

# NUEVA ESTAFETA

*E-44*



*1*

*diciembre 78*

*NE* CONSEJO DE DIREC-  
CION: LEOPOLDO  
AZANCOT • CARLOS BARRAL •  
JOSE MANUEL CABALLERO  
BONALD • JOSE LUIS CANO •  
ROSA CHACEL • JESUS FER-  
NANDEZ SANTOS • JUAN  
CARLOS ONETTI •

Director:  
LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES.  
Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO.  
Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ.  
Confeccionador: JUAN BARBERAN.

Redacción: Avda. José Antonio, 62. Madrid-13  
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16  
Suscripción anual: España, 800 pesetas; correo terrestre  
o marítimo: todos los países, 1.100 pesetas;  
Correo aéreo: España, 1.000 pesetas; Europa, 1.300;  
demás países, 2.000 pesetas.  
Imprime: Grafoffset, S. L.  
Depósito legal M. 615/1958

Edita:  
+ Dirección General de Difusión Cultural

## sumario

N.º 1 - DICIEMBRE 1978

JORGE GUILLEN	<b>5</b>	<i>Con Lao-Zi.</i>
JULIO CORTAZAR	<b>10</b>	<i>Queremos tanto a Glenda.</i>
CINTIO VITIER	<b>16</b>	<i>Un poema.</i>
JOSE CORONEL URTECHO	<b>23</b>	<i>Deterioro.</i>
J. M. CABALLERO BONALD	<b>24</b>	<i>Toda la noche oyeron pasar pájaros.</i>
JOAN PERUCHO	<b>30</b>	<i>Cinc poemas.</i>
MIRO	<b>31</b>	<i>Pintura.</i>
ALBERT MANENT	<b>37</b>	<i>A Joan Miró.</i>
RAFAEL CONTE	<b>39</b>	<i>Marcel Duchamp o la transparencia hermética.</i>
ARTURO DEL VILLAR	<b>45</b>	<i>Diario de Zenobia Camprubí recién casada.</i>
AQUILINO DUQUE	<b>55</b>	<i>Un viaje a Arcos de la Frontera.</i>
HUGO EMILIO DEDEMONTÉ	<b>58</b>	<i>El primer monumento a Federico García Lorca.</i>
FELIX GRANDE	<b>64</b>	<i>Fernando Higuera, una especie de angustia en calma.</i>
MIRO	<b>71</b>	<i>Pintura.</i>
MARIA MANENT	<b>73</b>	<i>Càntic del sol</i>
VARIOS AUTORES	<b>75</b>	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>
<hr/>		
CARTAPACIO		
<b>107</b>	<i>Destacamos el nombre de... MANUEL DIEZ-ALEGRIA FRAX: El manco Rafael. Apoteosis y condenación de un trompo.</i>	
<b>113</b>	<i>Traducciones y transcripciones.</i>	
<b>115</b>	<i>Gacetillas.</i>	
<b>118</b>	<i>Convocatorias de concursos literarios.</i>	

Portada de José María Iglesias



---

# *Editorial*

*Iniciamos la revista  
con la presencia de  
Jorge Guillén  
y el recuerdo de  
Miguel de Cervantes*



## Con Lao-Tz

A Claudio

Aquellos pensamientos taoístas  
No se quedan aislados, polvorientos.  
Nos lanzan sugerencias, atracciones.  
Contestamos con voz de simpatía.

«Hombre de superior virtud no tiene  
Virtud.» En apariencia. «La posee.»  
¿Paradojas? Hay muchas.

«Palabras verdaderas parecen paradojas.»

¿Qué es más digno de estima?  
¿La fama o la persona?» Lo auténtico se busca.  
«¿Qué será lo peor, ganar, perder?»

Por rutas de ambición se pierde el hombre.



Le quiere ser auténtico.

«Gran lujo en los ropajes, las espadas al cinto,  
Manjares y riquezas.» Llamados por sus nombres.  
Son «jefes de bandidos».  
Una conciencia ahí: este Lao-Ti.

«Deseo no tener ningún deseo.»  
«Poseer tesoros: El amor,  
Sobriedad. No atreverme a ser primero.»  
¿Espectador? Desde la orilla activa.

«Victoria en regocijos  
Es encontrar placer en matar hombres.»  
Más, más aún.

« Si el pueblo teme sin cesar la muerte,  
Entonces alguien tiene tarea de matanza. »  
Ya muy bien lo sabíamos, no hay duda.

¿Humor, sabiduría?

« Según un gran Estado es algo así  
Como freír un pez, pequeño pez. »

« Todo es siempre difícil para el sabio. »

La verdad ante todo.

« Palabras agradables no son las verdaderas.  
Palabras verdaderas no son las agradables. »

También:

« Hablar poco es conforme con la naturaleza. »

Valor en el idioma

« Los nombres son principio de las cosas. »



>

Y al fin...

«Retinarse una vez realizada la obra.

He ahí, he ahí el dao del cielo.»

Dao: la clave tarista, el misterioso dao.

Jorge Guillén

XXXX

Lao-Ti (El libro del Tao), Edición de Juan Ignacio

Preciado. ~~Madrid~~, 1978



# QUEREMOS TANTO A GLENDA

JULIO CORTAZAR

EN aquel entonces era difícil saberlo. Uno va al cine o al teatro y vive su noche sin pensar en los que ya han cumplido la misma ceremonia, eligiendo el lugar y la hora, vistiéndose y telefoneando y fila once o cinco, la sombra y la música, la tierra de nadie y de todos allí donde todos son nadie, el hombre o la mujer en su butaca, acaso una palabra para excusarse por llegar tarde, un comentario a media voz que alguien recoge o ignora, casi siempre el silencio, las miradas vertiéndose en la escena o la pantalla, huyendo de lo contiguo, de lo de este lado. Realmente era difícil saber por encima de la publicidad, de las colas interminables, de los carteles y las críticas, que éramos tantos lo que queríamos a Glenda.

Llevó tres o cuatro años y sería aventurado afirmar que el núcleo se formó a partir de Irazusta o de Alana Rivero, ellos mismos ignoraban cómo en algún momento, en las copas con los amigos después del cine, se dijeron o se callaron cosas que bruscamente habrían de crear la alianza, lo que después todos llamamos el núcleo y los más jóvenes el club. De club no tenía nada, simplemente queríamos a Glenda Garson y eso bastaba para recortarnos de los que solamente la admiraban. Al igual que ellos también nosotros admirábamos a Glenda y además a Anouk, a Marilina, a Annie, a Silvana y por qué no a Marcello, a Yves, a Vittorio y a Dirk, pero solamente nosotros queríamos tanto a Glenda, y el núcleo se definió por eso y desde eso, era algo que sólo nosotros sabíamos y confiábamos a aquellos

que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda.

A partir de Alana o Irazusta el núcleo se fue dilatando lentamente, el año de *El fuego de la nieve*, debíamos ser apenas seis o siete; cuando estrenaron *El uso de la elegancia* el núcleo se amplió y sentimos que crecía casi insoportablemente y que estábamos amenazados de imitación *snob* o de sentimentalismo estacional. Los primeros, Irazusta y Alana y dos o tres más decidimos cerrar filas, no admitir sin pruebas, sin



el examen disimulado por los whiskys y los alardes de erudición (tan de Buenos Aires, tan de Londres y de México esos exámenes de medianoche). A la hora del estreno de *Los frágiles retornos* nos fue preciso admitir, melancólicamente triunfantes, que éramos muchos los que queríamos a Glenda. Los reencuentros en los cines, las miradas a la salida, ese aire como perdido de las mujeres y el dolido silencio de los hombres nos mostraban mejor que una insignia o un santo y seña. Mecánicas no investigables nos llevaron a un mismo café del centro, las me-

sas aisladas empezaron a acercarse, hubo la grácil costumbre de pedir el mismo cóctel para dejar de lado toda escaramuza inútil y mirarnos por fin en los ojos, allí donde todavía alentaba la última imagen de Glenda en la última escena de la última película.

Veinte, acaso treinta, nunca supimos cuántos llegamos a ser porque a veces Glenda duraba meses en una sala o estaba al mismo tiempo en dos o cuatro, y hubo además ese momento excepcional en que apareció en escena para representar a la joven asesina de *Los delirantes* y



su éxito rompió los diques y creó entusiasmos momentáneos que jamás aceptamos. Ya para entonces nos conocíamos, muchos nos visitábamos para hablar de Glenda. Desde un principio Irazusta parecía ejercer un mandato tácito que nunca había reclamado, y Alana Rivero jugaba su lento ajedrez de confirmaciones y rechazos que nos aseguraba una autenticidad total sin riesgos de infiltrados o de tilingos. Lo que había empezado como asociación libre alcanzaba ahora una estructura de clan, y a las livianas interrogaciones del principio se sucedían las preguntas concretas, la secuencia del tropezón en *El uso de la elegancia*, la réplica final de *El fuego de la nieve*, la segunda escena erótica de *Los frágiles retornos*. Queríamos tanto a Glenda que no podíamos tolerar a los advenidizos, a las tumultuosas lesbianas, a los eruditos de las estéticas. Incluso (nunca sabremos cómo) se dio por sentado que iríamos al café los viernes cuando en el centro pasaran una película de Glenda, y que en los reestrenos en cines de barrio dejaríamos correr una semana antes de reunirnos, para darles a todos el tiempo necesario; como en un reglamento riguroso, las obligaciones se definían sin equívoco, no acatarlas hubiera sido provocar la sonrisa despectiva de Irazusta o esa mirada amablemente horrible con que Alana Rivero denunciaba la traición y el castigo.

En ese entonces las reuniones eran solamente Glenda, su deslumbrante ubicuidad en cada uno de nosotros, y no sabíamos de discrepancias o reparos. Sólo poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, algunos se atrevieron a deslizar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible. Sabíamos que Glenda no era responsable de los desfallecimientos que enturbiaban por momentos la espléndida cristalería de *El látigo* o el final de *Nunca se sabe por qué*. Conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones, con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico y que sólo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás. Alana fue la primera en hablar de misión, lo hizo con su manera tangencial de no afirmar lo que de veras contaba para ella, y le vimos una

alegría de whisky doble, de sonrisa saciada, cuando admitimos llanamente que era cierto, que no podíamos quedarnos solamente en eso, el cine y el café y quererla tanto a Glenda.

Tampoco entonces se dijeron palabras claras, no nos eran necesarias. Sólo contaba la felicidad de Glenda en cada uno de nosotros, y esa felicidad sólo podía venir de la perfección. De golpe los errores, las carencias se nos volvieron insoportables; no podíamos aceptar que *Nunca se sabe por qué* terminará así, o que *El fuego de la nieve* incluyera la infame secuencia de la partida de póker (en la que Glenda no actuaba pero que de alguna manera la manchaba como un vómito, ese gesto de Nancy Phillips y la llegada inadmisiblemente del hijo arrepentido). Como casi siempre, a Irazusta le tocó definir por lo claro la misión que nos esperaba, y esa noche volvimos a nuestras casas como aplastados por la responsabilidad que acabábamos de reconocer y asumir, y a la vez entreviendo la felicidad de un futuro sin tacha, de Glenda sin torpezas ni traiciones.

Instintivamente el núcleo cerró filas, la tarea no admitía una pluralidad borrosa. Irazusta habló del laboratorio cuando ya estaba instalado en una quinta de Recife de Lobos. Dividimos ecuánimemente las tareas entre los que deberían procurarse la totalidad de las copias de *Los frágiles retornos*, elegida por su relativamente escasa imperfección. A nadie se le hubiera ocurrido plantearse problemas de dinero, Irazusta había sido socio de Howard Hughes en el negocio de las minas de estaño de Pichincha, un mecanismo extremadamente simple nos ponía en las manos el poder necesario, los jets y las alianzas y las coimas. Ni siquiera tuvimos una oficina, la computadora de Hagar Loss programó las tareas y las etapas. Dos meses después de la frase de Alana Rivero el laboratorio estuvo en condiciones de sustituir en *Los frágiles retornos* la secuencia ineficaz de los pájaros por otra que devolvía a Glenda el ritmo perfecto y el exacto sentido de su acción dramática. La película tenía ya algunos años y su reposición en los circuitos internacionales no provocó la menor sorpresa; la memoria juega con sus depositarios y les hace aceptar sus propias permutaciones y variantes, quizá la misma Glenda no hubiera percibido el cambio y sí, porque eso lo percibimos todos, la maravilla de una perfec-

ta coincidencia con un recuerdo lavado de escorias, exactamente idéntico al deseo.

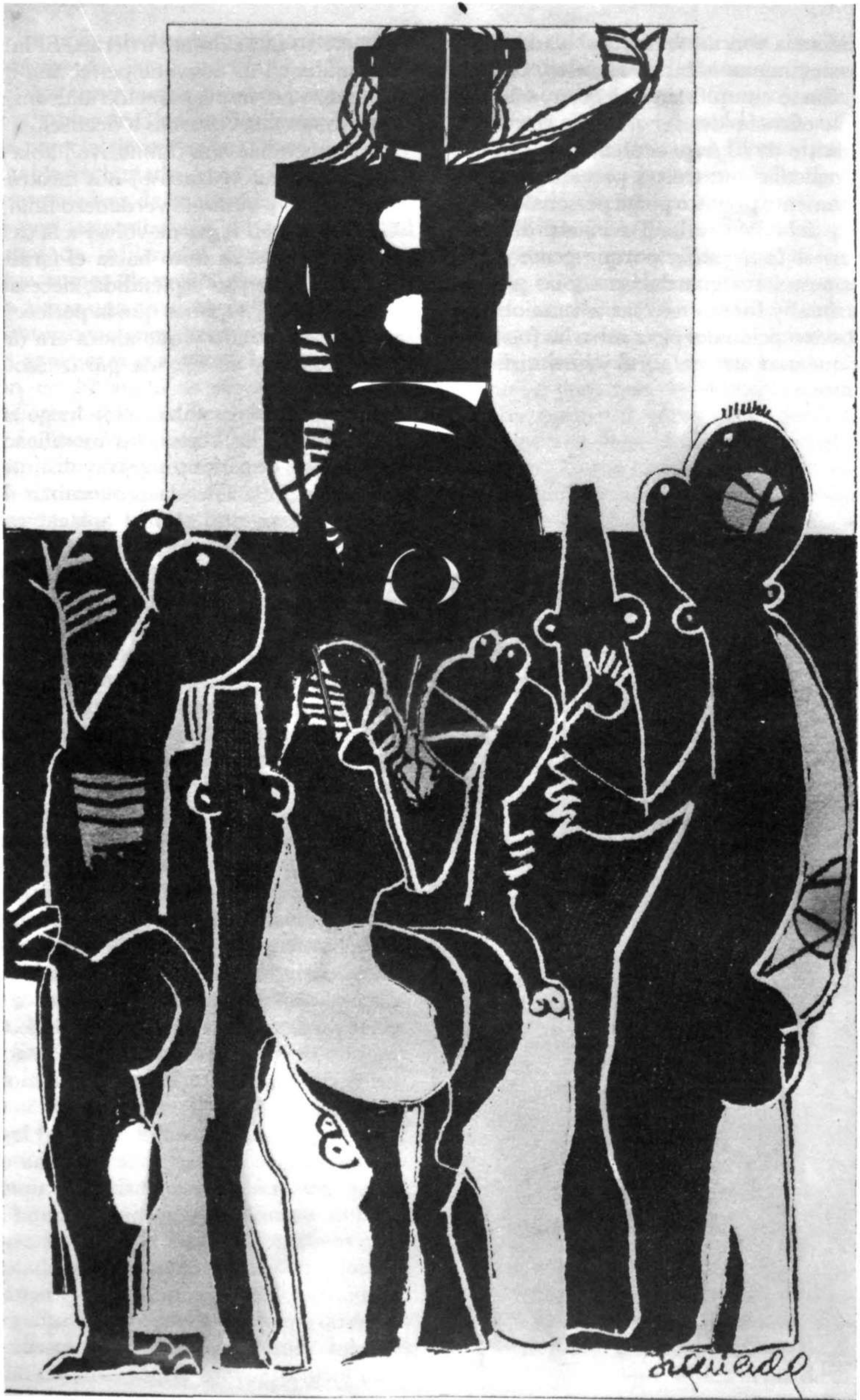
La misión se cumplía sin sosiego, apenas asegurada la eficacia del laboratorio completamos el rescate de *El fuego de la nieve* y *El prisma*; las otras películas entraron en proceso con el ritmo exactamente previsto por el personal de Hagar Loss y del laboratorio. Tuvimos problemas con *El uso de la elegancia*, porque gente de los emiratos petroleros guardaban copias para su goce personal y fueron necesarias maniobras y concursos excepcionales para robarlas (no tenemos por qué usar otra palabra) y sustituirlas sin



que los usuarios lo advirtieran. El laboratorio trabajaba en un nivel de perfección que en un comienzo nos había parecido inalcanzable aunque no nos atreviéramos a decírselo a Irazusta; curiosamente la más dubitativa había sido Alana, pero cuando Irazusta nos mostró *Nunca se sabe por qué* y vimos el verdadero final, vimos a Glenda que en lugar de volver a la casa de Romano enfilaba su auto hacia el farallón y nos destrozaba con su espléndida, necesaria caída en el torrente, supimos que la perfección podía ser de este mundo y que ahora era de Glenda para siempre, de Glenda para nosotros para siempre.

Lo más difícil estaba desde luego en decidir los cambios, los cortes, las modificaciones de montaje y de ritmo; nuestras distintas maneras de sentir a Glenda provocaban duros enfrentamientos que sólo se aplacaban después de largos análisis y en algunos casos por imposición de una mayoría en el núcleo. Pero aunque algunos, derrotados, asistiéramos a la nueva versión con la amargura de que no se adecuara del todo a nuestros sueños, creo que a nadie le decepcionó el trabajo realizado, queríamos tanto a Glenda que los resultados eran siempre justificables, muchas veces más allá de lo previsto. Incluso hubo pocas alarmas, la carta de un lector del infaltable *Times* asombrándose de que tres secuencias de *El fuego de la nieve* se dieran en un orden que creía recordar diferente, y también un artículo del crítico de *La Opinión* que protestaba por un supuesto corte en *El prisma*, imaginándose razones de mojigatería burocrática. En todos los casos se tomaron rápidas disposiciones para evitar posibles secuelas; no costó mucho, la gente es frívola y olvida o acepta o está a la caza de lo nuevo, el mundo del cine es fugitivo como la actualidad histórica, salvo para los que queremos tanto a Glenda.

Más peligrosas en el fondo eran las polémicas en el núcleo, el riesgo de un cisma o de una diáspora. Aunque nos sentíamos más que nunca unidos por la misión, hubo alguna noche en que se alzaron voces analíticas contagiadas de filosofía política, que en pleno trabajo se planteaban problemas morales, se preguntaban si no estaríamos entregándonos a una galería de espejos onanistas, a esculpir insensatamente una locura barroca en un colmillo de marfil o



en un grano de arroz. No era fácil darles la espalda porque el núcleo sólo había podido cumplir la obra como un corazón o un avión cumplen la suya, ritmando una coherencia perfecta. No era fácil escuchar una crítica que nos acusaba de escapismo, que sospechaba un derroche de fuerzas desviadas de una realidad más apremiante, más necesitada de concurso en los tiempos que vivíamos. Y sin embargo no fue necesario aplastar secamente una herejía apenas esbozada, incluso sus protagonistas se limitaban a un reparo parcial, ellos y nosotros queríamos tanto a Glenda que por encima y más allá de las discrepancias éticas o históricas imperaba el sentimiento que siempre nos uniría, la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo. Tuvimos incluso la espléndida recompensa de que uno de los filósofos restableciera el equilibrio después de superar ese período de escrúpulos inanes; de su boca escuchamos que toda obra parcial es también historia, que algo tan inmenso como la invención de la imprenta había nacido del más individual y parcelado de los deseos, el de repetir y perpetuar un nombre de mujer.

Llegamos así al día en que tuvimos las pruebas de que la imagen de Glenda se proyectaba ahora sin la más leve flaqueza; las pantallas del mundo la vertían tal como ella misma —estábamos seguros— hubiera querido ser vertida, y quizá por eso no nos asombró demasiado enterarnos por la prensa de que acababa de anunciar su retiro del cine y del teatro. La involuntaria, maravillosa contribución de Glenda a nuestra obra no podía ser coincidencia ni milagro, simplemente algo en ella había acaído sin saberlo nuestro anónimo cariño, del fondo de su ser venía la única respuesta que podía darnos, el acto de amor que nos abarcaba en una entrega última, ésa que los profanos sólo entenderían como ausencia. Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación; ahora podíamos ver cada obra de Glenda sin la agazapada amenaza de un mañana nuevamente plagado de errores y torpezas; ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad.

Sí, pero un poeta había dicho bajo los mismos cielos de Glenda que la eternidad está enamora-

da de las obras del tiempo, y le tocó a Alana saberlo y darnos la noticia un año más tarde. Usual y humano: Glenda anunciaba su retorno a la pantalla, las razones de siempre, la frustración del profesional con las manos vacías, un personaje a la medida, un rodaje inminente. Nadie olvidaría esa noche en el café, justamente después de haber visto *El uso de la elegancia* que volvía a las salas del centro. Casi no fue necesario que Irazusta dijera lo que todos vivíamos como una amarga saliva de injusticia y rebeldía. Queríamos tanto a Glenda que nuestro desánimo no la alcanzaba, qué culpa tenía ella de ser actriz y de ser Glenda, el horror estaba en la máquina rota, en la realidad de cifras y prestigios y Oscars entrando como una fisura solapada en la esfera de nuestro cielo tan duramente ganado. Cuando Alana apoyó la mano en el brazo de Irazusta y dijo: "Sí, es lo único que queda por hacer", hablaba por todos sin necesidad de consultarnos. Nunca el núcleo tuvo una fuerza tan terrible, nunca necesitó menos palabras para ponerla en marcha. Nos separamos deshechos, viviendo ya lo que habría de ocurrir en una fecha que sólo uno de nosotros conocería por adelantado. Estábamos seguros de no volver a encontrarnos en el café, de que cada uno escondería desde ahora la solitaria perfección de nuestro reino. Sabíamos que Irazusta iba a hacer lo necesario, nada más simple para alguien como él. Ni siquiera nos despedimos como de costumbre, con la liviana seguridad de volver a encontrarnos después del cine, alguna noche de *Los frágiles retornos* o de *El látigo*. Fue más bien un darse la espalda, pretextar que era tarde, que había que irse; salimos separados, cada uno llevándose su deseo de olvidar hasta que todo estuviera consumado, y sabiendo que no sería así, que aún nos faltaría abrir alguna mañana el diario y leer la noticia, las estúpidas frases de la consternación profesional. Nunca hablaríamos de eso con nadie, nos evitaríamos cortésmente en las salas y en la calle; sería la única manera de que el núcleo conservara su fidelidad, que guardara en el silencio la obra cumplida. Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable. En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz.

# UN POEMA DE CINTIO VITIER

## ARGUMENTO

(*"Sí, el bosque avanza..."*  
*"La fecha al pie"*)

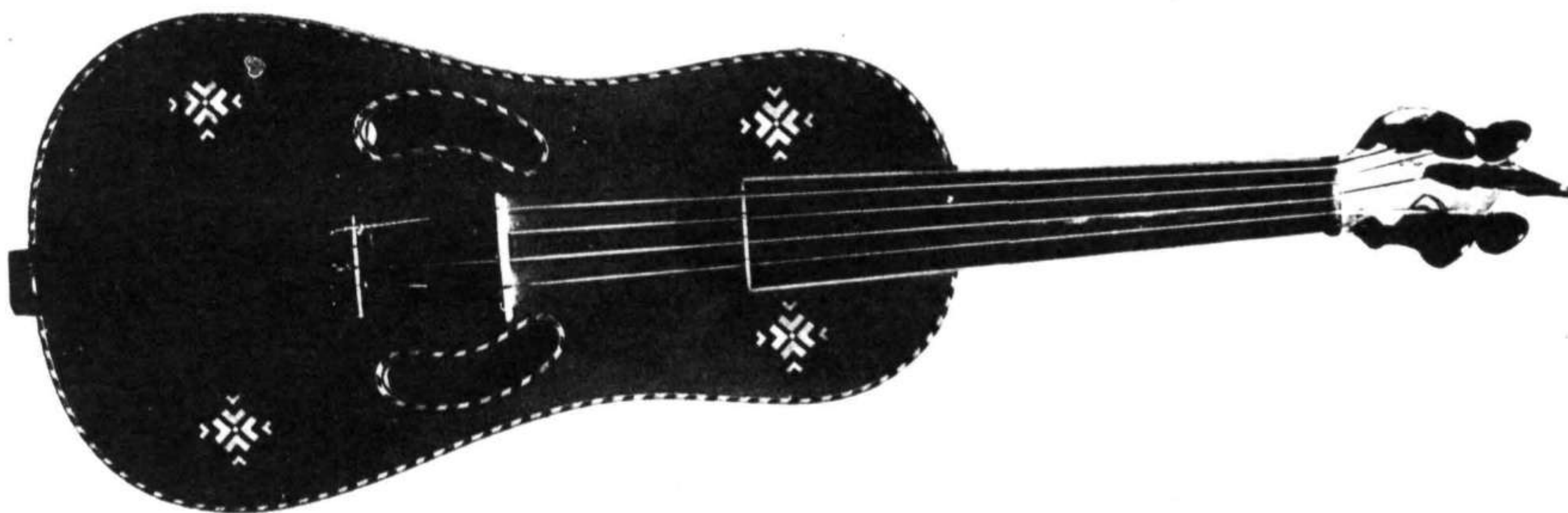
El asunto central de este poema lo constituyen las relaciones de la historia con la naturaleza.

El texto está organizado en dos secciones que se alternan: el monólogo del poeta y el parlamento del Mensajero, desarrollado libremente a partir de la línea citada de Macbeth.

En la primera estrofa se evocan experiencias de una vida determinada, la del autor, vista en un doble tiempo: el de su infancia/adolescencia en la provincia, y el de sus viajes por Europa. Surge el tema de la equivalencia: la memoria (vida) equivale al olvido (letra); la ciudad soñadora, en la provincia, equivale a la ciudad soñada, en el viaje, a la hora del crepúsculo, de la madurez. Pero la memoria no remite sólo al recuerdo sino también a la esperanza: lo que se recuerda es el futuro que se soñaba con emoción y respeto y que un día se ve cumplido en una calle extranjera, dominical y vacía (del barrio de Montmartre). El futuro sido, soñado en el parque nocturno donde se oían los danzones, arrastra el ala como el albatros







herido. La experiencia en cuestión, sin embargo, es más humilde, más concreta, más física, como un puntillismo del tiempo a la hora del crepúsculo, del recuento, de la equivalencia de Europa y la provincia, de la cultura y la naturaleza, de la memoria y el olvido: equivalencia que no es reducción a la nada sino provocación de algo que escapa a todas las fronteras, algo incondicionado que era el verdadero secreto del origen, como una sabiduría de la brisa reminiscente.

Se oye entonces la voz del Mensajero exponiendo esa sabiduría, hablando en nombre de la naturaleza que se encamina hacia la destrucción del encastillado. Por su lengua habla el bosque, que ya es un lenguaje construido por el tiempo con la materia muda, cuya equivalencia, en el mundo del poeta, es la página en blanco. (El señor, el encastillado, es el que se ha escogido a sí mismo. El bosque es nupcial porque avanza desde el principio desposándose con lo desconocido. De una experiencia mínima personal se ha pasado, en la voz del Mensajero, el ámbito de la historia del universo, planteada como una batalla entre la naturaleza que va hacia el espíritu —la conciencia, el canto, el amor— y el dueño de la negación que se le opone.)

La tercera estrofa retoma la vida del autor desde cierta distancia, escogiendo imágenes o escenas como un cicerone o guía del museo de su memoria: las meriendas del Palazzo Pitti de Florencia, el Concierto Campestre de Giorgione, el hotel de los sicomoros en las afueras de Nueva Orleans. El cicerone explica su propósito: no se trata de establecer relaciones entre esas imágenes (la relación única, ya se vio, es la equivalencia) sino de mostrar la menesterosidad en que se fundan para el que las necesita como alimentos de su expresión, de su combustión. Lo que necesita expresarse, sacarse afuera, aunque sea torpemente, no es sólo el fuego (la materia erótica inflamable) sino toda realidad que se torna palabra que a su vez quiere trascender sus límites. En suma, es la naturaleza, que convertida en palabra se ve a sí misma, la que quiere trascenderse, proyectarse siempre a la otra orilla, la de una conciencia mayor, donde el poeta, en uno u otro sitio equivalente, es siempre el centinela. Pero el centinela no habla, es un guardián mudo (como la materia pura, como la página en blanco). Para que realmente el centinela pase, también él, a la otra orilla, tiene que fecundar a la palabra encarnada, real. Sólo entonces las imágenes configuran un sentido, los viajes señalan un camino, el Eros se humaniza, la historia personal empieza.

Vuelve a oírse el parlamento interrumpido del Mensajero, describiendo el inicio de la historia cósmica como un romper a hablar la materia muda por la semilla de conciencia-expresión que había en la humedad de los orígenes. Lengua, mano, ojo, por exigencia y natural amor de la vida, completan la autoconciencia-

cia del mundo, la redondez de sus dos mitades: lo exterior y lo interior. Cuando se logra la completez, surge la trascendencia, la militancia del ser. La naturaleza se encamina hacia el castillo donde se ha refugiado lo mudo de la materia, la fuerza bruta como voluntad que se escoge a sí misma y por eso se hace injusta, derramadora de sangre. La filosofía de esa fuerza, del poder encastillado, del tirano de todos los tiempos, es falsa: la vida no es absurda. Su sentido consiste en la marcha de la naturaleza, de la materia a la conciencia, y, desde la conciencia, contra el castillo regresivo, persiguiendo una meta: la armonía cósmica, ejemplo sumo de justicia que la naturaleza ofrece a la historia. Ambos sentidos, el dinámico y el armónico, los asume el Mensajero, que es el poeta. Su cuento, la historia de su vida, se confunde con la dialéctica de la naturaleza: de lo mudo al lenguaje, del lenguaje a la historia; una vez en la historia, contra la petrificación del poder, que es usurpación y mudez, muerte. El poeta es el mensajero de la vida, el anunciador de la batalla del bosque ascendente (naturaleza, pueblo) contra el castillo inmóvil (historia petrificada, tiranía), lo que se enlaza con "Lenguaje del Moncada".

La última estrofa, identificados el Mensajero y el poeta, finaliza con las conclusiones acopladas de los dos planos del poema. El comienzo de la historia personal consciente (con que termina la tercera estrofa) se inserta en el génesis de todo, en cuyo proceso (evolución) cada forma ganada se adelanta hacia la justicia. Cuando la naturaleza (el pueblo) cobra conciencia de sí para destruir el poder petrificado de la voluntad egocéntrica, se produce una especie de milagro (la revolución) que venía preparándose desde el principio. Entonces el microcosmos y el macrocosmos se equivalen, el pequeño ser oculto de la provincia se inserta en la cultura universal como obra maestra de la historia liberada de sus demonios, devuelta al espíritu y armonía de la tierra. La cita de *Le phénomène humain* remite a la hipótesis de donde parte el poema: en el origen material planetario, en los primeros elementos de la vida prometida como una novia, está la conciencia que va desde el conquistador hasta la santidad. En esa *noosfera* empezó el niño de la provincia, en la ciudad cuyo río, con su hermano pescador, buscaba siempre la desemboadura de otro amanecer. Se aclara el tema de las equivalencias: todo se equivale, no por lo que tiene, sino por lo que le falta. Lo que a todo le falta es lo que exige la aurora y la corriente del río hacia ella. En la flotante humedad original de donde surgió el adentro vegetal, animal y humano, seguimos (el pueblo y el poeta) avanzando como eterna figuración del bosque de Birnam, personeros de la naturaleza que se vuelve historia para combatir la petrificación del poder imperial. Somos el ejército de la justicia y a la vez somos el alma prometida a lo desconocido.

24 de diciembre de 1973



## EL BOSQUE DE BIRNAM

*"Thou com'st to use thy tongue;  
thy story quickly."*

*(Macbeth al Mensajero  
Acto V. Escena V.)*

TANTAS cosas que he visto y sin embargo caben en un papel, pues la memoria, idéntica a la línea del horizonte que es el alimento único de mis ojos, puede vaciarse entera en el olvido. Todo en Matanzas era igual a París, quiero decir equivalente a escala de crepúsculo. Sentado allí en el parque, oyendo los danzones giratorios bajo las estrellas, se asistía con respeto a la novelización vehemente de un futuro que yace desbaratado en el domingo de la calle Moscú. El respeto pierde grados como un alcohol que nadie quiere, vuela antiguo con la hopalanda suelta de las nubes, y el futuro de la memoria que ya lo era en el fulgor del cornetín pasa arrastrando el ala por la cubierta del naufragio. Palabras demasiado grandes. Habría que decir cositas, alfileres que buscaba por las losas, gestecillos de las gentes que esperan en los parques cuando están a punto de convertirse en espectros del morado. En todo caso el puntillismo es el amor del tiempo. Un cuadro de Seurat puede absorber tanta materia inflamable como la que se desprendía de aquel Eros que frotaba las piedras en procura de un cocuyo.

Así aparece algo que no estaba preparado  
por la nada, ni mucho menos por las leyes de la física,  
sin ser tampoco metafísico, algo hechizante y sabio  
colándose en el fresco memorioso de los maranjales.

*Cierto, señor, que vine a usar mi lengua,  
y lo que tengo que decirte es:  
por ella viene a hablar el bosque andante,  
armadura nupcial de tu enemigo.  
Desde el origen fuimos destinados.  
La humedad de la vida apetece un lenguaje  
que el industrioso tiempo ha construido  
con la materia misma de lo mudo.  
Lo mudo ruge, silba, estalla en la floresta  
con el trueno general de los gorjeos.  
Lo mudo articulando su imposible  
dialoga con las páginas en blanco...*

En un recodo  
de los jardines del Palazzo Pitti  
pueden verse meriendas antológicas,  
y si fuera necesario dar otros ejemplos de dulzura,



sin recurrir al melocotón pensante de Giorgione,  
podría volver a amanecer en Nueva Orleans,  
goteando los sicomoros sobre un lúcido portal  
que se alquilaba indiscriminadamente a los voraces.  
No se trata de analogías ni de resonancias,  
allí empieza la miseria donde termina el músico  
que alargaba su violín hasta la sílaba del fuego.  
He aquí de qué se trata, el fuego quiere hablar  
aunque sea utilizando un lápiz romo y un papel  
que presume turbiamente de toda transparencia:  
no por ser el fuego, pues también el tocoloro  
atraviesa las hojas con velada fama, también nunca,  
ojo, sangre, piedra, hijo, quieren decidirse  
a atravesar el límite de sus instalaciones  
que humean arrasadas por la infantería.  
Naturaleza dice: verme, recorrerme, ay, ser vista,  
no valdría la pena sino por el acto de parirme  
proyectada en un móvil que me lleva a la otra parte.  
La zambullida dura mundos y tú estás de posta  
en el Fuerte Belvedere o en la luna del agua del San Juan.  
Escoge si quedarte en esa orilla que no habla  
o castamente fecundar la sola esposa.  
Entonces la merienda y sus palabras son un rostro,  
los viajes son un viaje, el fuego alumbra a un hombre, comenzamos.

*Lo mudo rompe a hablar, usando lengua  
que venía de la bruma de las aguas,  
como un sol que se parte en arcoiris.*

*Por necesidad y caridad la lengua  
lo dice todo ayudada por la mano,  
sostenida fieramente por el ojo  
donde lo cóncavo se ajusta a lo convexo.*

*Todo lo dicho adquiere otra sustancia.  
El bosque ha echado a andar hacia el castillo  
de la mudez diabólica y la sangre maldita.*

*La vida no es el cuento narrado por un idiota  
sino la marcha del bosque y el giro de los astros  
en la voz del mensajero que no acaba.*

*Esa es mi historia, la historia de mi lengua.*

*La vida es eso, la lengua de la historia.*

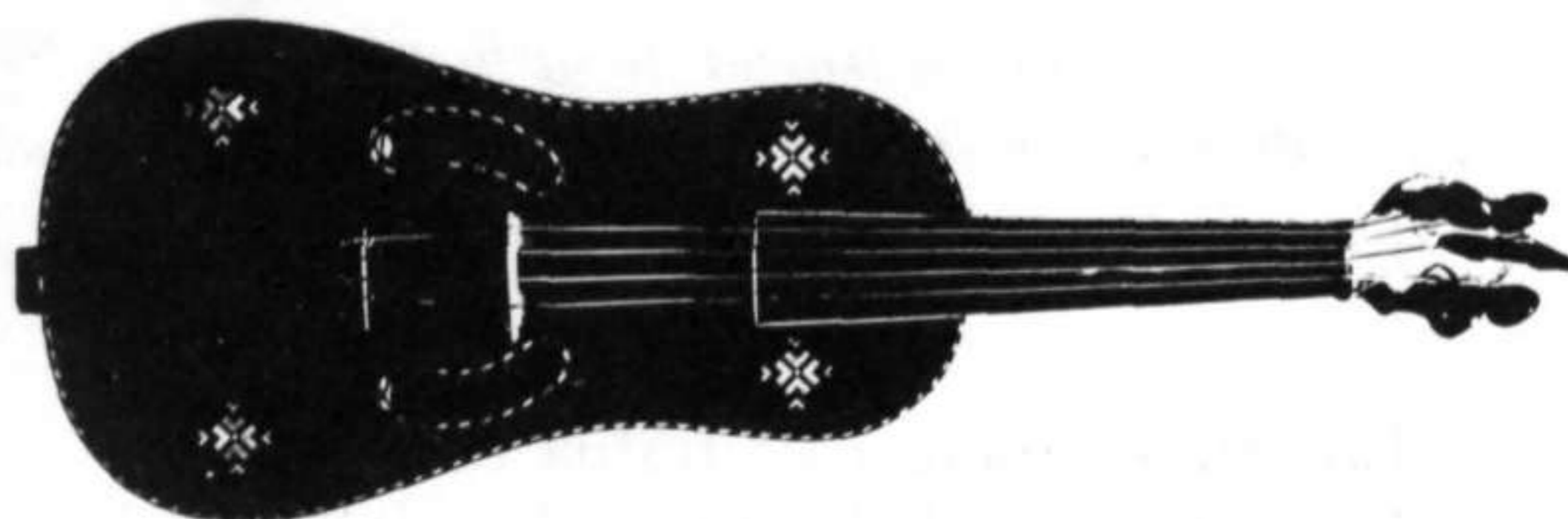
*Sucumbe tú, poder endemoniado, usurpador y mudo,  
ahogado por el bosque. Yo seguiré anunciando.*

Lo que comienza ya había comenzado,  
la garza se insinúa como flor de la justicia.

La historia es el milagro de la naturaleza  
cuando el bosque de Birnam comienza a caminar  
en el asedio del castillo alquilado por el demonio.  
Pero el bosque siempre había estado avanzando hacia el castillo.  
Un destino pequeñísimo, enviciado  
por el disfrute de persianas clandestinas,  
equivale de súbito a la Batalla de San Romano  
pintada por Uccello como si devolviera  
la historia endemoniada a las ecuaciones de la tierra.  
La tierra matemática, la tierra tocadora de flauta.  
“Agua, amoníaco, ácido carbónico, flotan ya,  
bañados por los rayos solares: desdeñar esa bruma  
sería privar al astro juvenil de su más esencial ornato”,  
dice Teilhard enamoradamente.  
De esa nostálgica bruma sale Atila galopando hacia el azul  
de Teresita de Lisieux. En esa bruma  
estamos los viejos músicos y yo, niño, tocando  
el *Stabat Mater* de Rossini, mientras el bote  
con mi hermano avanza hacia la desembocadura  
cubierta por la neblina rubia del amanecer.  
No existieron el Turner, el Ruskin del San Juan,  
pero tampoco el Milanés del Támesis. Las complementarias  
inexistencias clavan la aurora con un clavo de oro.  
No falta nada que no sea un impulso para el bote.  
Avanzamos en la bruma que flota sobre todo,  
madre de los adentros del peciolo y del ojo del tigre,  
disfrazados con las ramas del bosque inmemorial que avanza  
en el asedio del castillo, y no sabemos ya  
si somos el ejército armado hasta los dientes  
o la novia campesina en la mañana de sus bodas.

*Enero de 1971*

CINTIO VITIER



# Deterioro

El Arco y la Lira  
(O.P.)

El Asco y la Lira  
(C.M.R.)

El asco y la ira  
(J.C.U.)

---

Poema compuesto por José Coronel Urtecho con los títulos de tres libros: *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz; *El Asco y la Lira*, de Carlos Martínez Rivas, y *El Asco y la ira*, de José Coronel Urtecho.

# TODA LA NOCHE OYERON PASAR PAJAROS

J. M. CABALLERO BONALD

**E**L comodoro descubrió al velero asomando por detrás del promontorio y subió a toda prisa al minarete para averiguar no sabía muy bien qué incongruencias, con ayuda del catalejo. Un orificio desplazándose por la espesura de la calina, horadándola en busca de una más nítida visión circular de lo imprevisto. Se trataba de una bricbarca, aunque no podía distinguirse el palo de la cangreja, y venía, según todos los síntomas, o con más carga de la aconsejable o embarcando agua. La línea de flotación se hundía hasta un nivel de lo más temerario y apenas alcanzaba a verse una borda negra toda surcada de hendeduras y desgastes. Parece un murciélago vomitado por la marea, diría luego Estefanía como primer dato imprecatorio de una sentencia que ya no iba a servir para detener a ningún emisario del sacrificio. No se veía a nadie en cubierta y ese aparente abandono del barco se hizo más lóbrego o más inverosímil una vez localizada aquella única vela a medio envergar, una gavia colgando a jirones del mastelero, un harapo flotando bajo las intermitentes rachas del terral. Pero lo que más alarmó al comodoro fue la manifiesta incertidumbre en el rumbo de la bricbarca, con la proa queriendo enfilarse la boca del puerto y orzando peligrosamente a estribor del canal. El observador apartó un momento la vista del catalejo. Tal vez supuso que no era sensato seguir vigilando desde allí el comportamiento de aquella embarcación con trazas de haber sido castigada por alguna inconcebible iracundia. Ni siquiera había conseguido descubrir ninguna bandera o presunta señal de identificación, aunque lo atribuyera en parte a la bruma que menguaba la visibilidad y en parte al vaho malva que parecía evacuar el velero por todos sus escotillones, grietas y ojos de buey.

Ya se disponía el comodoro a avisar al pósito cuando fue el propio vigilante quien lo llamó a él, rogándole que bajara al puerto lo más pronto que le fuera posible. Buscó con torpes premuras un chubasquero y en eso oyó a Estefanía diciéndole algo así como que esperara. Le llegaba la voz desde alguna distante interioridad de la casona, onda de fraternal imperativo abriéndose paso por la cerrazón malsana de la galería, como arrojada por al-

gún premioso itinerario de cortinajes y reposteros, de maderas acolchadas y alfombras polvorientas, y ya aparecía la hermana con pálidas señas de temor y en demanda de obediencia. No vayas, Guillermo le ordenó más que le rogó, sé que te han llamado pero tú no tienes por qué ir. Pues es lo que voy a hacer, dijo el comodoro, ¿cómo se te ocurre pedirme semejante cosa? No me gusta para nada el aspecto de ese barco, dijo Estefanía, lo he visto desde el aljarafe y ya había soñado anoche con él. A mí tampoco me gusta, dijo el comodoro. Parece fletado por Satanás, susurró Estefanía como en una confidencia, seguro que trae un cargamento de sangre. No suele ocurrir, dijo el comodoro, me han





avisado y debo ir a ver qué pasa. Ya lo he oído, dijo Estefanía, te quieren obligar a hacer lo que en absoluto estás obligado a hacer. Pero el comodoro ya salía al jardín, despidiéndose apresuradamente de la hermana y subiendo sin excesiva agilidad al cabriolé.

Cuando llegó al muelle de Torremillán, la bricbarca hacía esfuerzos por arrimarse a las defensas, un motor fatigado resoplando con espasmódicas sacudidas, el desgarrado trapo flameando inútilmente al filo del viento. El cielo se había puesto cárdeno y teñía la cara del vigilante que se acercaba corriendo a indecisas zancadas. ¿Qué me dice usted de esta visita?, preguntó antes de llegar. Lo vi desde el minarete, contestó el comodoro mientras bajaba del cabriolé y palmeaba las húmedas ancas de la yegua. No entiendo nada de lo que pasa, dijo el vigilante, se han metido aquí por las buenas. Parece que no hay nadie a bordo que sepa lo que es coger un rumbo, dijo el comodoro. Es griego, dijo el vigilante, pero por lo que saqué en claro no vienen de allí y necesitan repostar. Necesitan muchas más cosas, dijo el comodoro, creo que no les funciona bien el timón y han debido perder el trapo. Les advertí que esperaran a la entrada del canal, dijo el vigilante, que ya iríamos a buscarlos. Nada más prudente, dijo el comodoro mientras encendía la pipa y observaba vagamente a través del humo el laborioso y desconcertante ataque del velero. Qué raro, dijo el vigilante, o no han debido entenderme o hay algo que no encaja. Parece que han estado peleando con un temporal, dijo el comodoro, pero no sé dónde.

La bricbarca chocó entonces contra las defensas y saltó una lasca pútrida por la parte de la amura. El vigilante se fue dando tumbos a apartar a los que iban acudiendo al reclamo de lo insólito, mientras el comodoro se adelantaba unos pasos y se quedaba como más indebidamente solo frente a aquella ingobernable representación del desafuero. No se oía más que el bullicio del agua quebrantándose por la escollera. Asomó al fin la cabeza de un hombre por la borda, justo encima de donde se había producido el encontronazo. Llevaba una es-



pecie de bonete de punto encajado hasta las cejas y parecía constatar con un innecesario regocijo el daño producido en el casco. El comodoro recorrió con los ojos la bricbarca, de proa a popa, y descubrió un nombre pintado con grosera brocha a continuación del escobén del ancla: **Amepikh**. No supo en principio si alguna letra había sido fragmentariamente borrada o estaba simplemente mal escrita, hasta que recordó la presumible matrícula griega del barco y pensó que aquel bautismo de América no parecía corresponderse para nada ni con su aspecto ni con su conducta. Dos amarras fueron largadas de improviso y unos estibadores que por allí había, más por curiosidad que por obediencia, procedieron a afianzarlas con hábiles manejos en los norays. Y a poco empezaron a arriar una angosta escala desde el portalón.

El comodoro seguía quieto y erguido en el mal adoquinado carril del muelle. Miró de soslayo a sus espaldas y vio al vigilante y a un grupo de gente portuaria que lo miraban a su vez, mudas y expectantes, desde el cobertizo del pósito. Parecían testigos situados expresamente en aquel recodo del muelle de Torremillán para comprobar que el co-



comodoro cumplía con su honorífico cometido de subir a aquel enigmático velero y emitir un informe fidedigno sobre sus peculiaridades técnicas y su anómalo comportamiento. El comodoro dudaba, si bien no sentía más temor que el procedente de su propia y voluntaria responsabilidad. Nadie parecía dispuesto a acompañarlo en aquel trance, de modo que el comodoro se dirigió sin más hacia el velero, la pipa apagada en la boca, las manos cogidas por la espalda, una imagen fugaz y testaruda del abuelo Hartland encaminándose con una elegante pesadumbre a lo que quedaba de la fragata **Berenguela** después de la travesía del canal de Suez el mismo año de su inauguración. Al poner el pie en la tambaleante rampa, el comodoro volvió otra vez la cabeza y descubrió a Claudia del brazo de Samuel, muy juntos bajo la tenue llovizna que empezaría a enlodar la vereda del promontorio, como animándolo con su sola y familiar cercanía a que terminara de una vez con aquellas enojosas diligencias. Subió despacio hacia el portalón y, una vez arriba, miró a uno y otro lado sin encontrar a nadie en el poco espacio visible. Un olor repulsivo y de indefinible procedencia, con algo de sentina atascada y de pescados en descomposición, le saltó a la cara como un enjambre de moscas de muladar. La cubierta estaba vacía y las maderas ostentaban tal costra de mugre que sólo una extremada vejez o un riguroso abandono podían haberla ocasionado.

El comodoro se desvió titubeando hacia la toldilla de popa y descubrió a un muchacho de tez cobriza enrollando unas maromas. Lo saludó desde lejos, intentando hacerse notar por medio de unas nerviosas sacudidas de la gorra, pero el marinero no se dio por aludido. Se volvió entonces hacia la crujía y casi tropieza con un jayán en camiseta y tocado de un harapiento turbante que emitió palabras ininteligibles pero con apariencias de esforzada amabilidad. El comodoro probó de hablarle en inglés sin que el jayán diese muestras de entender en absoluto, rascándose indistintamente la nuca y la entrepierna, pero instándolo con un gesto a que esperara. Y en eso surgió de la otra parte del combés, mensajero de algún indescriptible distrito de la noche marítima, un hombre que intentaba colocarse una especie de guerrera de un sucio azul a medida que se acercaba, y le ruego que me disculpe, señor, dijo en un pésimo español con dejos árabes, hemos tenido muchas complicaciones a bordo y todo anda mal por aquí. Soy el comodoro Guiller-



mo Hartland, dijo el comodoro, ¿puedo ayudarle en algo? Permítame que me presente, dijo el otro, mi nombre es Nikos Kaniathe y éste es Alramadi Magesto, mi segundo. ¿Es usted el capitán?, preguntó el comodoro. Como si lo fuera, dijo el llamado Nikos Kaniathe, vea usted que me ha llegado el ascenso en alta mar. Es un placer, dijo el comodoro, cuente para todo lo que necesite con los servicios del puerto. Tenemos problemas con el timón, dijo Nikos Kaniathe, y sólo nos queda una vela, esa gavia medio podrida. El comodoro reconoció la gavia, que presentaba efectivamente un aspecto



deplorable. Me gustaría saber de qué endemoniada tormenta han escapado ustedes, dijo sin estar seguro de la oportunidad de la pregunta y sin recibir ninguna respuesta por parte del que se decía capitán. ¿Ha pensado usted que lo primero que le hace falta a este barco es que lo metan en un dique?, insistió el comodoro después de echar una ojeada a su alrededor y comprobar que todo aquello era lo más parecido que había a una ruina flotante. Cierto, habrá que jubilarlo, dijo Nikos Kaniathe, pero por ahora nada de diques. ¿Dígame?, preguntó el comodoro pensando que había oído mal. Nada de diques, repitió Nikos Kaniathe, todavía tiene que navegar este cascarón más de una semana. No parece un cálculo muy prudente, dijo el comodoro, permítame que insista en que hay mucho que reparar. No lo haga, señor, convino sonriendo Nikos Kaniathe. Considero imposible autorizarlo a zarpar en estas condiciones, dijo no sin cierta zozobra el comodoro, sería como facilitar un suicidio. Es probable, señor, dijo Nikos Kaniathe, pero mándeme usted un maquinista y el resto corre de mi cuenta. Lo consultaré, dijo el comodoro, ahora subirán para el control. Mañana, dijo, Nikos Kaniathe, cuando lleguemos al Puerto de Santa María. ¿Cómo mañana?, preguntó el comodoro sorprendido por una decisión tan incorrecta además de contraria a derecho. Mañana, señor, reiteró Nikos Kaniathe, yo aviso. El comodoro no supo qué más podía añadir, por lo que ensayó un ademán de despedida, girando levemente la cabeza en dirección al pósito. ¿Es usted cónsul o algo así?, inquirió Nikos Kaniathe. No, respondió el comodoro, no soy más que el comodoro. Es igual, dijo Nikos Kaniathe con gesto de no saber a qué oficio se refería, venga conmigo que quiero mostrarle algo.

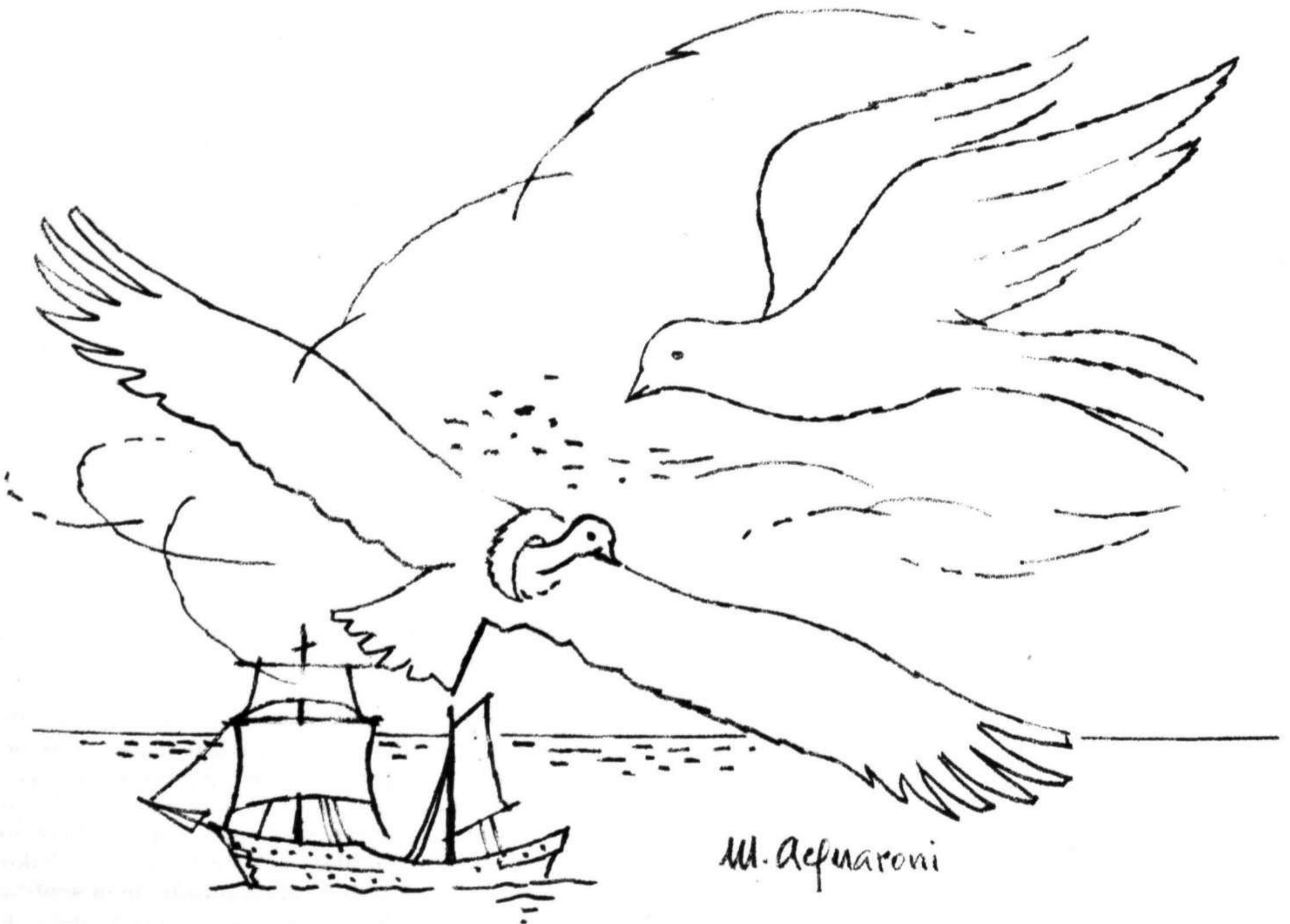
El comodoro pensó que lo que aquel atrabiliario personaje iba a enseñarle era el metódico e inmediato hundimiento del velero en la misma cortina del muelle. Estuvo tentado de soslayar con alguna excusa aquella dudosa invitación, pero juzgó que no era esa la actitud aconsejable en ocasión tan desacostumbrada ni que tampoco debía dejar de recoger el mayor número posible de datos para el informe. De manera que se fue detrás de Nikos Kaniathe, comprobando que era seguido a su vez por el jayán Alramadi Magesto. Un estilete de la mirada de Estefanía atravesando la cochambre de los mamparos, el dedo acusador en la sucia nuca del griego. Bajaron a una bodega en la que no había más que maderas de embalaje esparcidas por los rincones y llegaron a una agobiante camareta donde parecía condensarse el hedor a podrido que impregnaba todo el barco. A una orden dada en algún dialecto (probablemente cretense) por Nikos Kaniathe, el jayán abrió el escotillón de la sentina, por el que fue invitado a descender el comodoro. El

comodoro tardaba en decidirse y fue requerido de nuevo y con manifiesta cortesía a bajar, cosa que finalmente hizo agarrándose a un pasamanos pringoso. La oscuridad era completa y una humedad nauseabunda subía a bocanadas desde lo fondo de aquella poza. El jayán se adelantó y prendió a tientas una lámpara de petróleo, que dejó colgada de un perno suelto de la cuaderna. Vea donde pisa, señor, dijo Nikos Kaniathe, no funciona la bomba de drenaje. El comodoro miraba el tupido balanceo de las sombras sin acertar a explicarse qué hacía allí un péndulo marcando la negrura de un tiempo en blanco.

El precario resplandor de la lámpara fue haciendo más reconocibles los contornos de la sentina. Una masa informe, como de charol viscoso, se deslizaba casi imperceptiblemente por detrás de una empalizada hecha de masteleros entrecruzados y trincados con cables. El comodoro estaba a punto de desvanecerse, y lo cogimos al sur de Creta, oyó vagamente que decía Nikos Kaniathe. Pero ¿qué es eso?, preguntó con un hilo de voz, la fiebre empezando a caer hacia los pulsos. Ya lo ve, puntualizó sin aclarar nada Nikos Kaniathe, la tripulación se amotinó porque no quería navegar con

semejante invitado a bordo. Un denso gorgoteo, como de enormes desagües subacuáticos, surgía ahora de la negra informidad de la masa. El comodoro se apoyó en un mamparo chorreante y tapizado de líquenes. No sabía bien si recordaba o percibía realmente aquel vaho de color malva que había visto exhalar al velero a través del catalejo. El capitán cometió el gran error de su vida, seguía diciendo Nikos Kaniathe, a ningún cretense se le habría ocurrido darles la razón a esos mierdas de amotinados, gente abominable. Me siento enfermo, musitó el comodoro. Tuvimos que desembarcarlos en la costa de Trípoli, dijo Nikos Kaniathe, ¿entiende ahora nuestra situación? No me encuentro bien, insistió el comodoro, voy a salir a cubierta. Por favor, dijo Nikos Kaniathe, ahora mismo subimos.

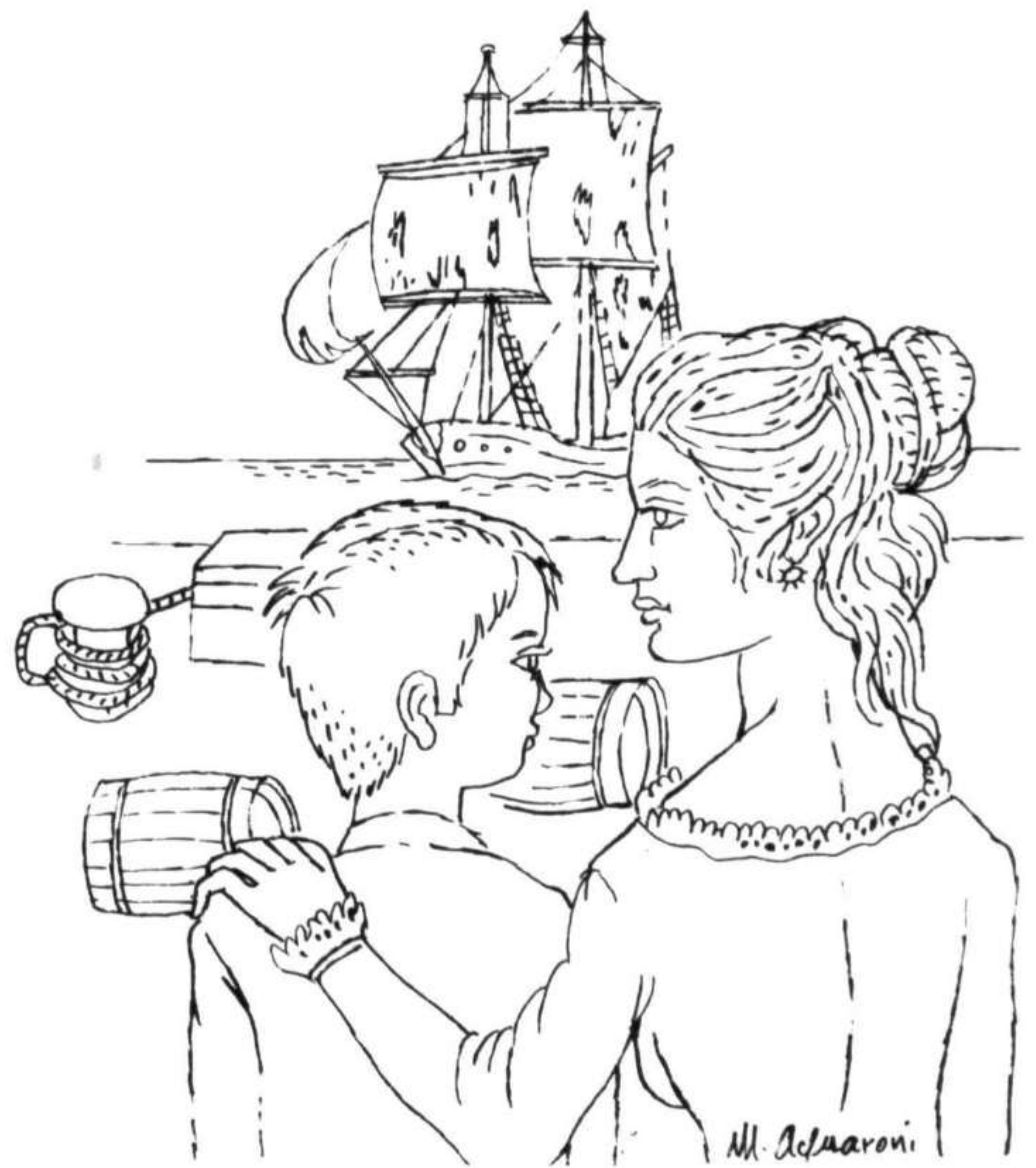
Desandaron el camino y el comodoro apenas entendía ya las confusas explicaciones del griego sobre la inesperada fortuna de haber capturado a aquella especie de híbrido abismal en aguas de



Creta, con lo que también habían conseguido conjurar los peligros de las falsas rutas del Mediterráneo. El comodoro salió a cubierta como si saliera de una pesadilla. Aspiró todo el aire que pudo y buscó ávidamente con los ojos escocidos a los que aguardaban bajo el cobertizo del pósito, y allí los vió a todos tal como los había dejado, la vista pendiente de la bricbarca y tan quietos, o tan contiguos a su propia pesadilla, que no parecían reales. Claudia y Samuel asomaban justo por la visual de la escala y ellos sí se movían, preguntando con el cuerpo que qué era lo que estaba ocurriendo a bordo sin que ellos pudiesen atestiguarlo. Claudia descubrió al comodoro junto a la toldilla y se empinaba para hacerle señas con la mano, como si verdaderamente llegara de un largo y azaroso viaje a un mundo de tinieblas.

Ya se recuperaba el comodoro, la boca engullendo la escasa y todavía hedionda brisa del atardecer, cuando sucedió lo que Estefanía había aproximadamente previsto. Dos marineros intentaban a la sazón arriar la gavia y algo empezó a crujir alarmantemente allí arriba. Nikos Kaniathe ordenó con repentina cólera que afianzarán la driza y no anduvieran metiendo las zarpas donde no debían, que ya diría él lo que había que hacer. Pero la driza, podrida como estaba, no aguantó ya el estirón y la gavia se vino abajo con un estruendo de árbol hendido por el rayo. Chocó contra un flanco de la toldilla, quebrándose la verga y yendo a dar contra los cuerpos del comodoro y de Alramadi Magesto. Este recibió el golpe en la espalda y quedó tendido de bruces al lado del comodoro, quien se abatió con el palo encajado en el bajo vientre. Lo último que vio fue un espejo salpicado de sangre en el que se miraba Estefanía, ¿qué te han hecho? preguntando. Nikos Kaniathe empezó a dar voces y saltos y a maldecir en lengua de infieles, sin saber exactamente a quién acudir en demanda de socorro, pero ya aparecía Samuel por el portallón, corriendo hacia el comodoro y esforzándose con jadeantes ímpetus por librarlo de aquel sanguinario cepo.

Nadie más subió a bordo, o quizá alguien más pensó subir cuando ya no era necesario. Nikos Kaniathe había recostado al otro herido sobre unas lonas mugrientas y contemplaba atónito a Samuel, como si intentara explicarse por qué inauditas razones bajaba ahora con el comodoro en brazos por la insegura escala. Claudia aguardaba abajo, una mano en cada mejilla, los ojos mojados por el espanto, y anduvo junto a Samuel en dirección al pósito. Un grupo de gentes, engrosado por quienes habían acudido al señuelo fantasmal de la bricbarca, los seguía en silencio, mientras el vigilante optaba al fin por subir a bordo en compañía de alguien más. El comodoro estaba muy pálido, aun-



que no parecía privado enteramente del sentido. Una mancha marrón, que más que sangre parecía una floración de hongos, le iba goteando del chubasquero.

Poco antes de llegar al cabriolé, apareció Estefanía por un lateral del pósito y detuvo con un ademán tribunicio a la exigua comitiva. Después se dirigió a Samuel con una altanera calma diciéndole: ponlo con cuidado en el suelo y dile a toda esa chusma que se vaya, no quiero que lo ensucien más todavía. Samuel no pareció hacerle caso y consiguió recostar al malherido en el asiento del carruaje. Luego se volvió a Claudia para rogarle que fuera a avisar a los demás y ya se disponía a ponerse en camino cuando lo cogió de la mano Estefanía con un gesto ambiguo. ¿Lo has visto, verdad?, dijo mirando a la bricbarca con los ojos enrojecidos por una fatigosa hostilidad, es igual que un murciélago vomitado por la marea. Vamos, sube, dijo Samuel. ¿Te has dado cuenta de que todo estaba preparado?, prosiguió Estefanía como si esa pregunta llevara implícita la salud de su hermano, ¿has visto el cuchillo del verdugo chorreando sangre por todo ese maldito barco? Sube rápido, repitió Samuel haciéndole sitio y acomodándose él en el estribo. Y ya cuando arreaba a la yegua, subió Estefanía y se derrumbó sin lágrimas sobre el exangüe y amantísimo cuerpo del hermano.

(Fragmento de un capítulo de la novela en preparación "Toda la noche oyeron pasar pájaros").

# CINC POEMES DE JOAN PERUCHO

## *FRAGMENT RETROBAT D'UNA LLETRA DE JOHN CONSTABLE*

Una quieta dolçor floreix a la mansarda,  
obre la finestra damunt de cels tibants  
a través de la cara del seu retrat que mira,  
que esguarda el temps. Vindran somriures  
adorant la beatitud d'aquesta imatge  
on vaig viure, segurament, sense saber-ho.

I sota el cel de "Bruges, la morta", la difunta  
burguesia, els turistes errants, el gòtic religiós  
maduren quelcom de taciturn. En va aquest cos  
gemega sota el pes del rencor, en va ningú  
retornarà a la partença; per tant, giro, giro  
i contemplo. Altres intenten respirar.

Un cigne blanc avança pel canal solitari,  
surt de la boira bruta,  
i magnífic retroba el color de la tarda  
com pintura amb sol de posta i lliris.  
En algun lloc reposa l'aigua mansa.  
Exultara, a la nit, podridura i insectes.

*DAVANT D'UNA PINTURA*

Pastura entre les flors, pastura entre els anyells.  
Incansable i voraç, pastura entre la molsa.  
Comes suaus ondulen vers la Mort.

Llaura el cervell aquest enginy terrible.  
El gust del pa i la sal.  
Estranyes màquines volaran com insectes.



*EU QUERO OIR O TEU SILENCIO*

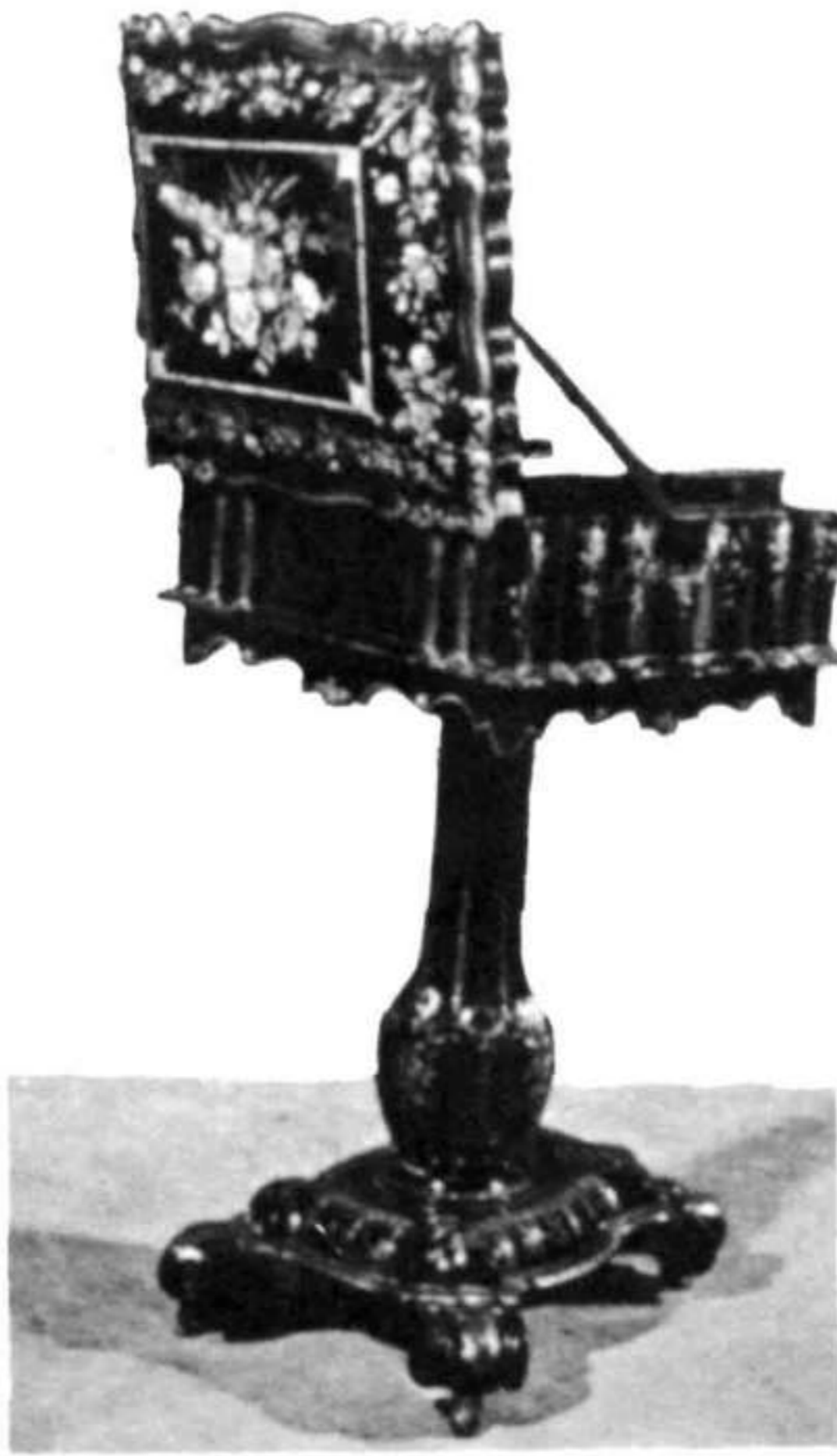
Coma suau, pujol d'encís.  
Les dents com les genives.  
Llàgrimes d'aquest amor,  
sin paxaros nin vento.

Me'n vaig cap als jardins del marquès d'Alfarràs.  
un cotxe vell ens duia.  
Roses, violes, dàlies, violins  
llangueixen a la cambra.

El crepuscle és morat.  
Trist és el cant d'aquests ocells que emigren.  
Es trist l'hivern.







## *ANIVERSARI*

### I

Somriu la rosa prop del cor.  
La Mort és una dama.

Contemplaré el seu rostre,  
ara, en aquest mirall.

### II

Lentes campanes a la tarda.  
Sento el vòmit de sang.  
Aquesta és la balada.

Roges roses ardents venia la florista.  
Li compro un crisantem.  
Besaré el marc de nacre.

*PETITA SUITE*

A Joan Miró

I

Astre, Terra, Flama.  
Primavera secreta.  
Ocultia font.

II

Home, Dona, Sang.  
Primavera secreta.  
Fúria amagada.

III

Palet de riera.  
Infant que dansa.  
Arrel que dansa.

IV

Dansa la Primavera.  
El desig i la sang.

MIRÓ





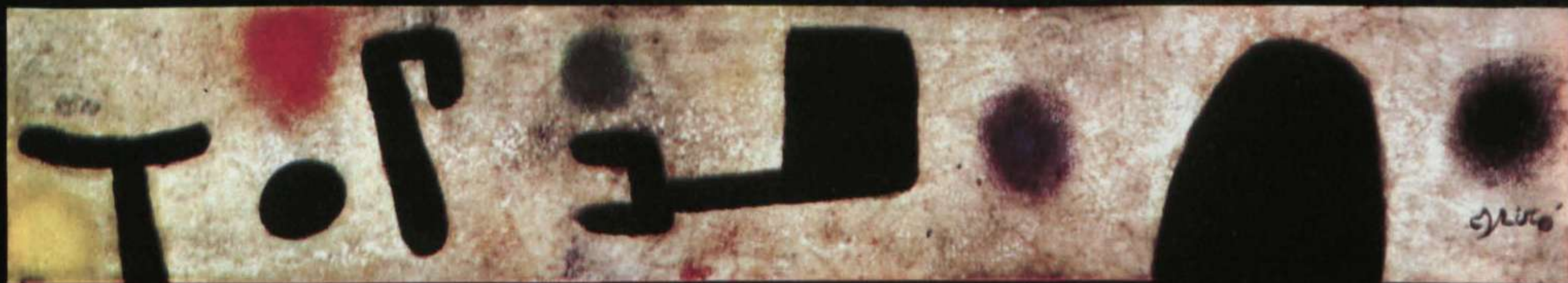
مکمل ہے

## A JOAN MIRÓ

VINDREM d'antics palaus a noves sangs,  
latents i obertes com serpents.  
Tot és nostre i proper, refent-nos i nodrint-nos,  
com una primavera que comença:  
línies conjurant llunes o remoroses aus,  
allucinants paraules mai no dites  
i mons per néixer encara.  
Ulls despresos del somni,  
reals des d'una altra esperança.  
Colors com reialmes pròdigs o tempestes;  
estrelles d'infantesa i mans que s'obren  
cap a esquerps horitzons.

I ens sobta aquesta sang, com somniades serpents,  
com un vi nou i aspre,  
i vetllem meravellats entre les formes pures.

*ALBERT MANENT*





# MARCEL DUCHAMP O LA TRANSPARENCIA HERMETICA

RAFAEL CONTE

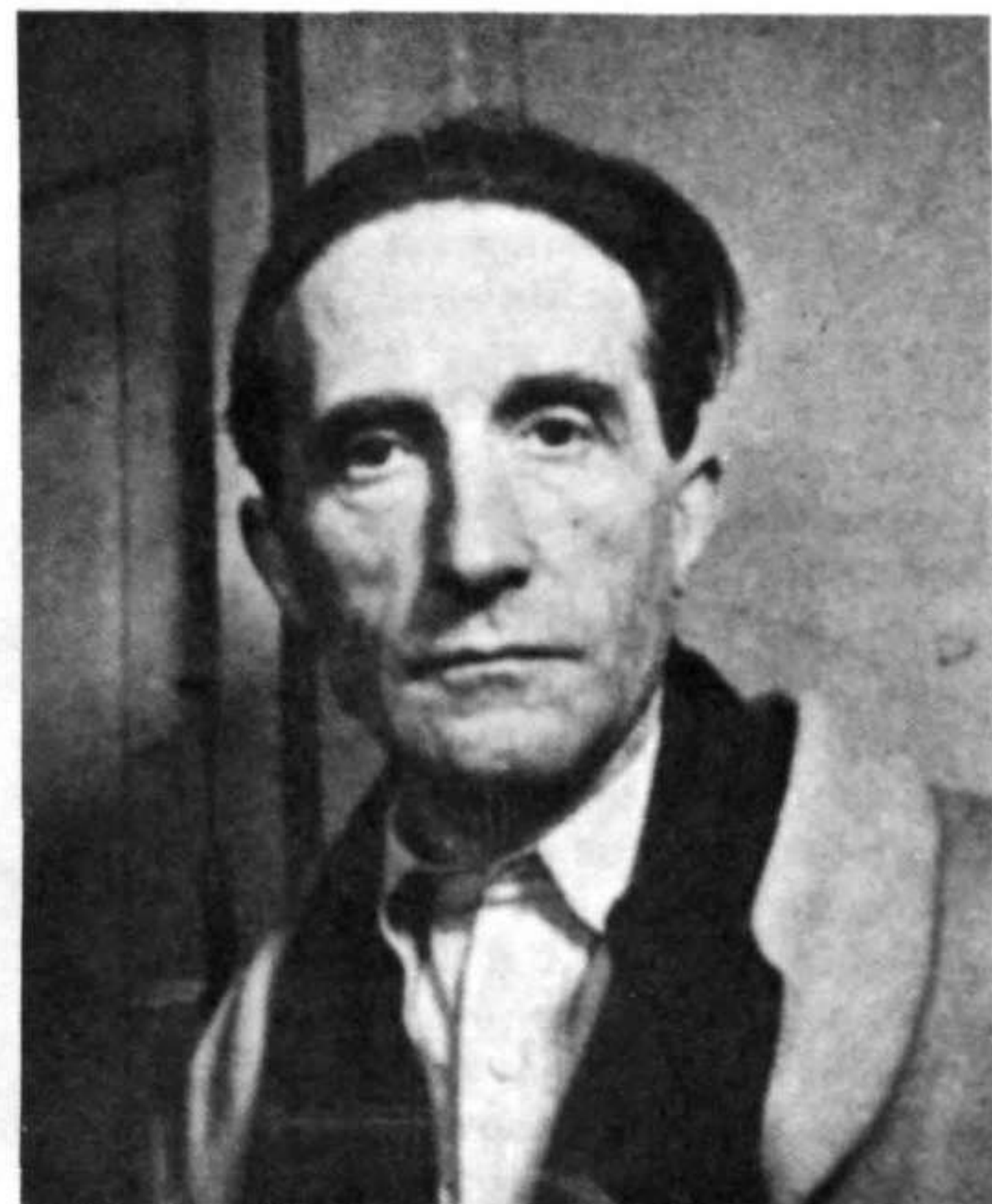
LA lectura de estos textos de Marcel Duchamp (*Duchamp del signo*.—Gustavo Gili, editor.—Barcelona, 1978) provoca una extraña sensación: la de estar literalmente viéndolo todo, sin comprender en profundidad nada. El artista nos descubre minuciosamente los entresijos de su laboratorio: sus movimientos iniciales, sus correspondientes esbozos, el encadenamiento de hechos y conceptos, las derivaciones, las asociaciones, los trabajos preparatorios —sobre todo de su trabajo más célebre, su *Gran Vidrio*—acompañado todo ello de desahogos, de críticas, de chispazos iluminadores... La sensación es de que, por primera vez en la historia del arte, la idea, a través de la materia verbal y en ocasiones gráfica, llega hasta el lector como tierra y cemento, como materiales de construcción. ¿O tal vez los restos de una demolición? Dos



Duchamp en Munich en 1912

caminos se abren para el uso de estos materiales. El primero llevará a la conciencia destructiva; el segundo a lo positivo de esta destrucción, de tal modo que, perforando la propuesta del artista, se pueda ir siempre un poco más allá.

Esta absoluta transparencia inicial, que desemboca en la capacidad definitiva de los textos, convertidos en materia a la que el autor se ha negado a dar forma —pues la forma vino después, en la obra, o mejor en la ausencia de la obra— sólo la he respirado en otra ocasión, en un ejemplo literario que puede resultar paradigmático, aunque en ningún modo paralelo. Al leer los *Carnets* de Henry James, el lector experimenta la sensación de tocar por primera vez con la mano las más intrincadas interioridades del laboratorio de un gran escritor. En el voluminoso tomo publicado y recopilado después de su muerte, y que en ningún caso James, que tan cuidadoso era, destinaba al público, se describe con una minuciosidad exasperante de tan prolija y agotadora, cómo las novelas y los relatos se iban paulatinamente configurando en la mente del escritor. Se trata de un libro sincero, desde luego, tanto más sincero cuanto que no había previsto la presencia de un lector. Eran las *chuletas* que Henry James utilizaba para su trabajo: una habitación transparente, pero cerrada. El lector, que no ha sido invitado, se siente como un espía, como un *voyeur*. Los personajes de James se yerguen ante él: nacen de un hecho, de un recuerdo, de una idea o de una intuición: el escritor los esboza, los transforma, los modifica a tenor de sus necesidades, para encajarlos en los acontecimientos: personajes, hechos y argumentos se van imbricando para desembocar



En Paris, 1938

car lenta y exasperadamente en la obra terminada.

Pero, tras haber penetrado como jamás pudimos hacerlo en las más diminutas variaciones del trabajo del escritor, en sus motivos apenas perceptibles, en sus más leves meandros, al final hay que rendirse a otra evidencia no menos aplastante: ¿qué hemos aprendido del secreto del escritor? ¿Cuáles son los perfiles de la imagen en el tapiz? Aquí termina una semejanza mecánica. Henry James no destinaba estos apuntes a la publicación, y se trata de un arte verbal. En el caso de Duchamp, los escritos que ahora aparecen en castellano habían sido ya publicados en vida del artista. Todo paralelismo es, pues, imposible.

Y sin embargo, la sensación permanece, y existe una explicación. Tanto en un caso como en el otro, estos *materiales* no son reflexiones teóricas, sino la *práctica* del trabajo del artista. De ahí que no nos iluminen más que en la medida en que nos empujan hacia la obra, en que jamás pueden ser tenidos por textos en sí mismos, con valor autónomo. Están en función de otra cosa, son simplemente descripciones literales y ceñidas al trabajo, que jamás pretenden explicar, sino fabricar. Como si el amante, al descubrir el cuerpo de la amada, sólo viera, en la desnudez que teóricamente le empujaría al goce, un conjunto de tejidos, células, córneas, líquidos, pilosidades y excrecencias. De la misma manera que el amante descubre el cuerpo de la amada a partir de estos materiales, para edificar el conjunto que le llevará al placer, el lector de estos textos tiene entre sus manos una doble posibili-



En Amsterdam, 1966

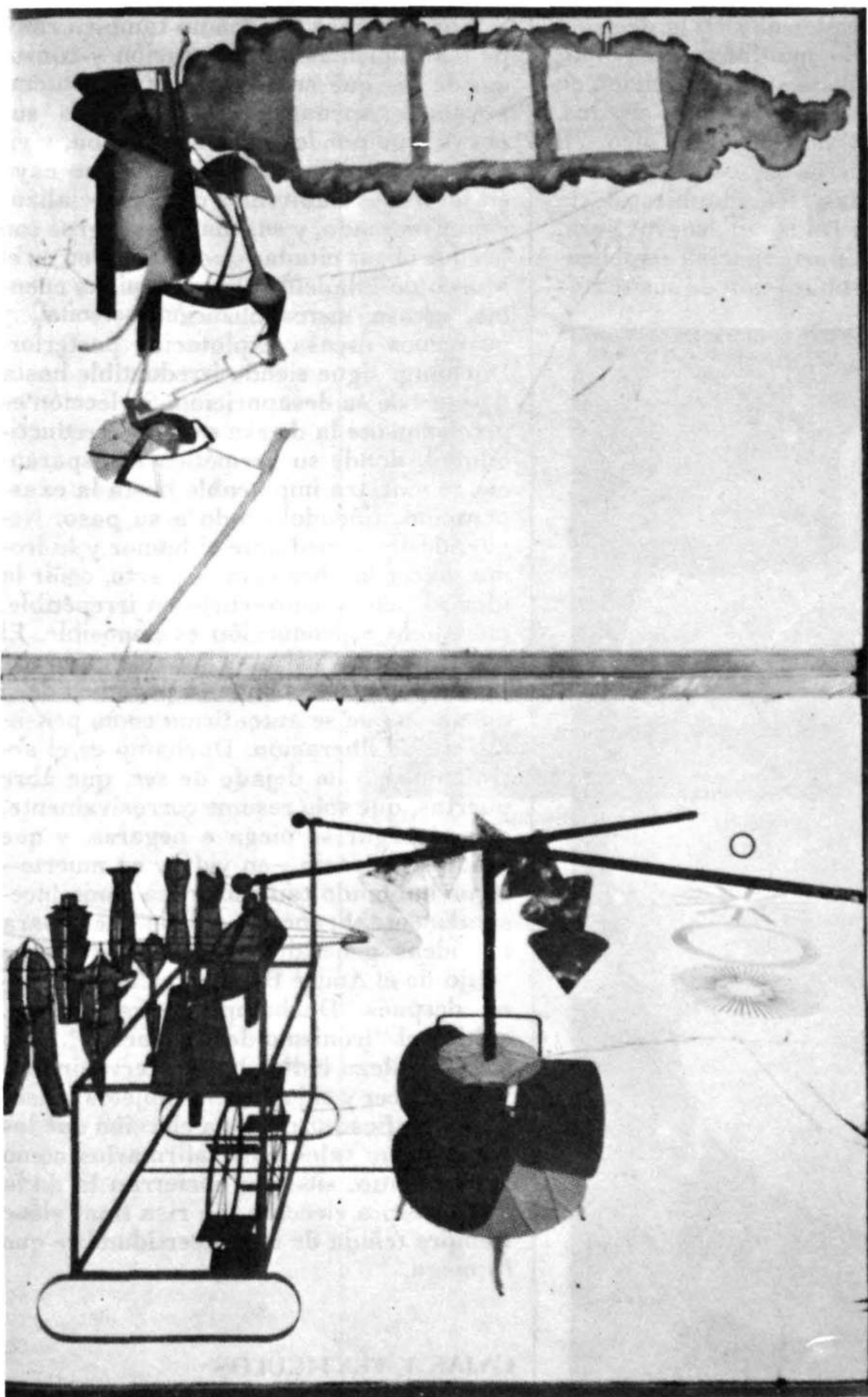
dad: la destrucción o el placer. Aunque el placer sólo vendrá con el riesgo de la construcción. Y aquí se separan James y Duchamp, como no podía menos de suceder en artistas tan contrapuestos. Si estos textos remiten a realidades *otras* —las obras— en James la obra es cerrada y altiva, mientras que en Duchamp la propuesta es la de la participación, la de entrar en la obra y salir de ella en busca de otra cosa. Al atravesar la obra somos atravesados por ella. En un caso desembocamos en la catedral, en el otro en su espacio, esto es, en su libertad.

## REBELION, DESTRUCCION, AUSENCIA.

“En arte, la perfección no existe”, escribe el propio Marcel Duchamp. Ahí reside la diferencia ostensible entre el gran artista y el que no lo es: el primero está siempre insatisfecho. Cuando, en determinados niveles de calidad, nos sentimos inquietos, algo hay que chirría, vayamos más allá como a por un termómetro que mida la temperatura: el escritor, cuando lo es de verdad, jamás estará satisfecho con lo escrito. Ni el artista con su obra, de la misma manera que la insatisfacción de Marcel Duchamp le condujo al silencio: un silencio similar a ese otro despiadado en el que parece haberse sumido Samuel Beckett. El gran arte está reñido con la satisfacción y con la buena conciencia. Pues —sigue Duchamp— “un eslabón falta a la cadena de las reacciones que acompañan al acto de creación; ese corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar por completo su intención, la diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado”. A eso, el artista denomina el “coeficiente de arte” personal contenido en la obra.

Un examen superficial de la vida y obra de Marcel Duchamp ha llevado a muchos tratadistas a no entender nada. Los dos polos entre los que se mueve el pensamiento artístico en nuestro tiempo se han revelado ineficaces para enfrentarse con este fenómeno. Ni el formalismo a ultranza, ni el sociologismo materialista han conseguido reducir el significado de Duchamp a sus esquemas preconcebidos. Por una parte, el artista ha efectuado la más sistemática y profunda demolición del fenómeno del arte tradicional que la historia ha conocido jamás. Por la otra, sus propuestas han roto los esquemas de toda interpretación simplemente materialista. Es el artista ilegal para todo sistema establecido, al que ni siquiera pueden serle aplicados los criterios ha-





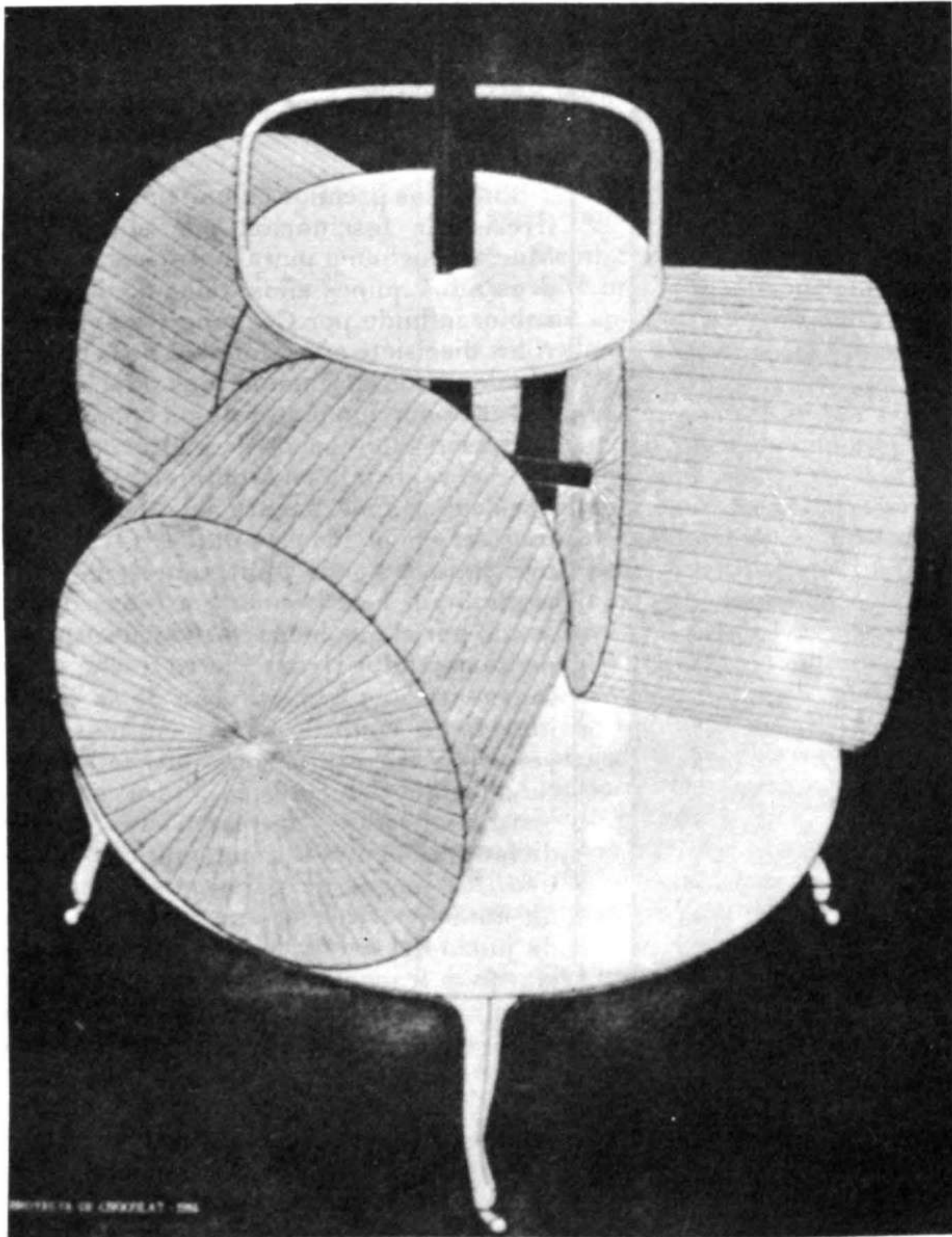
La novia puesta al desnudo  
por sus solteros, aún...  
(1915-23)

bituales sobre la destrucción o la subversión. En una reciente historia publicada en España de la vanguardia artística, Duchamp es escasamente tratado, y simplemente reducido a uno de sus aspectos parciales: Su participación y contactos, en algún momento de su vida, con el movimiento *Dadá*. Pero si eso sirve para los *ready-made* o el *portabotellas*, en vano buscaremos el examen detenido de las obras más revolucionarias del artista, la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*El Gran Vidrio*, o el testamento final que constituye *Etant Donnés*: 1.º *La Chute d'eau*, 2.º *Le Gaz d'éclairage*. En

poco más de diez años, de 1902 a 1913, Marcel Duchamp pintó algo menos de medio centenar de cuadros, para desembocar en el silencio posterior. ¿Silencio? Aparte de las constantes provocaciones y puestas en tela de juicio permanentes, ocho años empleó en el primero de los cuadros citados, de 1915 a 1923, fecha en la que lo dejó "definitivamente inacabado", y veinte en el segundo, de 1946 a 1966. ¿Cómo se puede *historiar* su obra y su figura, o menos aún la vanguardia artística de nuestro siglo, en la que es un hito y una clave, sin el examen de la obra que ocupó la mayor parte de la vida del artista?

Entre sus premios en matemáticas y su irresistible fascinación por el ajedrez, Marcel Duchamp pinta sus primeros cuadros a los quince años: telas de un joven sabio, influido por Cezanne y los *fauves*. A los diecisiete años, influido por el ejemplo de sus dos hermanos mayores, Gaston y Raymond, uno pintor bajo el nombre de Jacques Villon y el otro escultor, el joven Marcel se instala en Montmartre. En menos de diez años, pasará del dibujo de humor —no se olvide este dato— a través de los contactos más importantes, de Gertrude Stein y su hermano a Picasso, pasando por el que luego ha sido el sorprendente narrador Henry Pierre Roché —que lo convirtió en protagonista de su relato inacabado *Víctor*—, al silencio más subversivo. Atravesará como un meteoro el futurismo y el cubismo, hará intentos constructivistas —deconstructivistas, mejor dicho— pero entre las matemáticas, la óptica, los juegos de perspectiva, subyace un humor corrosivo, una puesta en tela de juicio del arte y la obra. No en balde comenzó fracasando en el concurso para entrar en la Escuela de Bellas Artes, pero exponiendo en los dos primeros Salones de los Artistas Humoristas. Después pasó por los Salones Independientes y por los de Otoño, hasta conectar con Picabia y Apollinaire. Otras aficiones: el número de oro, la geometría no euclidiana, la alquimia y el ocultismo, la cronofotografía, la búsqueda de la cuarta dimensión. En 1912 tiene que retirar del Salón de los Independientes su *Desnudo descendiendo una escalera* —ese mismo año lo expuso en Barcelona— por ser tomado como un cubismo que se burlaba del cubismo. Y todo ello bastante antes de *Dadá*, desde luego. En 1914 pinta su primera obra sobre vidrio, y al año siguiente se produjo su viaje decisivo a Estados Unidos. Sus pinturas van desapareciendo, en beneficio de los objetos insólitos, de los *ready-made*, de las provocaciones, la animación artística y el juego de ajedrez. El proceso de rebelión, de puesta en tela de juicio

permanente, desembocaba en la destrucción y en el silencio, múltiplemente poblado desde luego, hasta su desaparición en 1968, con las dos grandes obras citadas. De 1914 a 1918 sólo pintó un óleo, *Tu m'...*: después vinieron las carcajadas, las obras motorizadas, los manifiestos, la participación en Dadá en Nueva York, aparatos ópticos, participación en películas y ballets, la publicación de sus textos



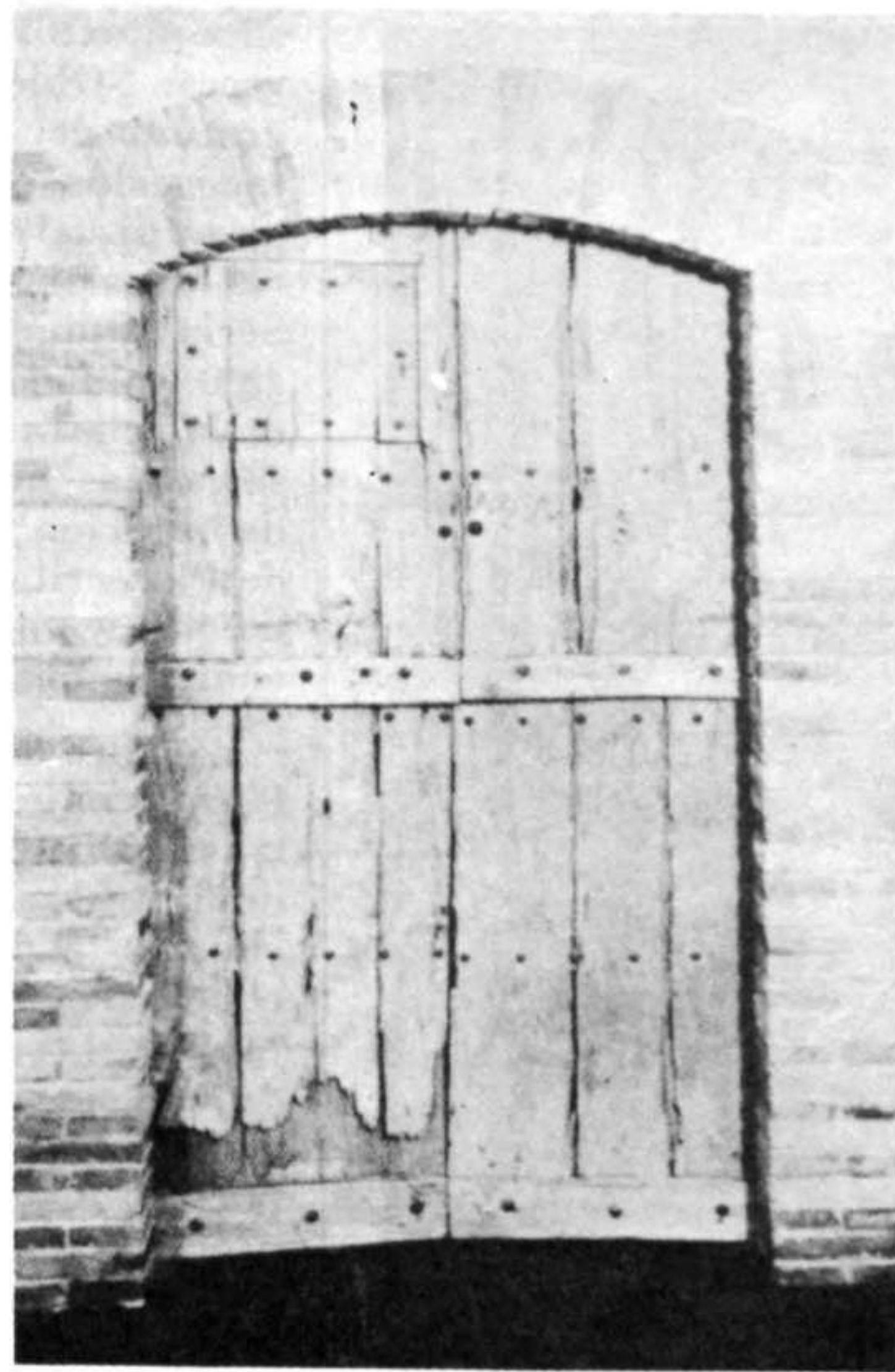
*Molino de chocolate n.º 2 (1914)*

en las insólitas y reincidentes *cajas* y organización de exposiciones. Pero la trayectoria apenas sirve para situar el fenómeno a lo largo de nuestras tormentas y explicaciones: para saber que lo subjetivo es fundamental en el arte, que las profecías tienen su razón de ser, que el silencio es también un lenguaje, y que el arte no puede ser consumido ni integrado cuando lo es de verdad. Que destrucción y construcción pueden estar ligadas y que el arte de nuestro tiempo tiene que encerrar su propia autocrítica.

Por lo demás, Duchamp también rompe los esquemas de integración y consumo de los que se acusa al arte contemporáneo. Apenas sacó dinero de sus obras, que por lo general regalaba, y vivió muy austeramente. Su obra no cayó en las redes habituales de comercialización y mercado, y sus mayores logros son las dos obras citadas que se exhiben en el Museo de Filadelfia. En resumidas cuentas, escasa mercantilización personal, y no menos escasa explotación posterior. Duchamp sigue siendo irreductible hasta después de su desaparición. Su lección es precisamente la de esa esquiva irreductibilidad, donde su hermética transparencia se muestra implacable hasta la exasperación, tiñéndolo todo a su paso. Negar, destruir mediante el humor y la ironía, hacer la obra como un acto, ceñir la idea al acto y convertirlo en irrepetible, pues toda reproducción es imposible. El arte, reducido así a su más delgada expresión, como una sombra paródica de sí mismo, y que se autoafirma como pensamiento de liberación. Duchamp es el artista que no ha dejado de *ser*, que abre puertas, que sólo resume corrosivamente, que al negar se niega a negarse, y que desde su silencio —en vida y en muerte— sigue hablando tan rumorosa como incesantemente. Franqueó el foso que separa las ideas generales de las particulares —dijo de él André Breton— y las abandonó después. Duchamp, el transgresor, cultiva el “ironismo de afirmación”, y en su naturaleza lúdica hace intervenir juntos el placer y el juicio. Sus objetos irrisorios dignificados por una elección que los niega como tales para afirmarlos como pensamiento, siempre encierran la duda de la propia elección. La risa final viene siempre teñida de una incertidumbre que la niega.

## CAJAS Y TEXTICULOS

En estas condiciones ¿qué hacer con estos textos que hoy se presentan al lector español? En un principio, Duchamp hacía constantes juegos de palabras en francés y a veces en inglés, por lo que en gran parte su juego profundo se pierde en la versión castellana. Pero siguen siendo un testimonio irremplazable. Quedan los esbozos, los cálculos, las propuestas conceptuales, de una riqueza torrencial. Y los escasos textos doctrinales, que desde luego no llegó a prodigar en demasía. Este volumen es la traducción, con presentación idéntica asimismo, del aparecido en francés en 1975 (Marcel Duchamp: *Duchamp du Signe*. Ecrits. Flammarion. París) y que tampoco es otra cosa que



EL Gas de Alumbrado... fachada (1946-66)

una reedición aumentada del volumen *Marchand du Sel*, que Michel Sanouillet hizo posible y publicó en 1958. Como se ve, hasta en los títulos los equívocos y ambigüedades son constantes, pues la fonía del nombre del artista se disuelve en propuestas como "del campo del signo" o "mercader de sal". El ejemplo lo diera con su "rosa es la vida" el propio Duchamp. Pues a pesar de Man Ray, el travestismo de *Rose Sélavy* es total, verbal y visual al mismo tiempo.

Este volumen engloba cuatro partes diferentes. En la primera, titulada "El velo

de la casada", se reúnen los textos que el propio artista publicó de manera autónoma, como objetos, como "cajas" o "maletas", ilustrando su trabajo de preparación de sus obras. Son la *Caja de 1914*, la *Caja Verde* (1934) la *Caja-Maleta* (1941) y la *Caja Blanca* o *En Infinitivo*, de 1967. En la segunda, mucho más breve —20 páginas frente a 140— se incluyen textos creativos, escritos bajo la advocación de Rose Sélavy, en los que el humor, el juego de palabras y la parodia se muestran más corrosivos y surrealistas que nunca. La tercera parte —M. D. criticavit— es la más teórica (pero hay que tener cuidado con esta expresión) pues encierra las pocas explicaciones que el artista llegó a dar de su obra o juicios sobre sus contemporáneos, aunque tampoco llegó a prodigarse demasiado en esta pseudocrítica excesivamente personal para poder generalizarla. Por último, las últimas veinte páginas recogen, bajo la denominación de *textículos*, algunos breves escritos desperdigados, cartas, recetas, anuncios, lemas, inscripciones o ejercicios ortográficos: una especie de insólito cajón de sastre en el que también las palabras son actos.

¿Es Marcel Duchamp un escritor? Evidentemente no, pero sus escritos forman parte de su obra, que es, sobre todo, conceptual y simbólica, aunque su paroxismo irónico repudie el término habitual de simbolismo. Pero así como su plástica predijo movimientos como el neodadaísmo, el op-art, el pop-art o el hiperrealismo —y no es poco decir— sus experiencias verbales eran premonitorias de los modernos juegos lingüísticos. Su pasión se extendía de la subversión plástica a la verbal, pero de alguna manera se proyecta hacia adelante, hacia un modo de repensar el mundo. Falta, en este volumen, el modo de empleo y montaje de su obra citada *Etant Donnés...*, que se conserva en Filadelfia, las notas dispersas en colecciones privadas y otro breve conjunto en torno al *Gran Vidrio* y a la noción de *Infra-mince*, que publicó en mayo de 1977 en edición facsímil numerada de mil ejemplares el Centro Pompidou de París.

Para Duchamp no hay, en el arte contemporáneo suficiente "espíritu de revuelta". ¿Quién podía imaginarlo? Pensaba que la dirección que debe tomar el arte es "la expresión intelectual", más que la animal. Intelecto frente a sensación. "Es el lado intelectual de las cosas el que me interesa, aunque no me guste el término de "intelecto", por demasiado seco y desprovisto de expresividad. Creo que el arte es la única forma de actividad por la cual el hombre, como tal, se manifiesta como verdadero individuo. El arte es una de-



Escaparate de Gotham  
Book Mart, Nueva York (1945)

sembocadura en las regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio". (Entrevista con J. J. Sweeney, 1946).

Este aspecto intelectual es el que ha faltado frecuentemente a las revoluciones artísticas de este siglo, plagado aparentemente de ellas. En este sentido, Octavio Paz (*Apariencia Desnuda*, dos estudios sobre Marcel Duchamp. México, 1973; libro clave en la bibliografía sobre el artista) revela el sentido último de los *ready-made*, que no son más que objetos usuales elegidos, seleccionados y extraídos de

su contexto, o levemente modificados a veces: "Objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obra de arte. Ese gesto disuelve la noción de obra. Su interés no es plástico, sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o fealdad, tanto porque están más allá de la belleza o la fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras". Es, añade Paz, crítica activa, un acto higiénico, una crítica del gusto y un ataque a la noción de obra de arte.

La obra de arte, será por lo tanto, acto. Pero hay que ir más allá, y ver un sentido más profundo, que desborda lo individual: "El artista no es el único (Duchamp: "el proceso creativo") en cumplir el acto de creación pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando con ello sus cualificaciones profundas, y por eso añade su propia contribución al proceso creativo". ¿Quién acusará a Duchamp de individualista a ultranza, o de subjetivismo flagrante? Duchamp no es Rimbaud. Nunca calló, pues su silencio habla.

Y un recuerdo final: En la primavera de 1977 se inauguró ese extraño y provocador centro cultural que Georges Pompidou legó, como un enorme paqueboterefinería, varado en el corazón de París. Al lado de una gigantesca biblioteca y de un centro de experiencias musicales de vanguardia, o del museo de arte contemporáneo parisién, el Centro Beaubourg o Centro Pompidou, contiene una sala múltiple para grandes exposiciones, que se inauguró con una retrospectiva antológica bastante completa de la obra de Marcel Duchamp. Y allí, frente a cuarenta cuadros, al lado del *Gran Vidrio* y de *Etant Donnés...*, de documentos de época, estudios de perspectiva y óptica, las ruedas de bicicleta, las falsas puertas o ventanas, quien esto escribe, en un principio desconcertado y abrumado por la ingente cantidad de ideas y suscitaciones que le asaltaban, experimentó un irreprimible acceso de hilaridad, un goce explosivo que sin embargo se reía de sí mismo al explotar. En estos tiempos de "cuestionamiento" universal, de desmitificación, de iconoclastia, de puesta en tela de juicio permanente, Marcel Duchamp es como el signo de los tiempos por excelencia. Y todo empezó cuando "en 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de contemplarla mientras giraba..." Esta transparencia encierra a un tiempo la subversión y —como dice Paz— la más rigurosa pureza.



# DIARIO DE ZENOBIA CAMPRUBI RECIEN CASADA

Selección,  
introducción  
y notas de  
**ARTURO DEL VILLAR**

*L*A figura de Zenobia Camprubí se ha hecho ya legendaria como esposa ideal de un poeta. Lo fue por su amor y devoción a Juan Ramón Jiménez, y quizá sacrificó su propia vocación literaria por atender mejor a su marido. Escribió algunos artículos en la Prensa norteamericana, tradujo al castellano las obras principales de Tagore, y llevó durante casi toda su vida un diario que ocupa muchos miles de páginas hara ahora inéditas. Su madre, Isabel Aymar, que sentía aficiones literarias y era muy dada a escribir cartas interminables, la animó desde su adolescencia a que llevase un diario, y Zenobia se ocupó de anotar en él todos los acontecimientos, grandes y mínimos, de su vida.

Para los estudiosos de Juan Ramón posee este diario un valor inmenso, a pesar de lo cual no se ha editado aún ni siquiera en parte. Como muestra vamos a reproducir una selección del año 1916, el de su boda. La razón de que se elijan esas fechas resulta fácil: coinciden con las que lleva el *Diario de un poeta recién casado* (1), la obra juanramoniana que fue recibida con asombro y admiración en 1917, y de la que se dijo y se continúa diciendo que inaugura una segunda etapa en su obra. En sus páginas aparecen los poemas en verso blanco y libre junto a otros en prosa, lo que entonces era algo insólito; así se afianzaron en España las nuevas fórmulas expresivas de la lírica, y abrieron cauce a los poetas de las promociones inmediatas.

Es muy interesante cotejar las anotaciones en prosa de Zenobia con los apuntes en verso o en prosa de Juan Ramón. Realizaremos la tarea en un próximo trabajo, limitándonos ahora a reproducir una selección del diario de Zenobia recién casada, con las notas imprescindibles. Se respeta el texto original incluso en sus abreviaturas, añadiendo en un par de ocasiones y entre paréntesis las letras complementarias para facilitar su interpretación. Las anotaciones de cada día seleccionado aparecen completas.

Los nombres de muchos parientes y amigos de Zenobia no son de fácil localización; sin embargo, no parece que ello tenga mucha importancia, puesto que lo interesante es seguir el viaje de bodas de la pareja protagonista, de Nueva York a Madrid. Y aquí están señalados sus enfados y reconciliaciones, sus lecturas, visitas a museos y parques, esperanzas y temores. Aquí están dos enamorados diferentes a la mayoría de los enamorados, porque eran geniales.





Zenobia, 1915

## FEBRERO

*Sábado, 12.*—Lincoln's Birthday. Llega Juan Ramón. Mamá y Jaén están en el muelle conmigo. Juan Ramón parece inquieto, conmovido y contento a un tiempo. Llega Yoyó, y dejando a mamá en el Martha Washington vamos con J. R. y Jaén a casa de Hannah, donde comemos todos juntos alegremente. J. R. trae postales, fotografías y placas estupendas que nos interesan mucho. El envío de la Lagartera tiene gran éxito (2).

*Viernes, 25.*—Yo me encuentro mala, pero tengo que ir de compras porque me empiezan a coser el traje de boda, y Juan Ramón pasa el día de lluvia torrencial en Garden City. Vuelve contento de allá con muchas ideas en la cabeza, y me consuela del día de perros que he pasado yo haciendo compras en la tormenta y encontrándome tan mal.

## MARZO

*Jueves, 2.*—Me casé. Presentes: mamá, Yoyó, Raimundito, Epi, Hannah, *aunt Edith*, *Mrs. De Meli* y *Miss Anna* (3). Juan Ramón y yo fuimos al fotógrafo en el automóvil de *aunt Edith*, y luego de ponerme el vestidito azul con adornos crema en el Martha Washington, Juan Ramón y yo salimos para el National Arts Club, en donde nos esperaban tres cajas de flores: rosas blancas de mamá, tulipanes rosas y junquillos dorados de los Underhill's, y un gran ramo de flores de todas clases enviado por *Miss Sargent*. Tras una espera estúpida nos dan las habitaciones del Barón Anónimo. Mamá y *Miss Anna* nos hacen un rato de tertulia en la velada.

*Viernes, 3.*—A las 10 se presenta Don Epi a poner la cerradura de mi baúl. Almorzamos con mamá. Estuvimos un momento en casa de Hannah. Encargamos tarjetas de boda en Brentano's. Cenamos con nosotros Hannah, *Miss Sargent* y Epi.

*Sábado, 4.*—Estuvimos toda la mañana atendiendo al equipaje y a los encargos de importaciones de España. Almorzamos con mamá y Yoyó. Por la tarde salimos para Boston. Llegamos al Bellevue a las 11,30. Juan Ramón y yo tuvimos nuestro primer disgusto, y después nos dio mucha pena y nos quisimos más.

*Miércoles 8.*—Juan Ramón, enfermo Vienen a verme Emily y Nancy. Leemos J. R. y yo *party* de *El rey de la sala oscura* (4). Visita del Dr. Hill.

*Viernes, 10.*—Juan Ramón y yo salimos por primera vez después de su enfermedad para almorzar con Billy, Page y *Mr. Burdelt* en el Copley-Plaza. *Mr. B.* le parece reventante a J. R. Después del *lunch* J. R. se vuelve a casa y escribe un artículo sobre jardines, mientras yo voy con Margaret Paulding a ver *Gringoire* y *Son Homme* por Becman y Borodini. Al volver M. y yo al hotel encontramos a J. R. malucho. M. le manda cinco tiestecitos de flores diferentes. Nos vamos a ver la pieza de *The Footlights*. En el hotel vemos un baile de niñas que aún no se han puesto de largo.

*Lunes, 13.*—Visitamos el estudio de Garo y encargamos más fotografías. De allí a Gim. De Gim al Union Club para almorzar con George y Page Wheelwright. J. R. se encanta con el papel y objetos de escritorio del Union. Vemos después del *lunch* a *Mr. Milfin*. Visitamos Harvard con Page y regalan a J. R. seis libros sobre la inmortalidad. (Preveo en ello mi rápida entrada en un manicomio —los libros están en inglés). Tomamos el té con *Miss Longfellow*. Volvemos a casa muy cansados y escribo a Gim, Page, mamá y Yoyó.

*Miércoles, 15.*—En casa de Gim a las 9,30. Visitamos los talleres, muy limpios, muy ordenados, trabajadores simpáticos, de aspecto intelectual, plantas y flores. A las 11,30 visitamos las oficinas de *Mr. Burdelt* y vemos algunos libros de escuela en español dignos de recordar. De allí seguimos al templo de Ciencia Cristiana, que nos recuerda una inmensa sala de conciertos con su órgano soberbio y monumental. Almorzamos con Esther y Stanley. Yo me enfado con J. R. porque se acoquina con la nevada y quiere pasarse la tarde en casa. Salimos a las 4,30 para Harvard y tomamos el té en las oficinas del *governor*. Margaret viene a cenar con nosotros. J. R. rehúye las ocasiones de ser presentado a rectores de universidad y profesores eminentes (5).

*Jueves, 16.*—Gim & Co. Nada. Juan Ramón y yo tenemos un disgusto y luego mayor comprensión y mucho más cariño verdadero.

*Lunes, 20.*—Cartas: Garo Studio's, *aunt Edith*, *Miss Sargent*, Olga Lingard, Delia, *Mrs. Wheelwright*, *aunt Bessie*, Madeleine, *cousin You* (6). La gripe me retiene en nuestras habitaciones, y J. R. se queda encerrado también "por simpatía". Mamá almuerza con nosotros. A primera hora de la tarde hacemos el envío de participaciones de boda para N. Y., y las notas sobre María Guerrero y Mendoza para Underhill. A las cinco vienen a tomar el té *Miss Sargent* y Epi. La primera me trae tres *grape-fruits* por haberme oído decir cuánto me gustaban. Nos acostamos temprano. Juan Ramón escribe la mar en su diario, está en plena vena productiva.

*Jueves, 23.*—Salimos, ya repuesta yo del todo, a cumplir misiones. Vamos primero a la Trasatlántica y nos dan pésimas impresiones a pesar de nuestro empeño. Tememos no poder salir el 6. El 30 lo sabremos definitivamente. Vemos al cónsul para la cuestión de matrimonio civil. Entramos en la oficina de Yoyó y nos acompaña al Woolworth. Yo tengo pánico de que J. R. se niegue a bajar en el ascensor, pero no lo hace y no pasa tan mal rato como temía. Vemos el Concourse Floor y subimos con Yoyó en el *subway* hasta la calle 28. Almorzamos con mamá en el Martha Washington. Después de almorzar me encuentro mala y tengo que batir la retirada a casa, en donde me meto en la cama. Mora manda el *Pictorial*, y "gestos imperceptibles" queda incorporado para siempre en mi vocabulario matrimonial. Desisto de ver a la célebre directora de escena, pero después de dormir dos horas me levanto para ver a *Miss Rambous* y le vendo \$ 13 de encajes. Principio de futuros negocios.

*Sábado, 25.*—Llegamos con lamentable retraso a la oficina del señor Corea, que nos lee múltiples y complicados papelotes; firmamos y salimos contentos de pensar en otras cosas. Hacemos compras en Wanamaker's y almorzamos con *Miss Sargent* en el Cosmopolitan. Los tres vemos varias exposiciones de cuadros a cual más malos, y luego oímos a Casals y a Bauer, pero desgraciadamente las condiciones acústicas del Aeolian son malas y perdemos todos los tonos sutiles de violoncello. Tomamos el té en el Biltmore apretado de gente



gastadora y basta, y volvemos a casa muy cansados en la imperial del *bus*. Descansamos un rato y Juan Ramón me quita la tristeza del cansancio siendo muy bueno conmigo. Después de cenar vamos a oír el concierto escandinavo. *Mme. Endelius* canta muy bien los *lieders* populares, y oímos el *Norronak vael* y *Kongek vael* de Grieg y Bjornson, que son con el coro, orquesta y (palabra ilegible) como la voz heroica de un pueblo viril, libre, norteño y exaltado en su espíritu de empresa esforzada.

*Jueves, 30.*—Nos levantamos temprano y escribimos con brío los poemas de J. R. Por teléfono se arregla en envío de *La luna nueva* al Pictorial (7). J. R. y yo salimos escapados al Cosmopolitan, adonde hemos invitado a almorzar a *Mr. & Mrs. Underhill*. Agradable almuerzo. *Mr. U.* se queda con *Platero* para traducirlo. Proyectamos el librito de cuentos modernos españoles. Recorremos algunas casas de *School supplies* (8). Nos subimos en un *bus* y llegamos al extremo de 5ta. Ave., y luego por Manhattan Ave., hasta el Hudson. Cuando llegamos ya es de noche. Volvemos al hotel justamente a tiempo para cenar. Nos espera un buen correo y los 6 saleritos de Agnes Lane. Hemos pasado un día buenísimo de primavera y todo nos ha salido bien.

#### ABRIL

*Sábado, 1.*—Juan Ramón y yo tenemos escenas y discusiones tristes y trágicas que se resuelven en la nada. A las 12,22 salimos con Bobby Parsons a Flushing. Nos espera su coche y nos lleva a ver The Bowre House, y nos da un paseíto por Flushing. Almorzamos con Muriel y su marido y con Madeleine. Vemos a los niños y pasamos un rato agradabilísimo con los Gordons, que gustan mucho a J. R. Nos llevan en auto a Douglaston, que nos encanta. Volvemos para el té que nos dan los Yanes. Además de toda aquella familia y mamá vienen *Mrs. Crosby*, Mary, Chay, su hermano, *Mrs. Andrews* y Chase, Alec Gordon, Muriel y Madeleine, Laura Cox y su marido, Gertrude L. y el suyo, *Miss Filch*, *Mrs. Eldridge*, Lucy y Ruth, Edith y *Mr. K.*, Annie S., *Miss Crooke*, Flora, Mattie, Elsy, etc. A las 7 nos vienen a buscar los Parsons y cenamos con ellos. Mamá se vuelve con nosotros a N. Y. y la de-



Zenobia y Juan Ramón, recién casados

jamos en el M. W. Juan Ramón recibe regalos de libros de Heats & Co., y de *Mr. Underhill*. Día muy agradable.

*Viernes, 7.*—Veo a *Miss De Wolfe* y hago encargos mientras Juan Ramón se queda trabajando. Almorzamos juntos, proyectamos planes y salimos a estirar las pienas. Encargamos en Brentano's mis tarjetas y compramos un libro editado por Emerson. Tomamos el té con Hannah, y cenando en casa, salimos por la noche a ver los bailes rusos.

*Carnaval* es delicioso, pero los otros no nos acaban de entusiasmar. Desistimos de ir a más. (En la tarde hemos visto hoteles con el resultado de que aquí nos rebajan cinco duros por semana). Volvemos a casa por la noche muy contentos de estar el uno con el otro sin necesidad del mundo de fuera.

*Martes, 11.*—Salgo tardísimo por escribir cartas. A última hora hago algunos encargos por aquí cerca. Almorzamos solos. Sacamos del medio baúl za-



patos, trajes, etc. Vamos a tomar el té al Martha Washington; viene Page y Mr. Walsh, y vamos los cinco al *flower show*. Un poco tristes están ya las flores por ser el último día de la exposición. Page vuelve a cenar con mamá y nosotros también. Nos acostamos temprano, pero yo tengo un ataque de llanto y no nos dormimos hasta las tres de la mañana.

*Domingo, 16.*—Voy a misa. Al salir de la iglesia paso a ver Mrs. Soudder y le dejo una ramita de palma. Paso revista al ropero de mamá con ella y vuelvo a almorzar con J. R. Mrs. Leaycraft nos visita hasta las 3,30 y luego hago arreglos con Mrs. Punnelt para la venta de mis cosas en Dobbs Ferry. Me telefonea Agnes buenas noticias de la venta de mis cosas en Flushing. Damos J. R. y yo una vuelta en el bus. Cenamos con Hannah y Katherine en el Cosmopolitan Club. Hago arreglos por teléfono con Mrs. Wilcox para el cuadro y con Matty Roberts para conferencias.

*Lunes, 17.*—Juan Ramón y yo vamos a llevarle un ejemplar de *Jardines de España* a Mr. Plimpton, que a su vez nos regala un libro estupendamente impreso: *Catálogo de Aritméticas* (9). Se disgusta un poco pensando en Mr. Pulsifer, pero nos invita a cenar con las Misses Hewitts y con Mr. Huntington. Vamos a casa de Mrs. Wilcox, que con sus trapisondas usuales no está y nos vamos sin verla. Almorzamos con mamá y volvemos a la fonda. Salgo yo sola a casa de Hannah, donde recojo un libro de R. y manteles toledanos. Tomo el té con Miss Seggett y dos de sus amigas, que me ven los *Jardines* y los manteles, comprándome cuatro de los primeros y encargándome tres de los últimos. Vuelvo a casa muy contenta y Juan Ramón y yo nos quedamos ya juntos toda la velada, escribiendo, leyendo, conversando y queriéndonos mucho.

*Miércoles, 19.*—Me paso todo el día en la cama, pero no me aburro nada porque J. R. es muy bueno conmigo. Coso y leo *The Spoon River Anthology* me interesa muchísimo, y también nos gustó mucho *The Congo*, que leemos con júbilo J. R. y yo juntos (10). Por la tarde viene mamá a acompañarme mientras J. R. trabaja en *Platero* con Mr. Underhill. Cuando se va mamá leemos juntos parte de la traducción de Mr.

U. y notamos que el señor no comprende del todo el texto español (11). Me visita la vieja lavandera alemana, que con su regordete buen humor me divierte la mar. J. R. y yo estamos contentos y muy felices.

*Domingo, 23.*—Voy a Misa Pontifical de Pascua. El gentío es enorme y sólo logro entrar gracias a la tarjeta que Miss Frith me da para el pen de Mr. Kelly, que es el 20 de la izquierda en la nave central, aunque veo todo magníficamente y sin distracciones. Llego a casa a las dos y J. R. y yo pasamos una tarde trágica leyendo o haciendo ver que leemos. A las 6,30 estalla la tormenta, pero luego nos desahogamos, nos entendemos y nos queremos mucho. Cenamos con mamá y por la noche volvemos aquí a pie después de hacerle un buen rato de compañía. El Martha Washington está todo florido. Hacemos nuestra visita nocturna a los magnolios.

*Sábado, 29.*—Salgo a hacer un par de encargos en el vecindario y vuelvo con una maceta de geranios. Me visita Clara Perry. Llego luego mamá, que almuerza con nosotros. Viene Miss Niewan un momento. Acompañamos a mamá al M. W. y con ella esperamos a Yoyó. Salimos luego a un par de librerías y subimos por la 8.<sup>a</sup> Ave. a Central Park West. En la 110 entramos en el Parque y sentados en un banco vemos jugar a una bandada de pajaritos en la pradera. Venimos inesperadamente al *reservoir* y le seguimos el borde solitario y alejado del rumor de la ciudad, embebidos en el encanto de la hora, de la gran superficie lisa y llena de luz del agua, y de las orillas esfumadas grises. Intensamente felices. Me vuelven todos los sueños, las esperanzas y los entusiasmos juveniles de mi antigua *joie de vivre*. La cosa, sin embargo, ya me había empezado antes.

## MAYO

*Viernes, 5.*—Voy a ver a Hannah y le hablo de la mesa, luego voy a la tienda de antigüedades y enseguida a ver a mamá. Al volver encuentro aquí a Ureña con Juan Ramón (12), almorzamos los tres juntos y luego en el bus vamos a la calle 83 y atravesamos el Parque hacia la oficina de Mr. Huntington (13). El Parque está precioso. Mr. Huntington, muy bonachón, sale con nosotros al Museo Hispánico. Firma J. R. en la



columna y nos lleva Mr. H. a la biblioteca, en donde le regala a J. R. unos 50 libros estupendos. Vamos a recorrer el museo y luego Mr. H. nos lleva por una carretera preciosa y juntos visitamos la iglesia-museo de Mr. Barnard. Nos deja Mr. H. en el Martha Washington, cenamos con mamá y pasamos allí la velada. Volvemos a casa muy contentos y con la mar de ilusiones. Resolvemos no embarcar hasta el mes que viene.

*Domingo, 14.*—Voy a misa. Escribo algunas cartas. Nos viene a buscar el auto de Mr. Huntington y nos lleva a su casa de campo. Primera impresión muy agradable al entrar en la sala y encontrar a Mrs. Huntington sentada en un diván junto al fuego. Casa vieja, encantadora y comodísima, con praderas bellísimas que llegan al mismo Lamd. Vienen a almorzar también Mr. & Mrs. Tournure. Damos una vuelta por los terrenos y luego regresamos a casa en el auto de Mr. Huntington. Tomamos el té en el Lafayette y vamos a cenar con mamá. Juan Ramón y mamá se ponen muy pesados con la discusión. Por la noche regresamos a casa a pie; está la noche húmeda, pero agradable, y nos ponemos de muy buen humor.

*Martes, 23.*—Amanecemos en Phila (delphia). Desayunamos regocijadamente en Arcadia. Visitamos el Museo Nacional, llevándonos una impresión profunda de *La vuelta del rabaño*, de Millet. Vemos una sala de Ronney's, Gaimborough's y Reynolds y algunos Constables. También una *Ninfa* de Henner que es una preciosidad. Almorzamos en Arcadia y pasamos la tarde viendo la Casa de la Independencia (blanca, limpia y encantadora), la tumba de Benjamín Franklin y la lápida conmemorativa con la cronología de sus hechos, y luego, flaneando por la población, en donde compramos libros y un sombrero de Panamá para mí. Cenamos en Symphony Hall oyendo entretanto un concierto encantador de los llamados *pops*. Suite de *Peer Gynt*, de Grieg.

*Miércoles, 24.*—Visitamos Farmont Museum y nos entusiasma un cuadro de Gaston Latouche. Vemos muchos otros muy buenos, pero son tantos y tan corto el tiempo que no podemos gozar de ellos como quisiéramos. Paseo en *train* por el parque, almorzamos en Arcadia y luego damos un paseo en coche por toda la población. Recuerdos: Girard College y el presidio. Salimos para N (ueva) Y (ork). Alegría al regreso. Compramos el desayuno en nuestra tiendecita. Regocijo de los tenderos.

*Sábado, 27.*—Veo a Emily. Voy por el paraguas de J. R. y no lo encuentro. Hablo con Raimundito por teléfono y quedo en que nos veremos el día 31. Voy a recoger trastos a casa de Hannah. Llego tarde para almorzar con mamá, con *Mis Anna* y con *miss Bertha*, pero lo hacemos al fin muy agradablemente en el F. P. S. Juan Ramón no quiere almorzar con nosotras porque no le he avisado que venía gente.

*Martes, 30.*—Voy a Sombrers a almorzar con *aunt Bessie* y me coso de nuevo el ruedo del vestido. A. B. me ayuda. Vuelvo para encontrar que Epi ha estado con J. R. casi todo el tiempo. Descanso y cenamos temprano para dar un buen paseo en *bus*. La última hora de la velada la pasamos agradabilísimamente leyendo a Keats.

## JUNIO

*Jueves, 1.*—Salgo a misa sin poder oírla. Atiendo el reloj de J. R. cuyo cristal rompí sentándome encima de él. Busco un carpintero para cajas de libros. Al regresar, 3 *business calls*. J. R. y yo salimos: lavado, correo, carpintero, fotografías pasaporte, *School supplies*, vendemos monedas antiguas, tienda de libros, *lunch* con mamá y Katherine, conferencia con *aunt Edith*, traje Mamá Pura, blusa tita, recorreremos Altisan's, Cross, (palabra ilegible), Laks & Gimbel, comprando cosas para familia de J. R. Té con los Imberts en (ilegible). Volvemos vía carpintero a descansar. Me doy un baño y visto, cenamos y la velada la pasamos haciendo 6 paquetes para expedir y escribiendo cartas.

*Domingo, 4.*—Salgo a las 8,30 para oír misa, tomo el desayuno por 15 cts., y cojo el tren para Essex Fells, en donde paso un día feliz de campo, sintiendo sólo que no esté Juan Ramón, que no

ha querido venir. Regreso para cenar con J. R. Lo hacemos en el Albert bastante lúgubrememente.

*Miércoles, 7.*—Embarcamos. Nos despiden *Mad. De Meli*, Will y Robt. Parsons, Chase Andrews, Mr. & Mrs. Underhill & Luc Prue y Rex Leaycraft, también López Suárez, Miss Fritn y Miss McDermott. Una cucharita de plata de Dorothy Leaycraft, una gran caja de caramelos de Mr. Pulsifer, 3 *sachets*, 1 *wackray* y un acerico en forma de corazón y diario de viaje de Miss Nely, cartas de Katherine, Zeno y Miss McDermott. Yoyó y Raimundito almuerzan a bordo con nosotros.

*Lunes, 19.*—Vista mágica de Cádiz, de la bahía, Rota, Chipiona. Desembarcamos a las 8 después de sudar tinta para coger el último auxiliar. Llegada al hotel *repleto*. Salimos J. R. y yo a com-

March

1916

Thur

2 Me cae Perentes mamá, Yoyó, Raimundito, Epi, Hannah, *aunt Edith*, Mrs de Meli y Miss Anna. Juan Ramón y yo fuimos al fotógrafo en el automóvil de *aunt Edith* y luego de ponerme el vestido azul con adornos crema en el *Martha Washington*, Juan Ramón y yo salimos para el National Arts Club en donde nos esperaban tres cajas de flores: rosas blancas de mamá, tulipanes rojos y juncillos dorados de los *Indubull's* y un gran ramo de flores de todas clases enviado por Miss Layent. Las *miss* *espera estúpida* nos dan las habitaciones del *Dacon Anonim*. Mamá y Miss Anna nos hacen

prar kilométricos, cambiar oro, etc. Impresión de alegría. Después de almorzar sale mamá para Madrid en el *express*, con muchos de los pasajeros del Montevideo, Bobadilla, Clarós, etc. Por la tarde, acompañados de Castellot, subimos a la Torre de Tavira y recorreremos el Parque Genovés. Después en el tranvía llegamos al Balneario de la Reina Victoria. Refrescos frente al hotel y nos acostamos todos temprano.

1916

March

A las 10 se presenta Don Epi Fri  
 a poner la cerradura de mi baúl 3  
 Encargamos ~~con tarjetas de toda en tarjetas~~  
 con mamá. Estuvimos un momento en casa  
 de Hannah encargamos tarjetas de toda  
 en tarjetas. Casa con nosotros Hannah,  
 mis Sargent y Epi.

Miércoles, 21.—Segunda visita a Macpherson. Arreglo cuidadoso de todos los regalos para Moguer. Todo se ata en papel de seda blanca con cintas de colores. Acabando de almorzar vamos al muelle por el equipaje de bodega y lo encontramos en estado de putrefacción. Indignados llevamos el baúl directamente a la delegación de la Trasatlántica, en donde tenemos ocasión de comprobar su comportamiento a lo pirata. Recurrimos a un notario. Perdemos el *express* para Sevilla con estas andanzas, y al cenar esa noche en el hotel vemos a D. Carlos Barrié, que al enterarse de lo ocurrido nos ofrece todo género de excusas y nos escribe pidiendo valuación de lo que hemos perdido.

Jueves, 22.—Corpus Christi. Voy a misa de seis y enseguida tomamos el tren para Sevilla. Juan Ramón defiende

las últimas perras con denuedo y gran dificultad. Llegada a Sevilla a la 1. Castellot y los Buena Esperanza. Vamos a casa de Reyes, que nos acompaña en coche a ver el Parque. Es un jardín encantador con efectos tan maravillosamente bonitos que no quisiéramos irnos nunca. Damos un paseo por las Delicias, en donde la animación es extraordinaria. Se diría que en Sevilla cada hijo de vecino era dueño de coche o automóvil. Cena con nosotros Castellot y volvemos los tres a pasear de noche por las Delicias. J. R. y yo nos quedamos dormidos en el coche.

Sábado, 24.—Salimos de Sevilla acosados por los aspirantes a propinas. El viaje camino de Huelva es precioso. La campiña este año está exuberante. En La Palma nos esperan Eustaquio, Perico y Enrique, que se han levantado

a las cinco y llevan varias horas de espera. Eustaquio es muy inteligente y agradable, y los sobrinos me parecen muy despiertos y *au fait*. En S. J. del Puerto nos espera Mamá Pura, que no puede acabar de creer que vuelve a tener a su hijo. Viene con ella Blanca, que es una niña tan dulce y suavecita que me encanta. Llegamos a Moguer; por calles blancas, a casa, y en la puerta nos esperan Ignacia, Victoria, su marido, las dos niñas restantes y Emilio. Reunidos en la sala, J. R. abre la maleta y se reparten los regalos. Por la tarde, concurrencia de amigos. Mamá Pura nos banquetea en honor de San Juan. Ignacia me gusta muchísimo (14).

Domingo, 25.—Dormimos hasta la saciedad. Voy a misa de once con Mamá Pura, siendo objeto de las miradas de todos los fieles. Lo encuentro un poco excesivo. Nos pasamos todo el día jugando con los sobrinos y conociendo parientes. Eustaquio me regala un relojito pulsera muy mono, y al despertar yo por la mañana ya entra J. R. con dos rosas que Eustaquio ha traído para mí de su jardín. Las niñas también me traen flores y por la tarde Eustaquio me trae un ramo de rosas hermosísimas que ponemos con gran júbilo en el florero de plata de Grace. A la caída de la tarde subimos en gran comité a la terraza. La vista y la hora, inmejorable... J. R. y Eustaquio se ponen nerviosos con el ruido y la charla de los chicos y las señoras. Gran éxito: el Tinkertoy y las Sombras Manos. Todos son tan buenos conmigo que no pueden serlo más. J. R. me hace muy feliz.

## JULIO

Sábado, 1.—Llegamos a Madrid a las 9 y por equivocación no hay nadie en la estación, cosa que nos alegra extraordinariamente porque tenemos ocasión de lavarnos y arreglarnos en el Hotel (el) de Roma, de almorzar y luego ir corriendo a casa ya limpios. Mamá, loca de alegría; papá, igual que siempre (15). Visitó a los Bermúdez. A las 5 regreso al hotel, en donde nos visita Alberto Jiménez (16). J. R. y yo volamos en coche a las oficinas de Calleja y encontramos por el camino a los dos muchachos (17). Rafael nos ha visitado ya dos veces, encontrándonos fuera cada vez. Jubilosos abrazos de J. R. Cena con nosotros Moreno Villa, y des-

pués de cenar se nos agregan Alb. Jiménez y Castellot.

*Domingo, 2.*—Juan Ramón va a la Residencia a hablar con Alb. Jiménez mientras yo voy a misa. Papá me visita, llegan flores de Castellot, y cuando se va papá llega mamá con más flores. Se va mamá, que se niega a quedarse a almorzar, y llega J. R. Está contento con su visita a la Colina de los Chopos, y trae la invitación de Alb. J. y su madre para que aprovechemos su piso durante los meses de verano. Almuerza con nosotros Rafael Calleja, y se nos agrega para el café Castellot. Por la tarde visitamos reunidos la Residencia y vamos a ver a Carmen Monnie un momento. Incidente desagradable por J. R. Cenamos en silencio. Nota del día: tristeza en medio de salir todo bien.

*Lunes, 3.*—Mañana en el Hotel de Roma. Mamá viene a estar conmigo. Orueta y Alberto Jiménez almuerzan con nosotros. Juan Ramón, contento con su entrevista con Calleja, que le abona las 5.000 ptas. enviadas a América por su trabajo allí, en vez de descontarlas de sus obras. El conductor del tren de Sevilla nos trae el importe de los billetes que le ha dado Palma. Hacemos nuestro equipaje y salimos para la Residencia. El cuartito parece un dormitorio de muñecas. Claveles en los floreros. Cenamos con Alberto Jiménez y su madre.

*Martes, 4.*—Juan Ramón, contento con su oficina; pero a primera mañana ha estado muy raro y hemos tenido un disgusto. He estado en casa de mamá por la mañana y he llorado bastante; luego, cuando mamá se ha ido a las misas de Nicolás, yo no he podido ir y he dormido profundamente. A la hora de almorzar se ha aclarado nuestra pena y hemos estado contentos. Arreglamos el cuarto y llega a vernos Carmen Monnie. Vamos los tres al Hotel de Roma por la plata, y luego por mamá a casa. (Palabra ilegible) P. nos estropea un poco la tarde. Nos acostamos temprano muy soñolientos.

*Lunes, 10.*—Mañana con mamá. Tarde haciendo encargos con J. R. Exposición Anglada y cena en el Retiro con Orueta, Moreno Villa y Alberto Jiménez. Muy bien y muy agradable, pero lo más agradable de todo es cuan-

do los demás se van y J. R. y yo volvemos juntos a la Residencia.

*Jueves, 13.*—Ajetreo. Buscar casa. Calor. Cansancio. Vemos la casa de Conde de Aranda anocheado. Juan Ramón muy contento, yo muy triste porque no me gusta. No hay sol.

*Sábado, 15.*—Nos decidimos al fin por la casa de la calle Conde de Aranda (18). Vamos y escogemos la cama de matrimonio. Cenamos al fresco en el P.<sup>o</sup> de Recoletos (café Gijón) —Económicas—.

*Miércoles, 19.*—Terrible obra hercúlea empaquetando 5 baúles 5 cajas en la Residencia. Todos los baúles menos uno y las cajas sin excepción son libros. J. R. se queda en la Residen-

cia mientras yo voy a casa de mamá a preparar lo que hay que trasladar. Por la tarde recogen los muebles en casa y a las 7 estamos J. R. y yo, las cajas y baúles de la Residencia, y los muebles baúl de casa de mamá, en Conde de Aranda, 16. Cenamos en el Café de Gijón al aire libre. Nos acostamos con luz de vela por falta de electricidad.

*Viernes, 21.*—Almorzamos todavía en el Café de Gijón, donde tropezamos con salinas y Américo Castro. Compramos batería de cocina y mamá nos regala la vajilla y vasos. Nos ocupamos todavía de mil detalles más. Cenamos ya por primera vez en casa. Yo compro flores para el centro de la mesa, y como aún no las tengo arregladas las escondo de-



En esta casa de Padilla, 34 (hoy 38) vivieron Zenobia y Juan Ramón sus últimos años en Madrid, inicialmente en el entresuelo, y después en el primer piso. La mantuvieron alquilada hasta 1947

bajo de la mesa para que J. R. no las vea, pero él me las descubre y se pone contento.

Lunes, 31.—La mañana en casa, despachando asuntos de casa. Basilia, ropa limpia, tapicero. Me dedico a visillo y escribir *Los tres osos* (19), cuento que gusta mucho a J. R. Se trabaja con afán, gusto y esperanza, los fondos están bajos y hay que sacar pronto dinero porque el 5 ha prometido venir a cobrar Martín, y si queremos entregarle 500 ptas. (la mitad de lo convenido) hay que sacar de algún lado para comer entre tanto.

#### AGOSTO

Jueves 3.—Pongo en limpio *El Rey del rio de Oro* y comienzo *El Gran Rostro de Piedra*. Mamá, la casa, visillos, operarios, Juan Ramón está un poco ansioso por cuestiones de dinero. Le apena que el 5 venga Martín y no pueda darle más que 500 ptas. en vez de 1.000.

Viernes, 4.—Pongo en limpio *El Gran Rostro de Piedra* y cobro 60 ptas. por *Rostro de Piedra* y cobro 60 pesetas, por los dos cuentos. Mamá me da 100 pesetas, que iba a emplear en los colchones, en metálico, porque adivina que me vendrán bien. Nos vamos sosteniendo. Preparo cosas para el cumpleaños de mamá, lamentando estemos tan escasos de fondos. Paso un buen rato de la tarde con mamá. Basilia y más visillos.

Jueves, 10.—Trabajo toda la mañana en ordenar armarios y el cuarto de baúles. Vigilo al carpintero, etc. Por la tarde me entra morriña y soy un poco cobarde por primera vez. Le confieso a J. R. que lloro porque me atormentan las deudas. El se va triste. Continúo escribiendo mis cuentos y llega mamá con una carta de la Trasatlántica. La abro y veo que nos indemnizan 4.000

pesetas. Cuando llega J. R. las dos acechamos con alegría. Los tres estamos en las glorias pensando en las deudas que vamos a pagar. Mamá se queda con nosotros mientras cenamos y toma postre.

Viernes, 11.—Cobramos en la Trasatlántica y salimos de estampía a hacer encargos. Salimos a encargar los visillos verdes y crema. Nos traen la lámpara y las persianas y la tercera estantería de J. R., también las sillas de criadas y el filtro. Trabaja en la estantería de J. R. y en su repisa todo el día el carpintero, y por la tarde es una procesión de Dotesio, López, y hasta 5 otros operarios. A la caída de la tarde veo a mamá. (Imposible soñar en escribir con tanta gente). J. R. me regala una bandejita de plata y a mamá un cepillo de lo mismo. Pagamos a Martín 1.000 ptas. Devuelvo a mamá las 100 que me prestó.

## NOTAS

(1) *Los incesantes cambios introducidos por J. R. J. en sus escritos dificultan siempre la cita. En este caso las dudas empiezan ya en el título: Diario de un poeta recién casado se terminó de encuadernar en la imprenta madrileña Fortanet en abril de 1917. En la misma imprenta se concluyó el 22 de agosto de ese año la primera antología juanramoniana, Poesías escojidas (1899-1917), donde aquel libro figura como Diario de un poeta recién casado. Al editarse en 1948 por Losada, en Buenos Aires, lleva el título de Diario de poeta y mar, con el se ha reimpresso otra vez en 1972. Pero en 1957 J. R. J. indicó a la editorial madrileña Aguilar que el libro se titularía definitivamente Diario de un poeta recién casado, y así figura en el volumen Libros de poesía.*

(2) *Isabel Aymar y su hija Zenobia se habían ido a Estados Unidos en diciembre de 1915. Allí residían sus hijos José, llamado familiarmente Yoyó; Raimundo, que heredó el nombre del padre, y Augusto, conocido por Epi. Entre José y Zenobia había nacido un niño al que se llamó Augusto y murió en seguida, por lo que se volvió a imponer el nombre a otro hermano, ya que así se llamaba el abuelo materno. Antonio Jaén había sido compañero de J. R. J. en la Residencias de Estudiantes. Hannah K. Crooke era prima de Zenobia, estuvo con ella e Isabel Aymar en España en 1910, y fue madrina de la boda, en tanto que José Camprubí actuó como padrino. La alusión a los trabajos lagarteranos se debe a que Zenobia ya había empezado durante su estancia en España a mandar a Estados Unidos algunas piezas de artesanía, tanto de cerámica como de tela, sabiendo que tendrían buena aceptación.*

(3) *La boda se celebró en la iglesia católica de Saint Stephen, en Nueva York.*

(4) *El rey del salón oscuro, de Rabindranath Tagore, fue publicado en Madrid, en 1919, traducido por Zenobia.*

(5) *Se relatan este día las visitas a los talleres gráficos de la editorial Houghton & Mifflin y la Universidad de Harvard.*

(6) *Se hallan otra vez en Nueva York.*

(7) *La luna nueva fue la primera traducción de Tagore realizada por Zenobia, impresa en Madrid, en 1915, con un poema-prólogo de J. R. J. y sólo las iniciales de la traductora.*

(8) *J. R. J. dirigía las ediciones de la Residencia de Estudiantes y era direc-*

*tor literario de la Casa Calleja, que le comisionó para que se interesara por las publicaciones didácticas en Estados Unidos.*

(9) *Jardines de España, de Santiago Rusiñol, fue editado por J. R. J.; en la Segunda antología poética se recoge el poema que dedicó a ese libro: "A Santiago Rusiñol / Por cierta rosa / (En su libro Jardines de España)".*

(10) *Spoon River Anthology es la obra maestra de Edgar Lee Masters. The Congo and other Poems es un libro muy famoso de Vachel Lindsay.*

(11) *Por este motivo no llegó a publicarse la traducción, que auspiciaba The Hispanic Society.*

(12) *El escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, a quien está dedicado el poema que J. R. J. escribió ese día en su Diario, preparó más tarde una antología de Poesías juanramonianas (México, 1923).*

(13) *Archer Huntington, director de The Hispanic Society of America, encargó a J. R. J. la ya citada antología de Poesías escojidas (1899-1917), de la que se hicieron dos tiradas en Madrid, una de lujo y otra corriente.*

(14) *La familia de J. R. J. A su madre, Purificación Mantecón, la llamaban todos cariñosamente Mamá Pura. Ignacia Jiménez era hija del primer matrimonio del padre; Victoria y Eustaquio eran los otros hermanos; J. R. J. fue el más pequeño.*

(15) *El matrimonio Camprubí Aymar estuvo muchos años separado por diferencias de carácter. Isabel llevó a sus hijos a Estados Unidos para educarlos allí a su gusto, de modo que Raimundo mantenía escasa relación con ellos. El matrimonio murió en España, pero los cuatro hijos fallecieron en tierra americana.*

(16) *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964), discípulo de Giner de los Ríos, fue el fundador y director de la Residencia de Estudiantes desde su creación en 1910 hasta que la guerra civil hizo imposible su continuidad. J. R. J. se trasladó a la Residencia, entonces en Fortuny, 14, al comenzar el curso de 1913, y participó activamente en la construcción de los nuevos locales de la Residencia en los Altos del Hipódromo, lugar que él bautizó como la Colina de los Chopos.*

(17) *Los hermanos Calleja, Rafael y Saturnino, herederos de la editorial Casa Calleja, famosa por la publicación de cuentos para niños.*

(18) *En Conde de Aranda, 16, 1.º, vivieron hasta 1921 inclusive.*

(19) *Zenobia escribió y tradujo cuentos para la Casa Calleja.*



## *INMENSA Y VIVA*

¡Tan finos como son tus brazos,  
son más fuertes que el mar!

Es de juguete  
el agua, y tú, amor mío, me la muestras,  
cual una madre a un niño la sonrisa  
que conduce a su pecho  
inmenso y dulce...

*JUAN RAMON JIMENEZ*

*(“Diario de un poeta recién casado”)*

# UN VIAJE A ARCOS DE LA FRONTERA

AQUILINO DUQUE

**D**URANTE muchos meses, el director de la Colección de Bolsillo del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Juan Collantes de Terán, venía diciéndome: "Tenemos que ir a Arcos de la Frontera... En cuanto me libere un poco de ocupaciones, vamos a ir a Arcos... Hay que ir a Arcos sin falta..." Pero como Juan Collantes, amén de director de la Colección, es catedrático y vicerrector, y el Alma Mater no da hoy un minuto de tregua, el viaje a Arcos se iba aplazando, aplazando hasta que dejó de tener objeto.

El objeto de ese viaje era hablar con Julio Mariscal para publicar en la Colección de Bolsillo una antología de sus versos. La Colección de Bolsillo, como es sabido, sigue el plan de publicar antologías de poetas andaluces, procurando que estén representadas las ocho provincias de la región. Hasta la fecha han aparecido Rafael Guillén por Granada, Alfonso Canales por Málaga y Reyes Fuentes por Sevilla. Ahora le llegaba el turno a Cádiz y yo, personalmente, me inclinaba por José Luis Tejada. Collantes, en cambio, optaba por Mariscal. No hay que decir que se impuso esta segunda y vehemente iniciativa, pues si con Tejada hubo división de opiniones, con Mariscal hubo asentimiento general. En ello estábamos cuando la muerte se nos adelantó en el camino de Arcos.

He de insistir en que el mérito de esta iniciativa corresponde por entero a Collantes. En cuanto a mí, he de acusarme de lo que deberíamos acusarnos la mayoría de los escritores: de alejamiento del colega que, deliberadamente, busca su autenticidad poética lejos del cotarro literario, de obstinada sordera a la voz que canta en el desierto, de indolente incomunicabilidad. Yo, que de ese cotarro estuve antes alejado por necesidad, lo estoy ahora por gusto, y por eso, de unos años a esta parte, ha empezado a comprender y admirar la magnífica renuncia de quien, bien mirado, escoge la mejor parte. Esa comprensión y esa admiración las he expresado más de una vez a quienes ya no podían ni oírme ni leerme, como Ricardo Molina o Joaquín Romero Murube, pero también he hecho lo mismo o lo hago en este momento para Pablo García Baena, José de las Cuevas, Pilar Paz, María Victoria Atencia o Joaquín Caro Romero. Mucho antes de que unos pintorescos "congresos de cultura andaluza" gargarizaran de autonomías y otras pamplinas, esos escritores que he mencionado, y otros que me he dejado en el tintero, predicaban con el ejemplo, practicaban una descentralización cultural auténtica que, vista desde fuera, desde la noria de las vanidades, podía entrañar sacrificios, pero que, vista desde

dentro, era la fuente sellada y el huerto cerrado de la más pura poesía. En España no existen más poetas que los que viven en Madrid o en Barcelona; en las demás provincias hay unos vagos fantasmas líricos que publican libros secretos y muy de tarde en tarde dan en el Ateneo o en Cultura Hispánica unos recitales que parecen sesiones de espiritismo, pero con los que no se cuenta en los manuales de literatura, en las mutualidades de autopromoción ni en los premios de la Crítica.

Pero lo más grave del caso es que estos creadores de cultura, aparte de ser desdeñados o menospreciados en las dos capitales culturales del Reino, son ignorados en sus provincias de origen, en sus regiones de origen. Ahora andan los políticos y los periodistas andalucistas devanándose los sesos para convencer a los madrileños y a los barceloneses de que Andalucía tiene una identidad particular que no es que la diferencie, sino que la opone a las demás regiones españolas, y al llegar al capítulo de la cultura, un señorío ha habido que ha dicho que en Andalucía sólo cabe hablar de subcultura. Indudablemente, este caballero no conoce otra cultura andaluza que la que acreditan sus subdesarrollados y tercermundistas correligionarios, cultura que oscila entre la poesía del flamenco social y la prosa de



la oratoria mitinera. No hace mucho, en Roma, una joven señora española, casada con un diplomático italiano, me decía al saberme de Sevilla: "Así que usted es paisano del famoso Felipe". Y respondí: "No, señora; ese señor será en todo caso paisano mío. Yo, de quien soy paisano, es de Fernando de Herrera". Ni que decir tiene que mi distinguida interlocutora, que era leonesa por cierto, no había oído hablar nunca del divino enamorado de la condesa de Gelves. Y es que la cultura está bastante menos difundida que la subcultura.

Durante treinta años o más, en Cádiz, en El Bosque, en Santa Bárbara de Casa, en Paterna de Ribera, un modesto maestro nacional ha estado, sin proponérselo, acrecentando el acervo cultural de Andalucía, que es tanto como decir el acervo cultural de España. Ahí están sus libros para probarlo y para desmentir a todos los andaluces semicultos que hablan de subcultura andaluza.

Yo creo que el mejor homenaje que puedo hacerle a Julio Mariscal con estas palabras tardías es el de señalarlo como ejemplo y estímulo a quienes en los pueblos, en las ciudades, en los campos de Andalucía escriben poesía española, poesía en castellano, con tenacidad, con ilusión y con recato. Ya he mencionado

algunos nombres, pero con ellos no se agota la lista. Sólo añadiré que, gracias a ellos, tal vez sea Andalucía una de las pocas regiones de España donde la poesía no se debate en una crisis de identidad expresada en acrobacias lingüísticas, experimentanismos semánticos y arañazos en la pared.

Todo lo dicho no me disipa el remordimiento de no haberlo pregonado antes de Julio Mariscal mientras él estaba en vida. Si no lo hice, fue por dos razones: una, porque le debía tanto como poeta, que siempre en el fondo temí que me reclamara con intereses lo que años atrás me prestó con generosidad; otra, porque hablar de él en estos términos era como hablar de mí mismo y respirar por la herida. Además, el poeta que crece y descubre, cree en su juvenil petulancia que su camino es rectilíneo y ascendente y se niega a mirar atrás; en mi caso, yo sabía que si miraba atrás en el tiempo, mis ojos se iban a tropezar indefectiblemente con Julio Mariscal, maestro mío de primeras letras poéticas. Pero pasada esa fase adolescente de crecimiento y descubrimiento, el poeta ya maduro se da cuenta de que su derrotero no es rectilíneo, sino cíclico, circular, y que, como la rueda del año agrícola, todas las estaciones de su vida poética se repiten periódicamente en un tiempo cósmico.

Decía Goethe que a los veinte años el poeta ha planteado ya todos los temas que luego desarrollará a lo largo de su vida. Así se explica cómo de pronto encontramos en nuestro camino ideas, gustos, cosas y personas que creímos, equivocadamente, haber dejado atrás y comprobamos que aunque los ojos hayan dejado de ver, el corazón no ha dejado de sentir.

Con Julio Mariscal vuelve





ahora a sentir nuestro corazón aunque ya no lo vean nuestros ojos. De hecho, la muerte ha cambiado poco, pues ya llevábamos tiempo sin verlo y además, a un poeta siempre se le puede volver a ver, porque lo mejor de él son sus versos, que son inmortales, pues en ellos puso lo que él tenía de inmortal, que es su alma.

Y al volver a él en estos tiempos de gregaria semicultura, yo

lo veo egregio de talante entre las sombras, o las almas, de otros dos inmortales egregios, que son Antonio Machado y Luis Cernuda, dos poetas a los que se parecía muy poco. Como Machado. Julio Mariscal caminaba sin ver, pero a diferencia suya no confiaba en ningún milagro de la primavera. Como Cernuda, se sintió desterrado en el mundo y en el tiempo, pero a diferencia suya confiaba algún día recupe-

---

rar, de la mano del Cristo de Unamuno, su paraíso perdido. "Yo vengo de otro tiempo y espero ir a otro", escribía Grillparzer y reprodujo Mariscal al frente de uno de sus libros. Pues en el tiempo que le había tocado vivir se sintió prisionero como el agua en la taza de la fuente y sabía que sus tentativas de evasión acabarían como las del surtidor que trata en vano de evadirse al cielo. Su vivir fue un heideggeriano "ser para la muerte" y al Cristo que llevaba dentro lo sentía empezar a morir hasta en los "hosannas" con que el pueblo lo saludaba al entrar en Jerusalén.

Ahora que su cuerpo es barro de corral de muertos y que su alma sacia por fin su sed de eternidad, quiero recordar a Julio Mariscal en una antigua décima suya en la que, a mi modo de ver, se resume su peripecia de hombre y de poeta:

#### AGUA DE LA TAZA

*¡Ojo que mira sin ver,  
en donde todo se mira!  
¡Cielo falso que delira  
por no dejarlo de ser!  
¿De qué te sirve tener  
árboles, sombra, ribera,  
si has de seguir prisionera  
de tus propios esplendores,  
prisma que no da colores,  
corazón sin primavera?*

# EL PRIMER MONUMENTO A FEDERICO GARCIA LORCA

HUGO EMILIO PEDEMONTE



*Enrique Amorim (1900-1960), poeta y novelista uruguayo, a cuya iniciativa se debe el primer monumento a Federico García Lorca.*

**H**ISPANOAMERICA era para García Lorca una prolongación de España, por lo que nunca se sintió extraño en los diversos países de nuestra lengua.

Declaraba también su admiración por sus poetas, especialmente por Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig. La de Darío, expresada en un discurso que dijera al alimón con Neruda, en el Pen Club de Buenos Aires en 1934.

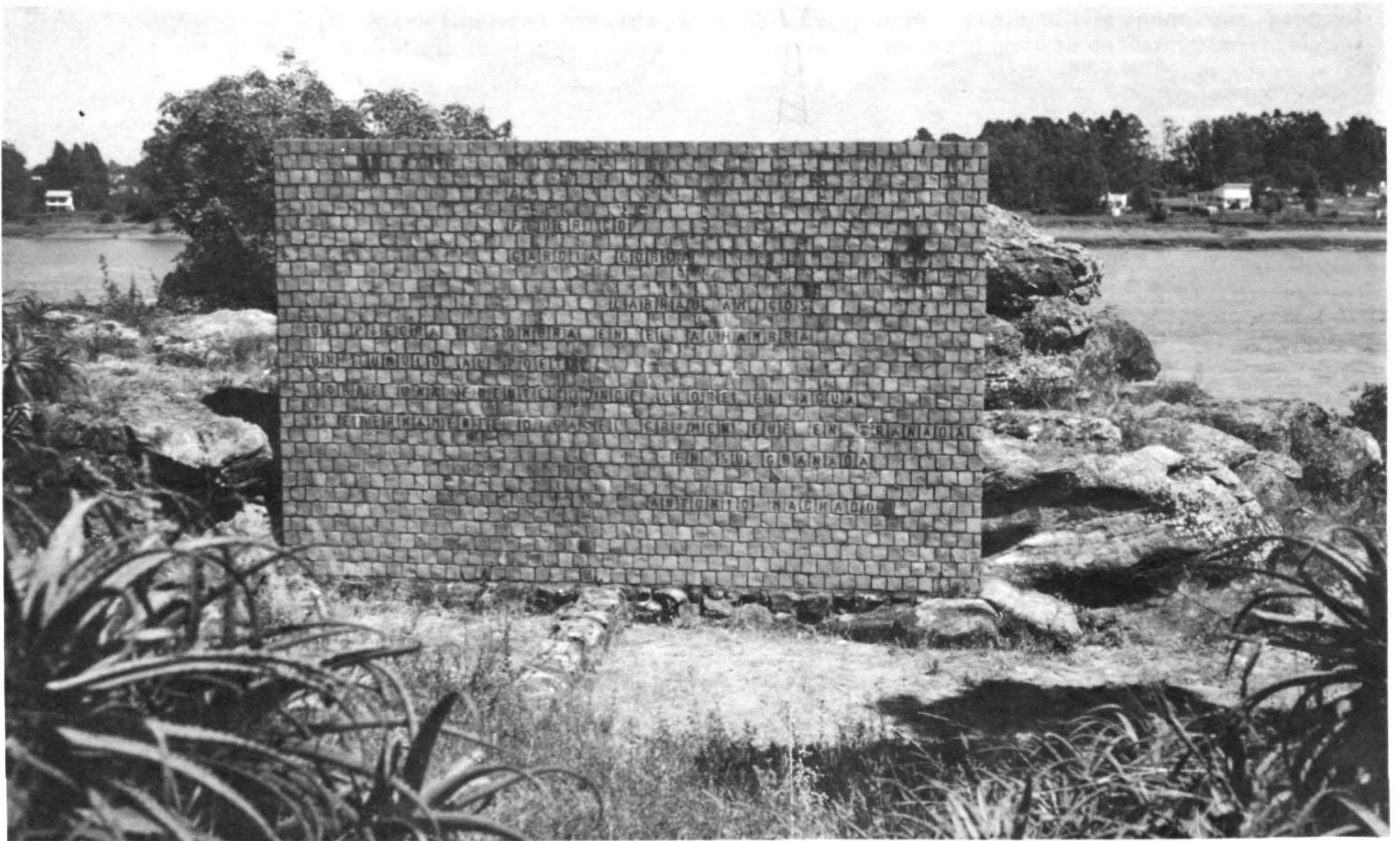
A la hora del brindis, García Lorca cerró el discurso con estas palabras: "Sobre esta estatua del aire, yo quiero poner su sangre como un ramo de coral agitado por la marea; sus nervios idénticos a la fotografía de un grupo de rayos; su cabeza de minotauro, donde la nieve gongorina es pintada por un vuelo de colibrís; sus vagos y ausentes ojos de millonario de lágrimas y también sus defectos. Las estanterías comidas ya por los jaramagos, donde suenan vacíos de flauta las botellas de coñac de su dramática embriaguez..."

La estancia hispanoamericana del autor de *Yerma* duró seis meses. A la Argentina llegó el 13 de octubre de 1933. Regresa definitivamente a España, desde Buenos Aires, el 24 de mayo de 1934.

Viaja a Montevideo, por primera y única vez, el 30 de marzo de 1934.

En el puerto de Montevideo esperaban a García Lorca, el entonces ministro de España, Enrique Díez Canedo, el doctor Emilio Oribe, Enrique Amorim, José Mora Guarnido, Julio J. Casal y muchos otros, escritores y periodistas.

Pasa dieciocho días en Montevideo, y pronuncia tres conferencias en el Teatro 18 de Julio, según un contrato establecido con el empresario y marido de Lola Membrives, Juan Reforzo. Las Conferencias fueron pronunciadas los días 6, 9 y 14 de febrero de 1934 y sus textos —ya conocidos en España— se editaron en



Estela de granito con versos de Antonio Machado grabados en la piedra, en la "Plaza Federico García Lorca" de Salto.

1942: *Juego y teoría del duende*, *Las nanas infantiles*, y *Poeta en Nueva York*. La visita de García Lorca a Montevideo concluye el 16 de febrero, cuando a la noche, regresa a Buenos Aires.

En las dos ciudades del Río de la Plata el éxito, literario y personal, de García Lorca ha sido el más memorable que ha tenido jamás un escritor español en esas tierras. Muchos años después, todos quienes lo conocieron, lo recordaban como a un ser extraordinario, la encarnación —me dijo un día Oribe— de lo que Beethoven vio en la oda de Schiller. Su estancia rioplatense está colmada de anécdotas. Por ejemplo, recuerda el poeta argentino Amado Villar, que García Lorca manifestaba “un interés permanente y afanoso por su madre, y su habitación, aquí en Buenos Aires, estaba llena de las cosas más dispares, que compraba con el propósito de llevárselas a ella; una vez anduvimos varias horas y caminamos muchas cuadras para recoger unos cactus raquíuticos que quería llevarle. Recuerdo que después de muchas noches de fiesta, a las cinco o a las seis de la mañana, cuando sólo se ven carritos de lechero y viejecitas escondidas entre las pañoletas.

solía entrar en alguna iglesia y oír misa. Cuando se fue de aquí (no podía terminar Yerma en Buenos Aires, necesitaba España) y lo fuimos a despedir al barco; después de mostrarse con aire preocupado y misterioso, nos entregó un paquete: —“Esto para seguir la fiesta”, nos dijo—. Podían haber sido bombones o cosa por el estilo. Pero cuando abrimos el paquete Pablo Neruda y yo, comprobamos que no era eso. El paquete contenía un montón fabuloso de billetes, dinero en efectivo... “para seguir la fiesta”. Era todo el dinero que García Lorca había cobrado por sus conferencias.

“Por aquellos días que rememoro —cuenta Juana de Ibarbourou—, vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado y mimado por dos mundos casi antagónicos, que suelen mirarse irónicamente de reojo: el social y el intelectual. Lo recuerdo vestido de overol azul, desafío de muchacho a los convencionalismos, su noble cabezota, sus hermosos ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de su ser, sus arrebatos y, ¡ay!, sus grandes, entusiastas proyectos para el futuro.”



*Palco oficial y parte del público, en la costa del Río Uruguay, el día de la inauguración del Monumento a García Lorca, en el verano de 1956.*



*Inauguración del Monumento a García Lorca, el día 8 de diciembre de 1956. De izquierda a derecha: Alcides Astiazarán, recitador; Justiano Zabala Muniz, ministro de Cultura; Margarita Xirgu, actriz; Enrique Amorim; Concepción (China) Zorrilla, actriz; Estela Medina, actriz; Enrique Guarnero, actor, integrantes de la Comedia Nacional uruguaya, que interpretaron escenas de "Bodas de sangre".*



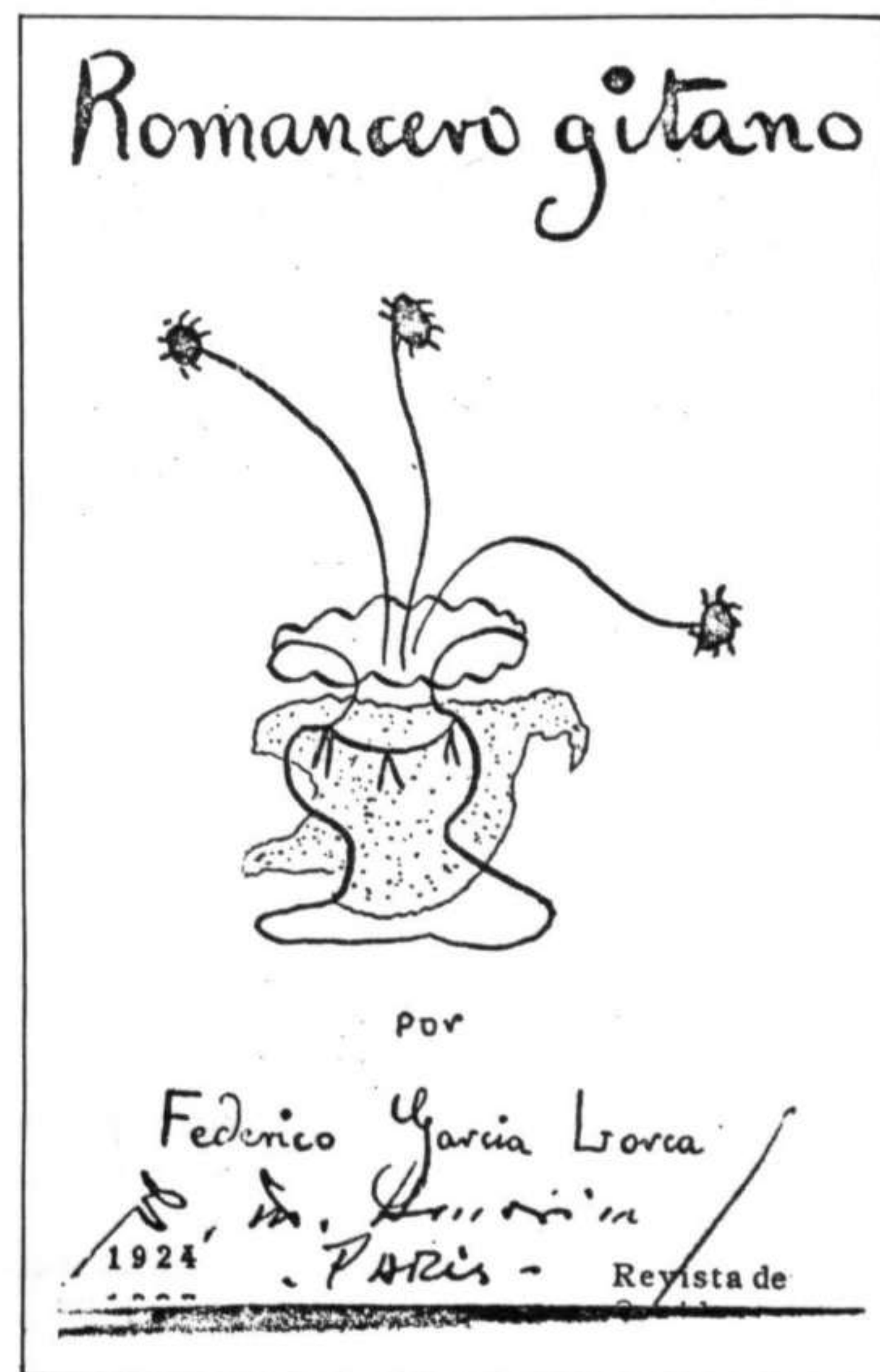
*García Lorca, en un hotel del balneario Carrasco (Montevideo), en enero de 1934. A su izquierda, Enrique Amorim, detrás, Juan José Amorim.*

Mora Guarnido recuerda en su libro la visita a la tumba del pintor uruguayo —y tan español— Pérez Barradas, muerto de tuberculosis en plena juventud, colaborador como escenógrafo del granadino y admirable artista: “Lorca, que tenía del Uruguay una anticipación de emociones por contagio que irradiaba aquel gran artista uruguayo que se llamó Rafael Pérez Barradas, no tuvo la alegría de poder abrazar a Barradas y continuar con él sus graciosas conversaciones madrileñas del café Gijón. El gran pintor había muerto años antes, dejando profunda huella en el arte nacional y entre sus amigos. Yo, que nunca había coincidido con Barradas en Madrid —aunque fui en su busca al café atraído por las cosas que de él me contaba Lorca, no tuve la suerte de que él concurriera— lo conocí en Montevideo y tuve con él, ya herido de muerte, una buena amistad. Y los dos habíamos hablado aquí de Lorca, algo antes de que su fama internacional se hubiera extendido. Muchas cosas por lo tanto instaban a que la presencia del poeta en Montevideo fuera ocasión de un enternecedor y simpático reencuentro, por lo menos con la muda y simple significación de una visita a su tumba.

Fue un día triste, lluvioso, como previamente elegido para tal circunstancia; un grupo de amigos, que la muerte posteriormente se ha encargado de ir achicando, acompañamos a Federico al cementerio del Buceo; formamos un círculo en torno al trozo de tierra, tumba de Barradas, y el poeta, en silencio, fue arrojando un puñado de humildes florecillas...”

El Uruguay de 1934 era un país culturalmente espléndido y aun socialmente, pese a que el año anterior, el presidente Gabriel Terra había dado un golpe de estado, para sacudirse la oposición que tenía en su propio partido. Diarios, revistas y radios informaron de tal modo sobre García Lorca, que éste era reconocido y saludado por las calles. Los poetas, escritores, actores y políticos lo buscaban para agasajarlo. Entonces, la literatura española, las generaciones del 98 y del 27, tenían la admiración incondicional de todos los intelectuales, lo que explicará después, que éstos, a la muerte de García Lorca y Antonio Machado, se revuelvan contra el franquismo y se produzca una profunda ruptura cultural; la inmensa mayoría de los intelectuales hispanoamericanos vivieron como propia la derrota de la República, y las muertes de García Lorca y de Machado fueron, quizá, el mayor estigma con que, para ellos, nació el

nuevo régimen. De modo que, especialmente el nombre de García Lorca, significó una de las peores propagandas que llegó a sufrir el franquismo. Lo que no se sabe es que el franquismo buscó afanosamente el desprestigio del poeta: nadie en Sudamérica, un desconocido señor Robredo Galguera en México y, curiosamente, sí, un crítico francés llamado Schonberg, que publicó un libro antilórico al que dio respuesta André Belamich. La grosera *desmitificación* de García Lorca por parte de Schonberg, llega a juicios como éstos: *La Oda al rey de Harlem* es una “caricature, sorte de lourde arlequinade”; el *Romancero Gitano*, una especie de “guignolade, film abracadabrant de vocables... macaroni supérieur”. Al referirse al fusilamiento de García Lorca, Schonberg asegura: “De politique, pas de question...” y en seguida sostiene que la muerte del poeta fue el resultado de una venganza personal, con la cual nada tuvo que ver el régimen.



Esbozo de portada del *Romancero Gitano*. Debajo de la firma de García Lorca, aparece la de Amorim, que incluye la M de Manuel. El escritor uruguayo sólo firmó Enrique M. sus primeros trabajos; la fecha del dibujo —1924— y la firma indican que los dos escritores se conocieron en España, antes de 1930.



Visita de García Lorca a la tumba del pintor Rafael Pérez Barradas (1900-1929), compañero del poeta en Madrid. De izquierda a derecha: Alfredo Mario Ferreiro, poeta ultraísta y excelente periodista literario; Julio J. Casal, poeta, ex cónsul de Uruguay en La Coruña, fundador de la revista *Alfar*; García Lorca; Carlos Sábat Ercasty, poeta y maestro de Neruda; Enrique Díez Canedo, ministro de la Legación Española en Montevideo; José Mora Guarnido, granadino exiliado en el Uruguay, amigo de Federico y autor del libro *Federico García Lorca y su mundo*; Antonio Ignacio Pérez Barradas, hermano del pintor; Emilio Oribe, poeta y decano universitario; Luis Gil Salguero, filósofo y catedrático; Mario Mora Guarnido; Antonio Pena, escultor y dos periodistas.



En Madrid, García Lorca junto al pintor Barradas, sentados; de pie, Benjamín Jarnés, Pérez de la Osa y Luis Buñuel.

No se quién era Schonberg pero no es difícil saber para quién escribía; mas, su libro, ni siquiera fue reseñado en ninguna revista o periódico del ministerio que lo había pagado. En tanto, el recuerdo de García Lorca permanecía vivo entre sus amigos y hay pruebas rotundas de la admiración popular por sus obras. Uno de esos amigos, Enrique Amorim, que fue un viajero incansable y novelista de fama internacional desde que una de sus obras, *La carreta*, se reeditó y tradujo a la mayoría de los idiomas europeos, eligió en el lugar que más quería, su ciudad natal de Salto, un sitio donde evocar pública y perennemente a García Lorca, su compañero inolvidable.

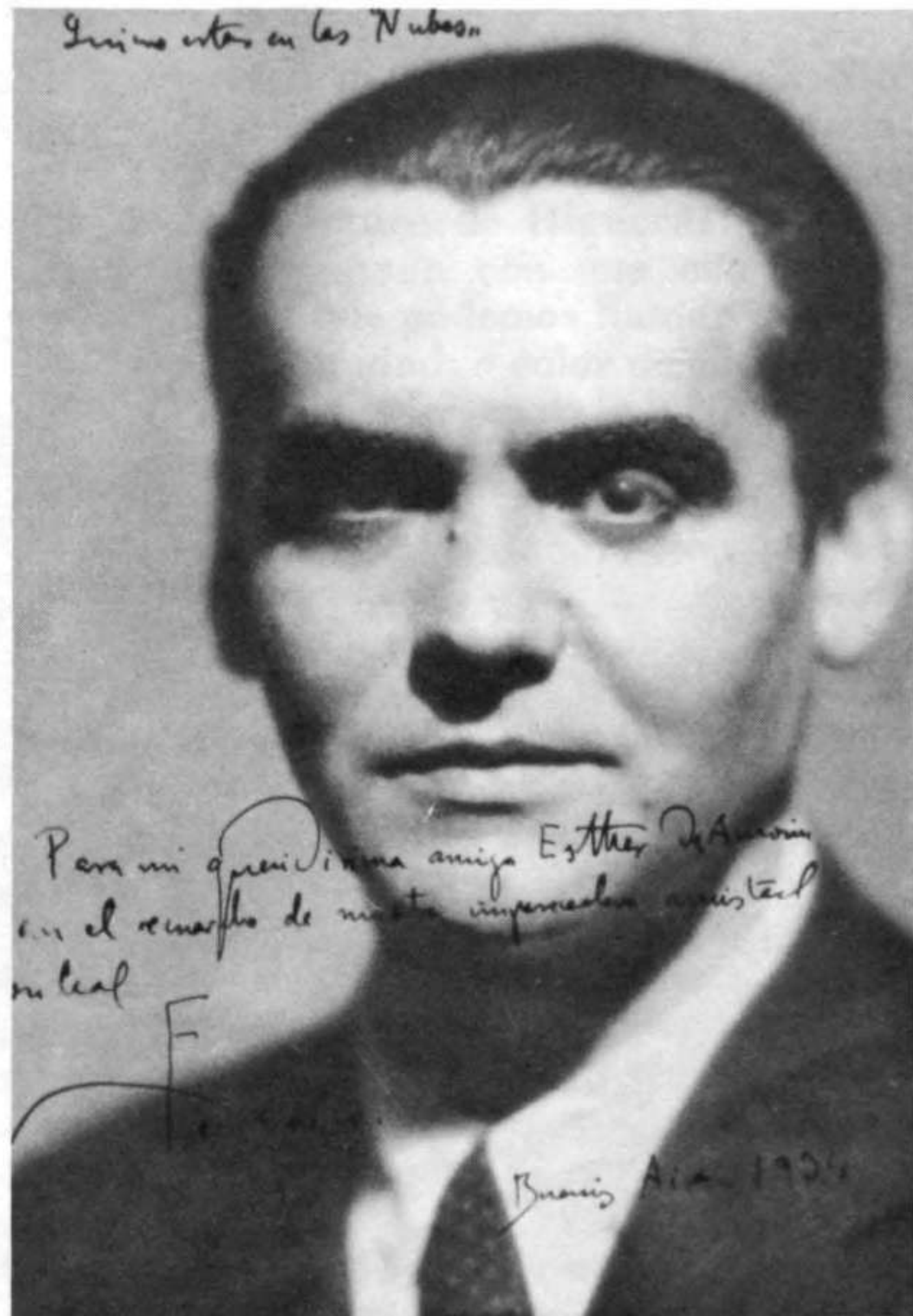
Yo estaba pasando unos días en casa de Amorim en aquel lejano año de 1956. En una de nuestras charlas, ante el jardín en primavera, me habló por primera vez de su idea, bastante peregrina entonces, de erigir el primer monumento al poeta granadino. Las dificultades no eran pocas, pues todo emplazamiento oficial cho-

ca con interminables trámites burocráticos que, en la mayor parte de los casos, desalientan al más tenaz. Pero Amorim era de la condición de los hombres a los que raramente podía negárseles nada, no sólo por su radiante simpatía personal, sino por su infrangible voluntad de llevar a buen término cuanto emprendía —“Aquí tiene que ser— me dijo—. Aquí, más de uno meditará sobre el destino de una España que hemos amado mucho.”

Recuerdo que fuimos en el coche a ver a un cantero que tallaría las piedras y las letras para el monumento. Me pareció que el proyecto comenzaba como un castillo en el aire; pero el cantero, aún sin saber a dónde se iban a colocar las piedras, dijo que estaba dispuesto a comenzar el trabajo de inmediato y que le complacía mucho colaborar en un monumento a García Lorca. (En ese tiempo, el Uruguay tenía canteros que leían a los poetas y hoy tiene militares que prohíben que García Lorca pueda leerse en las escuelas.) Amorim le propuso al arquitecto



García Lorca en Buenos Aires, en compañía de la actriz argentina Eva Franco, que representó una versión lorquiana de *La dama boba*, de Lope de Vega



Federico García Lorca en foto dedicada a Esther Haedo de Amorim. En el ángulo superior izquierdo dice: "Quiero estar en Las Nubes", la casa de Amorim, en Salto, que nunca llegó a conocer. La foto está fechada en Buenos Aires en 1934.

Barbieri, en esa época Intendente de Salto, la realización de la obra. "En su respuesta no hubo —cuenta Amorim en el discurso de inauguración— el más mínimo titubeo. "Levantaremos el monumento a Lorca —respondió—; y lo levantaremos por suscripción popular, con la intervención de nuestras gentes, de nuestro pueblo que así lo quiso. Y cuando elegido el lugar, la Piedra Alta —bella y afortunada denominación— se supo que el terreno pertenecía al doctor Asdrúbal Delgado..." (Asdrúbal Delgado, conocido por su seudónimo de Pablo de Grecia, fue epigono de Julio Herrera y Reissig y amigo íntimo de Horacio Quiroga.) Así fue como el poeta Pablo de Grecia cedió su propiedad a la memoria de otro poeta. "Quisimos un monumento sencillo —dijo Amorim— como todos nosotros. Soñamos con un montón de piedras, en cuyas caras se grabasen las letras de un poema (seis versos del que Antonio Machado escribió a la muerte de García Lorca). Un artesa-

no salteño, Minata, grabó las letras de simples caracteres y, como un juego de niños, las juntamos alegremente, primero en un jardín, luego junto al agua. El tiempo será el auténtico escultor, el último y definitivo autor del homenaje, cuando nuestros nombres se hayan borrado como escritos en la arena y el musgo acompañe el verdor de la esperanza, los versos de un gran poeta y el nombre de Federico García Lorca."

El 8 de diciembre de 1956, en presencia del pueblo de Salto, el ministro de Cultura, escritor Justino Zabala Muñoz, el intendente Barbieri, la Comedia Nacional, elenco del Teatro Solís, de Montevideo, que interpretó encabezado por Margarita Xirgu, algunas escenas de *Bodas de Sangre*, quedaba inaugurado el primer monumento que, en el mundo, se dedicaba al poeta granadino.

A los amigos, Enrique Amorim y Federico García Lorca, el tiempo, auténtico escultor, no les ha borrado los nombres.



# FERNANDO HIGUERAS, UNA ESPECIE DE ANGUSTIA EN CALMA

FELIX GRANDE

*La casa está más junta que una lágrima*

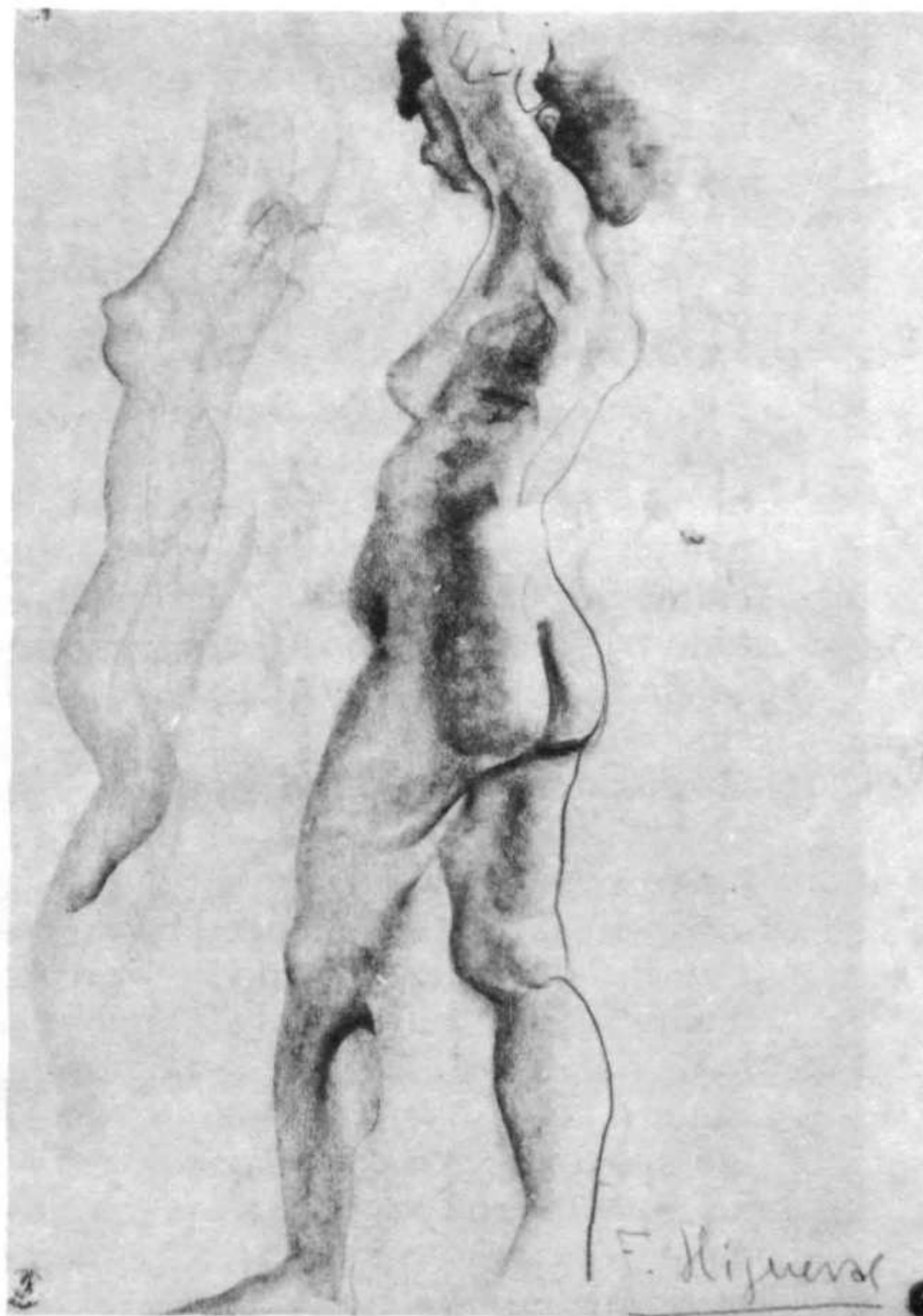
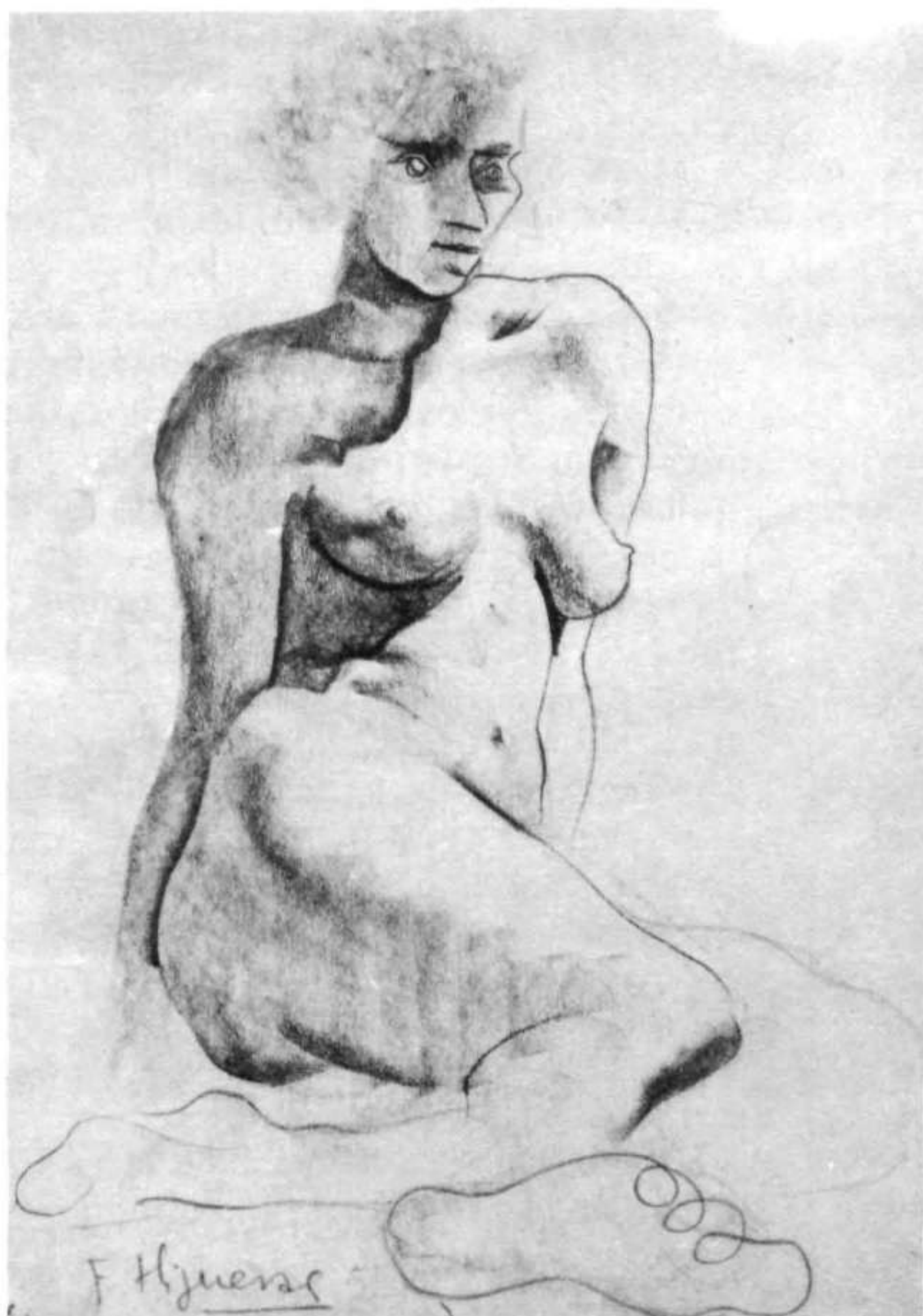
**D**ESDE la tarde aquella de domingo han pasado ya veinte años. Yo acababa de llegar a Madrid desde tierra manchega: una tierra sedienta y rigurosa como una obra de

arte. Una tierra de profunda pero esquiva belleza que había sido pintada por Francisco Carretero y Benjamín Palencia, exaltada por los poetas Juan Alcaide y Eladio Cabañero, recordada por el novelista Paco García Pavón, poblada inmortalmente por la sabia tristeza, el humor y la compasión de Miguel de Cervantes. Una tierra morosamente amada por los colores de Antonio López Torres y, años después, animada y sobresaltada por el genio de su sobrino, ese artista escalofriante a quien llamamos Antoñito. Creo que ha sido Fernando Higuera el primero en proclamar la universal genialidad de este pintor manchego, amigo "y maestro mágico". Higuera ya le llamaba genio, ya *sabía* que era un genio, antes de que, en la sala de Santa Catalina, colgara su primera exposición. Aquella tarde de domingo fui con Eladio Cabañero al estudio de Antonio López, entonces en la calle de Palos de Moguer. Pasó la tarde lentamente, dialogando con la penumbra y dialogando con nuestro corazón. Muchos años después,



al habitar unos días o unas horas en algunas de las construcciones de Higuera, he advertido hasta qué punto este arquitecto consigue —hay que decir *construye*— para sus interiores un cangilón bovino de penumbra o de semipenumbra. Tal vez sea la penumbra el verdadero esplendor de la luz. Higuera no lo ignora y a menudo somete a la luz a un proceso de planos y de frenos que la obligan a entregarnos su intimidad. La luz de algunos interiores de Higuera es, sí, la luz del día, pero en momentos súbitos parece ser la luz del tiempo. En las obras de Higuera han sido señalados los valores, las constantes fundamentales: originalidad, audacia, armonía, enraizamiento. En la valoración de las obras de Higuera no se ha omitido mencionar a las características, los ademanes sucesivos que han acabado construyendo su estilo: los aleros tentaculares; las terrazas constantes, invasoras; la inmersión de los materiales en el carácter de la geología y la naturaleza; la nervatura de soportes que son a la vez óseos y febriles, imponentes y delicados; el tejido bellísimo de los cementos y la vegetación; el diálogo lento y sobrio —como de camaradas— entre los interiores y el espacio total, dándose

en el encuentro mutuamente sentido... Sin embargo, creo que no ha sido señalada con la perplejidad que ella merece una característica de la arquitectura de Higuera: que en ocasiones está untada con una compasiva pomada de algo que podemos llamar penumbra, o luz de intimidad, o color de silencio. Y eso ocurre no sólo en forma de la luz amorosa que consigue en los interiores, sino también en esa especie de como fraternal soledad que se articula a veces mediante un raro, patético equilibrio de las formas y los volúmenes con la totalidad, con el espacio madre; es decir: con el resto del mundo. Las construcciones de Fernando Higuera, exactas, pero con la caliente exactitud que tiene la sensualidad, son lugares para vivir, reflexionar y trabajar, son desde luego obras de arte, pero son también una charla con el espacio y con el tiempo. Una charla con el carácter de la geología (porque la geología no está ni quieta ni apagada: es algo mitad suelo y mitad horizonte), y una charla con el pasado, ese enigmático lugar que siempre está pariendo al porvenir (cuando Higuera indica que uno de sus maestros es la remota arquitectura popular no pretende mostrarse humilde, ni tampoco



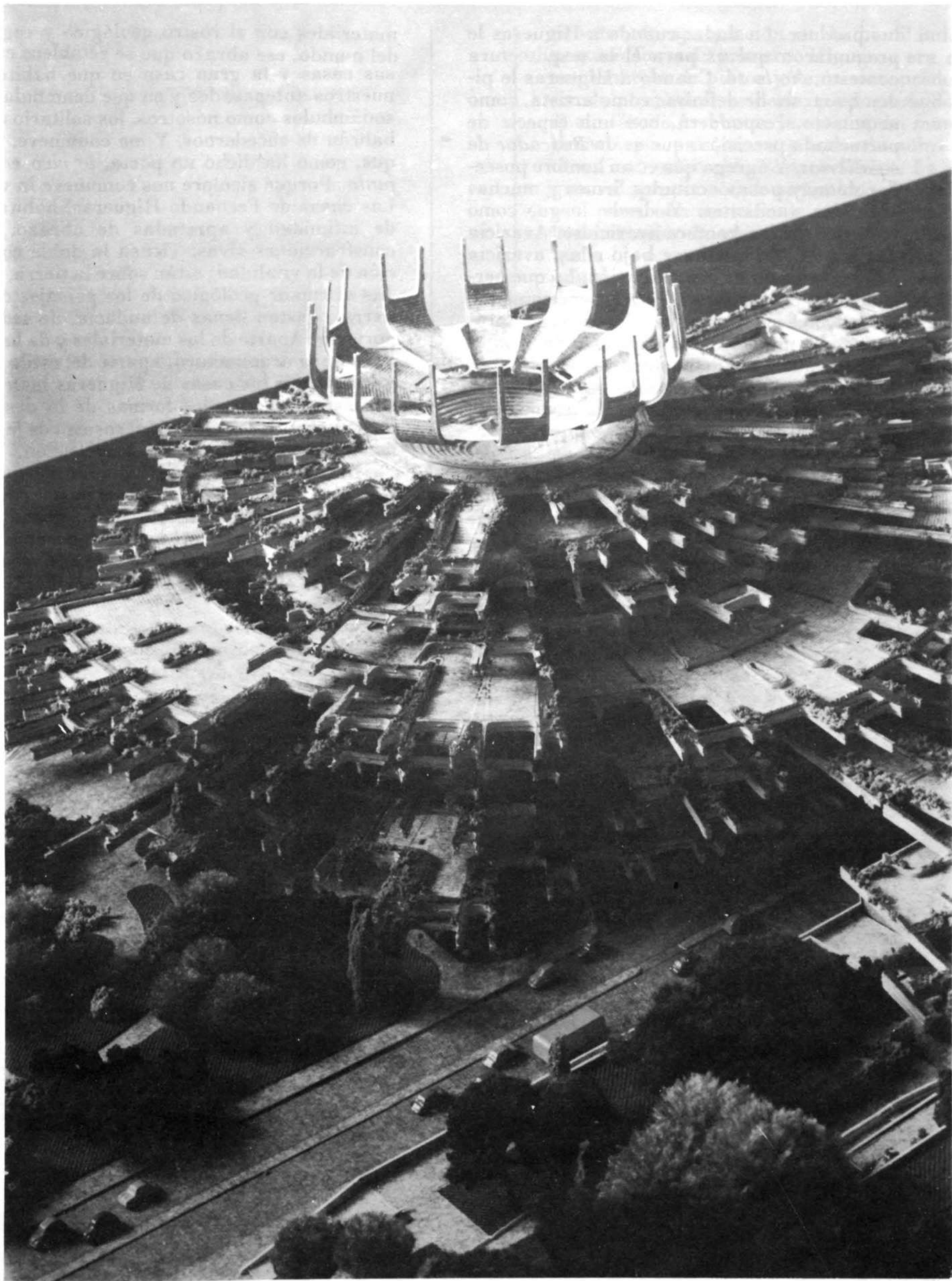
presuntuoso: simplemente, con ello nos recuerda que la verdadera invención se alimenta con jugo de raíces). Y esa conversación que mantienen las construcciones de Higuerras con el tiempo —que es tradición y audacia— y con la parte del planeta al que se integran, con el rumor vegetal y geológico de nuestra gran habitación, contiene un persistente y recóndito olor a pausa, a reposo y a intimidad que no han perdido la tensión, así como la intimidad no pierde su tensión en un trémolo de guitarra.

Aquella tarde, aquel domingo, aquel “hace ya veinte años” (también el tiempo, cuando se junta en forma de años, se va volviendo tensamente íntimo y misericordioso), en el estudio de Palos de Moguer pasaban con la tarde —y quedaban con ella— Antonio López y Mary, su mujer, Lucio Muñoz y Amelia (Higuerras les haría más tarde una casa en Torrelodones cuyo rostro se han disputado las revistas de arquitectura de varios continentes), Eladio Cabañero, y un muchacho que hablaba con nosotros a jirones mientras tocaba la guitarra con sereno encarnizamiento. Alguna vez ha dicho Andrés Segovia: “Es posible que España gane un gran arquitecto, pero me temo que va a perder un gran guitarrista”. Las dos cosas fueron verdad. Pero entonces, aquel domingo, el gran arquitecto a quien hoy celebramos aún no había renunciado a ser gran guitarrista. Mejor dicho: era ya el árbol para un gran guitarrista. ¿Qué faltaba a ese árbol para sobrecargarse con los maduros frutos de la música? Apenas nada: montar unas decenas de partituras, adquirir esos lujos de la interpretación a que llamamos virtuosismo, componer sus músicas propias para dar forma a lo que ya tenía y que era lo esencial: su pasión minuciosa, una especie de angustia en calma y un sonido que ya era *suyo*; era un sonido fresco y al mismo tiempo cálido, a la vez solemne y frenético, delicado e impetuoso; un sonido rumiante, adolescente y sabio: uno de los sonidos de guitarra más hermosos que he escuchado en mi vida. Higuerras se pasó la tarde combatiendo, mediante una parsimoniosa furia, con la *Chacona* de Juan Sebastián Bach. Repasaba una vez y otra un fragmento fugado con una obstinación parecida a la de quien maldice y con una paciencia semejante a la de un sacerdote que cree profundamente en la presencia de su dios. Yo no dudaba aquel domingo de que ese hombre a quien me presentaron como arquitecto abandonaría la arquitectura y sería concertista. Me equi-

voqué. Pero tal vez debí pensar entonces en que aquella alianza, aquella servidumbre, aquel combate con las fugas de la *Chacona* consentían suponer un significado sólo aparentemente misterioso: que el músico que perseguía a la genialidad de Bach estaba, de algún modo, ejerciendo como arquitecto: ¿existe un arquitecto de emociones más apasionado y exacto que el imperecedero de Eisenach? ¿Hay una música más parecida a la solemnidad, a la caricia, y a el alivio que es una casa, que la música de ese hombre? Si en vez de entre paredes y ventanas tuviéramos que vivir entre acordes y melodías, ¿podríamos habitar en una música más íntima y más vasta, más emotiva y más hermosa que la que escribiera ese bárbaro? Quizá ninguna música tiene muros más resistentes, ni ventanas orientadas con más sabiduría, ni recintos más armoniosos, ni escaleras con mayor equilibrio, ni luz más infinita, ni penumbra más fraternal ni, en fin, mayor amor al hombre. Fernando Higuerras, en el domingo aquel, ayudado de un invento maravilloso que llamamos guitarra, deambulaba por esa casa que es siempre la música de Bach, buscando no sé qué, tal vez la mano delineante de aquel arquitecto alemán, persiguiendo quién sabe qué, quizá los planos con que un genio levantaba su música, edificaba esa proteica urdimbre de interior y de espacio, construía esa casa incomparable.

He escrito *persiguiendo*. Es un verbo que siempre resulta necesario cuando nos proponemos nombrar la zona sísmica que agrieta en forma de obras al artista. El artista persigue algo, generalmente desde niño, y no sabe por qué, ni qué es lo que persigue. Cuando Julio Cortázar hace un relato interno del seísmo que mueve los cimientos de un hombre y que lo convierte en artista, piensa en el fiero y dulce Charlie Parker —a quien llamaban *Bird*— y lo nombra *El perseguidor*. Todo artista persigue, sin reposo, sin fin, sin encontrar. ¿Persigue qué? No la fama, el bienestar, su estatua: el artista ni se acuerda de eso. Ni siquiera persigue formas, obras: es asombroso comprobar cómo olvida el artista cualquier obra ya concluída, y corre tras de otra. Es que para él sus obras no son otra cosa que un medio, nunca un fin. Las obras son como escalones por donde el perpetuo perseguidor sube —o baja— en busca de algo que se escapa siempre. Desde tal ignorancia radical, desde tal ansiedad, desde tal búsqueda, se articulan las obras de arte, afanosas, siempre más pequeñas que la fiebre y la duda del artista que

*Edificio polivalente en Montecarlo, 1969*



las produce. La duda: cuando a Higuerras le preguntaron qué es para él la arquitectura contestó: *No lo sé*. Cuando a Higuerras le piden que trate de definirse como artista, como arquitecto, responderá, con una especie de perturbada precisión, que es un *Buscador de equilibrios*. Y agrega que es un hombre poseedor de muy pocas actitudes firmes y muchas actitudes vacilantes. Y desde luego, como todo artista, un hombre avaricioso. Avaricia de formas y lo que huye bajo ellas, avaricia de ser, avaricia de comunicación. Lo que persiguen los perseguidores quizá, secretamente, no sea otra cosa que una desmesura: apropiarse del mundo, *para comunicarlo*.

¿Por qué para comunicarlo? Porque en esta persecución hay también una huida: se huye del destrozo del tiempo, de la amenaza de la nada, de ese último destino que nos convierte en solitarios. El artista es, así, ese desobediente formidable que no acepta la soledad, que crea y que acumula contra ella una sucesión de formas, y que sabe muy bien que la única pomada —provisional— contra la soledad consiste en establecer un puente de comunicación con la soledad de los otros: y ese puente se construye con formas, obras, ansiedad y persecución. En todo artista hay algo perturbado y sólo el acto de comunicarlo, mediante la creación de formas, con la perturbación que habita en todo ser, proporciona cierto equilibrio. *Soy un buscador de equilibrios*. Igual pudo haber dicho: soy perseguidor de equilibrios que nunca se dejan atrapar. Igual pudo haber dicho: Soy forajido de un sobresalto radical. De hecho, cuando Higuerras reflexiona sobre su ciclotimia, sobre ese péndulo que le hace conocer la depresión y el júbilo, nos apercibe candorosamente de que se considera *un hombre poco de fiar*. Quiere decir: un solitario. Y también: un desobediente que busca nuestra desobediencia y que la ama; que se afana en comunicarse, que no ignora que la más vasta comunicación, la chispa de reunión más luminosa, se produce de soledad a soledad. Si no llegamos hasta la soledad de otro estamos irreparablemente solos. Es por eso que en la arquitectura de Higuerras me conmueve esa intimidad que elaboran las formas y la luz, y hasta las formas y la sombra: porque la intimidad es el recuerdo de esa persecución. Y es por eso que me conmueve en la arquitectura de Higuerras ese abrazo afanoso de las formas con el entorno, de sus presencias con la presencia del espacio, de los rostros que él construye mezclando

materiales con el rostro geológico y vegetal del mundo, ese abrazo que se establece entre sus casas y la gran casa en que habitaron nuestros antepasados y en que deambularán, sonámbulos como nosotros, los solitarios que habrán de sucedernos. Y me conmueve, porque, como ha dicho un poeta, *lo vivo era lo junto*. Porque siempre nos conmueve la vida. Las casas de Fernando Higuerras, habitadas de intimidad y apretadas de abrazo, son construcciones vivas. Tienen la doble condición de la vitalidad: están sobre la tierra, tejidas al rumor geológico de los paisajes de la tierra, y están llenas de audacia, de sed, de porvenir. Aparte de los materiales y de la historia de la arquitectura, aparte del estilo y de la técnica, a las casas de Higuerras las edifican esas dos grandes formas de la desobediencia contra la soledad: el sosiego de la memoria, el sobresalto de la persecución.

¿Desde cuándo es perseguidor Fernando Higuerras? Ni lo sé, ni lo sabe él mismo, ni importa demasiado el saberlo. La pregunta puede ser formulada de otro modo: ¿desde cuándo Fernando Higuerras conoce la avaricia del mundo y el afán de comunicarlo? ¿Desde cuándo está sólo? Esas cosas no se pueden saber, nuestro conocimiento es mendicante, sólo sabemos de limosna. ¿Desde cuándo está solo? En todo caso, desde mucho antes de obtener premios por sus obras como arquitecto. Antes había obtenido premios como pintor y como dibujante. Por cierto: muchos premios, en un caso y en otro. Pero sin duda no son premios lo que persigue. Un premio fue también la opinión ya citada de Andrés Segovia sobre el Higuerras guitarrista. No se trata de premios. Por supuesto, son útiles: contribuyen a derribar obstáculos entre la desazón y la comunicación. Pero la desazón que hace al artista comienza más atrás, no ya antes de los premios sino incluso antes de la llegada de las formas, antes de la elección de formas. Hay en Higuerras una etapa en que aún no sabe si hará música, si pintará o si construirá casas.

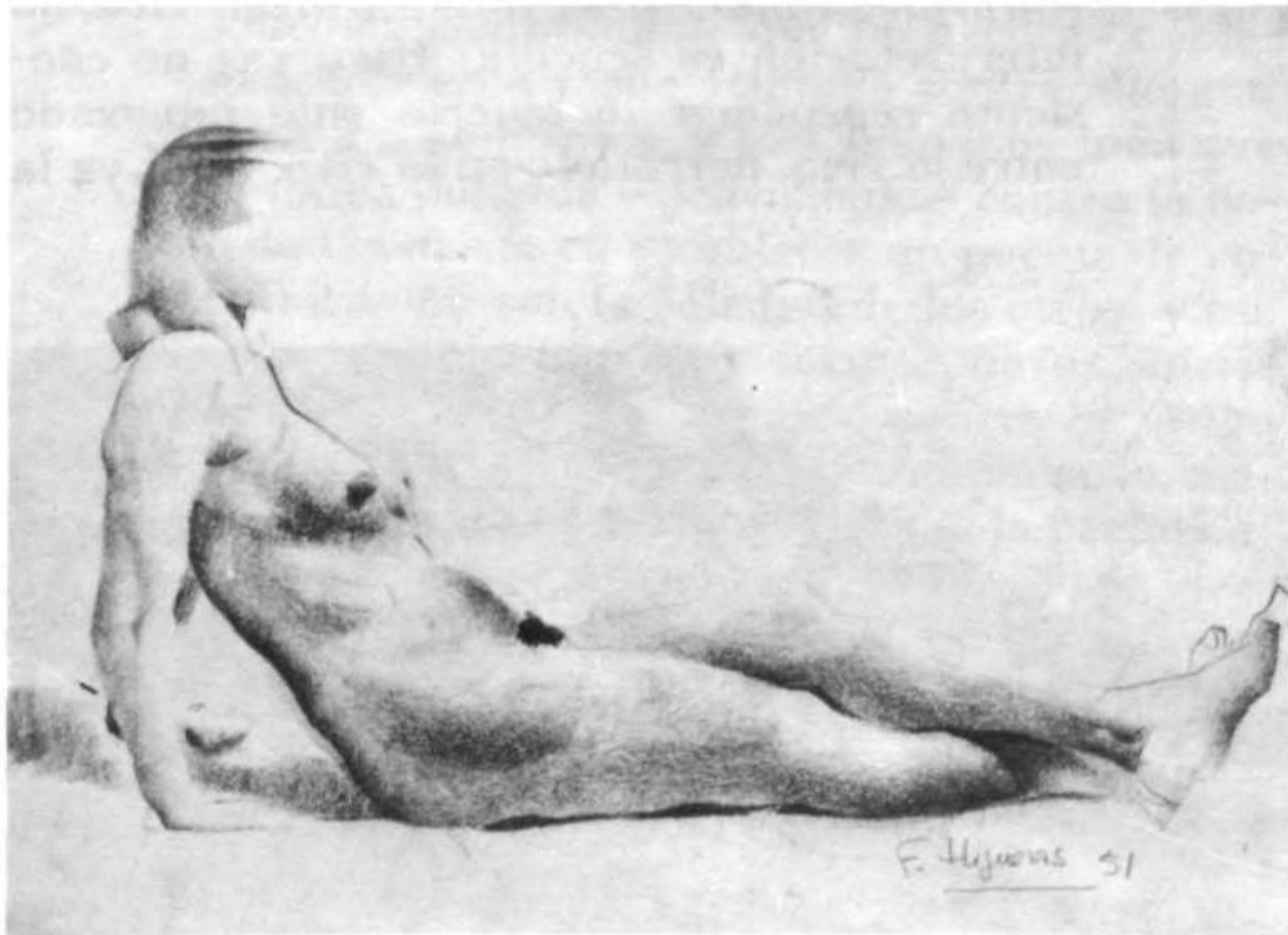
La música, la pintura, las casas: durante un tiempo combatieron dentro de Higuerras para obligarle a optar; es decir, para obligarlo a asumir el coraje que contiene toda elección y sin el cual al artista no le es dado crear, y, a la vez, para obligarlo a asumir la humildad que contiene toda renuncia y sin la cual el artista difícilmente es solidario. Y pareciera que el proceso que fue siguiendo la sucesiva elección de este arquitecto coincide con el

proceso de apropiación de la humildad. El proceso fue así: primero, Higuera era a la vez embrión de pintor y de músico, predominando el músico; es decir, predominando en él el afán de arrebatarse la música del mundo, pasarla por sus manos y lanzarla sobre los otros, con solidaridad estereofónica. La progresiva apropiación de su sonido personal no era, pues, una cuestión de mera técnica: era la dominación de un vehículo desde el que llegar a los otros. Después, Higuera, ahora no músico y pintor sino pintor y músico, más dedicado ya a la pintura que a la música, parece renunciar a arrebatarse la música del mundo y decidirse por copiarle a ese mundo sus infinitos rostros. *Copiar* no es la palabra: tal vez, sorprenderle su palpito, su vida. He recordado siempre un óleo suyo, una cesta de flores en medio de los campos, bajo el cielo; se llama *Naturaleza muerta en la naturaleza viva*: la interpretación es sencilla: Higuera no consiente reproducir lo muerto sino integrado entre lo vivo, derrotado en lo vivo. Aquí ya la

Hotel Las Salinas  
Lanzarote 1978



renuncia va perfilando a la elección, tal vez enriqueciéndola: aquel muchacho, que ya ha escuchado la música del mundo, acepta ser no ya su intérprete sino su retratista (de paso: otra pasión de Higuera es la fotografía); ya no persigue ser antena de la sonoridad del mundo, empieza a conformarse con perseguir su palpito: un poquito de horrenda muerte en una vasta inmensidad de vida. Y finalmente, el proceso llega a su sitio: el músico, el pintor, le van dejando paso al arquitecto: es decir, a ese artista cuya actividad ya no es, predominantemente, ni contagiar la música total del universo ni mostrar a los otros el palpito de los rostros de este planeta, sino la de construir espacios —integrados en el Espacio—



donde viva la gente. Donde la gente viva junta. *Porque lo vivo era lo junto.* Al fondo de esa progresión, de esa doble renuncia que es simultáneamente una doble elección, hay coraje y hay humildad. Pero, sobre todo, hay soledad y hay solidaridad. Esa elección final es en Higuera, pura y sencillamente, el descubrimiento de que más acá —y quizá más allá— del universo nos espera el planeta, y de que más acá —y quizá más allá— de este Planeta está esperándonos el hombre. El hombre, que está solo, y que necesita juntarse. Y entonces el arquitecto Higuera hace casas donde el hombre pueda sentirse junto. En rigor, en un mundo de solitarios no existiría la arquitectura. La casa es, por definición, una refutación o al menos un combate contra la soledad. La casa es un acto de amor. Y el arquitecto, un artista de lo reunido, un solidario. La arquitectura es, por definición, fraternal.

Fraternal es Fernando Higuera. Y fraternales son sus casas. De muros hacia afuera, fraternales con el planeta: ese afán de integrarse a la geología y a la vegetación no es un alarde técnico: es una reflexión filosófica. De muros hacia adentro, fraternales con la persona: esa intimidad de sus luces y sus espacios es algo más que estilo: es solidaridad. Precisamente solidaridad: la fruta que da el solitario. No es fortuito que Higuera suela llamar a mucha gente para cenar en grupo. No es fortuito que se cuelgue de vez en cuando del teléfono para hablar durante horas con alguien que lo quiera. No es fortuito que tenga sucesivos y hasta simultáneos amores. Y no es casual que viva solo. Después de haber tenido hijos, amores, premios, en medio de sus planos, sus cuadros, sus guitarras, Higuera vive solo en una casa. Quizá, de madrugada, solo en su casa, piensa en la creación de una casa maravillosa donde todo lo junto de la tierra no deje sitio para la soledad, una casa integrada a los más íntimos rasgos del planeta y del hombre, una casa que huelga a óleo y que suene a guitarra, y llena de la junta gente. Una casa imposible, a la que sin embargo Higuera persigue sin sosiego, con feroz parsimonia.



MIRÓ





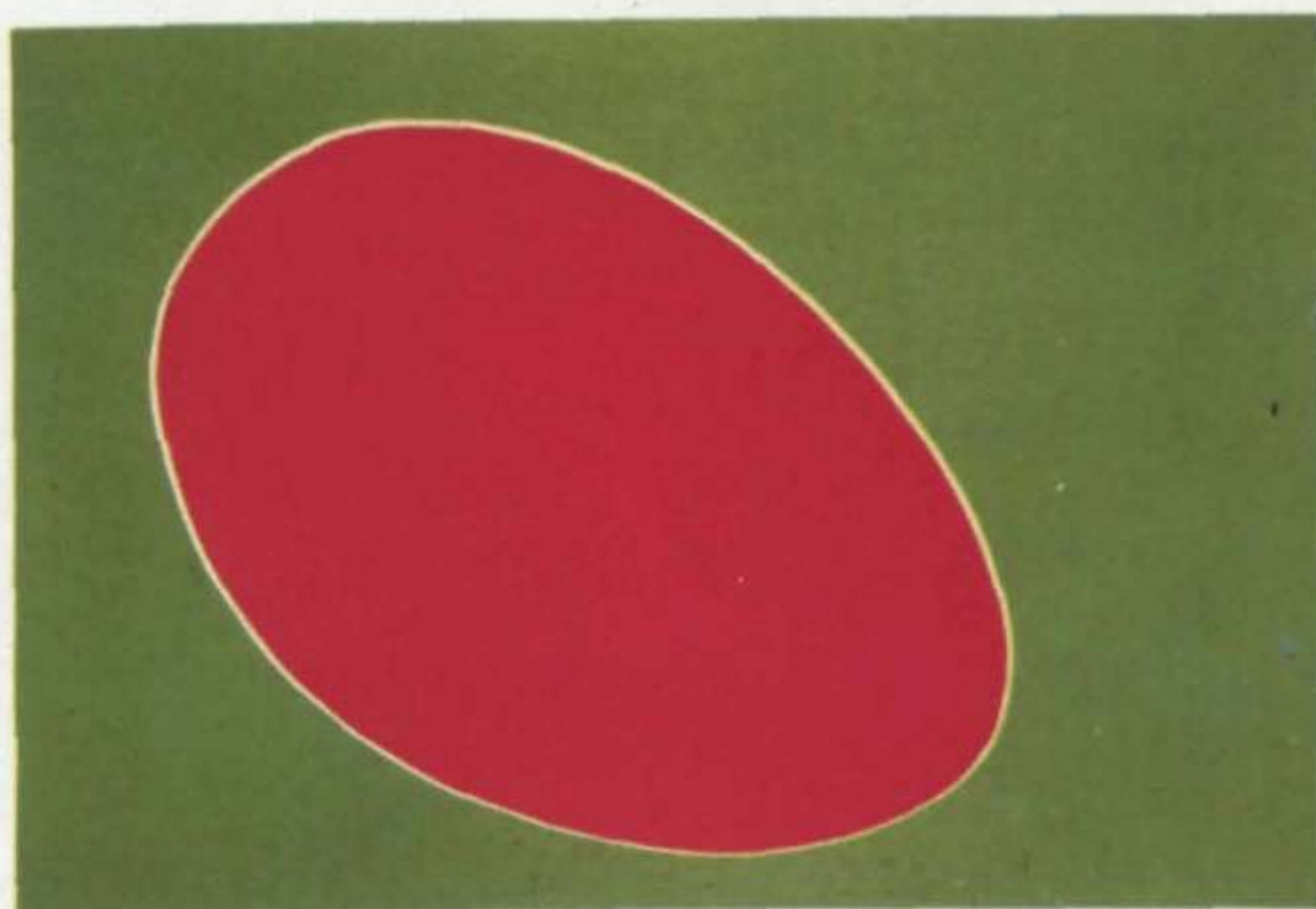
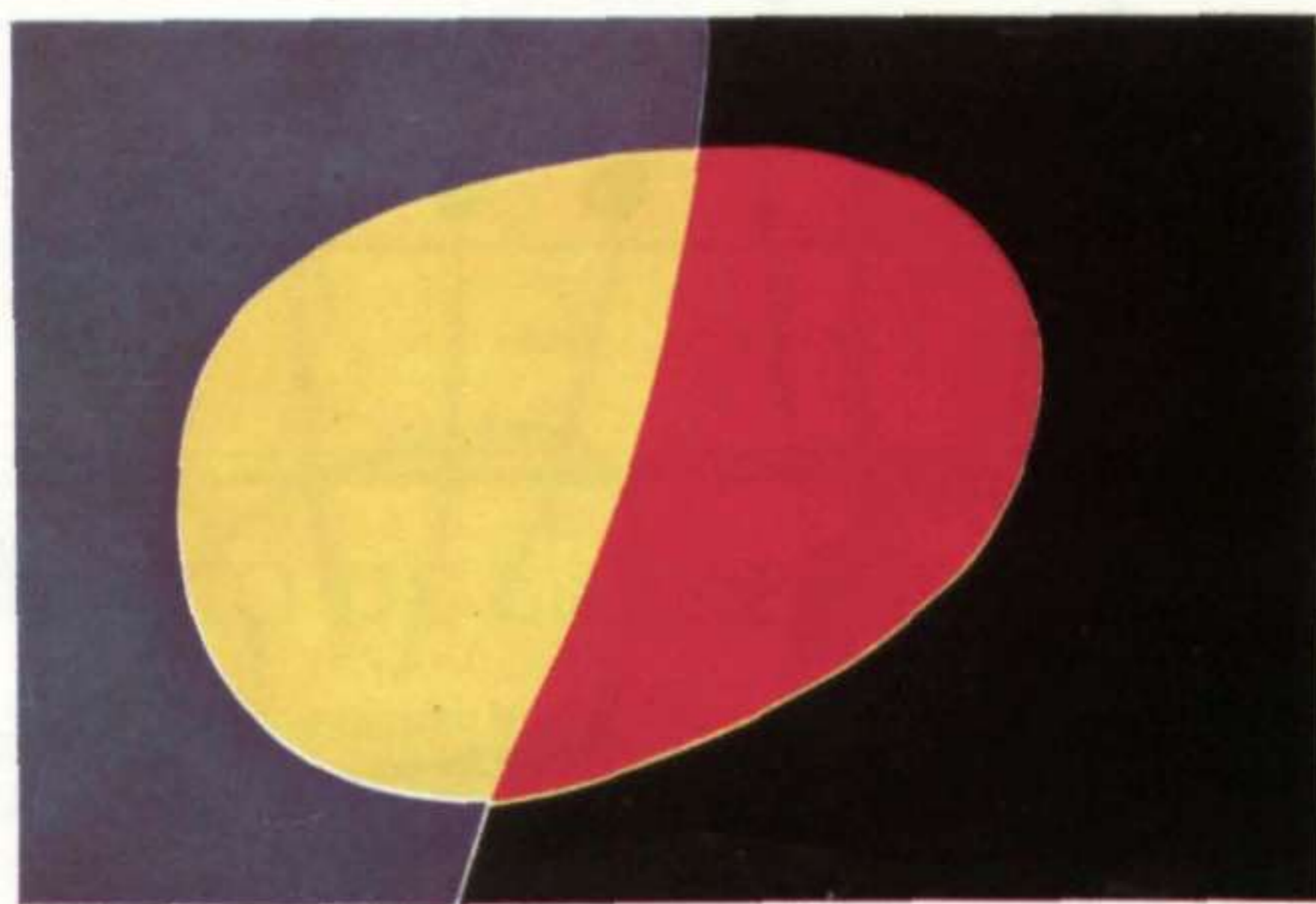
## CANTIC DEL SOL

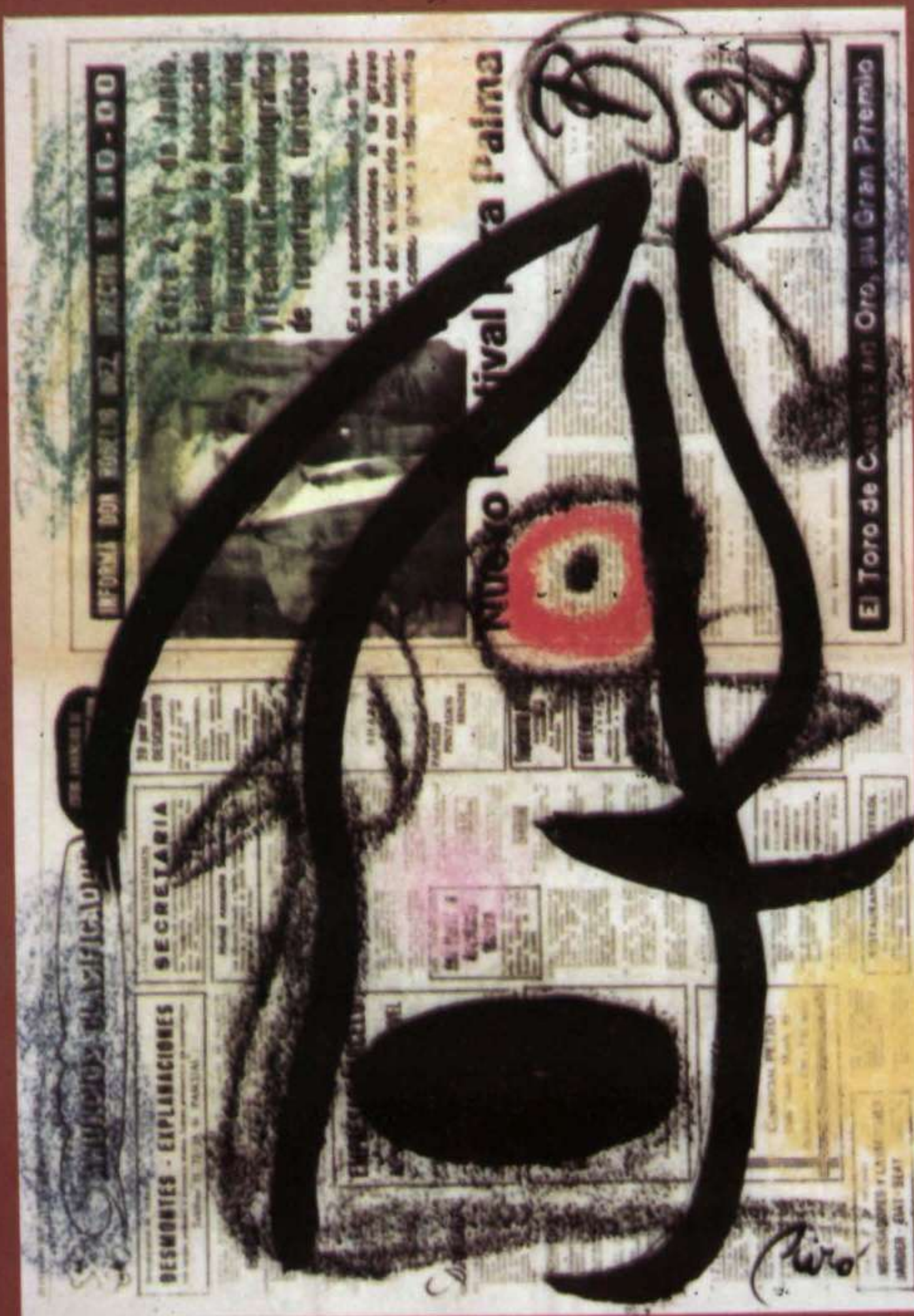
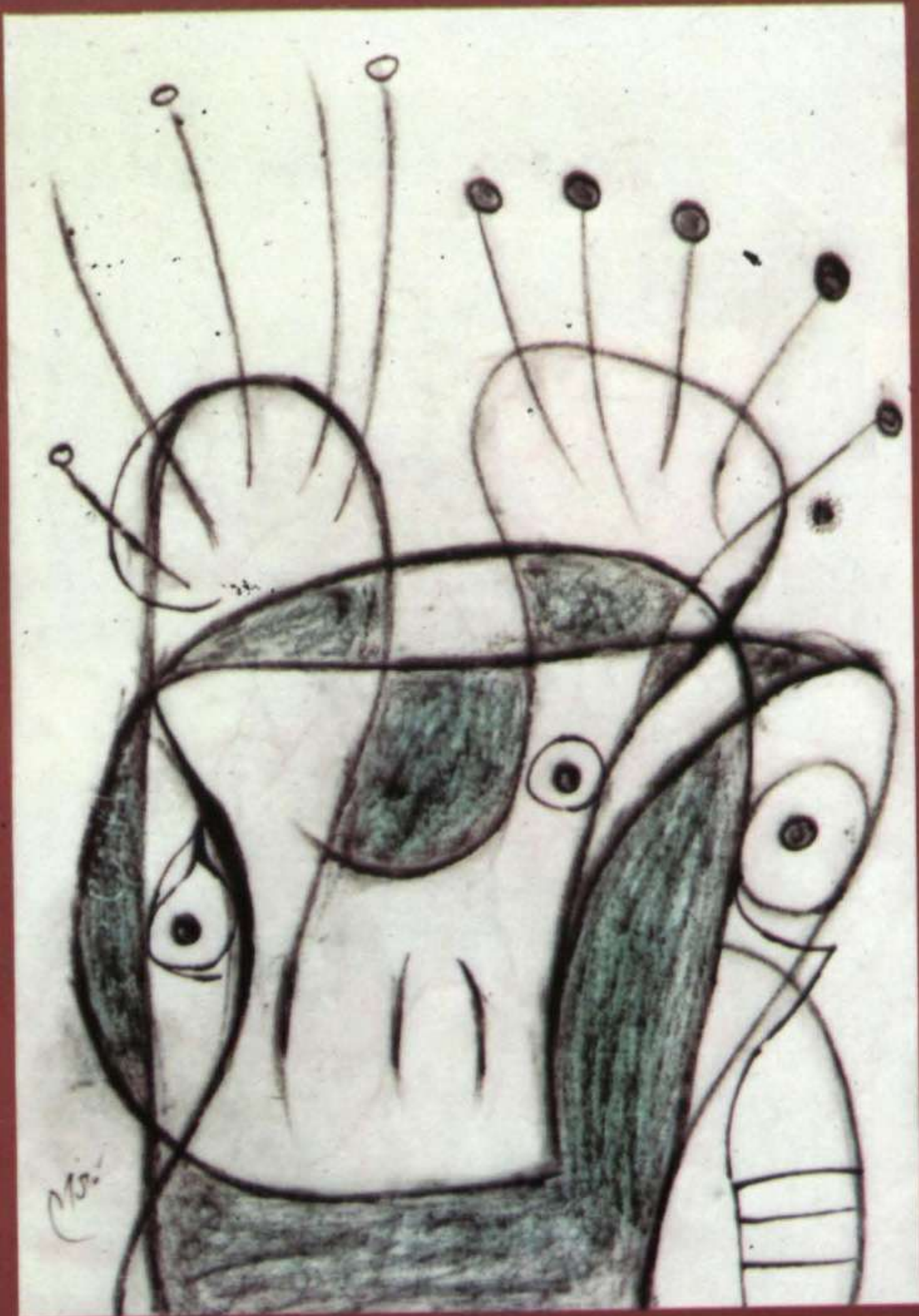
...Fou el mateix Joan Miró qui suggerí la publicació d'aquest llibre i qui proposà la col·laboració del poeta de "La paraula en el vent". Atret, feia temps, pel poema de Francesc d'Assís, Miró n'ha trasmutat els signes verbals en signes plàstics d'un lirisme alhora fort i delicat: ha creat, en aquests aiguaforts tan diversos, una sorprenent calligrafia còsmica.

El Sol hi sembla encara en el pur moment de la seva naixença, amb forma una mica insegura, i la Lluna no és pas aquella "petxina gastada pel mar del Temps" que, en el seu naixement prim i translúcid, hi veia el poeta Yeats a trenc de dia. Es també una Lluna del Gènesi o curiosament vermellova com un fruit madur. El vent, que tremola i dansa en algun d'aquests aiguaforts, s'esfilagarsa en tentacles finíssims com els brins més alts de les lianes, i si la resina damunt la planxa de coure fa, de vegades, com un cel pur i avellutat, els sucres que hi ha escampat l'artista esclaten suaument en diminutes constel·lacions de llum tènue i dolça. I la blancor del paper juga també sàviament amb els signes, que recorden potser la fórmula de cert poema imaginat per Claudel quan l'influí l'estètica japonesa: només un petit mot de tant en tant, talment que aquelles illes no semblin ja aguantar-se sobre el mar, sinó damunt un buit intel·lectual i una matèria radiant i enigmàtica.

MARIA MANENT

(fragment del pròleg del llibre  
"Càntic del Sol")





Agradecemos su colaboración a la Galería Maeght de Barcelona

## narrativa

### CLAUDIO, O EL ELOGIO DE LA ESTULTICIA



ROBERT GRAVES: *Yo, Claudio* (I) y *Claudio, el dios* (II). Alianza Editorial. Madrid, 1978.

Cuando el intrépido Casio Querea dio muerte al emperador Calígula, ese loco furioso que llegó a declarar la guerra al olímpico dios Neptuno, con la esperanza de restaurar la república y las antiguas libertades, y se enteró poco después que los senadores se habían cobardemente rebajado a dar por buena la decisión de la guardia imperial que había elevado a la suprema magistratura, es verdad que casi en son de burla, al viejo, tembloroso y tartamudo Claudio, exclamó con la indignación del romano de los viejos tiempos:

—Me sorprende que después de haber sido gobernados durante cuatro años por un loco, estén dispuestos a entregar el Gobierno a un idiota.

Claudio contaba a la sazón cincuenta años de edad. La historia, con sorprendente unanimidad, ya ha dictaminado sobre tan singular personaje. No es un dictamen en verdad glorioso. Dejó pasar los primeros cincuenta años de su vida lo más desapercibido posible, alejado de los negocios públicos y de las maquinaciones familiares, con lo que se ahorró una muerte segura a manos de sus ambiciosos parientes. Todos, entonces y después, le consideraron un pobre idiota, y eso precisamente constituyó su fortuna. Ni para su tío-abuelo Augusto ni para su abuela Livia, la omnipotente, cruel y excelente estadista esposa de Augusto, fue Claudio un obstáculo serio en sus planes, como tampoco lo sería para su tío Tiberio o para su sobrino Calígula. Un poco de discreción y otro poco de genial bufonería, nada más necesitó Claudio para poder seguir viviendo. Tanto prisa, sin embargo, se dieron sus familiares en matarse los unos a los otros que, a la postre, le dejaron despejado el camino de la púrpura, un camino que en modo alguno había deseado Claudio transitar. Mientras los pretorianos le aclamaban gro-

seramente por su emperador, el viejo Claudio se desgañitaba en vano: “¡Viva la república! ¡Me niego a ser emperador!” Más los ruegos y súplicas de la guardia imperial eran órdenes y, si una vez más quería salvar el pellejo, no le quedaba a Claudio otro remedio que dejarse hacer emperador, con la paradoja de que en aquella Roma enloquecida del Palatino el único que no desearía el imperio sería el propio emperador.

La historia nos lo describe como a un individuo que prefirió ocuparse de cuestiones gramaticales, históricas y literarias; fue, según esta versión, un erudito débil de carácter, corto de luces, y si no fue cruel él mismo —se nos dice—, su esposa Mesalina y sus libertos cometieron crueldades que nada tenían que envidiar a las de su abuela Livia, su tío Tiberio o su sobrino Calígula.

Pero ya desde joven, de dar crédito al excelente Claudio de Robert Graves, estaba predestinado a la grandeza. La sibila de Cumas le había pronosticado su ascensión, pero como el propio Claudio (en su papel de sabio bufón) anota cuando da cuenta del caso, “profetizan, por supuesto, pero parecen inspiradas por Baco no por Apolo, por las tonterías de borracho que salen de su boca, cosa que ha desacreditado al oráculo”. Incluso Livia, que disponía de más luces y sagacidad para ser una sibila a la altura del orbe, le pronosticó el imperio y, a cambio, solicitó (a tal grado llega la ambición humana) que cuando Claudio llegase a emperador la convirtiese en diosa, lo que Claudio cumplió escrupulosamente, pues si Livia había sido para él una abuela desnaturalizada, no podía por menos de reconocer que para la administración del orbe romano había sido tanto o más divina que el ya deificado Augusto.

En su calidad de erudito conocía Claudio asimismo unos versos sibilinos, aparentemente auténticos, redactados en griego, que profetizaban su entronización, “el quinto velludo

que esclavice el estado contra su voluntad será el idiota a quien todos desprecian"; los versos, en efecto, lo retrataban fielmente, mas no por eso dejó de anotar: "he advertido que la familia Claudia se mostró particularmente activa en tales falsificaciones".

Lo prodigioso es moneda corriente, de curso tan legal como la racional administración de las cosas. Cuando Augusto puso fin al linaje de los reyes de Egipto, que se remontaba a cinco mil años antes de la fundación de Roma, "¿qué monstruosos presagios no se habían presenciado? ¿Acaso no hubo relámpagos de armaduras desde las nubes y una lluvia de fuego? ¿No aparecieron los fantasmas de los faraones? ¿No fruncieron el ceño las estatuas?" También Livia había sido presagiada, cien años antes de nacer, en el interior de un viejo arcón procedente de Siria en el que se leía la inscripción "El Veneno es la reina" y se veía un rostro, el del Veneno, que era idéntico al de Livia. Esta prodigiosa mujer seguirá gobernando el mundo romano, cuando vista la púrpura su hijo Tiberio, al que en cierta ocasión "dio un destilado de los cuerpos triturados de ciertas pequeñas moscas verdes procedentes de España que estimuló de tal modo su apetito sexual que se convirtió en algo muy similar a un demente". Las cantáridas españolas eran, de todas formas, una pócima hartamente suave para la Emperatriz Veneno y, si bien no hizo ni mucho ni poco caso de prohibiciones

y restricciones, hay con todo que reconocer que se mantuvo en el poder más de sesenta años y, a decir verdad, ejecutó su papel bastante mejor que la mayoría de los emperadores. Tampoco lo hizo mal Augusto. Ya a punto de morir, preguntó a los senadores si había actuado bien en la farsa. "Nadie lo ha hecho mejor, Augusto", respondieron a coro. "Entonces despedidme con un buen aplauso", les rogó el imperial moribundo.

Mientras tanto, el bobalicón del Palatino, es decir, el tío Claudio, el tartamudo Cla-Cla-Claudio, tenía que soportar los continuos desdenes, vejaciones y burlas de que era objeto, y se refugiaba, bajo la amigable guía literaria de un Atenodoro o de un Tito Livio o de un Asinio Polio, en la Biblioteca de Apolo y no hacía más que estudiar arqueología religiosa, historia de los etruscos, historia de los cartagineses y gramática. Los romanos le deberían, cuando fue emperador, un regalo que ningún otro emperador jamás hiciera: la letra U consonante, una letra correspondiente a la ípsilon griega y otra para denotar la consonante doble BS. Se decretó la mejora alfabética y el orbe romano adoptó esas letras "absurdas", que pasaron por el firmamento literario tal y como se deslizan las estrellas fugaces en el cielo de agosto.

Claudio, sin embargo, en su "autobiografía de mil páginas, en esa genial reconstrucción histórica de la Roma imperial, sabe ser

## UNA BUSQUEDA DE LA FELICIDAD

JOAQUIN CARO ROMERO: *Vida del Centauro Quirón*. Editorial Magisterio Español. Colección novelas y cuentos. Madrid, 1978. 128 páginas.

Joaquín Caro Romero nació en Sevilla en 1940, y su mayor y más conocido oficio creativo es el de poeta. Como tal publicó su primer libro a los diecinueve años y a los veinticinco obtuvo el "Premio Adonais". Posteriormente apareció una selección de su obra poética, con prólogo de Jorge Guillén, bajo el título de "Vivir sobre lo vivido". En Caro Romero ha calado profundamente el mundo helénico como fuente prístina de la cultura en sus diversas manifestaciones, y de este arranque globalizante parte su interés por el estudio de la arqueología, la historia antigua y la mitología greco-latina. Ha cultivado asimismo la crítica literaria, la biografía, el ensayo y el artículo periodístico. Actualmente es crítico taurino del diario *ABC* de Sevilla, suponemos que debido a las reminiscencias mitológicas de los toros. *Vida del Centauro Quirón*, significa el noveno de sus libros publicados.

Cuarenta pinceladas, cuarenta momentos, cuarenta situaciones en las que el sapientísimo Quirón es una historia diferente, un recuerdo o una realidad mental o física. En cada página una alusión divinizadora del mundo supranormal de la mitología, alegoría sangrante de un tipo de literatura actualmente no muy ejercitada.

El estilo de que hace Caro Romero en este libro es claro,

sencillo, simplificando al máximo para que la comprensión de estos poemas alcance a la mayoría de lectores, pero dotando a cada palabra, a cada frase de un fuerza apasionante y como culminación poética. La *Vida del Centauro Quirón*, transcurre por un mundo poco estudiado y menos conocido, y en este libro los personajes de las mitologías clásicas son tratados desde el conocimiento y la comprensión, quedándose el autor relegado de estas historias, el mundo mitológico es para Caro Romero un mundo prohibido para los mortales y ser narrador no significa entrar dentro de su propia "intrahistoria". El autor se evade, pero nos deja su mensaje, su voz encubierta por las deificaciones y camuflada bajo las apariencias del ser sin estar, sin encontrarse físicamente.

*Vida del Centauro Quirón* es la búsqueda de la felicidad por el sabio de ese nombre para sí y para todos los que tienen algún tipo de relación con él y padecen de algún mal combatible con hierbas medicinales. Quirón también nos hace partícipes, a través de la admirable pluma de Caro Romero, de los alimentos que transmiten sus virtudes al hombre.

*Vida del Centauro Quirón* es una obra muy recomendable sobre todo para el lector a quien guste el mundo helénico y sus implicaciones entre humanas y divinas, además el modus narrativo de Caro Romero enriquece este texto de forma insuperable.

CARLOS GARCIA-OSUNA



ecuánime. Del corpulento Tiberio no sólo refiere las crueldades y chochas lascivias que se permitió en el retiro dorado de Capri, sino que tiene buenas palabras para su gobernación del estado bajo el amparo y tutela de su madre Livia.

Con Calígula, todo un calvario de demencia, el imperio arriba a la fatal locura, y en el Teatro del Poder, Claudio habrá de representar el papel de bufón tartamudo. Si Antonin Artaud pudo salvar a Heliogóbalo, no es tan segura la salvación que quiso dispensarle a Calígula un Camus. Ya vestido de prostituta, ya parricida, ya incestuoso, ya en lucha abierta con Júpiter, con Neptuno y todos los olímpicos, ya ruin, ya megalómano, siempre esperpéntico, el personaje podría dar nombre a la enfermedad típica del poder, pues, si bien se considera, la farsa que tan celebradamente representó Augusto es la misma por la que murió Calígula.

Evidentemente, si en medio de este torbellino de la ambición y la codicia, Claudio quería seguir con vida, no sólo tenía que representar el papel del idiota de palacio, sino también el de pobre de solemnidad, pues la ambición no está reñida con la avaricia. “Es mejor vivir modestamente que correr el riesgo de que los delatores te despojen de toda tu fortuna con una acusación de traición”. Claudio siguió al pie de la letra este desinteresado consejo que le dio la fiel esclava Calpurnia, su amante, que acaso había oído la frase atribuida al socrático Aristipo de Cirene “prefiero perder mi dinero para salvar a Aristipo que perder a Aristipo para salvar mi dinero”. De las lamentables esposas de Claudio mejor es no hablar, sobre todo de la gigantesca, sádica y machuna Urgulanila; Mesalina tiene un nombre que habla por ella. Y así es que al pobre Claudio le ponían cubos de agua sobre las puertas, le metían en la cama sapos y amuletos desagradables, si se quedaba dormido le arrojaban huesos de dátil o le ataban los zapatos a la mano o le hacían sonar la alarma de incendios o le volcaban el tintero sobre las hojas o, simplemente, Calígula le formulaba una pregunta capciosa y si no respondía apropiadamente, el pobre Claudio sería condenado a perder la cabeza. Pero Claudio no perdió la cabeza, sino que vivió para ver cómo su sobrino nombraba cónsul y senador a su caballo Incitato, para el que puso casa y corte, vivió para ver cómo mandaba sus tropas a combatir contra Neptuno y cómo armaba un impresionante puente de naves que dejó chico al de Jerjes. La desmesura oriental ya había hecho presa en el corazón de Roma.

Al término de tantas desdichas (término relativo, pues con el Poder comenzaban otras nuevas, las definitivas), cuando, asustado del asesinato de Calígula, el medroso Claudio fue a esconderse detrás de unas cortinas en el comedor de Palacio...

—No me m-m-m-m-maten —tartamudeé—. Yo no tuve nada que ver con eso.

—¿Quién es ese anciano caballero?— preguntó uno de los soldados que era nuevo en palacio—. No me parece peligroso.

—¡Cómo! ¿No lo saben? Es el hermano inválido de Germánico. Un viejo decente. Es inofensivo. Levántate, señor. No te haremos daño.”

De su gobernación sólo diremos lo que él mismo escribió en tercetos compuestos a la manera de los druidas, pues Claudio conoció ampliamente a los británicos por su ingeniosa campaña militar allí como a los judíos y aún a los cristianos por su amistad con el extraordinario rey de los judíos, y eventualmente mesías e hijo de Dios, Herodes Agripa...:

“Amo la libertad, detesto la tiranía.

.....  
Ahora soy, paradójicamente, emperador.

.....  
Trabajé dura y largamente, como Augusto;  
Amplí y fortalecí el imperio, como Augusto;  
Fui un monarca absoluto, como Augusto.

.....  
Pero no soy la única persona culpable.  
¿No ha pecado igualmente toda la nación?  
Me hicieron emperador y mendigaron mi favor.

¿Y si ahora pongo en práctica mis honradas intenciones?

¿Qué sucederá si restablezco la república?  
¿De veras es posible que Roma se muestre agradecida?

Ya sabes qué sucede cuando uno habla de libertad.

Todo parece hermosamente sencillo.  
Uno espera que todas las puertas se abran y todas las murallas se derrumben.”

Los que seguían cultivando las antiguas virtudes romanas estaban condenados a sucumbir en los tiempos del imperio. Ya al final de su vida, el sabio emperador idiota exclamaría: “todos nosotros estamos locos, los emperadores.” Pues con el imperio, algo ha ocurrido, algo fatal, en el ámbito de la convivencia política, en el orden del poder. El poder no nace ya de la comunidad social como salvaguarda imprescindible de un sistema de valores y de la satisfacción de unas necesidades comunitariamente experimentadas. Cuando Aristóteles atacó los designios imperiales de su audaz pupilo, lo hacía en la idea de que una auténtica comunidad política sólo era posible en un marco reducido, tanto geográfico como demográfico, de suerte que el mutuo conocimiento de los ciudadanos como la participación privada en la gestión de la cosa pública fuesen posibles. Con el Imperio Romano, aún más que con el efímero de Alejandro, el poder ya no nacerá de la comunidad que ha de alimentarlo para que produzca verdaderos frutos de vida, ni siquiera proce-



derá de algunos de sus miembros, sino que se expenderá y administrará a todo el orbe, juntamente con las legiones, las divinidades imperiales y los decretos de un senado que sólo sirve para encubrir el poder omnímoto de Uno Solo y que encubre su propia miseria con el maquillaje de los títulos y la etiqueta. Ante este Uno Solo las diferencias reales existentes en los diferentes pueblos que componen el mosaico del Imperio, irán desvaneciéndose, o se trabajará para que desaparezcan bajo el nuevo encubrimiento genial y fatal del "todos los hombres son iguales". Si la igualdad fuera cierta, podríamos ahorrarnos la libertad. Los pueblos, convertidos así en rebaño humano, tendrán un pastor que, en el laboratorio político del Palatino, sentirá sin sentir sus necesidades, creará sin creer en sus dioses, participará sin participar en sus vidas. Pueblos y ciudadanos habrán perdido la capacidad de autogobernarse y el mundo se habrá convertido en una guardería inmensa de seres infantiles, a los que les estará vedado discernir y decidir por sí mismos sobre sus propios problemas. La inmensa responsabilidad del Uno Solo no tardará en convertirse en un inmenso riesgo, en inmenso temor y, consecuentemente, en una política de crueldades y la vida del Uno solo se verá asediada

por el absurdo, por lo abstracto, por la locura. En los estados imperiales el mundo en seguida se configura como máquina colosal y en el coloso apunta ya a futura e inevitable ruina.

En la obra de Graves, imaginativa pero no fantástica, basada en muy extensos y profundos conocimientos de primera mano del mundo antiguo, en autores como Tácito, Dion Casio, Suetonio, Plinio, Varrón, Valerio Máximo, Orosio, Frontino, Estrabón, César, Columela, Plutarco, Josefo, Séneca, Petronio, Juvenal, Celso y un largo etcétera, obra no por ello ágil, rápida, apasionante, el héroe de este mundo colosal e imperial es un idiota sublime. Claudio es el héroe de esta historia, más un héroe muy especial, sin duda, pues Claudio jamás aspiró a la virtud heroica, quizá para evitarse así los vicios heroicos, jamás se figura a sí mismo, como no fuese literariamente, embarcado en una empresa insigne. Fue de aquéllos que rechazaría que "la violencia heroica es más deseable que el inheroico sosiego", para decirlo en frase de Quentin Bell al referirse al grupo de Bloomsbury. La sabiduría, cuando se aleja de la vida para ir a refocilarse en lo abstracto, es algo peor que el idiotismo, es la demencia culpable.

IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO

## TRES NARRACIONES DE KAWABATA

YASUNARI KAWABATA: *La casa de las bellas durmientes*. Luis de Caralt. Barcelona 1978. 155 páginas. 13,4 x 19,4.

Tres asombrosas y exquisitas narraciones de Kawabata, el conocido escritor japonés galardonado con el Premio Nobel 1968. Un alarde de delicadeza entre mágica y ceremonial, para tres historias envueltas en una atmósfera común, sutil, refinada y dramática. Narraciones intimistas de cuyo exotismo, como valor puramente folklórico, es obligado desconfiar: adoptando las formas narrativas habituales en los escritores de Occidente, Kawabata celebra esponsales extraños entre su oficio y su sensibilidad, un rito todo lo parsimonioso y transparente que cabe esperar de los artistas orientales, pero que acaba resultando agobiante por su inesperada proximidad a nosotros. La Muerte a través de un caudal de reflexiones y emociones y emociones sobre la propia muerte; la Soledad como privilegio sagrado de los solitarios; la Intimidad como una recompensa imposible, pero tiránica. El anciano Eguchi de *La Casa de las Bellas Durmientes* —misterioso burdel donde los viejos clientes exploran la belleza y pasividad de hermosas muchachas narcotizadas— ejecuta cada noche un duelo estremecedor con sus sentidos, si no completamente atrofiados si al menos, dolorosamente sublimados por la vejez (ad-

viértase, en este caso, la muy clara referencia al conocido cuento infantil de la princesa dormida y su prodigiosa liberación por un beso; la transformación del cuento en parábola adulta, trasladado además a una cultura distinta, obliga a un pesimismo romántico ennoblecido sólo por la pureza estética de la forma, mientras el vitalismo original del cuento rompe en amargas experiencias crepusculares: inútil es toda la pasión de Eguchi, toda su devoción y respeto por la belleza y la juventud). En el segundo relato, el brusco absurdo inicial del hombre que recibe prestado, por una noche, el brazo derecho de una muchacha, se convierte en un severísimo enfrentamiento del protagonista consigo mismo y, en consecuencia, con sus semejantes, a través de un proceso dramático de gran delicadeza psicológica y escenográfica —un decorado moderno y funcional se muestra capaz de entrar en profunda comunicación con la angustia de ese hombre aislado, sujeto activo y consciente de una aventura tan insólita como auténtica—; la adaptación al juego de las relaciones humanas exige el sacrificio de grandes dosis de sensibilidad (hay un relato de Tennessee Williams de título idéntico —"An arm"— y propósito semejante, y la comparación de ambos textos, representativo cada uno de ellos de una cultura diferente y sus características crispaciones, supone un ejercicio muy atractivo y denso). Por último, el maleficio de la soledad transformado en vocación y hasta fanatismo, sometido a prueba mediante una típica y ambigua relación de dominio-dependencia sobre Pájaros y Animales (es

inevitable, ahora, la referencia a "Dr. Dolittle" o al mito de Tarzán, mucho más complejo de lo que puede parecer a primera vista), halla en el último relato del libro expresión certera y, al mismo tiempo, escurridiza: el individuo pierde la noción de su identidad cuando los dominios íntimos se ven invadidos por emociones que marcan algún aprecio del mundo en torno; teorías para una mística sublime, severa y suicida.

EDUARDO MENDICUTTI

## CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA

IGNACIO ROMERO PEREZ: *Estigia*. Francisco Arellano. Editor. Madrid, 1978. 141 páginas.

Algunos libros comienzan a leerse con desgana, por algún tipo de compromiso explícito o implícito, y a las primeras líneas penetramos en su lectura con un apasionamiento y un interés que nos lleva rápidamente a desgranar todo su contenido con una brevedad inusitada. Este fue mi caso ante *Estigia*. Se trata de una amena historia de ciencia-ficción, donde su autor, Ignacio Romeo Pérez, ha sabido compaginar la necesaria dosis de fantasía con una sorprendente agilidad narrativa para mostrarnos a protagonistas y sucesos en el inesperado escenario de un casi racional futuro en el que, es tarea de todos, poblar otros planetas y crear en ellos un modo de vida y una civilización a

partir de ciertas disposiciones emanadas de la Tierra.

El esquema es simple. Tres hombres y 30 mujeres son transportados al planeta **Estigia**, segundo planeta de la estrella Cerbero (astro que tiene similares características con nuestro Sol), donde deberán procrear, a través de ciertas regulaciones matrimoniales, generaciones de hombres y mujeres capaces de poblar todo el planeta. Aparecen representadas todas las razas, aunque predomine la blanca, y las más importantes nacionalidades y creencias. Su llegada ha sido estudiada por computadoras y su actuación ha sido prevista y casi condicionada desde la Tierra. Portan consigo ciertas materias primas desde las cuales iniciar su existencia en **Estigia** y algunos materiales con los que comenzar su labor de afincamiento en el planeta.

Interesa destacar el sorprendente estudio de caracteres que hace Romeo Pérez y la hábil coordinación de todos y cada uno de los sucesos por él relatados. Dentro de las varias figuras principales, vendría a destacar un sacerdote católico, con afán de difundir el mensaje cristiano entre los nuevos llegados, pero no es un protagonismo total. El protagonista por excelencia es la raza humana adaptándose a un medio diferente y descubriendo su propia capacidad para modificar el entorno. La soviética Vera, organizando tesoneramente pero al fin convertida en una normal fémica a la que hieren los celos, o la intrépida Malemba, demostrando que pese a la creencia de la inferioridad de la mujer en su raza, puede ser igual o superior al hombre, o el médico Pierre, o el castigador castigado Dick, son sólo piezas, importantes, de un ameno relato que sobrepasa el valor medio de las novelas de ciencia-ficción.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

## REALIDAD CAMUFLADA

JUAN CARLOS FASCE: *El mejor león del mundo y otros cuentos*. Ed. Caxamalca. Buenos Aires, 1977. 166 páginas, 17,5 x 12,5.

*No ha de chocarnos que los leones paseen por la calle con su cola en la mano o con pantalones de grandes bolsillos, ni que las gentes vulgares huyan atemorizadas si alguna vez oyen su rugido amable. Los leones de J. C. F., así como todo su zoológico de personalidades poco célebres, no son de cristal, pero tampoco son de carne y hueso. Los personajes de sus historias, brevísimas, apasionantes signos de puntuación, están hechas de palabras que, vueltas del revés, nos ocasionarían la visión de un mundo gris y triste, pero que en la colocación con que se nos presentan, nos enseñan el más allá, por el camino de sí mismas. Aquel verde que tiempo atrás, en infancias aún presentes desde luego, encontramos una vez mirando por la ventana de algún sueño.*



## LA SUAVE VEHEMENCIA DE LO SUGERIDO

ANTONIO PEREIRA: *Historias veniales de amor*. Plaza Janés Ed. Barcelona, 1978. 174 págs.

Antonio Pereira es uno de esos escritores merecedor de una atención más justa. Con un estilo limpio, fino, nostálgico, nos ofrece ahora estas "Historias veniales de amor", seguidas de unos "Cuentos mercantiles e industriales" y de otros "Cuentos de varia (y dudosa) lección".

Las "historias" evocan —con la suave vehemencia de lo sugerido— unos amores que se hacen presentes lejos del chato realismo que caracteriza a tantos relatos eróticos. Podría hablarse de una presencia por la ausencia. Basta una pincelada o un guiño tácito para que el lector adivine y prolongue en su propia fantasía lo que unas pocas palabras sugieren. La verdadera historia está fuera del relato pero nace de él, es una libre continuación del texto, como si el texto fuera entrando en la vida y lograra su propia metamorfosis. Limpios amores veniales porque incluso la "culpa" —excrecencia siniestra de la hipocresía social— acaba siendo reabsorbida por la necesidad o por la candidez menesterosa del que ama.

La soledad —y acaso la sofocante rutina— absuelve de antemano a los protagonistas de "El hilo de la cometa". La nostalgia de María Encina por el soldado que la amó, no empaña la tierna lealtad por su hombre (son leves concesiones que la realidad hace al ensueño). Desiderio —el sacristán de las monjas— decide casarse porque sospecha un día que la felicidad consiste en algo más que en "no cambiar". Al célibe Rabanillos le redime su impotencia forzosa, la necesidad de suplir con imaginarias conquistas la cruda carencia de las reales. Doña Fernanda y don Teodoro siguen amándose "en las sábanas limpias, castas, familiares". El delegado purga con el terror de las tormentas unos amores locos y abjura una y otra vez de mundo, demonio y carne. Fernando Garavía —que sólo se permite algún desliz cuando va al extranjero— resiste heroicamente las tentaciones de la carne en su propia fábrica y logra mantenerlas a raya dentro del deseo venial.

Los "Cuentos industriales y mercantiles" son un mosaico de pequeñas ambiciones y de sordos fracasos, de negocios modestos o inverosímiles y de sueños recortados. En los de "varia (y dudosa) lección" late una moralidad escéptica y amarga, tan lejos de la beatería como del totalitarismo; una moralidad que transpira honradez y que remite la "maldad" a fondos más nobles, a sentimientos enterrados por la mala suerte o por la desesperación, pero que afloran en toda su patética y altiva belleza. Antonio Pereira da en este libro una doble lección: de estilo y de entrañable solidaridad con la gente sencilla. Unos trazos bastan para dibujar vigorosamente los tipos provincianos y los ámbitos broncos donde se mueven, luchan, aman y sueñan. La sensibilidad poética del escritor —rastreada en todos los relatos— no oculta ni traiciona la desgracia, pero arroja sobre ella el exorcismo de la ternura, de la nostalgia solidaria y de la noble indignación.

JOSE MARIA BERMEJO

¿Surrealismo? No. Simplemente, la realidad camuflada con el sentimiento de quien modela la forma de aquello que desea poseer. Cuerpo amado y amante que, como diría el propio J. C. F., "nace de la necesidad de oírme". La creación literaria de este americano del sur es un excelente punto de partida para amarse y decir, con historias, que el mejor león del mundo no será aquel que realiza, que hace, que actúa, sino aquel que, sobre todo, entiende.

La capacidad de entender las cosas en el autor de *El mejor león del mundo*, es, a nuestro modo de ver, un tanto más grande que su capacidad de explicarlas, aunque esa modelación de palabras muchas veces sea perfecta y gracias a la cual, leyendo y respirando, hayamos soñado y hayamos entendido.

J. C. F. recoge temas y anécdotas de la vida de alrededor para recordarnos, en síntesis, cómo lo extraordinario no es característico de alturas ni de olimpos, sino de callejuelas de ciudades, de niños nunca solos y, es posible, de leones de trapo. Lo sorprendente, lo humorístico, será entonces no solo el proceso narrativo sino el continuo cambio de lo anecdótico, es decir, de la muerte.

JESUS GOMEZ AYET

## UNA NOVELA AMARGA

RODRIGO RUBIO: *La silla de oro*. Biblioteca EDAF de Bolsillo. Madrid, 1978. 380 páginas. 11 x 18.

Decir que Rodrigo Rubio es uno de nuestros más conocidos narradores, equivale a repetir lo ya sabido. Desde que mediada la década de los pasados años sesenta ganó el Planeta, su nombre figura con todo merecimiento en la nómina de los novelistas más interesantes de su generación. Incluso con anterioridad al mencionado galardón, ya había publicado una de sus mejores novelas, la titulada *Un mundo auestas*, premiada con el "Gabriel Miró" en 1961. De aquella obra, que supuso toda una revelación, dijo Rafael Morales, miembro del jurado que la premió, que a su autor "le estaba reservado un puesto eminente en el panorama actual de nuestras letras", y no se engañó en lo más mínimo.

Como es obvio admitir, al comentar cualquier nuevo libro de Rodrigo Rubio hemos de hacerlo sobre la base de su ya confirmada calidad literaria, de su maestría novelística. No vamos a decir que la novela precise de una "carpintería" semejante a la del teatro, pero, indudablemente, hay que saber "contruir", dominar los secretos del género, cosa que nuestro autor hace con absoluta soltura. Lo que hay que buscar, creemos, al valorar toda nueva obra de Rodrigo Rubio, es el panorama sociológico y humanístico que descubre, la posible evolución de su pensamiento creador, su postura ante la historia narrada. Sabido es que hay una primera andadura narrativa en Rodrigo Rubio que se acaba hacia el final de los años sesen-

ta, quizá con *La sotana*, y una segunda que comienza con *Papeles amarillos en el arca*.

Del realismo crítico pasó a explorar parcelas muy interesantes del surrealismo. Rompió la normativa lineal, asoció más íntimamente al lector a sus temas e inquietudes.

**Cuarteto de máscaras**, en nuestra opinión, fue la expresión más alta de dicha segunda etapa narrativa de Rodrigo Rubio, con la que llegamos al primer volumen de *El poder*, título de esta trilogía que es en verdad "un intento de crónica áspera y burlesca, amarga y absurda, de un mundo —el nuestro— que en momentos de una aparente brillantez económica y social muestra, sin poderlo evitar, sus entrañas bufas, ridículas, simples, retorcidas y egoístas", como muy bien señala el autor. Los dos siguientes tomos de esta trilogía serán *Dirección obligatoria* y *Jesús muere en la autopista*, todos ellos ya escritos desde hace siete u ocho años, esperando un tiempo propicio —éste— para su publicación.

**La silla de oro** puede ser el comienzo de una nueva singladura narrativa del autor. Está realizada su escritura con una mayor libertad de lenguaje y de pensamiento. Aquí Rodrigo Rubio nos describe su opinión del mundo en que vivimos, del mundo que él siente en torno suyo. Para ello se vale de una criatura vulgar, incontaminada, que pone en camino, guiada por una voz sobrenatural. Quizá para que la simbología sea más cruda, el novelista ha puesto al protagonista el nombre de Jesús. Una especie de Don Quijote de a pie, pero sin la pretensión de defender ningún tipo de entuerto. Jesús camina y observa, vive y aprende. ¿Camina o simplemente sueña sentado en el ribazo de un sendero aldeano?

El panorama no puede ser más desolador. La novela está llena de angustia y desesperanza. Es, sin duda, la obra más pesimista más amarga de Rodrigo Rubio. No queda títere con cabeza. Al final abre un poco la mano de cara a los volúmenes siguientes. Cuando Jesús vuelve a tomar contacto con la realidad campesina en que siempre ha vivido, la voz que le habla **desde lo alto**, le dice: "Cuando salgas otra vez procura ver cosas menos complicadas, hombre." Ojalá y sea una premonición de páginas más esperanzadas.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



## EL JUEGO, COMO PROTAGONISTA

JOSE SALAS Y GUIRIOR: *Un viento que pasa*. Editorial Planeta. Barcelona, 1978. 413 págs. 13,5 x 19.

José Salas y Guirior, malagueño de pro, poeta y periodista, afronta —bien cumplidos los sesenta— el género novelístico con *Un viento que pasa*, ganadora del último premio "Ateneo de Sevilla", lo que supone entrar con buen pie en este campo, tan difícil, tan comprometido. Es posible que Salas y Guirior, por su vocación, por su larga entrega a las letras, se mereciera el éxito, el atinar, a la primera, en esta singular lotería de los premios. ¿La suerte es de quien la busca?

La suerte, el azar, el juego: he aquí el tema central de su libro. Corresponsal de "ABC" en muy diversos países, Salas y Guirior vuelca en su novela su bagaje de experiencias: Italia y Portugal, en primer plano; África del Sur y Marruecos, en segundo; y España, claro, su Málaga natal por delante, si con una presencia muy acusada de la guerra civil, motivo inagotable para propios y extraños. Hay, no obstante, un escenario clave, centrador del relato, principio y fin del mismo: Villafranca de Velletri, pueblecito empinado sobre un montículo de la costa napolitana, entre Revello y la Isla de las Sirenas. Su espléndido casino arde en un amanecer agosteño; y el devastador incendio despierta a Villafranca, a su gente y al narrador. Y la historia se inicia.

Valdría el plural: las historias. Porque el panorama que el novelista despliega ante el lector es vario y rico; múltiples, sus personajes. Uno destaca: Mario Vincenzo de Castelmare, Príncipe de Villafranca, propietario del casino, hombre que ha convertido su pueblo amodorrado y oscuro en centro de atracción internacional. Casi medio siglo de su ajetreada vida se nos cuenta aquí, desde su participación en nuestra guerra y su huida de Italia, tras la caída de Mussolini, hasta su rehabilitación y regreso, dejando a la espalda años difíciles y aventurescos en tierras africanas y portuguesas. Junto a él, Walter Lannon, sudafricano atraído por el tirón de Europa, jugador empedernido, voluble e imprevisible; Ramón (o Adelino), portugués, mitad secretario, mitad ayuda de cámara del Príncipe; Juan Fernández, malagueño, su hombre de confianza, *couprier* del casino; y, frente a ellos, tres mujeres: la eterna novia de Mario, Francesca Mancini; la amante de Lannon, Teresilla; la amante de Ramón, Deolinda. Y una extensa nómina: Pietro el mafioso, a quien el Príncipe utiliza en secreto; Juan Lozano, joven español enrolado en la Legión, novio fugaz de Esther, ex-novia de Lannon; Remigio Pérez, telegrafista republicano... La vida va mezclando a unos y otros, acercándolos, separándolos; y el novelista nos lo refiere con minuciosidad, sin apresuramientos. Surge así la clave del libro: porque Salas y Guirior, escritor experto, dueño por lo general





## HISTORIA DE SEÑORITOS Y PLEBEYOS

AQUILINO DUQUE: *Los agujeros negros*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona 1978. 258 páginas.

Aquilino Duque, además de poeta y de haber cursado estudios de Derecho, es traductor de organismos internacionales y, residiendo con habitualidad durante mucho en Ginebra, ha viajado por tres o cuatro continentes, sin olvidar nunca las más importantes esencias históricas y sociológicas de su país. España, adonde ha vuelto. Tras la publicación de sus dos novelas, "La operación Marabú" y "Los consulados del más allá", obtuvo el premio de Poesía "Leopoldo Panero" con su poemario "De palabra en palabra". Obras posteriores del mismo autor, con las que ha obtenido diversos premios, son "La rueda de fuego", "La linterna mágica" o "El mono azul."

En *Los agujeros negros*, Aquilino Duque nos presenta una España de intriga y burla, de dramas domésticos y de violencias breves, de histeria y engaños, de ironía y humanismo... En la escena se mueven personajes de la historia real y actores de la farsa universal, como aristócratas, militares, vagabundos, mujeres de rompe y rasga, anarquistas palurdos, inventores sin suerte o esa infinita comparsa de hombre del pueblo, grises, que, en definitiva, dejan su marca en el tiempo que les toca vivir, o sufrir. Es, por tanto, una historia de señoritos y plebeyos, de buscadores del porvenir y enterradores del presente. Campea a través de toda la obra un despejado y grácil sentido del humor que hace las situaciones de la novela merecedoras de un interés del mayor vigor, ya que en torno al abigarrado universo de ese Marquesito metido a vagabundo de postín, o del Arrojado Niño del Matadero, quien tras probar infausta suerte en los ruedos, se ocupa de la meritísima obra de civilizar a un sin par gorila llamado Jenaro, que supera con mucho a determinados individuos de la superior raza, o al otro lado de la cupletista Lulú, ofreciendo un gozo tardíamente llegado, o, simplemente, los personajes de un mundo de fábula (guerras, corridas de toros, conflictos sociales, etc.), nos produce la impresión de estar asistiendo a un relato emocionante, donde la máxima originalidad reside precisamente en que nada parezca original, sino narración momentánea de sucesos habituales, todo ello con atisbos de una singular poesía y con la gran capacidad del autor para llevarnos a mundos de picaresca, muy cercanos a la tradicional novela del género.

Por todo ello *Los agujeros negros*, es una novela amena, bien escrita, documento no ficticio de una España cercanamente lejos en la memoria y en las situaciones que Aquilino Duque narra, muestra o, ágilmente, recopila.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

de una prosa eficaz y jugosa, no tiene —todavía— la *técnica* de novelar. De aquí que su obra parezca más la suma de un puñado de historias que lo que en realidad es: una sola historia, con las ramificaciones lógicas cuando es vasto el período que se trata de abarcar y muchos sus protagonistas. Hay lances —como el de Remigio y Juan Lozano en los Pirineos— que cuajarían en un es-

pléndido relato breve; como hay tipos capaces de alumbrar, por separado, su novela. Esa falta de recursos? es la que origina planteamientos tan superados, v.g., como el arranque de los capítulos IX, XIII y XIV; o la manera de reconstruir la biografía de Lannon; o la sorprendente incorporación del propio novelista a lo novelado ("El que esto escribe conoce esos detalles porque

también conoció a Esther. Fue en Estoril, a cuyo casino iba ella mucho") en el capítulo XXXVII y en algunos de los siguientes, o la dispersión que ciertos episodios y personajes marginales crean en la línea matriz —acontecere, individuos— que sirve de eje a la novela.

No cabe duda de que el propósito de Salas y Guirior fue —es— ambicioso. El juego no ha traído consigo la literatura que merecía. Salas y Guirior sabe bien de los precedentes ilustres: Dostoiewski y Zweig; y no ha vacilado en decir a un periodista que ni uno ni otro atinaron a transmitir la angustia que el juego encierra. ¿Ha sabido él hacerlo? Evitemos las comparaciones. Y afirmemos sólo que, en muchos instantes, la tragedia del jugador nos llega; cierto que a través de un sistema reiterativo, derivado acaso de ese proceso en espiral que el autor va imponiendo a su relato; pero su agonía, su pasajero júbilo, su obstinación semisuicida, alcanzan al lector. Y al novelista, que parece ceder a Lannon el protagonismo que, por tantas razones, correspondería a Castelmare.

Viento que pasa es el juego; también, viento que vuelve. Viento que pasa es la vida. Mas ésta ¿vuelve? El novelista dice, en trance de poner fin a su novela, que sí. Escribe: "Porque **la vida es así**. Un viento que pasa. Pero que vuelve". ¿De veras?.

CARLOS MURCIANO

## EL TIEMPO, MAXIMO PERSONAJE

CARLOS SANCHEZ PINTO: *Nonato: música de rabel*. Edival Ediciones. Valladolid. 1978.

"Nonato", de Carlos Sánchez Pinto, treinta y ocho años, abulense residente en Valencia, donde es técnico de la Telefónica, novela ganadora del XXV Premio "Anteño de Valladolid de novela corta", se subtitula, con expresión sibilina y no obstante reveladora, "música de rabel". La definición es acertada, pero no tanto por la musicalidad como por la estructura en que la obra se articula. Es muy posible que el autor se refiera, con su escueta definición, más que a la melodía del lenguaje, al ritmo del tiempo en que se mece la fabulación. Porque el máximo protagonista de la novela es precisamente el tiempo, tan minuciosamente reflejado que confiere a la obra la calidad de una piedra preciosa, en que no acierta a distinguir los hechos reales de la ensoñación que les pres-  
tó una realidad infinitamente más valiosa.

Alejado por igual del llamado realismo mágico y del ya periclitado realismo socialista, Carlos Sánchez Pinto ha tenido la au-

dacia de bucear en la consciencia nostálgica de Nonato, el protagonista, para revivir, con ternura y crueldad, el mundo épico y contingente de su intimidad, únicamente accesible a la imaginación. Digamos en seguida que no desdeña la realidad inmediata, para agregar a continuación que ésta le vale únicamente como apoyatura mínima y pauta delicadísima sobre la que actúa la marcada sensibilidad del niño.

La realidad prosaica está ahí, pero tan embellecida por la imaginación infantil que el mundo transmitido en el relato centellea con relieves de inocencia. Un mundo que es inespacial, por más que las vivencias del niño nos remitan constantemente a un pueblo de Castilla, y que se define únicamente por la temporalidad.

Ese extraño desequilibrio entre espacio y tiempo confiere a la novela un singular encantamiento y por eso he dicho que el tiempo es el máximo protagonista. Con la insólita propiedad de que no es un tiempo destructor, sino tan solo un ciclo inacabable, habiendo logrado el autor crear la extraña y

casi incómoda sensación de no saber si los personajes se mueven en el tiempo o si el tiempo es la coloración indispensable que ellos utilizan para hacerse visibles en el tranquilo discurrir de sus experiencias.

Esta atmósfera de tranquila quietud hace de la novela de Sánchez Pinto un libro de rara calidad, pues no se ha conformado con estructurar el tiempo en el ciclo meteorológico de las estaciones, perfectamente detectable en Castilla, sino que lo ha fragmentado en días y noches, a las que de nuevo fracciona en metódica y recurrente división, haciendo del transcurrir del tiempo la esencialidad del niño protagonista. Ha logrado darnos la visión objetiva de los hechos a través de la más resuelta subjetividad. Se diría que su empeño ha sido labrar una joya de innumerables facetas. Es como si nos dijera, con ese sosiego proverbial de un castellano antiguo: yo puedo detener el tiempo al descomponerlo en reflejos innumerables.

Habría que hablar del lenguaje, claro. Me atrevería a decir que ha tenido la paciencia de cincelarlo. Es evidente que Valle Inclán y

Quevedo son sus autores preferidos. No se puede saber si su barroco juego con los vocablos, a las veces machacón, hiriente y sofocante, entreverado de ramalazos de entrañable ternura, intencionadamente incontinido de adjetivación obsesiva que se desborda sin piedad por la canalera de la nostalgia, es signo de una personalidad literaria ya definida o de una imperdonable ingenuidad, lo que viene a ser lo mismo. Tampoco sabemos si habrá frecuentado a D'Ors, que no deja de ser un Quevedo a redropelo, pero bien pudiera decir como él: "me envanezco de escribir de una manera alegre, no por razón de los asuntos tratados, ni de los conceptos emitidos, sino por las palabras mismas y su intimidad y su entraña".

"Nonato, música de rabel" de áspera ternura, está ahí; una obra de insólita textura, ni pornográfica ni política; sencillamente una obra de arte. Y por lo mismo, de azaroso y arriesgado destino. También un peligroso compromiso para el autor.

JOSE MARIA DE CAMPOS SETIEN

## ensayo

### SAVATER CONTRA TODOS

FERNANDO SAVATER: *Panfleto contra el Todo*. (Premio de Ensayo "Mundo"). Editorial Dopesa. Barcelona, 1978.

Fernando Savater, uno de nuestro más lúcidos pensadores jóvenes, uno de los más independientes y originales, quizá el más documentado y prolífico, parece empeñado en hacer mil pedazos su imagen pública, en acabar por la vía rápida con lo que tanto esfuerzo y horas de dedicación le ha debido costar conseguir. ¿Por qué? Tal vez porque le agobie el peso de su temprano renombre, su muy madrugador paso a la categoría de "respetable institución de la *new left*" —mal que le pese—, o lo que de trágico puede tener saber pensar (y escribir) rápido y bien en un país que, como el nuestro, siempre supo conformarse con exégetas mastuerzos. ¿O acaso será que quiere llegar a situarse definitivamente más allá del bien y del mal por el rebuscado procedimiento de renunciar a las pompas y las obras de todos los demonios —del cielo o del infierno— familiares?

El caso es que, en efecto, podemos empezar a preguntarnos: ¿con quién está Savater? De la lectura de su último libro se desprende que con nadie. Con los marxistas, por ejemplo, desde luego que no, a pesar de que se basa en el mismísimo Marx y

utiliza muy ágilmente su método, dando muestras de haber comprendido el sentido y las posibilidades operatorias del materialismo dialéctico con mucha mayor lucidez que los pensadores socialistas ortodoxos o heterodoxos, parlamentarios o extraparlamentarios, que pontifican por nuestros inacabablemente predemocráticos andurriales. Así lo reconoce él mismo cuando habla, casi al final de la obra que comentamos, del "agotamiento del peso moral de la última doctrina de salvación colectiva".

Anarquista tampoco es —¡que ocurrencia!, nos diría— pues nada tiene de utópico ni de redentor y, si se declara enemigo del Estado o *poder separado*, no deja de proponer que, puesto que son inevitables, "intentemos esquivar al menos sus formas dictatoriales, a las que el colectivismo propende más que la libre empresa..." ¡Libre empresa! —exclamará algún listo—. ¡Ah, entonces ya está; se trata de un cerdo capitalista!... Pero tampoco, ni mucho menos. Como de muestra sirve un botón, diremos que ello salta a la vista con sólo repasar las líneas que dedica al fenómeno mundial del terrorismo contemporáneo, líneas en las que habla del "trágico malentendido estratégico" (¡ahí queda eso!) que supone:

¿Un fascista en potencia? Pues no. Por más que se empeñen Ignacio Sotelo y la legión de *marxistas* —perdón por lo fácil de tan altisonante neologismo— que hoy medran en España al amparo, como siempre, del alto grado de incultura que caracteriza a nuestro pueblo, de *facha* tiene tanto

Fernando Savater como de cura. Y si cita esporádicamente a tal o cual otro pensador reaccionario, si aventura determinadas afirmaciones escandalosas para pudibundos oídos socialdemócratas, es nada más que porque no le asusta decir verdades ni remitirse a textos que en algunos de sus pasajes, con independencia de la militancia de su autor, puedan contenerlas como puños —cerrados, claro—, que también algunos *ultras*, ¿o no?, aciertan de vez en cuando en el diagnóstico. Parafraseando un célebre discurso atribuido al nada sospechoso Fidel Castro, vendría bien decir aquí aquello de: ¿Fascista? ¡Fascistas vosotros, amigos de pastelear consensos de circunstancias y de no basar vuestros discursos más que en los autores que una tan cerril como “sui géneris” censura previa ha definido como manejables!

Nietzscheano, entonces es un nietzscheano... ¿Seguro? ¿Y qué quiere decir eso? Que yo sepa, Nietzsche no formó organización ni secta política alguna, y cualquier pensador que en los tiempos que vivimos no reconozca mayor o menor influencia del autor del Zaratustra ni es pensador ni es serio, tajante afirmación en la que creo coincidir con los más competentes marxistas de la actualidad, pues, por más que el ya citado Sotelo se obstine en ignorarlo, hace ya mucho que quedaron trasnochadas las bizantinas polémicas de principios de siglo, o, por decirlo con palabras que le agraden más, hace ya mucho que se realizó una síntesis que, en su “Panfleto”, demuestra saber manejar magistralmente Savater. Si excluimos a Hegel y a Rousseau, de la larga lista de pensadores políticos que la cultura occidental ha dado desde Platón a, por ejemplo, Bertrand de Jouvenal o Service, done las espaldas de nuestro panfletario pierden su honesto nombre cabría situar tantos *anos* adscriptivos, por otro lado, como autores que han dicho *algo* han existido. O sea que nietzscheano sí, pero ¿y qué?

Y en cuanto a su posible cristianismo, he aquí algunas perlas de brillo contrapuesto que se incluyen, entre otras muchas, en su interesante diatriba contra el *Todo*: “esta nueva concepción del dominio —dice refiriéndose a la posibilidad de un nuevo tipo de fuerza que ha de llevar aparejada una

forma distinta de superioridad dominante— no es más ‘humanitaria’ ni menos ‘imperiosa’ que la otra; su principal originalidad es que pretende aunar la experiencia politeísta del mundo con las aportaciones de la tradición cristiana que pueden desligarse del resentimiento (por ejemplo ... ciertos aspectos del vigor que encierra la *estética de la generosidad* cristiana, algunos atisbos fortificantes de la comunión de los santos, etc.)”. afirmación a continuación de la cual no se priva de escribir: “la revolución contra el Todo, el más hondo movimiento antigregario de los hombres, la *realización plena y audaz del ateísmo ilustrado* (este subrayado es mío, J. B. A.), pretende acabar ... con la última versión de la trascendencia que satisfizo los anhelos de amparo y superación de su limitada contingencia de los desterrados de la comunidad preestatal”.

¿Con quién está Savater? ... Solo; con nadie. Contra el *Todo* y, por tanto, contra todos. Los *plebeyos de oro* de los que habla como “fuerza menos previsible y más interesante que ha surgido en Occidente desde el salto a la historia del proletariado industrial”, por el mero hecho de serlo y por la idiosincrasia que tal condición comporta, tampoco están con él ni levantarán nunca la voz para defenderle. Así, no es de extrañar que su muy sugerente, a ratos deliciosamente humorístico y siempre clarividente “Panfleto” esté encontrando como única respuesta la sutil forma de denuesto colectivo que significa el silencio glacial de la gran mayoría de los que, desde una perspectiva u otra, tienen como oficio o entretenimiento comentar novedades editoriales. ¿Qué hacerle?... Querido Fernando, mientras no se dedican (*ellos*, en general) a deslizar subrepticamente en tu celda de solitario alguna pistola de muy democrática fabricación alemana, te puedo sugerir que, por ejemplo, combatas el vacío sonoro de ese desdén de nuestros conciudadanos pensantes poniendo en tu tocadiscos a todo volumen la sinfonía que Juan Crisóstomo Arriaga tituló con tanta agudeza como acierto *Los Esclavos Felices*.

JOSE BENITO ALIQUÉ



# EL ALMA ROMANTICA Y EL SUEÑO

ALBERT BEGUIN: *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid, 1978.

Cuando se intenta reducir el mundo a las actividades lúcidas, entonces los sueños quedan también reducidos a una simple explicación fisiológica, y a una serie de impresiones dejadas en los órganos sensoriales. Nada más. Pero cuando el mundo no puede ser explicado razonablemente, entonces los sueños son una parte de la vida profunda y misteriosa, que nos hacen penetrar en una nueva dimensión. Así lo creyeron los hombres de una época maravillosamente poética: la del romanticismo. Frente a la noción netamente antimetafísica de la vida del alma, los románticos oponen una metafísica idealista en que el sueño será la mayor posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos, más que nuestra propia conciencia.

“El sueño no es más que poesía involuntaria”, dirá Ludwig Heinrich von Jakob, el renovador de la teoría del sueño, años más tarde, en 1978, y el poeta alemán Jean Paul vendrá a decir lo mismo, después de hacer una comparación entre el sueño y la creación poética. El sueño, además, como la imaginación creadora, puede satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el infinito.

Para quienes, muy pronto, nos sentimos atraídos por el romanticismo alemán, se hizo evidente la importancia del sueño en el alma romántica. Recuerdo la frecuencia con que Bettina Brentano relataba en sus cartas a Goethe los hermosos sueños que había tenido, a los que concedía más importancia que a la realidad cotidiana.

Clemente Brentano. Carolina Günderode, Hölderlin, Achim von Arnim, Ludwig Tieck, Novalis, Eichendorff, la Motte Fouqué, y más tarde E. T. A. Hoffmann y Heinrich Heine han escrito sus mejores libros con la materia de sus sueños. Al comenzar “El Príncipe de Homburgo” Kleist hace aparecer al Príncipe dormido en un banco del jardín de palacio, y su sueño premonitorio es la obertura del drama extraordinario. A través de un sueño, el caballero von Strahl escucha de labios de Catalina de Heilbronn la confesión más íntima que pueda hacer una enamorada. El *sonambulismo de la protagonista* y el *del Príncipe de Homburgo* nos hace penetrar en regiones profundísimas del alma, que de otro modo hubiera sido imposible.

Los bellos sueños, los inquietantes y terribles sueños de E. T. A. Hoffmann, que traslada

a sus cuentos de “El Magnetizador”, “La casa vacía”, “El gato Murr”, “La Princesa Brambilla” sobrepasan lo alucinatorio, son realidades profundas poéticamente expresadas.

Los sueños para el alma romántica son mucho más de lo que expresa el verso de Horacio: “Somnos timor aut Cupido sordidus aufert” frase que tanto agrada a los psicoanalistas.

Hace casi cuarenta años que Albert Beguin publicó su célebre ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, titulado “El alma romántica y el sueño”. Desde entonces este libro fundamental para conocer la génesis y la esencia del romanticismo se ha ido reimprimiendo, y ahora aparece en edición definitiva y cuidada, en un momento en que nuevamente las profundidades del alma en relación con el sueño vuelven a inquietarnos, precisamente cuando en nuestra época se busca el sueño de humaredas de evasión paradisíaca.

Beguin rastrea entre los precursores de el alma romántica y el sueño. En pleno siglo de las luces se inicia un irracionalismo místico

## LOS POETAS ROMANTICOS ESPAÑOLES

LUIS F. DIAZ LARIOS: *Antología de la poesía romántica*. Salou, Unieurop, 1977. 340 páginas.

Toda antología es, evidentemente, un riesgo porque los criterios del antólogo no tienen valor universal, son revisables y —en todo caso— siempre existe una mediación, más o menos justificable, entre *texto* y lector. Una antología de nuestra lectura de período y de un actor, quiero decir exige sacrificar textos de acuerdo a unas intenciones previas, ajenas a la obra literaria como creación individual. Pero no voy a referirme aquí a esta manipulación, sabida y aceptada, que supone toda la selección de textos por ser práctica común admitida. Sí diré, no obstante, que se nota la ausencia de algún poeta romántico menor pero importante para comprender este movimiento en todo su alcance y también la de algún poeta difícil de encasillar, pero que en su producción total contribuyó con alguna composición literaria al movimiento romántico. Metodológicamente me parece útil la clasificación en cuatro bloques “generacionales”, coherentes con la postura que adopta el antólogo en la inteligente y valiosa introducción. El que en cada bloque y para cada autor selecciones estos y no otros poemas es cuestión sobre la que no voy a opinar por las razones apuntadas.

En la introducción, Díaz Larios, se plantea, en forma rigurosa, una tesis a demostrar que me parece de valía y que contradice afirmaciones repetidas mecánicamente por manuales o posturas excluyentes de importantes historiadores de la literatura. Díaz Larios parte de las tres tesis habituales sobre el romanticismo español: a) movimiento tardío y cuando en Europa había pasado; b) apenas fue un conato, superado por el movimiento eléctrico; c) simultáneo al europeo, incluso con una cronología más adelantada) para negar las dos primeras y apoyar, convincentemente, la última, habida

que va a tener mucho que ver con el romanticismo naciente.

Georg Christoph Lichtenberg, profesor de Gotinga, criatura atormentada por sus propias creencias, ya en 1777 decía: "Vivimos y sentimos lo mismo en el sueño que en la vigilia, y somos lo uno igual que lo otro; soñar y saberlo es uno de los privilegios del hombre. No se ha sacado de esto, hasta ahora, todo el provecho posible. El sueño es un vida que, agregada al resto de nuestra existencia, viene a ser lo que llamamos vida humana. En el estado de vigilia, los sueños se pierden poco a poco; no sabríamos decir dónde comienza la vigilia del hombre."

De Lichtenberg va directa la línea que se dirige a Jung, mucho más que a Freud, aunque Lichtenberg asustado no se atrevió a penetrar completamente en la noche romántica que le atraía. Según dice Beguin: entrevió todo el partido que se podía sacar del sueño para llegar a un conocimiento más profundo de la psicología individual.

En Karl Philipp Moritz encuentra Beguin el concepto prerromántico de que la vida presen-

cuenta de que la historia del hombre no avanza a saltos sino que es el resultado de un proceso evolutivo ininterrumpido que va originando "productos" nuevos. Para cumplir su propósito. Díaz Larios, comienza documentando —detalladamente— la evolución del término romanticismo para concluir que es similar a la que se produjo en el resto de Europa. Pero utiliza otros argumentos que me parecen de mayor entidad, como vamos a ver.

Díaz Larios estudia los artículos aparecidos en *El Europeo* (1823-1824) para demostrar que "la palabra (hacia 1823) estaba acuñada ya en su forma definitiva y se le atribuía un contenido que difería muy poco de lo que significaría en la década de apogeo" (pág. XVI). Faltaba, como dice el autor, identificarlo con *liberalismo* pero las características románticas básicas: pasión por lo medieval y lo oriental, sentimentalismo y melancolía, libertad poética... etc., estaba ya ahí. El problema que se plantea entonces es explicar por qué tarda tanto en florecer lo que ya estaba en germen y lo explicará desde la realización romanticismo-liberalismo, es decir desde las razones sociopolíticas que retrasaron el surgimiento pleno de un movimiento en gestación. Se apoya en la reconsideración que de la poesía del XVIII han hecho investigadores como Caso, Sebold, Arce... para insistir en el valor "romántico" de los poetas calificados como prerrománticos, quiero decir que rastrea en los poetas de finales del XVIII los elementos que van a ser caracterizadores de los poetas calificados, plenamente, como románticos. A mi juicio el valor fundamental de la tesis de Díaz Larios —que coincide con Sebol— es no considerar la aludida poesía del XVIII como mero precedente sino como germen del romanticismo hispano, con una sensibilidad semejante a la de los poetas del XIX. De este modo la poesía romántica del XIX es una "progresiva intensificación de procedimientos" (pág. XXXXVIII) que estaban en los poetas de prerrománticos del XVIII y no se reduce, pues a diez o doce años en torno a 1832 sino que es un fluir que viene de antes que cuaja por la liberalización política en torno a 1832. Para apoyarlo, Díaz Larios, estudia temas recurrentes, rasgos del lenguaje poético y características métricas, mostrando el proceso de intensificación. Util resulta, por fin, la clasificación generacional que presenta.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

te no es más que un sueño (lo que ya había dicho nuestro Calderón), y la idea del sueño como refugio, pero esto no es más que un primer paso atemorizado hacia una definitiva interpretación de la vida a través del sueño, que será objeto de los románticos posteriores, lejos ya de los fulminantes rayos del sol de la Ilustración. Estos empiezan por devolver un valor profundo al Mito, a la Poesía y a la Religión: "Sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos nos abre el camino de la divinización", dice Hamann, filósofo de la naturaleza, que se anticipa a Herder, a Jacobi, y luego a Baader, Klenner, Schubert y Zcharías Werner. Hamann está en contra del gran error de los sensualistas, que sólo ven en las sensaciones externas la fuente de todo conocimiento humano, y cree, por el contrario, que el conocimiento superior proviene de las mil sensaciones internas, que proceden del sueño y la imaginación. Gracias a la audacia de los poetas el pensamiento de la nueva era se hace evidente, y aunque no exento de muchos balbuceos y extravagancias, el alma romántica comprende la magnitud y significación de los sueños.

Con razón Steffens podrá afirmar: "Es una locura pretender explicar los sueños, la parte positiva del dormir, partiendo solamente del estado de vigilia, según ese método de exégesis psicológica que no venía en los sueños sino las ideas y las imágenes del día, reprimidas a medias". Es curioso ver que estas líneas escritas un siglo antes que las doctrinas de Freud, son ya un antídoto contra el freudismo.

En 1805 Gotthielf Heinrich von Schubert da una serie de conferencias en Dresde sobre "Aspectos nocturnos de las ciencias naturales", que luego se publicarán en libro. Kleist está entre los oyentes más entusiastas. Más adelante publica Schubert la "Simbólica del sueño". Descubre que en el sueño el alma parece hablar un lenguaje completamente distinto del ordinario, que es infinitamente más rápido, más expresivo, y propio del poeta escondido que hay en todos nosotros. Aquí se ve claramente la oposición que hay entre la concepción romántica y la del racionalismo: "En lugar de un intelecto que, por medio de los sentidos, registra fielmente un mundo sometido a riguroso determinismo, hay una vida interior libre y constantemente creadora que se halla en armonía con la vida igualmente espontánea del universo".

A Schubert hay que añadir otra figura interesantísima: Carl Gustav Carus, autor de una "Simbólica de la persona humana" y de las "Cartas sobre la pintura de paisaje" en los días en que conoció al pintor del romanticismo Caspar David Friedrich, pintor de sueños. Para Carus el sueño es la actividad de la conciencia en el alma que vuelve a la esfera del Inconsciente.

Con todos estos antecedentes Albert Beguin estudia las relaciones del sueño y la poesía a

través de poetas germanos: "Visionarios conscientes de sus dones, exploradores clarividentes de los tesoros ocultos en sí mismos, basta contemplar sus retratos para comprender hasta qué punto cada uno de esos hombres sedientos de infinito llegó a hacer de su propia existencia una aventura particular."

Cada poeta tendrá sus propias ideas sobre la poesía y sobre el sueño, que Beguin analizará.

Nodier, Baudelaire, Víctor Hugo y Nerval serán los poetas franceses de los sueños, sobre todo Nerval, que tanta confianza tuvo en los sueños, ya que los sueños le parecían una puerta abierta sobre el mundo exterior. Con razón Beguin termina su libro con estas bellas palabras sobre Nerval: "en los sueños... veía un medio apto para hacer descubrimientos, y no sólo el descubrimiento de sí mismo, sino también el conocimiento de la realidad últi-

ma..." y además: "El sueño no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda; es más todavía que el modelo precioso de la creación estética, y ya no nos contentamos con recoger aquellas innumerables metáforas espontáneas por medio de las cuales el genio onírico pone en relación momentos separados por el tiempo, y seres y objetos distantes en el espacio. El sueño y la Noche se convierten en símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico, como para el místico, la Noche es el reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos."

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

## AGOTES, PASIEGOS, VAQUEIROS, MARAGATOS Y CHUETAS

JOSE MANUEL MINER OTAMENDI: *Los pueblos malditos*. Selección Austral. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1978. 160 páginas.

El subtítulo concreta cuáles son esos "pueblos malditos", que quedaron reflejados primero en una serie de reportajes para un programa de televisión, y que ahora se visitan de ensayo para hacerse libro. Los "malditos" son, por tanto, conocidos de un amplio sector del público: agotes, pasiegos, vaqueiros de alzada, maragatos y chuetas. Pero se cambia la fuerza superior, pero efímera de la imagen, por el texto releible y consultable, que es más próximo testimonio.

Los fundamentos para su investigación los encuentra Miner Otamendi en su contacto directo con los pueblos. De ahí toma la impresión real que nos describe, a la que suma los datos y las referencias históricas y sociales. A través de las costumbres, del aislamiento, de las realidades presentes comprueba y comunica cómo el peso histórico y social los mantuvo en una situación de excepción frente a las comunidades que los rodean.

Miner Otamendi lo explica por medio de su aislamiento. Esta es la causa originaria de estas situaciones, a las que el paso de los años ha prestado especial consistencia. Y junto a su realidad histórica, destaca las erosiones que el tiempo, la evolución de las comunicaciones y las posibilidades de contacto indirecto, han ido produciendo en esos "ghettos", que se han abierto poco a poco a una comunicación, aunque sea pronto para la desaparición de las costumbres.

Tras el estudio de causas y efectos, en un compendio lleno de rigor, Miner Otamendi da la bienvenida al fin de esas costumbres, aunque se tema "que todo ello se convierta un puro folklore". Es la "desdramatización" del tema de los pueblos malditos que señala Florencio Martínez Ruiz en su inteligente prólogo.

CARLOS-JOSE COSTAS

## UN MANUAL DEL TEATRO INGLES DE HOY

PILAR HIDALGO: *La ira y la palabra (Teatro inglés actual)*. Cupsa Editorial. Colección Goliárdica. Madrid, 1978.

Hace apenas veinticinco años el crítico Kenneth Tynan escribía: "si dejamos a un lado las reposiciones y las obras de autores extranjeros, no existe nada en el teatro inglés que uno pueda comentar con una persona inteligente durante más de cinco minutos". Muy pocos meses después —el día 8 de mayo de 1956— se producía en el **Royal Court Theatre** el estreno de **Look back in anger**, obra que según Alan Sillitoe, a pesar de no aportar nada nuevo al teatro británico, fue como una "bomba" colocada en el interior de su mecanismo y que lo hizo saltar por los aires. John Osborne, su autor, máximo representante durante algún tiempo de la llamada generación de "jóvenes airados", encabezaría a partir de entonces la ya casi clásica nómina de los responsables literarios del más reciente arte escénico de su **Majestad**: la lista integrada, además de por él mismo, por el imaginativo Stoppard —en mi opinión el mejor de todos—, y por Wes-

ker, Pinter, Storey, Bond, Griffiths, Brenton, Hare, Poliakkoff, Wilson, Orton, McGrath y Nichols. Conjunto de autores que, sublevándose con más o menos violencia contra el monopolio de las tablas por sus compatriotas Coward, Rattigan y Maugham y por los americanos A. Miller y Tennessee Williams, aceptando en mayor o menor medida las influencias de Brecht y de Artaud, poniéndose más o menos en línea (más sobre todo los más jóvenes) con Weiss, Rabe y Handke, y contando con la muy estimable ayuda de tan inquietos personajes como Joan Littlewood y George Devine, por ejemplo, viene intentando revolucionar un arte dramático nacional que supo alcanzar inigualables cotas en los ya lejanos tiempos de Shakespeare y elevación más franqueable en las manos míticas calendas de Marlowe, Webster o Ben Jonson.

Con casi dos décadas y media de perspectiva, llegado parece el momento de comenzar a juzgar con suficiente objetividad hasta qué punto el que en la de los cincuenta empezó a ser "nuevo teatro inglés" ha realizado las promesas de futuro que en su ruidosa irrupción londinense a los aficionados del mundo entero nos hiciera. Por eso, entre otras razones, me complació tener noticia hace muy pocas semanas de la aparición en un panorama de ediciones teatrales tan desolador como el nuestro, de un libro que, por su título, parecía prometer estudio en profundidad del desarrollo de la más reciente etapa del devenir del hecho dramático en las Islas Británicas. Con él me topé finalmente y, al hacerlo, pude constatar más bien con desilusión que apenas si se trataba de un apretado manual incluido en colección universitaria que seguramente cumple muy loable función divulgadora entre los que se mueven a diario por nuestros "campus" y que, para su desgracia, no creo que en su mayoría conozcan más que muy superficialmente el teatro clásico, moderno y contemporáneo (¿para qué incluir el actual?) de nuestro propio país.

## EN TORNO A LA EVOLUCION FILOSOFICA

FEDERICO URALES: *La evolución de la filosofía en España*. Editorial Laila. Barcelona, 1977. 239 páginas.

Es muy meritoria la labor de Rafael Pérez de la Dehesa, profesor de la Universidad californiana de Berkeley, al ofrecernos una bien documentada y pormenorizada nota preliminar de la fisonomía y dimensiones del autor de la presente obra, Juan Montseny, que firmó con el seudónimo de Federico Urales. Viene a resultar el presente libro una recopilación de trabajos que Montseny publicó desde 1900 a 1902 en la "Revista Blanca". Ofrecen, de primera intención, el gran interés de buscar en Pi y Margall el punto de arranque del anarquismo español. Otros nombres van anexos a él, como los de Ricardo Mella y Pere Corominas, acompañados de cierta militancia ácrata de Azorín y de las posturas de Unamuno a este respecto.

Son tres los poemas que pone en conexión Federico Urales: origen fisiológico del socialismo español, aspectos filosóficos del socialismo y consideraciones en torno a los anarquistas españoles. Es un conjunto de pinceladas esclarecedoras que nos revelan una cara intelectual de finales del siglo pasado en España. Para Federico Urales el socialismo surge con plena vigencia dentro de un ámbito filosófico, en virtud de la combinación entre el idealismo de Hegel y el positivismo de Comte, precedidos ambos por Fourier y Saint Simón. Pero el socialismo se construye por Proudhon, Bakunin y Marx. Y Urales continúa la cadena con una afirmación inequívoca: "y más tarde nuestro Pi y Margall, superior a los otros en conjunto e inferior a Proudhon en la lucha por la idea y a Bakunin en la acción revolucionaria". Como se puede comprobar, nuestro autor se apasiona con su compatriota y le califica con la máxima nota de creador del espíritu socialista, desde el campo de la crítica del arte, de la política y de la temática sociológica.

Subraya cómo el anarquismo español tiene un nombre significativo: Fermín Salvoechea, nacido en Andalucía y educado en Inglaterra. En él puede observarse un claro tránsito desde el comunismo al anarquismo. Federico Urales envió una circular a distintos pensadores de su tiempo para que diesen una respuesta a diferentes preguntas. Salvoechea cifraba en estas palabras su credo ideológico: "Tomás Paine me hizo internacional: "Mi patria es el mundo; mi religión el hacer el bien; mi familia la humanidad", quedaron para siempre en mi mente, y a ellas he procurado ajustar mi conducta. Después, Roberto Owen me enseñó las excelencias del comunismo, y Bradlangh me convirtió en convencido ateo. Lo demás vino por sí solo".

Unamuno representa, en la respuesta al cuestionario de Urales, un pensador independiente y respetuoso a la vez con el anarquismo. Supone un testimonio excepcional para medir la fisonomía de su espíritu complejo y desbordante, del que siempre hizo gala: "mis lecturas de economía me hicieron socialista, pero pronto comprendí que mi fondo era y es, ante todo, anarquista. Lo que hay es que detesto el sentido sectario y dogmático en que se toma esta denominación. El dinamitismo me produce repugnancia, y la propaganda de violencia, retórica. Un Bakunin me parece un loco peligroso. El anarquismo de un Ibsen me es simpático, y más aún el de Kierkegaard, el pensador danés de quien ante todo se nutrieron Obsen y Tolstoi... Podría señalar a Hegel, Spencer, Schopenhauer, Carlyle, Leopardi, Tolstoi, como mis mejores maestros, uniendo a ellos los pensadores de dirección religiosa y los líricos ingleses... De españoles le afirmo, desde luego, ninguno. Apenas he recibido influencia de escritor español alguno. Mi alma es poco española." He ahí una confesión autobiográfica unamuniana, que sirve de clave para entrar en su lectura.

Este libro de Federico Urales sugiere nuevas pautas para entender una dimensión diferente de la filosofía española, vista al trasluz del anarquismo y sobre la urdimbre de un socialismo obrero y universal.

FRANCISCO VAZQUEZ

Superado el inicial desencanto, reuní ánimos para adentrarme por las páginas del librito (que a mí me huele a **tesina** dada a imprenta) y, de tal modo, pude ir constatando con mayor seguridad cada vez que lo que en ellas se ofrece no es ni crítica ni estudios literarios, ni historia racionalmente analizada ni ensayo basado en recreaciones valorativas, sino simple crónica en batiburrillo de los historiales de los dramaturgos incluidos, que, para desgracia de los lectores a quienes se pretende informar, son casi todos de los que algo hicieron por la escena inglesa en el último cuarto de siglo. A su lado, junto a la inacabable reata de sus obras y de las cuatro o cinco líneas críticas dedicadas en el mejor de los casos a cada una de ellas, solo referencia de pasada —muy de pasada, como casi siempre ocurre con los ensayistas dramáticos de aquí— a dos de los estamentos que han sido puntales de lo que de renovador haya podido haber sobre los escenarios británicos ultimamente: directores de escena y, sobre todo, actores, esos inmensos actores ingleses a quienes tan raramente tenemos ocasión de ver invitados por nuestras autoridades (¡a ver si ahora con el Centro Dramático!) para desgracia de los espectadores y suerte de la mayoría de nuestros cómicos, que así pierden magníficas ocasiones de avergonzarse y hacer propósito de la enmienda. En cuanto a los primeros, al menos

se cita relación aceptablemente representativa: Peter Brook, Peter Hall, William Gaskill, John Dexter, Lindsay Anderson y Trevor Nunn. Con referencia a los segundos, ni eso. Y es que seguramente nuestra flamante ensayista comparte los criterios de **proteccionismo** de la cantera nacional de que hacen gala los encargados de las salas nacionales. (Mucho paro hay, ya se sabe).

Para ella, a destacar, lo de "la ira y la palabra". El primer término quiere hacer referencia a la que blandió la generación de los años cincuenta frente al **establishment** de las Islas, **ira** que, con Osborne perdido en



ensueños imperiales y con muchos de los demás haciendo apostolado marxista conciliador, apenas llega hoy a sofoco de colegiala desechada. Respecto a la **palabra** —fundamental desde siempre en los dramaturgos británicos, de acuerdo—, se limita a contarlos, con frecuentes y larguísimas citas literales intercaladas, el meollo de los argumentos... Para no extralimitarme con cáusticas observaciones, no repetiré aquí las que ya tuve ocasión de firmar en estas mismas páginas hace unos meses (E. L., num. 631, 1 de marzo 1978) con motivo de la publicación de otro libro de autor español sobre tema teatral. Pocos son los que últimamente nos hacen, por los menos, el favor de escribir y publicar algo referente a género en la actualidad tan en coma en nuestro país. Suficientemente pocos y tan mal pagados como para que resulte hartamente triste verse obligado al siempre desagradable ejercicio del zandao crítico. En cuanto a Pilar Hidalgo, a quien hoy le ha tocado, y para compensar un poco, le diré que si su libro fue antes de edición encuadrada tesina de final de licenciatura, yo hubiera propuesto que se la calificara al menos con notable alto. Pues, aunque como libro, repito, no queda demasiado aparente, viene a demostrar, al menos, que su autora, del tema sabe.

JOSE-BENITO ALIQUÉ 87

# RELATO Y DISCURSO EN "MUERTES DE PERRO"

AGUSTIN VERA LUJAN: *Análisis semiológico de "Muertes de perro"*. Madrid. Planeta, 1977. 290 páginas.

Este libro, que fue la tesis de doctorado de Agustín Vera Luján, profesor de la Universidad de Málaga, consta de tres partes, más una introducción, una conclusión y una bibliografía. En la primera parte, titulada "Las condiciones de un estudio científico de la literatura", Vera Luján estudia los conceptos de crítica literaria como arte y de estudios literarios como ciencia. El concepto de crítica literaria como arte está conectado con el concepto de la obra literaria como un objeto único e irrepetible. La crítica literaria sería entonces la disciplina de lo particular (de cada obra en particular) y su tarea consistiría en situar, interpretar y valorar la obra literaria. Estas operaciones serían necesariamente subjetivas y más que decirnos algo sobre la obra literaria, nos diría algo sobre el crítico, que se proyecta sobre ella. El concepto de estudios literarios como ciencia está conectado con el concepto de la obra literaria como un objeto comparable a otros. La crítica literaria sería entonces la disciplina de lo general (de lo literario en general) y su tarea consistiría en seleccionar el objeto de análisis, formar un *corpus* de datos sobre él e interpretarlos en el marco de la teoría. Estas operaciones serían objetivas y nos dirían algo sobre la obra literaria. Según Vera Luján, el estudio científico de la literatura es posible siempre y cuando se siga un proceso metodológico coherente, y el conocimiento científico de la literatura es posible, no porque su funcionamiento esté condicionado por unas leyes generales que la rijan inexorablemente, sino porque su funcionamiento oculta un sistema coherente de relaciones internas. A continuación, Vera Luján expone la necesidad de una poética semiológica. Según Vera Luján, acceder a lo literario desde postulados semiológicos es "el mejor modo de consagrar la autonomía del sistema escritural subyacente a la práctica literaria, marcando así las distancias respecto, tanto a la omnipotente personalidad del crítico literario como a disciplinas que, como la lingüística, no ofrecerían sino una imagen parcial del funcionamiento de los textos escriturales." (Página 63).

En las partes segunda y tercera, tituladas "El análisis del relato" y "La intransitividad del discurso" respectivamente, Vera Luján analiza la obra *Muertes de perro*, de Francisco Ayala, elegida por la relativa falta de estudios que hay sobre ella y por la gran abundancia de problemas estructurales que presenta. Vera Luján distingue entre "relato" y "discurso". Para Vera Luján, la obra no es una suma de "relato" y "discurso",

sino que ambos son interdependientes y ninguno precede al otro. Ahora bien, la libertad del "discurso" empieza adonde acaba la necesidad del "relato", de ahí la conveniencia de estudiar primero el "relato" y después el "discurso". Siguiendo las teorías de Propp, Greimas, Todorov, Bremond y otros, convenientemente matizadas, sintetizadas y adaptadas, Vera Luján estudia el "relato" y el "discurso" de *Muertes de perro*. Dentro del "relato", analiza las proposiciones y las secuencias, las funciones y los personajes de la obra. Dentro del "discurso", analiza los tiempos y los puntos de vista, la partitura y la poética de la obra. Según Vera Luján, la obra (esta obra y la obra literaria en general) "se constituye mediante la 'ocupación' de un primer sistema significativo que es desplazado de su finalidad inicial para ser utilizado de manera muy particular. Dicho de otro modo, el significado novelesco es siempre un significado de connotación logrado mediante la conversión de un signo elemental —el relato de una serie de acontecimientos— en significativo de una nueva significación: el deseo humano de tomar un concreto partido, de establecer una determinada actitud ante el mundo." (Pág. 275).

CRISTINA GONZALEZ

## LA PRESENCIA DE GOETHE

UDO RUKSER: *Goethe en el mundo hispánico*. México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Española, 1977. 336 (4) páginas. 20.9 x 13.5.

*No es tarea fácil el historiar la presencia literaria de Goethe en España, cuanto más en la totalidad de los pueblos de habla hispánica. En primer lugar, porque la lectura en su lengua original y al tiempo que aparecieron los libros tan sólo era posible para un grupo muy exiguo; luego, porque no hay noticia de las traducciones al francés y al español que cruzaron la frontera y llegaron a las minorías ilustradas, ya que si la Inquisición se opuso a que las obras fueran traducidas e impresas en el interior, permitió que discurren en alemán y en francés, y poco pudo hacer contra los ejemplares que entraban fraudulentamente de la traducción de Werther a nuestro idioma que se estamparon en Francia.*

*La escasez de comentarios acerca de un autor que figuraba en el Index no es de extrañar en tiempos de Carlos IV y Fernando VII, por lo que el hecho parece de poca significación mientras no se agreguen nuevos datos; menos citas cabe hallar —salvo las denigratorias— de Voltaire o de los enciclopedistas, y hay constancia de que fueron leídos en proporción estimable. El afrancesamiento indudable de nuestros ilustrados y de los gustos en el siglo XVIII y buena parte del XIX pudiera justificar mejor una tendencia, una inercia de pensamientos y costumbres difíciles de vencer, sobre todo en las*

*circunstancias concretas de nuestro país, lo que explicaría el escaso eco despertado por Goethe. De otra parte, cuando una minoría más curiosa y apenas más capacitada que la generalidad trata de superar individualmente la situación de estancamiento cultural en que vive, sin posibilidad de entablar la libre discusión y análisis de las ideas, Goethe, o lo que de él llega a sus manos, tan sólo es una faceta del movimiento renovador y no algo acusadamente diferenciado. Parece notable, por ejemplo, que cuando Galdós, tan minucioso en estos detalles, reconstruye las últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX, ponga entre las lecturas de sus personajes *Las cuitas del joven Werther* y *Hermann y Dorotea*; en tanto que, de otra parte, la única vez que se ocupó de Fausto fue con motivo de una representación de la ópera de Gounod, en una reseña teatral (*La Nación*, "Revista musical", 3-11-1865), sin que podamos colegir si había leído de antemano la fuente del libreto; y asimismo resulta chocante que cuando en el prólogo de su novela *El Abuelo* habla del "sistema dialogal", traiga oportunamente a colación *La Celestina*, diga que obras como el *Ricardo III* de Shakespeare pudieran parecer "novelas habladas", pero no mencione *Fausto*. Y, a fin de cuentas, Galdós es un espécimen de su época como lo es Valera en otra línea.*

Udo Rukser ha intentado rastrear esa presencia de Goethe en las letras de la península y en las de los territorios hispanoamericanos desde los primeros instantes hasta el año 1957 en que cierra sus investigaciones para componer el libro y publicarlo en alemán. Plantea un esquema muy elemental de la España dieciochesca, posesiones de ultramar incluidas, al que agrega otro del siglo XIX, abocetando luego una exposición general del tema goethiano en el mundo hispánico. A continuación particulariza el estudio en torno a las distintas obras de Goethe, y concluye con un examen de la valoración que del poeta de Weimar se hace sucesivamente aquí y en Hispanoamérica.

El trabajo de Rukser es muy estimable por su carácter monográfico, por la exposición sistemática de todos los materiales allegados y por la notable aportación al tema en el ámbito cultural de ultramar, que ha podido estudiar más de cerca. En cambio, la información referente a España acusa en ocasiones la endeblez inherente a los datos de segunda mano y a la falta de un contacto directo con las fuentes. Además, desde que Rukser compuso el libro en 1957, los trabajos sobre historia y literatura del XVIII y principios del XIX han progresado bastante en extensión y profundidad. De todas formas, hay que valorarlo —y no poco— por lo que representa un estudio pionero en el que el autor se muestra siempre consciente de las limitaciones con que trabaja y de que el producto es mejorable, como lo confiesa; entre tanto, reconozcamos plenamente que ha dejado el campo jalonado y trazados los itinerarios para que los demás sigan progresando.

FELIPE C. R. MALDONADO



## UN APOCRIFO REAL

FELIX GRANDE: *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. El Bardo, Barcelona, 1978. 117 páginas. 15 x x 21.

Al releer la obra de Félix Grande, nos encaramos con los últimos quince años de nuestra poesía. Su nombre nos remonta a la década de los sesenta, de transformación y tenteempié, en pleno dominio Adonasis. Pertenece a tiempos de difícil sutura, anclados entre la prestigiosa generación del cincuenta y el impacto de los "novísimos". De hecho, es un espacio que a menudo olvidan los ponentes de nuestra realidad poética, como si se tratara de un paréntesis. Si hacemos caso a ciertas antologías, estudios y croquis, el mapa de la última poesía limita al cincuenta con Claudio Rodríguez y al setenta con Váz-



quez Montalbán. Lo cierto es que, coincidiendo por sus extremos con uno y otro, se abre un capítulo todavía no estudiado que comienza en el primer lustro del sesenta y se consolida en el segundo. Me refiero a Miguel Fernández, Carlos Alvarez, Benito de Lucas, Ríos Ruiz, García López, Hilario Tundidor. Soto Vergés, Félix Grande, Caro Romero. Diego Jesús Jiménez y Antonio Hernández.

Se trata de poetas nacidos al borde, durante o inmediatamente después de la contienda civil. Su infancia conoció los rigores bélicos o de posguerra. Su juventud, la pobreza y desorientación cultural. Se hicieron a pesar de las cosas, no contra ellas, pero sufriendolas y trocando su choque, muchas veces hosco y degradante, en experiencia y emoción humana. Casi todos parten de la infancia, cuyos recuerdos adquieren categoría simbólica, sobre todo la ciudad o el campo que les vio nacer. Para la mayoría, alejarse de ese centro es iniciar un destierro sin retorno, centrado normalmente en la gran ciudad, que en este caso es Madrid. Por otra parte, hay un común trasfondo socializante, sin caer en la denominada poesía social, salvo excepciones. Y como anécdota, casi todos publican en Adonais, en cuyo concurso obtienen algún premio. Sin embargo, no presentan tendencias estilísticas unitarias. La palabra, más que un don, es un proyecto y una herencia. Crece a medida que su personalidad creadora aumenta. En general, nace de la mano de otras ya consolidadas, profundamente respetuosa con el pasado remoto y próximo.

Tal es el marco generacional en el que se encuadra la poesía de Félix Grande, si bien lo sobrepasa en cierto modo debido a la trascendencia que obra y autor han conseguido en determinados ambientes literarios. Su lenguaje supo abrirse y recibir las inquietudes contestarias que atravesaron la citada década. Desde esta perspectiva, es el más "novísimo" del grupo y hasta sorprende que Castellet no lo haya incluido en su antología. Quien lea atentamente *Blanco spirituals* (1966), encontrará el realismo, la desmitificación y el sarcasmo cultural, así como la entronización de los nuevos ídolos contraculturales, la influencia del *pop* y el narrativismo simbólico, biográfico, de los primeros "novísimos". Pienso concretamente en Vázquez Montalbán. Me remito a los poemas "Por los barrios del mundo...", "Oda fría a una cajetilla...", "Fragmento para un homenaje a Rayuela", "Te adoro, María Borgia...", "Telas graciosas de colores alegres", etc. Ahora bien, las citas pueden acumularse al hablar de Félix Grande, pues estamos ante el poeta de mayores resonancias de todo el grupo. A lo largo de su obra se cruzan y entrecruzan caudalosas influencias. Es como un homenaje constante a sus clásicos, desde Quevedo a Sartre, de Job a Dámaso, de Machado a Lorca, de Vallejo a Cardenal, pasando por Luis Rosales, Blas de Otero, José Hierro, Onetti, Cortázar... Lecturas voraces que hacen voraz, como un fuego, el ritmo de su obra. De ahí que resulte difícil encontrar un poema

cerrado, que sólo remita a su comienzo, para absorberlo una y otra vez. Lo normal es el tránsito, a veces precipitado, de uno a otro. Si nos detenemos, si vamos a medir el valor de los versos o de las palabras, se nos escapa el poema, porque su fuerza está en la sucesión o en el conjunto. Es una poesía narrativa, de impresiones, a medio camino del monólogo confesional y de la denuncia social. Una poesía andariega, ceñida al fenómeno del suceder cotidiano. Por eso ha reunido sus cinco primeras obras bajo el título de *Biografía*.

Las dos primeras, *Taranto* (1971) y *Las piedras* (1964), son el tributo rendido a sus principales maestros, Vallejo y Machado, a los que debemos añadir, como trasfondo, la conciencia temporal de Quevedo. En el principio era la tristeza como pre-nuncio de realidad truncada.

A partir de aquí, comienza la mayoría de edad. *Música amenazada* (1966) es la confirmación de aquel presagio en plena juventud: vivimos en un mundo terrorífico, a un palmo de la animalidad primitiva. La sustancia vital, en plena influencia existencialista, es la insatisfacción. La voz del yo auténtico suena lejana, como perdida. Es un murmullo del pasado. Y cuando esperamos un ahondamiento en estas intuiciones de sabor machadiano, el poema salta a la denuncia o al análisis de la influencia degradante del medio urbano en la conciencia individual, cosa que ya sabemos desde las primeras obras de Rousseau.

El siguiente libro, *Blanco spirituals*, intercala todo el nerviosismo que la situación provoca. Arremete contra la realidad desde su inmediatez: lo cotidiano. La contraposición evidente entre un trasfondo comunitario y la praxis materialista de la realidad, así como el desplazamiento ético de los valores populares en aras del interés y náusea urbana, remueven el lenguaje, que procura estar a la altura de las circunstancias, convertido en un monólogo a tumba abierta. En el poema titulado precisamente "Monólogo con grietas" intercala una nota cuyo lenguaje, comparado con el de aquél, nos hace dudar sobre el valor poético de uno y otro texto. La prosa incluso supera en emoción al verso. Esto es una prueba de la versatilidad en que, por momentos, cae Félix Grande. La extensión le roba concentración y el poema se dilata inútilmente.

En el quinto libro, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971), recurre a la prosa poética. Una prosa introspectiva, acezante, apuntada al malditismo tras el fracaso en la búsqueda de la propia identidad. Sobre la conciencia individual, en paradigma machadiano, sobrevuela la colectiva, que conforma pasado y futuro. El abandono y la frustración nos hacen recordar las lamentaciones de Job. También se acercan las sombras de Baudelaire y Artaud.

Todas estas líneas las encontramos de nuevo en la última obra de Félix Grande, *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. El punto focal hacia el cual tienden es el sexo, y no el erotismo, como pudiera parecer en principio. Aquí está la infancia pobre y su truncada ternura. Están el amor y la muerte fusionados en el horror de la existencia. Está también la prehistoria salvaje del ser humano, el suburbio de su conciencia y el malditismo. Es decir, toda la obra de Félix

Grande, pero más apretada, como si hubiera encontrado el hilo que su mundo poético requería. El desarraigo existencial y el sentimiento de inutilidad ya aparecían en *Las piedras*. El deseo de refugiarse en la matriz, como un gesto de repatriación anuladora, en *Música amenazada*, así como la unión de los términos miseria, muerte y cópula aparece ya en *Blanco spirituals*.

La novedad está en el heterónimo *Horacio Martín*, un homenaje al protagonista de *Rayeula* y a *Abel Martín*, y en el cambio de estilo, que es mucho más concentrado y, por tanto, gana en intensidad y emoción poética. Félix Grande sigue interpretando el signo de su tiempo a través de la lectura de sus clásicos. Se trata, evidentemente, de una lectura creadora.

En este libro propone como solución al aberrante y distorsionado punto de partida la vivencia total del sexo. Enterrarse y crucificarse en el sexo. Tal parece su última palabra. Ahora bien, este *Martín* no es el *Abel* de Antonio Machado. Acierta en el nombre del heterónimo, pero no en el apellido. El oscuro y ciego impulso del instinto sexual no puede confundirse con el erotismo de *Abel Martín*, gnoseológico y revitalizador de las raíces filosóficas de Occidente. El amor era para él un impulso creador que hasta inventaba a la amante. Para *Horacio Martín* sólo existe la carne y un instinto antropófago que encierra paradójicamente una gran dosis de antropofobia.

Si nos atenemos a los resultados y no a las intenciones, al leer algunas de estas rubáiyátas, nos viene a la mente la figura de *Martín Fierro*, guitarra al hombro. Hay cierta tendencia, en algunas composiciones, a la canción y hasta al tango, como en "Mundo que rompe a hablar" y en la segunda estrofa de "Antes que el tiempo expire...". Pero las referencias, una vez más, se multiplican. Vallejo está eternamente presente. Neruda asoma con vehemencia. Y hasta existe cierto paralelo temático, en algunos poemas, con un libro reciente de J. Jorge Padrón, *Los círculos del infierno*, en lo que a la ausencia y abandono femenino atañe. Los tópicos del amor cortés se hacen aquí palpitante realidad. El amante, sin la amada, no tiene consistencia: "Sin mujer en las manos lo mejor es morir", aunque, como se ve, el énfasis retórico sigue mintiendo a la realidad.

Del lenguaje y de la mujer quiere hacer patria Félix Grande. Lo mismo intentaron, sin éxito, los románticos. Y lo mismo ocurre aquí. Definir a la mujer como "la amansadora de interrogaciones" puede suponer dos cosas: que las interrogaciones son libidinales o que se pregunta con el sexo. En cualquier caso, con un prostíbulo científicamente organizado se curaba toda la inquietud existencial del hombre. En este punto, algunos poemas rozan la ingenuidad. Sin embargo, detrás de esta inclinación se oculta el rechazo del mundo. El sexo recupera su ímpetu salvaje: el grito de la vida liminal, amenazado por los formulismos de los impotentes y estériles, cuya decencia urbana es un veneno para la frescura vital del cosmos.

En esta obra hay una rebeldía juvenil acumulada hasta la madurez o el regreso a casa de Ulises, perdido por los mares del reencuentro, capaz de elabo-

rar durante el trayecto un mito de lenguaje y esperanza, pero que, ya en casa, no deja de ser otra incubadora de vejez y cansancio —el horror a la llegada de Machado. Su heroísmo de nada ha servido. No existen argumentos, intuiciones redentoras ni alternativas. Ya no se trata de desmitificar, sino de anular la mitificación. La continencia secular se rebela al recibir el dardo climatérico, herida que agiganta y apuntala el tiempo sexológicamente perdido. La vida parece ya un bocado vaginal.

En la parte denominada *Cuaderno de Lovaina* exalta a los malditos del placer frente a los opresores del espíritu. Establece también una división entre el ayer y el ahora de la conciencia. Desde el presente vemos la mutilación del pasado y ya no hay manera de componerlo, pero sus muñones modelan el ahora de la vigilia. Somos una constante frustración. Por otra parte, el mundo adquiere una faz maniquea al quedar dividido entre los alienados y los interrogadores, entre la mentira y la verdad. Tal división se proyecta también en el juego de las superfi-

cies —mundo consciente— y del fondo subliminal. más auténtico —mundo subconsciente. El primero simula y almacena los “desperdicios mutantes de lo real” y el segundo instiga la realidad, luchando contra la muerte, ya que la memoria es para Félix Grande un gran osario. Está llena de fósiles. A pesar de todo, de ella viene la única salvación, cifrada en el lenguaje: “En vos confío”.

Por último, en carta apócrifa se encara con el mito de Sísifo y se opone a la postura asimiladora de A. Camus. *Horacio Martín* propone una disyuntiva: construir en la cúspide, sin retornar al fondo para reemprender la labor deshecha, o detenerse a medio camino, sin subir ni bajar, inmersos en el olvido de la culpa. Lo que olvida Félix Grande es el fondo de la cuestión: el designio de los dioses. Si pudiera romperse..., pero fue precisamente por eso por lo que se produjo el castigo.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

## DIGNIDAD Y OFICIO

MANUEL BENAVIDES: *El cuerpo y la palabra*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1978. 100 páginas.

La poesía es quizá el género que impone juicios más ambiguos o los invalida con una sonrisa irónica. La posible razón de esta perplejidad o de esta venganza tal vez estribe en lo inadecuado de un juicio crítico —es decir, lógico, racionalista— para juzgar compulsiones intuitivas que ni siquiera el propio poeta acierta a racionalizar. Quizá lo más honesto fuera dar fe de una obra que, en algún punto, nos ha estremecido y dejarle al lector absolutamente libre para que consienta en el juego sin falaces mediaciones.

“El cuerpo y la palabra” es, a mi juicio, un libro con suficiente dignidad y con cierta sabiduría de oficio. No niego su arraigo en una experiencia tal vez muy rica del propio poeta, pero creo que falla la transmisión, creo que un cierto mecanicismo, una cierta prestidigitación verbal no suficientemente controlada —o no genialmente descontrolada— desdibuja y entorpece la comunicación de esa experiencia amorosa. Un lenguaje frecuentemente barroco —tocado alguna vez por hallazgos felices— no logra transmitirnos más que ideas ya sabidas, experiencias mil veces contadas de la misma manera, sin ese toque de emoción original que podría revelarnos no un sentimiento nuevo, sino una captación más honda y —si se quiere— más animal. Esa “honda palpación del espíritu” —que Machado buscaba como esencia de toda verdadera poesía— no debe darse solamente en el poeta cuando escribe o cuando solitariamente siente. Es preciso que esa palpación prenda también en el lector. Podría definirse este libro como un buen libro de tantos. Bien hecho, hábil, resonante de lec-



turas bien asimiladas, incluso con algunos chispazos de fuerte emotividad comunicada, pero insuficiente. Late, al fondo, un neoclasicismo que filtra artificiosamente la experiencia inmediata. La palabra barroquiza otras veces el contenido, distrayéndolo.

Hecha esta salvedad personal —insisto en que la poesía no necesita juicios— es justo señalar que Manuel Benavides tiene, además de oficio y conocimiento de la palabra, un instinto poético que puede llevarle mucho más lejos si logra contener la excesiva facilidad y alegrar la monotonía de unos versos reiterativos. “El cuerpo y la palabra” —cuyas insuficiencias he señalado muy subjetivamente, guiado más por mi discutible gusto personal que por una objetividad bastante problemática— tiene algunos poemas muy logrados (tal “Imprecación”, “Anamnesis” o “Proslogio”). Quizá ellos —y los muchos aciertos parciales repartidos— permitan esperar la afirmación de Manuel Benavides como poeta importante en próximas entregas.

JOSE MARIA BERMEJO

## VACILACIONES SENTIMENTALES

STEFAN BACIU: *El que pierde gana*. Editorial Universitaria UNAN. León (Nicaragua), 1978. 56 páginas.

Ya en el primero de los poemas —“Estandarte”— Baciú, expresa cual es su intencionalidad al indicar que “envío el silencio de mi poesía” .../ “y va para todo el mundo”. Para este poeta, exilado de su patria natal, Rumania, y de la nación que le acogió, Nicaragua, la máxima preocupación es un canto desgarrado por la libertad. Pero, al mismo tiempo, no deja de traslucir su constante sensación de soledad, de mutismo, y de una impotencia incuestionable. Stefan Baciú se sabe un hombre solo, un hombre que debe arrastrar asimismo la maldición de ser poeta. Y lo grita. No se calla. Sacude al viento y a los diarios —de los que se nutre en su poesía— con objeto de librarse del caos cotidiano. Pretende conseguir un mundo de paz y libertad, cuando a la postre todo y todos le sumen en la desolación silenciosa. Y ni siquiera puede crear, porque “Cuando me di cuenta / de que estaba hablando con la Poesía, / acabóse / el verso y la visita”. Sin embargo, no se resigna a su aislamiento, y desde un yo absolutamente subjetivo origina universales, para lo que se vale de emplear un premeditado tú imperativo-emotivo, así “el exilio patria de todos”.

Especialmente estremecedor es el poema “Tarjeta postal de un joven poeta rumano de su visita a Praga”, donde Baciú agota el ingente caudal de su soledad a través de una respuesta que manda al muchacho por los océanos que separan Praga de Honolulu. También merece reseñarse el “Réquiem popular para Robert Francis Kennedy en Santiago de León de Caracas”. Aquí el poeta hace una descripción del asesinato y de la repercusión que tuvo en la prensa venezola-

na, usando para ello testimonios y respuestas de ciudadanos, e impregnando todo de una atmósfera de inusitada solidaridad humana, lejos de ideologías.

Así, pues, este poemario es un conjunto de vacilaciones sentimentales de un hombre separado de su entorno inmediato, y que aúlla por comunicarse, pues "de una calle a otra / paseo mis ojos / y no tengo otro equipaje / que el pasaporte y el pañuelo".

Haciendo mías sus propias palabras acerca de Kennedy, "¡Ojalá se salve!".

GREGORIO CEDILLO MENCIA

## EROTISMO PROUSTIANO

EDUARDO HARO IBARS: *Pérdidas blancas*. Madrid Libros Dante, 1978. 45 páginas. 11 x 17,5.

Con **Pérdidas blancas** obtuvo Eduardo Haro Ibars el premio Puente Cultural para poetas noveles, correspondiente a 1976. Es un libro erótico, pero escrito en frío y buscando las dificultades más grandes para el lector. Suprime la puntuación, como estuvo de moda hacer cincuenta años atrás por los creacionistas, y algo hay también de creacionismo en la redacción de imágenes encadenadas sin apoyatura lógica. Pero a menudo resulta que la sucesión de imágenes hace ininteligibles los sintagmas, a pesar de que el lector posea ya las claves referenciales.

Veamos, en primer lugar, cuáles son esas claves. Haro Ibars escribe proustianamente "a la sombra de los muchachos ruborosos" (pág. 27), expresión que dialécticamente vuelve del revés lo que era una inversión en el título de Proust, por lo que aquí recobra su identidad al reconocer a las **jeunes filles en fleur** sin las máscaras que pudorosamente les colocó el novelista. El poeta habla del amor sin romanticismo, como una pura relación entre dos cuerpos que buscan satisfacciones "por angostas vías" (pág. 33). Las palabras recurrentes, muy repetidas a lo largo del libro, son orgasmo y semen, y las **Pérdidas blancas** aludidas en el título al presentar una ensoñación del rey Luis II de Baviera, al que también dedicó un poema Cernuda.

Son Cernuda y Aleixandre los mentores de este nuevo poeta; temas cernudianos aquí desarrollados son las estatuas de los dioses antiguos y los marineros, que para el sevillano eran las alas del amor y para Haro Ibars ofrecen cinturas ruborosas a la admiración de los jóvenes. No se relaciona, en cambio, la tersura escultural del verso cernudiano con el descuido de Haro. Encontramos a Aleixandre en una "viva selva" que describe el poema "El poder", en la que hay espadas (como labios) y tigres (o caballos) y serpientes (de alegría). Los poemas en verso libre y amplio se aproximan al verso alexandrino también; recordemos asimismo que

## CRESPO, NATURALEZA, ALGO DE MAGIA

ANGEL CRESPO: *Claro: oscuro*. Puyal, colección poética, 11. Publicaciones Porvenir independiente, Zaragoza, 1978. 14 x 19 cm. 112 páginas.

Como Angel Crespo lleva ya no pocos años en Puerto Rico (Mayagüez), aunque hace unos meses estuvo en España, quizá convenga recapitarlo. *Claro: oscuro*, este libro, el último libro de los suyos, trae una dedicatoria en la que se alude a la aproximación de nuestros mundos poéticos. Sé por donde va: por la proyección común, si bien con estilos diferenciados, de la Naturaleza, bastante al margen, por cierto, de casi toda la poesía española de posguerra e incluso de la de antes de ese período.

Recapitemos, con la urgencia obligada. Angel Crespo (Ciudad Real, 1926) fue jefe de fila de un grupo disidente y renovador. Su primer libro, *Una lengua emerge*, data de 1950. A ese grupo lo bautizó Crespo como *generación del 51*; se sirvió, para expresarse, de una especie de *pool* de revistas (*Deucalión*, la principal). Voy a permitirme la autocita, ¿y por qué no? Acudo a mi libro *Informe sobre poesía española (siglo XX)* y transcribo de él (página 119): "¿qué deseaban? No otra cosa que renovar nuestra poesía situándose en una actitud de clara disidencia respecto a las direcciones habidas desde el principio de la posguerra (y un poco antes); es decir, garcilismo, preocupación social, neorromanticismo, trascendentalismo, etc. Este objetivo común, salvadas las respectivas personalidades de los comprometidos a encauzarlo, podía concretarse en dos vertientes principales: la neorrealista —estaba de moda entonces el cine italiano— y la mágica.

¿Cómo es posible enlazar dos tendencias tan contrarias? No resulta extraño que Angel Crespo, poeta manchego, considerase normal la juntura del sanchopancismo —la vida como es y del quijotismo— la vida como puede ser imaginada. Y discúlpenme el abuso de la cursiva.

Desde entonces, Angel Crespo ha venido apoyándose en ese doble estímulo

creador. Lo que empezaría siendo presencia de lo natural inmediato y de las cosas cotidianas, respiración del paisaje agrícola, en particular, a través de unos deliciosos poemas; lo que fue asimismo toque imaginativo, tornóse después visión intelectualizada, esto es, complicada, de algunos trazos pictóricos y, por descontado, sintaxis a tono con esa cambio —hipérbaton y frecuencia de oraciones circunstanciales—. En esa trayectoria no ha faltado el realismo de clara intención social—*Suma y sigue, Cartas desde el pozo*— y la recurrencia (suena bien este vocablo, vive Dios) culturalista. Porque Angel Crespo es de verdad un poeta culto que se adentra lo mismo en el bosque de la poesía en portugués, tan poco explorado, que en el bosque de Dante, al que ha traducido admirablemente.

Yo le señalé, a propósito de *No sé cómo decirlo*, mi temor de que su poesía hubiese perdido la brújula. Desde 1966 —*Poesía para todos*—, Crespo no había dado un nuevo libro de poemas, aunque *En medio del camino* (1971) contenga piezas antes no conocidas. Esa pausa de silencio se ha llenado, aparte traducciones y antologías, con algunos textos críticos, entre ellos *Juan Ramón y la pintura* (1974).

*Claro: oscuro* es término de ascendencia pictórica y, por derivación fotográfica. Con él se deduce lo que entiendo que significa un retorno a la naturaleza, propiamente dicha, en la poesía de Crespo. El campo de la meseta central queda muy distante de Upsala. A los dos siglos de la muerte de Juan Jacobo Rosseau, estar en la Naturaleza no equivale a seguir el impulso romántico ni a creer en la ingenua pureza del salvaje. Pero sí entraña uno de los saberes de salvación —Ortega dixit—. En el movimiento ecológico tenemos mucho que hacer los poetas.

En Upasala, decía, puro Norte, es donde Crespo sitúa los primeros tramos de su obra. Protagonista: el frío. Un frío que aparece antropofórmico y diversificado —lleva sandalias de hierro, es *ciervo de cristal* y *áureos candiles*, tiene avenas; sirve, pues, para dibujar y encauzar la potencia transfor-

en un libro antiguo Aleixandre evitó la puntuación, aunque después se la restituyó.

Estas son filiaciones, que no influencias, muy legítimas en un poeta joven, y muy lógicas por cuanto ellos dos son, con Lorca, los poetas eróticos más notables de nuestro siglo. Sus alusiones sirven además como nuevas referencias para el lector. Sin embargo, Haro Ibars no ha imitado la claridad

positiva de esos poetas, cada uno en su estilo, sino que ha enhebrado enumeraciones sin base exponencial que así resultan meros ensamblajes dialécticos de filigrana retórica, cuya necesidad no se adivina. Por eso el conjunto queda frío y distante.

La continua manifestación sexual debiera imprimir a estos versos un carácter apasionado del que carecen. Están contruidos

madora que mueve aquí la palabra, a la continua búsqueda de matices. Hay mucho de lienzo animado en cada poema. Se asoman éstos al exterior para componer una estética dinámica y llena de cosas convertidas en otras, sujetas al arte de la figuración.

Un primer impulso se emplea en el empeño descriptivo-mágico. En el segundo, ya es advertible que Crespo aspira a una identificación entre Naturaleza y hombre a través de signos muy transparentes. Los giros de la alondra le recuerdan la acción de su verso: *asi me hundo en mar / de las palabras bajo, / braceo para no / seguir cayendo, y subo / finalmente al silencio*. Este recurso simbólico se repite a cuenta del paisaje nevado, un árbol, un jardín. La consecuencia principal es que cunda un delicado equilibrio y una configuración que recuerda las miniaturas y que, por ello, implica la técnica del escorzo. Lo visible y palpable entra en la órbita de una subjetividad entrelazadora. Crespo obedece a distintas opciones —la no rima y la rima—, pero unifica su mundo. Alarga el repertorio formal hasta una suerte de poemas en prosa, aunque sin someter con entera exigencia el ritmo. La

belleza exhala de este ámbito helado, que adquiere así la calidez de una emoción suave.

Crespo dando un paso más en esta trayectoria de *Claro: oscuro* y, sin dejar de moverse en las mismas coordenadas, logra darle a las sensaciones visuales y táctiles el valor de lo abstracto (el tiempo-fruta, la nada-alhacena, el futuro-fantasma). Esta sutil operación, muy característica de quien la hace, es como una pausa para el tránsito progresivo desde el Norte hacia el Sur, esto es, para que el dominio de las cosas concretas y nombradas vaya imponiéndose cada vez más. Esta es la importante diferencia. Desde Escandinavia al trópico, la distancia acumula contrastes. De otro lado, la realidad sin misterio exige que descansa la imaginación, pero acrecienta, como aquí sucede, el acento lírico, dramatiza la relación mundo-alma (*El imposible, el desterrado*, entre otros ejemplos). Para mí, algunos de los mejores poemas de este libro se hallan en el apartado del absoluto calor, donde, de repente, cae la lluvia: *La lluvia se ríe fuera / aunque aparente que llora. / Las hier-*

*bas se piensan algas / y sienten temor del aire; / una araña retrocede / —improvisado cangrejo— / y el río, ya sin memoria, / quiere ponerse de pie / para correr por el cielo*. La hostilidad climática obliga otras veces, a las interiorizaciones, como una defensa

Por último, y coincidiendo con el acercamiento al mundo mediterráneo, la presión culturalista es la que se ejerce sobre lo que la mirada acota. Dentro de ella ese hallazgo que es la prosa *Ciego en San Pedro* y el remate de *Elogios y elegías*, que abarca desde Ovidio a Federico Muelas. Y en la memoria del amigo: *Me acuerdo de los muertos como de una / pintura en movimiento: / son ellos, pero ya / no huelen, suenan ya, / como al moler su harina*.

Angel Crespo, en su transitar, procura que el poema se le quede siempre en lo justo y así, sustanciado, revele los datos reales y los imaginarios, no sobreañadidos unos a otros, sino entrecruzados unos con otros hasta formar una nueva materia, que es la poesía. El impresionismo es cosa de ayer. *Claro: oscuro* reúne universos a los que liga un lenguaje de apretadísima textura, más o menos terso, entrecortado o lineal, casi siempre expresivo y siempre riguroso, con el que este poeta de La Mancha se hace naturaleza sin asomo de panteísmo alguno. En *Fin del mundo* consta una clave de lo que resume el orbe fundamental del poeta: *Salvo sin prisa un / cristal de roca, una / medalla; salvo un verso / y una pluma en el aire; / algo de olor a pan, una ventana / sobre la nada abierta*. Está clara la relación con el Angel Crespo de *Quedan señales*, tan inconfundible. Trae un aroma de elementalidad. No es su mismo frescor arte de *Claro: oscuro* —no podría serlo—. La apetencia por lo natural ayuda a enlazarlos. El hombre necesita un paisaje, unos paisajes, para el conocimiento de sí. Tal vez por ello, ahora, dos siglos después de la muerte de Rousseau, estemos necesitando actualizar su llamada. Para mirar y ahondar en aquello que sobrevive al hombre. Para librarnos, hasta donde es posible, de las determinaciones tajantes de la Historia.

LUIS JIMENEZ MARTOS



más que sentidos, y de ahí sus relaciones con ciertos poemas intencionales del creacionismo. Ni siquiera ha evitado el autor los lugares comunes, como el hablar de los muchachos pálidos ahora que la moda es la morenez, supongo que por referencias al **Love that dare not speak its name**, descrito por Douglas a la manera de su época: "And his cheeks were wan and white / Like pallid

lilies"; tal era la moda a finales del siglo pasado, pero hoy resulta destasada y se convierte en una referencia culturalista y equívoca.

Las acumulaciones verbales sin traducción lógica hacen que los lexemas queden aislados y neutros. Véase el comienzo de un poema: "ciertas formas de bar caliente diorama / siempre avanzamos en círculos poli-

tonia estrecha / Madrid se estremece como un animalito / es agua Asesinado el Muchacho Eléctrico en cualquier parte / sólo queda lo gris lo submarino", etc. Se puede añadir cualquier cosa, porque no existe ningún código identificador ni esos lexemas significan nada en concreto.

Esto no sucede siempre; de ser así, no merecería la pena escribir esta nota, claro

## DOS POETAS DE AHORA MISMO

Ramón Buenaventura y Alvaro Pombo son, entre los poetas que durante el año en curso han levantado la voz, los que quizá hayan conseguido mayor resonancia, por diversos motivos, en los jóvenes ambientes literarios. Desconocido y misterioso el primero (incluso en la nota biográfica que incluye la cuarta de cubierta de la edición de su obra prima sólo se nos informa de que "todos los expertos coinciden en situar —la fecha de su muerte— entre 1978 y, como máximo, 2040), algunos de sus versos corrían de boca en boca antes que *Cantata Soleá* estuviera siquiera en galeradas. Nacido en Santander y en 1939, el segundo, por su parte, nos había deleitado ya con unos magníficos *Relatos sobre la falta de sustancia* que, publicados por "La Gaya Ciencia" en 1977, merecieron tan cálidos elogios por alguna crítica como desdén y silencio por parte de aquella otra que prefiere reservar su comentario hasta que el nombre del reseñado asegure improbablemente el riesgo de machucarse un dedo o la mano entera. Autor de *Protocolos*, un juvenil poemario que pasó absolutamente desapercibido hace ahora cinco años, al proclamarse ganador del primer "Premio de Poesía el Bardo para poetas nuevos", al que concurren —¡pásmense!— cerca de 300 originales, aseguraría a *Variaciones* (1), su segunda entrega poética, suerte muy distinta al menos en cuanto a repercusión se refiere.

En el suplemento literario de "Pueblo" de 26 de octubre del pasado año, podía leerse: "...Se presentaron muchas, muchísimas obras. Tanto, que algún miembro del jurado no se atrevió a opinar por no haber tenido tiempo de leer... No hubo manera de llegar a un verdadero acuerdo. Las votaciones dieron como ganador a un libro que ninguno llevaba en primer lugar... (un) libro muy extenso, de raíz surrealista; pero le ha faltado al autor autocrítica para eliminar mucha ganga... Quisimos hablar con algunos miembros del jurado... Cuando se puso (al teléfono) el veterano crítico Juan Ramón Masoliver... le imaginamos llevándose las

(1) Alvaro Pombo: *Variaciones*. Editorial Lumen. Colección El Bardo, número 128. Barcelona, 1978.

manos a la cabeza: "un desastre" decía ... Muy pocos días después, y ante los escandalizados comentarios que por Madrid corrían, hacía yo saber tanto al recién citado Masoliver como a Esther Tusquets, directora de la editorial responsable de la convocatoria, mi convencimiento de que el fallo era justo y el poeta ganador, digno de serlo. Lo que tenía leído de él sobradamente le avalaba. Y algunos meses más tarde, la aparición en los escaparates de la cuidada edición de *Variaciones*, me deparó oportunidad de constatar lo acertado de mi apuesta. En el libro, en contra de la noticia de "Pueblo", ni una sola palabra sobra. A partir de una cita de la *Física* de Aristóteles, un Alvaro Pombo tan conciso como exacto y magistral en la concepción estructural de su poemario, vuelve a desplegar ante nosotros, y entre las características tapas marrones de la segunda etapa de "el Bardo", una muy elocuente muestra de su "savoir faire", de ese lenguaje personalísimo al que llega, según el otro Masoliver (J. A.), atravesando "sabiamente la esencia angustiada de Vallejo, la riqueza de Saint-John Perse y el viaje dantesco-eliotiano".

Poco encuentro yo de Dante y de Eliot en *Variaciones* y algo más, sin embargo, de Kavafis. En especial en las composiciones trigésimocuarta y vigesimosexta, así como en la séptima y la decimocuarta, por no referirme a pasajes en los que Alejandría e Itaca reverberan semidifusas como *depart* y meta de un viaje que más que por los círculos del infierno o por los alrededores del río Floss (¿se refiere a Marian Evans el prologuista?) discurre simplemente por el Londres de las nalgas de Joseph, junto a los "estrechísimos pozos de Castilla la Vieja" —Cantabria también lo es, al menos por ahora— y a la vera de la desaparecida marquesina de la Red de San Luis, donde el poeta perdió la vida "recién sidas las cuatro de un desvelo", yéndose, "Hortera y Martir", derecho, "derecho al cielo". Cielo que, una vez citado, no puede por menos que obligarnos a destacar la profunda religiosidad que tiñe toda la poesía de Alvaro Pombo con tintes que la enlazan con los de la más pura tradición mística española, que el ganador de "El Bardo" (recuér-

está. En *Pérdidas blancas* se enfrentan dos posibilidades, y una está rota, la que señalamos. La otra, la válida, es la que clarifica el mensaje para la comprensión después de considerar las claves referenciales, porque la sitúa en una lógica aceptable por el lector. Mezclar los dos sistemas produce confusión y rompe la identidad del libro.

Un primer libro señala caminos, pero desde lejos. Eduardo Haro Ibars empieza aquí a descubrirlos, por lo que conviene seguir su trayectoria próxima, sin atrevernos a profetizar nada: la poesía es cuestión de vocación y de palabras acertadas.

## POEMAS PARA 25 PINTORES

JOSE LEDESMA: *Museo íntimo*. Colección. Cuadernos del Sur (58). Edición Angel Caffarena, Málaga, 1977. Páginas 48. 14 x 21.

Desde su proa de *Alamo*, este poeta salmantino que es José Ledesma ha contribuido de un modo excepcional a la poesía de nuestro tiempo. *Alamo* ha sido esa "dichosa ventura" y aventura, puesta al servicio de todos, y hoy anclada, a pesar de esfuerzos titánicos en pro de nuevas singladuras poéticas.

Pero José Ledesma no ha anclado su voz.

Ahora nos llega, en la pulcra edición de Angel Caffarena, y en un libro lleno de color y de calor, como bien lo expresa su título: *Museo íntimo*. El color se nos ofrece en la visión poética de la obra de 25 amigos pintores. José Ledesma entra con pulso firme en esa difícil tarea de interpretar, adivinar o traducir el misterio del color o del paisaje mediante ese otro misterio de la poesía. El poeta soslaya hábilmente los términos de la técnica para penetrar con su procedimiento intuitivo, más incidente, en el ámbito de lo inefable expresado con el pincel y, ahora, con la palabra. No explica el poeta la pintura; la complica. El poeta es cómplice del pintor en su intento de comunicar la emoción captada con los ojos, exhalada en el verso. Por eso, los poemas del presente libro



dese lo unamuneco de sus "Relatos..." no parece decidido a asumir hasta las heces, aunque tal vez le convendría.

Quien nada de místico, ni de kavafiano, ni de religioso tiene, y sí una cultura literario-musical que (cosa extraña entre nosotros por lo que respecta al primer término de los dos por guión enlazados) abarca hasta el ámbito de lo más clásicamente anglosajón, es Ramón Buenaventura, el ninfo. Con un libro que confiesa haber compuesto entre *noviembre de 1975* y *noviembre de 1976* (¡casualidad: antes, nada!), él, que se siente solidario con quien realizó "la ilusión de Narciso", él, que se niega "a residir en el Parnaso", "a ser famoso" y "a competir por un trozo de prensa dominical", se revela como consumado prototipo de esas *peores mentes* de su generación (la mía) a las que invita a colaborar en la terminación del monumento de Shwitters o a escuchar de Lou Reed las ironías sin dejar de bailar durante otros cuatro lustros más el *rock* nuestro de cada día.

En *Cantata Soleá* (2), bonito título, se vuelca hasta el punto de dejar constancia de la mitología, los temas, las lecturas, los amores, las resacas, los odios y las querencias de toda una promoción de españolitos: aquella que ahora —a excepción de Savater y otros "prolíficos"— está entrando en la edad en que empiezan a hacerse encuadradas realidades sueños que antes fueron simples proveedores de tema para conversaciones de *pub* o de madrugada con algún Moncho Dicenta a quien también deslumbre el canto de las sirenas cuando ya ha pasado Ulises. *Cantata* es, en efecto, el muestrario más completo de la imaginaria recurrencial de la generación de creadores que se vieron resucitados el primer 20-N de la fosa del porro y el cubata excluyentes, como Lázaros llamados a voces por "enanitos" que "mueven los brazos / agitan sus banderas / y me dan a leer / en las pancartas / las ligeras razones porque debe / ejercer mi clemencia". Y Ramón Buenaventura (a quien Diós la dé) pasará muy a su pesar a la "piccola" historia literaria que algunos de los hijos de esos

"enanitos" comenten, como el decidor que mejor supo resumir las obsesiones de los que vivimos el tránsito. Ese tránsito que, al quedar glosado en *Cantata Soleá* con todo su bagaje de citas y referencias anticulturales y de guiños picarones que solo los iniciados entenderán, constituye, al mismo tiempo, el mayor peligro y el más fascinante reto de superación a los que el mismo Buenaventura deberá enfrentarse.

El mayor peligro, digo, porque si a pesar de su reticencia se anima a seguir escribiendo y publicando (aunque sea poco), tendrá que cambiar el tono y profundizar en los contenidos, a no ser que no le desagrade la perspectiva de convertirse en el Sánchez Ferlosio (Rafael) de la *última* poesía, condición subrayada que ésta, después o antes, dejará por otra parte de tener. Pues a los jóvenes que vienen tras de nosotros (que también vienen) les irá sonando progresivamente tan a chino lo del 20-N y los "forrenta" años, como la mismísima guerra civil y la postguerra de "El Jarama". Y el más fascinante reto, añadía, porque —¡oh traicionera condición de lo literario!—, si se sigue mostrando partidario del silencio y el secreto de la edad (¿hasta cuando?), tendrá que hacer además otros juegos de manos para evitar que se le pueda llegar a parangonar con aquel Juan Antonio Payno que ganó el "Nadal" del 61, solo que, como los tiempos han cambiado —¡y cómo!— se llama ahora *Cantata Soleá* a lo que entonces fue *El curso*. Salados, claro quede (y perdón por lo que mi comparación pueda tener de *boutade*) acentos y distancias.

Pombo y Buenaventura son, en definitiva, hablando otra vez en serio, dos muy sugerentes poetas de los de ahora mismo. El primero viene apuntando decidida voluntad de consolidarse definitivamente, y creo que lo conseguirá en muy breve plazo tras el aldabonazo que supuso el galardón (merecidísimo, repito) de "El Bardo". El segundo, bastante más crudo en todos los entidos del término, sigue resultando después de su *Cantata* mayor incógnita de la que él mismo se empecina en demostrar. Pero creo que también acabará por caer del árbol de la ciencia de lo anti-anti una vez del todo maduro. Condiciones, lo juro, no le faltan.

JOSE-BENITO ALIQUE

(2) Ramón Buenaventura: *Cantata Soleá*. Ediciones Peralta. Poesía Hiperión número 6. Pamplona-Madrid, 1978.

significan ese esfuerzo de trasladar el mundo de la pintura o escultura al de la poesía. Ledesma nos abre las puertas de su "Museo" para decirnos con el colorido de su verbo las emociones pictóricas que él ha experimentado en la contemplación de las obras que expone. En este sentido, el libro enlaza, desde un punto de vista muy original, con la tradición literaria de asociar la pintura a la poesía, a la manera de un Manuel Machado o de un Rafael Alberti o a las mismas interpretaciones alexandrinas de *En un vasto dominio*.

La obra está recamada de rojos, verdes, ocre, azules, blancos, grises. Hay líneas, formas, huecos, manchas, sombras y luces. Un libro con la luminosidad y el colorido de la pintura, con el volumen de la escultura.

Ledesma ha abierto unos ojos interpretativos muy grandes para ver y adivinar, y se ha sometido a la tarea de traducirlo todo a su palabra, reflejo de sus impresiones.

Pero "el color es el hombre", "es hermano del sueño", nos dirá en versos significativos. Es que si el color es importante en esta obra, no lo es menos el **calor**. Este "Museo", no hay que olvidarlo, es **íntimo**. En él sentimos la cordialidad típica del poeta José Ledesma, quien no sólo abre sus ojos, sino también sus brazos en expresión de amistad. El poeta habla con toda su efusión al hombre creador de belleza plástica —indirectamente al lector—, para comunicarle en el tiempo lo que él ha expresado en el espacio. El resultado es la expresión de una emocionada vivencia contemplativa:

*Vuelo a tu soledad, a tus azules,  
al paso y tan marcial de aquella línea...  
y me entierro contigo en la oquedad del  
sueño...*

le dice a Pepe Núñez, "Jornalero de la luz". Los poemas cobran pues dimensión de confidencias con el artista. Aquí la poesía se hace comunión con el hombre al que habla. José Ledesma se pone en el lugar del pintor o escultor, para hacer una lectura poética de su obra. Intuye su tristeza, vive su soledad, se emociona ante un paisaje. La pintura es expresión del hombre.

"Y en tu pintura vi mi propia muerte" se sobrecoge y nos sobrecoge al hablar del paisaje de Corralero. Nos encontramos pues ante una poesía cordial y efusiva, que brota

constantemente de estos poemas, uniendo en ella al color el calor de su temperamento poético.

José Ledesma usa el verso alejandrino en gran parte de sus poemas. **Alejandrínamente voy cantando tu vida**, nos dirá en uno de ellos. Un verso alejandrino que, a veces, rompe sus hemistiquios y se queda en heptasílabo, o se abre a la combinación con el endecasílabo o se lanza a la aventura de un verso libre, pero cadencioso, nunca desaliñado. Estos ritmos confieren al conjunto una unidad melódica que crea un clímax de interioridad, de contemplación serena y armoniosa. Hay cuatro sonetos en los que se da un ensamblaje muy ajustado de forma y contenido, aunque en algunos de sus versos se nota cierta cojera por falta o sobra de alguna sílaba, quizá por culpa de la imprenta, como en el primer verso de la página 16, el sexto de la 23 o el último de la 25. Después de hecha la edición, el poeta no tiene más remedio que tirarse de los pelos y esperar a la ¡siguiente!

Con **Museo íntimo** Pepe Ledesma nos ha entregado un libro hermoso en el que sabiamente conjuga el mundo exterior y plástico del espacio visto y recreado en el tiempo, con el mundo del alma, aludido y significado por aquel. Un paisaje externo que se hace interno y entrañable. Nos encontramos con una poesía de los ojos y del corazón, de verbo musical y trascendente. Poesía bella y humana, captada y gustada con fina sensibilidad por un poeta que ha sabido contemplar y decirnos lúcidamente su contemplación.

RAFAEL ALFARO

## CONDENSADA BREVEDAD POÉTICA

LUZ GOMEZ: *El mar si la distancia* (1976-78). LINDES-Cuadernos de Poesía. Valencia, 1978. 57 páginas.

Avalada por la retórica fraternal —que siempre y de algún modo aparece como alternativa a toda “faena”, buena o mala, del poeta joven— de Pedro Bessó y Ricardo Arias (en prólogo y contraportada, respectivamente), Luz Gómez nos ofrece este condicional **El mar si la distancia**, en la materialización, siempre elegante y loable, de la colección LINDES de Cuadernos de Poesía.

Treinta y un poemas, en su mayoría breves y condensados como espasmos, balbuceos, visiones:

**No derramara el tiempo sabor agonizante,  
si de la quietud el eco subsumiera, el tacto,  
Qué gaviota intacta no trizarán los ángeles.**  
(pág. 33)

A veces ingenuos, otras metafísicos, cuando no, amorosos, pero nunca retorcidos. No abusa Luz del escorzo ni del barroquismo,

(apenas unas citas de Gil de Biedma, Kavallis, Verlaine, Horacio...).

La **forma** del poema huye de la ceremonia que se enciende en sus **fondos**, plegándose así al verbo, siempre subordinada al ritmo del Imperfecto de Subjuntivo.

**Germinaran en voz mágicos rumbos...**  
(pág. 35)

Un breve poemario en tres tiempos, “Cárceles de espuma”, “Pábilo de la noche”, “Indolente azul”; que, si bien no nos arrastra a la pasión —ni cautivará al **amateur** del intrincado género poético—, si nos adelanta la existencia de una mujer que conoce las profundas simas del Verbo Poético, que ha luchado paciente con los infinitos nudos de la expresión, y que, aún, en un postrer epitalio, encuentra fuerzas para escribir:

**En el declive  
la sencillez te more  
sin gnomos de una tierra, sus quijarros.**  
(pág. 57)

F. TORRES

## EL ASOMBRO DE LA EXPERIENCIA

J. A. SOLDEVILLA: *La frontera de cristal*. Editorial “La hormiga de oro”. Barcelona, 1977.

J. A. Soldevilla posee una capacidad reflexiva y al mismo tiempo imaginativa que le permite asumir la realidad con un sentimiento apaciguado y de quieto lirismo. Porque fundamentalmente su poesía es lírica, con una marcada inclinación hacia el canto, aunque sin llegar al tono pseudoprofético y oracular que constituye un peligro muchas veces. Y es que Soldevilla atenúa todo ello con la reflexión sobre esa realidad que se le presenta fragmentaria, explosiva, triste, incluso sospechosamente coherente. Es esa reflexión la que otorga a sus versos ese aire de inquieta serenidad que posee todo aquello



sobre lo que se ha pensado lenta y angustiosamente. Su espacio temático es amplio y eterno porque eternos y amplios son la soledad, el regreso, la noche, el amor, la palabra, tratados con los ojos nuevos de un poeta nuevo, y, por ello, ya distinto.

En cuanto al tratamiento de su poesía debemos señalar que Soldevilla logra sus mejores momentos, que son muchos, en aquellos poemas concentrados y circularmente perfectos. Aquellos poemas donde la experiencia se adhiere a la palabra y se hace con ella cuerpo, tanto de esa nueva experiencia como del universo que el poema forma. Es por ello por lo que las irregularidades más nítidas se hallan en poemas de excesiva longitud, y en donde son necesarios versos aislados que levanten de nuevo el tono. Esto, por otra parte, no quiere decir que Soldevilla sea un poeta brillante en el sentido piro-técnico y de relumbrón del término. En absoluto. Lo que más destaca es su discreta contención en la imagen, la cual tiene siempre una dependencia respecto al poema como un todo. Esta contención llega también al modo en que dispone los elementos retóricos a su alcance. No estamos, pues, ante un poeta visionario y descubridor de caminos no hollados en la imaginación, sino ante un poeta donde se hace una vez más realidad el asombro y la elaboración imaginativa de la experiencia como fuentes inagotables de las que surgirán mundos personales sin salir de éste; “Soñé / que imaginaba la vida”.

NARCISO GALLEGO

## ORFEBRERIA METAFORICA

RODOLFO RELMAN: *A fuerza de morir*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1977. 62 páginas. 16 x 19,5.

Una experiencia verbal de hondos contenidos secretos. Una poética acéptica, desposeída decididamente de todo retoricismo adventicio, son las constantes principales de **A fuerza de morir**, última entrega bibliográfica de Rodolfo Relman, uno de los creadores más profundos y originales, surgidos en la Argentina de hoy.

Seis títulos configuran el haber literario de este autor, dado a conocer con **Afirmaciones y presencia** (1964), al que siguieron: **Los perros del cortejo** (1964), **Travesía** (1970), **Un salto** (1974), **Caos armonía**, editado en Madrid y proyectado en el medio hispano con las más alentadoras recepciones de la crítica (1976). Finaliza este ordenamiento de creaciones con el del volumen que ahora nos ocupa; fecunda y exhaustiva itineraria, cuya raíz inspirativa queda consignada en el lúcido acápite de Antonin Artaud, que señala: “A fuerza de morir, me resigné a una inmortalidad real.”

Espectador de un mundo confuso y disidente con sus preferencias, Relman penetra en él llevado, como quien dice, por el apre-



## LA POETISA KAZAKOVA

RIMMA KAZAKOVA: *En limpio*. Selecciones de Poesía Universal. Plaza and Janés. Esplugas de Llobregat, 1978. 189 páginas. 11,5 x 19.

Rimma Kazakova (Sebastopol, 1932) pertenece a la generación rusa de posguerra: la llamada del cincuenta, en la que se alinean, entre otros, Evtushenko, Voznesenski y Ajmadúlina; generación, hasta donde ello es posible en Rusia, *contestataria*, que dio lugar a un resurgimiento poético inusitado. "En esta verdadera Edad de Oro —escribe Josep María Güell, prologuista y traductor de este volumen—, la aparición de un libro de versos era un acontecimiento nacional". Dentro de este florecer de la lírica, la obra de Kazakova ha seguido una línea firme, continuada más que ascendente, que ha confirmado su nombre como uno de los más valiosos y representativos del momento.

Güell ha preferido ofrecer en esta muestra sus poemas recientes, pero ha omitido la oportuna bibliografía. El ya señala, de entrada, que "no se puede traducir (poesía) a otros idiomas sin echar por la borda una buena parte de su sentido último, de su música y, en definitiva, de su encanto"; esto, que es cosa bien sabida, parece acusarse más cuando se trata de determinados poetas y determinadas lenguas. Personalmente, las versiones españolas de poemas rusos nos han calado rara vez; ésta de Güell no es la excepción; él ha preferido "la traducción libre", huyendo de la co-autoría que supone la búsqueda de la rima, pero, aún así,

la mayoría de los poemas aquí recogidos resbalan por nuestra piel, no nos conmueven. La maternidad, la patria, los viajes, el amor, son sus temas preferidos. "Mucho ruido conoció el alma. / "Mucha furia se acumuló en ella", escribe la poetisa; sin embargo, su verso fluye sosegado, represado su verbo. "...Cuando estás a mi lado, el tiempo / es una infancia perpetua", dice hermosamente; y cuando denuncia —como en "Desterrados por su propia voluntad"—, tampoco su tono se altera. Más no siempre el eco de Kazakova suena tan acorde en nuestra lengua. Güell, ignoramos por qué, ya que la rima no le obliga, reitera el uso del hipérbaton, y el poema se resiente: "Para desgracias a la niña intrépida / evitar" ... "No recuerdo cómo abajo llegué" ... "Conseguiste corriendo llegar" ... "No da miedo, pavor elevado es" ... "Un gran dolor yo deseo / para inquieta curar con él" ... "¿Al sufrido corazón de pena matas?"...

Pese a todo ello, traductor y editorial merecen nuestra gratitud. Sólo unos pocos privilegiados —no faltarían dedos en las manos para contarlos— pueden conocer en profundidad a los poetas de más allá de nuestra fronteras en sus idiomas vernáculos; y, en todo caso, serían muchos los poetas y los idiomas que se les resistirían. ¿Qué hacer sino recurrir a la traducción? La música, la escultura, la pintura, podrán siempre —en cuanto a la universalidad de su expresión— a la poesía. Pero cada poeta no lo olvidemos, lleva en tal servidumbre su grandeza.

CARLOS MURCIANO

mio de las circunstancias vigentes, y sin ninguna preocupación por redimirlo. Pero apresurémonos a consignar que este renunciamiento a tal actitud, no es un mero producto de la saturación del conformismo, sino que la sabiduría poética, le hace intuir que toda iniciativa humana, en ese sentido, será a la postre totalmente estéril. Por eso, su "desquite", tremendamente racional y significativo, consistirá, simplemente, en intentar revelarnos los pormenores sensibles de ese universo personal, el cual, mientras más complejo y desorbitado, resultará paradójicamente más fértil y eficaz a los fines de la exploratoria indagación de la palabra. Tal como ocurre, por ejemplo, con esa melancólica invocación que ha titulado: *La casa*, y en cuyo comienzo escribe:

**Aquel ámbito donde el alma su cuerpo  
deposita,  
repleta de objetos vacíos. Manos que no  
los alzan,  
chillan las cosas su silencio ensordecedor.**

Seguro artífice de una lúcida orfebrería metalórica, la poética de Relman es la viva resultante de una estrategia metafísica, capaz de estallar deslumbradoramente en una forma casi imperceptible. Tal como lo constatamos en la breve página que ha titulado *Mar*, donde expresa:

**Choca contra los acantilados y se distrae  
en el aire.  
Con rabia chorreante, aún, ahonda el  
cauce.  
Azula su perspectiva de ser él.**

Pero existen todavía, dentro del conjunto de este poemario, expresiones mucho más sorprendidas y simplificadas; poemas de es-

tructura casi telegráfica, constituidos por uno o dos versos a lo sumo, pero suficientes para mostrar e iluminar cualquiera de los aspectos de ese escenario ecuménico tan particularmente suyo. Esa difícilísima capacidad de síntesis, según lo consignan las históricas memorias de la poesía universal, fue siempre atributo notorio de la capacidad de una eficiente minoría. Y en el caso que nos ocupa, es también lo que confiere valor y color a esta voz oriunda del otro lado del Océano, la cual, por imperativo de su madurez y su experiencia, nos reclama para sí, un lugar más notable y una recepción más trascendente.

ARIEL FERRARO

## VENERACION POR EL PASADO

MARIA VICTORIA ATENCIA: *El mundo de M. V.* Col. Insula. Madrid. 1978. 44 páginas.

*Durante años y años los recuerdos se harán dueños de nuestro propio ser. Todo cuanto sucede, sucede porque antes ha sucedido algo, sin cuya existencia o recuerdo, no sería posible lo que es posible hoy. Es obligación del poeta, del hombre, de la mujer, reflexionar, poner sobre el tapete aquello de ayer, que nos explicará, muy certeramente a veces, lo que hoy sucede, lo que mañana podrá, acaso, suceder. El tiempo nunca será algo perdido, si el diapasón de nuestra me-*

*moria lo sabe resucitar, aureolar, magnificar. Y aquel mundo, nuestro mundo, que sólo existe en lo recóndito de nuestra mente o en los hechos o sucesos de nuestra vida de mortales, debe ser expuesto, razonado, comentado, a veces en voz baja a veces a gozoso grito, para que todos sepan cuanto de magnífico, o de amorfo, hizo posible este hoy.*

*Esto es lo que hace María Victoria Atencia.*

*Su libro se llama "El mundo de M. V.". Como se dice en la solapa, en él "María Victoria Atencia persevera en una ensimismada dedicación"; dedicación proclamada a las cosas sencillas, a un barco en la habia que viene de lejanos suspiros, a la casa que tuvo "donde escoger manzanas" (Casa de Churriana de la cual aparece un bello grabado, obra de Julio Caro Baroja), a ese instante tanto tiempo quieto en el recuerdo, a un lazo de seda o un rumor de ave errante. Siempre, y ahora, las imágenes de María Victoria son nítidas, profundas, casi melancólicas, impregnadas de una ternura total, repletas de familiaridad (de intimismo, diríamos más exactamente), de ese amor perpetuo por lo mínimo y dulce...*

*Se divide el libro en seis "tiempos", en los cuales la veneración por lo ido aparece como majestuosa cuestión que tuvo lugar y que hoy nadie lamenta, nadie aparta de la memoria. Como si el sueño, el recuerdo, fueron más importante que lo vivido, que lo acaecido. Es un universo grandioso, aunque hecho de retazos breves, de susurros, de pinceladas, de pasitos cortos, de sugerencias, de melodías que van apagándose, apagándose...*

## POESIA PARA EL DOLOR Y OTRAS SENSACIONES

GALVARINO PLAZA: *Desfigurantes referencias*. Ambito Literario. Barcelona, 1978. 108 páginas.

Cuando cualquier situación o el tiempo se tornan intornables el hombre, cualquier hombre, no tiene más remedio que inventar la poesía, reinventar el tiempo perdido en malezas quiméricas o en jardines despaavoridos. Lo que sucede que el hombre, ahora ya oficiando de poeta, intenta surcar espacios no visibles, desoladas histerias, trozos de confusión y miedo. ¿Es éste el oficio, aquí la duda, el resurgir luego perecedero y a veces solitariamente imperfecto? ¡No! Todo aquello es parte de la duda, de la honesta duda que mueve los yérmicos mármol/s o las hastiadas montañas. El poeta, el hombre, debe dibujar referencias, cartelones inmensos en los cuales quede escrito su destino, su neutral Historia, su calcinada violencia, su peliaguda sensación de muerte respirando a cada paso... Referencias.

Lo que sucede es que el hombre también, su entorno, se puebla de fantasmas, de confusos dibujos, de borrones y cuantas nuevas, de alocadas intenciones, de huidas inco-

mensurables, de precavidos llantos: han nacido las referencias desfiguradas o, invirtiendo el sentido, las desfigurantes referencias que reinventan todo el taciturno drama de una humanidad condenada al fracaso y, sin embargo, pretendiendo mantenerse erguida sobre su propia duda, sobre su mortal miseria.

Los poetas hablan de estas cosas. Gritan estas sensaciones. Construyen estos paisajes, ¿paisajes?, ¡sí, paisajes!; paisajes donde sólo ciertas breves violencias tienen cabida, en los fondos aislados de la violencia más rotunda, de esa violencia que consiste simplemente en la diaria tarea de estar vivos.

Galvarino Plaza, poeta. Chileno afincado en nuestro país. Delicado configurador de realidades a través del universo casi mágico de la poesía. Inventor de la palabra escrita con la inquietante obsesión de relatar cuanto de angustiado o imperfecto existe en un quimérico entorno en el cual el hombre es el único protagonista de su angustia o de ciertas dosis de desesperanza épica. Galvarino Plaza, Premio de la Sociedad de Escritores de Chile por su libro "Versión sobre el origen", año de 1965. Profesor de música. Escritor. Colaborador de "Cuadernos

Hispanoamericanos", "Informaciones". La ESTAFETA LITERARIA y un largo etcétera de publicaciones españolas y extranjeras. Galvarino Plaza, autor de "Desfigurantes referencias" un buen libro de poemas. Editado por otro poeta inquieto, Víctor Pozanco. Versos para la meditación y para la rabia, para la ternura y la violencia, para el amor y el odio (usemos tópicos y seremos entendidos).

En "Desfigurantes referencias" se nos sitúa al otro lado de unas desorientadas leyendas, en las cuales gravitan realidades insospechadas y forzados silencios. Todo cuanto rodea al poeta es analizado y expuesto, comentado y convertido en cuestión de denuncia o en problema de entendimiento. Tras un homenaje surge la voz de un moribundo. tras un recuerdo se yergue altiva la voz del amigo que quedó en la bruma. Cálida poesía sin concesiones al preciosismo o a la utilidad lírica: tiempos violentos donde subyace una musicalidad interrogante y en los que advertimos la perfecta capacidad del poeta para intuir universos de vértigo en los cuales la libertad es, a veces, algo inevitablemente oscuro.

Donde la palabra se hace orgullosa sensación de dominio. El reino

¿Quién descuajó las puertas para echarnos al frío?

La casa quedó atrás: sólo concreta el humo

su sitio en la vaguada.

Mientras los pies se hieren entre las rastrojeras

un pájaro de luto contra su tórax rómpe-se.

Hay que tener un muerto por el que verter lágrimas

y el ánimo previsto para las ocasiones y sacar adelante el tallo desflecado

por el viento

y distenderse como el blanco gato persa.

Andar es no moverse del lugar que escogimos

Invitación a la memoria, casi deseo de que el recuerdo permanezca en su mismo rincón, los paisajes haciéndose grandes, el posible miedo diluyéndose, la poesía siendo eternidad y belleza. Versos de María Victoria Atencia: el mundo de M. V., su mundo.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

## AMORES METAFISICOS

JOSE JORQUERA MANZANARES: *La palabra es la paz*. Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Teruel. Teruel, 1978. 22 páginas, 16.9 x 25.

La fama poética adquirida por José Jorquera Manzanares le viene principalmente de los numerosos premios que ha ganado. Desde hace más de veinte años su nombre ha circulado por toda la geografía española, unido al de los concursos de poesía de naturaleza más diversa. Incluso este libro que ahora publica —segundo de su producción— también aparece como ganador de un premio, el "Amante de Teruel", correspondiente a 1977. Por supuesto, los detractores de los concursos literarios tienen aquí un buen motivo de reflexión, habida cuenta que ni el poeta ni su obra se apartan en momento al-

guno de una línea de exigencia y honestidad, demostrando —una vez más— que premios y calidad no tienen por qué ser incompatibles.

Como es propio del "Amantes de Teruel", *La palabra es la paz* es un libro de temática amorosa. Pero al contrario de lo que a priori pudiera pensarse, los amores a que hace referencia el autor, son más bien amores metafísicos, a veces ya vencidos por las dentelladas del tiempo. Es el caso, por ejemplo, del poema con que se abre el delgado volumen: "Tengo una carta tuya. / Y si, recuerdo que debí quererte. / Pero tengo tu nombre tan distante, / que di todas sus letras al olvido." Amores, pues, que intentan retornar, inflamar nuevamente el corazón del poeta. Otras veces son la familia, los desengaños, las injusticias, lo que dinamiza el cántico, lo que enciende la hoguera lírico-amorosa del autor.

Por otra parte, quizá en un plano contrapuesto, quiere Jorquera Manzanares buscar el sosiego, la paz, por medio de la palabra. Incluso va más allá todavía: quiere que la palabra "sea" la paz. Y de este modo, ahor-

de la libertad, de la escritura constructora de mundos accesibles y de lluvias replegadas. El grito de la crueldad entrando en los terrenos, leves, de la amistad, de la familia, de la historia de un país o de una raza. Poesía para cierta desolación cautivadora. Para cierto canto perplejo y sosegado.

Si todas las "referencias" de este libro son, se hacen, desfigurantes, principalmente en "Rojo Memorial" y sobre todo en "Memorial Neruda" el dolor abrasa, cautiva, aplasta las demás sensaciones. De allí salen los dos poetas, el poeta cantado y el poeta cantor, dignificados y encumbrados, heridos pero insertos en el magnífico sitial de los hombres puros: allí la palabra, de una vez y para siempre, se hace luz.

La lluvia, cordillerana invitada al pavoroso septiembre, baja, lenta soterrando el andar tras de tu cuerpo / todo luto / golpe en todo lecho.

Hasta aquí llega el borde herido de tu sombra a la deriva incrustada en el cuerpolarbio de las algas / Imprevisible naufragio de un diluvio; marea tu canto toda anchura/desgritado eco vagamundo, desmetalado badajo / Tiempo amargo que se bebe a oscuras, silenciosos sorbos, Terrible trago de noche andina.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

mando el lenguaje a la medida de sus pensamientos nos ofrece sus teoremas líricos, realizados con una gran pureza ideológica, con una gran intensidad de sentimiento. El poeta da marcha atrás a su corazón y evoca retazos esenciales de su biografía amorosa, aunque de vez en cuando conecta con el tiempo presente y siente el escozor de la realidad: "Tengo un tiempo que se agota tras un tiempo de palabra que no encuentro. / Sólo encuentro listas de electores, / sólo más y más pasquines de política en la calle. / Nunca el premio de un abrazo sin factura."

No hay ataduras formales en este libro. Jorquera Manzanera ha decidido dar rienda suelta a su función creadora, olvidándose del metro y de la rima, tan presentes siempre en su poesía. Conviene hacer hincapié en esto, pues se trata de un devoto cultivador del soneto. Pero aquí nos demuestra que también sabe caminar a cuerpo limpio, sin la apoyatura de la preceptiva, valiéndose solamente de la eficacia del lenguaje. Hasta tal punto que es muy posible que este libro marque el comienzo de una nueva andadura



La gloria de la presente obra procede según que por ella se muestra a cada copia de las de don Jorge Quintero. conviene a saber sobre cada pie principal una copia acabada en el mismo los que van puestos en el fin por a. b. c. d. faluo cinco que esta obra se bailaran oue no tiene en fe. G. de la Cruz

lirica del autor, el descubrimiento de nuevos panoramas y posibilidades sobre los que descansa su poética de aquí en adelante.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## PINTANDO UN NUEVO CIELO

OLGA ARIAS: *Espejos y espejismos*. Colección ROCAMADOR. Palencia, 1977. 80 páginas. 15 x 21.

Desde "El cielo es azul" hasta "El cielo está azul", de Juan Ramón a Leopoldo de Luis, no se nos ocurre pensar en la existencia de un cielo incoloro. Que antes de ellos, el cielo también lo hemos sentido azul. Pero por más que sea, esté o parezca azul, se ha abusado tanto que mejor sería inventarnos otros colores, si no tan definidores o bonitos si más extraños, contrapuestos o divorcia-

dos. Y no vamos a repetir lo del matrimonio y la aventura amorosa, relacionar o no el adjetivo con el sustantivo, porque para esto si hace falta pintar un nuevo cielo sin que en él cambie nada. Primero lo verá el poeta. Y, después, nosotros, aunque nos cueste más trabajo y más tiempo. Pues las cosas no se ven sólo como pueden ser, sino como no son.

Solamente lo digo, porque me extraña que, al abrir el libro de Olga Arias, tenga que leer, justo en el primer verso del primer poema, este desafortunado hallazgo: "En el cielo azul."

Pero esto no supone creer que nos vamos a introducir en la lectura de un poemario insustancial, vacío de contenido, abandonable. No. No es así. Se trata de un buen libro, pese a cierto empleo de palabras y de conceptos que tienen poco sitio en la poesía de hoy, salvo en momentos y lugares en que nos encontremos muy apurados...

Veamos algunos de los que emplea la poetisa mexicana: "Pupila", "hoja amarilla", "caricia y ternura", "de tu sol en las pupilas", "en la noche infinita" y "en la cintura fina". (Tampoco quiero que Olga Arias tema que esto es condenable).

Sin embargo, qué bien se lee y cómo se siente la poesía contenida en "Espejos y espejismos". Puestos a decir cosas al modo débil de la autora, y coincidentes con su sinceridad, pondremos que se trata a veces de una poesía de bellísima "pupila". Que en otras ocasiones es como una solitaria "hoja amarilla". Es... "caricia y ternura", como el agua y el "sol en las pupilas", aproximándose a esa "noche infinita" alrededor de su "cintura (espiritualmente) fina", que bien pudiera coincidir con la imagen física de la mujer que escribe —¡ojalá!—, a quien nunca he visto.

Pero también es "floración de profundas raíces / en el pecho de los hombres".

Este ejemplo nos hablará más claro del sitio en que se encuentra la savia poética de esta plural escritora latinoamericana:

**De la mina,  
a mi asombro,  
el puño del silicato.**

**Al igual que la lumbre de mil soles,  
lo quemó el óxido,  
y lo hizo fuerte el tiempo.**

La meditación sobre el tema es la más significativa condición que se observa en Olga Arias para hacer belleza de cuanto tiene enfrente o la circunda. Por otra parte, toda la poesía de "Espejos y espejismos" se presenta en verso breve, decantado y directo, sin retórica, sin rodeos: "Sobre mi cuerpo, / epidermis y jaula. / Por mi alma, / cadáver del delirio. / En mi espíritu, / afilado estillete. / Con mis días, / contra mis sueños, / a mis voces, / piedra al rojo, / la cicatriz / de tu ausencia, / lápida que me sepulta / en la noche sin nadie / de todos los abandonados."

He aquí la "cicatriz" de esta poetisa, cicatriz que halla, observa, toca y medita. Y nos la entrega limpia —hasta brillante— en verso desnudo, en cuerpo desnudo, en alma des-

nuda, por una voz que no diré percutida, pero si volteada por estos mares humanos donde, en este lugar, —para ella— son ausencia y soledad.

En resumen, un libro bueno el de Olga Arias, debatiéndose entre los discutibles reparos que le puse al principio y su auténtica realidad poética. Así lo digo al final y contestando a su lectura, igual que ella, al cerrar, dice en su "Epilogo":

He cantado  
con mi constelación de pájaros,  
y la cauda de sus trinos  
ya es rescoldo gris  
en el viento que resbala  
entre las áridas rocas,  
que no me ven,  
ni contestan...

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

## POETAS SEVILLANOS POST- CONTEMPORANEOS

JUAN DE DIOS RUIZ-COPETE: *A la orilla del sol*. Sevilla, Col. Aldebarán. 1978. 2-4 páginas. 12,5 x 20.

Como una continuación de su libro **Poetas de Sevilla**, publicado en 1971, edita el crítico gaditano Juan de Dios Ruiz-Copete otro volumen, **A la orilla del sol**, subtulado "Un panorama y seis poetas poscontemporáneos". Casi exactamente la mitad de las páginas están ocupadas por el estudio preliminar, y la otra mitad se destina a antología de los seis poetas sevillanos que Ruiz-Copete denomina poscontemporáneos, según la nomenclatura puesta en juego por Carlos Bousoño desde hace tiempo.

Ya en su libro anterior, subtulado "De la generación del 27 a los taifas del cincuenta y tantos", se remontaba al pasado remoto para comentar el presente: nada menos que a la escuela del siglo XVI. En esta nueva obra no llega tan lejos, porque para referirse a los poetas que integran su selección parte de los del 27, repitiendo casi al pie de la letra 40 páginas de **Poetas de Sevilla** que nos parecen innecesarias aquí. Pero el interés del autor radica en potenciar por todos los medios el valor de los poetas andaluces en general y sevillanos en especial, acumulando cuantos nombres le vienen a mano. Así, por ejemplo, en la página 27 realiza una curiosa maniobra: como en la **Antología consultada** que preparó Ribes no figura ningún andaluz, la relaciona con **Veinte poetas españoles**, de Rafael Millán, y dice que entre los 21 nombres acogidos en ambas selecciones figuran cuatro andaluces, uno de ellos sevillano: es cierto, pero los cuatro están en la antología de Millán y sólo allí, no en la de Ribes, por lo que Ruiz-Copete se engaña al comentar: "Buen porcentaje si se tiene en cuenta el rigor de los antólogos y el número de incluidos."

De todos modos, esas antologías no guardan relación con el tema que debe preocuparnos, el de los poetas poscontemporáneos. Se trata de Alberto García Ulecia, Pedro Rodríguez Pacheco, José Luis Núñez, Andrés Mirón, José Antonio Moreno Jurado y Joaquín Márquez, señalados por un orden cronológico de publicaciones. Ulecia, nacido en 1932, y Márquez, en 1934, son los que tienen más años, aunque sea Márquez el más tardío en editar libros, ya que no lo hizo hasta 1973, cuando los demás lo hacían en la década anterior: Ulecia en 1964, Pacheco, Núñez y Mirón en 1965, y Moreno en 1967 (aunque reniega de ese libro). En **Poetas de Sevilla** no mencionaba Ruiz-Copete ni a Ulecia ni a Mirón ni a Núñez ni a Moreno, limitándose a citar a Pacheco esperanzadamente.



## HOMBRE Y GEOGRAFIA

CESAR A. MOLINA: *Proyecto preliminar para una arqueología de campo*. Ambito Literario. Barcelona, 1978. 103 páginas.

De los nuevos poetas, primero o segundo libro, se dicen siempre cosas que pretenden ser de vital importancia, plenamente definitivas, a modo de aliento. El poeta, joven o no, no necesita ningún aliento, ninguna definición. Si podría necesitar una mayor oportunidad para publicar sus poemas, para ser dado a conocer, no estar sometido a ciertas condiciones claudicantes del negocio editorial que poco a nada tiene que ver con la cultura. El poeta, decíamos y su obra son una cuestión de intimismo, de circunstancia solitaria y casi pletórica, de prevenciones que le enriquecen en su propia y madura o inmadura meditación. Así veo yo este **Proyecto preliminar para una arqueología de campo** de César A. Molina, quien hace unos años ya publicará en su Galicia natal, otro interesante poemario titulado "Epica". Y lo veo como saturación de un mundo reflexivo que escapa a lo material, que se esconde en las vértebras del poeta y que transforma el entorno, la palabra. Que clarifica la duda. Que instrumenta nuevos cauces para proyectar sentimientos más allá del mundo hermético de los interrogantes o de las convenciones sociales. Libro que, efectivamente, contiene una fresca resonancia de amaneceres y humanidades,

de ántoras y de templos antiguos: el universo es un monumento siempre joven y siempre fenecido. "... no vale la pena. No hay hada que / descubrir aquí. Solamente estoy malgastando mi vida / revolviendo la tierra", tras esta cita de H. Schlieman, leemos a modo de patético prólogo, "Gianni: Aquello es San Justo. Volterra es la única ciudad que, yo sepa, condenada inexorablemente a morir de enfermedad, como la mayor parte de los seres humanos...". Ciertamente, morir de enfermedad, en medio de este caos, es casi una heroicidad, algo que ronda el milagro. Tal catastrofismo se cierne sobre la civilización, la cultura, sobre el hermoso mundo victimado e irascible. Es labor de arqueólogos y de poetas testificar sobre la insólita aventura del hombre y la geografía. Así es como César Antonio nos construye tardes llenas de nubes, "aves sacrificadas en la nieve", "teatrillos de títeres naufragando", o nos avisa que "esas playas de las islas han de ser / un día nuestro único recuerdo", recuerdo inanimado del conjunto de lo creado que una vez, mañana, se nos ofrecerá ya mudo, muerto, imposibilitado... En cada verso, en cada poema late una música y una pasión de sutiles rasgos, la reflexión se torna inquietante, el poeta se detiene en su minuto íntimo y logra que despierte la palabra, que se transforme el verbo, que se agranden los conceptos, que se enriquezcan las formas...

MANUEL QUIROGA CLERIGO

Sigue aquí denominando los capítulos como en **Poetas de Sevilla**, con el nombre del poeta y una coletilla indicativa precedida de la preposición "o", que es menos disyuntiva que alexandriamente identificativa. Los seis poetas son muy diferentes en estética e incluso en ideología, por lo que su relación se debe únicamente a una circunstancia temporal. Al menos, el antólogo no ofrece ninguna otra motivación para formar este grupo, ni al leer los versos respectivos nos parece encontrarla. Solamente Núñez y Moreno se ocupan del tema andaluz, ahora tan candente por cuestiones políticas, y en el caso de Núñez constituye probablemente su estilo más característico, ya que se refleja en dos libros completos y acecha en diversos poemas de los restantes. A sus compañeros de antología les une tal vez un sentimiento de nostalgia por el tiempo y un enraizamiento en lo cotidiano, pero tratado desde posturas muy separadas; el amor es asimismo un asunto al que se vuelve con alguna insistencia.

Respecto a la estilística, apreciamos las mismas oscilaciones, porque en cada selección particular se advierten variantes. Nada explica sobre ello el antólogo, que en su recorrido por cada libro sólo presta atención a los temas dominantes. En líneas muy generales podemos decir que a todos los poetas aquí agrupados les gusta el verso medido y con predilección por el blanco, si bien los sonetos aparecen con relativa frecuencia, incluso el versículo de Moreno suele estar formado por versos reducibles a medida.

El lenguaje de Ruiz-Copete resulta a veces barroco y dificultoso; hay párrafos de 16 líneas sin ningún punto, enhebrados a base de comas y paréntesis que llegan a ser un laberinto para el lector. La edición no es tan cuidada como solía ser habitual en esta colección: ¿dónde están las notas a pie de página que unos numeritos volanderos anuncian en el prólogo? En la página 36 se aplica a Julia Uceda un párrafo que corresponde a Reyes Fuentes, y se tropiezan varias erratas.

ARTURO DEL VILLAR



## INTIMIDAD, COMUNICACION, ALEGRIA

FRANCISCO CONTRERAS: *De un sereno volar*. Cuadernos del Sur, número 65; El Guadalhorce, Málaga, 1978. 55 páginas.

**Aquí os traigo el tiempo de la flor...**  
(pág. 11)

La valentía, en la palabra y en la voz, en el sentimiento y su comunicación, es, al parecer, una de esas premisas indispensables a todo poeta. Sólo los corazones valerosos (sólo los latigazos instintivos del ojo del bardo), pueden llevar a cabo, llegar a buen puerto, con el peligroso cargamento que la lírica de nuestro tiempo obliga a asumir al "profesional" del verso.

Antes de seguir navegando, y so pena de naufragar en ropajes críticos, conviene presentar al autor y encajar en las manos del posible lector esta edición de su poemario **De un sereno volar**. Francisco Contreras (Granada, 1945), se nos presenta como poeta del Sur, etnia que en éstos y otros días resulta lo suficientemente significativa en toda conversación poética. El libro, en curiosos caracteres azules, salpicado aquí con un dibujo, allí con una sentencia del **Ramakrishna**, de Cardenal, de Mao, del "Ché" o del evangelista Juan, abunda —en opinión de Eusebio Milena, que firma la nota de presentación— en "tres motivos centrales: la intimidad, la comunicación con todos —con todo— y la alegría". Hermosa abundancia, y cierta. El lector, ahora, querrá conocer coordenadas

**...La solución destroza las opiniones mínimas.  
Sólo el hombre:  
el hombre descubriendo su longitud precisa.**  
(pág. 32)

Puntos de referencia que únicamente Contreras, el poeta, puede y debe facilitar con este puñado de poemas en tinta azul, en cuidada edición de la admirable colección de Cuadernos de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, de Málaga. Quinientos ejemplares —siempre celosa, la poesía, de su difusión—, 42 poemas que son suma expresiva de las coherentes reflexiones del poeta. 42 brazos de un sólo cuerpo

**En el silencio  
los pronunciamientos de los hombres expresan la sencillez**  
(pág. 35)

Reflexiones, datos, coordenadas precisas, que en el mejor de los cometidos de la poesía, el de explicar al hombre, no dejan atrás, no olvidan enarbolar bien alto el estandarte de la felicidad

**...producto florecido del corazón hermoso.**  
(pág. 47)

Comenzamos estas líneas espoleados por signos de valentía. El poeta es, parece ser, el único ser sobre la tierra que puede empezar a hablar diciendo con arrogancia: **Aquí os traigo el tiempo de la flor**. Y el único que emprenderá el postrer poema

**Como si hubiese permanecido el tiempo de las flores...**  
(pág. 55)

Y, francamente, el crítico, se encuentra contento.

F. TORRES

## otros libros recibidos

J. M. IBAÑEZ LANGLOIS: *Introducción a la antropología*. Colección NT Filosofía. Ediciones Universidad de Navarra. Sociedad Anónima. Pamplona, 1978. 115 páginas.

Es a partir de Malinowski cuando la antropología social adquiere el carácter de "ciencia", y se comienzan a estudiar sobre el terreno las diversas culturas de tipo primitivo, al objeto de posibilitar un acercamiento entre la antropología como ciencia y la antropología como historia, que den una visión concreta del desenvolvimiento de la Humanidad a través de los tiempos.

Conviene especificar que el título completo del libro ahora comentado es "Introducción a la antropología filosófica", lo cual vendría a aclarar de alguna manera su contenido y posibilitar su exacta comprensión, a partir de la premisa que encabeza este escrito, pues la connotación de "filosófica" no hará más que decirnos que la indagación del autor se halla más allá del menester propio del antropólogo social o antropólogo a secas, en el sentido de estudiar al hombre casi desde un punto de vista psicológico o con las posibilidades que brinda la filosofía como ciencia que "trata de la esencia, propiedades, causas y efectos de las cosas naturales".

El tema es tratado con el rigor requerido y con la capacidad que sus conocimientos brindan al autor. Ibañez Langlois es doctor en Filosofía, además de periodista, habiendo desempeñado varias cátedras en Chile. Este libro, breve, pero de indudable interés se distribuye en dos grandes partes. La primera se titula "Introducción sistemática: Naturaleza y sentido de la antropología filosófica" y tras el aserto de que "Muy diversas disciplinas y formas de saber confluyen hoy en la denominación de "antropología", trata de emparentar los conocimientos filosóficos con los métodos propios de la antropología, para pasar a situar la "grandeza y límite" de ésta, y los "temas", "principio y método" que le son propios. La parte segunda es "Introducción histórica: Para una historia de la idea del

hombre", con cuatro grandes capítulos en los que se hace un "bosquejo histórico de la antropología: la antigüedad"; se estudia "La revelación cristiana y la antropología medieval", se comenta "la crisis moderna y la antropología racionalista" y se llega al "naturalismo: los problemas de la antropología actual", donde el objeto último de estudio es el hombre y la reflexión que nos lleve a un profundo conocimiento del mismo.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

PIERRE DRIEU LA-ROCHELLE: *Relato secreto. Diario. Exordio*. Alianza Tres, 39. Alianza Editorial. Madrid, 1978. 109 págs. 12,5 x 20.

Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945), novelista, ensayista, fino hombre de letras además de político, puso fin a su vida el 15 de marzo de 1945. Su **Relato secreto**, que Gallimard editara en 1961 y que ahora se nos ofrece en versión castellana de Mercedes Reig, revela, junto con el **Diario 1944/1945** que le sigue, el proceso interior que le llevó a su trascendental decisión y cuyas raíces remóntanse a su infancia. Niño huraño y melancólico, Drieu hizo de su soledad su mejor compañía, cediendo ya a la atracción de la muerte, a la que se acercó en más de una ocasión. A lo largo de toda su vida, si con anchos periodos de olvido, esta presencia estuvo en él latente; mas lo que en principio fuera exuberancia o curiosidad, trocóse en fruto de la debilidad y la fatiga. Rebasados los cincuenta años, edad que él consideraba ideal para desaparecer (Rimbaud, Baudelaire, Ducasse, Nerval...), otras razones le hicieron afianzarse en su decisión: entre ellas, su actuación política, volcada en la colaboración con los nazis que ocupaban su país y que, dado el curso de los acontecimientos bélicos, acabaría conduciéndole ante un tribunal que sabía implacable. "Y entre dos miedos —confiesa—, el de morir y el de que me mataran, conseguí vencer el de morir." El **Diario** que esta edición recoge (leemos en su primera página: "El diario es la cobardía del escritor, es el colmo de la superstición literaria, del cálculo sobre la posteridad") se cierra el 13 de marzo de 1945, con estas palabras: "Quizá me ponga a terminar la última parte de **Dirk Raspe**. Es la manía de acabar con lo que he empezado." Dos días después se suicidaba, acabando lo que empezó siendo aún niño: su autodestrucción.

El libro se completa con un **Exordio**, en el que Drieu explica su colaboracionismo y niega su culpabilidad. "No os estoy rindiendo cuenta a vosotros, sino, y según mi rango, a Francia, a Europa, al hombre", dice. El parte de la base de estimar a Francia como potencia secundaria y, en consecuencia, necesitaba de una alianza: la más provechosa para ella y para Europa. Escribe: "El sistema alemán me parecía preferible a los demás porque América, el imperio inglés y el imperio ruso tienen demasiados intereses y demasiado interés fuera de Europa para encargarse también de Europa. O bien se dividían Europa, como ocurrió." Su lema, "una Europa ni rusa ni anglosajona", fue la clave de su comportamiento. Pero Alemania y su incapacidad política terminaron decepcionándolo. Y, tras un intento fallido, el 12 de agosto de 1944, culminó su suicidio siete meses después.

¿Dónde termina la desgarradura vital y comienza el narcisismo literario —o viceversa—, en este puñado de páginas escritas al borde de la final frontera y, por ello, supuestamente rebosantes de sinceridad? El propio autor, a punto de rematar su **Relato secreto** (pág. 41), parece rebelarse contra su esteticismo, resumiendo sus consideraciones en una sola palabra: **miedo**. Mas, en verdad, complejo es todo hombre, débil y fluctuante, y sus vaivenes acaban definiéndole. Tal a este intelectual exquisito, cuya fascinación por la muerte signó su vida y su obra.

CARLOS MURCIANO

JOSE MARIA GARCIA ESCUDERO: *La primera apertura. Diario de un director general*. Planeta. Barcelona, 1978. 276 páginas. 13 x 18,5.

A modo de subtítulo, y como aclaración a esa "primera" apertura, García Escudero añade: "La larga batalla de la censura en cine y teatro." Es posible que no esté "todo" en el Diario, pero su autor cumple con el libro dos fines inmediatos importantes. De un lado, ha conseguido que sea ameno, que pueda leerse casi de un tirón y hasta que el lector lamente que algunos párrafos sean tan cortos. Tal vez sea ahí donde falten "cosas". De otro, aporta un testimonio que va a ser esencial para un estudio sereno del cine y del teatro de esos años de censura.

Pero entre las anotaciones del Diario, al lado de los hechos rela-

tados lógicamente desde el ángulo del autor, están sus opiniones personales. Y en estas opiniones está la clave de una serie de respuestas a situaciones que habrán de estudiarse también en el futuro con más calma. Porque entre los males de la censura en sí mismos y como si no fueran bastantes, están los de los que se sirven de ella a medio camino entre el victimario y el pretexto. García Escudero señala algunos ya que considera que en esa "larga batalla" tuvo un papel singular de intento liberalizador.

Aporta una serie de pruebas para aclarar esa posición, esa participación en la batalla. Primero con un resumen de los años anteriores (1951-1962). Después, con los detalles del Diario, desde su "re-nombramiento" para el cargo en 1962 hasta 1967. La apariencia es de acumulación de anécdotas y en las más de las veces incluso el tono, pero en el fondo se trata de las piezas de un rompecabezas cuya realización corresponde al lector. Por eso, en ocasiones, se hace imprescindible volver atrás para confirmar una fecha, un dato, que nos da la clave de la intención; una intención honesta, sin estridencias, de un libro que quiere y merece entrar en el juego de análisis de una etapa del cine y del teatro españoles.

CARLOS-JOSE COSTAS

ROBERT C. DUNNELL: *Prehistoria moderna*. Ediciones Istmo. 15,2 x 20,9. 254 páginas. Madrid, 1978.

La editorial Istmo enriquece su ya acreditada serie —entre el público estudioso y estudiantil— "Colegio universitario" con este libro del norteamericano Robert Dunnell de **Prehistoria moderna**, que para mayor aclaración de su contenido lleva como subtítulo **Introducción a la Arqueología prehistórica** y que ha sido seleccionada entre las más modernas monografías sobre la cuestión por el profesor Gómez-Tabanera, asesor de dicha editorial y prestigioso especialista, que ha considerado adecuado brindar este texto que, sin duda, llegará a ser clásico en su campo a pesar de no llevar más de cinco años de su primera publicación en los Estados Unidos.

En realidad la obra, aparte de servir como alimento a la cada día más extensa legión de amantes de la Arqueología prehistórica, presenta una muy sugerente apertura a nuevas rutas de investigación contemporánea del pasado.

FEDERICO GARCIA LORCA: *Romancero gitano. Poema del cante jondo*. Prólogo de José Luis Cano. Madrid, Espasa-Calpe. Seleccionadas Austral, 1978. 216 páginas. 11 x 17,5.

Al cumplirse el cincuentenario de la publicación del *Romancero gitano*, hecha en julio de 1928 por las Ediciones de la Revista de Occidente, aparece de nuevo este popular libro de Lorca juntamente con el *Poema del cante jondo*, escrito en 1921, aunque no se editó hasta diez años después. Ambos libros están precedidos por un estudio de José Luis Cano, y se enriquecen con la adición de catorce textos pertenecientes al *Poema del cante jondo*, suprimidos por el autor al dar el original a la imprenta, que fueron impresos por Martínez Nadal en su edición de los autógrafos lorquianos; asimismo, en este volumen, se incluyen algunos autógrafos de Lorca, junto con otras ilustraciones.

Cano ha descrito en ocasiones varias su amistad con Lorca, iniciada en Málaga poco después de la publicación del *Primer romancero gitano*, como decía su título inicial y continuada en Madrid hasta pocos días de que el poeta realizara su último y trágico viaje a Granada. En este prólogo evita Cano las referencias personales, para dirigir toda su atención al mundo poético y vital de Lorca, y a los dos libros reunidos en el volumen. Parte, pues, de la infancia pueblerina de Lorca para resaltar cuánta influencia ejercerían en su escritura la naturaleza y el cante popular.

Narra a continuación con detenimiento el origen del *Poema del cante jondo*, libro que califica de "pequeña obra maestra", añadiendo que es "el primer libro plenamente logrado de Federico". Se detiene en comentar el motivo del poema y sus formas, para resaltar la continua presencia de la muerte, un tema recurrente en toda la obra de Lorca. Se encuentra muy a menudo en el *Romancero gitano*, cuyos protagonistas son seres perseguidos, amenazados por la muerte, y muertos en muchos casos; escribe José Luis Cano: "En casi la mitad de los dieciocho romances que lo integran, mueren trágicamente sus protagonistas: unos, heridos por armas blancas, como Juan Antonio el de Montilla ("Reyerta") o Antoñito el Camborio; otros, alucinados o destruidos por la pena negra..."

Los poemas suprimidos por Lorca no añaden nada especial al conjunto del libro, pero tampoco desmerecen junto a los preferidos. En algunos se notan repeticiones y en otros frases vulgares, lo que animaría al poeta a desecharlos. Pero también hay expresiones felices, aliento de ese duende que nunca le abandonó.

ARTURO DEL VILLAR

a través del estudio de las interrelaciones entre los testimonios prehistóricos materiales, su fijación en el tiempo de que datan y su localización en el espacio al que pertenecen. Como afirma el profesor Gómez-Tabanera, en prólogo al texto, el libro plantea asimismo las conexiones entre las tecnologías prehistóricas y las muy variadas concepciones filosóficas de los estudiosos especialistas. Cuestiones de la nueva terminología prehistórica de la aplicación de la Lógica Matemática, etcétera, a esta clase de problema, son analizadas en el libro, con criterios lucidos y ciertamente adelantados a los de la llamada New Archeology, la cual, como es sabido, parte de estimar cada objeto arqueológico como miembro de un sistema de cultura, en lo que difiere esencialmente de como trabaja la Arqueología pasada. Esto es, pretende dar un tratamiento a la vez esquemático y concienzudo a la formación y clasificación de las unidades prehistóricas. Con ello logra dar un especial matiz a su obra, original y adecuada como manual universitario, actualizado y reciente en sus visiones, cual se propone la colección en la que está publicado.

Abarca su exposición dos partes, que nos introducen metodológicamente para el mejor análisis de los primeros tiempos de la aventura humana: la sistemática general y la sistemática de la Prehistoria persigue sobre todo revalorizar técnicas y procedimientos inspirados en la lógica de las Ciencias Exactas aplicada a las Humanidades, reemprendiendo vías científicas para un más completo y sistemático conocimiento de las culturas prehistóricas. En otras palabras: "La Prehistoria es aplicable a los resultados contemporáneos de la actividad humana." Así lo pretende el novedoso planteamiento que este libro nos hace de una ciencia que se propone captar el pasado anterior a la escritura.

NAVARRO LATORRE

CHARLES BUKOWSKI: *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones (Relatos de la locura cotidiana)*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1978.

Si bien Charles Bukowski nació en 1920 en la ciudad de Andernach (Alemania), ha vivido en Los Angeles (USA) desde la temprana

edad de los dos años. A sus cincuenta y tantos ha pasado de ser un escritor semisecreto a ser una "pop-star" del relato corto norteamericano. Comparado por muchos críticos con Henry Miller, con Artaud, con Charlie Parker y W. C. Fields, ha sabido extraer de sus propias tripas ulcerosas unas crónicas brutalmente divertidas, desvergonzadamente auténticas. En la actual pesadilla yanqui, "sólo los pobres saben lo que significa la vida: los ricos y aposentados tienen que imaginarlo". Bukowski ha adquirido "la tranquila calma de los que han vivido vidas duras e imposibles antes de los treinta y cinco y siguen vivos". Es de los que saben que "todo es un cubo de mierda, pero se niegan a renunciar". La especie humana le ha repugnado siempre. Y la causa de esa repugnancia es "la enfermedad relación-familia que incluye matrimonio, intercambio de poder y ayuda, que como una llaga, una lepra, se convierte luego en tu vecino de la puerta de al lado, tu barrio, tu distrito, tu ciudad, tu condado, tu estado, tu nación..., cada cual cogiendo el culo del otro en el panal de la supervivencia por pura estupidez y miedo animal". Utilizando el crudo len-

guaje de la calle, de la escoria, de la basura, ha sabido como nadie lograr el estremecimiento de los lectores sin ningún tipo de hipocresía y amaneramiento. Su columna *Notes of a Dirty Old Man*, publicada en la revista underground *Open City* a finales de los sesenta, fue el inicio de su fama. Acababa de salir del hospital de Los Angeles, donde estuvo a las puertas de la muerte a causa de la bebida. Neil Baldwin nos da una receta de su literatura: "Tomar una porción de Hemingway, añadir una dosis de humor (del que Hemingway extrañamente carece, mientras Bukowski es un virtuoso), mezclar con un puñado de hojas de afeitar y varios litros de vino barato, luego una o dos gotas de ironía, agitar bien y leerlo al final de la noche: así tendrá el auténtico sabor Bukowski."

Esta es la primera edición castellana del mejor escritor norteamericano de la actualidad según muchos.

MATIAS ABRAHAM

L. B. SIMPSON: *Muchos Méxicos*. Fondo de Cultura económica. Madrid, 1977. 371 páginas. 13,6 x 21,1.

Tal vez extraña a los devotos de esta conocida y extendida Editorial, cuya central reside habitualmente en México —Avda. de la Universidad, 975, Méjico 12 D. F.— ver la rúbrica de la presente impresión en Madrid, pero es que a partir de la reciente etimérides de la reanudación de las relaciones diplomáticas normales hispano-mexicanas los libros de fondo de Cultura Económica que se difundían en el amplio eje Méjico-Madrid-Buenos Aires, sin perjuicio de su extensa divulgación en España, bastante anterior al citado episodio internacional, se editan también desde ahora en imprentas madrileñas.

La monografía que nos ocupa es un penetrante y agudo análisis de interpretación de la geografía e historia mexicana que muestra en su autor, Lesley Bird Simpson, experto americanista norteamericano, conocido entre nosotros entre otros estudios por el traducido en Barcelona en 1970 con el título *Los Conquistadores y el Indio Americano* (versión de Encarnación Rodríguez Vicente de su libro *The Encomienda in New Spain*, 3.<sup>a</sup> edic., Berkeley, 1950) y cuya primera edición de texto que nos ocupa se produjo allá por los años 1950, y que tras otras tres en inglés en los Estados Unidos, se brinda ahora en su lengua para el público hispano-leyente de am-



bas márgenes del Atlántico, no sin que su autor —Simpson— haya introducido en la primera versión original las modificaciones aconsejadas por la atenta meditación de la parte válida de las críticas y polémicas que suscitaban sus apariciones en 1941, 1946, 1952 y 1966, y sus propias nuevas confrontaciones en lecturas y consultas de las más importantes obras históricas sobre el pasado mejicano, y sus personales apreciaciones en contacto con la reciente vida social mejicana.

El resultado es esta brillante visión panorámica del pretérito de la actual República que forma el cono triangular meridional del continente norteamericano, aunque se deja notar en él su atención preterente a los eventos del presente siglo.

En 27 capítulos —completados a veces con oportunos apéndices documentales— desarrolla lo que considera más importante de la perspectiva histórica mejicana, tanto en su pasado indígena como en la notable epopeya de Hernán Cortés —cuyo significado grandioso en la construcción de lo que es hoy el Estado de Méjico pondera y reivindica frente a tantos injustificados y deliberados olvidos o depreciaciones— en la etapa virreinal —en la que destaca las notorias figuras de Mendoza y de Velasco—, en la tabulosa “conquista espiritual” de los religiosos misioneros, y en los pletóricos e interesantes periodos posteriores de la “Colonia”, así como consagra sus ocho últimos capítulos al pasado mejicano tras su Independencia y a las fases más significativas hasta la actualidad.

En todo momento —y no obstante algunas observaciones que se nos antojan excesivamente tópicas— sabe hincar el testimonio de la anécdota oportuna, persiguiendo en las más de las veces un elogiado intento de ecuanimidad narrativa.

Cinco expresivos mapas —cuatro de ellos puramente geográficos y el quinto de tipo histórico, concerniente a los establecimientos “mendicantes” hasta 1570— ilustran el texto, que va completado con un espléndido índice onomástico de siete páginas —de la 361 a la 367— a doble espacio.

Para finalizar esta nota sobre este libro, que es considerado como una de las más agudas visiones modernas desde la óptica norteamericana sobre su vecino hispánico del Sur, permitásenos recordar la propia definición y bautismo de Méjico que el propio Hernán Cortés daba al Empera-

OSCAR COLLAZOS: *Textos al margen*. Instituto Colombiano de Cultura. Colección Autores Nacionales. Bogotá, Colombia, 1978.

**“Es posible que, pensando en imágenes, a la crítica literaria corresponde reivindicar nuestra bastardía”, concluye Collazos en uno de los capítulos que integran este breve conjunto de ensayos. En este caso, uno referido a la cultura latinoamericana y al análisis de su literatura. Una atinada observación de este escritor y crítico que en Textos al margen aporta valiosos puntos de vista para el examen de las letras actuales en el nuevo continente.**

**Y es que esa “bastardía” finca su singularización. Para llegar a esta conclusión, Oscar Collazos utiliza el espejo de la cultura como fenómeno histórico y ahonda en la certitud del origen como su pulso generador. El ensayo con el que se abre el volumen se titula Sobre géneros y otros malentendidos y fue publicado en “Camp de l’Arpa”, donde obtuvo el premio de ensayo correspondiente a febrero de 1976.**

**Estos textos se complementan, capítulos más adelante, con un ensayo acerca de La expresión americana en una sutil visección de la obra y de la postura de Lezama Lima. Es importante para el estudioso de la literatura de aquellos países recurrir a fuentes como ésta cuando se quiera interpretar sus más profundas motivaciones, dado que el que escribe es un creador y, por tanto, conoce, como lo demuestra en esta colección de trabajos, la dinámica engendradora de un fenómeno literario, que, como él mismo afirma, aún no pudo ser encasillado con precisión dadas las particulares condiciones de tiempo y espacio que lo producen.**

**Junto a los mencionados hay que destacar el titulado Una tragedia humana, en el que elabora un retrato de la vida y la obra de Jacques Roumain y de su novela Gobernadores del rocío, otro referido a la obra de Benedetti como prosista y a la particular presencia del agobio montivedeano en su prosa, y, por último, un artículo sobre la Contracultura y su inserción en el espectro social.**

**Completan Textos al margen reflexiones acerca del escritor chileno Skármeta, dos análisis de la obra pictórica de Saura y José Hernández y otros titulados: Mailerianas, Homenaje a Leiris, La otra violencia y Hanke, purgatorio del yo.**

**Como decíamos, un libro que pone al descubierto varias puertas para acceder al entendimiento de algunos síntomas claves de la literatura hispanoamericana y que cuya publicación constituye un acierto del Instituto Colombiano de Cultura.**

LEOPOLDO CASTILLA

dor Carlos V en su segunda carta de relación descriptiva, firmada en la villa mejicana de Segura de la Frontera el 30 de octubre de 1520. “Por lo que yo he visto y comprendido acerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y tríos que en ella hace, y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me parece que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano.” (Edic. Espasa y Calpe, 1942, tomo I, pág. 166).

NAVARRO LATORRE

CARL GEBHARDT: *Spinoza*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1977. 140 páginas 11 x 17,5.

*Los abundantes y acertados trabajos de Gebhardt sobre la vida y obra de Spinoza le han proporcionado el prestigio de ser el mejor conocedor de una figura compleja, cuyo sentido más próximo a la verdad corría el riesgo de perderse entre las encontradas opiniones de sus contemporáneos. Gebhardt ha preparado además la edición crítica de las obras de Spinoza. El tema no encierra*

para él mayores secretos. Su gran mérito ha sido condensar en un libro breve, las páginas no llegan a 150, los detalles más relevantes de la vida del filósofo holandés y esbozar en líneas generales las aportaciones de su pensamiento a la cultura occidental.

En esta pequeña obra, Gebhardt resume la labor de muchos años de investigación, dividiendo el libro en tres partes claramente definidas. En la primera, viene a dilucidar los mismos orígenes de Spinoza, tema de afiladas polémicas entre los que defienden la procedencia peninsular del filósofo por ver si nos toca algo, aunque sea de soslayo, del legado de uno de los grandes filósofos, figuras de las que siempre anduvimos inanes. La familia de Spinoza fue expulsada de España y luego de Portugal, junto con otras familias judías, recalando en Francia y posteriormente en Holanda. Baruj Spinoza nace en Amsterdam, en el barrio judío de Vloyenburg. La labor de archivo de Gebhardt no deja dudas en este aspecto. A continuación Gebhardt pasa a exponer la infancia y adolescencia de Spinoza para abordar seguidamente las causas de su expulsión de la comunidad judía, los encuentros de Spinoza con las lumbreras de su época y con los potentados que favorecieron sus estudios. En la segunda parte, Gebhardt pasa a situar la obra de Spinoza dentro del marco cultural de su época, acuñando la definición feliz de filósofo barroco. Y por último, en la tercera se atreve a esbozar las líneas maestras que fundamentan el sistema filosófico de Spinoza. Gebhardt concluye así la que debe ser más afortunada aproximación a la obra y pensamiento del filósofo que, siendo expulsado del desierto de su pueblo, encontró un zigurat que le permitía las más excepcionales perspectivas de la tierra y del universo y en cuyo interior, en la cámara secreta más recóndita, moraba una ninfa que le comunicaba revelaciones sensacionales.

ANTONIO RECUERO  
ALMAZAN

CARLOS SANCHEZ:  
*Appunti di vita* (Poesie),  
Edizioni Experimenta,  
Napoli, 1978. (bilingüe).

La poesía impone respeto. Todo arte auténtico impone muchísimo respeto cualquiera sea su andadura. El único precio a pagar es la autenticidad. Lo demás, en arte, es basura que hay que tirar sin que se le pueda sacar provecho alguno. El respeto que el hombre tiene a la palabra



prieta, densa, vivamente encerrada en un poema, es lo que hay que conservar. Pero esa palabra **cosificada**, hecha **cosa** en el poema, debe tener su raíz en la propia vivencia del poeta. El poema debe aviviar siempre un instante humano en la magia de su forma. Forma que será única, irrepetible, verdaderamente mágica, sin posibles disquisiciones de fondo y superficie. Es cierto que en la verdadera poesía no existe problema alguno de materia y forma. Esta es una dualidad aristotélica inútil hoy. El poema, como cualquier expresión artística, es un gesto logrado de un individuo. Y este gesto no es sino la realidad del cuerpo del mismo poeta expresándose en perfección. Claro que el poema será válido, si ese gesto es auténtico, si procede de un cuerpo que ha alcanzado el **si mismo**, si ha superado toda dualidad trazando el correspondiente puente, si hay fenómeno de osmosis entre intención y realización. Poesía es sinónimo de solidez, cuerpo, carne prieta. Todo lo demás, como diría Hegel, es prehistoria, intento, masturbación, fracaso. Y es que en Arte no valen las escapatorias, las disquisiciones mentales, las intenciones buenas. No Arte es compromiso hasta las propias heces.

Consecuentemente con esto, creo que el argentino Carlos Sánchez juega con las palabras un juego de palillos inútiles. Como si con su cámara fotográfica —en el prólogo de Elena Clementelli se habla de un paralelo entre poesía y fotografía, tareas indistintas en Carlos Sánchez— fuera disparando **flashes** sin intento de conexión entre el mundo que le asiste y aguanta y su ojo selector. Son palabras y frases perdidas queriendo bailar el ritmo de un poema casi sin tiempo ni espacio. Ni tan solo puede decirse que sus composiciones son un escape a la fantasía. Ni muchísimo menos. Todo mundo fantástico conserva las gravedades de las raíces de donde procede. Lo de Carlos Sánchez, a mi modo de ver, son piruetas en la nada.

MATIAS ABRAHAM

EDMUND HUSSERL:  
*Investigaciones lógicas*, Edic.  
Revista de occidente,  
Madrid, 1976. 777 págs.

Como filósofo no puedo eludir una confesión previa: es una especie de sacrilegio despachar la monumental obra de Husserl con un par de folios. Sin embargo, sólo puede ser así en este tipo de revista en la que se publica. Los especialistas sabrán disculparme y el gran público, lector

de LA ESTAFETA, sabrán agradecerme.

Son cuatro las cuestiones fundamentales que aborda Husserl y a las que pretende darles una cumplida y extensa respuesta: a) si es la lógica una disciplina teórica o una disciplina práctica ("arte"); b) si está constituida como una ciencia independiente de la metafísica y de la psicología; c) si es una ciencia que comprende la "forma" del conocimiento o si afecta también a la "materia" del pensamiento; d) si es una ciencia apriorística y demostrativa o si es una disciplina empírica e inductiva. Vistos de esta manera los ángulos más esenciales que plantea la lógica, Husserl emprende la incommensurable tarea de desmenuzar uno a uno los distintos niveles que tales cuestiones implican. Existe un axioma kantiano que le impresionó sobremanera a Husserl: "No es engrandecer, sino desfigurar las ciencias, el confundir sus límites." Y, con fuerte vigor intelectual, se decide Husserl a deslindar las fronteras que demarcan el campo autónomo de la lógica. El intento más obsesivo de nuestro filósofo ha sido desprender la lógica del ámbito cubierto por la psicología, esto es, superar el "psicologismo". ¿Cómo planifica y resuelve este radical rescate de la lógica a un ámbito de pensamiento específico y a un área científica autónoma y autoconstituida? Denuncia Husserl, en primer término, el error de pretender fundar las ciencias "normativas" en las leyes que rigen el campo de la psicología; esto es, situar el surgimiento de las leyes lógicas dentro del campo cubierto por la psicología. Su falsedad la cifra en un doble aspecto: uno, el **empirismo**; el otro, el **escepticismo**. En otros términos, el psicologismo consiste en reducir todo lo comprendido en esta área a: 1.º) lo **dado**, lo positivo y lo empírico; 2.º) a los fenómenos **físicos** y **psíquicos**. Estos dos planteamientos se apoyan en una filosofía positivista, de los dos segundos tercios del siglo XIX, que rechaza Husserl. El análisis crítico realizado por Husserl es implacable y ceñido a un riguroso método fenomenológico.

La obra está pensada con mente geométrica y talento de espíritu creador. No en vano, nuestro filósofo la titula "Investigaciones lógicas", esto es, reflexiones quintaesenciadas en torno a una lógica **pura** y **exacta**. La primera investigación se adentra en la temática de la expresión y significación, que trata del "signo" como imagen mostrativa y demostrativa de esencias fenomenológicas. La segunda investigación alude a un estudio fenomenológico de la **abstracción** y cómo se obtiene, como reducción fenomenológica, el concepto o esencia de "especie". La tercera investigación estudia el problema de los "todos" y de las

"partes". Desmenuza los conceptos de pedazo, momento, parte física, abstracto, concreto, etcétera. La cuarta investigación incide sobre la diferenciación entre "significaciones independientes" y "significaciones no-independientes", que llevan a la idea de gramática pura. La quinta investigación contempla la apasionante problemática de las "vivencias intencionales" y la de sus "contenidos". El tema de la "conciencia", en tanto facultad psicológica, va a ser medida por Husserl como "conciencia fenomenológica-real" que reside en el yo o mismidad humana. Y, con claro acento tomado de su maestro Brentano, se adentra en la reflexión en torno a la "conciencia intencional", que remite a objetos fuera de ella de forma necesaria y vinculante. La sexta investigación concluye con su teoría fenomenológica en torno al conocimiento humano. Qué implica el "conocer", qué referencia esencial va insita en la "palabra", cómo la "percepción" está cargada de significaciones, cómo la "intuición" es una forma esencial de la conciencia cognoscitiva y cómo hay que admitir distintos "grados de conocimiento".

Con esta obra Husserl ha dejado a la lógica estructurada como una ciencia "rigurosa" y la filosofía ha ganado tierra firme.

FRANCISCO VAZQUEZ

PIERRE DUCHESNE:  
*Dónde está mi hija? Cada uno con su infierno*, Martínez  
Roca, Barcelona, 1978.  
186 págs.

Es muy frecuente hallar en las carteleras cinematográficas títulos de películas cuyos guiones han sido extraídos de obras de arte literario. Los cineastas aprovechan todo aquello que puede pasar directamente del mundo literario —estático— al mundo de la imagen cinematográfica —dinámico—. Y ello con mayor o menor fortuna, al margen de la mayor o menor fidelidad, concepto muy relativo en lo que a "travases" de géneros se refiere. Es evidente que el cine no puede reflajar todo lo que una novela encierra: no basta con "ambientaciones" espacio temporales. Hay que convertir lo que es alma y carne de novela en alma y carne cinematográficas. Muy pocos lo han conseguido.

Esto que venimos diciendo del paso de la literatura puede ser aplicado al caso contrario, el paso del cine a la literatura. Mucho menos frecuente, bien es verdad, pero en el que es obligado un cierto rigor. Y este no existe en **Cada uno con su infierno**, pretendida novelización de una película francesa —no sé si estrenada en España—. En esta especie de "guión ampliado" mal traducido se puede percibir la preocupa-

ción de su director por los temas judiciales y policíacos vistos desde un punto de vista más humano que técnico. En este caso, se trata de un secuestro "doméstico", familiar. La doblemente mala traducción —de guión a "novela" y del francés al "castellano" (ese "se giró hacia" por "se volvió hacia" obliga a entrecorillar el nombre del idioma al que ha sido traducido este "guión novelado")— imposibilita todo intento de comentario crítico. Lo sustituiremos por el deseo de que estrenen en España, o al menos la repongan, esta película en que se inspira Pierre Duchense. Quizá la interpretación de Annie Girardot consiga transmitirnos con sus gestos esa angustia de madre que, en el libro, no pasa de ser un conjunto de indicaciones de palabras y gestos.

SERGIO SERRANO

NORA EPHRON: *Ensalada loca, algunas cosas sobre las mujeres*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1978. 167 págs. 20 x 13.

Dentro del cúmulo de publicaciones sobre y en torno a de los movimientos feministas, generados con fuerza en los últimos años, resulta alentadora la lectura de un libro como el de Nora Ephron. Las circunstancias en que se desenvuelve la vida contemporánea, como era de suponer ha creado en muchas ocasiones un clima de confusión en los planteamientos feministas, confusión que no ha estado lejos de actitudes rayanas en el histerismo por parte de muchas de su más connotadas representantes.

Si hemos de ser francos, lo que más nos llega de este libro en torno al feminismo es su serenidad, su falta de posiciones dogmáticas y su profunda carga de vitalidad, de la que no está exento un sentido de humor: humor humanizado, tierno y cargado de significaciones reales. Esta realidad no se nos presenta como el producto de una conflictividad superficial o generada por los oscuros propósitos mercantiles que en no pocas ocasiones han sido los ingredientes más inmediatos de los libros leídos sobre el tema de la mujer y sus problemas dentro de una sociedad, debemos reconocer, creada desde una posición condicionadora de ésta frente al hombre.

**Ensalada loca**, es algo más que un conjunto de panfletos sobre los derechos femeninos en lucha por conquistar una posición de respeto, no solamente en el aspecto estrictamente sexual, sino que sus artículos apuntan a situaciones que abarcan una amplia gama de matices a los cuales Nora Ephron logra darles una cabal dimensión, una efectividad de respuesta a las problemáticas existentes dentro del papel que

la mujer tiene que representar en nuestra sociedad actual. Los conflictos a los que la mujer se encuentra enfrentada son presentados por Nora Ephron con una lucidez alentadora, en sus trabajos no está presente solamente el elemento trágico del trauma que una sociedad "machista" puede haber generado en la mujer, sino también el papel que la mujer ha desempeñado como colaboradora, consciente o inconsciente de esa sociedad a la que considera inhórrida. En **Ensalada loca**, y este es con toda seguridad su valor más inmediato, no solamente se cuestiona la actitud de hombre frente a la mujer, sino también la actitud de la mujer en su lucha por sus derechos. Entre todos los artículos que dan forma a este volumen es necesario citar aquí parte de uno de ellos: **Garganta profunda**, en el cual Nora

Ephron nos relata sus propias reacciones al asistir a la presentación de la película porno así titulada, y que está representada en su papel estelar por Linda Lovelace, una oscura chica que ascendió a la fama y al dinero por su participación en esta película.

Nora Ephron, al término de la exhibición del filme sostuvo una entrevista con Linda Lovelace, en la cual más que aclararle a ella el por qué de su condición de "mujer objeto" era la misma Ephron la que estaba tratando de aclararse su actitud de luchadora por la liberación de la mujer, al mismo tiempo que entender la realidad de su actitud beligerante frente al filme y a su intérprete. Pues bien, la medida de la lucidez de la autora de **Ensalada loca** la tenemos en sus propias palabras: "Y así estamos. Linda Lovelace, sólo

una chica sencilla a la que le gustan las fiestas modernas y las colonias nudistas. Y yo, una feminista llena de obsesiones, rígida, burguesa, inhibida, posiblemente puritana, que perdió su sentido del humor en una película porno. No es exactamente la idea que tenía de mí misma, pero creo que podré superarlo."

En estas palabras vemos cómo y hasta qué punto Nora Ephron cuestiona su propia actitud feminista, su valor de combatiente por unas ideas en lucha contra unas estructuras sociales. Es esta actitud de duda en los planteamientos y sus posibles repercusiones la que hace de este libro uno de los más interesantes y amenos de los publicados hasta el presente en torno a la lucha por los derechos de la mujer. Atrás quedan unos nombres y unos libros regidos por la convicción de hallarse en la

verdad, de ser los verdaderos y únicos portadores de la claridad ante un problema social.

No podemos menos que repetirlo, pocas veces hemos tenido oportunidad de leer un libro sobre el tema, tan dilucidador sin pretender serlo. Desde luego después de leerlo justificamos el éxito que este trabajo tuvo en los Estados Unidos cuando aparecieron por vez primera. **Ensalada loca** era un libro necesario en castellano. De él se desprende una idea más clara de la que teníamos hasta el momento en torno a la lucha por los derechos femeninos, fruto desde luego de las obras traducidas con anterioridad y debida a otras autoras, muchas de las cuales nos han visitado y nos han dado en ocasiones muestras de sus limitaciones.

GALVARINO PLAZA

## novedades editoriales

- ANTONIO ROIG: **Variaciones sobre un tema de Orestes**. Col. Fábula. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.
- JEAN BAKER MILLER: **Hacia una nueva psicología de la mujer**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.
- ROGER-GÉRARD SCHWARTZENBERG: **El show político**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.
- NATI MASSANES: **Crecer en España**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.
- RAMON GARRIGA-MARQUES: **Desde el techo de Europa**. (Perfil actual de los Países Nórdicos). Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.
- JACINTO TORYHO: **Del triunfo a la derrota**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.
- MANUEL PEÑA MUÑOZ: **Bibliografía de Carmen Bravo-Villasante**. Madrid, 1978.
- LUCANO: **Farsalia**. (Edición preparada por Sebastián Mariner). Biblioteca de la Literatura y Pensamiento Universales. Editora Nacional. Madrid, 1978.
- RAMON LLULL: **Vroverbis de Ramón**. (Edición preparada por S. García Palou). Editora Nacional. Madrid, 1978.
- KARL JASPERS: **Iniciación al método filosófico**. (Introducción y traducción de María Luisa Pérez Torres). Seleccionaciones Austral. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978.
- HEINRICH VON KLEIST: **Pentesilea**. (Traducción, prólogo y notas: Carmen Bravo-Villasante). Col. Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio Español, S. A. Madrid, 1978.
- MANUEL J. QUINTANA: **Selección poética**. (Edición preparada por R. Reyes Cano). Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos. Editora Nacional. Madrid, 1978.
- XAVIER MORENO LARA: **Zen, a la conquista de la realidad**. Barral Editores. Barcelona, 1978.
- GABRIEL CELAYA: **Poesía Completas (Tomo IV, 1955-1957)**. Editorial Laia. Barcelona, 1978.
- BENOITE GROULT: **Así sea ella**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.
- GRUPO DE TEATRO LA CANDELARIA: **Los diez días que estremecieron al mundo**. (Premio Casa de las Américas, 1978, de Teatro). Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1978.
- JAVIER SADABA: **Filosofía, Lógica, Religión**. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1978.
- AMELIA DEL CASTILLO: **Voces de silencio**. Col. Poetas de América. Hispanova de Ediciones, S. A. Miami, 1978.
- ALFONSO CAMIN: **Entre manzanos**. Edición del Ayuntamiento de Gijón, 1978.
- JULES VERNE: **El eterno Adán**. Ed. Icaria, S. A. Barcelona, 1978.
- PEDRO RUIZ: **Historias de un Ruiz-Señor**. Col. Fábula. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.
- FRANK G. SLAUGHTER: **Bajo la sombra del mal**. Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1978.
- JORGE AMADO: **Los pastores de la noche**. Ed. Noguer. Barcelona, 1978.
- PEARL S. BUCK: **Brillante desfile**. Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1978.
- EVAN HUNTER: **Los Chisholms**. Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1978.
- LEWIS D. TAYLOR: **Manual de lectura rápida**. Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1978.
- FRANK GEORGE: **Presente y futuro de la ciencia**. Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1978.
- JAIME PLANELL: **La cuestión religiosa en la campaña electoral del presidente Kennedy**. EUNSA, Pamplona, 1978.
- LOPE DE VEGA: **El mejor alcalde, el rey. Fuente Ovejuna**. Seleccionaciones Austral. Ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1978.
- COLIN KAPP: **El núcleo del caos**. Ediciones Albia, Bilbao, 1978.
- FRANK YERBY: **Viaje sin planear**. Ed. Planeta, Barcelona, 1978.
- PACO SAEZ: **Rumores lejanos de que viene un día**. Ed. María Auxiliadora, Sevilla, 1978.
- ERNESTO SANTANDER: **Integración Iberoamericana**. Publicaciones de la Embajada de Venezuela en España, Madrid, 1978.
- VARIOS AUTORES: **Andrés Bello en España**. Publicaciones de la Embajada de Venezuela en España, Madrid, 1978.
- VARIOS AUTORES: **Presencia de Venezuela en España**. Publicaciones de la Embajada de Venezuela en España, Madrid, 1978.
- Tristán e Iseo**. (Preliminar y traducción de Alicia Yllera). Cupsa Editorial, Madrid, 1978.
- MIGUEL OSCAR MENASSA: **Canto a nosotros mismos. También somos América**. Ed. Grupo Cero, Madrid, 1978.
- JOHN STEINBECK: **El omnibus perdido**. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1978.
- ARNOLD WALDSTEIN: **Luces de la alquimia**. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- C. VIRGIL GHEORGHIU: **Los desconocidos de Heidelberg**. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1978.
- LANCE HORNER: **El heredero de Falconhurst**. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1978.
- PIERS PAUL READ: **Los ladrones del tren de Glasgow**. Ed. Noguer. Barcelona, 1978.
- ANA MARIA MATUTE: **Fiesta al noroeste**. (Edición preparada por José Mas). Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.
- JOSE MARIA CABODEVILLA: **El demonio retórico**. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1978.
- LANZA DE VASTO: **La aventura de la no violencia**. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1978.
- LUIS JESUS ARIZMENDI: **Albert Speer, arquitecto de Hitler. (Una arquitectura destruida)**. Ediciones de la Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1978.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MANUEL DIEZ-ALEGRIA FRAX

*Dedicamos esta sección a los escritores noveles —que no hayan publicado ningún libro—, cuyo valor literario nos parezca digno de destacar. Los interesados pueden enviarnos sus obras inéditas para su selección, pero no mantendremos correspondencia ni devolveremos los originales.*

## EL MANCO RAFAEL. APOTEOSIS Y CONDENACION DE UN TROMPO

*A L., que cuando se enfada es terrible*

*“Y en todos los rincones de la tierra hállanse sentadas gentes que aguardan y apenas saben hasta qué punto aguardan y menos aún que aguardan en vano. A veces también llega demasiado tarde la llamada despertadora, aquel azar que otorga “permiso” para obrar, —cuando ya la mejor juventud y la mejor energía para obrar se han gastado, a fuerza de estar sentadas y quietas.” NIETZSCHE.*

*“¿O creéis, príncipe, que Rafael no habría sido el más grande de los genios pictóricos si, por desgracia, hubiera nacido sin manos?” LESSING. “Emilia Galotti” Acto I, Escena IV.*

**Lunes, 10 de abril**

Le ví por primera vez en la esquina de Goya y Serrano. Volví a verle en General Mola, bajando por la acera de los impares. Me lo encontraba en sitios absurdos y cuando mentalmente le hubiera ubicado (aunque de hecho no le ubicaba sino después de verle) a la puerta de un colegio o de una escuela del barrio de Salamanca o a la salida de un cine de Fuencarral me lo encontraba bordeando peligrosamente una manifestación o rondando grupos de piquetes de huelga. Era pequeño, viejo y achepado. También

podía no serlo, ya que el árbol que llevaba sobre su hombro (creo que era el izquierdo pero no estoy seguro) podía haberle producido estos efectos por sí mismo. El árbol era indudablemente muy pesado y esto le hacía inclinarse hacia adelante para poder soportarlo y desplazarlo con él al andar con relativa comodidad. El peso mismo del árbol podía haber reducido su estatura si lo llevaba desde hacía mucho tiempo y, si éste era el caso, sin duda el llevarlo mucho tiempo encima también le habría convertido en un hombre viejo. Digo que podía ser así, no que éste fuera el

caso, ya que aunque dediqué algún tiempo a reflexionar sobre el tema, me pareció difícil llegar a una conclusión satisfactoria. Pensé también en la posibilidad de hacer lo que podríamos llamar una inspección ocular, o sea acercarme y comprobar con mis ojos si aquel hombre era pequeño, viejo y achepado. Pero tampoco esta solución me satisfizo ya que no estaba muy seguro de saber qué era ser pequeño, viejo y achepado. Incluso utilizando instrumentos de medida el caso se presentaba difícil, y eso en el supuesto de que al aplicarle yo la cinta de medir o preguntarle su edad aquel hombre no me hubiese rechazado con violencia, o simplemente me hubiera rechazado, porque: ¿era pequeño si media un metro sesenta y seis centímetros o era más bien de mediana estatura? Y: ¿cuántos grados respecto de la vertical tendría que inclinarse el busto para que pudiera llamarsele achepado? No digamos

nada respecto a su edad. Por todas estas razones resolví dejar las cosas como estaban y contentarme con lo poco que sabía de un tema que no me interesaba. Hay que tener cuidado con las afirmaciones que se hacen. Yo estudio los fenómenos sociales y me baso en los hechos. En mis libros tengo mucho cuidado de no desviarme del más puro rigor positivista. Mis tesis son siempre fácticas, ésto es, versan sobre hechos, y por tanto son susceptibles de refutación y prueba. Son proposiciones científicas. Soy un historiador, esto es: un científico.

#### Jueves, 20 de abril

A veces leo lo que he escrito en días anteriores. Acabo de leer las anotaciones del día 10 de abril. Evidentemente este Diario no está destinado a ojos ajenos pero ante mí mismo me debo cierta coherencia. Si yo no me conociera me sorprendería al encontrar referencias a manifestaciones o piquetes en peligrosa cercanía a mi persona. Pero no me conozco digo: al ser testigo de los hechos que caen bajo mi estudio, si bien podría resultar peligroso para la generalidad de los hombres, ya que la parcialidad acecha (trátese de la parcialidad hacia el fuerte o en favor del débil, aunque estos campos nunca se presentan bien delimitados y bien puede decirse que a veces se encuentran mezclados y mejor puede decirse que la distinción es una falacia del sentimiento y mejor todavía puede no decirse nada sobre este tema y borrar la distinción), no lo es en mi caso, ya que sólo contemplo el fenómeno, haciendo abstracción de los participantes o actores, en su desnudez científica. Por lo que al aspecto puramente físico del asunto se refiere no se plantea especial problema, ya que el ir bien vestido, limpio y escrupulosamente rasurado me asegura una razonable impunidad de los bandos en conflicto, generalmente dos. A veces incluso se producen anécdotas de las que tomo nota mentalmente para romper con algún ejemplo, pero siempre con hechos, siempre con hechos, la aridez de mis libros de texto. Personalmente me parece ésta una costumbre idiota pero últimamente parece imprescindible para demostrar que las teorías se elaboran trabajando "sobre el terreno". ¿Qué más dara donde se elaboren las teorías?; Si mis ilustres colegas supieran que mis mejores lo-

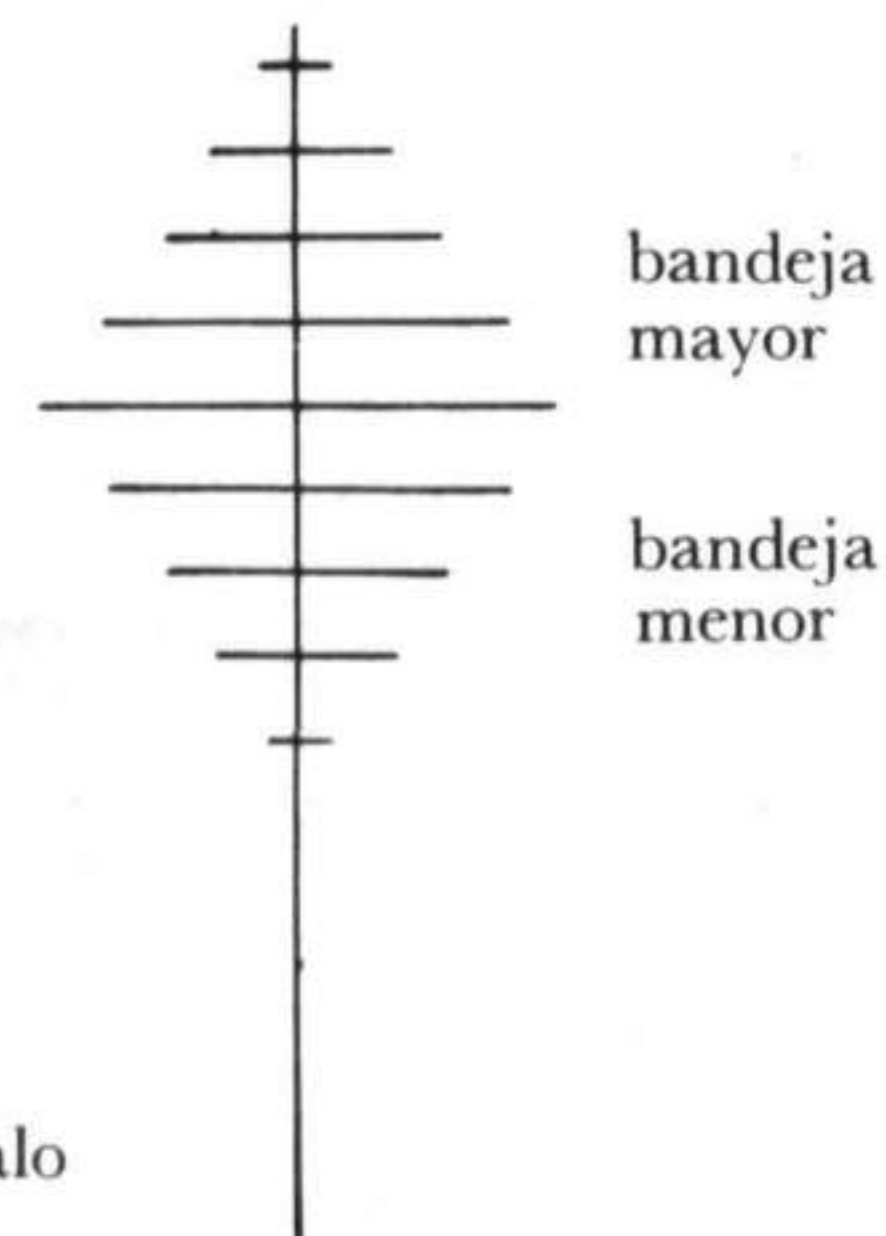
gros, mi mayor profundidad de pensamiento los alcanzo en el retrete! Paseo una mirada orgullosa por el anaquel donde se alinean mis libros. Desde mi pequeña tesis sobre los movimientos sociales en las Alpujarras hasta mi última gran obra (cuento: mi opus 18 sin contar los artículos) sobre el ciclo demográfico moderno de la preindustrialización. Mañana debo tener terminado el capítulo VII del libro que preparo: "Influencias de la Mesta en la demografía castellana del siglo XVII." Me temo que me acostaré tarde.

#### Miércoles, 26 de abril

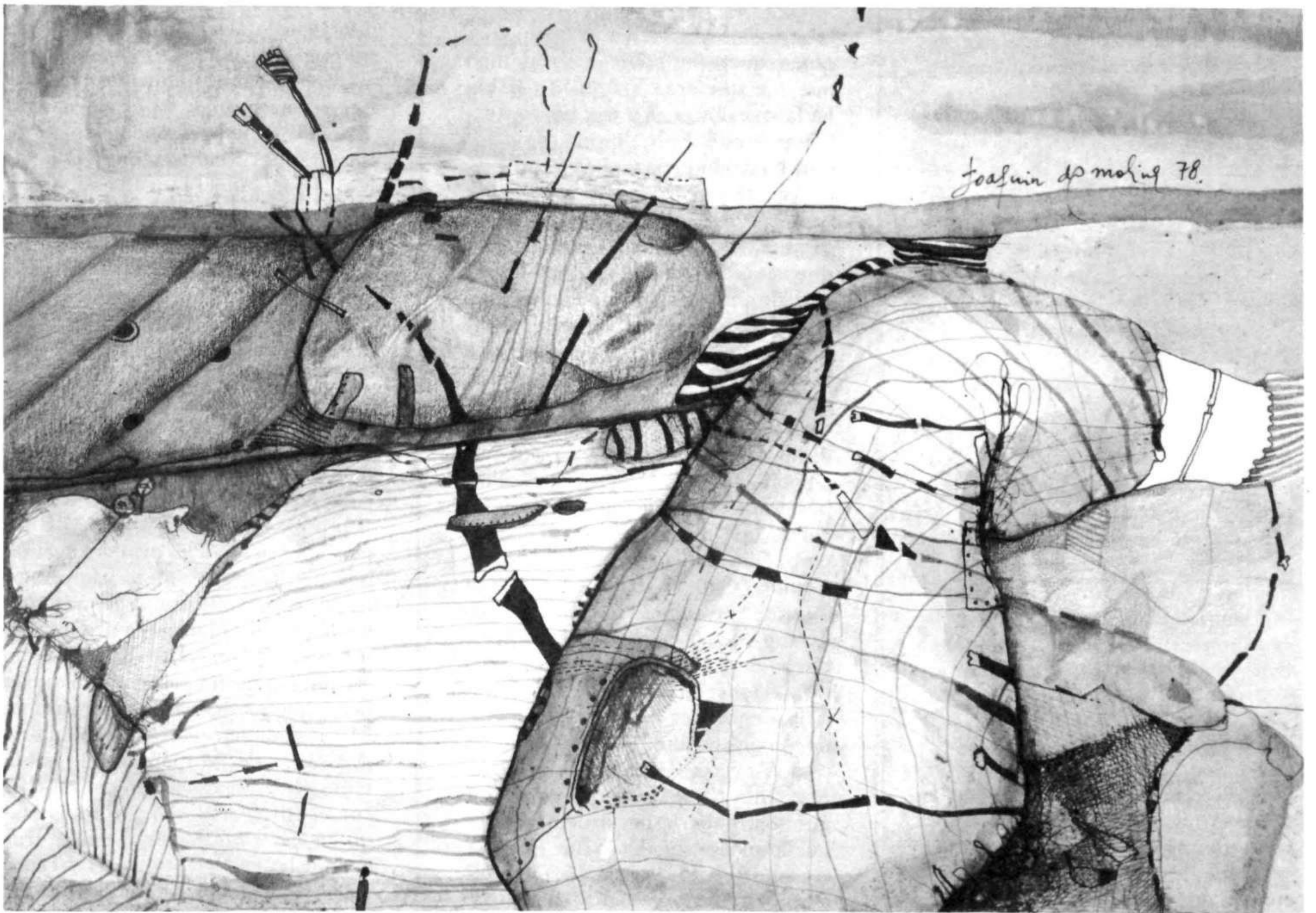
He vuelto a verle. La mañana ha sido muy hermosa. Las plantas y los árboles están llenos de flores y capullos. El aire era muy claro y las nubes blancas hacían parecer el cielo más próximo y tangible. Caminaba cuesta abajo por una corta calle y el sol, al asomar a su espalda en el borde del



rasante, golpeó con fuerza en los frutos del árbol que llevaba sobre el hombro. El árbol se convirtió de pronto en una llama roja de luz y destellos, tuve que cerrar los ojos. Como él viene de frente, pensé, nunca sabrá que ha sido portador de la luz. Abrí los ojos. Quizá la luz le hubiera hecho el árbol más pesado porque al llegar a la esquina, junto a mí, se apoyó en la pared e hizo descansar en el suelo el extremo inferior del árbol manteniéndolo vertical. Y ví entonces que no era un árbol como antes me lo había parecido, debido sin duda a mi terrible miopía. Y no es que ésta me haga confundir con árboles los objetos en general sino más bien que tiendo a relacionar aquellas formas más o menos confusas que se presentan a mis ojos y que no puedo identificar claramente con aquella otra forma ideal, para mí clara y aparente, que se asocia a mi mente con el nombre de un objeto. No era un árbol, pero era disculpable mi error: se trataba en efecto de un largo palo en cuyo extremo superior se fijaban una serie de bandejas circulares de madera todas concéntricas. En realidad éstas no se fijaban en el extremo superior del palo sino en cualquier extremo ya que éste sólo se convertía en extremo superior después de fijar las bandejas y ello sólo debido a la costumbre del que portaba el palo de mantener la parte con bandejas hacia arriba y la sección despejada hacia abajo. La bandeja central era la de mayor diámetro, las restantes bandejas tenían un diámetro progresivamente menor. El conjunto era algo así



Las bandejas estaban perforadas en toda su superficie por diminutos agujeros. En cada uno se insertaba un palito. Este palito era a su vez el mango (o el rabo) de unas bolas redondas



y coloradas. Me pregunté qué sería aquello. Pensé si sería posible pedirle o comprarle a aquel hombre una de aquellas esferas rojas. Nada indicaba en su actitud que estuviera dispuesto ni a venderlas ni a regalarlas. Llevaba algún tiempo descansando a mi lado y no había intentado ofrecerme nada, gratis o a cambio de alguna moneda. Claro que tenía los ojos cerrados y parecía deleitarse en el calor del sol. Quizá no me hubiese visto. Me animó un poco observar que alguno de los agujeros de las bandejas estaban vacíos. Lógicamente de aquí no se seguía nada: podían no haber estado nunca ocupados por los mangos de las bolas rojas o éstas podían haberse caído o incluso los agujeros podían haber servido para otros fines. El hombre abrió los ojos y me vió a su lado. No dijo nada. Yo tampoco, pero, venciendo mi natural timidez, hice un gesto lo suficientemente preciso como para resultar significativo y lo suficientemente vago para permitirme una retirada honrosa, caso de cometer un error y ver-

me obligado a ello. El hombre cogió por el mango una bola roja y me la entregó. Le miré interrogante. De un tirón brusco colocó el árbol (¿cómo habría de llamarlo ya si no?) sobre su hombro y siguió calle abajo. Me encontré con la bola roja en la mano. La verdad, no supe qué hacer con ella. Me la traje a casa y la examiné. La lavé cuidadosamente y pasé la lengua sobre su superficie lisa. Sabía dulce. Con un cuchillo que tomé de la cocina la partí con extrema delicadeza. Era una manzana. Aquel hombre era un vendedor callejero que recubría el oro de las manzanas con una capa dulce de líquido caramelo rojo. He mirado brevemente el anaquel de mis libros. Tengo que seguir con mi obra. Hoy, no sé por qué, no me apetece demasiado.

#### **Viernes, 28 de abril**

Hoy no he vacilado. Estaba de pie, al lado de un banco de piedra. Le he pedido, de viva voz, una manzana.

Mientras me la comía, interrumpiéndose a veces por el ruido de los automóviles que pasaban de prisa delante de nosotros, me ha contado su historia. "El ajedrez, me dijo, era mi vida". Me resultó curioso el comienzo, tanto porque lo era como porque yo mismo soy un buen aficionado a tan noble juego. "Mis padres no eran ricos, pero cuando yo nací no había pobreza en mi casa. Mi padre era alfarero. Un buen artesano cuya fama le permitió hacer algunos ahorros con los cuales pude yo estudiar en Madrid. Quería mi padre que yo fuese ingeniero pero no lo quiso así la suerte. Vinieron malos tiempos. Muchos alfares tuvieron que cerrar y al de mi padre, aunque más tarde, también le llegó el tiempo de fabricar su última vasija. Aún la tengo en casa. Un pequeño botijo fálico. Mi padre tenía sentido del humor. "A mal tiempo buena cara" dijo, y le puso al botijo un cipote así de gordo. Tuve que entrar a trabajar en un banco siendo un niño todavía. Luego vino la guerra. Una mala guerra. La Cruzada la



llaman ahora. A mi me tocó hacer de moro. Serví en una compañía de infantería y sé a lo que sabe el terruño de Aragón. Canté canciones que hoy están prohibidas. No sé por qué se molestaron en prohibirlas porque cuando aquello acabó maldita la gana que tenía nadie de cantar. Fueron tiempos duros y pasé miedo y hambre. Pero tuve más suerte que otros y después de algún tiempo logré que me admitieran en un banco, no el mismo de antes claro, aquél era un banco francés y éste era español. Entonces aún tenía yo esperanza de hacer carrera pero, poco a poco, empecé a comprender que nunca pasaría de oficial. Y no es que en un banco sea difícil llegar a ser jefe. ¡Qué va! Donde yo estaba había jefes de primera, de segunda y hasta de sexta. Todo el mundo, al cabo de algún tiempo, llegaba a jefe. Es increíble la cantidad de jefes que hay en un banco. Pero mientras yo seguía rellenando impresos y papeles, otros, que habían entrado después de mí, subían y ascendían. Y yo trabajaba mucho y bien. Más de una vez me quedaba de noche cuadrando algún balance o preparando un informe que el director necesitaba a la mañana siguiente. Al principio yo me decía: "no te desanimes, tú trabaja duro y acabarás por subir, no desesperes". Pero a pesar de todo cada día me encontraba más triste y desanimado. También contribuía otro problema. Yo quería

echarme novia, tener a alguien a quien querer y sobre todo alguien que me quisiera. Y aquí no había nada que hacer. Yo era bajito, torpón y tímido. Entre los malos ratos y que iba dejando de ser joven empezaba a quedarme calvo y aunque yo hacía esfuerzos al peinarme para disimularlo, el remedio era casi peor que la enfermedad. No sabía bailar y cuando, era mi única solución, con algunos compañeros del banco abor-dábamos a un grupo de chicas, yo, a la que me tocaba, no sabía qué decirle, así que, muerto de vergüenza y de rabia por ser como era, me iba disimulando en el grupo hasta que no podía más y me iba a mi casa. Probé también con las secretarias y las chicas que trabajaban en el banco, pero éstas sabían que algo ocurría conmigo y no pasaban de las bromas durante el trabajo. Una vez logré salir con una, pero como tenía tanto miedo de que al día siguiente les contara a todos lo que yo le decía y se riera de mí, nos metimos en un cine de programa doble y allí acabó la cosa. A veces, cuando ya no podía más, me iba de putas, pero no me gustaba, prefería hacerme una paja. Por lo menos soñaba lo que quería y era más bonito. Pero un día cambió todo. Organizaron en el banco un campeonato de ajedrez. Yo era muy buen jugador. De pequeño me enseñó un tío mío y luego leí y estudié muchos libros. Hasta estaba suscrito a una revista de ajedrez inglesa. Yo no sé inglés, pero para seguir las partidas no hacía falta. Había una revista rusa que era mejor pero me dió miedo ir a una librería a encargarme la suscripción. En el campeonato del banco podían participar todos los empleados, hasta los botones. Los directores no jugaban. Se inscribieron muchos. Me acuerdo como temblaba en mi primera partida. Me latía el corazón a toda velocidad. Yo sabía que jugaba bien pero casi nunca había jugado contra nadie. Gané la partida. Y otra. Y otra. Y todas. Gané el campeonato. Me sentí otro hombre. Allí no había jefes, ni mujeres ni nada. Yo era el mejor. El campeón. Y sin perder una partida. Me dediqué de lleno al ajedrez. Llegué a federarme y empecé a jugar torneos en un club. Los gané todos. Un día me pidieron en el club que fuera a un torneo que se organizaba fuera de Madrid. Pedí permiso en el banco pero no me lo dieron. Y otras veces que lo pedí, tampoco. Así que tuve

que dejarlo. Dejé también el club porque los ganaba a todos. Así que seguí estudiando siguiendo partidas que se celebraban en el extranjero, viviendo yo la partida en el lugar de los Grandes Maestros que las jugaban. Yo no hubiera jugado así, decía, por ejemplo, al seguir una partida, y movía otra pieza y hacía otra partida distinta. El campeonato del banco al año siguiente lo volví a ganar. Y así un año y otro. Y nunca perdí una partida. Seguía siendo oficial de primera y las mujeres seguían sin hacerme caso pero ya no me importaba. Por las mañanas yo hacía de empleado pero en la realidad, de verdad, yo era el jugador de ajedrez, el campeón. Y un año llegué, como siempre, a la final. Y la perdí. La perdí por tiempo. La primera partida que perdía y con ella el campeonato. Me quedé tan atontado que aquella noche al volver a casa por poco me atropella un coche. Luego vi que me habían hecho perder. Y lo que es peor, que me habían hecho trampa. Mis partidas en el torneo habían sido dispuestas de tal manera que había tenido que jugar diez en diez noches consecutivas, y el reloj que había usado en todas mis partidas estaba trucado. El mío adelantaba y el del contrario atrasaba. Y no cualquier cosa, no. Me invadió una rabia tan atroz que me permitió mantenerme sereno. ¿Por qué, por qué me habían hecho aquello? No hacía falta ser muy listo para entenderlo. Los tiempos habían cambiado y yo era un empleado oscuro, con antecedentes, feo... en suma, que no "daba la imagen". Mi vencedor, en cambio, si la daba. Era lo que se llamaba un treini, o sea un universitario que entraba en el banco para ser directivo pero antes, para que se enterase, iba pasando por todas las secciones del banco, a veces en una sucursal, y estaba allí unos meses. Después de estar, por ejemplo, en Extranjero, pasaba a Bolsa. Y así. Este que digo era un chico joven, guapo, rubio, hijo de un tío importante que lo había enchufado en el banco. Y, cosa curiosa, no sentí rabia contra él. El no tenía la culpa de "dar la imagen" del banco. Eran todos. Como conjunto y uno a uno. Quiero decir que yo me daba cuenta de que era el banco, "la casa" que decían, lo que tenía la culpa. Pero también la tenían ellos, porque el banco como banco no podía hablar ni hacer trampas: el director y el gerente y el cajero y los apoderados y todos aquellos

tíos de mierda. Pero, imagen o no imagen, trampa o no trampa, se iban a enterar. El campeonato del año siguiente lo iba a ganar yo aunque tuviera que hacer las cuarenta jugadas en un cuarto de hora. Y el presidente me tendría que dar la copa a mí: a un empleado feo, calvo y bajito. Y las señoras de los directivos, con sus abrigos de pieles, porque las de los consejeros no iban, claro, tendrían que aplaudir, aplaudirme a mí. Ya verían, ya. Y estudié, estudié de veras. Sólo que ese año ocurrió una cosa. Había entrado en el banco hacía algún tiempo una chica nueva, como secretaria del jefe de mi Sección. Era mayor de lo que parecía y no era gua-

pa pero era muy simpática y andaba siempre de buen humor. Yo estaba tan embebido con el ajedrez que se me debieron olvidar mis miedos porque salí con ella varias veces. Al principio íbamos al cine pero un fin de semana fuimos en su 600 a un pueblo cerca de Segovia y hablamos mucho. Sin darme cuenta le fue contando todo; la historia del banco, del ajedrez, del campeonato. Le habré de mi vida y le conté lo que sentía. Volvimos a salir y, poco a poco, casi sin darme yo cuenta, fui echando fuera toda la bilis, toda la amargura. Ni yo mismo sabía que llevaba dentro muchas cosas que le dije. También ella me contó. Y yo escuchaba. Y cuando era

yo el que hablaba me escuchaba ella. Según pasaba el tiempo me iban importando menos las otras cosas y sólo quería estar con ella. Y llegó un momento en que no me gustaban las cosas si no podía enseñárselas a ella. Mejor dicho no es que no me gustaran sino que no disfrutaba con ellas. Un día se lo dije y me contestó que a ella le pasaba lo mismo. Y ya no hablábamos sólo de nosotros sino que entre los dos cogíamos el mundo y lo pensábamos de otra manera. En esto llegó el campeonato. Jugué como nunca he jugado. Se me ocurrían las combinaciones casi sin esfuerzo. El día de la final ella fue a verme. Yo le había pedido que no fuera porque no jugaba al ajedrez y se iba a aburrir. Pero fue y se lo agradecí. Como ya era tarde y justo después de la partida se entregaban los premios, no sólo los del ajedrez sino los de mus, de tenis y los demás, había muchísima gente, empleados, invitados de otros bancos y hasta altos directivos con sus mujeres. A aquel acto se le daba gran solemnidad. De alguna manera el banco quería mostrar en público que no sólo se dedicaba a ganar dinero sino que también se preocupaba por el bienestar de sus empleados y se interesaba por ellos y todo eso. Empezó la partida. Delante de mí estaba el treini del año pasado. Le miré sin rencor porque supe que le iba a ganar y me regodé pensando. La gente seguía los movimientos en el gran tablero mural. De pronto ví la posibilidad de llegar a una posición que me permitiría ganar de forma espectacular. Pero el otro jugaba bien y no era fácil conseguirlo. No era fácil pero lo logré. Era mate en ocho jugadas pero era difícil de ver. Sin vacilar entré en la combinación. Le amenacé una pieza con mi dama colocándola al mismo tiempo donde tenía que estar. El otro retiró la pieza atacada a otra casilla. Siete. Sacrifiqué un caballo. El otro me miró sorprendido. Yo había jugado despacio para no dar a entender que seguía un plan en el que todas las jugadas estaban previstas. Me comió el caballo con un peón. Seis, Sacrifiqué un alfil. El pequeño botones aficionado al ajedrez que movía las piezas en el tablero mural colocó allí el alfil en el mismo sitio en que yo lo había situado en el tablero. Un murmullo se alzó del público. Me volví y la ví a ella allí, al fondo, mirándome con sus ojos redondos. El otro se lo pensó mucho. Ya no podía caberle la



menor duda de que yo buscaba el mate. Un despiste era raro, pero no podía pasar. Pero dos fallos seguidos era demasiado. Allí había algo y él lo sabía. Penso cerca de quince minutos y después se comió el alfil. Cinco. Ni me molesté en disimular. Tercer sacrificio. Con una torre indefensa amenacé su dama. Pulsé con suavidad el botoncito blanco que paraba mi reloj y ponía en marcha el del otro. Miré a mi alrededor y al hacerlo perdí toda mi concentración. Claro que ya no lo necesitaba; la combinación que estaba en marcha sobre el tablero era irrefutable. Ví a los tíos aquellos y comprendí que era igual. Yo allí no tenía nada que hacer. Era como si fuera de otro mundo. Hasta mi modo de vestir era diferente porque, aunque los había, y no pocos, más viejos que yo, iban como más a la moda o les sentaban mejor los tranjes, no sé. Yo había pensado que se iban a enterar, pero se iban a enterar ¿de qué? ¿Qué preferían que ganara el otro? Sí, bueno, pero si ganaba yo tampoco por eso se tabaleaba nada. Les jodería un poco la fiesta, pero nada más. Oí el clic del botón y mi reloj se puso en marcha. Miré. Claro, se había comido la torre, no tenía más remedio. Cuatro. Ahora yo tenía la dama y un caballo contra la dama, la torre, un alfil y dos caballos del otro. Pero lo mismo daba. Sólo tenía que mover el caballo y decir "jaque". Tenía tiempo por delante. Entonces comprendí que era yo quien iba a perder. No la partida claro está. La partida estaba ganada. Pero ví que si a ellos les

fastidiaba que ganara yo, a mí me deshonoraba. No sé siquiera porque pensé eso, pero esa fue precisamente la palabra que usé dentro de mí. Y yo en eso de la honra nunca pensé mucho. Bastante tenía con mis problemas pero entonces lo sentía así. Y me dije que a pesar de todo si recogía aquel trofeo me pringaba. Y pensé en la cara paternal que pondría el presidente al verme con ella y pedirme que se la presentara y le daría su mano fofa y blandorra. Y pensé en las sonrisas amables de los jefes diciendo "enhorabuena". Y pensé en los años que llevaba en mi oscuro trabajo. Pensé en mi pensión. Yo que sé ya todo lo que me cruzó por la cabeza en un momento. Y no sentí envidia, ni rabia contra ellos. No podía vengarme porque no los odiaba. Pero me acordé entonces de las canciones prohibidas, de las canciones que yo mismo había cantado hacía mucho tiempo y entonces sí, por primera vez después de tantos años, hubiera querido cantarlas. Pero no eran canciones para cantarlas solo y los que las cantaban antes conmigo no sabía donde estaban. El reloj tic-tac, tic-tac. Y la ví a ella. Era mate en cuatro. Y seguiría siendo mate en cuatro hasta que la tierra se hundiera. Porque aquella partida se acababa allí. Me levante y fui hacia ella. Me miró y dije "vámonos". En la salida me cerró el paso un directivo. "¿Qué pretende con éso? ¿Está usted loco? Es una falta de respeto..." Ni caso le hice. Allí siguió diciendo cosas mientras que el reloj seguiría: tic-tac, tic-tac. Al día siguiente la cosa es-

taba clara. Me ofrecieron una indemnización si firmaba la baja voluntaria pero naturalmente la rechacé. Al menor pretexto me despidieron. Fui a Magistratura y gané pero se negaron a cumplir la sentencia y con unas pesetas me encontré en la calle. No pude encontrar trabajo. A mi edad, no siendo ni joven ni viejo, y con los informes que daría el banco, porque antes de emplearme siempre llamaban por teléfono, no era de extrañar. Con el dinero del despido fui tirando algún tiempo. Tuve que mudarme a una pensión más barata, en otro barrio. A ella la seguí viendo pero entre que no trabajábamos juntos, mi misma mudanza, porque en Madrid cuando uno se cambia de barrio parece que se va a otro mundo distinto, y que yo estaba sin trabajo y no podía proponerle nada, aquello se fue haciendo más largo. Nos empezamos a ver menos. Todo era igual, sólo que nos veíamos menos. Luego a ella la hicieron secretaria de dirección y tenía más trabajo. También ganaba más. Y así seguimos hasta que un día fue el último sin saberlo ninguno que lo era. Sólo porque no hubo otro después. Cuando el dinero se acabó me las ingenié como pude. Me fui haciendo viejo. Y un día vi una película que hablaba del jardín de las Hespérides y se me ocurrió esta idea." He mirado brevemente el anaquel de mis libros. Mis obras; allí están los números, cifras y gráficos que explican la Historia, el largo proceso de creación de nuestra civilización y de nuestra cultura.

(de *Tríptico de Alfíles*)

MANUEL DIEZ-ALEGRIA FRAX





Transcripción del poema de Jorge Guillén de las págs. 5 a 9

## CON LAO-ZI

A Claudio

*Aquellos pensamientos taoístas  
No se quedan aislados, polvorientos.  
Nos lanzan sugerencias, atracciones.  
Contestamos con voz de simpatía.*

*"Hombre de superior virtud no tiene  
Virtud." En apariencia. "La posee."  
¿Paradojas? Hay muchas.  
"Palabras verdaderas parecen paradojas."*

*"¿Qué es más digno de estima?  
¿La fama o la persona?" Lo auténtico se busca.  
"¿Qué será lo peor, ganar, perder?"  
Por rutas de ambición se pierde el hombre.*

*Se quiere ser auténtico.*

*"Gran lujo en los ropajes, las espadas al cinto,  
Manjares y riquezas." Llamadlos por sus nombres.  
Son "jefes de bandidos".  
Una conciencia ahí: este Lao-Zi.*

*"Deseo no tener ningún deseo."  
"Poseo tres tesoros: El amor,  
Sobriedad. No atreverme a ser primero."  
¿Espectador? Desde la orilla actúa.*

*"Victoria en regocijos  
Es encontrar placer en matar hombres."*

*Más, más aún.*

*"Si el pueblo teme sin cesar la muerte,  
Entonces alguien tiene tarea de matanza."  
Ya muy bien lo sabíamos, no hay duda.*

*¿Humor, sabiduría?  
"Regir un gran Estado es algo así  
Como freír un pez, pequeño pez."  
"Todo es siempre difícil para el sabio."*

*La verdad ante todo.  
"Palabras agradables no son las verdaderas.  
Palabras verdaderas no son las agradables."*

*También:  
"Hablar poco es conforme con la naturaleza."  
Valor en el idioma  
"Los nombres son principio de las cosas."*

*Y al fin...*

*"Retirarse una vez realizada la obra.  
He ahí, he ahí, el dao del cielo."*

*Dao: la clave taoísta, el misterioso dao.*

JORGE GUILLEN

Lao-Zi (El libro del Tao). Edición de Juan Ignacio Preciado. 1978.

Traducciones de los poemas de Juan Perucho, págs. 30 a 34, hechas por el autor.

## CINCO POEMAS DE JUAN PERUCHO

### FRAGMENTO RECUPERADO DE UNA CARTA DE JOHN CONSTABLE

Una quieta dulzura florece en la mansarda,  
abre la ventana sobre los tersos cielos  
a través de la cara de su retrato que mira  
y el tiempo contempla. Vendrán sonrisas  
adorando la beatitud de esta imagen  
en donde viví, seguramente, sin saberlo.

Y bajo el cielo de "Brujas, la muerta", la difunta  
burguesía, los turistas errantes, el gótico religioso

maduran taciturnos. En vano este cuerpo  
gime bajo el peso del rencor, en vano nadie  
volverá al comienzo; por lo tanto, giro, giro  
y contemplo. Otros intentan respirar.

Un cisne blanco avanza por el canal solitario  
sale de la sucia niebla  
y, magnífico, halla el color de la tarde  
cual pintura de un crepúsculo con lirios.  
En algún lugar reposa el agua mansa.  
Exultará nocturna putrefacción e insectos.

## ANTE UNA PINTURA

Pace entre las flores, pace entre los corderos.  
Incansable y voraz, devorando entre el musgo.  
Colinas suaves ondulan hacia la muerte.

Labra el cerebro este terrible ingenio.  
El gusto del pan y la sal.  
Extrañas máquinas volaran como insectos.

## ANIVERSARIO

### I

Sonríe la rosa junto al corazón.  
La muerte es una dama.

Contemplaré su rostro,  
ahora, en este espejo.

### II

Lentas campanas al atardecer.  
Siento el vómito de sangre.  
Esta es la balada.

Rojas y ardientes rosas vendía la florista.  
Le compro un crisantemo.  
Besaré el marco de nácar.

## EU QUERO OIR O TEU SILENCIO

Cerro suave, colina encantada.  
Los dientes como las encías.

Lágrimas de este amor,  
"sin paxaros nin vento".

Me voy a los jardines del marqués de Alfarrás.  
Ibamos en un viejo coche.  
Rosas, violas, dalias, violines  
languidecen en la habitación.

El crepúsculo es de color morado  
Triste es el canto de estos pájaros que emigran.  
Es triste el invierno.

## PEQUEÑA SUITE

A Joan Miró

### I

Astro. Tierra. Llama.  
Primavera secreta.  
Fuente escondida.

### II

Hombre. Mujer. Sangre.  
Primavera secreta.  
Oculta furia.

### III

Canto rodado.  
Niño que danza.  
Raíz que danza.

### IV

Danza la primavera.  
El deseo y la sangre.

Traducción del poema de Albert Manent a Joan Miró, pág. 37,  
hecha por el autor.

## A JOAN MIRO

Vendremos de antiguos palacios yendo a nuevas  
sangres,  
latentes y abiertas como serpientes.  
Todo es nuestro y cercano, nos conforta y nos nutre  
como una primavera que comienza:  
líneas conjurando lunas o rumorosas aves,  
alucinantes palabras nunca dichas  
y mundos aún no nacidos.  
Ojos desprendidos del sueño,  
reales desde otra esperanza.  
Colores como reinos pródigos o tormentas;  
estrellas de niñez y manos que se abren  
hacia horizontes ariscos.  
Y nos sorprende esta sangre como soñadas serpientes  
o como un vino nuevo y áspero  
y asombrados velamos entre las formas puras.

Traducción del texto de María Manent, pág. 73, hecha por el autor.

Del prólogo a *Cántico del Sol*, de San Francisco de Asís, con  
aguafuertes de Joan Miró

...Fue el mismo Joan Miró quien sugirió la publicación de este libro y quien propuso la colaboración del poeta de *La paraula en el vent*. Atraído ya hacia tiempo, por el poema de Francisco de Asís, Miró ha transformado sus signos verbales en signos plásticos de un lirismo a un tiempo fuerte y delicado: ha creado, en estos aguafuertes tan diversos, una sorprendente caligrafía cósmica. El Sol parece aún en el puro momento de su nacer, con forma algo incierta, y la Luna no es aquella "concha gastada por el mar del Tiempo" que, en su nácar fino y translúcido, vio el poeta Yeats a la luz del alba. Es también una Luna del Génesis o curiosamente sonrojada como un fruto en sazón. El viento, que tiembla y danza en algunos de estos aguafuertes, se deshilacha en finísimos tentáculos como los filamentos más altos de las lianas, y si la resina sobre la plancha de cobre simula, a veces, un cielo puro y aterciopelado, los azúcares que el artista ha esparcido estallan suavemente en diminutas constelaciones de luz tenue y dulce. Y la blancura del papel juega también sabiamente con los signos, que acaso recuerdan la fórmula de cierto poema imaginado por Claudel cuando lo influyó la estética japonesa: sólo una breve palabra de cuando en cuando, de modo que aquellas islas no parezcan ya sostenerse sobre el mar, sino en un vacío intelectual y en una materia radiante y enigmática.

MARIA MANENT

ALBERT MANENT

## LA MUY VISIBLE CARA OCULTA DEL "PLANETA"



Ganador y finalista, a ambos lados del editor Lara, en rueda de prensa

Regreso de los actos que en Barcelona organiza el editor Lara con motivo de la concesión del premio "Planeta" con sensaciones muy dispares, de las que sólo la esencial va explicitada en el título, y desde el principio considero procedente la advertencia de que no es la única y que hay en esta concesión anual de la fiesta barcelonesa otros aspectos nada secundarios que, si bien de rebote, contribuyen a aminorar lo que en la primera haya de pernicioso.

Son ya 27 los premios "Planeta" otorgados y, por muy lince que sea don José Manuel Lara —y ha probado serlo en grado sumo—, las tácticas de disuación, maniobras dispersoras y cortinas de humo van entrando en la fase de agotamiento. Ya no es sólo el avispado editor y sus inmediatos adláteres quienes pueden contemplar con la antelación que a sus intereses conviene la cara oculta del "Planeta": el cotarro se ha extendido a periodistas barceloneses e informadores llegados de toda España, según lo atestiguan hechos como el de que la anticipación del novelista vencedor en la confrontación última y el finalista se supieran con antelación al veredicto, según pudo comprobarse con la simple lectura de los diarios barceloneses correspondientes al 15 de octubre, bien de mañana...

En consecuencia, parece fuera de lugar la insistente ocultación de los verdaderos nombres de los optantes al premio, y

cualquier otro sistema disfrazador de la propia identidad ha de darse igualmente por finiquitado. Algún misterio pudo estar justificado en las primeras ediciones del certamen, en cuanto a elemento de intriga que viniese favorecer las posibilidades mercantiles de las novelas triunfante y finalista. Pero, ¿procede su mantenimiento en la actual tesitura?

El premio está lo suficientemente acreditado ante el tipo medio de lectores que interesa al editor como para que éste



medite si no ha llegado la hora de procurarle una transparencia dignificante. A decir verdad, Lara ha conseguido siempre co-honestar sus manipulaciones con una estimable calidad literaria del original premiado, apañándose de tal modo que intereses comerciales y dignidad novelística se hayan embrocado a la perfección. Lo que, a juicio del ingenuo cronista, deja inválidas las auidas tácticas.

La contrapartida a cuanto antecede se deriva de la onda expansiva que el acontecimiento literario logra, con páginas enteras en diarios, suplementos literarios de los mismos y publicaciones especializadas. Bien pudiera ocurrir que el abandono de tácticas transformistas dejasen al premio sin otra atención que las de los periódicos propiamente literarios. No es tal la opinión del cronista... que previamente declaró su ingenuidad.

Y, ya, no queda sino dejar constancia impresa en estas pá-

ginas del veredicto del XXVII premio "Planeta": vencedor, el barcelonés Juan Marsé, por su novela *La muchacha de las bragas de oro*, premiada con cuatro millones de pesetas; finalista, Alfonso Grosso, por *Los invitados*, que ve incrementado el importe de su accésit de medio millón a dos millones de pesetas. (Los lenguaraces alegaban que a tal cantidad ascendía lo ya entregado a cuenta por el editor al novelista sevillano).

Minutos antes del almuerzo en el que iba a resolverse el concurso, uno de los miembros del jurado anticipó a este cronista que la novela "con mucho" mejor escrita era la titulada *Fuga, hierro y fuego...* que obtendría el tercer puesto, sin dotación pecuniaria, tras obtener en las primeras votaciones —junto a *Los invitados*— mayor número de sufragios que la finalmente ganadora. ¡Qué cosas, oigan!

JUAN EMILIO ARAGONES

### GANADORES Y FINALISTAS DE LOS VEINTISIETE "PLANETA" (1952-1978)

1952. *Juan José Mira*, con su novela "En la noche no hay caminos". (Finalista: Severino Fernández, con "Tierra de Promisión".)
1953. *Santiago Loren*, con "Una casa con goteras". (Finalista: Antonio Ortiz Muñoz, con "Otros son los caminos".)
1954. *Ana María Matute*, con "Pequeño teatro". (Finalista: Ignacio Aldecoa, con "El fulgor y la sangre".)
1955. *Antonio Prieto*, con "Tres pisadas de hombre". (Finalista: Mercedes Salisachs, con "Carretera intermedia".)
1956. *Carmen Kurtz*, con "El desconocido". (Finalista: Raúl Grien, con "A fuego lento".)
1957. *Emilio Romero*, con "La paz empieza nunca". (Finalista: Elisa Brufal, con "Siete puertas".)
1958. *Fernando Bermúdez de Castro*, con "Pasos sin huella". (Finalista: Julio Manegat, con "La ciudad amarilla".)
1959. *Andrés Bosch*, con "La noche". (Finalista: José María Castillo, con "El grito de la paloma".)
1960. *Tomás Salvador*, con "El atentado". (Finalista: Manuel San Martín, con "El borrador".)
1961. *Torcuato Luca de Tena*, con "La mujer de otro". (Finalista: Andrés Avelino Artis, con "La oración del diablo".)
1962. *Ángel Vázquez*, con "Se enciende y se apaga la luz". (Finalista: Juan Antonio Usero, con "El pozo de los monos".)
1963. *Luis Romero*, con "El cacique". (Finalista: Víctor Chamorro, con "el santo y el demonio".)
1964. *Concha Alós*, con "Las hogueras". (Finalista: "El adúltero y el dios", presentada bajo el seudónimo de "Vizarco", sin que se revelara el nombre verdadero que escondía.)
1965. *Rodrigo Rubio*, con "Equipaje de amor para la tierra". (Finalista: Julio Manegat, con "Spanish Show".)
1966. *Marta Portal*, con "A tuestas y a ciegas". (Finalista: Santiago Moncada, con "El Stress".)
1967. *Ángel María de Lera*, con "Las últimas banderas". (Finalista: Eugenio Juan Zappietro, con "Tiempo de morir".)

1968. *Manuel Ferrand*, con "Con la noche a cuestas". (Finalista: Pedro Entenza, con "No hay aceras").
1969. *Ramón J. Sender*, con "En la vida de Ignacio Morel". (Finalista: Manuel Scorza, con "Redoble por rancas".)
1970. *Marcos Aguinis*, con "La cruz invertida". (Finalista: Luis de Castresana, con "Retrato de una bruja".)
1971. *José María Gironella*, con "Condenado a vivir". (Finalista: Ramiro Pinilla, con "Seno".)
1972. *Jesús Zárate*, con "La cárcel". (Finalista: Hilda Perera, con "El sitio de nadie".)
1973. *Carlos Rojas*, con "Azaña". (Finalista: Mercedes Salisachs, con "Adagio confidencial".)

1974. *Xavier Benguerel*, con "Icaria, Icaria". (Finalista: Pedro de Lorenzo, con "Gran café".)
1975. *Mercedes Salisachs*, con "La gangrena". (Finalista: Víctor Alba, con "El pájaro africano".)
1976. *Jesús Torbado*, con "En el día de hoy". (Finalista: Alfonso Grosso, con "La buena muerte".)
1977. *Jorge Semprún*, con "Autobiografía de Federico Sánchez". (Finalista: Angel Palomino, con "Divorcio para una virgen rota".)
1978. *Juan Marsé*, con "La muchacha de las bragas doradas". (Finalista: Alfonso Grosso, con "Los invitados".)

## Mesa redonda en torno a JUAN CARLOS ONETTI

Pocas veces un acto literario reviste tan auténtico interés como el celebrado días pasados en el Centro Iberoamericano de Cooperación: una mesa redonda en torno a Juan Carlos Onetti, en la que cinco creadores analizaron y glosaron la obra del prestigioso narrador uruguayo afincado en Madrid. Intervinieron Luis Rosales, Francisco Umbral, Francisco Nieva, Félix Grande, y el argentino Daniel Moyano.

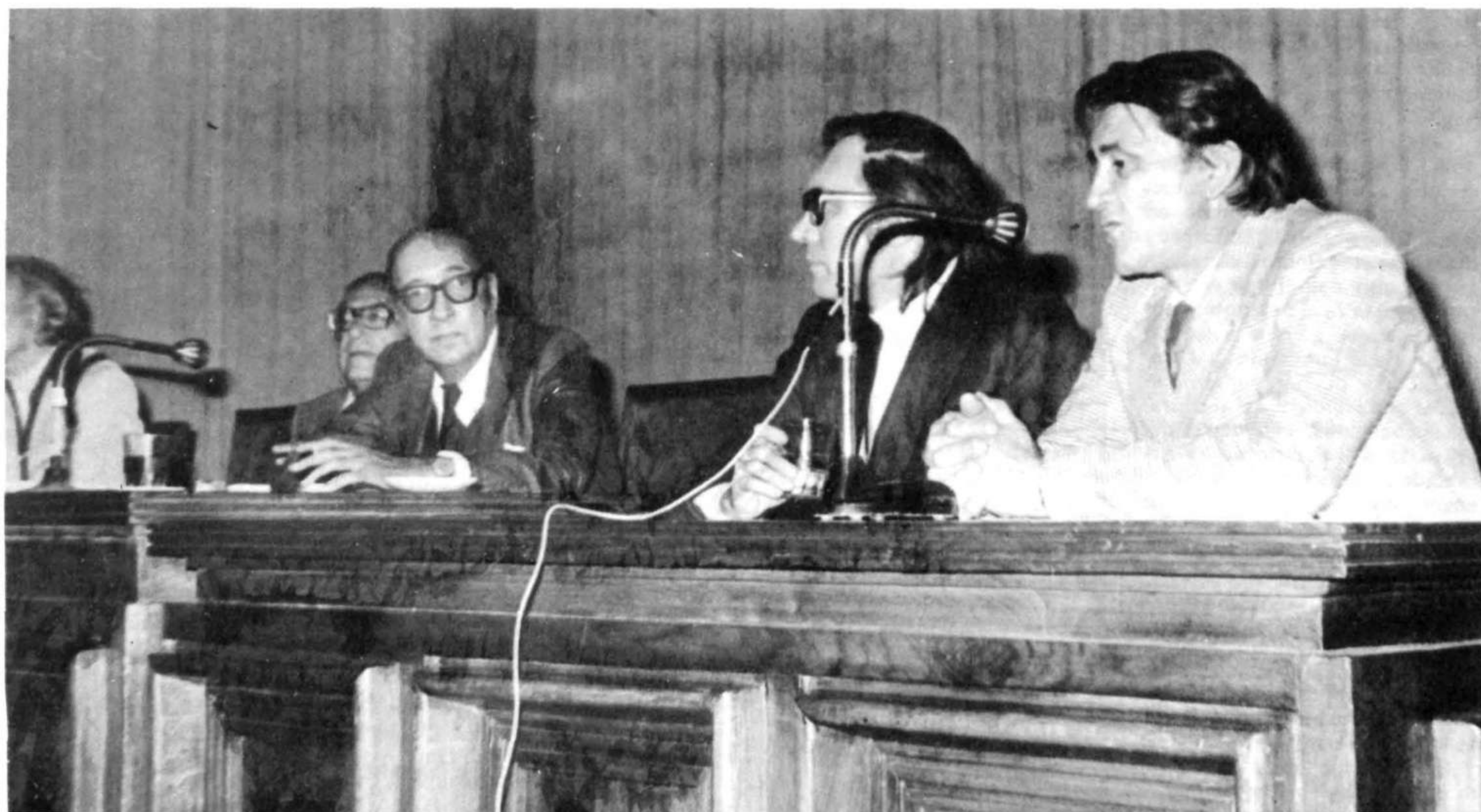
Con la nobleza y la sencillez que le caracteriza, Juan Carlos Onetti se preguntó mis-

mamente: "¿Cómo puedo hablar de mi obra?" Y reconoció con su entrañable sinceridad que le emocionaba hondamente el acto, aclarando: "Y no porque en este acto se tenga en cuenta la obra de un escritor, sino porque he apreciado que en España hay mucha gente que personalmente me quiere de verdad."

Después diría el maestro de la actual literatura hispanoamericana, con el mismo escepticismo que denota en sus escritos, que su quehacer narrativo no ayudaría a resol-

ver los conflictos de los países sudamericanos; que nunca aprendió nada de los tangos de Gardel, aunque lo intentara, como intentó fallidamente escribir teatro. Añadiendo: "No soy lo que se llama un escritor tropical. Y esto puede explicarse porque en Uruguay me sentía más cerca de lo que pasaba en Europa, que de lo que ocurría en otras naciones de mi continente."

Lógicamente, todas las reflexiones y comentarios sobre la obra de Juan Carlos Onetti, tuvieron en la mesa redonda un interés específico. Resumiendo lo que se dijo en ella, anotemos algunas opiniones. Luis Rosales aseguró lo siguiente: "La vida no me va a dar nunca la alegría de escribir sobre Juan Carlos Onetti todo lo que quisiera... Tengo que hacerlo pronto y quedarme tranquilo de una vez: Nadie puede tener una



deuda así y no pagarla, y yo le debo muchas cosas a Onetti. Cada vez que lo leo se renueva y agranda esa deuda. No sé hasta dónde va a llegar. No es sólo admiración. No es sólo agradecimiento. No es sólo aprendizaje. Es algo más íntimo y personal. En realidad es un conocimiento de mí mismo que no podría tener si no hubiera leído algunos de sus libros... Siento su semejanza como si fuera una alucinación... No habla nunca de cosas, sino de personas que sólo se conocen porque están deshaciéndose en sus gestos. En sus libros no describe paisajes, sino dolores, y se diría que sus personajes no tienen actitudes vitales, tienen desistimientos. Siempre están desistiendo de algo, hasta destituirse de sí mismos. Lo que los destituye es la piedad, la piedad por el prójimo. Esa piedad resignada, esa piedad corrosiva que fundamenta todas las páginas de Onetti."

Para Francisco Umbral, lo que hay de anglosajón en el estilo de Onetti, es quizá el motivo más interesante de estudio en su obra, y en este sentido podría figurar con Borges y con Cortázar en la trilogía de escritores hispanoamericanos más europeos. Señaló también que la contención del prosista uruguayo, sería resultado de la lucha entre la influencia de la rígida estructura de la novela cerebral y aritmética anglosajona y la palabra barroca, la emoción y el lirismo de las letras latinas. Y puntualizó que el elegante cansancio de vivir, que no es frecuente en los escritores sudamericanos, es punzante en Onetti. También reconoció: "Yo no



creo en el misterio de Onetti, sino que pienso que Onetti es un creador de misterios."

Francisco Nieva, consideró que Juan Carlos Onetti es uno de los más importantes maestros crueles, como Baudelaire y Kafka, por su autoría de cuentos que son auténticas tragedias o comedias crueles.

Félix Grande, dijo fervorosamente que hoy es ya por fortuna un lugar común afirmar que Onetti es uno de los grandes crea-

dores en lengua castellana de nuestro siglo. Para Félix Grande, "las novelas y los cuentos de Onetti levantan uno de los más severos monasterios de sinceridad, de compasión cortésmente disimulada, de solidaridad con los sufrimientos y de altísima temperatura poética, con que se ha honrado a la desdicha, a la amistad, a la soledad y al amor. El idioma español, en poder del escritor uruguayo, alcanza a ser maravilloso, en opinión de Félix Grande: "La lección de decencia artística y vital de este escritor sombrío y humilde es —dijo— una verdadera fiesta moral y de expresión poética a la que sus lectores estamos convidados."

Daniel Moyano estimó en sus palabras que Juan Carlos Onetti no ha caído en la tentación de escribir una epopeya, aunque su descripción de vidas sombrías, oscuras, y su análisis profundo del hombre aislado, vencido y tan solitario de América, sea en el fondo epopéyico, por lo que enseña a vivir, dada la grandeza y dimensión de su exilio en la propia tierra, a los que como él están fuera de su ámbito natural.

Finalmente, el autor de *El pozo*. La vida breve. Una tumba sin nombre, *El astillero*, *Los adioses*, *Juntacadáveres* y *de cuentos* como *La cara de la desgracia* o *El intierno* tan temido. pidió humildemente perdón al público asistente, "por si se aburrieron", y firmó autógrafos para todos contra su natural costumbre de no hacerlo, en un gesto más de franciscana sencillez, de los muchos que puso de manifiesto a lo largo del acto, en correspondencia con su clara naturaleza.

Fallecieron dos poetas:

## RAFAEL LAFFON Y FRANCISCO LUIS BERNARDEZ

Con este primer número de NUEVA ESTAFETA en prensa, nos llegan dos noticias necrológicas. Ha fallecido en su Sevilla natal Rafael Laffón, y en Argentina, Francisco Luis Bernárdez. Ambos poetas habían nacido en 1900.

Rafael Laffón, fundó con un grupo de poetas andaluces de su promoción la revista "Mediodía", en 1926. Fue crítico de poesía del diario sevillano "ABC" y obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1959. Entre sus libros destacan los si-

guientes títulos: *Vigilia del jazmín*, *Coda*, *La Rama Ingrata*, *La Cicatriz* y *el Reino* y *Sevilla del buen recuerdo*.

Francisco Luis Bernárdez, hijo de emigrantes españoles, pero argentino por su nacimiento, vivencia y obra, era autor de una extensa producción poética y de varios libros en prosa: *Orto*, *Bazar*, *El buque*, *Cielo de tierra*, *La ciudad sin Laura*, *Poemas de carne y hueso*, *El ruiseñor*, *El arca*, *Caminata* y *La copa de agua* entre los más divulgados.



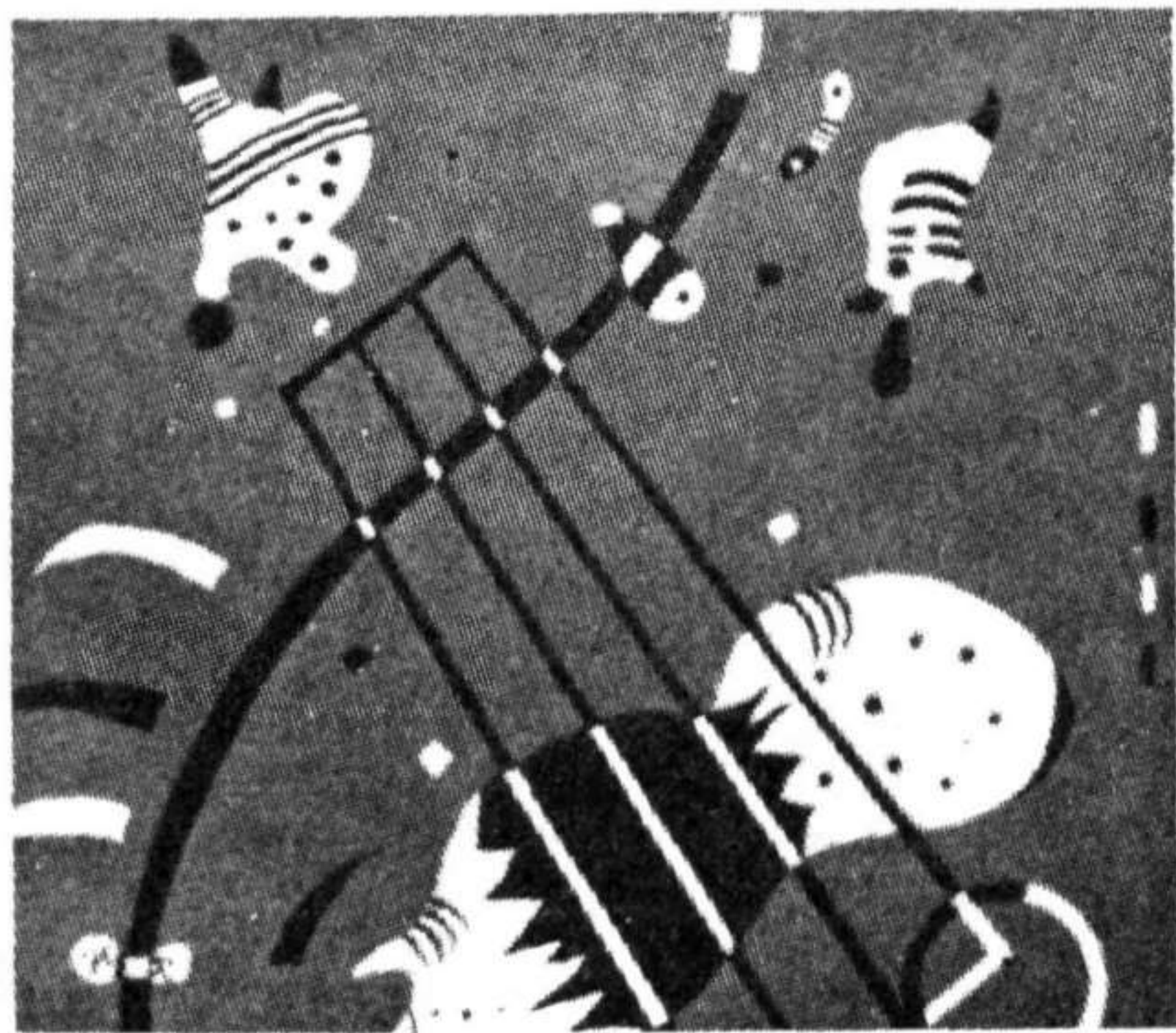
Rafael Laffon



Francisco Luis Bernardez

## EXPOSICION DE KANDINSKY EN LA FUNDACION JUAN MARCH

En la Fundación Juan March se ha montado una excelente exposición del genial pintor ruso Kandinsky, a la que asistió su viuda Nina Kandinsky, quien celebró varias entrevistas periodísticas y explicó su vida con el gran artista, así como sus esfuerzos por divulgar su obra: "He intentado hacer fácil la vida a Kandinsky. Habían muchos obstáculos por su fuerte temperamento como se aprecia en su arte." "Sus obras poseen una moral específica, perfectamente visible y que se comunica a todo aquel que las contempla." Estas fueron las afirmaciones más contundentes de Nina en relación con la obra de Kandinsky. Afirmó también que si Kandinsky viviera, "no se sentiría exclusivamente ruso, porque todos los genios pertenecen al mundo entero y de su obra debe beneficiarse toda la humanidad." Recordemos ahora las propias palabras del pintor, recogidas en *De lo espiritual en el arte* (Galatea, 3ª, Buenos Aires, 1960): "En las épocas en que el alma humana vive más intensamente el arte, el arte se hace más viviente, pues el arte y el alma se compenetran y se perfeccionan mutuamente. En las épocas en que el alma es devorada por doctrinas materialistas, por la incredulidad y por las tendencias puramente utilitarias, en las épocas en que el alma no cuenta, se expande la opinión de que el arte *puro* no ha sido dado al hombre para realizar tal o cual propósito bien definido, sino que el arte carece de objeto. Aquí el vínculo que une el arte con el alma se halla anes-tesiado a medias. El que mira una obra de arte conversa de alguna manera con el artista por medio del lenguaje del alma... Corresponde al artista modificar esta situación. Debe comenzar por reconocer los deberes que tiene con respecto al arte; por lo tanto, no ha de considerarse dueño de la situación, sino servidor de un ideal particularmente elevado que le impone deberes precisos y sagrados y una gran tarea." Nina Kandinsky, afirmó que la pintura de nuestro siglo le debe a su marido "una contribución importante y la teoría artística contemporánea se nutre de sus ideas."



## Convocatorias

### de concursos

### literarios



#### PREMIO DE NOVELA "ATENEO DE SEVILLA" 1979

Podrán participar en este concurso todos los escritores cualquiera que sea su nacionalidad, que presenten novelas originales e inéditas. Quedan exceptuados los que algún año hayan obtenido el Premio "Ateneo de Sevilla" y las obras de aquellos que hubiesen fallecido antes de anunciarse esta convocatoria. Cada novela irá firmada con el nombre y apellidos del autor, o bien con un seudónimo, siendo en este último caso indispensable que, en sobre aparte y cerrado, donde figure el seudónimo que emplee el autor de la novela, vayan expresados su nombre y apellidos. Dicho sobre permanecerá invariablemente cerrado, a excepción del correspondiente a la novela que obtenga el Premio "Ateneo de Sevilla". Las novelas habrán de estar escritas en lengua española y su extensión no ha de ser inferior a la de 200 páginas, tamaño holandesa, claramente mecanografiadas a doble espacio y por una sola cara. Se otorgará un premio único de 1.000.000 de pesetas a la novela que por unanimidad o, en su defecto, por mayoría de votos del Jurado, se considere con mayores méritos. El concurso no podrá ser declarado desierto ni distribuirse el premio entre dos o más concursantes.

La admisión de originales se cierra el día 31 de diciembre del año en curso, y el fallo del Jurado, inapelable, se hará público en el transcurso de una fiesta literaria en Sevilla, en fecha que oportunamente se hará pública. Toda novela presentada a concurso dentro del plazo antedicho, lleva implícito el compromiso del autor respectivo a no retirar su obra antes de hacerse público el fallo del Jurado. Asimismo, el hecho de presentar una novela, significa la aceptación por el autor de todas las condiciones

del concurso. Los escritores que deseen optar al premio, entregarán los originales, por duplicado y sencillamente encuadrados o cosidos, en la Secretaría del Ateneo de Sevilla, calle Tetuán, 7, Sevilla, haciendo constar en la cubierta de los mismos, que concurren al premio objeto de estas bases. A los originales habrá de acompañar una certificación suscrita por el autor, garantizando que los derechos de publicación de la obra presentada no los tiene en forma alguna comprometidos, ni la novela sometida a ningún otro concurso pendiente de resolución. En las obras que se presenten con seudónimo, podrá con éste suscribirse la certificación, pero bajo la plica correspondiente el autor, firmando con sus propios nombre y apellidos, será explícitamente responsable de la exactitud de las afirmaciones contenidas en la certificación a que se alude. En el caso de faltar este requisito, aún después de abierta la plica no podrá ser premiada la obra. La composición del Jurado que habrá de discernir el premio de novela "Ateneo de Sevilla", se hará pública el 31 de diciembre del año en curso citado. El importe del premio implica el derecho de Editorial Planeta a publicar una primera edición de 25.000 ejemplares de la obra elegida, sin que por ella el autor devengue otra cantidad por ningún concepto. Para ediciones sucesivas, la editorial se reserva el derecho de publicación, sin plazo de caducidad, concediendo al autor el 10 por 100 del precio de venta al público. Editorial Planeta, patrocinadora del Premio "Ateneo de Sevilla", se reserva el derecho de opción preferente para publicar aquellas obras que, presentadas al concurso y no habiendo sido premiadas, pudieran interesarle, procediendo a su edición o ediciones; previo acuerdo con los autores respectivos. Cada autor se obliga a suscribir cuantos documentos sean necesarios para que la edición de su obra sea inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, y si fuere necesario, de la Propiedad Industrial de España, como asimismo en los correspondientes Registros ex-

extranjeros. La Secretaría del Ateneo de Sevilla, se limitará a entregar recibos de las obras debidamente presentadas al concurso dentro del plazo señalado, sin comprometerse a sostener correspondencia alguna con los optantes al premio, ni facilitar a éstos información sobre clasificación de las novelas. La devolución de los originales no premiados, se efectuará a petición de los autores y previa entrega del respectivo resguardo, presentado por el propio autor o persona por él debidamente autorizado por escrito. Dicha petición habrá de hacerse antes del día 1 de julio de 1979. Si el autor desea que el original duplicado le sea devuelto por correo, habrá de solicitar que se le remita, previa devolución del resguardo y abono anticipado, en efectivo o en sellos de correos, de los gastos que el envío ocasione. Los originales que no hayan de ser publicados y no sean reclamados antes del día 1 de julio de 1979 serán destruidos, sin que sobre esta resolución sea admisible recurso alguno. Para cualquier diferencia que hubiera de ser derimida por vía judicial, las partes renuncian al fuero propio y se someten expresamente a los Juzgados y Tribunales de Sevilla.

## I CERTAMEN NACIONAL DE POESIA "ALFORJAS PARA LA PAZ"

### BASES

1. Se establecen tres premios que serán adjudicados, a juicio del Jurado calificador, a los mejores poemas de métrica libre y extensión no inferior a catorce versos ni superior a cincuenta.

2. El tema versará sobre la Paz en cualquiera de los campos en que debe reinar: el político, el laboral, económico, espiritual, etc.

3. Los premios tendrán las siguientes dotaciones:

Primer premio: 25.000 pesetas.

Segundo premio: 15.000 pesetas.

Tercer premio: 10.000 pesetas.

4. Podrá presentarse a este certamen cualquier escritor español o extranjero residente en España, siempre que los trabajos sean inéditos y se presenten en lengua castellana. Ningún participante será premiado dos veces, ni podrá ser miembro del Jurado.

5. Cada concursante podrá presentar dos trabajos como máximo.

6. Los trabajos se enviarán mecanografiados, por triplicado ejemplar, en papel folio y bajo el sistema de lema y plica (nombre y dirección del concursante en sobre cerrado aparte) y han de recibirse antes del próximo día 31 de diciembre, en el domicilio de la ASOCIACION LI-

TERARIA Y ARTISTICA DE ALCORCON (Centro Social de San José de Valderas), edificio Marte II, bajo posterior, Alcorcon (Madrid).

7. A.L.A. de Alcorcón, organizadora del Certamen, realizará las gestiones pertinentes para la publicación de un libro con los trabajos premiados, así como de aquellos otros que considere con la calidad suficiente para ser incluidos en el libro, cuyos derechos de autor se reserva A.L.A. de Alcorcón en una primera edición.

8. El Jurado estará constituido por personas relevantes en el mundo de las letras. El fallo emitido será inapelable.

9. Ningún premio se declarará desierto.

10. El fallo del Jurado se dará a conocer a mediados de enero y será difundido por la prensa nacional. Sobre este Certamen se publicará un reportaje especial en la revista "Alcorcón Gráfico" de marzo.

11. No se devolverá los originales ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos.

12. La participación de este Certamen supone la plena aceptación de las presentes bases.

13. La entrega de premios se efectuará el día 24 de enero y deberán estar presentes los poetas premiados.



## I CERTAMEN NAVIDEÑO LITERARIO JUVENTUD FRANCISCANA

### BASES:

Se establecen dos grupos de premios, uno de carácter nacional, al que puede concurrir todo aquel que lo desee, y otro provincial reservado para los nacidos en Albacete y su provincia, domiciliados en ella, e hijos de padres albacetenses.

2. El tema será la NAVIDAD EN EL MUNDO DE HOY, estableciéndose los siguientes premios:

#### PREMIOS NACIONALES

Poesía: Trofeo y 5.000 pesetas en concepto de gastos.

Prosa: Trofeo y 5.000 pesetas en concepto de gastos.

#### PREMIOS PROVINCIALES

Poesía: Trofeo y 2.000 pesetas en concepto de gastos.

Prosa: Trofeo y 2.000 pesetas en concepto de gastos.

3. La extensión de los trabajos en poesía no será superior a los ochenta versos, ni tres folios para prosa escritos en triplicado ejemplar, a dos espacios y por una sola cara.

El autor especificará en el encabezamiento de los mismos el premio al que concurre, entendiéndose que si resulta premiado en diversas modalidades o categorías, sólo percibirá el premio de mayor cuantía, y una sola modalidad.

4. Los trabajos en todos los casos, se presentará por sistema de plica a:

I CERTAMEN LITERARIO JUVENTUD FRANCISCANA.  
Parroquia San Francisco  
Albacete

5. El plazo de admisión de originales finaliza el día 10 de diciembre de 1978 y los autores premiados se comprometen a asistir al acto de entrega, en fecha que les será anunciada previamente, dando lectura a sus trabajos.

## PREMIO DE POESIA "SEGOVIA 1978"

### BASES:

1. Podrán concurrir con sus trabajos a esta convocatoria todos los poetas de lengua española.

2. El premio está dotado con 50.000 pesetas y diploma, y se otorgará al mejor poema o conjunto armónico de poemas que se presente, no inferior a 400 versos, con libertad de forma, sobre tema libre, aunque por el jurado se estimará mérito preferente, en igualdad de calidad, a aquellos que, de alguna manera, exalten o consideren motivos segovianos.

El premio podrá dividirse o ser declarado desierto si, a juicio del jurado, la calidad de los trabajos presentados no les hicieren acreedores al mismo.

3. Los trabajos, que deberán ser originales e inéditos, se presentarán escritos a máquina, por triplicado, sin firma, en la Secretaría General de la Excma. Diputación Provincial de Segovia, o enviados por correo certificado, sin remite ni acuse de recibo, hasta las catorce horas del día 30 de noviembre del año actual, en sobre cerrado y lacrado (sobre número 1), consignando exteriormente de forma bien visible: Premio de Poesía "Segovia 1978", y el lema, sin ninguna

otra indicación o remite que permita identificar a su autor.

Dentro del mismo sobre se incluirá otro (sobre número 2), también cerrado, en cuyo exterior llevará escrito el mismo lema, y contendrá en su interior una cuartilla con el nombre, apellidos y domicilio del autor y una breve biografía suya, así como el teléfono, si lo tuviere, y el mismo lema.

4. La presentación de los trabajos se efectuará en la oficina y plazo indicados, contra recibo, si lo exigiere, en el cual se consignará la fecha de entrega y el lema. Se considerarán incluidos dentro del plazo los trabajos que, enviados por correo, ostenten fecha incluida dentro del mismo en el matasellos de origen. Una vez presentados los trabajos no podrán ser retirados.

5. Quedarán excluidos y eliminados del concurso los trabajos que aparezcan firmados por sus autores.

6. El jurado emitirá su fallo y propondrá con carácter vinculante al Pleno de la Excma. Diputación el trabajo o trabajos que juzgue merecedor del premio para su otorgamiento.

7. La Excma. Diputación Provincial se reserva el derecho de publicar la poesía o poesías premiadas.

8. Una vez fallado el concurso, los trabajos no premiados, y cada uno con su respectivo sobre número 2, sin abrir, podrán ser retirados en la Secretaría General de la Excma. Diputación, en el plazo de un mes, a contar desde la fecha de publicación del otorgamiento de dicho premio en el Boletín Oficial de la provincia y previa devolución del recibo que, en su día, fue facilitado a la recepción del trabajo. Pasado dicho término serán destruidos.

La devolución de los trabajos presentados por correo se hará previa petición del autor, indicando el lema, a cuyos efectos, para identificación, se abrirá el sobre número 2.

9. La presentación de trabajos supone la plena conformidad de sus autores con las presentes bases.

## VII CERTAMEN DE POESIA Y NARRACION "CIRCULO MERCANTIL DE MALAGA"

Los originales presentados deberán ser rigurosamente inéditos y escritos en castellano. Los trabajos serán de libre extensión, por triplicado, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. Podrán enviarse dos trabajos por concursante usando diferente lema y sobre para cada uno. Deberán dirigirse los trabajos a la Delegación de Cultura del Círculo Mercantil, plaza de Félix Sáenz, 9. Málaga, indicando en el sobre "Para el VII Certamen de Poesía y Narración Círculo Mercantil." Los trabajos irán sin firmar, con un lema escrito debajo del título, acompañando un sobre cerrado por cada trabajo con el lema y conteniendo una tarjeta o cuartilla en la que figuran nombre y domicilio del autor. El plazo de admisión terminará el día 31 de diciembre de 1978. El autor elegido recibirá un premio en metálico de 5.000 pesetas —cinco mil pesetas— y como trofeo, un Cenachero, símbolo de la ciudad de Málaga y un diploma. El trabajo premiado y los que queden finalistas se publicarán en los libros o revistas editados por la Agrupación Hispana de Escritores.



## IV PREMIO DE POESIA "RICARDO MOLINA"

### BASES

1. El grupo ZUBIA convoca el IV Premio de Poesía "Ricardo Molina" para libros escritos en castellano.

2. Los libros deberán ser inéditos, con libertad de metro y tema, y su extensión estará comprendida entre 500 y 700 versos.

3. Los originales se enviarán, por triplicado ejemplar, bajo lema, a ZUBIA. La Previsión, 21. Córdoba. Antes del día 31 de diciembre próximo.

4. El IV Premio de Poesía "Ricardo Molina" consistirá en la publicación del libro galardonado, entregándose a su autor el 10 por 100 de la edición, y quedando a disposición de ZUBIA el resto de la misma.

5. El fallo tendrá lugar en la segunda quincena de enero de 1979 y será comunicado directamente al poeta ganador, así como difundido por todos los medios de comunicación social.

6. El Premio "Ricardo Molina", podrá ser declarado Desierto si los libros presentados al mismo no tuvieron un nivel suficiente de calidad.

7. La participación en este premio presupone la aceptación de las presentes bases.

## CASA DE PALENCIA EN MADRID

Beca-concurso para la realización de un estudio de investigación sociológica sobre *La Emigración Palentina en Madrid*.

### BASES

— Podrán concursar los sociólogos que lo deseen individualmente o un equipo, siendo condición indispensable que al menos uno de los componentes acredite la titulación académica de licenciado o diplomado en sociología.

— Los interesados deberán enviar a la Casa de Palencia, calle de Bailén, 12. Madrid. 13. Memoria-Proyecto de investigación antes del día 15 de diciembre de 1978.

— La Casa de Palencia, por medio de un Jurado designado a tal efecto, decidirá antes del día 15 de enero de 1979 la Memoria-Proyecto beneficiaria de la Beca.

— La persona o equipo autor del trabajo premiado quedará obligada a realizarlo según proyecto. Las posibles modificaciones al mismo deberán ser aprobadas por la Junta Directiva de la Casa de Palencia.

— El importe de la Beca será de 300.000 pesetas y se hará efectiva en tres plazos, el último de los cuales coincidirá con la entrega del trabajo mecanografiado que no podrá ser presentado después del día 1 de julio de 1979.

— El estudio pasará a ser propiedad de la Casa de Palencia que quedará facultada para darle la difusión que crea conveniente.

## REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: PREMIO FASTENRATH

La Real Academia Española ha convocado el Premio Fastenrath correspondiente al año 1978 con el tema "Novela o colección de cuentos". Los autores de las obras que se presenten al concurso han de ser españoles, y dichas obras han de haber sido publicadas dentro del período comprendido entre el 1º de enero de 1974 y el 31 de diciembre de 1978. El plazo de admisión de obras quedará cerrado el día 12 de enero de 1979.

## CONCURSO PERIODISTICO: ARTICULO SOBRE TEMA PALENTINO

### BASES

1. Podrán optar a este premio los autores de uno o más artículos o reportajes que hayan sido publicados en cualquier revista o diario editados en Palencia o Madrid entre el día 1 de noviembre de 1978 y el día 1 de marzo de 1979.

2. El tema se referirá obligatoriamente a algún aspecto de la provincia de Palencia (social, laboral, artístico, económico, agrícola...)

3. Deberá presentarse un ejemplar del diario o revista en que haya sido publicado y dos fotocopias del artículo.

4. Los autores podrán concursar con el número de artículos que crean oportuno.

5. En el caso de que aparezcan con seudónimo o sin nombre el director de la publicación deberá certificar la pertenencia del artículo al concursante.

6. Los artículos deberán entregarse personalmente o remitirse por correo certificado a la Casa de Palencia en Madrid, calle de Bailén, 12, Madrid, 12. Se especificará en todo caso el nombre, dirección y demás datos del concursante.

7. El plazo de admisión de los

ejemplares finalizará el día 8 de marzo de 1979.

8. El fallo del Jurado que será inapelable, aparecerá en el tablón de anuncios de la Casa de Palencia y se comunicará personalmente a todos los concursantes.

9. El primer premio estará dotado don 40.000 pesetas y se concederá un accésit de 10.000 pesetas.

## PREMIO DE NOVELA "CIRCULO MERCANTIL".

### BASES

1. Podrán concurrir autores de cualquier nacionalidad con obras rigurosamente originales e inéditas, escritas en lengua española.

Su extensión habrá de superar los 200 folios mecanografiados a doble espacio por una sola cara.

2. Los originales, sin firma, bajo lema y con plica cerrada que contenga la identificación del concursante, deberán enviarse por triplicado y encuadernados de forma tal que resulte fácil su lectura.

3. Los envíos se remitirán, antes del 15 de mayo de 1979, a la Secretaría del Círculo Mercantil e Industrial, Paseo del Generalísimo, 54, Almería, debiendo figurar en el exterior el premio a que se concursa.

4. Este premio, que no podrá declararse desierto, está dotado con un millón de pesetas y edición de la obra galardonada.

5. La novela premiada quedará en propiedad del Círculo Mercantil e Industrial.

6. Asimismo, dicha entidad organizadora nombrará los Jurados de Selección y de Calificación, cuya composición permanecerá secreta hasta el momento de emitirse el fallo.

7. El fallo del Jurado se hará público dentro de la última semana del mes de agosto de 1979.





## V PREMIO DE TEATRO "AGUILAR"

El Grupo Teatro Aguilar convoca a un concurso de obras de teatro con arreglo a las siguientes Bases:

1. Serán admitidas a concurso obras de teatro inéditas y escritas en castellano.

2. Los ejemplares de las obras (original y copia, mecanografiados a doble espacio), se enviarán a:

GRUPO TEATRO AGUILAR  
Juan Bravo, 38  
Madrid-6.

El plazo de admisión de originales se abrirá el 15 de noviembre y se cerrará el 1 de marzo de 1979. Para los envíos por correo se considerará válida de la fecha del matasellos de salida.

3. Los originales podrán enviarse con sistema de plica o indicando nombre, apellidos, dirección y teléfono del concursante.

4. Al autor premiado se le concederá una biblioteca teatral (15 volúmenes) del fondo de la Editorial Aguilar, y su obra será representada por el GRUPO TEATRO AGUILAR dentro del año 1979, o publicada por dicha Editorial.

5. El Premio podrá declararse desierto, en cuyo caso los volúmenes de la biblioteca teatral se repartirán entre los finalistas que se presenten a abrir plica.

6. El Jurado, cuyo fallo es inapelable, hará público el nombre del autor premiado (o, en su caso, los de los finalistas que den su consentimiento para ello) en el transcurso del mes de mayo de 1979.

7. Los originales no premiados podrán recogerse en el domicilio del GRUPO TEATRO AGUILAR dentro de los tres meses siguientes a la fecha del fallo del Jurado.

## SEGUNDO CERTAMEN "SORIA, AYER, HOY Y MAÑANA"

*Los temas elegidos para el Segundo Certamen 1979 —a los que se acumulan algunos de los propues-*

*tos, pero no cubiertos en el de 1978— serán:*

—“El glaciario cuaternario de la Sierra de Cebollera”.

—“La Mesta en Soria: las cañadas pastoriles”.

—“Un siglo de la Historia de Soria: el XIX”.

—“La casa popular soriana y su diversidad comarcal”.

—“La educación en la provincia: nuevas ideas o sugerencias ante el presente y el futuro de la misma”.

—“Ideas o programas para un equilibrado desarrollo provincial de promoción y acción cultural”.

—“Recursos turísticos y sugerencias para emplearlos al máximo rendimiento”.

—“Las migraciones sorianas: su problemática desde distintos puntos de vista”.

—“El urbanismo en Soria: ideas y posibles soluciones ante sus problemas actuales”.

*Este 2º Certamen se ajustará a las siguientes*

### BASES

1. Podrán concurrir a este Certamen cuantas personas lo deseen, de ambos sexos y mayores de edad en el momento de hacerse pública esta Convocatoria.

2. Cada concursante podrá presentar un sólo trabajo sobre el tema de su preferencia.

3. Cada trabajo se presentará bajo un lema, acompañándose de otro sobre cerrado en el que consten, además del lema que figure en el sobre exterior, su nombre y dos apellidos, domicilio y otras circunstancias personales (estudios realizados, etc.), que desee añadir.

4. Para cada uno de los nueve temas propuestos se establece un Premio de 20.000 pesetas.

5. La extensión de todos y cualquiera de los trabajos presentados oscilará entre los 20 a los 22 folios, como máximo, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

6. El Jurado calificador estará integrado, junto adirectivos y colaboradores del CES, por profesores y especialistas del C.S.I.C., conforme a la diferente naturaleza de los temas propuestos.

7. El Jurado —de acuerdo con los autores premiados— determinará aquellos trabajos que puedan presentarse públicamente como conferencias y/o como colaboración de la revista

“Celtiberia” o publicación en su colección de “Anejos”.

8. Por lo señalado en base anterior, el plazo de presentación de trabajos a este 2º Certamen se abre a partir del momento de hacerse pública su convocatoria y hasta el 1º de julio de 1979.

9. El Jurado puede seleccionar otros trabajos no premiados que, de acuerdo con sus autores, se publiquen en “Celtiberia” o sus “Anejos”.

10. No podrán presentarse a este Certamen ni los actuales directivos del CES ni los que integran el Consejo de Redacción de “Celtiberia”.

11. Los trabajos no premiados ni seleccionados podrán retirarse en el domicilio social del Centro de Estudios Sorianos, Dr. Fleming, 5 (Casa de Cultura), Soria, adonde deberán dirigirse para su presentación, en cuyo sobre de remisión se hará constar, en lugar bien visible, “Para el 2º Certamen 1979”, “Soria, ayer, hoy y mañana”.

12. El solo hecho de presentarse a este Certamen implica la plena aceptación de las bases del mismo.

13. El Jurado calificador se reserva el derecho a dejar desiertos los premios de aquellos temas que no alcancen el mínimo nivel exigible. En tales casos, dichos premios y temas podrán incorporarse a los del Certamen anual siguiente.

14. Oportunamente se anunciará la fecha y el lugar de celebración del acto público de entrega de premios otorgados.



## CONVOCATORIA DEL PREMIO "VALENCIA" DE LITERATURA, 1979

### NOVELA

La excelentísima Diputación Provincial de Valencia ha convocado concurso para la adjudicación del premio “Valencia” de Literatura 1979, dotado con 100.000 pesetas, que se otorga-

rá a la mejor novela o conjunto de narraciones, escrita en lengua castellana o en valenciano.

Podrán concurrir los nacidos en la región valenciana; los que, sin darse esta circunstancia, acrediten una permanencia actual en la misma, como mínimo, de cinco años; y los que hubieran residido en ella durante igual período de tiempo con anterioridad. También podrán concurrir aquellos que no sean nacidos en la región valenciana o no puedan acreditar la permanencia, siempre que los trabajos que aporten tengan una relación directa con Valencia o su antiguo Reino, por su ambiente, geografía, argumento, personajes, etc., circunstancia que podrá apreciar o rechazar el jurado calificador.

Se establece como norma general, la exclusión por cinco años sucesivos, de los autores que hayan obtenido algún Premio “Valencia” con anterioridad, salvo que concurren a modalidad literaria distinta de la que consiguieron el Premio.

Los trabajos, que habrán de ser originales e inéditos, estarán escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara y su extensión queda en principio, a criterio de los concursantes, sin que esta circunstancia tenga influencia decisiva para la valoración de las obras presentadas, que habrán de contener un mínimo de 250 folios o su equivalencia. No irán firmadas ni constará escrito o estampado el nombre del autor en las páginas que integren la obra.

Deberán presentarse por triplicado en la Secretaría General de la Corporación hasta el 15 de enero de 1979, en que finalizará el plazo de admisión y será causa de nulidad y anulación el no cumplir los requisitos exigidos, de una manera especial, el no justificar la identidad personal del autor, mediante aportación, en sobre cerrado, de una cuartilla en la que figurará el título de la obra, nombre, apellidos y domicilio, así como una declaración jurada con manifestación formal de su naturaleza o residencia.

Serán declarados fuera de concurso los trabajos no recibidos hasta el momento del cierre de la admisión, salvo que se justifique en forma, haberse depositado, en su caso, en el correo, con anterioridad.

El Premio no podrá ser fraccionado entre dos o más concursantes, pudiendo declararse desierto el concurso si a juicio del Jurado Calificador, no se presentará ningún trabajo que reúna méritos bastantes.

El Jurado Calificador estará presidido por el excelentísimo señor Presidente de la Diputación Provincial y su composición se hará pública, mediante acuerdo en la sesión del Pleno que celebre la Corporación en noviembre del año en curso.

El fallo será emitido dentro de la segunda quincena del mes de mayo de 1979 y la novela premiada pasará a ser propiedad de la Diputación Provincial, que se reservará el derecho de publicarla en la fecha edición que estime oportunas, con la obligación de entregar cien ejemplares al autor, a favor del cual revertirán los correspondientes derechos editoriales, después de cinco años.

Las Bases íntegras de la convocatoria del concurso estarán a disposición de quienes pueda interesar, en la Sección de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Valencia, sin perjuicio de la publicación de las mismas en el Boletín Oficial de la Provincia.

#### BIOGRAFIA

La Excm. Diputación Provincial de Valencia, ha convocado concurso para la adjudicación del Premio "Valencia" de Literatura 1979, dotado con 100.000 pesetas, que se otorgará a la mejor Biografía o Memoria, escrita en lengua castellana o en valenciano.

Podrán concurrir los nacidos en la región valenciana; los que, sin darse esa circunstancia, acrediten una permanencia actual en la misma, como mínimo de cinco años; y los que hubieran residido en ella durante igual período de tiempo con anterioridad. También podrán concurrir aquellos autores que no sean nacidos en la región valenciana o no puedan acreditar la permanencia, siempre que los trabajos que aporten tengan una relación directa con Valencia o su antiguo Reino, por su ambiente, geografía, argumento, personajes, etc., circunstancia, que podrá apreciar o rechazar el Jurado Calificador.

Se establece como norma general la exclusión, por cinco años sucesivos, de los autores que hayan obtenido algún premio "Valencia" con anterioridad, salvo que concurren a modalidad literaria distinta de la que consiguieron el Premio.

Los trabajos, que habrán de ser originales e inéditos, irán escritos a máquina, a doble espacio y por una sola cara, exigiéndose un mínimo de 300 folios o su equivalencia. No irán firmados, ni constará escrito o estampado el nombre del autor

en las páginas que integren la obra.

Deberán presentarse por triplicado en la Secretaría General de la Corporación hasta el 15 de enero de 1979, en que finalizara el plazo de admisión y será causa de nulidad y anulación el no cumplir los requisitos exigidos, de una manera especial el no justificar la identidad personal del autor, mediante aportación en sobre cerrado de una cuartilla en la que figurará el título de la obra, nombre, apellidos y domicilio, así como una declaración jurada con manifestación formal de su naturaleza o residencia.

Serán declarados fuera de concurso los trabajos no recibidos hasta el momento del cierre de la admisión, salvo que se justifique en forma haberse depositado, en su caso, en el correo, con anterioridad.

El premio no podrá ser fraccionado entre dos o más concursantes, pudiendo declararse desierto el concurso si a juicio del Jurado Calificador no se presentará ningún trabajo que reúna méritos bastantes.

## I CERTAMEN NACIONAL DE POESIA NAVIDEÑA TELECLUB PILOTO DE SINEU

El Teleclub Piloto de Sineu, Baleares, convoca el I Certamen Nacional de Poesía Navideña, al que podrán concurrir todos los poetas que se ajusten a las siguientes

#### BASES

1. Podrán concurrir a este Certamen todos los poetas que lo deseen, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en castellano o en mallorquín.

2. Los trabajos serán originales e inéditos, no premiados en concursos anteriores, y no admitiéndose más de dos trabajos por cada concursante.

3. Los trabajos tendrán absoluta libertad en cuanto a forma y métrica se refiere, pero no así en lo que atañe a su extensión, ya que constarán de un mínimo de 80 versos y un máximo de 150. Dichos trabajos se presentarán por triplicado, mecanografiados, en papel folio, a dos espacios y por una sola cara.

4. Los trabajos se presentarán en sobre cerrado, sin remite ni datos personales del concursante. Dentro de dicho sobre habrá otro sobre cerrado con el lema y datos personales del autor en su interior: nombre, apellidos, dirección del concursante y teléfono, si le tuviere.

5. El tema al que deberán ajustarse los concursantes será:

Tema: Navidad, en cualquiera de sus manifestaciones.

6. Los trabajos deberán enviarse a: Señor presidente. Teleclub Piloto. Plaza José Antonio, 5: Sineu. Mallorca.

7. El plazo de admisión de originales se cerrará a las doce horas del mediodía del día 9 de diciembre de 1978.

8. La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificador, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, en la fecha que oportunamente se indicará y nunca después del día 22 de diciembre de 1978. A los ganadores se les avisará por teléfono, si le tuvieren, o por telegrama.

9. Los trabajos no premiados no serán devueltos, por lo que se recomienda a los concursantes guarden copia de su envío. El Teleclub se reserva el derecho para su utilización posterior en la forma que lo crea conveniente.

10. Se establecen los siguientes premios:

Primer premio: Medalla de plata dorada y 25.000 pesetas.

Segundo premio: Medalla de plata y 15.000 pesetas.

Premio especial: Medalla de plata y 10.000 pesetas. (A este premio sólo pueden concurrir poetas mallorquines de menos de veinticinco años, pero todos los poetas pueden asimismo optar al primer premio.

Premio local: Medalla de plata y 5.000 pesetas. (Para el mejor poema de Sineu).

11. La simple participación en el concurso supone la aceptación de todas y cada una de estas bases. El fallo será inapelable.



## I CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS DE LA REVISTA NUEVA ESTAFETA

#### BASES

La revista literaria NUEVA ESTAFETA convoca el I Concurso de cuentos cortos, cortos, dotado con un premio de 100.000 pesetas, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua española. Los relatos tendrán una extensión máxima de dos folios, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara, firmados, con nombre y dirección. Los originales deberán ser enviados a la redacción de NUEVA ESTAFETA, Gran Vía, 62, Madrid-13, a partir de la fecha de hacerse pública esta convocatoria hasta el día 30 de septiembre de 1979. Mensualmente se publicarán los cuentos que previamente sean seleccionados y sus autores percibirán la cantidad de 5.000 pesetas en concepto de colaboración. Un jurado compuesto por importantes personalidades literarias fallará el certamen en diciembre de 1979. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con los autores cuyos trabajos hayan sido publicados. El hecho de concursar implica la aceptación total de estas bases.

**Colección "Alfar" de poesía**

CONCIENCIA Y LENGUAJE EN LA OBRA DE JORGE GUILLEN, de José Manuel Polo de Bernabé. 279 págs. 250 ptas.

POESIA EN SEIS TIEMPOS, de Juan Bernier. 189 págs. 200 ptas.

MEGHADUTA, de Kalidasa. Edición preparada por Francisco Villar Liébana. 90 págs. 150 ptas.

POETAS ITALIANOS CONTEMPORANEOS, Edición bilingüe preparada por Antonio Colinas. 283 págs. 250 ptas.

ARDIENDO EN IRA, de Antonio Aparicio. 148 págs. 175 ptas.

ANTOLOGIA, de Carlos Alvarez. 256 págs. 250 ptas.

CANCIONES COMPLETAS, de Guillermo IX Duque de Aquitania y Jaufré Rudel. Edición bilingüe a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Angel Elvira. 110 págs. 125 ptas.

NUEVO MESTER DE CLERECIA, Edición preparada por Florencio Martínez Ruiz. 334 págs. 300 ptas.

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales. 276 págs. 250 ptas.

**Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos**

DOS GRANDES MAESTROS DEL TAOISMO, de Lao Tse y Chuang Tzu. Edición preparada por Carmelo Elorduy. 652 págs. 400 ptas.

AYAX-LAS TRANQUINIAS-ANTIGONA-EDIPO REY, de Sófocles. Edición preparada por José M.<sup>o</sup> Lucas de Dios. 330 págs. 200 ptas.

NUEVOS ENSAYOS SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de Leibniz. Edición preparada por J. Echeverría Ezponda. 652 págs. 400 ptas.

LAOCOONTE, de G. Ephraim Lessing. Edición preparada por Eustaquio Barjau. 294 págs. 200 ptas.

TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA, de David Hume. Edición preparada por Félix Duque. 2 vols. 902 págs. 500 ptas. (Obra completa).

ATMA Y BRAHMA. Anónimo. Edición preparada por F. R. Adrados y F. Villar Liébana. 322 págs. 250 ptas.

ADONAI Y OTROS POEMAS, de P. B. Shelley. Edición preparada por Lorenzo Peraile. 130 págs. 175 ptas.

FARSALIA, de Lucano. Edición preparada por Sebastián Mariner. 444 págs. 250 ptas.

DOS TRAGEDIAS, de Calderón de la Barca. Edición preparada por José M.<sup>o</sup> Díez Borque. 402 págs. 250 ptas.

ENSAYO SOBRE EL CATOLICISMO, EL LIBERALISMO Y EL SOCIALISMO, de Donoso Cortés. Edición preparada por José Vila Selma. 388 págs. 250 ptas.

DISCURSO SOBRE LA EDUCACION POPULAR, de Pedro R. de Campomanes. Edición preparada por F. Aguilar Piñal. 272 págs. 200 ptas.

SELECCION, de Sor Juana Inés de la Cruz. Edición preparada por L. Ortega Galindo. 260 págs. 200 ptas.

SELECCION POETICA, de Manuel J. Quintana. Edición preparada por R. Reyes Cano. 236 págs. 200 ptas.

PROVERBIS DE RAMON, de Ramón Llull. Edición preparada por Sebastián Garcías Palou. 468 págs. 250 ptas.

DEL ORIGEN Y REGLAS DE LA MUSICA, de Antonio Eximeno. Edición preparada por Francisco Otero. 312 págs. 250 ptas.

EPISTOLARIO, de Juan Luis Vives. Edición preparada por José Jiménez Delgado. 661 págs. 400 ptas.

HISTORIA DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS, del Padre Isla. Edición preparada por L. Fernández Martín. 2 vols. 870 págs. 600 ptas.

# NE

---

En nuestro próximo número trabajos de

DAMASO ALONSO

JUAN GIL-ALBERT

JUAN BENET

PABLO ANTONIO CUADRA

LEOPOLDO AZANCOT