

NUEVA ESTAFETA

R
E-44



15

febrero 80

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
 Redactor: FRANCISCO TOLEDANO
 Confeccionador: JUAN BARBERAN

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

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16
 Imprime: BOE
 Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCIÓN ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	800
ESPAÑA. Correo aéreo	1.000
EUROPA. Correo normal	1.100
EUROPA. Correo aéreo	1.300
OTROS PAISES: Correo normal	1.100
OTROS PAISES: Correo aéreo	2.000

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 15 FEBRERO 1980


FERNANDO PESSOA	4	<i>Lluvia oblicua.</i>
HECTOR TIZON	10	<i>Una huella minúscula y difusa.</i>
ANGEL GONZALEZ	19	<i>Cuatro poemas.</i>
FELIPE MELLIZO	23	<i>Río del valle</i>
MANUEL MANTERO	30	<i>Dos condenados.</i>
ANTONIO LORENZO	35	<i>Pintura y poema.</i>
LEOPOLDO DE LUIS	39	<i>Consideraciones sobre la poesía de Gerardo Diego.</i>
JULIO C. DIAZ USANDIVARAS	45	<i>Jorge Luis Borges, un genio natural.</i>
HORTENSIA CAMPANELLA	52	<i>Entrevista con Eduardo Galeano.</i>
ΣANTIAFO	59	<i>Lechu-Zen.</i>
NIGEL DENNIS	60	<i>Rafael Alberti, José Bergamín y la Eva Gundersen de «Sobre los ángeles».</i>
ANTONIO LORENZO	71	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	75	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... MERCEDES CASTRO SERRANO: Seis poemas. JAVIER LOPEZ LOPEZ: Cuatro retratos callejeros.</i>
111	<i>JUAN RAMIREZ DE LUCAS: Benjamín Palencia, pintor de la tierra.</i>
115	<i>ANTONIO HERNANDEZ: Eduardo Tijeras, el hombre de los trenes.</i>
119	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Otro «Panorama desde el puente», de Arthur Miller. CARLOS D'ORS: Historia de Eugenio d'Ors en 500 palabras.</i>

Portada de José María Iglesias.





FERNANDO PESSOA

LLUVIA OBLICUA

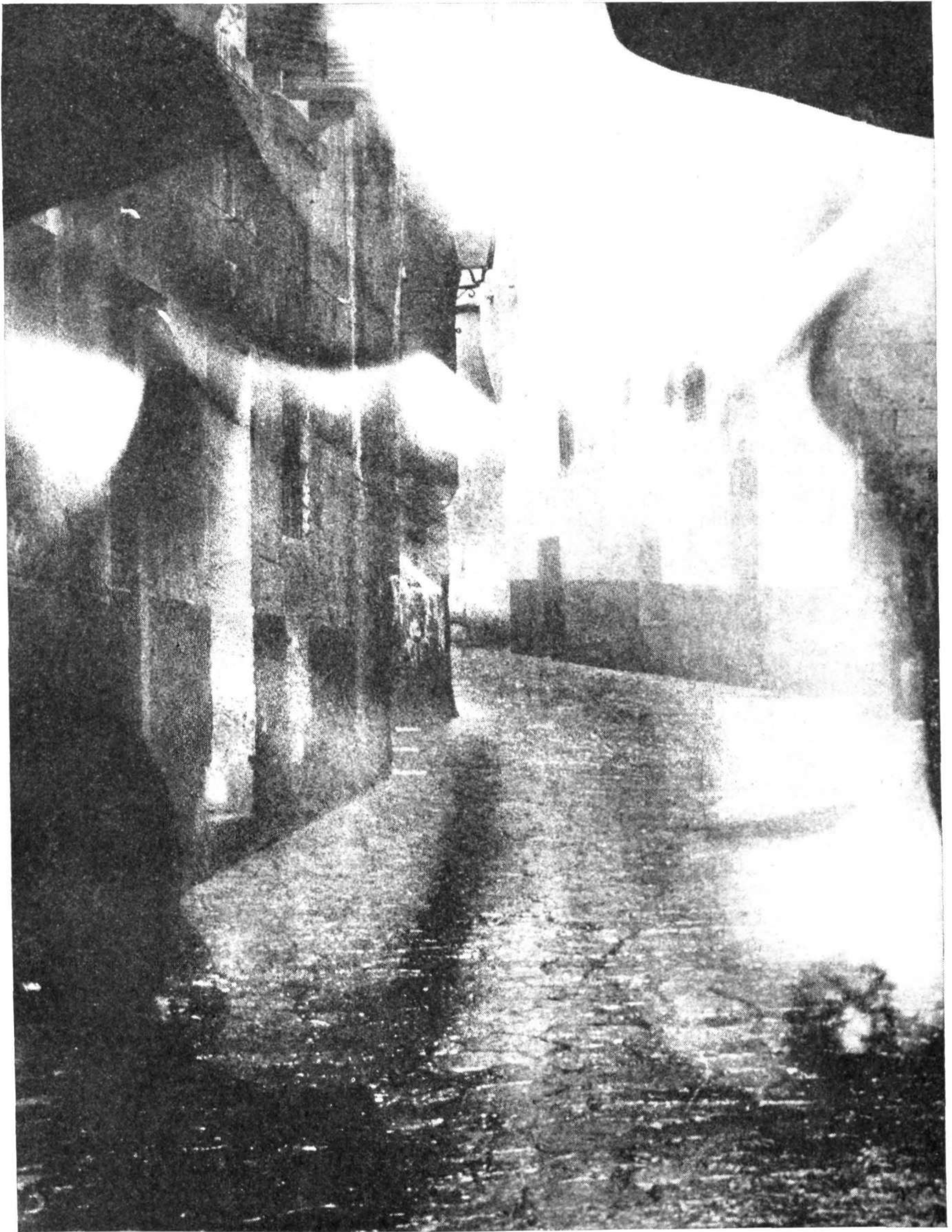
I

Atraviesa este paisaje mi sueño de un puerto infinito
Y el color de las flores es transparente como las velas de grandes navíos
Que abandonan el muelle arrastrando en su sombra por las aguas
Los bultos al sol de aquellos árboles antiguos...

El puerto que sueño es sombrío y pálido
Y este paisaje está lleno de sol por este lado...
Pero en mi espíritu el sol de este día es puerto sombrío
Y los navíos que zarpan del puerto son estos árboles al sol...

Doblemente a salvo, me abandoné paisaje abajo...
El bulto del muelle es el camino nítido y sereno
Que se levanta y se yergue como un muro,
Y los navíos pasan por dentro de los troncos de los árboles
Con una horizontalidad vertical,
Echando amarras en el agua por las hojas una a una dentro...

No sé quién me sueño...
De repente todo el agua del mar del puerto es transparente
Y veo en el fondo, como una estampa enorme que allí estuviese desdoblada,
Todo este paisaje, hilera de árboles, camino ardiendo en aquel puerto,
Y la sombra de una nao más antigua que el puerto que pasa
Entre mi sueño del puerto y mi visión de este paisaje
Y llega junto a mí, y se adentra,
Y pasa al otro lado de mi alma...



Fotografías de Alfonso Viada



II

Se ilumina la iglesia por dentro de la lluvia de este día,
Y cada vela que se enciende es más lluvia golpeando en la vidriera...
Me alegra oír la lluvia porque ella es el templo iluminado,
Y las vidrieras de la iglesia vistas por fuera son el sonido de la lluvia oído por dentro.

El esplendor del altar mayor es el que yo no pueda casi ver los montes
A través de la lluvia que es oro tan solemne en el paño del altar...
Suenan el canto del coro, latino y viento sacudiéndome la vidriera...
Y se escucha chillar el agua en el hecho de haber coro...

La misa es un automóvil que pasa
A través de los fieles que se arrodillan por ser hoy un día triste...
Repentino viento sacude en esplendor mayor
La fiesta de la catedral y el ruido de la lluvia lo absorbe todo
Hasta oírse sólo la voz del padre agua perderse a lo lejos
Con el sonido de ruedas de automóvil...

Y se apagan las luces de la iglesia
En la lluvia que cesa...

III

La Gran Esfinge de Egipto va soñando dentro de este papel...
Escribo —y se me aparece a través de mi mano transparente
Y al borde del papel se yerguen las pirámides...

Escribo —me inquieta el ver que la punta de mi pluma
Es el perfil del rey Keops...
De repente me detengo...
Se ha oscurecido todo... Caigo por un abismo hecho de tiempo...
Estoy enterrado bajo las pirámides escribiendo versos a la luz clara de esta lámpara
Y todo Egipto me aplasta desde lo alto a través de los trazos que hago con la pluma...

Oigo a la Esfinge reírse por dentro
El sonido de mi pluma corriendo en el papel...
Atraviesa el que yo no pueda verla una mano enorme.
Barre todo hacia el rincón del techo que queda detrás de mí,
Y sobre el papel donde escribo, entre él y la pluma que escribe
Yace el cadáver del rey Keops, mirándome con ojos muy abiertos,
Y entre nuestras miradas que se cruzan corre el Nilo
Y una alegría de barcos empavesados yerra
En una diagonal difusa
Entre yo mismo y lo que yo pienso...

¡Funerales del rey Keops en oro viejo y en mí!...



IV

¡Qué panderetas el silencio de este cuarto!...
Las paredes están en Andalucía...
Hay danzas sensuales en el brillo fijo de la luz...

De repente todo el espacio se detiene...
Se detiene, resbala, se desenreda...
Y en un rincón del techo mucho más lejos de lo que él está.
Abren manos blancas ventanas secretas
Y hay ramas de violetas cayendo
Por que hay una noche primaveral allá fuera
Al estar yo con los ojos cerrados...

V

Allí afuera va un remolino de sol los caballos del *carroussel*...
Arboles, piedras, montes, bailan parados dentro de mí...
Noche absoluta en la feria iluminada, *luar* en el día de sol allí afuera,
Y todas las luces de la feria sorprenden desde los muros del huerto...
Grupos de muchachas con cántaros a la cabeza
Que pasan por allí afuera, hartas de estar al sol,
Se cruzan con grandes grupos pegajosos de gente que anda en la feria,
Gente toda mezclada con las luces de las barracas, con la noche y con el *luar*.

Y los dos grupos se encuentran y se entrecruzan
Hasta formar sólo uno que es los dos...
La feria y las luces de la feria y la gente que anda en la feria,
Y la noche que se adhiere a la feria y la levanta al aire,
Andan por encima de las copas de los árboles llenas de sol,
Andan visiblemente por bajo de las rocas que lucen al sol,
Aparecen al otro lado de los cántaros que las muchachas llevan a la cabeza,
Y todo este paisaje de primavera es la luna sobre la feria,
Y toda la feria con ruidos y luces es el suelo de este día de sol...

De repente alguien sacude esta hora doble como en un harnero
Y, mezclado, el polvo de las dos realidades cae
En mis manos llenas de dibujos de puertos
Con grandes naos que se van y no piensan volver...
Polvo de oro blanco y negro en mis dedos...
Mis manos son los pasos de aquella muchacha que abandona la feria,
Solitaria y contenta como el día de hoy...



VI

El maestro agita la batuta
Y lánguida y triste la música rompe...

Me recuerda mi infancia, aquel día
Cuando yo jugaba junto al muro del huerto
Tirándole con una pelota que tenía de un lado
El deslizar de un perro verde, y del otro
Un caballo azul corriendo con un *jockey* amarillo...

Prosigue la música, y velahí que mi infancia
De repente entre el maestro y yo, muro blanco,
Va y viene la pelota, ora un perro verde,
Ora un caballo azul con un *jockey* amarillo...
Todo el teatro es mi huerto, mi infancia
Están en todos los sitios, y la pelota viene tocando música,
Una música triste y vaga que se pasea en mi huerto
Vestida de perro verde que se vuelve *jockey* amarillo...
(Tan rápida gira la pelota entre los músicos y yo...)

La lanzo a mi infancia y
Atraviesa todo el teatro que está a mis pies
Juguetando con un *jockey* amarillo y un perro verde
Y un caballo azul que aparece por encima del muro
De mi huerto... Y la música lanza pelotas
A mi infancia... Y el muro del huerto está hecho de gestos
De batuta y rotaciones confusas de perros verdes
Y caballos azules y *jockeys* amarillos...
Todo el teatro es un muro blanco de música
Por donde un perro verde corre tras mi *saudade*
De mi infancia, caballo azul con un *jockey* amarillo...

Y de un lado para otro, de derecha a izquierda,
Desde donde hay árboles y entre las ramas junto a la copa
Con orquestas tocando
Hacia donde hay hileras de pelotas en la tienda donde la compré
Y el hombre de la tienda sonríe entre los recuerdos de mi infancia...
Y la música cesa como un muro que se derrumba,
La pelota rueda por el despeñadero de mis sueños interrumpidos,
Y desde lo alto de un caballo azul, el maestro, *jockey* amarillo que se vuelve negro
Agradece, dejando la batuta encima de la fuga de un muro,
Y se inclina, sonriendo, con una pelota blanca encima de la cabeza,
Pelota blanca que le desaparece hombros abajo...

(Traducción de Angel Campos Pámpano.)



UNA HUELLA MINUSCULA Y DIFUSA

HECTOR TIZON

DESDE que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan.

Todo parece simple y claro a lo lejos, pero al recordarlo mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria. ¿Cómo es posible que lo que quiero narrar —el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas— sea tan difícil?

Hay un abismo de sentimientos contradictorios entre lo que soy y lo que fui. He oído decir que la huida no es victoria, que la nostalgia es pereza y que solamente la acción puede saciar el alma y salvarnos. Pero también la acción suele engendrar grandes palabras engañosas. Así, el sufrimiento y la alegría se resumen en palabras, caben en una breve canción. ¿Y si las palabras se olvidan, puede alguna canción cambiar el ritmo del mundo?

La soledad también enseña a gobernar la lengua. Pero ya no quiero estar solo, ni olvidar, ni callar. No quiero que la noche me sorprenda con mi propio rencor.

Cuando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia, sino un acto irreparable, penoso y vergonzante, como una fuga. En realidad, todas mis partidas fueron fugas. Creo que es la única forma de irse.

Pero antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años, sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros; nunca en cifras, sino en ternuras, en furoros, en penas y alegrías. La áspera historia de mi pueblo.

En el andén de la estación sólo estamos tres personas esperando al tren. Es muy temprano, pero el sol alumbra ya lo que está

más alto. El jefe de la estación tiene puesta su gorra y se asoma de vez en cuando por la puerta de la oficina. Un perro, somnoliento, está echado junto a uno de los bancos pintados de verde. Entre los que esperamos hay una india obesa de edad mediana, con sombrero masculino, de cuyas alas parecen colgar dos negras trenzas, que no abandona su cesto de mimbre cubierto con un liencillo. El otro es un hombre, sin más atributos ostensibles que sus zapatos colorados y un hirsuto bigote negro en forma de triángulo isósceles, prolijamente recortado. Sobre el muro de la estación, entre dos puertas, hay un cartel que comienza con la palabra «Denúncielos». El cartel tiene los colores de la bandera nacional.

Ya en el tren la mujer del cesto de mimbre desaparece y el hombre del bigote, a mi lado, en un tono más bien objetivo, como tentando el terreno, dice:

—¿Al norte?

—Sí —digo.

—Hago estos viajes seis veces por año, más o menos. Soy viajante de comercio, ¿sabe usted? Jabones y grasas. Antes era político, también.

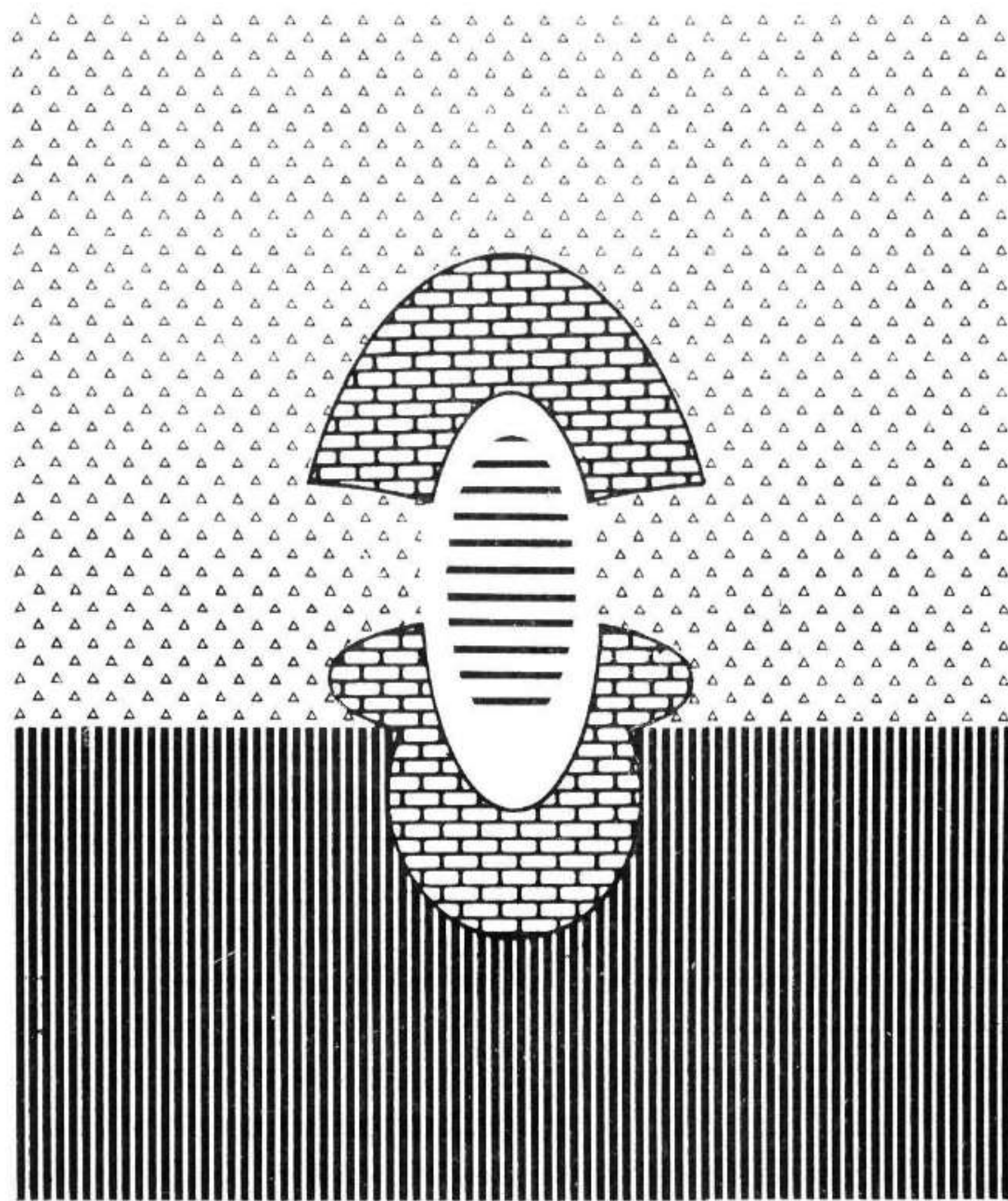
El tren comienza a subir penosamente. Ha avanzado la mañana y el ambiente es cálido y luminoso dentro del vagón. El viajante se llama Elbio C. Sanromán; cuando lo dijo me entregó su tarjeta. Pero no ha intentado saber mi nombre.

—Toda mi vida he pasado yendo y viniendo por aquí —dice—. Tengo un buen pasar, pero no llegaré a rico. Nadie puede enriquecerse tratando de vender cosas a gentes sin envidias... ¿Le molesta si me descalzo? —Le digo que no.

En Volcán esperamos el cambio de locomotora, en tanto que el resto de los pasajeros

se abalanzaba sobre los módicos puestos de comidas junto a la estación. Recordé entonces, muchos años atrás, los convoyes con tropas bolivianas repatriadas durante la guerra del Chaco; rostros macilentos, indígenas uniformados como agónicas comparsas, mirando a través de los cristales de los mismos vagones el regreso desde una pesadilla de estruendos y de muerte; mirando, también, petrificados ojos de antiguos charcas, titicondes, socabacochas, cachuyes, ostionas, estolacas; los maíces, las habas, las humitas, las sajtas, los higos henchidos, leves y maduros como un beso, y los jarabes y alojás de algarroba y quirusilla; los vendajes de mugre sanguinolenta, las bayonetas, las insignias de mando, que allí venían a ser sólo alamares inútiles, doradas pompas fúnebres.

—Si quiere usted orinar, o algo, hágalo aquí —dice el viajante—. Entre los pastos, o en el excusado. Más adelante, hasta Huma huaca no tendrá lugar. Yo lo sé porque vengo haciéndolo desde mil novecientos cuarenta y tres. En seguida estos coyas atrancan el baño... Vea usted, todo el mundo habla de la educación, las buenas maneras, la buena letra y todo eso; pero nadie se ha fijado en la filosofía de la mugre, de la inmundicia como forma de vida, salvo los antiguos. Fíjese, los coyas pueden ser sucios, pero desprecian al chanchó. No crían ni comen chanchó, así como los turcos y los judíos... Lo sé



V. Gantzer '80

porque al principio he intentado ser vendedor de jamones.

El sol, que alumbraba ahora desde el poniente, se ha aposentado en el vagón y a todos nos adormece con la antigua molición del mundo. Sólo el tren aparenta moverse, deslizándose sobre la tierra parda apenas manchada por rastros de escoria, o por una prieta manada de llamas de ojos concupiscentes —vehículos del «villano nitró» de los antiguos amos barbados que confundieron el amor con la codicia. Y también, más allá, los hichares que, encendidos, fueron la llama viva de este mundo, fuego de los metales, efímera lampistería de monarcas y usureros.

—¿Quiere un trago, usted? —dice el viajante. Lo veo más tranquilo, apocado, como si se estuviera preparando a ser otro. El bigote geométrico parece más sutil, algunas hebras de canas benefactoras rayan sus patillas. Acepto.

—Llegaremos como a las siete —dice—. Me quedaré allí. ¿Y usted?

No hallo qué decir. Digo:

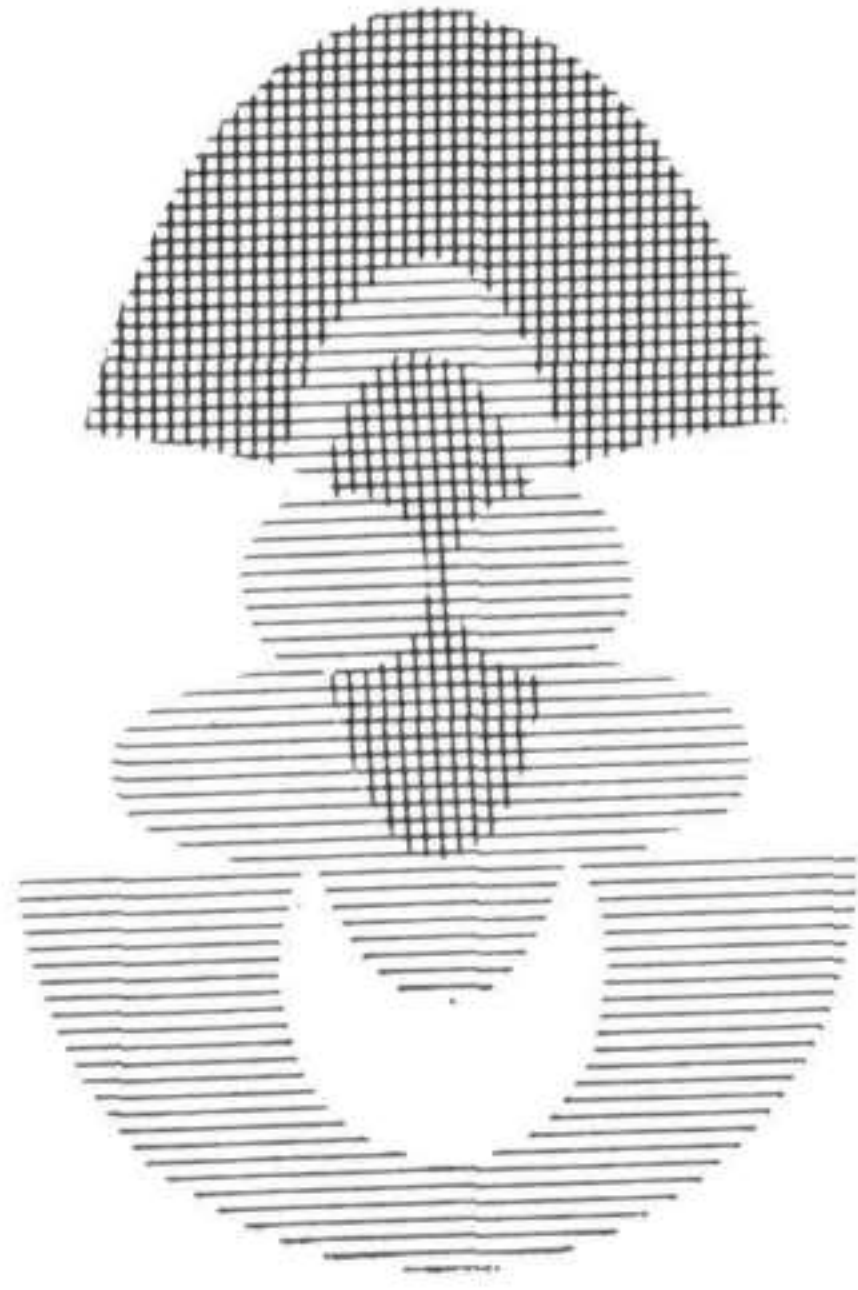
—Yo también.

Afuera no hay sombras ni luces; ni un árbol. Sólo muy de vez en cuando se adivinan las cuatro o cinco casas de un pequeño pueblo rodeando la iglesia —también abandonada—, único lujo de los pobres, o los cementerios en los altozanos barridos por los vientos, diezmados por la erosión y el olvido, como necrópolis persas.

Sé que estoy huyendo hacia adentro, hacia el invierno en este andar, como un exorcismo. ¿Pero dónde están el agua clara y el pan y el vino tibio, el denso almíbar de los higos? Sólo veo estas tierras castigadas por la sal, estas piedras manchadas por una recóndita riqueza, pulidas por la intemperie; observo los rostros de mis compañeros, a bordo del tren, sus ojos aparentemente inexpresivos, invencibles, sin ansiedad ni esperanza, abiertos y desvelados que, a pesar de todo, arden leve y firmemente, y callan, como si el vivir fuese un ejercicio disciplinado, una armonía inconsciente y un descanso.

A mi lado el viajante de comercio parece dormir. De pronto alguien en el vagón enciende una radio y suena estridente una marcha militar. Em seguida la radio calla y todo queda como antes. También yo dejo de hacerme preguntas, pero no es fácil callar cuando nuestra conciencia lucha por obligar a la sangre y a las lágrimas a prevalecer sobre la vergüenza y el hábito.

Recordé otra vez lo que iba a dejar. Mi casa, edificada como quien planea su propia grandeza; mis perros, el secreto susurro de las hojas del parral en el patio, mi lugar de trabajo frente al fuego alimentado por



V. Gantner

esa leña cortada para muchos años que yo tal vez no vería arder. ¿La libertad acaso es no tener nada? ¿Y si, como sucede, también los verdugos y los violentos tuvieran razón? Mi ánimo se resquebraja como una tierra seca, pero quiero ser libre y confesarme, ejercitar esta dura virtud sobre otros pechos, para después, descargado de todo escándalo, emprender el camino más arduo.

Cuando desperté me di cuenta que había llorado en sueños. El viajante de comercio no estaba en su lugar. Las lamparillas de los vagones eran apenas manchas de luz mortecina y el tren rodaba lentamente hacia la noche.

Por fin llegamos. Llovía.

—¿Usted tiene dónde ir?

Dije que no, que me daba lo mismo.

—Vámonos al Numancia. Es un excelente hotel, recién pintado.

En el trayecto desde la estación tuvimos que ahuyentar a una docena de chicos que pretendían llevarnos las valijas.

Todo el mundo recibió a Sanromán como a un deudo querido y esperado. Nos dieron una misma habitación con dos altas camas de hierro, un ropero, una mesa, jarra y jofaina enlozadas. Todo el cuarto tenía el aspecto de haber sido amontonado, como en un depósito de muebles. Sanromán no perdió el tiempo. De su valija sacó una toalla y un peine, se mojó los cabellos y se peinó cuidadosamente.

—Aún se podrán hacer algunas ventas —dijo—. Nos veremos para cenar.

También yo salgo del cuarto y voy hasta el salón. Allí no hay nadie ahora.

Sentado junto a una ventana contemplo cómo cae la lluvia; es un típico aguacero tropical que se ha descolgado de pronto sobre Humahuaca. No obstante esa inclemencia, concurrir a la estación cuando los trenes llegan o parten es un rito que muy pocos dejan de cumplir. Desde el hotel a la estación hay tan sólo unos setenta metros de distancia, que es recorrida por gente silenciosa, completamente empapados, mujeres con la guagua a cuestas, vecinos de chambergo, muchachas ágiles que se resguardan el peinado con hojas de periódicos. También desde el hotel alcanzo a distinguir parte del andén, ya casi atestado de gente y de perros.

Durante todo el día siguiente esperé al camión que debía transportarme hacia adentro de Rinconada y desde allí hasta el puesto, vecino a la gran laguna. En esta espera no me quedaba otra distracción que vagar por las calles del pueblo o detenerme en los confines a mirar en dirección de las montañas, engañosamente cercanas.

Aquí, en estas tierras, el día y la noche son como dos mundos cortados rotundamente, mucho más que en el país del Sur, donde el día se prolonga en la noche y los hombres siguen siempre iguales en la vigilia y el sueño, sin pausas. Durante el día brilla el sol del trópico y las palabras de las gentes son casi tan espontáneas y difusas, como en las tierras bajas; de noche, en cambio, reina el frío y el silencio y las palabras son escasas, opacas, sólo exorcismos de la memoria.

En esta mañana precisamente el sol resplandece como nunca. En la galería del hotel, sobre el patio empedrado, zumban las moscas en el aire luminoso sobrevolando las macetas floridas. Desde temprano se oye el tráfago intermitente de las mujeres que van y vienen en sus quehaceres: alimentan el fuego, hierven los caldos en los peroles y el aire huele a cebolla, orégano, ajo y especias. Cumpliendo temerarias ostentaciones de equilibrio, por momentos patas arriba en el aro colgado, un loro facundioso, entre ridículo y solemne, como un obispo ebrio, pronuncia palabras deshilvanadas y enigmáticas. El loro guarda un hondo rencor por el gato, fofo y negligente, que dormita sobre mesas y sillas. Entre ambos mantienen un duelo de por vida que no llega a mayores por el diligente cuidado de sirvientas y huéspedes; cuando el gato está a punto de atacarlo, el loro escandaliza hasta que alguien sofoca el altercado.

También en la galería hay un mirlo que canta enjaulado en métrica alejandrina. Cuando la brisa mueve apenas la jaula, el mirlo, aterrado, se agarra de las rejillas con sus patas y sus alas desplegadas.

Antes de salir, sentado junto a la ventana observo la calle. Un hombre alto, semiencorvado, cruza la plazuela llevando un bulto debajo del brazo.

Voy por segunda vez hacia el lugar donde llegará el camión que ha de llevarme y desde una esquina veo al viajante de comercio entrar en el cuartel de la gendarmería.

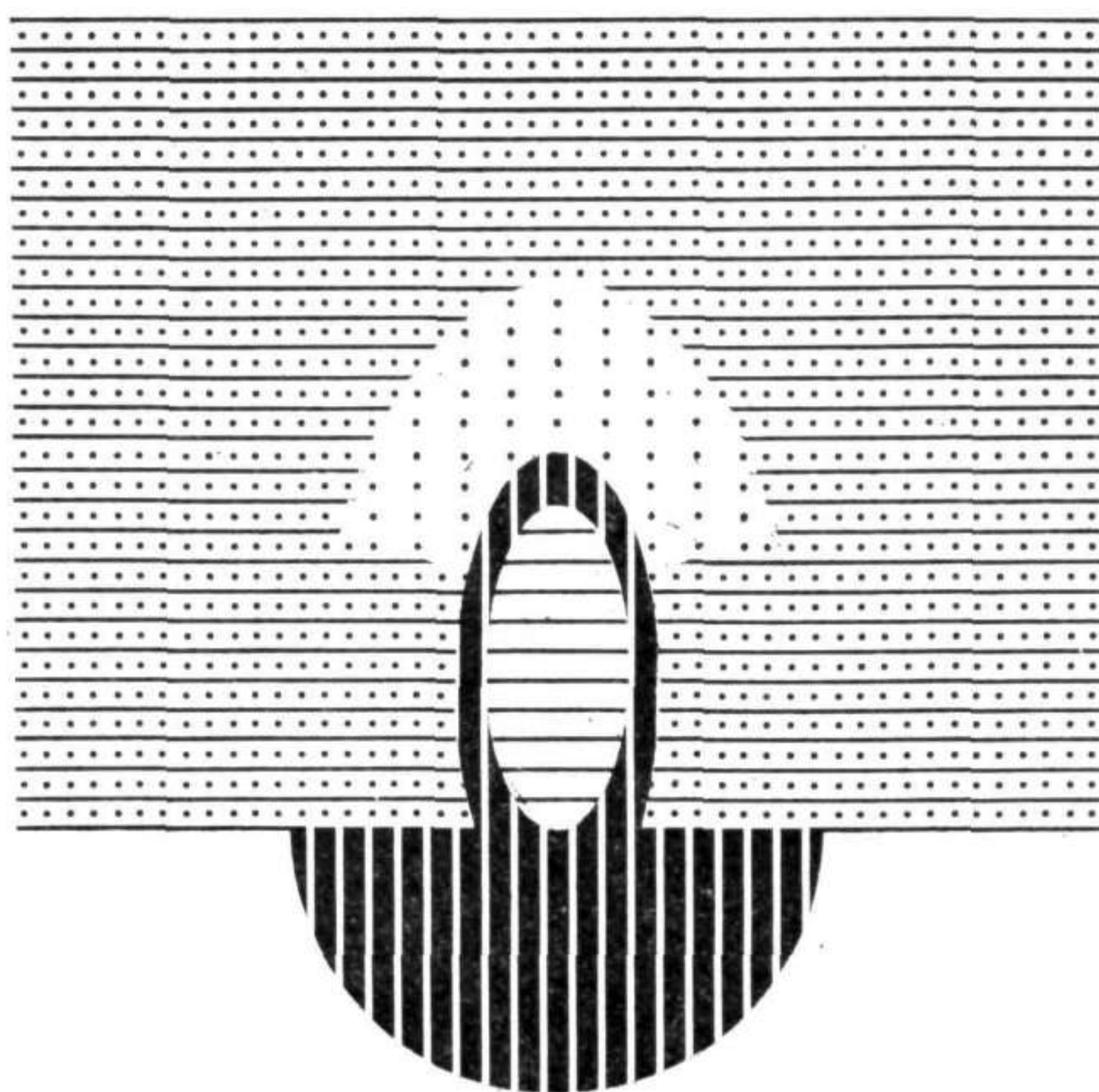
Cuando la calle se acaba sigo caminando por el descampado, sembrado de piedras y cardones. El cielo está muy alto y sin manilla. A mucha distancia ya de la última casa me tiendo sobre las piedras, cierro los ojos. El viento trae, a ráfagas, las voces de unos chiquillos que juegan y en esos ruidos adivino por momentos, esforzada y melancólicamente, algo así como las ganas de vivir los últimos momentos del mundo. Tendido de este modo la inmortalidad no espanta, tampoco Dios, en esta extremidad de la tierra; únicamente mi soledad me avergüenza.

Me levanto y regreso cuando el ritmo del viento, al acentuarse, anuncia el atardecer. No tengo hambre ni sed. Dos chivos, asomados sobre el borde de una peña, me miran como jueces de un tribunal incompleto y desdenoso, les arrojo una piedra y huyen, y al hacerlo siento una insólita alegría. Nadie puede soportar permanentemente demasiada incertidumbre, y aún puedo jugar, cambiar de ánimo con un gesto.

De pronto se han acumulado las nubes y un tren rueda a lo lejos. Al doblar la primera esquina, en un terreno baldío donde hay un molle coposo, veo otra vez al hombre alto y encorvado que había visto atravesar la plazuela llevando un bulto. El hombre, apoyado al árbol, llora; junto a él, en el suelo, está el bulto, un pequeño féretro, aún vacío, recién fabricado por el carpintero.

Cuando estoy de regreso en el hotel el sol ha desaparecido y hace frío.

Dentro del salón estamos tres o cuatro, en silencio, pendientes de las pequeñas llamas de una vieja estufa inglesa de fierro. De la radio, colocada en el hueco de la estantería entre hileras de botellas, sale un murmullo mezclado con trozos musicales ininteligibles y torvas descargas. De esos ruidos nadie hace caso. El patrón ha tocado las manos y esa es la señal que da por terminadas las partidas de billar; los jugadores —en ese momento tan sólo uno, que jugaba consigo mismo— deben abandonar las mesas. El patrón bate las palmas y dice: «Basta ya, está bien, llegó la hora.» Es español y todavía no ha aprendido la economía de las palabras que esta tierra impone. Sanromán es quien está más cerca de la estufa. «Para los males del corazón no hay nada peor que el frío» —ha dicho—. «Todo se pone duro y rígido, y la



V. Canter 80

bomba trabaja más.» Al corazón le llama bomba y eso le divierte. También le divierte repetir la siguiente incógnita: «Este es sólo el primer día y me ha ido bien, como siempre. Es algo que nunca entenderé. Que se venda grasa en cantidad, es absolutamente comprensible; pero que yo venda también jabones a estos puercos que no conocen el agua, es algo que nunca entenderé.»

—Mi mujer era celosa —dice luego—. Es lo peor que pudo pasarle: ser mujer de viajante y ser celosa.

Después, acomodándose frente a la estufa, agrega:

—Lo mejor para el corazón es tener calientes los pies. Hay que tener calientes los pies y el estómago, y reírse de la muerte.

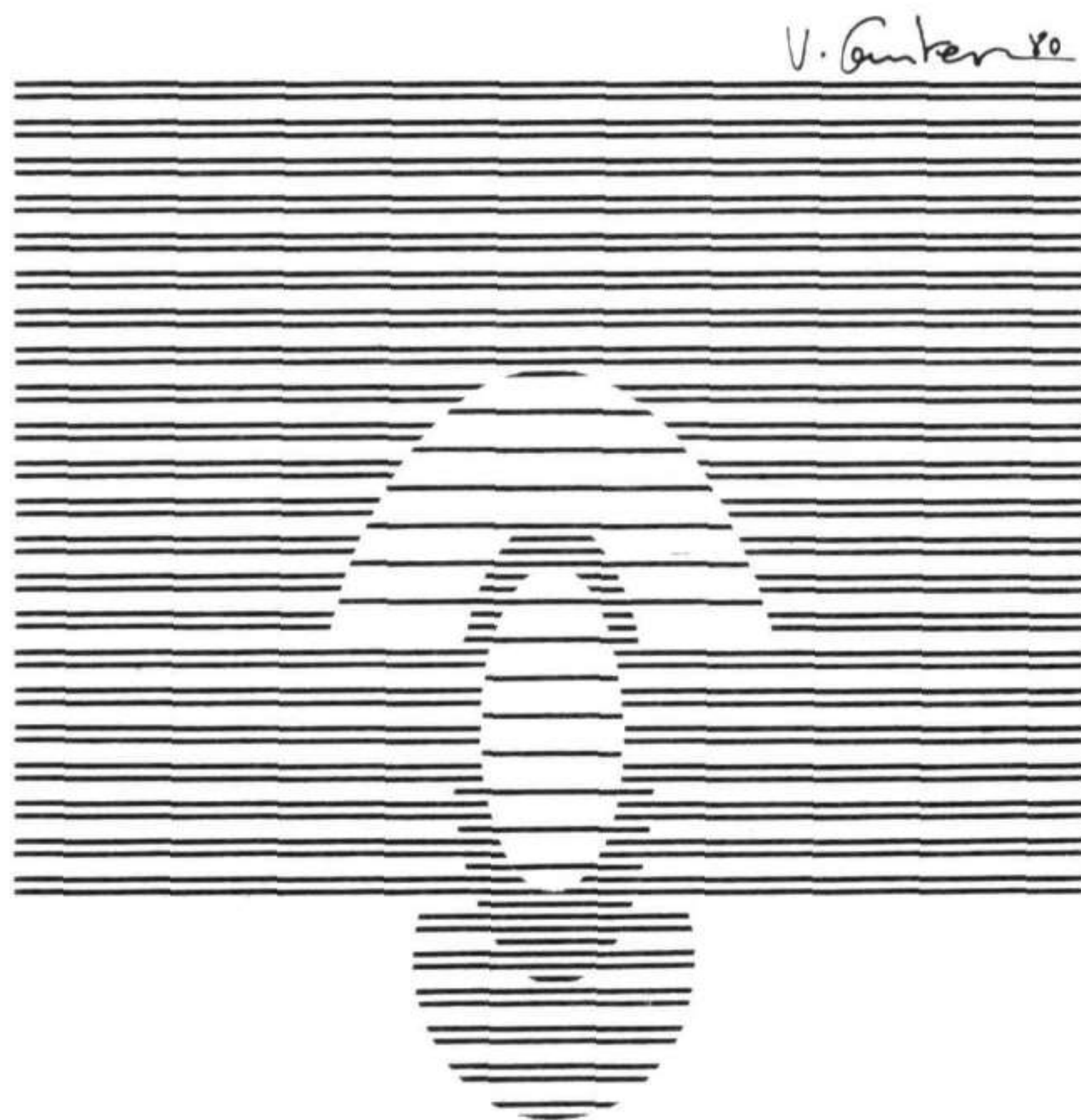
Se frota las manos y pide un último trago al patrón. En seguida bebe de un sorbo lo que le dan. Tose, escupe y pisa el escupitajo hasta hacerlo desaparecer contra el suelo.

Pocos minutos después llega un gendarme al hotel, Sanromán lo ve en la puerta y se apresura a ir a su encuentro. Hablan en voz baja y en seguida salen juntos.

También los otros abandonan el salón y el propietario aprovecha para apagar las luces.

Mi cama en la habitación es tan alta que, al sentarme, no llego al suelo con los pies. Hay una sola bombilla de luz, pálida y parpadeante.

Pienso en mis perros como un hombre rico a punto de morir piensa en su dinero. ¿Lo



que buscaba valía la pena de abandonarlos? Tal vez allá ahora llovía y ellos, ante las puertas cerradas de la casa ya no tendrían más remedio que echarse a vagar al ver que la hierba comenzaba a crecer descuidada y el estanque de aguas verdes se llenaba de espuma de sapos. Vestido como estoy me acuesto, pero hallo la cama dura, fría y desigual. No hay nada que evoque mejor la ausencia que un lecho desconocido y ajeno. Todas las cosas, el más humilde de los enseres que rodean nuestra vida, al igual que muchas circunstancias triviales, tienen más trascendencia, mayor poder evocador que las ideas. Mi padre y mi primera maestra estaban secretamente enamorados. Recuerdo un día gris, como el de hoy, cargado de presagios tormentosos. Todos jugaban a los naipes. Entre el final de una partida y el comienzo de otra mi madrastra y la madre de mi maestra salieron en busca de más té. Nadie se fijó en mí. Junto al ventanal, mi padre y mi maestra miraban hacia afuera cuando una descarga atronó y un relámpago cruzó el cielo. Ella ahogó un grito y se abrazó a mi padre, después por un momento sus manos se estrecharon. Desde entonces para mí las tardes grises, las tormentas con descargas y relámpagos sólo evocan la tierna ambigüedad del amor. También yo estaba enamorado de mi maestra.

En ese momento Sanromán regresó. Parecía nervioso.

—Me han dicho que ese camión de la mina que usted espera, no ha de llegar hasta el lunes —dijo.

No pregunté quién se lo había dicho, quizá sólo por no arruinar mi propia hipótesis. Y agregó:

—Todavía no me acuesto. En estas noches claras nunca me acuesto antes de que empiece a helar.

Entonces se quitó el revólver que tenía oculto en la cintura —un viejo Colt—, se puso una tricota más y se echó encima su descolorido poncho azul. Quedé otra vez solo en aquella habitación recién pintada de un horrible bermellón con zócalo negro. Sobre la mesa Sanromán había dejado abierta su traqueteada valija de cartón. La mía estaba junto al ropero donde al llegar la había abandonado. Me senté en la cama y traté de pensar en algo coherente y ajeno, pero no pude. A poco ya me sorprendí distraído, contemplando las patas del ropero, posadas en sendos platillos de latón —ahora sin agua—, protección contra las hormigas del improbable verano. Desde la cocina, a los fondos del gran patio llegaban voces y risas. Volví a encender un cigarrillo y me asomé a la galería, poblada de macetas con geranios. Por las ranuras de los postigones, en una habitación contigua, se colaba hacia afuera una luz difusa. Sentí por un momento ganas de acercarme sigilosamente hasta allí, para espiar. Pero no lo hice. En la soledad siempre podemos ser otro. En esos momentos ya seguramente, en mi pueblo, todos sabrían que me había ido de pronto, y se preguntarían por qué. Las conjeturas habrían empezado a deslizarse en una dirección y otra igual que las simientes cuando empieza a soplar el viento. Muy pronto todos hablarían de mi desaparición como de una fuga hacia la frontera. Quizá había cometido una estupidez sin enmienda, puesto que como todos los que se van ya no podría ser el mismo. Había defraudado la confianza de los otros. Los que nos conocen siempre buscan en nosotros sólo aquello que les conviene, un aspecto de la fama que sirve para completar la propia, y yo me había prodigado de ese modo, pasivamente, por indiferencia, por un oscuro sentimiento de orfandad, o por cobardía. Así es como había dejado pasar la vida.

Las voces en la cocina eran por momentos más altas y las risas más destempladas. Un perro se puso a ladrar, pero alguien lo golpeó y el perro huyó quejumbroso.

No regresaré, me dije. No volveré nunca más, pero debía ser cauto. Este mismo compañero de viaje. ¿Quién era? Traté de recordar qué es lo que le había dicho de mí. Poco, casi nada. Sanromán era demasiado locuaz, y lo había visto entrar en el cuartel de la gendarmería. También él mismo había confesado no ser un simple viajante de comer-

cio: «Antes —dijo— había sido político.» Ya no podía retroceder y, además, estaba solo. La duda nos hace más lúcidos, pero también nos envilece.

Ya no existía la luz que se colaba por las rendijas del cuarto vecino. También la cocina estaba pacificada. De pronto me fijé otra vez en la valija de Sanromán y decidí revisarla. ¿Qué esperaba hallar? Camisas impecablemente limpias y gastadas, otro poncho, un ejemplar del Código de Comercio forrado con papel de diario, unos calzoncillos y, de pronto, un vestido con dibujo de flores y un par de zapatos de mujer. En un principio supuse lo peor. Sin cerrar la valija, y a riesgo de ser sorprendido, conjeturé absurdas hipótesis, visiones en las cuales Sanromán, disfrazado de mujer, con los labios pintados, bailaba en las carpas de carnaval. Cerré desordenadamente la valija. Miré hacia afuera; ahora el patio estaba iluminado por la luna. Encendí otro cigarrillo, me abrigué también con mi poncho y salí a vagar por los vacíos callejones.

A la mañana siguiente estaba ya el camión que me llevaría lejos, apartándome de la ruta de casi todos.

Era un camión alto, fuerte y viejo. El chofer, un mestizo gordo de tez brillante y lampiño, observaba el motor.

—Está frío —dijo—. Repondremos el agua y vamos a salir cuando escampe. Ahora mismo la niebla está muy bajita.

Regresé al hotel a recoger mi valija. Allí aún no había nadie levantado, salvo en la cocina, donde el bullicio comenzaba a renacer. Sanromán no estaba en la habitación y el desorden de su cama era el propio de quien ha padecido insomnio o sueños inquietantes. Cerré mi valija sin olvidar el libro, que aún no había abierto, y salí al patio. Tampoco había nadie allí. Me iba ya cuando escuché que me llamaban. Era Sanromán, desde la puerta de la cocina. Pensé de inmediato que había estado esperando ese momento, o espiándome.

—¿Se va ya, en ayunas? Venga.

En la cocina, grande y tibia, se estaba bien. Allí sólo había una vieja, atizando el fuego con un fierro. El loro en su aro y el mirlo en su rincón oscuro, evidentemente custodiados por la vieja, guardaban silencio.

—Déle usted a este viajero un cafecito, o lo que guste, doña —dijo Sanromán—. Siéntese —agregó.

Yo apenas si dije una palabra. La vieja se comportaba con la indiferencia o el orgullo aparente de los sordos.

—Me voy —dije, por decir algo.

—Sí. ¿Del todo?

Lo miré en ese momento, creo que por primera vez desde la noche.

—Perdóneme la pregunta —dijo—. Sé que eso nunca se sabe. Yo también me estoy yendo, sólo que a cada rato. Y así uno jamás se va.

La vieja trajo dos grandes tazas de café y un bollo pesado, de harina blanca. Luego fue hasta donde estaba el loro, le dio una monda de papa y se sentó lejos, frente a la única ventana.

Sanromán volvió a hablar:

—¿Qué dice ese libro que lleva?

—No lo sé. Aún no lo he leído.

—A mí también, antes, me gustaban; pero los de historia nacional y antigua, y los de versos. Yo también he sido medio poeta.

El café era horrible. Miré al viajante, esta vez descuidando mis reservas.

—Sí —dijo—. Así es. Pero es difícil hacer versos en estos descampados; y para peor, cuando uno está solito. ¿Usted también anda solo, no?

Pero otra vez sentí que no me gustaban sus preguntas y tampoco hallé una respuesta que no fuera desatenta. Callé. A sorbos forzados tragué buena parte del café, para no ofender, y pellizqué el pan.

Ya casi era media mañana, pero el chofer seguía demorando la salida, trajinando en una serie de quehaceres aparentemente inexplicables. Cargó en el camión dos bolsas de harina, un cajón de clavos y una caja de velas; luego volvió a descargar las bolsas de harina y trajo rodando desde el almacén un gran rollo de alambre. Al final volvió a subir las bolsas de harina y una maltrecha jaula de madera con tres gallinas.

—Comeremos un poquito y de ahí salimos, señor —dijo más tarde.

—Coma usted —dije—. Yo esperaré aquí.

Al cabo de una hora el chofer regresó y por detrás de él un indio viejo.

—Ahorita nomás salimos, si usted quiere. —Y agregó—: ¿Podría venir este anciano con nosotros? El va hasta cerca de Orosmayo.

—Vamos —dije.

—Ya mismo —dijo el chofer—. El viejito busca su alforja y salimos. Mientras, tómesese una cervecita, jefe.

Decidí hacerle caso. El anciano se fue trotando.

La luz del sol era ya deslumbrante, de modo que tardé unos segundos en ver a Sanromán, que se puso de pie junto a una de las mesas en el bar desierto y me llamaba.

—Está de Dios —dijo Sanromán.

—De saber esto hubiera seguido en el tren —dije.

—¿Le daba igual?

—Sí.

Tres moscas revoloteaban y volvían a posarse en los restos de cerveza derramada en la mesa. En la radio, detrás del mostrador, sonaba otra vez un acorde militar.

Me sentía vacío; la impaciencia y un cierto desamparo me habían ganado y sólo veía como remedio estar en otra parte. Una vez más, quizá, había elegido erradamente mi camino. Trajeron a la mesa una botella y un vaso, cuando Sanromán habló:

—Estoy arrepentido de lo que dije.

Mi sorpresa debió brillar entonces como un cuchillo porque él se animó más que otras veces.

—Sí. No es verdad que no pueda hacer versos por culpa de esta tierra. Lo grande y lo pequeño no existe si miramos bien. Sólo que yo, a causa de mi oficio, he perdido el escozor. No se puede ser poeta ni orador cuando se anda vendiendo cosas. Pero, además, tampoco soy solo. Tengo aquí una hija moza, que se ha juntado con uno de la gendarmería; ella no lo sabe, pero lo sospecha. De vez en cuando le traigo unos regalos a la moda. ¿Usted cree que debo decirle que soy su padre?

Ya no puedo dejar de mirarlo y ahora lo veo como si fuera un hombre joven y viejo al mismo tiempo. Digo que me parece que sí, que tal vez sí.

—Se equivoca —dice él—. Ella no sería más feliz. No le falta nada ahora, y en eso de los sentimientos a veces es mejor lo que parece que lo que es.

Un rato después, el chofer, el anciano y yo nos zarandeábamos a bordo del camión, que envuelto en una nube de polvo, dejando atrás las últimas casas, enfilaba hacia el Oeste.

Durante buena parte del camino —arruinado, atravesado de vez en cuando por huellas hondas abiertas en los deshielos— un cóndor volando nos siguió. El cielo estaba muy claro y el aire transparente; el cóndor, muy en lo alto, parecía por momentos inmóvil, asombrado y vigilante, y el camión era

como su propia sombra deslizándose por el páramo.

—¿Es buena señal? —pregunté. El viejo, que viajaba atrás, se había cubierto la cabeza con su poncho y era así como un bulto más. El chofer, sin dejar de observar el camino, dijo:

—Ni buena ni mala. No se ve.

—¿Qué es lo que no se ve?

—Su cabeza. Según como menee su cabeza.

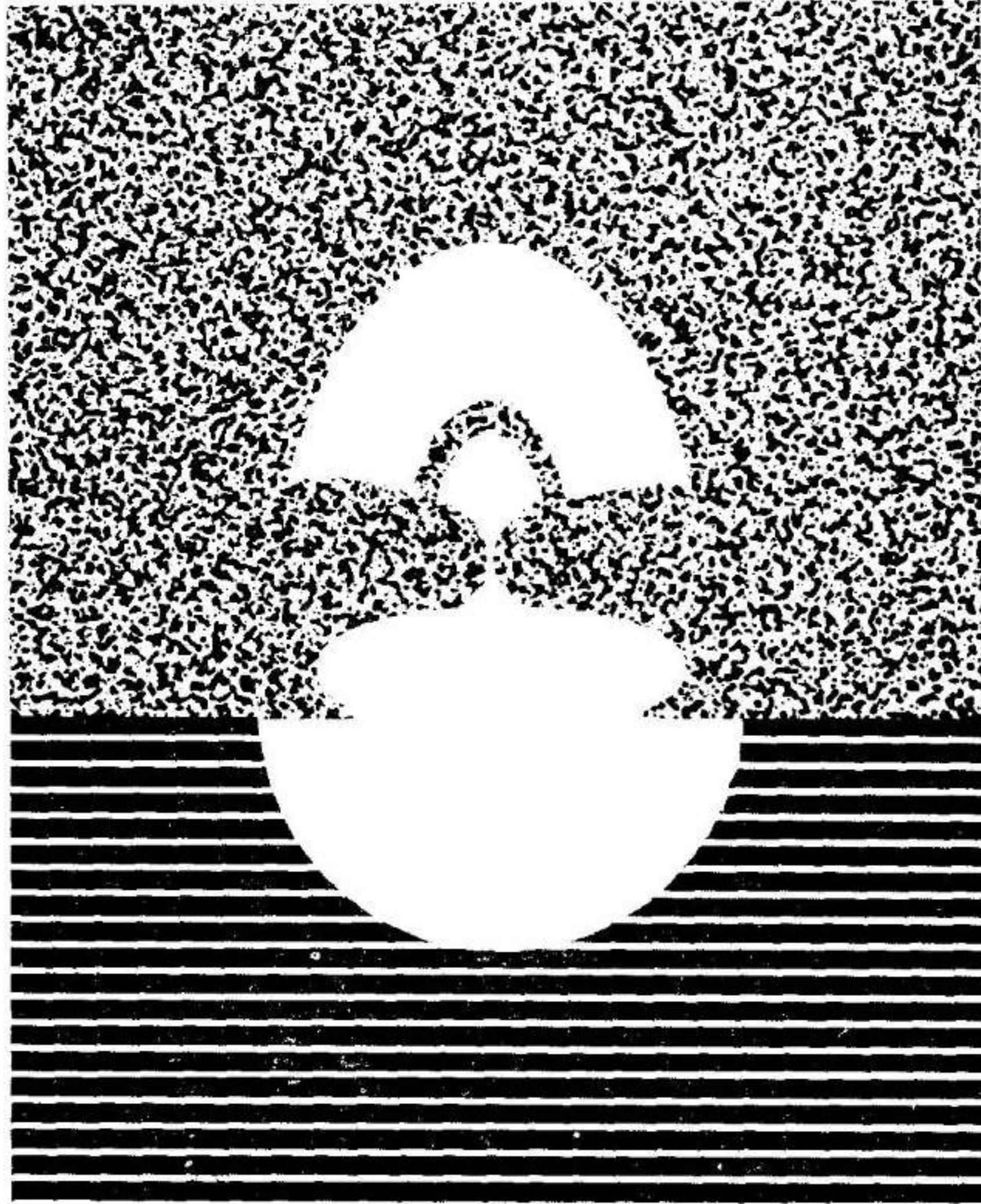
—¿Y eso cómo se sabe?

—No se sabe. Tal vez sólo por el espejito nos sigue. A ellos les gusta el relumbre, como al rayo. Ande lo ven, se tiran. Eso fue la pérdida de mi compadre don Domingo Sánchez, que en paz descansa. El ya estaba malo, perjudicado del hígado, de los riñones; tenía el corazón grande como un cayote de tanto respirar cortito por el mal de mina, y decía que no veía, que se le anublaba la visual. La Compañía le dijo: «Tenís que ir a hacerte curar bien», y lo arregló. Con esos pesos se puso a zoncear: se compró un traje azul, se compró zapatos y se encargó unos anteojos, unos grandes, que brillaban como espejos de samilante. El dinero lo mareó. Vendió sus tres burros, las gallinas y el perro lo regaló. Antes de irse le dimos la despedida y al amanecer se subió a su bicicleta y salió andando. Se habrá dormido en medio de la pampa, solito con los anteojos puestos. Ahí fue cuando el pájaro, al verlo inmóvil, bajó y le picoteó los vidrios y los ojos y él se quedó muerto por el desangre. Aquí, cerca. A lo mejor éste sea el mismo, comedor de ojos.

No una vez sino muchas había andado por estos caminos. Pero ahora todo me parecía nuevo y quería atraparlo de un golpe. Sentía la garganta seca, el pelo revuelto, electrizado, los pies fríos. Entonces también sentí que odiaba a este pueblo, a esta gente pobre y resignada; a este país lleno de sol y de sombras.

Al atardecer llegamos a la mina. Ya muy pocos trabajaban allí, hacía tiempo que la veta se agotaba y ahora sólo quedaban vestigios; más bien las labores se reducían a aprovechar gangas y escoriales desechados antes, cuando la veta era del grosor de un brazo y de trecho en trecho afloraba.

El edificio de la Administración era chato, de adobes, pintado de amarillo. Me extrañó que nadie saliera a recibirnos. No estaba Aurelio allí, como otras veces, ni Rogelio, su ayudante, cuyas vidas en esplendor y decadencia habían corrido parejas con la del yacimiento. Sólo estaba el capataz, un hombre indolente y flaco, oriundo de Tupiza, y una mujer.



V. Canter 79

—Se han llevado a Rogelio —dice el capataz—. Y Aurelio se ha ido por detrás.

—¿Se lo han llevado? ¿Pero, quiénes?

—Vinieron ellos y revisaron por aquí, la casa y la oficina; hurgaron por todas partes y se llevaron un montón de papeles y libros. El era muy leído y tenía todo eso; y un mapa.

—¿Un mapa?

—Sí. Del mundo.

La mujer dijo:

—Por algo será, pues.

—Don Aurelio nos anotició que usted vendría —dijo el capataz—. Patos hay pocos.

—Toditos se van muriendo; pura sal en el buche —dijo la mujer.

—¿Y Juan, está?

—Está —dice el capataz.

A la mañana siguiente, muy temprano, me esperaba Juan con dos mulas ensilladas. Hijo de una india y un hombre del Sur después muerto de cirrosis, Juan nunca se había alejado a más de diez leguas y era analfabeto. En la mano izquierda tenía seis dedos y por ello gozaba de cierta consideración en la comarca.

Amanecía lentamente y el aire, leve y frío, olía a salvia y al humo acre de las yarétas quemadas en la cocina.

Los cerros del Oeste, afuera, apenas si se adivinaban. Adentro, Juan repasaba prolijamente las viejas escopetas con grasa de suri

y sus ojos tenían la mirada atenta, autoritaria y calma de un pájaro o de un ídolo de piedra. Por su madre había heredado la habilidad manual de los pueblos alfareros y el sueño breve y alerta de los guerreros y de los siervos.

En poco menos de media jornada de andar llegamos a la orilla de la gran laguna, que ya vista desde media legua brillaba inmóvil en el páramo. Juan contempló la laguna como por primera vez, pero sin asombro ni urgencia, y traté de imitarle. Sabía que en este país, impasible y duro, las palabras —recalcitrante y vana tendencia del corazón— son un peligro mayor que el propio vacío.

En un lugar seco aflojamos las cinchas de las mulas, armé la tienda, encendimos un pequeño fuego y, sentado largo rato en una piedra, observé cómo la brisa encrespaba apenas la superficie del agua. A lo lejos vi un casal de patos levantando el vuelo y preparé la escopeta.

—No —dijo Juan—. Todavía no; no es hora.

Las mulas olfateaban buscando en vano algún cogollo verde entre las piedras.

Ahora Juan se ocupaba en retrenzar una punta del ronzal con la misma habilidad y atención que había puesto en engrasar las escopetas. Volví a fijarme en aquellas manos oscuras y pensé que la vida eterna alentaba sus movimientos, pasaba por esos dedos como una palpitation incesante; y que eso era también el eco de un ritmo subyacente y oculto, el mismo que acompasaba los sonos en las fiestas de vida y de muerte, y así, de pronto, lo vi alzarse y bailar sobre las piedras, inclinarse a un lado y otro levemente, como una rama verde siguiendo el compás de la humazón y del agua en la laguna, que ahora brillaba otra vez como una cara mojada.

Cuando acabamos de comer el trozo de pan y queso, dije:

—No te has casado, Juan.

—No, señor.

—No te gustan las mujeres.

—Me gustan, pero son escasas. Se han ido todas, y las que vuelven no valen ya para servir las.

—¿Por qué no te has ido de aquí?

—Quién sabe.

No insistí para que Juan durmiera al abrigo en la carpa; sabía que esta gente, cuando va de camino, huye de la sombra de los árboles, de las cuevas o de cualquier lugar oscuro y acorralado y prefiere la intemperie para hacer noche.

Apenas amanecía (cuando me despertó un disparo seco y atromador. En seguida —ya fuera de la carpa— vi a Juan regresando con un pato con la cabeza destrozada, en la

mano. Fue su único disparo. Había usado ese procedimiento indirecto para despertarme, eludiendo cualquier otra intimidación. Casi de un salto estuve en la orilla de la laguna y rompí con las manos la delgada capa de la superficie helada para lavarme.

El fuego aún vivía bajo las cenizas, pero sin perder tiempo seguí a Juan, que me esperaba agazapado entre unos pajonales. Rodilla en tierra, esforzándome por resistir la ansiedad, disparé; a unos cuarenta metros los perdigones erizaron el agua sin tocar la pareja de patos que, levantando el vuelo, fueron a posarse otra vez a poca distancia. A gatas, siempre entre el pajonal, busqué otra posición y volví a disparar, un tiro detrás de otro. Los disparos resonaban como truenos breves y espantosos y aquellas aves, de vuelo engañosamente torpe, parecían imperturbables.

Alto ya el sol y con Juan detrás, anduve buena parte de la ribera agazapado, corriendo a veces o arrastrándome entre las piedras. Tenía la garganta seca y un vago regusto a sangre; aguzaba la vista, tensaba el pulso y apretaba el gatillo con el cuidado y la furia de quien se juega la vida en una apuesta irrisoria.

No acerté ninguno de los tiros y a esa hora ya casi todos los patos habían volado; sólo al anoecer, recaudados en las sombras, regresarían.

Estaba solo cuando arrojé la escopeta entre las piedras y me tendí, cansado, en el suelo. Entonces me di cuenta de que Juan no estaba. Hacía mucho que había regresado cerca del fuego. Todo estaba inmóvil y en silencio. Sentía ganas de gritar, de llorar, y de pronto recordé cuando era niño y junto a mi padre perdimos un tren de regreso y

quedamos solos, desamparados en una estación inmensa y desconocida. Lloré aquella vez no por temor, sino porque mi padre, hasta entonces omnipotente y seguro, me había defraudado. ¿Dónde estaba Dios y para qué servía? Desde aquel momento quizá transformaba siempre la autocompasión en odio; y también la piedad ante las injusticias, la violencia, la envejecida mirada de los niños abandonados. No, Dios no era el buen padre, sus dones eran siempre incongruentes y caprichosos. Sentí que odiaba el poder, las ilusiones o el entusiasmo, la soledad, la contemplación recatada, que prolongan la apariencia de la vida.

Recogí mi escopeta del suelo; ya había dejado de ser el instrumento compañero y excitante. Estaba fría, inerte, pesada. Y llamé a Juan dando voces. Pero no me oyó. Cuando estuve a su lado vi que había muerto el fuego con un puñado de tierra y ceñía los aperos de las mulas.

—¿Nos vamos, ya?

Respondió sin decir nada.

Me senté en el suelo y miré otra vez en dirección de los pajonales y la laguna, ahora inmóviles.

—Habrás visto, Juan. No sé por qué. No ha sido así, otras veces.

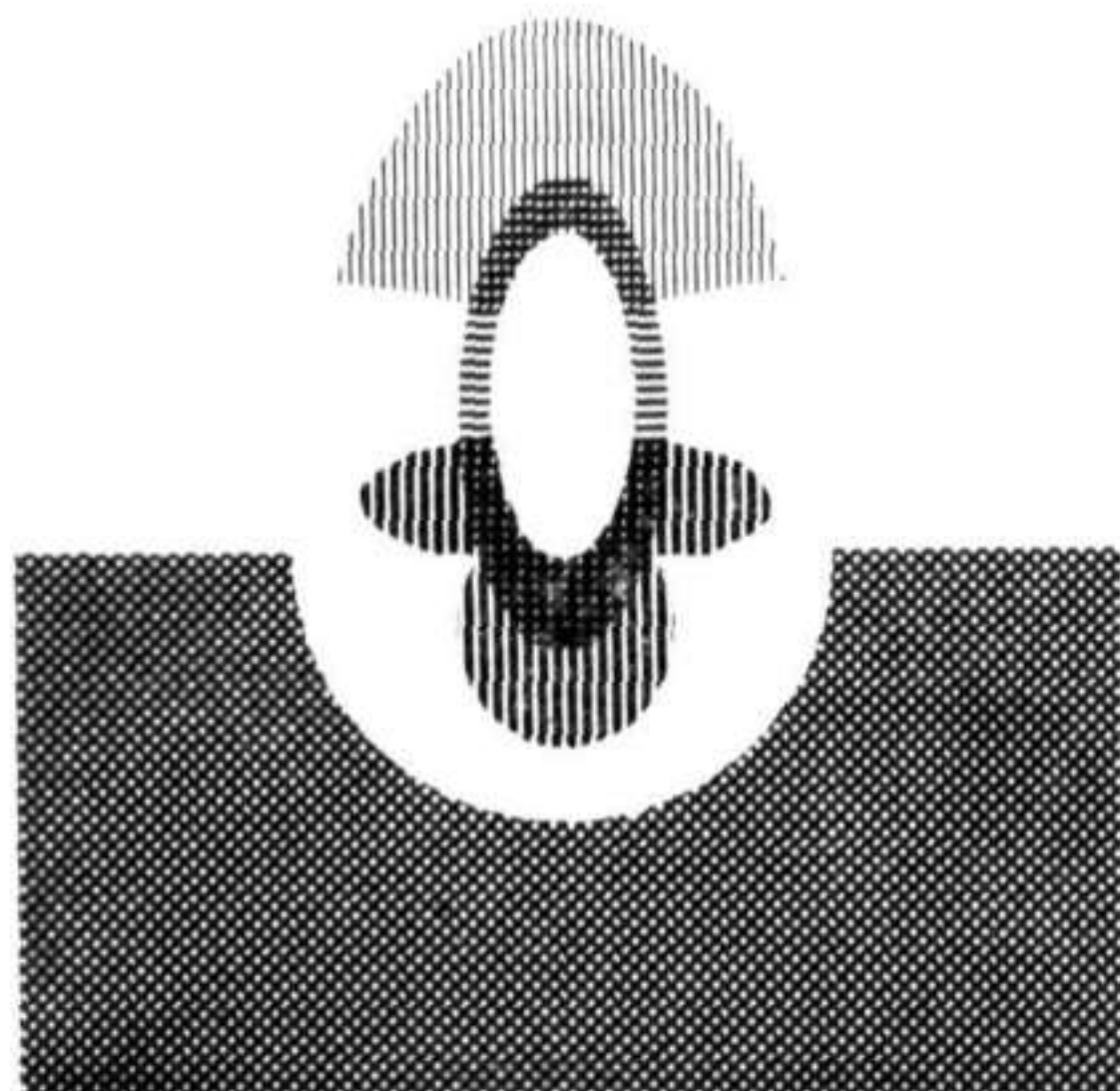
Juan, levantando una pata a su mula, observó la herradura.

—Estos patos de mierda —dije, y en ese instante sentí que era otro—. ¿Qué habrá pasado, Juan?

Sólo entonces me miró y dijo:

—Usted no les pega porque quiere matarlos.

Las sombras ya eran largas cuando empezamos a andar.



V. Ambrósio

CUATRO POEMAS

ANGEL GONZALEZ

AVANZABA DE ESPALDAS AQUEL RIO...

Para Susana

Avanzaba de espaldas aquel río.
No miraba adelante, no atendía
a su Norte —que era el Sur—.
Contemplaba los álamos
altos, llenos de sol, reverenciosos,
perdiéndose despacio cauce arriba.
Se embebía en los cielos
cambiantes
del otoño:

decía adiós a su luz.

Retenía un instante las ramas de los sauces
en sus espumas frías,
para dejarlas irse —o sea, quedarse—,
mojadas y brillantes, por la orilla.
En los remansos
demoraba su marcha,
absorto ante el crepúsculo.

No ignoraba al mar ácido, tan próximo
que ya en el viento su rumor se oía.
Sin embargo,
continuaba avanzando de espaldas aquel río,
y se ensanchaba
para tocar las cosas que veía:
los juncos últimos,
la sed de los rebaños,
las blancas piedras por su afán pulidas.
Si no podía alcanzarlo,
lo acariciaba todo con sus ojos de agua.

¡Y con qué amor lo hacía!

CARTA

Amor mío:

el tiempo turbulento pasó por mi corazón
igual que, durante una tormenta, un río pasa bajo un puente;
rumoroso, incesante, lleva lejos
hojas y peces muertos,
fragmentos desteñidos del paisaje,
agonizantes restos de la vida.

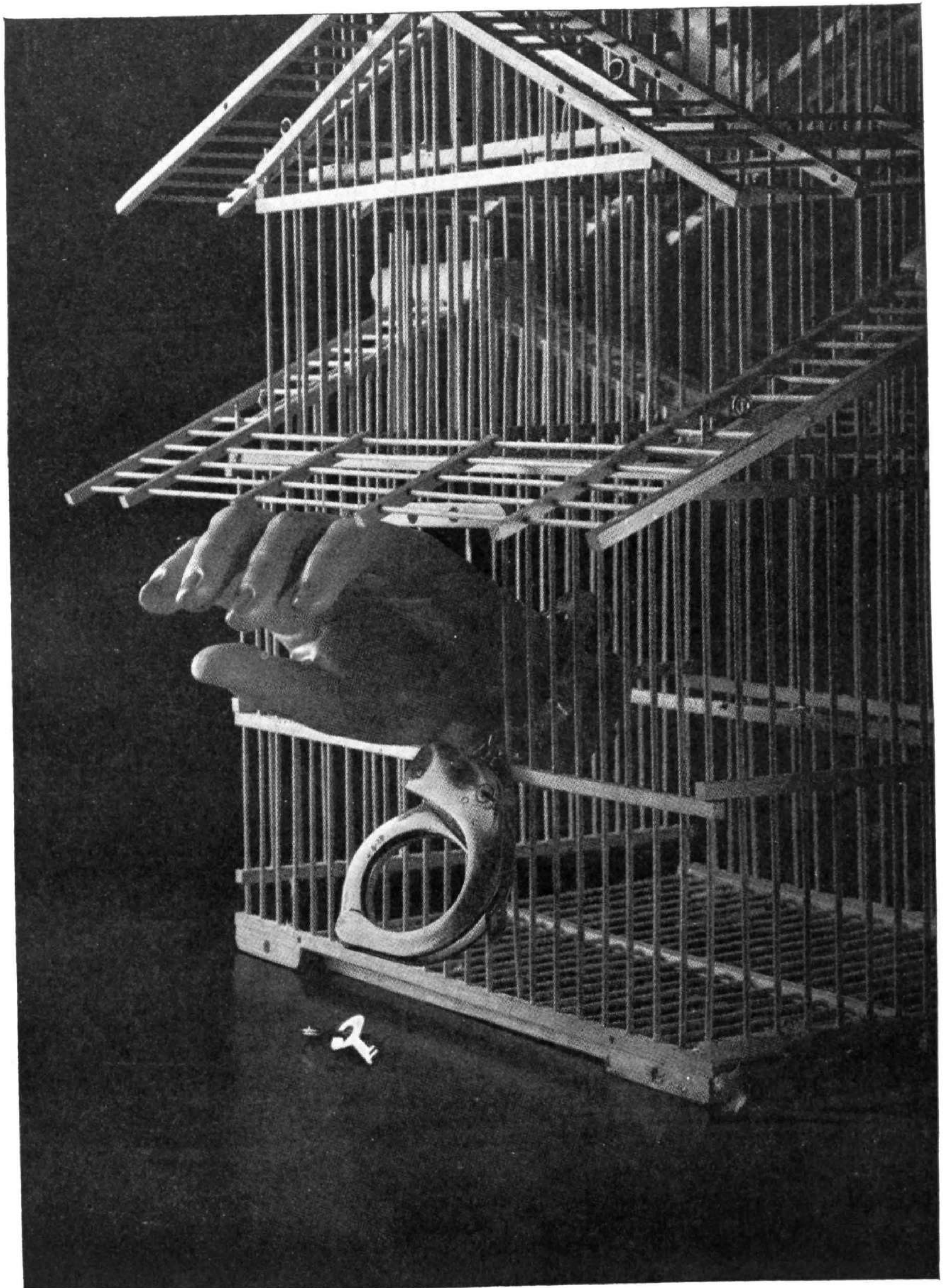
Ahora,
todo ya aguas abajo
—luz distinta y silencio—,
quedan sólo los ecos de aquel fragor distante,
un aroma impreciso a cortezas podridas,
y tu imagen entera, inconvencible,
tercamente aferrada
—como la rama grande
que el viento desgajó de un viejo tronco—
a la borrosa orilla de mi vida.

¿SABES QUE UN PAPEL PUEDE...?

¿Sabes que un papel puede cortar como una navaja?

Simple papel en blanco,
una carta no escrita

me hace hoy sangrar.



Fotografía de Carlos Yebra



Fotografía de Acosta Moro

IGUAL QUE SI NUNCA

¿Es algo más que el día lo que muere esta tarde?
El viento

¿qué se lleva,
qué aromas arrebató?
Desatadas de golpe las hojas de los árboles
ciegas van por el cielo.
Pájaros altos cruzan, se adelantan
a la luz que los guía.

Sombría claridad
será ya en otra parte
—por un instante sólo—
madrugada.

Con banderas de humo alguien me advierte:

—Míralo todo bien;
eso que pasa
no volverá jamás
y es ya igual que si nunca hubiese sido
efímera materia de tu vida.

RIO EN EL VALLE

FELIPE MELLIZO

I have an habitual feeling of my real life having past, and that I am leading a posthumous existence.

(KEATS)

ME resulta imposible pasear por Holborn sin recordar a Ben. Cuando lo conocí regentaba un cafetín en la Leather Lane, uno de esos cafetines londinenses en los que se refugia, siempre a las mismas horas, una breve humanidad humilde que engulle cuencos de té, jarritas de café con leche ejemplarmente mal hecho, huevos rebozados a la escocesa, *sandwiches* de pan migoso y lonchitas de sospechoso salmón o de grasiento *corned beef*. Esos cafetines pobres son capillas sixtinas de los plásticos y la formica, grisácea y cuadrículada. Los clientes encargan en el mostrador sus infusiones y sus tentempiés, pagan en el acto y se sientan a tragar su condumio en las diminutas mesitas del local. Hay sopas, minestrone en conserva, que los fabricantes envían en grandes botes cilíndricos; huevos abundantes, que los clientes devoran junto a lonchas churruscantes de panceta a la plancha; rollos de mantequilla y de manteca; fuentes de tomatitos canarios, minúsculos; fiambres cortados en lonchas concienzudamente finas; cajas repletas de saquitos de té, y grandes cafeteras cromadas, incapaces de producir la amarga delicadeza del *capuccino* o la súbita y ardiente concentración del *café expresso*.

Ben abría temprano, a eso de las siete o siete y media, para servir a los rufianes madrugadores del mercadillo su copioso desayuno, y cerraba a eso de las tres y media de la tarde, pasado el largo cafeteo de la mañana y la hora punta del almuerzo frugal del mediodía. Permanecía siempre detrás del mostrador, untando rebanadas de pan con mantequilla, recogida en la hoja de un ancho cuchillote, o dando suelta al chorro borbotante del café. Una o dos mujeres, emigrantes, casi siempre italianas o españolas, acaso irlandesas, limpiaban el local, que se cerraba hasta la mañana siguiente. El cafetín tenía un sotanillo, en el que guardaba sus mercancías uno de los chalanos del mercadillo cuando recogía el puesto al llegar la primera hora de la tarde.

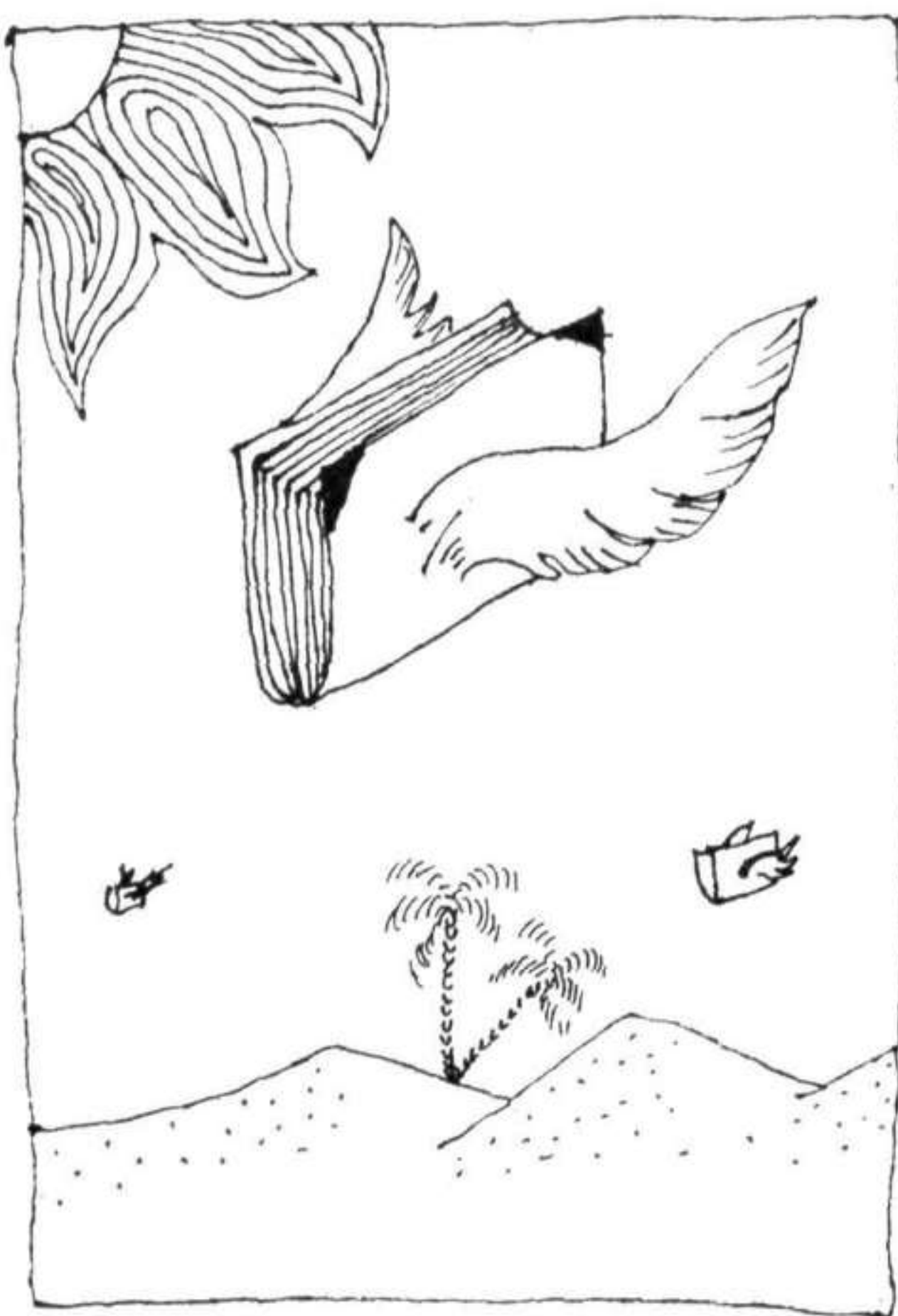
Porque el negocio de Ben, como el de otros mercaderes ve-

cinos, tenía sus raíces en la feria callejera diaria de la Leather Lane. Es ésta una calleja estrecha y pobre que va desde Clerkenwell Road hasta Holborn. A uno y otro lado de la calzada, por la que no circulan vehículos, se instalan cada mañana cincuenta o sesenta puestecillos, en los que se venden ropas bastas y chillonas, relojes de estaño, cinturones, bisutería, frutas y legumbres, herramientas baratas, navajas y enseres de cocina. Hay también un fecundo comercio estable y pobre; tiendas de discos viejos, de maletas, de ferretería y de baratijas, con un sector, ya cerca de Holborn, en el que los nombres judíos presiden las puertas y los escaparates de las platerías y orfebrerías. En otro tiempo, el pequeño comercio judío era dueño de la calle y de las que a ella afluyen: Portpool Lane, el callejón de Verulamio, Greville Street, Hatton Wall y alguna más. En los años treinta, Oswald Mosley y sus «camisas negras» visitaban a veces la Leather Lane para repartir hostias entre los tenderetes.

Pero, antes de eso, el barrio había sido italiano. Pasado el esplendor renacentista, los italianos dieron comienzo a su larga aventura de emigrantes, y muchos de ellos vinieron a parar aquí, precisamente aquí, hospedándose por cientos, y aun por miles, en el cuadrilátero que limita al norte y al sur con Clerkenwell y Holborn, y al este y el oeste, con Saffron Hill y

Gray's Inn Road. Aquellos emigrantes eran, sobre todo, vaciadores de cuchillos del Trentino o campesinos de la comarca de Abbazia, en los valles apeninos. Las desdichas de Italia extendieron luego las fuentes de la emigración, pero los *abbazzini* perduraron y perduran en el mundo del comercio modesto y de las *trattorias* londinenses. Sus paisanos los llaman, todavía hoy, los *inglesi*. Hasta mediados del siglo XIX, los afiladores se reunían a comer en un figón de Saffron Hill, y allí se hablaba italiano. Más al oeste, en los alrededores de lo que ahora es Tottenham Court Road, se reunían los irlandeses, formando el barrio oloroso del «pequeño Dublín», asolado por la ginebra, el aguardiente de patata y la desesperación.

El mercadillo de Leather Lane, menos conocido por los grotescos turistas que el patio de Monipodio de Portobello Road, existe desde hace unos cuantos siglos. Al mediodía, cuando los



oficinistas abandonan sus nichos para malcomer, la clientela aumenta. Allí se compra, a su precio, una mercancía simple, útil, tiñosa y generalmente efímera. Los mercaderes, siempre con cierto aire nomádico, musculosos, malhablados, patilludos, tan hábiles para el truco y el regateo como los árabes de Janel-Jalili, son el pueblo de Londres, ajeno a las señoritas pimpantes de piernas hermosas y vientre acogedor, a los señoritos de las oficinas, con sus melenas de paje, sus camisitas de rayas y sus ternos pretenciosos, a la burguesía domesticada que prefiere vivir en los suburbios falsamente rurales y se deshace pacientemente la médula leyendo libros de sexología. Estos comerciantes del baratillo de Leather Lane son la gente, la chusma, la canalla, dueña de ese último coraje urbano que también conservan en Madrid o en Barcelona los chulos de la «movida» en torno a los mercados o los ágiles cazadores de los barrios portuarios.

El cafetín de Ben se llamaba «Annabel». A mí me gustaba tragarme uno de aquellos *sandwiches* de pavo trufado y beberme un cubo de café aguado, charlando con el viejo. Cuando

yo lo conocí, tenía alrededor de sesenta años. Era un judío pequeño, de ojos claros y cabello blanco, siempre cuidadosamente vestido, siempre con las uñas cortadas y limpias. De escasa estatura, sus manos eran, sin embargo, sólidas y grandes, y tenía en el rostro, tal vez en los pómulos o en la boca grande y apretada, el aire triste y lejano que tienen los jorobados. Presumía mucho de su origen francés, que creía ver claramente en su apellido, Sercōa, con ese acento lujoso que gobiernan los gabachos. Más adelante supe que jamás iba a la sinagoga, y que sólo se sentía vaga y lejanamente vinculado con la comunidad judía de la ciudad a través de su familia, unas hermanas onerosas y estrictas, raramente vistas, de alguna manera mantenidas a raya por el viejo. Sin embargo, cuando Ben murió, solo, en una de las salas gigantescas y frías del Saint Bartholomew Hospital, fue enterrado como un buen judío, entre rabinos y ritos arcaicos. Ahora pienso en la fantástica precisión de la vida, de la historia inevitable de los hombres, que en un tiempo jamás perdido tuvo que sacar a la estirpe de Benjamin Sercōa de los salados desiertos mesopotámicos para que llegase al cafetín de la Leather Lane a toparse con mi propia existencia de cordobés, uno más en una corriente de sangre labriega y menestral, remansada a veces en el páramo de la Tierra de Campos o en los barbechos de Toledo.

Ben vivía en Southampton Row, casi esquina a la Cosmo Place, en el extremo occidental del burgo de Holborn, a media milla, más o menos, del cafetín. En verdad, el barrio se extiende más hacia el oeste, pero Southampton Row es una frontera social y económica evidente. Allí empieza, más o menos, Bloomsbury, el lugar consagrado por los artistas, un poco cursis, fabianos y frenéticos por la tentación genital, que rodearon a la pobre Virginia Woolf. Yo no creo que Ben cruzase mucho esa frontera. Su vida de cardíaco

transcurría en la media milla entre sus dos santuarios, el cafetín y la casa. Sólo en sus últimas semanas en este mundo, cuando trabajó como telefonista en el Teatro Savoy, agobiado por la insuficiencia respiratoria y los repugnantes errores de su marcapasos, cruzó a diario la marca occidental de su territorio, siempre en taxi, cargando con una carterota, en la que guardaba el tarrito de yogur y el muslo de pollo que le preparaba Giulia, la piamontesa.

El camino más corto entre Leather Lane y la casa de Ben es la espaciosa Theobalds Road, que se llama así porque fue la ruta que seguía la caravana real cuando los monarcas iban a la villa de Theobalds, en el condado de Hertfordshire. Se pasa junto al jardín de Gray's Inn, en el que Francis Bacon plantó una catalpa, que todavía sigue en pie, y se dejan a la izquierda las callecillas que desembocan en Red Lion Square, donde está la Ethical Society, y entre cuyos árboles dicen que se pasea a veces el fantasma de Oliverio Cromwell. Y se llega a Southampton Row, no muy larga, aunque sí muy generosa de anchuras, que se prolonga hacia los barrios más siniestros del Norte, cambiando su nombre en un par de tramos. A la entrada de la calle, en la acera occidental, junto a una tiendecilla en la que se venden mágicos cafés del Brasil y de Colombia, hay un restaurante italiano, «La Tavola Calda», en el que se sirven vinos aceptables y buenos *canneloni*. Algunas veces, Ben nos llevaba

allí a comer a Giulia, a Lucia y a mí, y luego, en la sobremesa, charlábamos un rato sobre los manteles de cuadritos blancos y rojos. Pero a Ben le gustaba más comer en casa.

Los domingos, generalmente, guisaba para nosotros. Hacía la compra minuciosamente. Las carnes, por ejemplo, las compraba en un establecimiento de Theobalds Road, junto a una freiduría de pollos y pescados que regentaban unos hermanos chipriotas, casi enfrente de la Policía Metropolitana. Ben se llevaba grandes piezas de vaca, piernas de cordero, capones rollizos y jamones frescos que no parecían ofender mucho a Moisés. Siempre tenía en casa dos o tres botellas de tintos franceses y fruteros abarrotados con uvas carnosas, enormes plátanos del Caribe, naranjas mediterráneas y robustas manzanas *Golden delicious*. Presumía de su pericia para los asados, que vigilaba, enfundado en un mandilillo que protegía su *pullover* celeste, con celo incansable. Nos sentábamos en una pequeña y caliente habitación interior, materialmente llena de un receptor de televisión elefantino, y allí nos servía Ben, insistente en sus sabrosas dádivas, incansable en

la tarea de escanciar los vinos de Francia. Era entonces, generalmente, cuando hablaba de política o recordaba sus días de soldado, Dunkerque, el hospital, los bombardeos alemanes.

El piso era viejo, grande, de altos techos decorados con cenefas de escayola, gruesas cortinas rojas con festones dorados, grandes cuadros con oscuros paisajes marinos, macetas de aspidistras y *patas de oso*, porcelanas de pastoras y caballeros. Allí había vivido con su mujer, de la que nunca hablaba, y que había muerto unos años antes de la espantosa esclerosis en placas. Giulia solía contarnos, en cuchicheos urgentes, con qué tenaz misericordia había cuidado Ben a la enferma en sus últimos meses. El viejo piso estaba siempre lleno de polvo y de montones de facturas, talonarios de cheques, formularios de la Seguridad Social y cartas comerciales.

En la calle, junto al portal, a la derecha, hay un restaurante modernista y raro que se llama «Strikes 29», una salota rojiza cuyas paredes exhiben grandes fotografías de las huelgas del 29. Y, junto al restaurante, pasando el antiguo portalón del sórdido Hotel Royal, está el callejón llamado Cosmo Place, de no más de treinta metros de longitud, estrecho y multicolor, con dos buenas tabernas, una tienda de vinos y dos restaurantes a la izquierda y una «sala de té», siempre tibia y callada, a la derecha. La Cosmo Place desemboca en la gran plaza llamada Queen Square, sobre cuyos bancos de

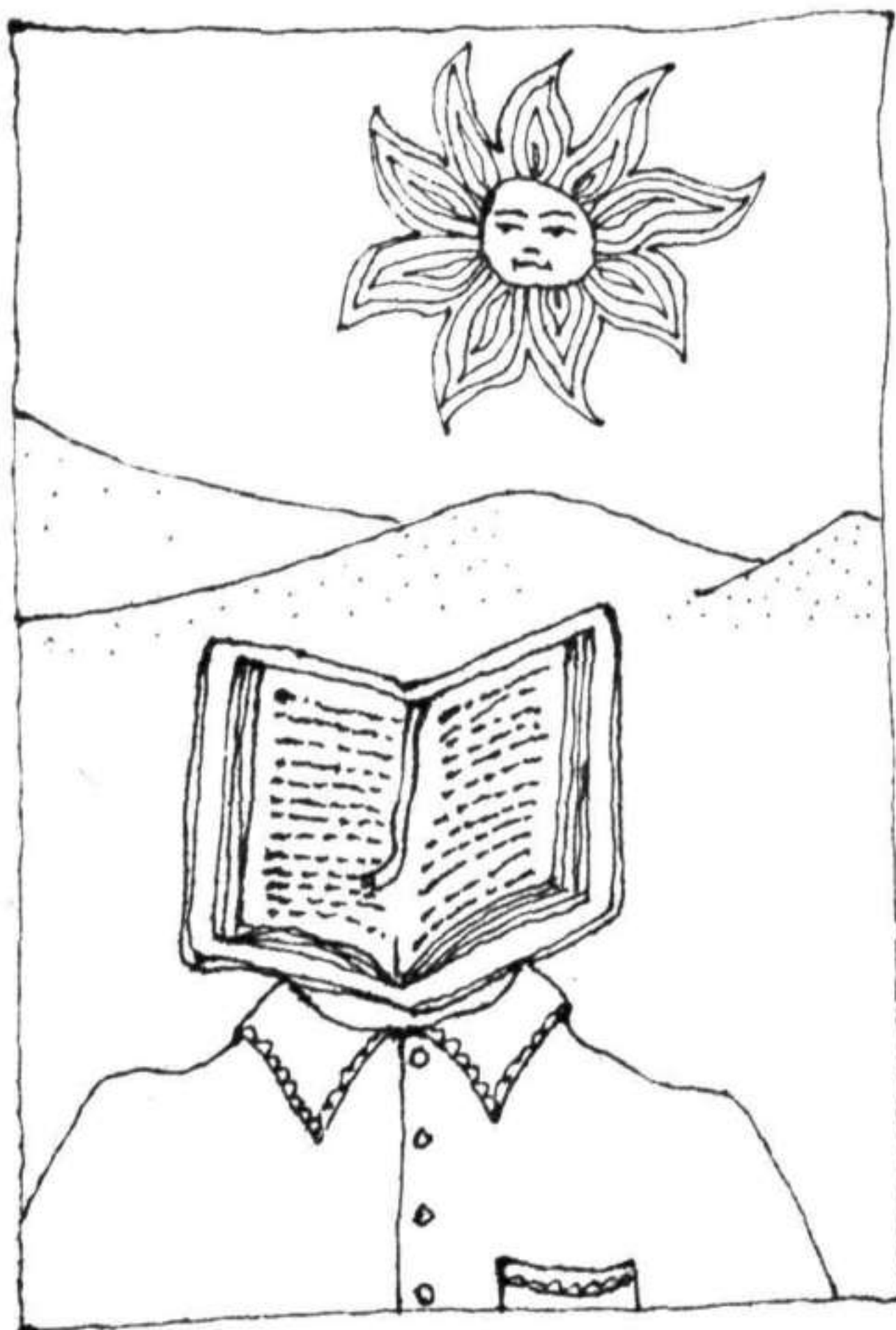


Dibujos
de Pablo Sycet

madera, en torno a la fuentecilla, duermen los borrachos. Yo solía sentarme allí a esperar a Lucia o a su madre.

Es una plaza rectangular. Sus dos terceras partes septentrionales son un parque poco cuidado, apenas una treintena de grandes árboles, setos mal atendidos y unas praderillas. El tercio meridional, enlosado, tiene en el centro la fuentecilla, delante del Hospital Italiano y del Instituto Stanhope para clases nocturnas. Cruzan incesantemente enfermeras de uniformes azules, rosas o blancos, todas ellas con medias negras y zapatos bajos, gordas pantorrillas y traseros carnosos subrayados por los anchos cinturones. Porque a la plaza se abren las puertas de otros hospitales, además del Italiano. En la zona oriental está el Hospital Homeopático, al que se entra, sin embargo, por Great Ormond Street —calle en la que, un poco más al este, se encuentra el Hospital Infantil—. También está en la Queen Square el Hospital para Enfermedades del Sistema Nervioso. Y enfrente, otras seis o siete pequeñas instituciones médicas y farmacéuticas que suministran a la plaza una población de batas blancas. Cuando llega la primavera, grupos de médicos se sientan a beber unas jarras de cerveza en las terracillas de la Cosmo Place, sin quitarse las batas, de cuyos bolsillos pectorales cuelgan, posiblemente como una tierna prueba de vanidad, las gomas de los estetoscopios. De todos estos hospitales, el más bonito es el Italiano, que se erigió por suscripción pública hace un siglo para atender a los emigrantes del barrio. Las enfermeras son monjas Misioneras de Verona. La fachada parece el decorado cinematográfico de algunos episodios de *Adiós a las armas*. En torno a la fuente, los niños echan migas de pan a las palomas, que se bambolean como enanas gordas junto a las botellas vacías olvidadas por los borrachos.

tal Italiano, está la iglesia de San Jorge Mártir. Se construyó en 1706 y en ella se repartían cenas de Navidad a los aprendices fumistas de la ciudad. Es una buena iglesia, armada de ese tono literario que tienen casi todos los templos londinenses. Walker pintó en ella su *Acción de Gracias*, para ilustrar una novela de Thackeray que, sin duda premonitoriamente, el au-



tor tituló *Las aventuras de Felipe*.

Precisamente frente a la iglesia suele detenerse, los días claros, la furgoneta de los helados, que deambula por la ciudad haciendo sonar un pequeño carillón y mostrando su carrocería pintada de colorines. Como en casi todo el mundo, los primeros que vendieron helados en Londres fueron también los italianos y todavía quedan unos cuantos, a los que conocen los chicos y los grandes, genéricamente, por el nombre de «Tony Bell», Toñito Campana. Sentado en la Queen Square, yo me regalaba a menudo con cucuruchos de helados blandos en los que Tony Bell incrustaba una barrita de chocolate rizado. Y veía pasar a Giulia, caminando siempre muy de prisa a pesar de su gordura, cargada siempre con bolsas de plástico repletas de vasijas y comestibles, un humilde botín casi diario que conseguía en el hotel que la empleaba como cocinera.

En realidad Giulia vivía en otro sitio, no lejos de allí: Lamb's Conduit Street, que nace en Theobalds Road y muere en el parque infantil de la Guilford Place. Al comienzo de la calleja, bajo la cual pasó, otrora, una de las primeras conducciones de agua de la ciudad, está el departamento de extranjeros de la Policía: el «Aliens Registration Office». Allí interrogan a los asustados inmigrantes unos funcionarios gélidos y cuidadosos, muchos de ellos orientales y caribeños, antes de entregarles la documentación que legaliza su estancia o de enviarles al centro de Croydon, que suele ser una antesala de la deportación. Lo que más me gustaba de Lamb's Conduit Street era la funeraria de «Albert France e Hijo», que tenía en el escaparate un mapa viejo de Holborn (Holeburne en otros tiempos, es decir, «Río en el valle») y una emperifollada carroza mortuoria. Aquel escaparate escondía húmedos secretos macabros: el señor Albert France y su hijo, por ejemplo, poniendo inyecciones al cadáver grueso de una señora polaca,

viuda, venida a menos, manchada de orines.

Más arriba estaba la taberna «El Sol», haciendo chaflán con Great Ormond Street, enfrente de una tienda de baratijas decorativas y de una frutería sucia. No es la única taberna de la calle, puesto que unos metros más hacia el norte está una de las más famosas de la ciudad, «The Lamb», en cuyas paredes se exhiben cientos de fotografías y daguerres de ingleses famosos, patilludos y barrigones como personajes de Carlos Dickens.

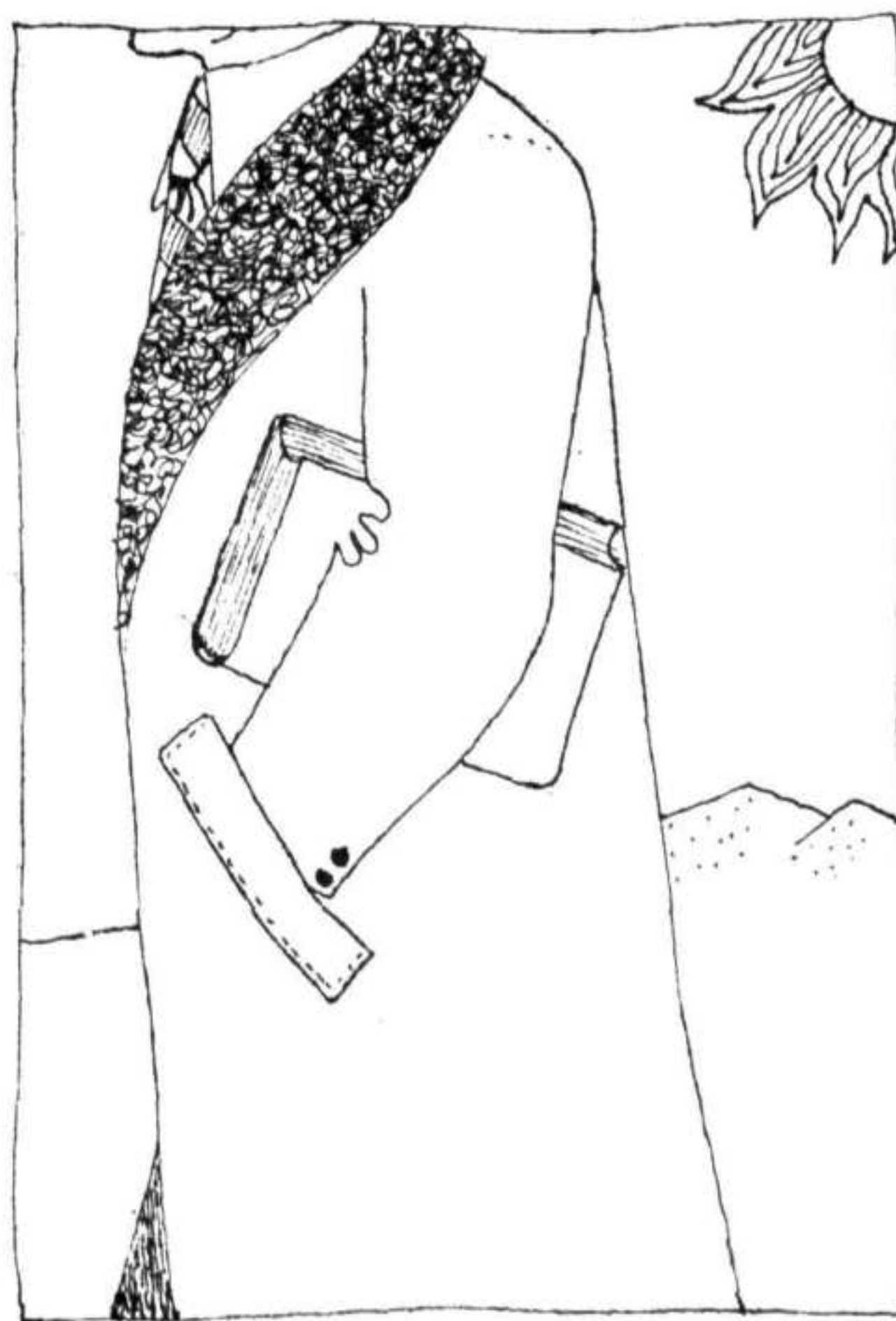
Casi en la esquina de Great Ormond Street con Lamb's Conduit hay una tiendecilla de libros y grabados antiguos, memorias oscuras, ancianos saliendo de un asilo, la iglesia de St. Giles en el siglo XIX, dama con sombrero, un ejemplar raído de «The Various and Ingenious Machines of Captain Agostino Ramelli». Un día encontré en aquel escaparate, colgando del techo, un cartelito rosa con una cita de Robert Browning: «Grow old along with me, the best is yet to be».

La tienda de baratijas decorativas se llamaba «Gallery 57» y estaba llena de mariposonas de papel. Un cartel firmado por «Capadoux» nos ofrecía la imagen refulgente de un retrete blanquísimo volando sobre el Cañón del Colorado. Vendían bolas de cristal, camisetas impresas, cerbatanas para hacer pompas de jabón, rompecabezas de aluminio, cabritas picassianas, ponchos restallantes de cóncores negros, cirios de formas fálicas, teléfonos antiguos, carteles sindicalistas de los años veinte. Siempre hay alguna música suave, Bach, acaso Mozart, o un desconcertante Eric Satie al piano. Al final de la calle, cerca ya del parque infantil, estaba el aguaducho del griego, un tipo viejo, con las uñas grandes, tiesas y sucias como las de una fiera, siempre oliendo a metal y a cuadra.

Giulia tenía un piso en esa calle, como decía, en una casa de cuatro plantas que de alguna

manera administraba a medias con un callista birmano y en la que se hospedaban estudiantes pobres, chicas sueltas y aventureros sin suerte. Yo me hospedé en uno de aquellos cuartos por algún tiempo. Ben, por cierto, no visitó nunca ese lugar, del que solía hablar con marcado desprecio. Nunca sabré si Ben era bueno del todo, Dios le tenga en su seno. Nunca pude saber por qué Giulia, obesa, vociferante, rebelde, atendía al viejo judío con tanta ternura.

En realidad, poco llegué a saber de la misma Giulia. Había llegado a perder todo afecto por su Piamonte natal, cuyo dialecto hablaba, a veces, con su hija o con alguna fugaz paisana. Tampoco mencionó nunca al padre de Lucia. Quien quiera que fuese, había desaparecido, o muerto, años atrás. Giulia, que tenía los ojos dorados, vivía aislada del mundo londinense que la albergaba. Guisaba en el hotel, del que obtenía un salario modesto y suficiente. Además, limpiaba una o dos oficinas del barrio y sacaba algún beneficio de la casa de Lamb's Conduit, una especie de fonda barata, con un retrete comunal en la escalera y una cocinilla de gas, también



comunal, en el piso alto. Los inquilinos y fondistas solían ser estudiantes y vagabundos, que duraban poco, con la excepción de una pareja de griegos, Nicola y Melina, que estudiaban música y se ganaban la vida lavando platos en la cercana Escuela de Farmacia, en St. Georges Gardens. Todos los sueños de la gorda piamontesa se reducían a ganar dinero en un esfuerzo brutal, largas jornadas, cortos descansos y desapacibles condumios excepto los días en que Ben guisaba para todos nosotros. Parte de aquel dinero, reunido a cambio de humillaciones y rencores, iba a parar a su pueblo piamontés, creo que a un Banco. Lo demás se gastaba en misteriosas inversiones, imaginarios estudios para Lucia y enormes cantidades de colchas, sábanas, manteles y cacharros que se amontonaban en el piso de Lamb's Conduit desde el suelo hasta el techo. A esos tesoros se unían sus pequeños botines en el Hotel, cucharillas, botes de café, conservas, paños de cocina, bombillas, delantales. A veces echaba cuentas con su socio, el callista birmano, un oriental de cabello entrecano y voz fina,

delgadito, cuarentón, siempre con cuello duro y zapatos puntiagudos muy limpios. Ben odiaba al callista, al que llamaba siempre «el doctor».

Desde las ventanas fronteras de la casa de Ben se podían ver los amplios tejados del Museo Británico, cruzada ya la frontera invisible que Ben no osaba violar. Eso es Bloomsbury, que en otro tiempo fue la propiedad rural de una vasta familia de caciques, los Blemund. En realidad, Bloomsbury es una deformación de Blemundsby que, como ustedes saben, significa «mansión de los Blemund». Bueno, pues esa comarca se extendía frente a las ventanas de Ben como un territorio prohibido. Para los que vivíamos al lado oriental de Southamton Row, aquella zona frontera, más adusta y menos generosa para los extranjeros, era Inglaterra. Yo diría que se abre en la Russell Square, un verde, oscuro, ancho cuadrilátero, la plaza más grande de Londres después de Lincoln's Inn Fields, que también está en el barrio y en la que ahorcaban y descuartizaban a los poco afortunados. El lado oeste de la Russell Square se extiende frente a una de las esquinas traseras del British Museum y la fachada posterior de la Universidad de Londres. Y en ese punto, Bloomsbury se parte en dos universos: el de los médicos hacia el norte, hasta la helada y enorme estación de Euston; el de los turistas que visitaban el «Museum», al sur, hasta la triste New Oxford Street.

Abandonando Russell Square, rumbo al norte, se llega pronto al University College y a su clínica para enfermedades venéreas. Los hombres aguardan en una salita, según se entra a la derecha, sentados en sillas de metal y plástico. En una mesita central hay amontonados ejemplares antiguos de los suplementos dominicales de los periódicos. Detrás de un mostrador, una jovencita da las citas a los pacientes. En el pasillo, que tiene el suelo de hule blanco, se encuentra el visitante con el labo-

ratorio, que tiene las puertas abiertas. Una chica negra y un individuo fornido, bajito, con bigotes, se inclinan sobre sus microscopios para mirar de cerca gotas de zumo negro, sangre genital extraída de úteros desconocidos, violentados, que, tal vez en ese momento, están siendo explorados por los sabios dedos de las comadronas en la parte de la clínica dedicada a las mujeres. Entran y salen sucedáneos de enfermera, gordas, bajitas, chinas, trayendo y llevando placas «Petri» llenas de cosillas angustiosas. Las comadronas interrogan a sus víctimas, ¿lo conoce usted? ¿cuándo fue la última vez?, y me imagino a las muchachas repitiendo las cosas que me dijeron sobre las sábanas, vida, sola, tuya, siempre, mentira, por favor, sí, tú, yo, a veces muerte. La sombra del pasado es un efluvio hiriente y cálido. Y, sin embargo, las víctimas saben más de aquellos perdidos penes noctámbulos que husmearon en su hondo vientre, de la mano del hombre vigilando el incesante movimiento de las vísceras, como de lejanos bronces. Pulmones oxigenando la sangre venosa, con calma y exactitud, esa mansedumbre inflexible, oculta, de la vida orgánica, la sensación del artificio egregio de una matriz bajo la mano, como una existencia genitalizada por el dolor, o la memoria, o la soledad indecible. Calor de la piel, tranquila redondez dorada cuando llega la aurora, o un hijo en la oculta oscuridad

esférica y rojiza, latiendo, agazapado como un borbotón de sangre apretada, una cosa tenaz, incesante en su deseo de crecer, iracundo como una ley.

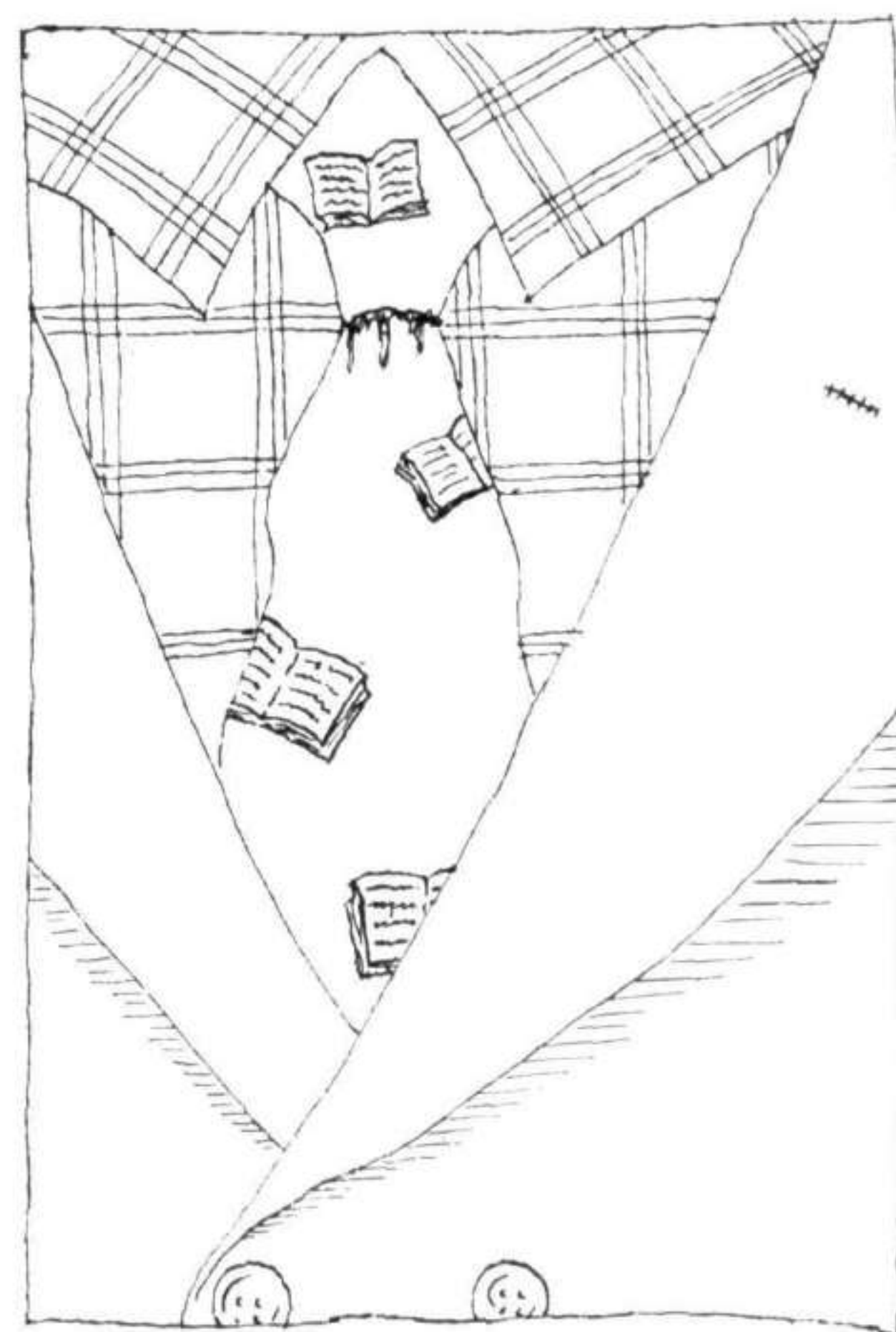
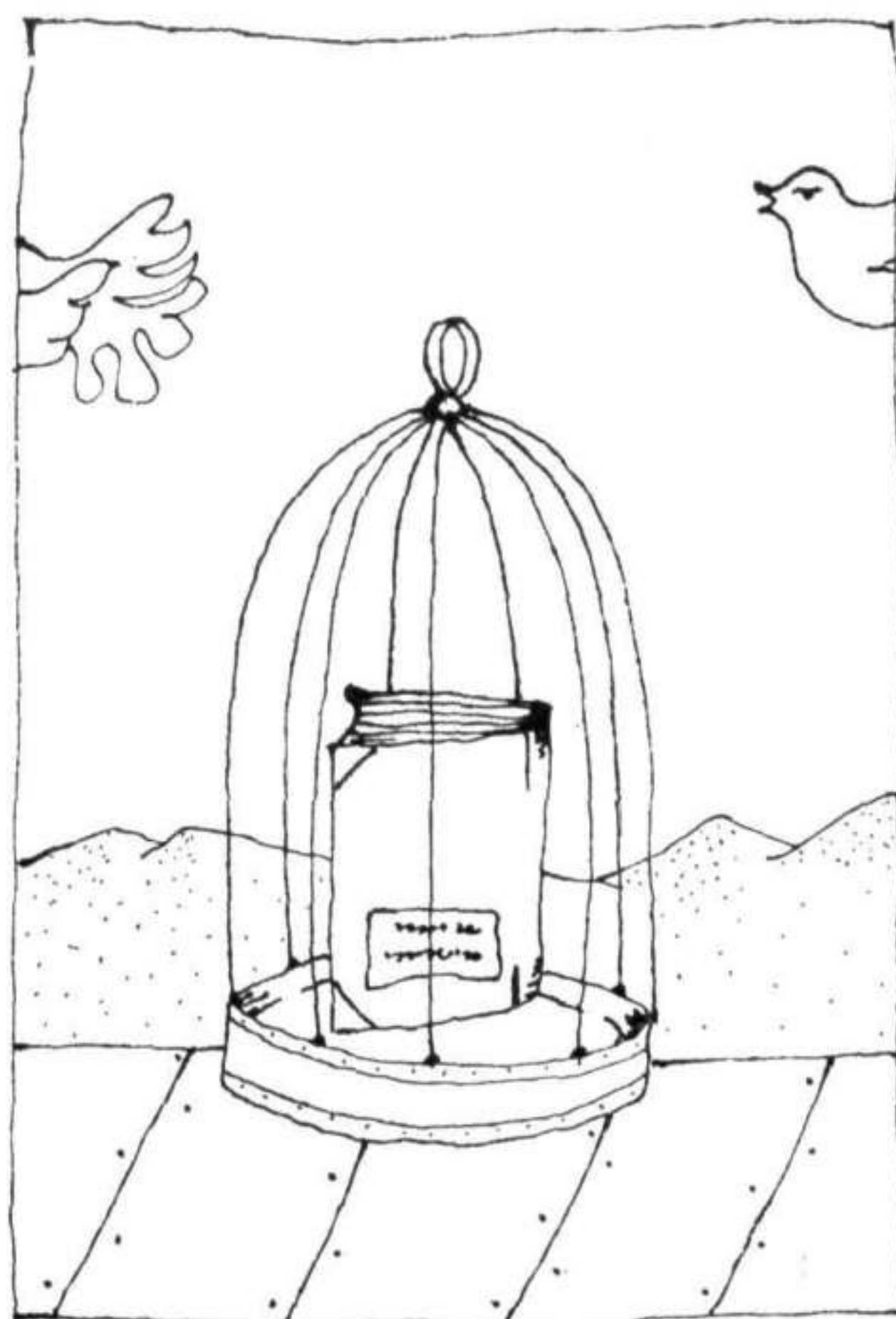
A un paso de la clínica, la ancha y helada llanura de Euston Road y su serie de estaciones de ferrocarril, Euston, St. Pancras, King's Cross y los barrios oscuros, Pentonville arriba, por donde algunos fueron a la horca. Basura. La leve miseria de Camden Town, Chalk Farm, calles laterales silenciosas en cuyas pensiones baratas se hospedan los solitarios, los dementes, jovencitos con un obscuro futuro de pantalones con rodilleras, escuelas nocturnas, discos de Bob Dylan, tetetas, cajitas de preservativos, calzoncillos morados, revistas de magia. Es inevitable imaginar tras las paredes lamidas por el hollín y el cieno la tristeza y la esclavitud humanas, sollozos, silencios, muslos abiertos en el borde de las sillas, bragas lavadas al grifo, fotografías, residuos amarillos de la historia de Occidente. Un parque, de pronto, enlosado con hojas secas, patéticas, sobre las que yacen, posando para un cielo que los reconoce súbitamente, perplejos cadáveres de criadas y estudiantes de cítara o de prestidigitación, cogidos de la mano, turbados aún por su piel.

En torno al Museo han florecido las tiendecitas de *souvenirs*, momias de madera, monedas, reproducciones chiquititas de los relieves de Tigrath Pileser, postales, collares, libros viejos, se-

llos, vestidos turcos y flautas griegas. Hay una librería de la Sociedad Teosófica, a la que acuden raros amantes necrófilos de Helena Blavatsky y, no lejos, una de las muchas y tentadoras librerías «Swedenborg» que hay en la ciudad. En los días soleados, esas calles se llenan de muchachas extraordinariamente parecidas unas a otras. Los cabellos recogidos en moñetes, las piernas poderosas, los senos flotantes y la mirada amable. Solitarias en las vísperas de las fiestas, chicas americanas y alguna triste, madura, interesante inglesa abandonada, con el mismo aire, delicado por fuera, que debieron tener las mujeres de la fama local, las dulces y audaces Virginia y Vanessa.

Pero el mundo de Ben era otro. Si acaso, descendía hacia el sur, hacia Fleet Street, la «calle de la ensenada» por la que pasaba en su último tramo el viejo río, hoy oculto, instantes antes de perderse en el Támesis a la altura del puente de Blackfriars. Ben solía decir que, en otro tiempo, había tenido un buen restaurante en Fleet Street, no lejos de «El Vino», y «The First Edition», casi enfrente del «Telegraph» y del «Express». El mundillo parlanchín y bebedor de los periodistas le facilitó una buena clientela y ganó dinero. Eso era cuando vivía su mujer, que llevaba bien las cuentas antes de entrar en su larga agonía. «No sabes —me ponderaba— qué comidas se podían dar entonces por diez chelines.» Es fantástica la muerte. Tan definitiva e impensable.

La verdad es que, descender más al sur de Theobalds Road era también una aventura en territorio hostil. A veces, las circunstancias me obligaban a la



incursión. Descendía, entonces, por Red Lion Street, que no es sino la continuación de Lamb's Conduit, en cuyo primer tramo, al oeste, está el club Mazzini-Garibaldi. Al llegar a la gran avenida de Holborn torcía a la izquierda, para continuar luego mi descenso por la vieja y angosta Chancery Lane, que se inicia entre plateros y termina, al borde ya de Fleet Street, en el mundillo de los leguleyos, la «Law Society» y el caserón fantasmal del Registro de Documentos Públicos, la Public Records Office. Entre sus muros husmean como roedores los documentalistas y los cazadores de Shakespeare.

Desde un cielo oportuno, la ciudad de Ben se vería como una gran araña, con el grueso cuerpo en el cruce de Southampton Row y High Holborn, que serían dos de sus largas patas. Otra sería New Oxford Street, otra Kingsway, que desciende hacia el círculo de Aldwych y el populoso Strand. Otra, retorcida, Theobalds Road.

Ben murió a solas, hinchado por la cortisona. No pude decirle adiós. Para entonces, yo ya no veía a Giulia, ni a Lucia, que había sido mi amante. Eramos jóvenes, aquellos días.

DOS CONDENADOS

MANUEL MANTERO

I

JUICIO FINAL (SUMARISIMO)
DE DYLAN THOMAS

Peso
del
bien y el mal
en
la
balanza

Los druidas,
la niebla,
el vino,
las palabras,

*mi cara gorda
con aspecto de nudo marinero,*

mi suéter hierba,
las mujeres rubias

*vulgares como un desayuno urbano,
hermosas como imaginar una insolencia,*

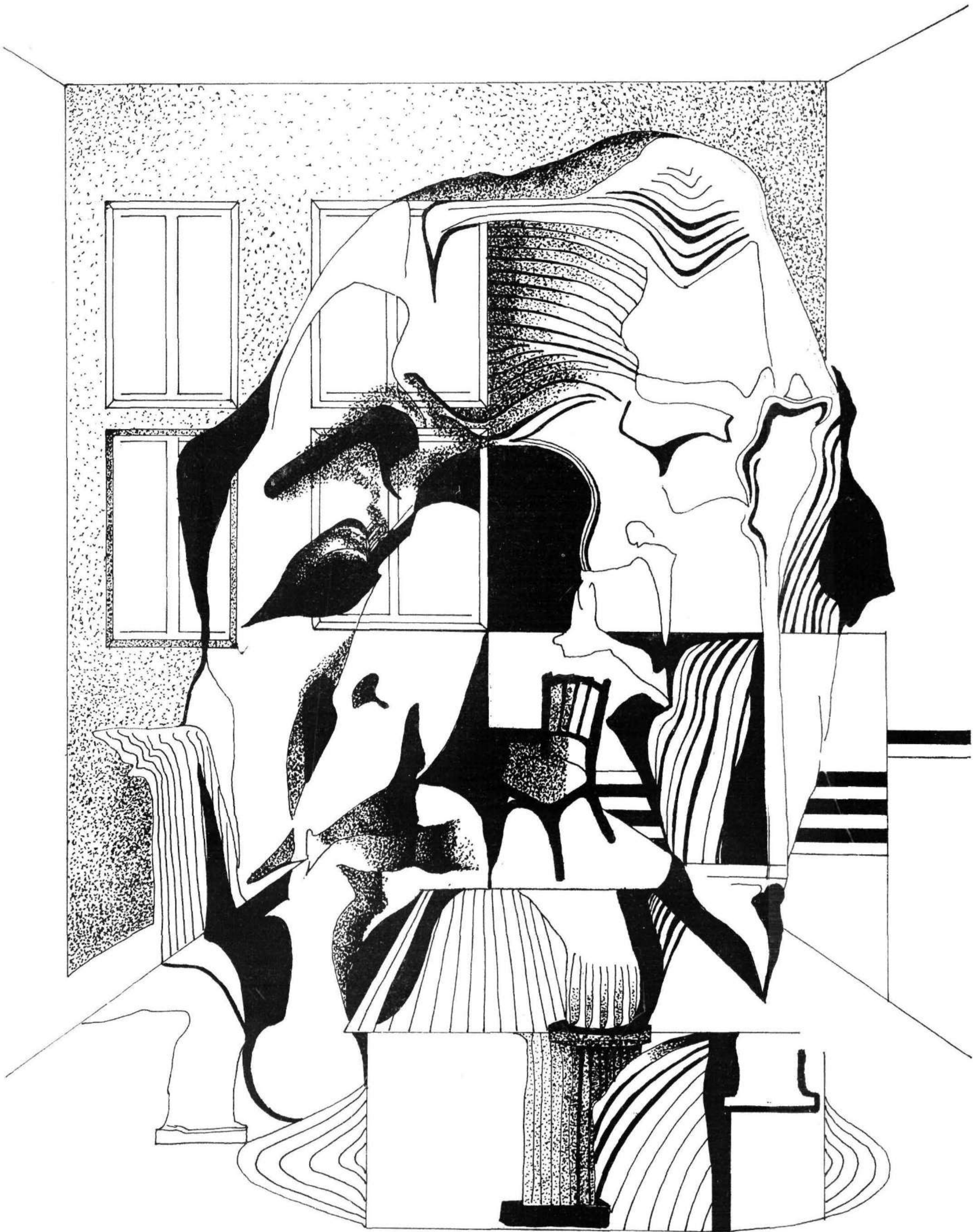
los druidas
ordenándome vivir
desde los sacros, pálidos menhires
del crónlech junto al río,
el vino provincial de las tabernas,
los bohemios soñando hiedra y techo,
las lavanderas de gestión callada,

*para qué tengo orejas tan enormes
(para oírte mejor),*

*los ojos como platos
(para verte cada seno),*

*la boca seca
(para beber, vivir),*

los druidas
que me acosan, me ordenan vivir aunque muera antes
*del tiempo que al burgués prescriben
los calendarios de los días nulos,*



Dibujos de Carmen García Moya

si en años viví poco, mucho en vuelo,
me quemé,
bello fuego,
Gales verde,
los versos,
las mujeres,
el tabaco,
Pamela puritana clasemedio de la noche,
Caitlin borracha sin saber qué cuerpo
era el suyo en la cama recorrida,
jugad, preciosidades, puta y novia
y esposa,
ardamos,
las botellas de ginebra,
el *souvenir* que sirve todavía,
ardamos,
el tabaco religioso

*como el cadáver de mi padre,
yo vomité en su cremación,*

vomito ahora,
alcohol y ombligo,
la sangre,

*la sangre,
el asma,
el racionamiento,
los aviones de Hitler sobre Londres,*

las tabernas de Londres,
el trapecio en su vértigo
(altísima armonía
del vaso 3 al 8).

los druidas

*el insomnio de manos de carbón,
los lisos personajes de Swansea y Laugharne,
la BBC y su olor a fábrica,
mi padre con un cáncer en la lengua,*

el whisky,

*los impuestos,
los guiones de radio,
el ojo fijo del pescado púrpura,*

la juventud y su derecho a herir,

la sífilis,

la charla en la taberna,

el verso escrito en el estudio a oscuras,

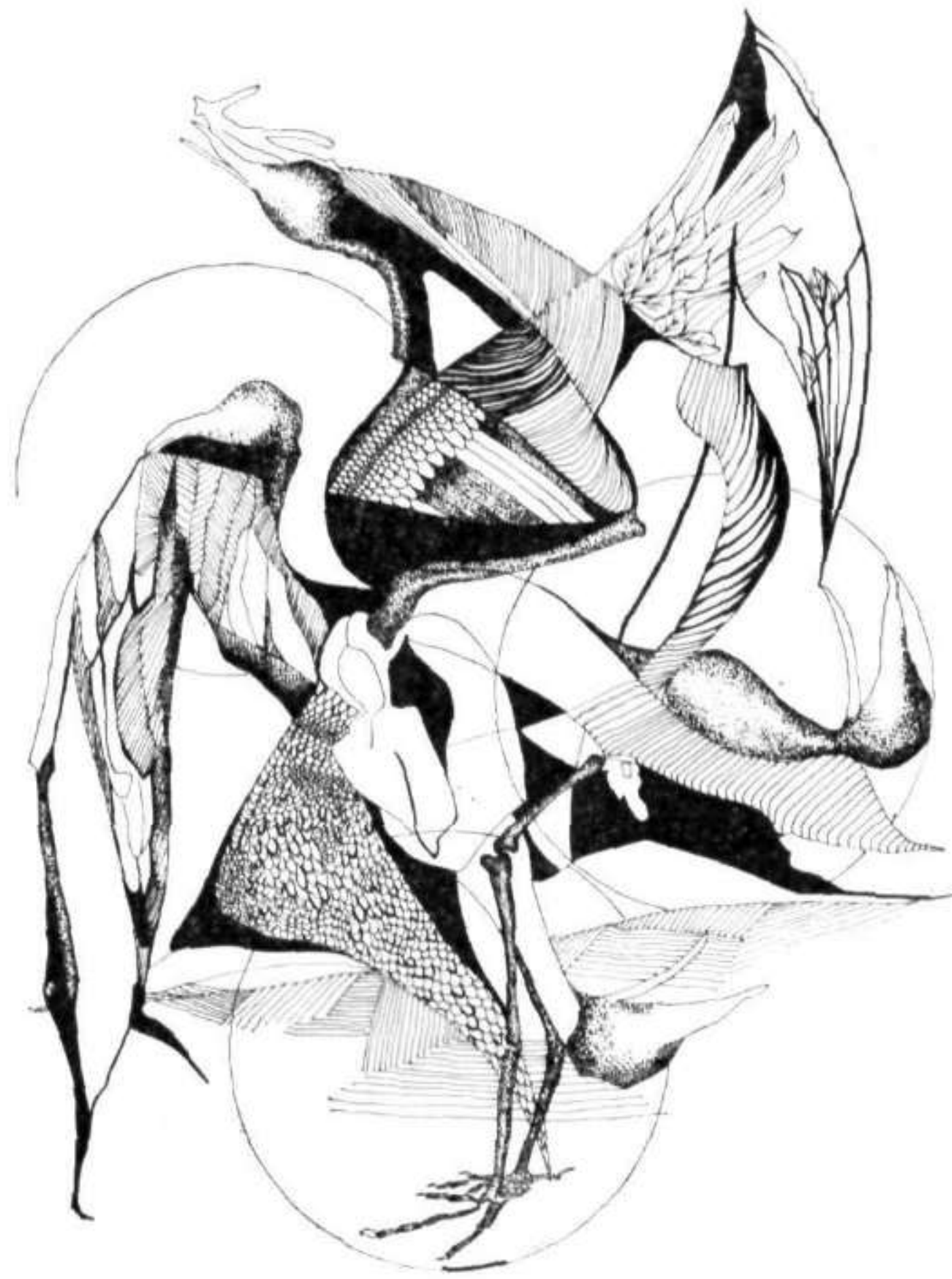
*las deudas
de rostro de madrastra
y andar hermafrodita
y panza con pistolas
y fémur funcionario
y víscera portátil,*

el río entre las piedras,

la niebla y su piedad,

el crónlech circular danzando en verde,

los druidas,



*Caitlin, esposa, ¿me perdonas?,
¿me perdona tu cuerpo?,
lo dejo sin usar, desperdiciado,
con tanto porvenir sobre los senos,*

me quemé
pero he vivido,
he querido vivir,
vivir mejor que añear,
no muero antes de tiempo,
¿muere la rosa, cursi y colorada,
antes de tiempo?,
prefiero una tormenta a un día azul
y un rayo al fuego eterno.
Yo nunca iré a una llama que es costumbre.

2

MANUEL MANTERO, O LA FUERZA DEL SINO

No, dije, nunca
más escribiré un verso. Ser poeta
es una anomalía, un reto
musical que termina en los desagües de la noche
con un deseo repetido: nunca
más haré un verso.
Mis primeros poemas entre sonrojos
se escribieron. Acuérdate. A escondidas

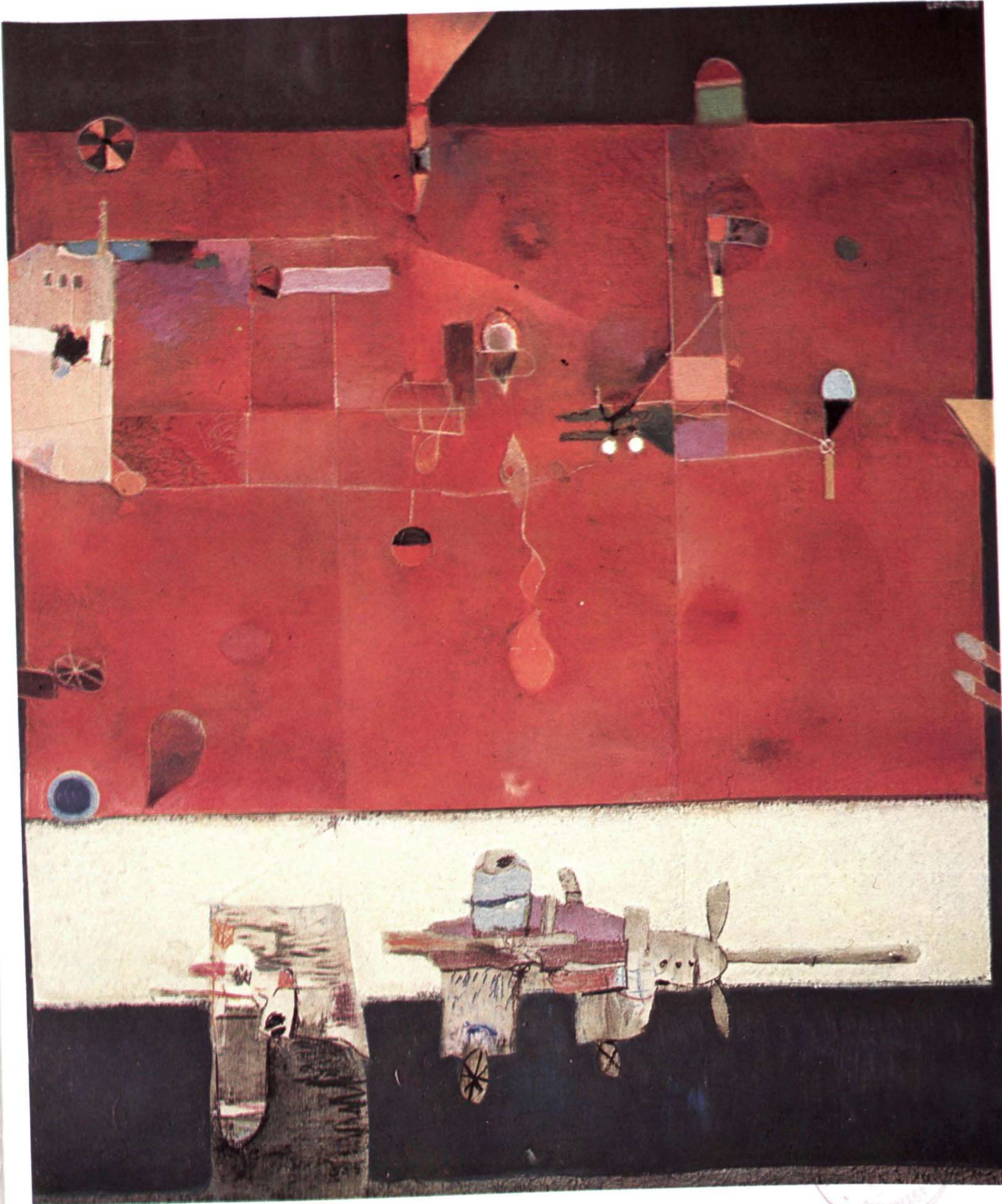
nacidos, como en parto de ramera.
Toda poesía es lucha.
Pero yo lucho contra mi destino
con la impotencia de las islas contra el mar,
me avergüenza hasta el nombre de poeta
y agradezco en monólogos (en cartas)
que los periódicos se ocupen de mis versos
mientras grandes espacios se consagran
con mierda laudatoria
a la festividad de San Hipólito,
los veraneos de apellidos en Marbella,
el Doceavo Trofeo Colombino,
las reuniones ventrudas de flamenco
y el S. O. S., nuevo partido político
que está a la extrema izquierda de la extrema derecha
o a la extrema derecha de la extrema izquierda.
Un anuncio ortopédico más que un poema brilla.

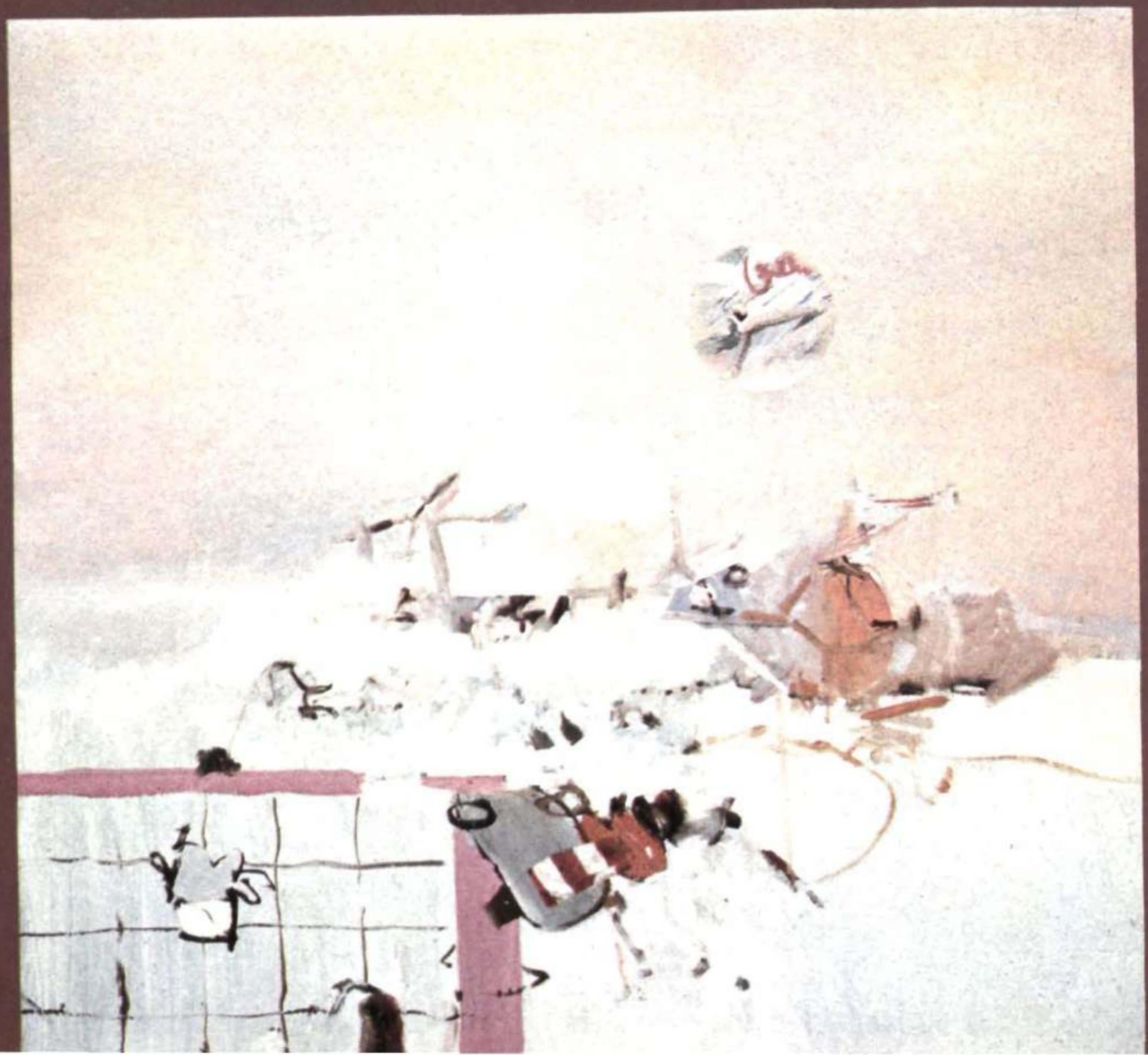
Toda poesía es lucha,
y esta mañana dije
que nunca más escribiría, etcétera.
¿El poeta es un ser de otra galaxia?
¿Un efímero verde manriqueño,
pues viene el tiempo y lo desjuvenece?
¿Un enano de nalgas sinfónicas?
¿Una silla vacía de Van Gogh?
Nunca más escribiré un verso,
lo pensaré, lo guardaré como a una oveja delicada
en mi mala memoria.
Y para qué escribir, si mi filosofía
es no tener ninguna (no lo creáis: soy andaluz).

Toda poesía es lucha,
sobre todo conmigo mismo.
Qué inútil arrojar mi faro, el largo garfio
sobre la oscuridad donde los cuerpos
crecen amándose y la muerte olvidan.
Me hiere el agujero de los cielos,
un concierto de trompetas de Manfredini,
la luna de septiembre sobre Georgia,
el pino y el jazmín, y odio los goznes
porque sostienen a maderas fúnebres
y dan motivo a llaves, llaves, llaves.
¿Quién entiende lo oculto entre los fines,
si existen fines? Me veo envejecer
y lo pongo en poemas. Otros se suicidan.

Nunca más escribiré un verso, dije.
Pero no, no puedo dejar de hacerlos y escribirlos.
Toda poesía es lucha y no otorgaré testamentos.
Vivir es una espada contra el mar,
y vence.

ANTONIO LORENZO





Imitar la naturaleza
dejar de historias
testimoniar con los sentidos
ver los átomos a simple vista
sin truenos científicos.

Después del suceso, lo que queda
una especie de viaje espacial
un gran disparate
un flotar, un bucear, un dormir.

Es un error pensar que nadie toma nota
del arriba y del abajo

que nadie codifica con banderitas
que no hay vigilantes en el paisaje
que no hay ninfas en las playas

Si, es un error

porque no solamente hay eso
también hay pintores testimoniadores
notarios del futuro

que pintan el cuerpo de Edelmira
a franjas amarillas y malvas

que entornan los ojos

y desenlucen la imita realidad
la molecular, la iluminada
la de todos los días.

A. Lorenzo



CONSIDERACIONES

SOBRE LA POESIA DE

GERARDO DIEGO

LEOPOLDO DE LUIS

ABORDAR el estudio de la obra poética de Gerardo Diego es una de las aventuras más apasionantes pero también más difíciles de la crítica en torno a la Generación del 27. Tal es su complejidad y tanta su significación.

Gerardo Diego es, en efecto, uno de los puntales de esa Generación, mas, a la vez la antecede. La Generación del 27 tiene en Gerardo su principio y su vanguardia, nombre este último muy exacto, porque bien se sabe que los precedentes del famoso grupo residen en un período fluido y de experimentación, iniciado a partir del final de la primera gran guerra.

El manifiesto ultraísta es de 1918. Acababa de venir a España Vicente Huidobro y de publicar aquí *El espejo de agua*. «Cuanto miren tus ojos / creado sea». «No cantéis la rosa / hacedla florecer en el poema». Los poemas de *Limbo* son de 1919. *Imagen* se escribe entre 1918 y 1921. *Manual de espumas* —publicado en 1924— es de 1922. Gerardo Diego, que fue el Bautista de la Generación del 27 (no le puso nombre, pero la sacó de pila en su antología), fue también su ángel anunciador.

Los flecos posrománticos se habían prolongado mucho. El modernismo era ya la percalina lacia que cuelga después de la fiesta. A un joven con veinte años recién estrenados tenía que llegarle alguna salpicadura. Juan Ramón Jiménez desde *Arias tristes*, desde *Jardines lejanos*, Antonio Machado desde *Soledades* vienen a reflejarse en los

espejos de *Iniciales*, en las asonancias del *Romancero de la novia*, en las paráfrasis de los *Nocturnos*. Pero Gerardo Diego no hubiera necesitado la llegada de Huidobro para crear él el creacionismo, porque en aquellos encantadores libros de arranque estaba latente la semilla. El inicial de *Iniciales* es ya un poema desasosegado por la palabra creadora, busca «la gracia de acertar a decir», quiere interpretar las cosas «merced a las mercedes» y se siente «como un niño que tiende sus bracitos desnudos». El creacionismo tiene también algo de niño, y es una gracia en el decir y es una merced. El talante se halla agazapado y dispuesto al salto de funámbulo que será, en seguida, *Imagen*. Razón por la cual no paso a creer del todo en esa dicotomía de la que tan fácilmente se echa mano para glosar la obra gerardiana. No hay dos Gerardos, como pudo haber dos Pessos —se ha recordado el ejemplo—, hay un solo Gerardo al que, eso sí, le encantan por igual la retórica hecha y la que a capricho se inventa nueva —él lo ha declarado—. Mas en una y en otra el creador de vanguardia está siempre, porque la vanguardia en arte es el afán de darle al lenguaje una dimensión inédita. Por eso resulta su poesía juvenil y fresca, como huerto o calle recién regados. Huerto o calle: naturaleza maestra de la función creadora, y calle como producto humano de mundo progresivo. El creacionismo quería el poema nacido como un árbol, y el ultraísmo buscaba la temática moderna y funcional.



Gerardo Diego fue un joven vanguardista activo, presente en las publicaciones primeras de la época. Y sigue siéndolo en libros posteriores, porque jamás ha declinado su concepto de la poesía apoyada en el poder del lenguaje transformador de la realidad. Es claro que en ese producto poético consiguiendo intervienen el juego y la alegría de la palabra en libertad, la que libremente se articula en verso. Por próximo que sea el poema y por grave que resulte su temática. De *Cementerio civil* (1972) son estos versos:

*Ibamos once amigos a tu entierro.
Y tus veintiocho letras de alfabeto,
tus letras, Julio, sueltas,
tan voluntariamente encadenadas.*

*Lanzad letras al aire, como dados:
siempre caerá un poema.
Sembrad huesos descabalados*

... ..

*siempre se reunirán hasta el completo
esqueleto.*

Por supuesto que la proposición lúdica de las letras al aire no da el poema más que cuando se parte de una enorme sabiduría. (El dadaísmo está ahí, pero del dadaísmo no se salvan más que los elegidos, como siempre.) Gerardo es un gran poeta *sabio*. Por eso *Imagen* es la gran obra del creacionismo español. Desde el título, resulta ser el más representativo, como supo ver Antonio Machado cuando, en una anotación de 1922, escribía: «Gerardo Diego ha encontrado el título y emplea el tono que mejor cuadra a la nueva poesía» (1). Don Antonio recordaba bien que Mallarmé había definido una poética cuando dijo: «El verso que de varias palabras hace una palabra total, nueva, extraña a la lengua, cautivadora, concluye en aislamiento de la palabra negando de un trazo soberano la casualidad preexistente en el lenguaje, a pesar del artificio de su doble templado en el sonido y en el sentido, y nos proporciona la sorpresa de no haber oído nunca la elocu-

(1) *Los complementarios*. Cuadernos. Edición de Domingo Ynduráin. Taurus, Madrid, 1972.

ción, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado, sumergido en una atmósfera nueva.» Había que reprochar a don Antonio, por tanto, que despachara la poesía de hiper-imagen como «juguete mecánico bueno para curar el tedio infantil» (2). Tal no acontece en el gran poeta. Don Antonio encontraría en *Imagen* un poema a él dedicado; no pudo parecerle un juego a secas aquel impresionante «Angelus»:

*Sentado en el columpio
el ángelus dormita*

... ..

la vida es un único verso interminable

... ..

*Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba*

Los motivos de *Imagen* son con frecuencia apelaciones a la realidad inmediata. «Lámpara», «Hombre», «Rebaño», «Columpio»... Esas realidades tangibles pueden, en efecto, quedar implicadas en puras imágenes visuales y sorprendentes por insólitas;

*Del oriente al ocaso
estalla un arco de triunfo
Elefantes atónitos
pastan en los oasis de mis ojos*

pero otras veces trascienden, porque el juego resulta revelador. Ahí está, por ejemplo, esa «Guitarra», donde se anticipa un mundo de tragedias con fondo de copla popular que

(2) «Sobre el empleo de la imagen en la lírica», en *Los complementarios y otras prosas póstumas*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957, págs. 35 a 37.

irrumpirá en los siguientes poetas de la generación:

*Habrá un silencio verde
todo hecho de guitarras destrenzadas
La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua*

Y está otro poema, «Abanico», que asimismo anticipa un tema que va a tener, años más tarde, cola surrealista:

*El vals llora en mi ojal
Silencio
En mi hombro se ha posado el sueño
y es el mismo temblor que sus cabellos*

¿Dónde estamos? ¿En el juego o en la connotación trágica? En la gravedad dicha con aparente intrascendencia. O si no:

*Nada más
Dejar la cabeza
sobre la mesilla
Y dormir con el sueño de Holofernes*

Otra peculiaridad de esta estética vanguardista en manos de Gerardo Diego es la pertinencia de la distribución gráfica, que no responde sólo a moda ocasional, sino a convicción. Gerardo ha teorizado en torno al valor de este recurso nada menos que en su disertación de ingreso en la Academia (3), tomando como pretexto la ortografía ornamental del siglo de oro: «Habría que dedicar un capítulo para explicar la estética del arcaísmo ortográfico. Nada es desdeñable en el juego sutil de la belleza propuesta por el artista. La ortografía, como la tipografía que puede colaborar plásticamente hasta la caligramática, son auxiliares de la poesía, ajenas a ella, pero en cierto modo inseparables y coadyuvantes desde luego a la obra de arte.» Por si fuera poco, la nueva y singular estrofa gerardiana, hecha y deshecha en múltiples enlaces, encierra a veces el encanto del recuerdo culto, sorprendiéndonos con la reminiscencia de estrofas tradicionales, como trayendo su memoria por los pelos del escandido y aun de la rima:

*Aquel poema desplegó sus velas
y escribió con la quilla sus estelas
versos horizontales
salpicados de acentos
que cantan sacudidos por los vientos*

Es un poema de *Limbo*. Compañero suyo será el volumen de *Versos humanos*, que valió al poeta el Premio Nacional de Literatura de 1925. Desde la primera página nos habla

(3) «Una estrofa de Lope». Discurso leído en su recepción. Real Academia Española. Madrid, 1928.

de «cierto regreso» que ha de entenderse a la poesía tradicional:

*Regresa el pájaro a la jaula
abierta —se entiende— y teórica.
Y es grato renovar el aula
polvorienta de la retórica.*

pero que tiene matices muy precisos. Ante todo que la *jaula* (la retórica clásica) está *abierta*, lo que presupone sucesivas y eventuales evasiones, y que *es grato renovar*, dedicación en la que ha persistido el poeta.

Pero imposible resulta dejar pasar *Versos humanos* como una simple muestra de ejercicio tradicional o, como el autor escribe en el primer verso, «poesía de circunstancias», porque allí, en su página 36, tímidamente, se acoge a la modestia tipográfica de la página par, una de las joyas de la poesía de todos los tiempos que es el fabuloso y conocidísimo soneto al ciprés de Silos. ¿Cómo no considerarlo también, en su clasicidad, creacionista? Es un engarzado de imágenes tan originales como sugeridoras. Un verso nuevo y puro y casi abstracto, mas donde se resume el alma de Castilla, conventual y mística, reconcentrada en sus claustros y solitariamente meditativa en sus silencios campesinos. Síntesis genial que, además, cumple la consigna de Huidobro: el soneto se ha creado como la naturaleza creó el ciprés: alzándose desde hondas semillas, en prodigiosamente nuevas manifestaciones. Además, el libro tiene como final la epístola a Juan Larrea, que sella un compromiso: no quedarse en «heroico herbolario», ganar el poema de cada día, y hacerlo alegremente, talante de poeta creacionista que no le ha abandonado nunca. Recordemos, por ejemplo, que por los años cincuenta, sale con humor al paso del uso poético para fines que no lo son del todo, y empieza una canción

amorosa (*Canciones a Violante*) que va a hablar de la pena de sentirse lejos de la amada («no puedo estar sin ti, estoy sintigo») aludiendo con ironía a la tendencia que predominaba por entonces:

*Está de moda el verso triste,
el verso rojo, el gris de plomo, el negro.
¿Quién que es no es social?*

La fecundidad gerardina durante la década de los años veinte registra también la aparición de *Manual de espumas*, ya en pleno auge generacional, y el comienzo de *Biografía incompleta*, cuyo índice permaneció abierto hasta 1967 (segunda edición aumentada), obra importantísima porque ofrece la posibilidad de analizar las concomitancias del creacionismo y el surrealismo. Joan Fuster entró acertadamente en este tema, con un notable artículo 1950 (4). Yo creo que la poesía de Diego no es nunca surrealista, en cuanto que no da entrada ni a lo onírico ni a lo automático, ni renuncia a su conciencia creadora. Fuster apunta algunos ejemplos de esta *Biografía*, pero convengamos que sólo pueden calificarse como surrealistas, de considerar al surrealismo no de manera ortodoxa, sino como un hiper-realismo. Y esto sí puede ser cierto, porque la poesía de Diego realiza siempre una transfiguración: va a instalarse más allá de la figura; no más allá de la realidad, sino en otra realidad que no es la figurada, sino la de la imaginación.

Asimismo data del año veinte la poesía religiosa de Gerardo Diego, no recogida en volumen total hasta 1971 (*Versos divinos*) pero que nace en *Viacrucis*, de 1922. He aquí otra singularidad, porque se trata de un tema no frecuentado por el grupo de la época. Gerardo es prácticamente el único poeta de la generación (si nos limitamos a los nombres clave) que escribe una poesía de sentido católico y de temática concreta, dentro de la liturgia y de los dogmas y misterios de la religión romana. Por supuesto que, en su larga dedicación, el tono ha ido variando. En la primera época, percibimos un aire muy generacional, aire que, en gran medida, depende de él mismo, puesto que imágenes como «abriendo surco en la noche» —que nos recuerda la albertiana «abriendo surcos de flores»— o bien octosílabos como «espuma de luna blanca / batida en brisas de torres», por cuyo camino transitó tanto el romance lorquiano, son anteriores a los libros de Lorca y Alberti. Lo que acontece con Gerardo, múltiple y variado siempre, es que no estereotipó sus giros. Igual podríamos decir de la décima, reemplazada por él y reiterada luego por Guillén. Después de esa gracia verbal, hacia los años cuarenta, la lírica religiosa se dedica más a los temas teológicos y dogmáticos. Más adelante, en los

(4) «El tercer Diego (incompleto)», en la revista *Verbo* números 19-20, Alicante, octubre-noviembre 1950.



Retrato de Gerardo Diego, por José Lucas



años cincuenta, aparece con mayor intensidad el aspecto hagiográfico y, por último, aborda las narraciones bíblicas. En cualquiera de los casos se mantiene como poeta puro, quiero decir puro poeta, esto es: que su poesía es poesía, y no filosofía ni sociología, así como en los poemas religiosos no hay sino fe religiosa, no metafísica.

A través de todos sus libros, es tema importante en la obra de Gerardo la poesía amorosa, como demuestra una antología de 1965. «Yo no sé hacer sonetos más que amando», es un endecasílabo de sus *Sonetos a Violante*. Verso revelador y significativo. Porque, insuperable malabarista formal, prestidigitador de la palabra, funámbulo de la rima, inventor de mágicos juegos de ritmo, capaz de dar ciento y raya a Góngoras y a Lopes, no hacer sonetos más que amando es un síntoma de pasión honda y contenida. Hay también un sentido creador en este sentimiento amoroso. Escultor y arquitecto de la amada. Si para Vicente Aleixandre el amor es *destrucción*, para Gerardo Diego el amor es *construcción*, o, si se quiere, *creación*. *La creación o el amor*, podría ser un título para su antología, antitético del aleixandrino. El amante hace a la amada, ésta es «nuestra criatura». Numerosas citas podrían corroborar esta interpretación.

El riesgo de virtuosismo queda, pues, conjurado con ese endecasílabo. Que Gerardo no sabe hacer sonetos más que amando lo comprobamos porque sólo con fervor y amor se

pueden conseguir unos sonetos como los de ese gran libro que es *Alondra de verdad*. El propio autor nos ha confesado que *alondra* es, en este título, intención de poesía luminosa y alada, y *verdad* es muestra de poesía vivida y sentida.

Sesenta años de poesía española están vivos en la obra de Gerardo Diego. Recordemos su importancia personal en lo que alguna vez he llamado la caza y la doma del gongorismo. Un curioso poema suyo, que no pasó a libro hasta que en 1949 tuve la satisfacción de editar *Hasta siempre*, en mi modesta y breve colección «Mensajes», es la carta a Rafael Alberti, resumiendo la convocatoria y el programa de la llamativa celebración.

No abandonó sus vanguardias. La palabra sigue siendo en su poesía esencial y máximamente activa. Su juego dentro del poema es la resultante exacta de una operación perfecta. De ahí que para el poeta Gerardo Diego la poesía sea cosa de «aritmética pura». «No álgebra —aclara e insiste— sino aritmética», con lo que parece querer darnos a entender que no es un mecanismo de sustituciones, sino un proceso de combinaciones. En ese proceso combinatorio, la palabra poética puede adoptar tres papeles: palabra como imagen, palabra de doble sentido y palabra onomatopéyica. La palabra-imagen es ultraísmo, la palabra-doble sentido es conceptismo, la palabra-onomatopeya es música. Mucho se relaciona la música con la lírica de Gerardo, quien no en balde es gran intérprete y exquisito melómano. Con razón en un poema suyo, al hablar de lo que él llama «penas de sentido» dice que la más honda es la «pena del oído». Admirador y estudioso de Lope, Gerardo ha valorado antes que nada el ritmo y la acentuación en los sonetos del Fénix.

Conclusión: Gerardo Diego es un anticipador y, como tal, resulta ser el poeta que inaugura la generación del 27. Aporta a ésta el principio renovador de las vanguardias —y aun de la devoción juanramoniana—, el fermento ultraísta y creacionista y el aire lúdico, así como es también pieza clave en la exhumación gongorina. Muchos de los rasgos generacionales fueron apuntados por él, aunque su dispersión y variedad y, en cambio, la concentración de otros compañeros suyos, los hayan personificado más en éstos. En realidad, y por encima —o por debajo— de sus zonas de contención estrófica y revalorización clásica, y por atrás que deje algunas experiencias, hay un sentido vanguardista que impregna casi toda su obra. De aquí que contenga muchos principios activos hacia el futuro. La mejor y más fecunda obra de Gerardo Diego parece querer corroborar un verso suyo: aquel de una «Cantata sobre los derechos del hombre», a la que puso música Oscar Esplá, y que dice: «Mientras haya horizonte, habrá poesía».

JORGE LUIS BORGES, UN GENIO AL NATURAL

JULIO C. DIAZ USANDIVARAS

Todos nos sentimos un poco dueños de Borges por la polémica constante que suscita su actitud frente a la vida. Algunos denuncian cada sesgo original como una trampa dialéctica y lo acusan de volver las espaldas a la problemática de nuestro tiempo. El disuade a los francotiradores: «No soy un pensador ni un moralista. Tengo mis ideas políticas y filosóficas, pero trato de que ellas no influyan en mi trabajo. La obra literaria es una especie de sueño que debe transcurrir libremente para ser dirigido sólo desde un punto de vista estético a fin de que tenga algún valor.»

Hay que aceptarlo, entonces, como escritor no comprometido y celebrar su erudición sorprendente, su pulcra relación con el idioma, su interpretación de lo eterno y de lo efímero y esa pasión de Buenos Aires que remonta la cima de la expresión poética. Es claro que quienes juzgan su posición personal como inherente a un estilo se arriesgan más de la cuenta, ya que el autor de *El Aleph* es travieso y extemporáneo, aunque prefiere muchas veces quedarse a medio camino como un sutil ironista para ocultar su rasgo de carácter más notorio: la timidez.

Por otra parte, un hombre que es noticia todos los días debe pagar el precio de la fama. Borges opina sobre lo que usted le pida, desde la cosmología budista hasta los tangos de la vieja guardia. Sus párrafos se tergiversan frecuentemente al sacarlos del contexto y se difunden cosas que nunca dijo. Como él no se resigna a tediosas aclaraciones, empiezan a circular equívocos que generan a la vez nuevas controversias.

Cuando puede escapa al asedio de los reportajes; cuando no, entra en acción el agudo conversador, si bien ciertas manifestaciones temerarias invitan a la reserva del oyente. La espontaneidad de sus réplicas cabalga sobre una voz vacilante y átona. A ratos pareciera que traduce en vez de hablar, pero a pesar de los ensambles tortuosos la



elocución remata en un grado de sugestiva coherencia.

Al margen de su genialidad, o por eso mismo, suele mostrarse contradictorio. Pertenece a esa pléyade que va desde Unamuno a Macedonio Fernández; en ellos la facultad creativa se ve desbordada por un exceso de presencia y a menudo sus desafueros vuelven tornadiza toda afirmación. Al final, Borges se ríe de Borges: «Soy un mal escritor», dice rotundamente, y no es por humildad, sino por ganas de jugar. A él déjelo usted con su Chesterton y su Kipling de cabecera. Y después vaya hilando fino para acertar a saber en qué rara medida coexisten el hábil recreador de universos y el crítico detonante.

De toda su producción él considera a salvo «algunas pocas páginas felices». «Estoy asombrado de encontrar lectores; sólo escribo para la antigüedad.» Esa estimación no concuerda, ciertamente, con la de otras figuras de renombre internacional. André Maurois destaca su riqueza de invención y su estilo riguroso, casi matemático. Para Guido Piovene, Borges es el más grande escritor viviente. Su obra, expresa Jean Cassou, es un desafío a toda imaginación escrita y vivida hasta ahora: un proceso del intelecto contra las contingencias del genio. Haciendo caso omiso a los términos laudatorios, Borges sentencia en prospectiva: «El mejor antologista es el tiempo.»

LA SANGRE Y SUS LLAMADOS

Su dimensión cabal se proyecta desde los ejercicios ultraístas de los años veinte, cuando comienza a tutearse con los fantasmas cordiales de la ciudad. La vertiente emana de Carriego, pero el acento es otro. Antes de publicar *Fervor de Buenos Aires* ya había puesto en evidencia su inflexible autocrítica al destruir los textos de otros cuatro libros que desechó por prematuros. Las fórmulas estéticas estaban dadas por la ruptura con el modernismo: abolir el tono confesional; valorizar la metá-

fora; rendir culto a la imagen, el único elemento capaz de dar sentido de eternidad al estilo, según Proust.

En este primer Borges se advierte, además, su apego a lo conversacional, la búsqueda de efectos sin violentar la modulación. Poemas para descubrir el ámbito peculiar del barrio, la nostalgia de sus calles atardecidas, la intimidad del patio, las glincinas, alguna voz sobreimpresa en el enrejado. Amor por Buenos Aires que deviene de un llamado ancestral. El cantador lleva en su sangre la impronta de don Juan de Garay y recuerda que muchos de sus mayores fueron soldados y buscaron su muerte en la llanura. Empero se reconoce más en la cepa de aquellos patricios de bien templada varonía, como el que inspiró a su turno el «Poema conjetural». Borges no va en busca del tema, sino que está consubstanciado con él; no siente como historia el avatar de sus antepasados sino como una instancia atemporal. Por eso explora con tanta convicción en el asunto y Buenos Aires anda en sus versos como un fluir de ayeres mansos.

Entre los amigos que frecuentaban el hogar, Jorge Luis tiene grabado a fuego al autor de *Misas herejes*. La firmeza del ademán y la palabra grave de Carriego iban rindiendo a su admiración el sello de muchos modelos invisibles.

Apenas editado su libro inicial el joven poeta vuelve a Europa, donde ha transcurrido su adolescencia. España le había brindado la oportunidad de relacionarse con Gómez de la Serna, Cansinos-Asséns, Guillermo de Torre y otros adláteres del ultraísmo que Borges introdujo en la Argentina con el apoyo de las revistas *Prisma* y *Proa*. El breve reencuentro con el viejo mundo no aligera sus expectativas por conocer la suerte que está corriendo *Fervor de Buenos Aires*. Al regresar se entera de la buena acogida y el suceso lo mueve a superar su desacuerdo con algunos poemas que se verán modificados en futuras recopilaciones.

QUORUM

La inserción en el medio se hace decisiva para el pródigo escritor que en lo que resta de la década va a dar a estampa otros seis libros, entre ellos *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), laureado con el Segundo Premio Municipal. En esa época ya está en plenitud el movimiento martinfierrista. Aquella leva generacional, llamada del 24, fue mucho más que el «simulacro didáctico» sobre el que Borges nos previene. El grupo de Boedo puso el acento en los problemas sociales; el de Florida, más esteticista, estaba pendiente de las nuevas tendencias artísticas. De todas maneras debemos convenir en que aquellos hombres integraron la promoción más brillante de nuestro siglo literario. Se hace obligada la cita de Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo Mallea, Nicolás Olivari, Roberto Arlt y González Lanuza. Y hay razón para ampliar el listado con figuras no menos descollantes como Luis Franco, Ernesto Palacio, los González Tuñón, Roberto Mariani, Enrique Amorim—acaso el más considerable de todos, según Borges—, Leónidas Barletta, Córdova Iturburu, Ricardo Molinari, Ezequiel Martínez Estrada, César Tiempo, Francisco Luis Bernárdez y Pablo Rojas Paz, sin pretender agotar la referencia del formidable elenco.



En este círculo fraterno, que fue asimismo una escuela de humor por el desenfado de las críticas y manifiestos y sus no menos célebres parodias y epitafios, nació la vinculación de Borges con Carlos Mastronardi—su amigo más querido—, con Ricardo Güiraldes («la cortesía era la forma más inmediata de su bondad») y con Ulyses Petit de Murat, junto a quien dirigió el suplemento cultural del diario *Crítica*. De ex profeso guardo para el final a Macedonio Fernández, maestro y compañero, en quien se advierten como al trasluz muchas vetas borgianas: su ductilidad creadora, su seducción por lo original, sus búsquedas metafísicas, su ingenio desbordante, su afición por hacer del idioma un instrumento singular.

ARTESANO DE LA PALABRA

Mientras charlo con Borges me demoro en su máscara voluntariosa y desgastada, envuelta en un aire de olvido. Mi contemplación queda impune ante esa voz que sólo me presiente. El sobrelleva con dignidad su infortunio. El acto visual se le reduce a una mancha brumosa, «color de tigre», un ámbar que se apaga inexorablemente hasta fundirse en la tiniebla.

El diálogo amical se estaciona en alguna interpolación ocurrente del entrevistado, hasta que seguimos pegando la hebra en un ceñido enfoque.

—¿Cómo resuelve usted esto de ser fiel al virtuosismo de un estilo, frente al tiempo urgente, inquisidor, que casi no se detiene a ponderar los valores estéticos?

—Cuando empecé a escribir, creía que el estilo se lograba mediante un paciente juego de variaciones barrocas. Creía que antes de poner un adjetivo debía recorrer el diccionario y convocar todos los adjetivos posibles. Exagero, por supuesto. Ahora, en cambio, creo que conviene que un escritor intervenga lo menos posible en lo que escribe; mejor es dejar que las cosas se escriban a través de nosotros. Como usted ve, descreo del virtuosismo de mi estilo.

—Y usted, que aboga por la literatura como arte, ¿considera difícil armonizar mensaje y estilo?

—El mensaje es algo que el propio escritor puede ignorar; o —para plagiar una vez más a Kipling— creo que a un escritor le está dado inventar una fábula, pero no la moraleja o la moralidad de la fábula, y aquí uso la palabra de un modo lato. Puedo estar pensando en un cuento, en una parábola, en un poema; estoy interesado en referir lo que refiero o en expresar lo que siento, pero no en comunicar un mensaje en el sentido ético y menos aún político de esa palabra.

La dificultad de la vista restringe su campo de acción y eso le obligaba a refugiarse en el sosiego de su biblioteca, donde dedica gran parte del tiempo al dictado de nuevas obras o a la depuración de textos anteriores. Disconforme con sus primeros poemas, a los que suele encontrar «pobres de vestidura», revisa y pule hasta el cansancio, si es que esta frase hecha consigue amedrentar su contracción. Es que el Borges de hoy es más estructural y menos espontáneo. Por debajo de sus endecasílabos se advierten los tendones de una versificación poco incitada por las cambiantes rítmicas. Ahora es sabio y enjundioso; está más cerca de la

densidad filosófica que del destello. En consecuencia, no dudaríamos en escoger entre su retórico «Soneto a Camoens» y el delicioso poema «Fluencia natural del recuerdo», escrito varias décadas antes:

*Palmera la más alta de aquel cielo
y conventillo de gorriones;
parra firmamental de uva negra,
los días del verano dormían a tu sombra.*

Molino colorado:

*remota rueda laboriosa en el viento,
honor de nuestra casa, pues a las otras
iba el río bajo la campanita del aguatero.*

Borges nos habla de «El poema de los dones», «Límites», «El Golem» y del que más estima entre todos los suyos, «Poema conjetural», en el cual imagina lo que debió sentir su lejano pariente Francisco Narciso de Laprida poco antes de ser asesinado por los montoneros de Aldao, en los días difíciles de la patria nueva.

—También «Arte poética» es una buena página y creo—esto, desde luego es accesorio—que es un experimento técnico el que las palabras rimen consigo mismas y se logre esa agradable vaguedad, produciendo un efecto más parecido a la asonancia que a la rima. Además, el procedimiento es adecuado para significar el cansancio, la resignación a cierta eternidad o recurrencia.

El lector ha seguido su derrotero lírico hasta *Historia de la noche* (1977), pasando por sus *Obras completas* (1974), título asaz eventual para un autor que en cualquier momento puede volver a sorprendernos con un libro. El periplo va revelando los mejores puertos; ahora quedaría por discutir el lugar que ocupa la poesía dentro de su creación.

SENDEROS QUE SE BIFURCAN

—Mis cuentos—nos explica—son objetos que yo fabrico y que están un poco lejos de mí; en cambio en mis poemas estoy yo con mis hábitos, mis manías, mis preocupaciones. Quienes lean mis poemas en el futuro encontrarán a un hombre que vivió en Buenos Aires en el siglo XX; quienes lean mis cuentos hallarán artificios que corren el albur de no ser otra cosa que meramente ingeniosos.

Así y todo, él afirmó una vez que su contribución a la poesía no era más que una miscelánea de fragmentos entretreídos por la desidia y el azar. No vamos a cargar las tintas en semejante aserto recogido como una chanza de coleccionista. Pero coincidimos con Bruno Londero cuando ve la poesía de Borges «como un paréntesis secundario»... «de alguien que busca el diversivo formal para desvincularse de las redes de una vocación lógica e intelectualista».

Otros críticos lo han perfilado como pensador. Lo cierto es que él no ha hecho otra cosa que utilizar las posibilidades literarias de la filosofía. Eso no impide que la sienta profundamente, sobre todo como sistema de perplejidades y de problemas, no de soluciones. Se intuye que él crea con tal rigor que al lector común se le escapan sus símbolos como agua entre los dedos: laberintos y espejos que dimensionan el enigma, trasmutaciones mágicas; iluminaciones de Borges entre los círculos del tiempo,

esa abstracción donde el conocimiento es tributario del mito.

Poeta mayor, maestro del cuento breve y uno de nuestros más grandes ensayistas, cimenta su prestigio mundial en obras que ya son clásicas: *Inquisiciones* (1925), *El idioma de los argentinos* (1928), *Discusión* (1932). El año en que se edita *Historia de la eternidad*—cronológicamente el décimo de sus libros—se venden apenas treinta y siete ejemplares. Corre 1936 y el lector no ha descubierto aún al número uno de los escritores nacionales. Ningún boom promocional lleva su nombre en andas, pero su autoridad va haciéndose sentir.

Ya a partir de 1935, *Historia universal de la infamia* había abierto paso al apasionante narrador. Borges ve el cuento más esencial que la novela porque exige más síntesis. «En toda novela—dice—siempre hay algo que se escribe para justificar.» El gran imaginador selecciona entre sus relatos predilectos *La intrusa*, *Sur*, *Las Ruinas circulares* y particularmente *El Aleph*, donde predica en el misterio para vivenciar lo cósmico, las categorías inmutables.

—He planeado algunos cuentos—añade Borges—que yo no podría contarle ahora porque debo escribirlos en todos sus detalles para que realmente existan y tengo la esperanza de que me rediman de algún modo. Hace años que estoy tramando *Los amigos*, aunque esto parece más bien el nombre de una confitería—acota risueñamente—. Creo que será el mejor de mis cuentos, entre otras razones porque trato de la pasión esencial de los argentinos: la amistad.

Atento siempre a renovarse, su prosa se allana llamativamente en *El informe de Brodie* (1970), con un estilo sobrio y directo, sin condicionar esa riqueza intrínseca que emana de cada línea, de cada impulso adjetival. «Primero fui un arcaísta, luego un contemporáneo y ahora—confiesa—trato de escribir como el oscuro y gris señor argentino que soy.» A hurtadillas de su talento sin declinaciones, el supremo oficiante deja entrever ciertas dudas sobre la calidad de sus últimos relatos. No caigamos en la trampa de hacer mérito a los aforismos de Borges sobre Borges.

Su inclinación por la literatura inglesa está signada por un lazo de origen. La abuela paterna era británica y leía en su propia lengua al pequeño George antes de que éste aprendiera a hacerlo en castellano. Nace ahí la devoción que irá nutriendo sus años jóvenes con Wells, Kipling y Stevenson y, más adelante, con Wordsworth, Conrad, Browning, Chesterton y los norteamericanos Whitman y Poe. También se advierte la frecuentación de Schopenhauer —su filósofo capital—, de Flaubert, de Hugo y de Verlaine. Por supuesto, dejó muchos ídolos en el camino, como Baudelaire, a quien tanto aceptaba en su mocedad. Borges no tiene empacho en admitir esas influencias, así como la del inefable Macedonio, tan ligado a su mundo afectivo. Al procesar los ascendientes a través de una experiencia propia, puso topes a la tutela de sus paradigmas.

A toda luz resulta absurdo comprobar su limitado aprecio por el idioma que es, justamente, el instrumento idóneo de su expresión. Su atrevido enjuiciamiento de la literatura española tuvo confirmación en recientes conferencias dictadas en Madrid, donde insistió en la escasa imaginación del «Poema del Cid» y en el agobio que le provocan los clásicos, excepto Lope —el poeta, no el dramaturgo—; donde negó validez a los siglos XVIII y XIX y subestimó a los representantes de la generación del 98. Sobre Azorín se podrían arriesgar las discrepancias, pero el resto de sus conclusiones hay que tomarlas con pinzas. Su acierto en elegir no siempre es recomendable. Por ahí se desliza su respeto por algunos escritores latinoamericanos: García Márquez, Mújica Láinez. Muy pocos, en verdad, gozan de su difícil preferencia.

Para un autor de alcance mundial, la transmisión del estilo está librada a la aptitud de esos intérpretes de primera instancia que son los traductores. Borges hace de sus cuentos una metáfora unitiva y es razonable presumir que el trasiego idiomático deja en caución esencias y matices. Con variada fortuna se han ido difundiendo sus textos en Europa. El lector alemán, por ejemplo, conoce dos impecables versiones de Karl August Horst publicadas allí con los títulos de *El espejo negro* («Historia universal de la infamia») y *Laberintos* («Ficciones»).

A esta altura de su vida, sin embargo, no cuenta demasiado el éxito editorial; ni el birrete universitario de *honoris causa*, ni el escamoteado premio Nobel al que fue propuesto tantas veces. Su elección no habrá de producirse jamás si continúan vigentes las mismas presiones políticas que impugnan ciertas prescindencias o adhesiones suyas. El pecado de omisión consiste, para esos rígidos fiscales, en despreciar la lucha del hombre y sus dramáticas alternativas. Al respecto es preciso aclarar que su premisa ideológica trasciende todo partidismo. «¿Para qué va a intervenir el pueblo en la elección del gobierno?», dice Borges, en su interpretación *sui generis* de la democracia. «¿Acaso debe intervenir en la elaboración de la química, que es una ciencia especializada como la de gobernar?». Las observaciones no son muy ortodoxas, pero tienen que ver con experiencias recientes en el país. La libre confrontación de las ideas en el terreno cívico no implica otros riesgos que los inmanentes de su propia índole de discusión y apertura. Se sabe que de las circunstancias puede derivar un eventual exceso de poder. Borges reprochó públicamente las dictaduras, «que



fomentan la opresión, el servilismo, la crueldad» y fustigó el endiosamiento de los caudillos, «los vivos y mueros prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez»... «Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor.» Que no se arraigue la especie de un ser pusilánime. Su temperamento esconde al ciudadano que sabe afrontar las decisiones extremas. A veces, las palabras son desvirtuadas por los hechos, que deben inferirse como una apelación al remedio heroico. En estos imponderables finca el dualismo de Borges. Lo que resulta muy evidente es la parcialidad con que se enjuicia su obra por disentir con un criterio político.

INTRODUCCION AL MITO

Rastreando en sus devociones, un párrafo certero permite ilustrar el cómo y el por qué de su exaltación del suburbio porteño y su aproximación al tema de los cuchilleros, tan fascinante para él aunque de cierta transparencia fabulosa. «La naturaleza de mis conocimientos, la elección de mis personajes, han dependido de contactos, y aun de contactos muy superficiales, porque en los hechos, mi vida está lejos de haber sido una vida de aventuras.» La confianza, que podría haber sido suscrita por Borges, pertenece a la pluma de uno de sus favoritos: Joseph Conrad. Estos protagonistas, igual que los del autor argentino, son «hombres que conocieron la violencia, la privación y el libertinaje —prosigue la cita—, pero que no conocieron el temor; hombres difíciles de dominar pero fáciles de entusiasmar, hombres suficientemente hombres para despreciar en sus corazones las voces sentimentales que gimen por su suerte».

Pasa como un soplo abismal la figura trágica del guapo, que escribe su propia biografía a punta de cuchillo. Personaje turbio, lleva con altanería las convenciones de un machismo descastado, se instala con suficiencia en las casas *non sanctas* y allí sus pies dibujan el arabesco ritual del tango.

Borges ha sublimado ese contorno y el guapo entra en escena como un producto de mitología. El culto del coraje representa la primera condición viril del sujeto, que disfruta de un confuso prestigio, mas no consigue modificar sus atributos reales de beligerancia y de ruindad. «No era un salteador, ni un rufián, ni obligatoriamente un cargoso», dice Borges para aligerar el calibre del espécimen. Olvida que el cuchillero es hijo del gaucho alzado. Resultaría ociosa toda divagación sobre un asunto que está más cerca del folklore ornamental que de la exaltación del valor.

De cómo la incursión en el tema ha sido más presentida que vivida da cuenta el creador de *Hombre de la esquina rosada*: «Todo eso yo lo debo, no a lo que he experimentado, sino a las mentiras del viejo caudillo Paredes, a toda la gente que vi en su casa, que sería tan embustera como él, y a conversaciones con comisarios, que también tienden a exagerar las cosas, y luego a algunos relatos de segunda mano.» Razón de más para ponderar su identificación asombrosa con las propuestas de un mundo dramático y marginal.

Se reabre el coloquio y nos seguimos internando en la cuestión.

—El implacable Lugones habló del «paraíso de la canalla y las misturas de ultramar» para excomulgar

al suburbio y a su cronista proverbial, el tango. No obstante, usted encuentra en esto una fuente de motivaciones...

—Creo que Lugones tenía razón cuando llamó, además, al tango «reptil de lupanar». La verdad es que hay una confusión creada por el anverso y el reverso de la palabra tango. A mí me gustan mucho, y a Lugones le gustaban también, los que llevan el nombre de «tango-milonga». El no escondía su predilección por «La viruta», «El cuzquito», «Rodríguez Peña». En cambio le desagradaba profundamente lo que se llama «tango-canción», ese dechado lacrimoso que se dio especialmente en el barrio de la Boca y en los temas cantados por Gardel, aunque esta opinión pueda ser tildada de difamatoria. Creo —sintetiza— que el «tango-canción» y el «tango sentimental» corresponden a la decadencia del género.

Al decir de Borges, las letras de tango forman una inconexa y vasta comedia humana de la vida de Buenos Aires. En sus merodeos de curioso él llegó a conocer personalmente a Saborido, compositor de *La morocha*; a Poncio y a algunos payadores, cuando la temática era virgen desde una perspectiva rigurosamente literaria. A su tiempo buscó otras alternativas en su propia creación, incursionando en el repertorio popular pero, por cierto, sin condescender al pintoresquismo innoble del lunfardo.

—Yo he escrito unas cuantas milongas y en ellas procuré rescatar el tono valeroso y feliz de las coplas de barrio, como en la «Milonga de Manuel Flores», donde un condenado a muerte canta en la víspera de su ejecución:

*Y sin embargo me duele
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.*

No sé lo que puede valer la letra —agrega con humildad—, pero la música es buena porque es de Troilo.

ADAN DE SUEÑOS

El hombre múltiple que honró la cátedra universitaria, que presidió la Sociedad Argentina de Escritores y dirigió la Biblioteca Nacional, presenta otras aristas de su personalidad, como la participación en una serie de libros que unen su firma a la de Adolfo Bioy Casares —en humorísticos reflejos de la realidad argentina— y a las de Pedro Henríquez Ureña, Delia Ingenieros, Silvina Ocampo, Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Luisa Mercedes Levinson, María Kodama, Silvina Bullrich, María Esther Vázquez y Alicia Jurado, autora esta última de una estupenda biografía que permite profundizar en la obra y los supuestos borgianos.

Su poder de convocatoria culmina en las conferencias, que se convierten en un espectáculo de la cultura. La gente se congrega para oírlo en grandes teatros que trabajan a sala llena. Es emocionante ver a esa multitud pendiente de un solo actor, casi abstracto, que vence la dificultad de representar las ideas. El increíble memorista va enhebrando la historia del hombre, donde asoma el prodigio de Buda haciendo milagros por cortesía; el origen oculto de los fabuladores de la noche; la condición de lo sagrado en la filosofía griega; las manos de Cristo sobre el mundo; la actividad del sueño y sus malabarismos

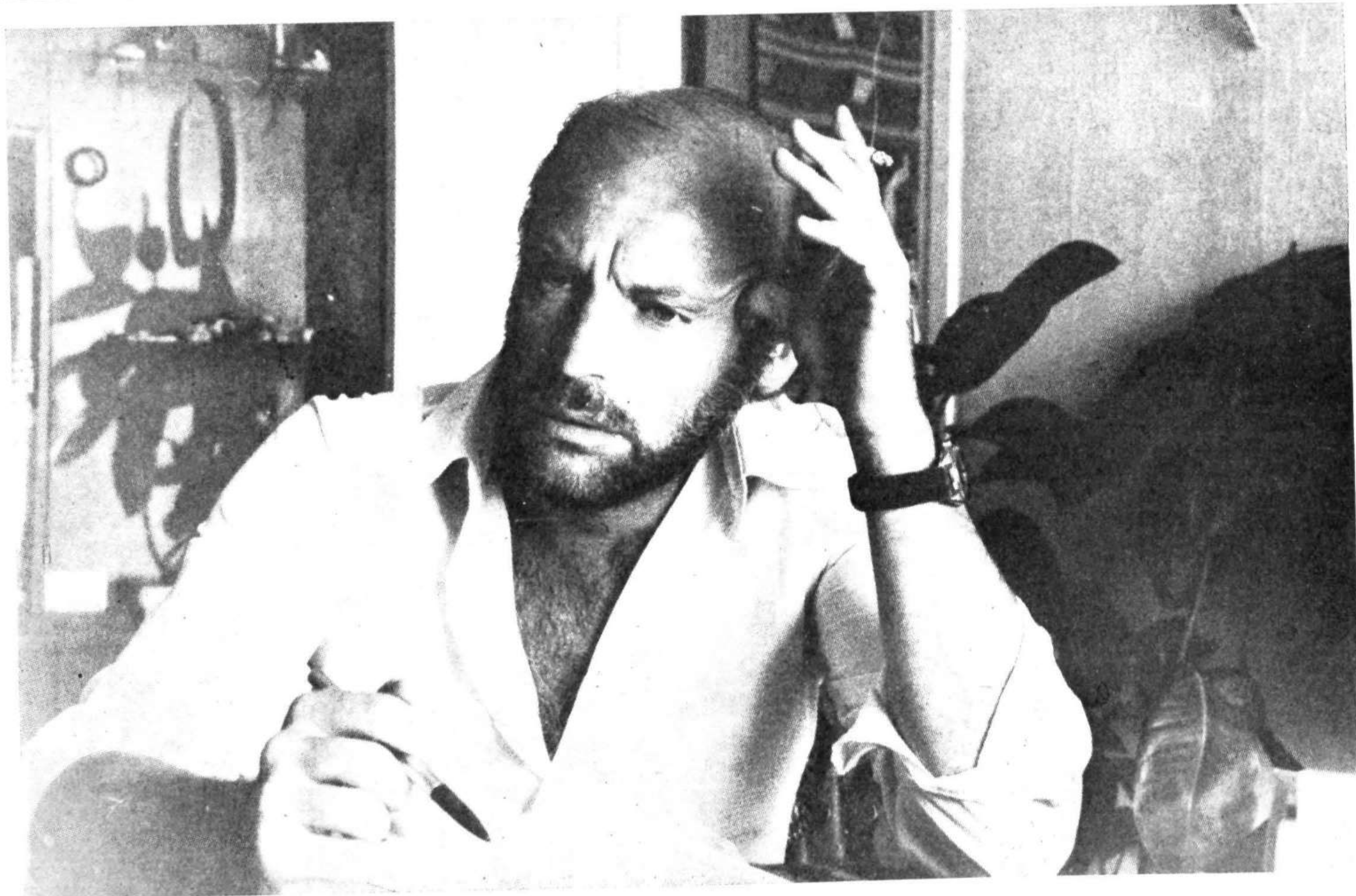
imaginativos; la significación metafísica del tiempo. Mientras sumo mi aplauso al de centenares de oyentes, no puedo menos que asociar, por oposición, las charlas que Borges llegó a dictar para cuatro personas en nuestra librería de muchachos («Juan Cristóbal», 1949).

Hoy él sigue soñando con laberintos de cristal. Sus ojos han perdido la luz, pero su temple es una respuesta encendida en el umbral de las tinieblas. Con frecuencia se le ve por las calles de Buenos Aires; su rítmico tanteo siembra una imagen conmovedora.

La aventura vital se aproxima al punto omega. Sobre todo desde que murió doña Leonor Acevedo, su madre: un ser providencial que secundó al escritor hasta la última época, cumplidos ya sus noventa y nueve años. A su ternura diligente y a su apoyo moral se debió en gran medida la continuidad de la obra de Borges. El leía con los ojos de doña Leonor y escribía con las manos de ella.

Ahora el círculo se cierra. Los días efímeros corren imparablemente a sus pies. Y el maestro, noble, genial, insobornable, se está quedando a solas con su gloria y su nostalgia.





ENTREVISTA CON EDUARDO GALEANO

HORTENSIA CAMPANELLA

EDUARDO Galeano es un hombre libre, aunque no le resulte fácil serlo. Es también un hombre con dudas, y quizá muchos actos que objetivamente pueden ser prueba de libertad recubran preguntas sin respuesta. Sobre sus andanzas por América Latina—en 1967 estuvo con la guerrilla en Guatemala—reflexiona: «No siempre lo más espectacular es lo más verdadero.» Y aunque es «aventurero de alma», reconoce que «a veces hay más capacidad de aventura en las más humildes experiencias de la vida cotidiana».

Su primera vocación fue el dibujo, y así entró en el periodismo uruguayo a los catorce años, cuando todavía firmaba con su verdadero nombre completo: Eduardo Hughes Galeano. Fue un niño precoz—«pésima experiencia»—y pronto se dedicó a escribir; ahora no dibuja profesionalmente, lo hace para sus hijos—o durante las entrevistas, deduzco yo, pues mientras hablamos llena una cartulina roja de caras, ojos, perfiles.

La precocidad lo llevó por buenos derroteros en el periodismo: a los veinte años era jefe de re-

dacción de *Marcha*, y a los veinticuatro, director del diario *Epoca*, pero, según él mismo juzga, le dio un éxito prematuro al escritor. Ocurre que Galeano es hoy un escritor a la vez libre y extremadamente crítico consigo mismo. A la imagen del joven periodista de brillante expresividad se le aproxima, para completar la figura, la imagen del escritor reflexivo y hondo que parece tener siempre la añoranza del silencio.

Desde hace algunos años vivir en América Latina, en Uruguay, no es fácil. Ya no solamente rei-

vindicaciones revolucionarias, la sola defensa de la dignidad humana puede llevar a la cárcel o a la muerte. Por eso, la tercera parte de un pueblo ha escapado. Inmerso en oleadas predecibles estuvo Galeano: en 1973, hacia Buenos Aires, y en 1976, hacia España, donde ahora recuerda, hace planes, reflexiona.

LA DIGNIDAD DEL SILENCIO

Pregunta.—¿En ocho años has publicado cuatro libros?

Respuesta.—Sí, en el setenta y uno, *Las venas abiertas de América Latina*; después, en el setenta y tres, publiqué *Vagamundo*; en el setenta y cinco, *La canción de nosotros*, y aquí, en el setenta y ocho, *Días y noches de amor y de guerra*.

P.—Parece poco...

R.—Para mí es demasiado.

P.—¿Por qué?

R.—Será que uno se va haciendo cada vez más autocrítico. No sé. Pienso que la impaciencia es un enemigo y cada vez admiro más la rara capacidad de silencio que tiene alguna gente, como Rulfo, por ejemplo. Hay mucha dignidad en ese silencio. Uno debería de hablar o escribir solamente cuando aquello que dice o publica tiene sentido para los demás y cuando es el resultado de una decantación, como yo vi que hacían en las minas con el mineral, filtrándolo una y otra vez.

P.—¿Tu proceso de creación es lento, exigente?

R.—Sí, por ejemplo, mi último libro llegó a tener seiscientas páginas y publiqué sólo doscientas. Pienso que todavía tengo que ser más riguroso de lo que he sido hasta ahora en eso. Quiero que sólo haya carne y hueso y todavía se me escapa la grasa.

P.—¿Qué es lo que te lleva a escribir? ¿Una necesidad?

R.—Una necesidad interior. Y publico sólo lo que creo que coincide con una necesidad colectiva.

P.—¿Pero eso no puede ser peligroso? En el sentido de que puede haber cosas tuyas que interesen, aunque no coincidan con la circunstancia de tu pueblo o de tu público.

R.—Pero no es que yo busque la coincidencia, uno puede dirigirse a los demás desde la disidencia o desde la duda. Es muy creadora la duda, es una diosa que siempre tiene la barriga embarazada. De modo que a veces puede uno compartir dudas también, no sólo certidumbres. Y no solamente certidumbres que coincidan con los puntos de vista de otros. Pueden no tener nada que ver con los demás. Yo me refiero a otra cosa: para publicar algo tengo que creer que de alguna manera sirve para ayudar a contestar preguntas

que no me formulo solamente yo. Escribo a partir de una necesidad de comunicación con los demás y yo prefiero no hablar con los demás si no siento que lo que tengo para decir puede ayudarlos un poquito, aunque sea a través de la duda. Ese es un plano. Otro plano es que yo sienta que eso es muy auténtico, muy verdadero. En ese doble sentido creo que la impaciencia te confunde. Si yo diera marcha atrás publicaría mucho menos de lo que he publicado.

P.—¿Qué publicarías?

R.—*Las venas...*, pero escrita de otra manera, porque yo cambio continuamente, y ésa es la prueba de que estoy vivo. También *Días y noches...*, es un libro del que no me arrepiento. La prueba de que un libro sirve es que el resultado tenga que ver con la intención. Y también importa que no sea de lectura impune: la prueba de la eficacia de un libro está en el que lo lee. Un libro puede ser leído por una persona y luego sigue siendo la misma, no ha cambiado ni un poquitito, y el libro no le ha disparado los gatillos de la imaginación, de la inteligencia, de la capacidad creadora, no le ha encendido la conciencia ni la capacidad de duda o de reflexión o de sueño, entonces ese libro es inútil. Escribir es un esfuerzo físico grande, a mí me cuesta mucho, tengo que pelear con las palabras hasta encontrarlas, y la cacería de las palabras es una tarea dura para mí: tengo que perseguirlas y después desvestirlas, me vienen siempre demasiado llenas de ropas inútiles. Y a veces está uno trabajando un tiempo sobre un proyecto y después de mucho se da cuenta de que no tiene sentido seguir, y entonces hay que tener la honestidad de detenerse y de romper o quemar lo que ha hecho. Esto me acaba de pasar a



mí, estuve casi un año trabajando en un proyecto de novela hasta que un buen día me di cuenta que estaba escribiendo sin ganas, a fuerza de oficio, como si yo me hubiera dado la orden, sin darme cuenta. No era algo que me «calentara». Como si uno hiciera el amor sin ganas. Cuando me di cuenta, decidí que eso «no caminaba» y lo dejé.

P.—Esa sería una autocensura positiva, pero la puede haber nefasta para la creación literaria, ¿no te parece?

R.—Sí, por ejemplo, la que nace en relación con los demás, la duda de si lo que uno dice puede ser bueno para los demás.

P.—¿Es un problema de responsabilidad frente a los otros? ¿De un cierto liderazgo?

R.—No es el resultado de la vanidad, sino de un exceso de autocrítica que de antemano bloquea la libertad creativa, por ejemplo, la voluntad de juego, el dejarse ir por donde la mano realmente quiera, escribir lo que le salga, no lo que la voluntad o la conciencia decide que corresponde a determinado escritor o a un lugar determinado.

P.—En tu último libro parece que estás más libre en ese sentido, ¿no es así?

R.—Sí, ahí creo que empezó una quiebra hacia la libertad. Por primera vez pienso que puedo no sentir eso como una contradicción, o sea que la capacidad de juego, de poesía, de placer en el texto literario, digamos como fuente de deseo y como objeto de deseo en el que lo hace y en el que lo recibe, sean contradictorios con los fines políticos que uno persigue. Es la primera vez que yo puedo desnudarme del todo, mostrándome por dentro y mostrando que lo que está dentro de mí no es distinto de lo que hay fuera, o sea cómo adentro de uno ocurren las mismas guerras que acontecen en la calle. Esto antes lo intuía, pero no lo tenía claro. Y ése es el resultado de nuestra fractura: nadie es demasiado mejor que la sociedad que lo genera, y estamos acostumbrados a compartimentar y fracturar todo, a creer que hay zonas determinadas donde la política transcurre y hay otras zonas que no tienen nada que ver con éstas, donde un hombre puede enloquecer de amor, y otras donde un hombre puede compartir el vino o el juego con otros hombres. Pienso que esto es el resultado de las mismas fracturas ideológicas que desde pequeños nos imponen, que nos llevan a divorciar el trabajo de las manos del trabajo intelectual, a creer que por un lado está el alma y

por otro lado el cuerpo, a divorciar la vocación de la tarea...

P.—En esa necesidad de lo autobiográfico que parece bastante constante en ti, ¿no se corre el peligro del exhibicionismo?

R.—Yo no soy nada exhibicionista. Pero pienso que existía ese peligro, y por eso en *Días y noches...* son muchas las cosas que se cuentan, pero son más las que se sugieren, o son más las que se cuentan, pero debajo hay otra cosa: hay como varias lecturas posibles.

P.—Es un estilo contenido, pero al mismo tiempo multiplicador de sentido...

R.—Como cada vez tenemos menos oportunidades de expresión—hablo sobre todo, como hombre del Sur, de la situación de los países del sur de América Latina—, las posibilidades de expresión son muy reducidas para los que decimos no o para los que no compartimos las «verdades reveladas» del sistema que niega a la mayoría de los hombres el pan y la dignidad, entonces tenemos que ser muy cuidadosos de no hablar de más, de utilizar esas posibilidades diciendo sólo lo que es necesario decir. Yo no podría escribir en un estilo barroco, porque me parece que es un lujo imposible y porque además no me gusta. A mí me gustan las iglesias románicas, las paredes despojadas, las superficies de piedra lisa. Entonces, como la tarea creadora está hecha, igual que la vida de uno, de minúsculos crímenes y de minúsculos partos, de pequeñas muertes y pequeñas resurrecciones, si uno lleva este rigor o esta voluntad de honestidad hasta el final, puede y debe iniciar un proyecto, trabajar, y en el momento en que descubre que ese proyecto no está alimentado por ganas de verdad o que ese proyecto no tiene sen-

tido para los demás, pues entonces interrumpirlo o destruirlo, y si tiene suerte, después nace otro. Yo, cuando vi que éste no funcionaba, tuve la suerte de que me naciera otro, que sí me «calienta» de verdad, y que, además, creo que coincide con la necesidad de todos.

ESCRIBIR: ¿TIENE SENTIDO?

P.—Tú sentiste la vocación del periodismo muy joven (a los catorce años). ¿Aún en esa actividad tan temprana tenías la misma concepción de la escritura?

R.—Sí, yo siempre hice eso. Hay textos de *Vagamundo*, que es un libro que a mí no me con-

vence del todo ahora, escritos catorce, quince y hasta veinte veces. Te repito que a mí me cuesta mucho trabajo escribir.

P.—No lo parece...

R.—Justamente, cuanto más espontáneo parece el texto, más trabajo me da. El camino que va de la complejidad a la sencillez: cuando una idea compleja puede formularse a través de pocas y limpias palabras. Yo pienso que ése es el camino a seguir, no en detrimento de la profundidad de las ideas o de los hechos, sino en beneficio de la necesidad de comunicación y de la necesidad de claridad. Yo no creo que haya ningún mérito en ser oscuro, aunque haya oscuridades inevi-

tables. Lamentablemente, en la literatura latinoamericana hay una oscuridad de estilo, a veces por miedo a la claridad, por miedo a que la claridad ponga en evidencia la pobreza de las ideas. Muchas veces, cuanto más «palabrero» es el modo de decir, menos cosas tiene para decir.

P.—¿Es la razón de muchos barroquismos?

R.—De algunos. De otros, no. Por ejemplo, Carpentier o Guimarães Rosa han escrito así, en un castellano y un portugués riquísimos. Son dos maestros en sus respectivas lenguas, porque las cosas que han dicho no podían ser formuladas de otro modo.



P.—Más allá del «cómo escribir» creo que te preocupa, por momentos muy seriamente, «por qué escribir». En *Días y noches...* te preguntas si escribir tiene sentido.

R.—Sí, varias veces.

P.—¿Por qué?

R.—Porque dudo de lo que hago. Pero está bien; el día que deje de dudar me habré convertido en una pieza de museo.

P.—¿Es una pregunta existencial o, a partir de determinada situación, la duda es si escribir puede resultar un «artículo suntuario»?

R.—Sobre todo, es una pregunta que se refiere a la situación real estando afuera, no en Uruguay ni aun en Argentina. Estando en Europa, uno se pregunta si escribir puede tener sentido fuera de aquel ámbito, o del ámbito latinoamericano. También uno se pregunta si escribir puede tener sentido en otra dimensión: el resultado de lo que uno hace se parece de alguna manera a la intención, o sea que hay una impaciencia muy justa por cambiar las cosas, y entonces uno se pregunta si lo que escribe sirve para cambiar las cosas. Esto es un viejo lío que está en la cabeza de todos: si escribir contribuye a cambiar el mundo. Yo pienso que la literatura es una forma de acción; depende de cómo se presente. Pero las dudas aparecen...

LA CANCIÓN DE LA MEMORIA Y EL AMOR

P.—Un problema básico del escritor es la estructura que tendrá su libro; la de *Días y noches...* es un hallazgo muy original.

R.—Es una estructura bastante cómoda. Es cierto que, cuando uno resuelve la estructura del

libro, después las piezas caen solas, se acomodan. Cuando yo tuve la arquitectura de *Las venas abiertas...* clara en la cabeza, unos cuatro o cinco años antes de escribirlo, empecé a juntar material, y el material encajaba perfectamente en los lugaritos que se iban abriendo para encontrarlo. Con *Días y noches...* me pasó lo mismo.

P.—Esa estructura, además, tiene la facilidad de dar mucha libertad al lector. Por ella se pueden originar muy distintas lecturas, en relación con el lector, individualmente o en su circunstancia: es diferente la comprensión del español al de un rioplatense.

R.—Lo que pasa es que la realidad tiene misterios, y la literatura que es de veras realista no es fotográfica; es una literatura que, además de ofrecer datos de la apariencia de la realidad, brinda también claves para que se escuche el misterio de la realidad. Y, como decía el uruguayo Morosoli (a quien, lamentablemente, acá no conoce na-

die), «el *manosanta* cura con *yuyos* (hierbas), pero también cura con misterios». Yo creo que la literatura utiliza palabras y misterios, y que abre espacios de silencios, cuando las palabras están bien organizadas, para que el misterio encuentre su lugar y multiplique resonancias en el alma de quien lee.

P.—Estas cosas que estás diciéndome parecen nuevas, o que son producto de tu vida, pero que hacen eclosión recién ahora.

R.—Sí, el exilio me ha sido muy útil; ha sido una gran experiencia, muy creadora, muy fecunda. Ha abierto una buena distancia en el espacio, en el tiempo, para poder ver mejor cosas que cuando estaba en el centro del vértigo no podía ver con tanta claridad, y a veces no podía ver en absoluto. Quizá *Días y noches...* no lo hubiera podido escribir en medio de los acontecimientos que el libro relata.

P.—Eso, como escritor, pero, como persona, ¿el exilio no te ha sacado cosas?

R.—No, yo no vivo el exilio dramáticamente. Al contrario, como la memoria hace trampas, el exilio me ha permitido ver las cosas con más realismo, con más fuerza de verdad.

P.—O sea que tu literatura no es literatura de exilio, sino la de alguien que circunstancialmente está exiliado y no ha visto marcada su vida por esa experiencia.

R.—No como una tragedia; como una herida que supura y que luego deja una cicatriz. Para nada, no sería honesto decírtelo, mentiría.

P.—El empecinado ejercicio de la memoria (la personal y la colectiva) que tú haces, ¿no te ha ayudado a escapar de esa tragedia que podría haber sido el exilio?



R.—La fuerza que tiene la memoria depende de cómo actúe dentro de uno y de cómo uno la proyecte hacia afuera. Para mí funciona como una fuerza de vida, aunque sé que puede ser una fuerza de muerte. Es a veces una fuente de mentira y consuelo; a veces, una fuente de coraje y verdad.

P.—¿También en el amor?

R.—... También en el amor... Yo pienso que ... ¡Qué pregunta, eh! No, no en el mismo sentido..., no en el mismo sentido. El amor es una cosa presente, y si es la memoria del amor, puede ser muy tramposa. Pero también el amor implica su contrario; no creo que se pueda amar sin odiar a la vez. No creo en el amor cristiano tal como me lo contaron en el catecismo en la infancia. No se puede amar la libertad sin odiar la jaula. Volviendo a la memoria, más allá de la experiencia, fíjate en el modo cómo se estudia la historia, como un modo de muerte, como un mecanismo para que la gente se resigne a aceptar lo que le ocurre en la vida como inevitable. Entonces, se estudia la historia como quien concurre a un baile de disfraces. Pero hay otra manera de hacerlo, como lo intenté en *Las venas abiertas...*: como antecedente vivo de los tiempos de ahora. Es un modo quemante y «ayudante». No creo que haya paso posible sin huella, pero ningún paso repite la huella; no creo que la historia sea una calesita.

P.—Tanto en esta conversación como en *Días y noches...* comparas el acto de escribir con el de hacer el amor.

R.—Para mí son muy parecidos; corresponden al mismo impulso de vida. Y en ambos casos pretendo tener la honestidad de saber cuándo eso está alimentado por ganas de verdad, no sustituido por convenciones. No

hay que sustituir las ganas de verdad por el ritual o la costumbre. También se parecen en que no son del todo explicables; luego de cierto modo aparece el misterio, y no hay razón que los desentrañe. Yo pienso que pertenecen a un orden perfectamente real, o sea terrenal y concreto, pero también muy mágico, en el sentido de que la razón no está en condiciones de explicarlos del todo.

P.—¿Cómo «explicarías» esa magia?

R.—Yo creo en la fuerza que tienen el amor y el odio, y creo que esa fuerza no es del todo explicable, que desborda a la persona. Pienso que hay una energía que emana del amor o del odio, que puede beneficiar o hacer daño, como la brujería, y que esto no es el resultado de la acción de los dioses, que éstas son capacidades humanas, pero que la razón no puede explicar más que aproximadamente. No creo que necesariamente lo que la razón no abarca sea reaccionario. Creo que la condición humana contiene muchas más cosas que las que le ponemos a la hora de explicarla o interpretarla. Y eso que yo llamo magia

por una facilidad de expresión integra la realidad tanto como este cenicero o este vaso de agua.

P.—¿Cómo es el proyecto en que estás trabajando?

R.—Es un proyecto de años de trabajo; a mí eso me gusta. Voy a tener que leer mucho para descubrir «momentitos», «lugarcitos» y «personitas» en la historia latinoamericana que arrojan luz sobre los grandes procesos colectivos. Todo el universo visto *a través de* una brizna de hierba, de un guijarro, de un pequeño acontecimiento, de un episodio aparentemente simple; ésa es una idea que yo siento que puede ser muy útil para los otros. Pero, además, esos momentos deben tener fuerza poética y la capacidad de hacer sonar música dentro de mí, que es lo primero que necesito para ponerme a escribir, y de algún modo intentar transmitirla a los demás.

P.—Parece un enfoque de la historia bastante *sui generis*.

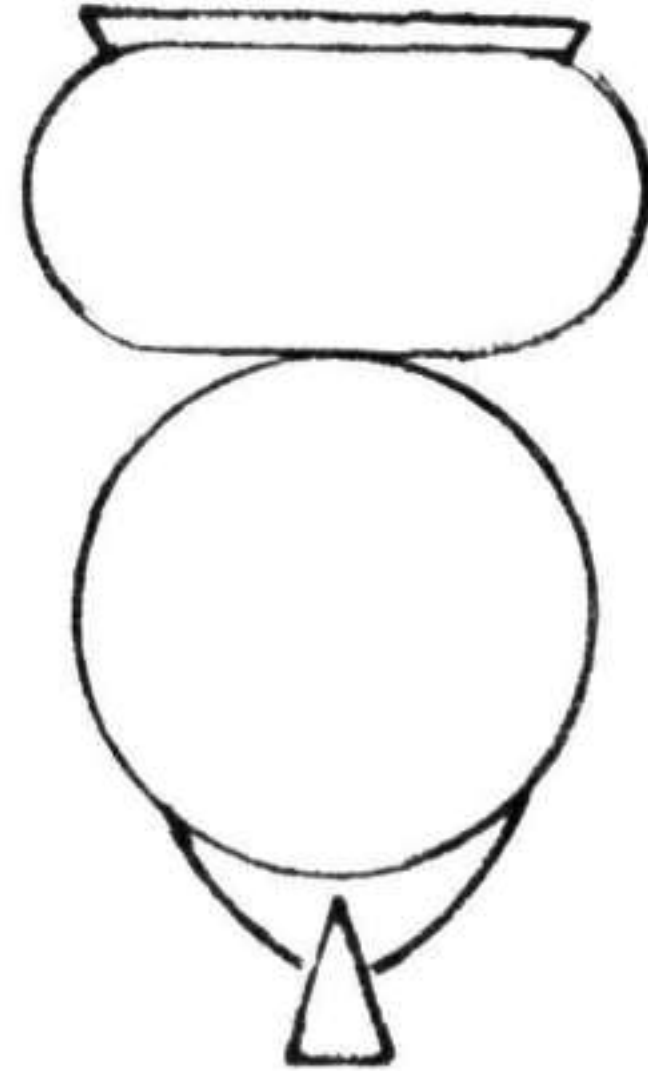
R.—Es que el proyecto tiene que ver con la historia, pero también con la narrativa y la poesía. Después de escribir *Las venas abiertas...*, que es un esfuerzo de interpretación, de análisis, de «contrahistoria» de América Latina para dar con las claves del subdesarrollo y de la humillación de la pobreza, yo quedé como más libre para después contar la historia con la interpretación adentro, implícita en los hechos que narra. Así, como *Días y noches...* cuenta cosas que me han ocurrido a mí o que han ocurrido a gente que conocí y que quise, en este libro contaré cosas que han ocurrido, pero algunos siglos antes de que yo me asomara al mundo.

P.—Siempre tu obsesión «latinoamericanista». Para los uruguayos, la idea de reconocernos

en la «patria grande», en América Latina, no es nueva; arranca de Artigas, de nuestra primera liberación. Hoy, una vez asumida conscientemente esa necesidad, vale la pena volvernos hacia la realidad inmediata, que nos ha ido modelando. ¿Cómo marca tu obra el ser uruguayo, dejando de lado los temas?

R.—La marca sin que yo lo sepa, y sobre todo, sin que yo me lo proponga. Razón tenían los sabios de la cultura náhuatl, en el México precolombino: para ellos, la palabra *verdadero* significaba *lo que tiene raíz*.

SE NACE PARA MORIR



LO MÁS TARDE POSIBLE.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

REFRANERO ATRIBUIDO

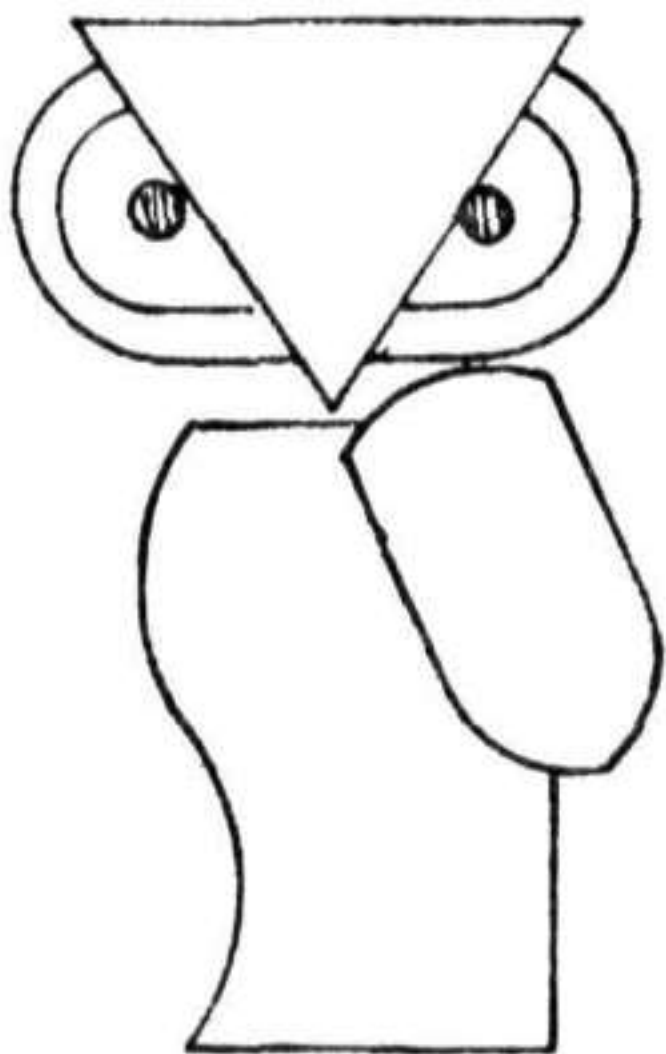
Un loco hace ciento. (Freud.)

No por mucho madrugar
amanece más temprano. (Co-
pérnico.)

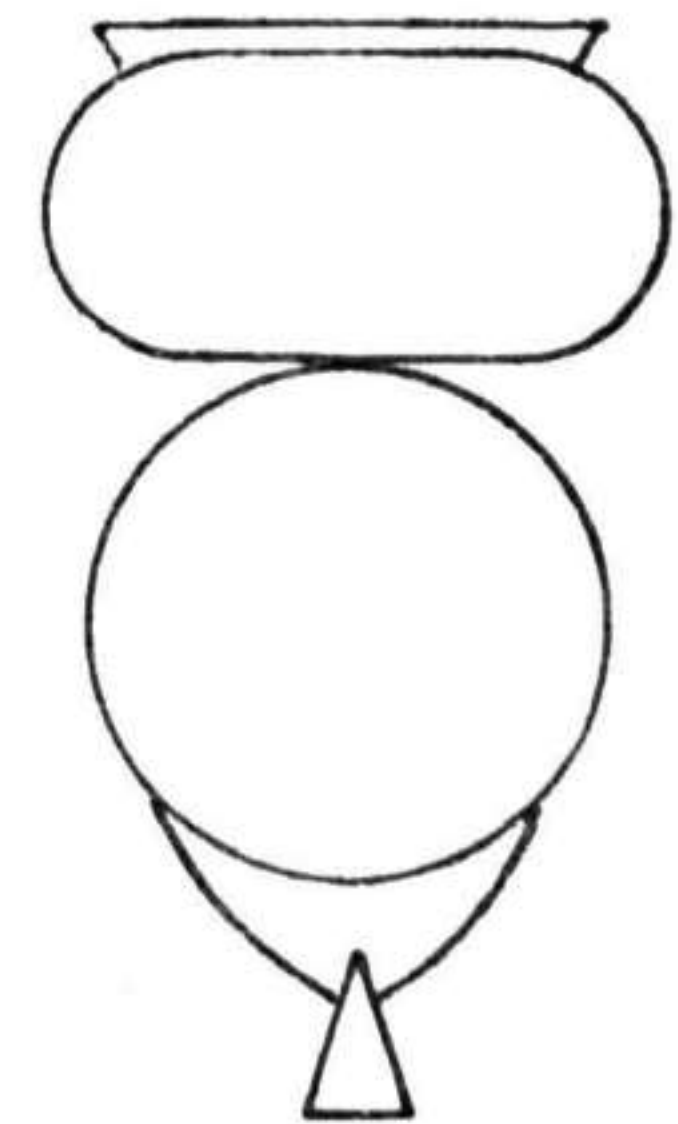
REFRANERO COMENTADO

Para el hambre no hay pan-
duro. Ni siquiera pan duro.

MIENTRAS MÁS CONOCE
A LOS HOMBRES, MÁS
QUIERE A SU PERRO.



POBRE SU PERRO...



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

RAFAEL ALBERTI, JOSE BERGAMIN Y LA EVA GUNDERSEN DE "SOBRE LOS ANGELES"

NIGEL DENNIS

Para José Bergamín en su Madrid noruego.

«El hombre sólo puede ver a Dios en los ojos de la mujer. No es una galantería sino la visión de toda la teología amorosa de Dante.»

JOSÉ BERGAMÍN

ES sorprendente que durante casi medio siglo la curiosidad de los críticos e historiadores literarios no haya sido despertada, al parecer, por el enigmático verso final del poema «Expedición» de *Sobre los ángeles*:

Pero he aquí a Eva Gúndersen (1).

Aunque ciertos críticos —como Luis Felipe Vivanco— han sugerido que la angustia expresada por Alberti en *Sobre los ángeles* tiene su origen en una crisis sentimental (2), ninguno ha intentado establecer la identidad de esta misteriosa Eva Gúndersen, ni especular sobre las posibles razones de su inclusión en el texto. Ni González Muela, por ejemplo, en un ensayo que lleva el título aparentemente

prometedor de «¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles*?» (3), ni Geoffrey Connell en su estudio de los elementos autobiográficos que influyeron en la composición del libro (4), tocan este problema. Me parece que si se va a intentar este último tipo de aproximación al texto de Alberti —o sea, evaluar los factores autobiográficos o amorosos que se manifiestan en el libro— será más razonable enfocar la única mujer que aparece en todo el *corpus* de poemas, y preguntar simplemente: ¿Quién era? ¿Por qué la mencionó Alberti en «Expedición»? ¿Qué significación tenía para él cuando escribió el poema? Si en última instancia resulta imposible proponer una explicación totalmente satisfactoria, por lo menos se puede romper este cerco de silencio —o de indiferencia— de los críticos.

Los hechos son relativamente sencillos y son los siguientes (5): En 1928, José Bergamín, eminente miembro de la «joven

(1) Cito de la edición *Ocnos de Sobre los ángeles* (Barcelona, 1970), pág. 81.

(2) Véase el ensayo de Vivanco titulado «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», en su *Introducción a la poesía española contemporánea*, dos tomos (Madrid, 1974), I, págs. 221-56, esp. pág. 238.

(3) En *Insula* (Madrid), núm. 80 (1952).

(4) «The autobiographical element in *Sobre los ángeles*», en el *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), XL, páginas 160-73.

(5) Agradezco al señor Bergamín la información que me ha facilitado sobre el secuestro de Eva Gúndersen.



M. Acquarone

literatura» de la época e íntimo amigo de Alberti, se casó con Rosario Arniches, hija del sainetista Carlos Arniches. En su viaje de novios recorrieron todo el Báltico en un crucero de lujo, visitando, entre otros sitios, Leningrado, Estocolmo, Copenhague y Oslo (6). Fue durante la etapa final del viaje, entre Bergen y Sognefjord, cuando conocieron a una mujer noruega que hablaba español y cuya hija, de unos once años, se llamaba Eva Gúndersen. Trabaron amistad, y José Bergamín, encantado por la clásica belleza escandinava de la muchacha, sacó una foto de ella que, al volver a Madrid, enseñó a Alberti (7). El entusiasmo de Bergamín por Eva Gúndersen fue evidentemente contagioso, porque Alberti, por unas razones que voy a examinar más tarde, acabó por incluir la referencia a ella en *Sobre los ángeles*.

Gracias a una serie de casualidades, algunas más fortuitas que otras, en 1974 conseguí localizar —«redescubrir» si se quiere— a Eva Gúndersen, que vivía tranquilamente en Inglaterra sin sospechar siquiera el lugar privilegiado que había llegado a ocupar en el campo de la poesía española contemporánea. Le expliqué la situación, pidiéndole que mandara algunas líneas a Bergamín evocando los recuerdos —si tenía algunos— de su encuentro con él y su mujer más de cuarenta años antes. Aunque dudaba de mi cordura, se tomó la molestia de redactar una carta en la cual escribió entre otras cosas:

I remember everything perfectly: how and where we met (even the exact place on deck); the excitement of that special world on board the cruiser; how my mother enjoyed speaking Spanish to you...

... I'm sure that there was something special between you and your wife, as there was between me and my mother, and I hope we can keep in contact during the coming years (8).

(6) Bergamín describió algo de sus experiencias en Rusia en un interesante ensayo titulado «Rusia, capital», publicado en *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 46 (15 de noviembre de 1928).

(7) Se puede apreciar la importancia que Bergamín concedió a su encuentro con Eva Gúndersen recordando que la foto de ella que sacó en 1928 se encuentra todavía entre las pocas posesiones personales que ha guardado de la época de preguerra. Durante la guerra civil y los largos años del exilio, casi la totalidad de sus papeles, correspondencia, libros, manuscritos, etc., fue o destruida o robada o abandonada.

(8) Cito de una carta de noviembre de 1974. La traducción española que mandé a Bergamín dice: «Lo recuerdo todo perfectamente: cómo y dónde nos conocimos (aun el sitio exacto en la cubierta); la emoción de ese mundo especial

Cuando Bergamín recibió la versión española de esta carta en Madrid, me contestó en seguida, claramente conmovido, diciendo:

...Eres un brujo pescador que sacas del mar sirenas y cartas maravillosas. Acabo de recibir la carta mágica de Eva Gúndersen. Todo me parece mentira. Y es tu brujería la causante de todo. Leo sin poderlo creer la carta de Eva Gúndersen, y veo como ella «el sitio» en la cubierta de aquel barco donde la conocimos mi mujer y yo. ¡Qué misterioso todo! ¡Qué sorprendente que ella se acuerde de todo ello! ¡Aquella niña!...

...Empiezo a creer que la Sirena y tú, y Eva Gúndersen y yo no existimos, o que estamos fuera del horrible mundo en el que vivimos aparentemente (9).

La noticia de la reaparición de Eva Gúndersen llegó a oídos de Alberti que, igualmente emocionado, me escribió desde Roma:

¿Existe aún Eva Gúndersen? ¡Qué maravilla! Todavía recuerdo un retrato de ella que trajo Bergamín al volver de su viaje de novios. Dígame que me ponga aunque sea una postal. Yo le escribiré también (10).

a bordo del crucero; cómo disfruté mi madre hablando español con usted... Estoy segura de que había algo especial entre usted y su mujer, como había entre yo y mi madre, y espero que podremos mantenernos en contacto durante los años venideros.»

(9) Cito de una carta de diciembre de 1974. La mención de «La Sirena» es una alusión a mi mujer danesa.

(10) Cito de una carta de mayo de 1975.

Y esta correspondencia entre Bergamín, Alberti y Eva Gúndersen ha continuado durante los últimos años.

Ahora bien, estos detalles, que he intentado limitar a un mínimo esencial, tienen, creo yo, cierto interés anecdótico; pero como dijo Unamuno, hay ciertas anécdotas que «se comen a las categorías» (11), y está claro que son las implicaciones de este entusiasmo con Eva Gúndersen y la dimensión literaria de los sentimientos que inspiró, lo que merece una consideración más detenida.

Me parece indispensable indicar aquí el porqué de la actitud reverente de Bergamín hacia Eva Gúndersen, ya que sin establecer esto la resonancia que tuvo el nombre de la muchacha noruega en la imaginación de Alberti no tiene sentido. Este asunto resulta algo delicado, porque esencialmente trata de una parte vulnerable de la vida privada de Bergamín: es decir, su conversión religiosa. Sin embargo, como Bergamín es reconocido —debidamente— como uno de los pensadores católicos más importantes (si bien más heterodoxos) del siglo, cuyas iniciativas culturales en los años de la República en la revista *Cruz y Raya* dejaron tan profunda huella en los inquietos católicos de la época, creo que es pertinente mencionar los fundamentos de su fe.

Dados los paralelos que varios críticos han establecido entre Bergamín y Unamuno (12), no sorprende saber que aquél experimentó de joven una dramática crisis espiritual, y que en cierto sentido su obra posterior expresa su lucha por recuperar esa fe perdida. Resumiendo, Bergamín recuperó su fe del modo siguiente: Después de una experiencia amorosa poco afortunada decidió suicidarse, y habiéndose comprado una pistola, se sentó en un banco del Retiro para prepararse para la muerte. Quiso la suerte que no muy lejos hubiera dos niñas jugando y, captada su atención por la figura lúgubre y melancólica de Bergamín (13), se acercaron

a él. Así que se pusieron delante de él expresando, se supone, una mezcla de curiosidad, de travesura, de compasión, de inocencia, de modestia..., y Bergamín, interrumpidas sus meditaciones fúnebres, les miró a la cara y —según su propia confesión— «empezó a creer».

Esta reacción repentina y profunda de Bergamín ante «lo femenino» —ante, digamos, la inmaculada belleza femenina— es notable no solamente por la luz que arroja sobre la génesis de una fe que ha desempeñado un papel sumamente significativo en la vida intelectual contemporánea, sino también porque subraya la seriedad de ciertos elementos aparentemente frívolos y arbitrarios —pero al mismo tiempo fundamentales— de su pensamiento. Tomemos el ejemplo más provocativo: su defensa del analfabetismo y su militante oposición a las Misiones Pedagógicas, que en los años 30 escandalizaron a los que luchaban por la «ilustración» del pueblo español (14). Esta actitud ostensiblemente irresponsable de Bergamín está arraigada en su convicción de que los conceptos de *pueblo*, *infancia* y *Dios* están íntimamente ligados. Define el pueblo, por ejemplo, como «una forma viva de expresión universal de la infancia, un estado plural de infancia» (15), diciendo que tanto el pueblo como el niño gozan de lo que él llama un «analfabetismo espiritual» (16). Por este «analfabetismo»

(11) Véase la meditación de Bergamín sobre este mismo punto en su libro *El clavo ardiendo* (Barcelona, 1974), página 20.

(12) Los ejemplos son numerosos. Véanse, por ejemplo: G. TORRENTE BALLESTER, *Literatura española contemporánea* (Madrid, 1964), págs. 303-4, y Juan CHABÁS, *Literatura española contemporánea (1898-1950)* (La Habana, 1952), pág. 582.

(13) La fealdad fúnebre del joven Bergamín era casi proverbial. Vale la pena recordar, por ejemplo, que los ofi- ciantes de la iglesia madrileña de Santa Bárbara, en donde se celebró en 1927 la famosa misa en sufragio de Góngora, se escogieron a Bergamín como el pariente más próximo del difunto porque «tenía el rostro más fúnebre». Véase V. BODINI, *Los poetas surrealistas españoles* (Barcelona, 1971), página 26. En sus memorias, Rafael Alberti señala que una de las características que Bergamín había heredado de su eminente padre era «su muy extraña y personal anti-belleza». En *La arboleda perdida*, 2.ª ed. (Barcelona, 1975), pág. 203.

(14) Véase su artículo «La letra y la sangre», en *Cruz y Raya* núm. 1 (abril 1933), pág. 154. Bergamín habla de «esta propaganda seudorreligiosa, esta mixtificación pedantesca...».

(15) En «Lope, suelo y vuelo de España», publicado primero en *Disparadero español*, vol. I (Madrid, 1938). El texto está reeditado en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española* (Barcelona/Madrid, 1973), págs. 169-84. Cito de la pág. 175.

(16) *Ibid.*, pág. 176.

entiende una percepción del mundo no contaminada por el proceso formal de un convencional «orden de la letra muerta» (17).

Bergamín explora esta idea a fondo en su extraordinario ensayo «La decadencia del analfabetismo» (18), donde ataca «la cultura literal» por su efecto de ensuciar la espiritualidad pura y antirracional del «pueblo niño analfabeto cristiano». Insiste significativamente en sus escritos en la estrecha relación entre *pueblo* y *niño*, manteniendo, por ejemplo, que la autenticidad y el vigor de una postura espiritual dependen de la imitación del *pueblo/niño*, de cómo uno puede llegar a ser espiritualmente «analfabeto». Escribió una vez:

El Evangelio de Cristo exige el ser o hacerse como los niños para la salvación eterna, para la vida perdurable: para esta revolucionaria presencia permanente del espíritu en nosotros, que es la vida espiritual, la vida religiosa (19).

O sea, Bergamín concibe esta «presencia de espíritu» (el subtítulo, dicho sea de paso, de uno de sus mejores libros (20) como algo que va íntimamente ligado a una forma de ser, o de percibir, propia del *niño* y del *pueblo*.

Este esbozo esquemático de un argumento mucho más amplio y desarrollado en Bergamín puede considerarse, creo, como una especie de racionalización *a posteriori* del sentido de aquel momento de gracia que experimentó de joven en el Retiro, y me parece que clarifica también la naturaleza de su reverencia por Eva Gúndersen. Es decir, yo diría que lo que vio Bergamín, en aquel momento, y lo que sigue viendo en otras muchachas y mujeres, es nada menos que ese «rostro divino» que, como nos recuerda el mismo Bergamín, vislumbró Dante al contemplar a Beatrice (21). Citando un verso de Quevedo



que Bergamín ha meditado durante toda su vida, diría que lo que vio fue «la vida nueva que en niñez ardía» (22): o sea, una garantía del valor trascendente de la vida. En este sentido el rostro de la niña funciona como una «figura de lo invis-

(22) Uno de los lugares más significativos de la obra de Bergamín en que aparece esta cita es en el almanaque literario que publicó en 1935 en las «Ediciones del Arbol», de Cruz y Raya. La cita constituye algo así como una de las cuatro coordenadas espirituales que descubren la clara intención moral de este libro aparentemente tan caprichoso. Para más detalles véase mi artículo «El aviso de escarmientos de 1935 y el futuro de Cruz y Raya», en *Insula* números 368-9 (julio-agosto 1977), págs. 23 y 26.

(17) *Ibid.*, pág. 179.

(18) Este ensayo, escrito en 1929, se publicó por primera vez en *Cruz y Raya* núm. 3 (junio de 1933), págs. 61-94. He utilizado la reedición de la serie «Renuevos de Cruz y Raya» (Santiago de Chile y Madrid, 1961).

(19) «Lope, suelo y vuelo de España», pág. 176.

(20) *Disparadero español III. El alma en un hilo* (México, 1940).

(21) Véase, por ejemplo, su ensayo «Dante dantesco», en *La voz apagada* (La Habana, 1964), págs. 17-34. Es significativo que en otro sitio Bergamín hable de un Dante «beatificado por la femenina mirada amorosa de su mujer, casi una niña»; en «Las telarañas del juicio y ¿qué es poesía?», incluido en el libro *De una España peregrina* (Madrid, 1972), página 186.



ble» (23): una realidad mediadora entre este mundo y el otro. Y entonces Eva Gúndersen, ejemplificación de este «analfabetismo espiritual» que tanto aprecia Bergamín mantiene a éste en contacto con el sentido radical de esa iluminación que experimentó de joven.

(23) La frase pascaliana «figura de lo invisible» aparece con frecuencia en la obra de Bergamín. Apareció por primera vez en su artículo «Hija de la espuma», publicado en el primer número de *Litoral* (Málaga, 1926) y reeditado recientemente en *La claridad desierta* (Málaga, 1973), páginas 8-10.

Ahora bien, por muy útiles que sean estos datos para una comprensión de ciertos elusivos elementos del pensamiento de Bergamín todavía queda por explicar la relación que llegó a existir entre Eva Gúndersen y Alberti.

Una explicación obvia de la aparición de la noruega en *Sobre los ángeles* sería que la referencia es conscientemente arbitraria, intencionalmente indescifrable, destinada a confundir a esos críticos pedantes que serían capaces de creer literalmente que, en palabras del mismo Alberti, «Bosco, Blake y Baudelaire» son las fuentes primarias de las que se valió el poeta (24). En cierto sentido esto correspondería a la confesión que me hizo Alberti: que su atracción por Eva Gúndersen se debe más que nada a la sonoridad del nombre, y que el sentido del último verso de «Expedición» es puramente fónico (25).

(24) En «Autobiografía», *La Gaceta Literaria* (Madrid) número 49 (1 de enero de 1929). El texto de este importante documento está reproducido en *Prosas encontradas. 1924-1942*, segunda edición (Madrid, 1973), págs. 25-30.

(25) En una conversación que mantuve con el poeta en Roma, en abril 1978.

Por otra parte no olvidemos que este poema evoca un paisaje remoto, invernal, medio-imaginado, y que, por lo tanto, esta referencia (por muy inasequible al lector general) a un habitante real de esas lejanas tierras árticas obedece a una lógica de asociación por la cual el poeta no puede ser reprochado. Es decir, la mención de Eva Gúndersen sería, en fin de cuentas, una privada alusión más en toda una serie de reflexiones herméticas. Al mismo tiempo creo que sería legítimo relacionar a Eva Gúndersen con esa inalcanzable e imaginaria «doncella de hielo» que aparece en otros poemas de *Sobre los ángeles*. Pienso, por ejemplo, en el poema titulado «Nieve viva», en que Alberti dice:

...¿Qué mentira de nieve anduvo por
 [mi sueño?
Nieve sin voz, quizás de ojos azules,
 lenta y con cabellos.
¿Cuándo la nieve al mirar distraída
 Imovió bucles de fuego?... (26).

La distancia —implícita aquí— entre realidad e ilusión corresponde quizás a esa distancia emocional que, en el momento de componerse el poema, separaba una desesperación sentimental auténtica de una alternativa ideal, parcialmente percibida, engendrada en la imaginación del poeta.

Sería más tendencioso —aunque no menos factible— mantener que Eva Gúndersen aparece en *Sobre los ángeles* como un tipo de «ángel bueno», dotado (inconscientemente, por supuesto) de esa misma potencia espiritual que Bergamín había vislumbrado, o implantado, en ella. No es difícil establecer la intimidad de las relaciones entre estos dos escritores en los años 20, ni las deudas literarias que Alberti tenía con Bergamín (27). El detalle más significativo es que el auto de Alberti *El hombre deshabitado* —que los críticos han considerado en general como una prolongación más estructurada del tono de *Sobre los ángeles*— tiene sus orígenes más inmediatos en una obra titulada *Electra electrocutada* que Alberti y Bergamín compusieron juntos en 1929 (28), y en un drama

(26) Ed. cit., pág. 84.

(27) Para una discusión más amplia de las relaciones amistosas y literarias entre Bergamín y Alberti véase mi artículo «Rafael Alberti y José Bergamín (Amistad y literatura)», en *Insula* núm. 379, (junio 1978), pág. 4.

(28) En 1928, refiriéndose a sus «obras en preparación», Alberti hace alusión a esta obra desaparecida: «*Electra electrocutada*, con Bergamín, Esplá y Benjamín Palencia, para estrenarse durante la exposición de Barcelona», en «Autobiografía», véase la nota número 24.

de Bergamín —*Tres escenas en ángulo recto*— publicado en 1925. En este curioso —e injustamente olvidado— drama de Bergamín aparece el siguiente diálogo:

Arlequín. Si el hábito no hace al monje, ¿qué fue la verdad?

Señor. La verdad fue un monje deshabitado (29).

Es decir, es posible que Alberti hubiera absorbido durante aquellos años ciertos aspectos de la inquietud espiritual de su amigo, y cuando, en 1928-29, tuvo que enfrentarse con una crisis emocional de índole realmente traumática, hubiera buscado (instintiva o inconscientemente) apoyo y orientación en Bergamín. No cabe duda de que sería una exageración nombrar a Bergamín el mentor espiritual de Alberti en esa época; pero el tono optimista con que termina el poema «Expedición» (o sea, el «Pero» enfático corrige, por contraste, la desorientación descrita antes) podría sugerir que Alberti termina compartiendo la creencia de Bergamín, que la simple imagen de Eva Gúndersen propone la validez sustancial de la vida. Si Alberti se retrata en *Sobre los ángeles* como víctima de un vacío interior y de una soledad exterior, abandonado, sin guía, separado de la pureza elemental de un pasado paradisiaco, suspendido inútilmente entre «la muerte y la nada» (cito del importante poema «Muerte y juicio», inmediatamente anterior a «Expedición»), entonces Eva Gúndersen, en cuanto benévolo ángel escandinavo, llega a representar algo así como un alivio, una fuente de sosiego, si bien provisional y en última instancia evanescente (30).

Hay, sin embargo, ciertos datos que sugieren que Eva Gúndersen formaba parte de una especie de mitología escandinava que Bergamín y Alberti, entre veras y bur-las, elaboraron juntos en los años 20, y que su aparición en *Sobre los ángeles* y la fidelidad de ambos escritores a su memoria corresponden a una serie de reflexiones suyas sobre las características singu-

larmente *noruegas* —y no simplemente *nórdicas*— de Gustavo Adolfo Bécquer. Huelga decir que esta extensión literaria de la significación que tenía Eva Gúndersen para los dos escritores constituye el elemento más fascinante de este asunto, y me ha sorprendido constatar que nunca ha sido objeto de la atención crítica que merece.

La declaración de Alberti en 1929 —«Yo no soy andaluz. Yo soy noruego: por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer» (31)— es archiconocida; pero lo que pasa es que ha sido interpretada generalmente solo en términos de la explicación ofrecida por el mismo Alberti en sus memorias. Dice que hizo la declaración «entre bromista y malhumorado» (32): *bromista*, de acuerdo con su actitud provocativa irrespetuosa de la época; y *malhumorado*, porque no aguantaba más el «andalucismo fácil, frívolo y ramplón», ya de proporciones epidémicas en la poesía de aquel momento, con el cual los poetas poco originales de entonces creían imitar el regionalismo más sólido y auténtico de los versos de Alberti y García Lorca. Si

(29) Página 13. Esta obra se reeditó hace poco, junto con otra obra dramática de la época —*Enemigo que huye* (1927)—, bajo el nuevo título colectivo de *La risa en los huesos* (Madrid, 1974).

(30) Quizás no sea puramente casual que en otro poema de *Sobre los ángeles*, titulado significativamente «El ángel bueno», Alberti parece darnos un eco de la creencia de Bergamín en los poderes espirituales de los Eva Gúndersen de este mundo, cuando escribe: «El mundo, con ser el mundo, / en la mano de una niña / cabe...», pág. 36.

(31) Alberti hizo la declaración originariamente en el citado texto «Autobiografía», y la discute en *La arboleda perdida*, pág. 235.

(32) *Ibid.*, pág. 235.





esta declaración hubiera sido la única sobre este tema la explicación retrospectiva de Alberti sería completamente convincente, y en realidad complementaría la conciencia de Bergamín de los riesgos presentes en una excesiva dependencia creativa de un idioma artístico sumamente local. En 1927—también «entre bromista y malhumorado»—Bergamín había anunciado en las páginas de *Verso y prosa* la insólita obra siguiente:

También he terminado mi «Don Lindo de Almería», sainete andaluz *mudo*, como Vd. sabe, para evitar el acento imitativo de los personajes ¡tan insufrible!, y cuya acción pasa en Australia, para evitar, también, el *color local* (33).

Sin embargo, hay varias otras alusiones a las cualidades noruegas de Bécquer, lo cual me persuade de que las afiliaciones escandinavas de Alberti en 1929 son menos arbitrarias de lo que parecen a primera vista.

Hay evidentemente un problema inicial planteado por el hecho de que Bécquer tiene muy poco—más bien nada en absoluto—de noruego. Ahora, si sus antepasados vinieron a España de los Países Bajos, esto no quiere decir que la palabra «nórdico», para describir ese origen, sea sinónimo de «noruego» para un español. Está claro, que lo que podría haber de noruego o escandinavo en Bécquer es más bien la invención de la imaginación poética. Lo curioso es que no se debe ni a Bergamín ni a Alberti, sino a nadie menos que Rubén Darío. Esto lo reconoce el mismo Alberti, que me citó de memoria estos dos versos del famoso poema de Darío «Al Rey Oscar»:

... Y la musa de Bécquer del ensueño es
 lesclava
bajo un celeste palio de luz escandinava... (34).

(33) En una carta a Juan Guerrero publicada en *Verso y Prosa* (Murcia) núm. 4 (abril de 1927). *Don Lindo de Almería* es una de varias obras dramáticas escritas durante los años veinte que se han perdido o que no se han publicado nunca. Se ha conservado el texto de *Don Lindo de Almería*, pero sigue inédito. Se representó por primera—y única—vez en México en 1940. Véase la reseña de Juan Rejano, «*Don Lindo de Almería* en el cielo de México», en *Romance* (México) núm. I (1 de febrero 1940), pág. 5. Tuve la suerte de localizar en 1977 el manuscrito—que se pensaba perdido—de «*La farsa de los filólogos*», obra dramática de Bergamín que data de 1925. La editorial Turner, de Madrid, publicará el texto dentro de poco.

(34) En las *Poesías completas* de Darío, 10.^a ed., ed. Alfonso Méndez Plancarte (Madrid, 1967), pág. 633.

Entonces cabría calificar la promoción de un Bécquer escandinavo de la década del veinte como una elaboración de este juicio poético de Rubén, y al mismo tiempo resulta posible considerar a Eva Gundersen como una «musa becqueriana escandinava» de Alberti.

No olvidemos que *Sobre los ángeles* es una obra sumamente lírica y neorromántica, que cabe ver como un tipo de reivindicación poética de Bécquer que anticipa, en cierto sentido, la revaloración crítica del poeta sevillano que llevaron a cabo en los años 30 y 40 los críticos mayores de la «Generación de 1927» (35).

(35) La tendencia a llamar «surrealista» a *Sobre los ángeles* me parece equivocada. Se debe, sin duda, a la versión—algo exagerada—que ofrece Alberti en *La arboleda perdida* de las circunstancias en que algunos poemas se compusieron: «Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlos en el día» (pág. 285). Yo diría que si muchos poemas parecen inaccesibles en primera lectura es porque el poeta ha preferido no tanto abandonar todo control como dar más libertad a los impulsos líricos que en aquel momento sostenían su ímpetu creativo. En este sentido, la poesía de *Sobre los ángeles* anticipa el liberado lirismo «impuro» de los años treinta. El homenaje—ora explícito, ora implícito—a Bécquer que contiene *Sobre los ángeles* confirma el carácter neorromántico del libro. En cuanto a la revaloración crítica de Bécquer—que indudablemente tiene su origen en Juan Ramón Jiménez—véanse, por ejemplo, los ensayos publicados en *Cruz y Raya* entre 1933 y 1936: D. ALONSO, «Aquella arpa de Bécquer», núm. 27, págs. 59-104; J. CASALDUERO, «Las 'Rimas' de Bécquer», núm. 32, págs. 91-112; LUIS CERNUDA, «Bécquer y el romanticismo español», núm. 26, págs. 45-73.

Uno de los aspectos más tangiblemente románticos del libro es su evocación de un mundo nebuloso, invernal, soñado, que hace pensar en el diáfano *trasmundo* becqueriano. Es evidente que lo que había de «noruego» o «escandinavo» en Bécquer era precisamente esa niebla—ese cielo lluvioso—que aparece en sus escritos. Bergamín, por ejemplo, alude a estos elementos en un ensayo sobre *Cal y canto*, justificando la severidad del estilo neogongorino de su amigo:

La poesía exige hasta la crueldad blanquísima de su transparencia (niebla escandinava de Bécquer, eterno hospedaje poético), quemarse en ese fuego casto, duro, amargo, de la cal viva (36).

Parece que Alberti compartía la convicción de Bergamín de que ciertos elementos del mundo de Bécquer tenían algo peculiarmente escandinavo, y en su famoso texto «Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer» escribió:

Le parece que el techo de su alcaoba se ha ido abriendo despacio y que una nieve de Noruega le va petrificando, blanqueándole con una cal helada todo su cuerpo (37).

Yo creo que en el fondo esta insistencia en los elementos «extrahispánicos» que hay en Bécquer pretende recalcar esencialmente la *unicidad* de su poesía: lo que le hace ser el máximo poeta español del siglo XIX, y superador de las limitaciones del romanticismo. Por eso, quizás, escribe Bergamín en un párrafo sumamente revelador:

Su distancia del romanticismo español es ésa: su distinción. Por eso parece escandinavo. Lluvia en Sevilla y niebla transparente. Como en el norte de Noruega: exactamente igual (38).

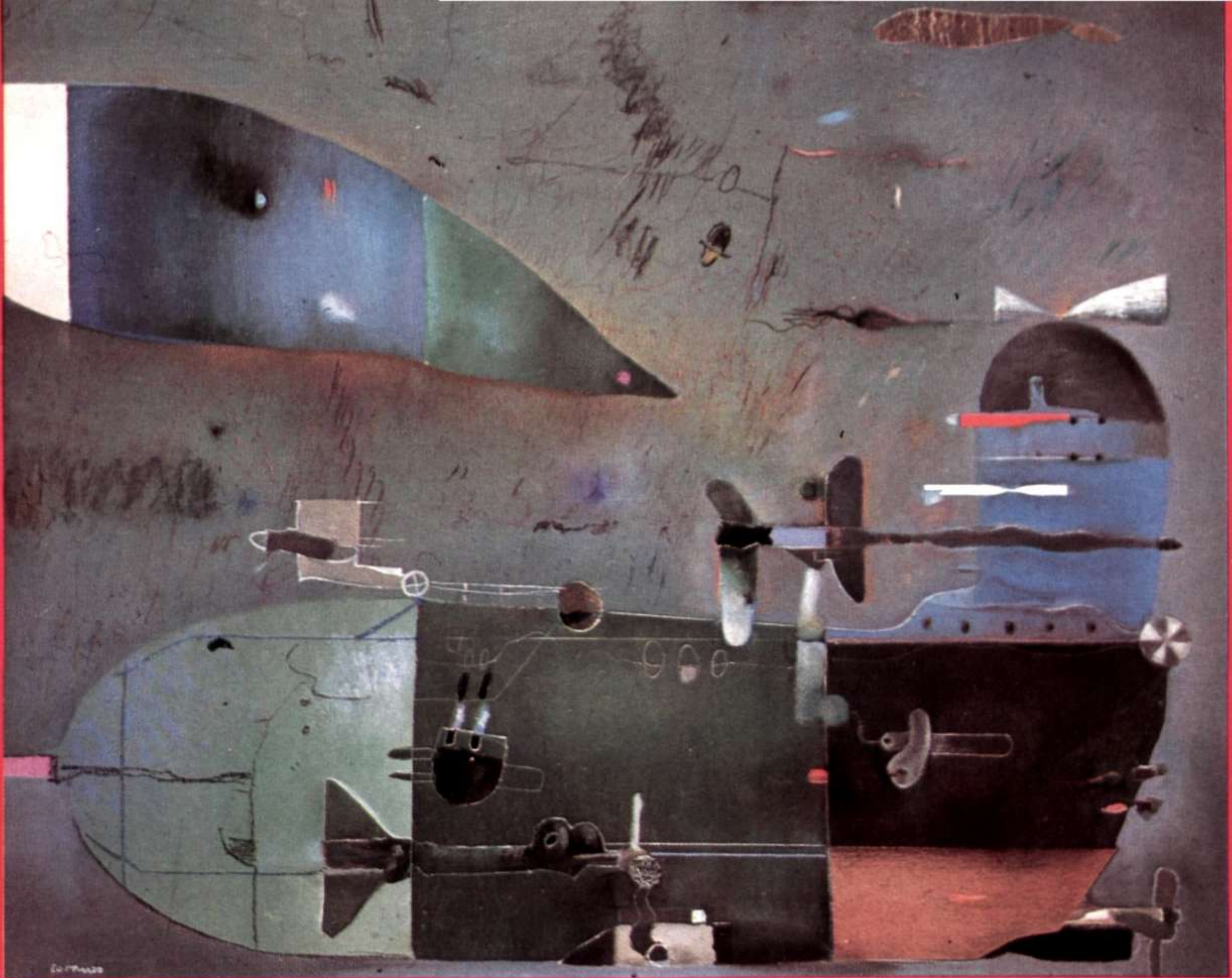
* * *

(36) En «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti», en *La Gaceta Literaria* núm. 54 (15 de marzo de 1929).

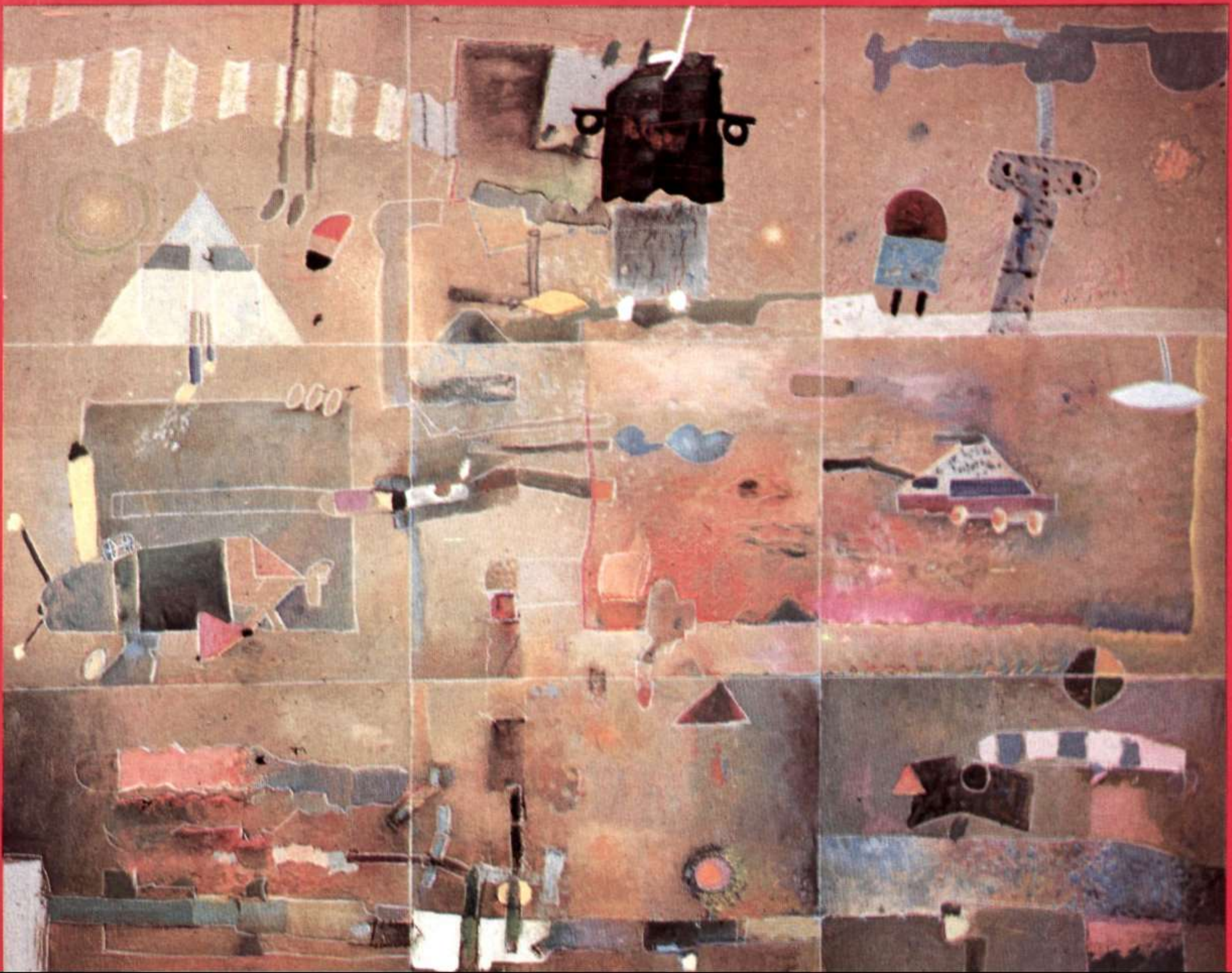
(37) En *El Sol*, 6 de septiembre de 1931. El texto está incluido en *Prosas encontradas*, págs. 71-4.

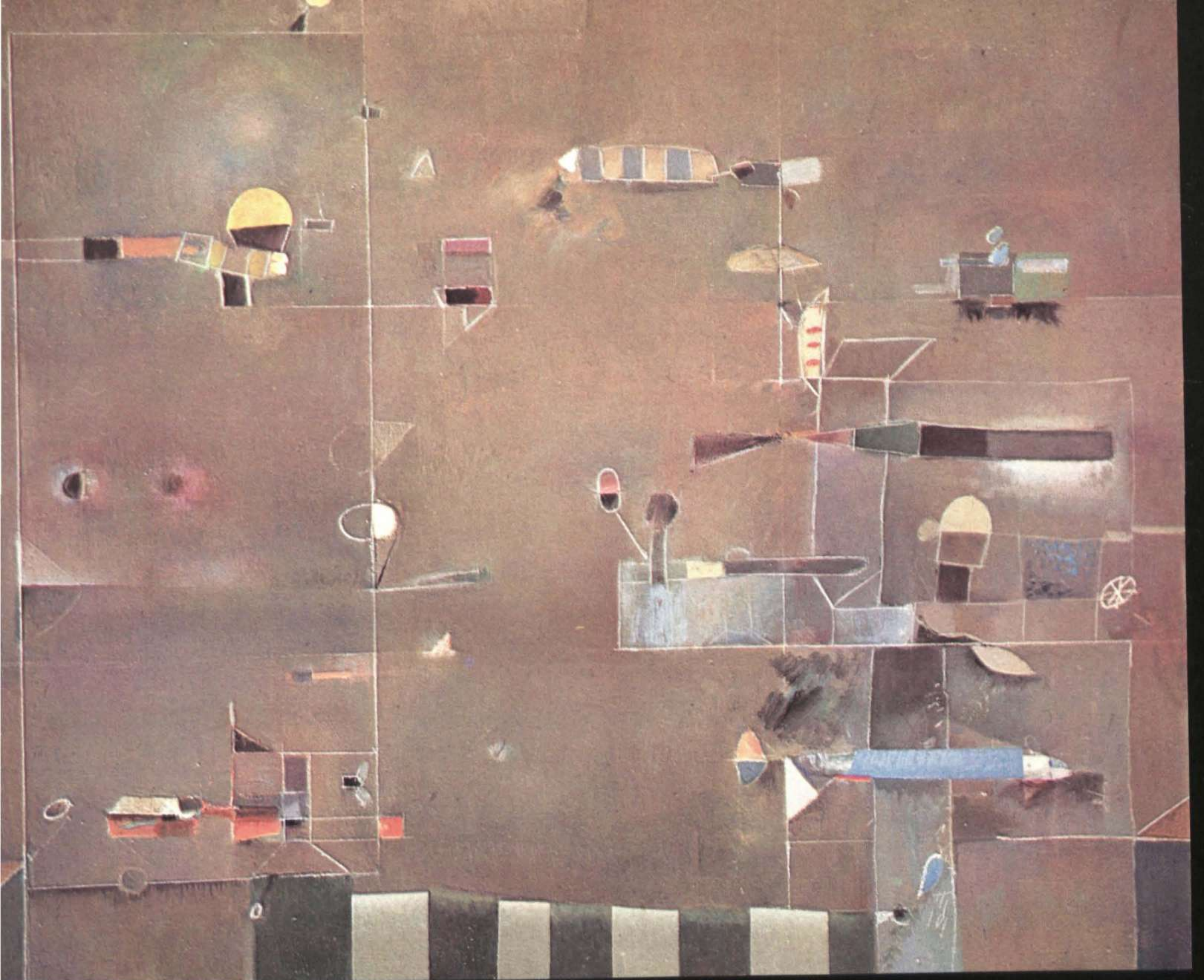
(38) «El canto y la cal...».

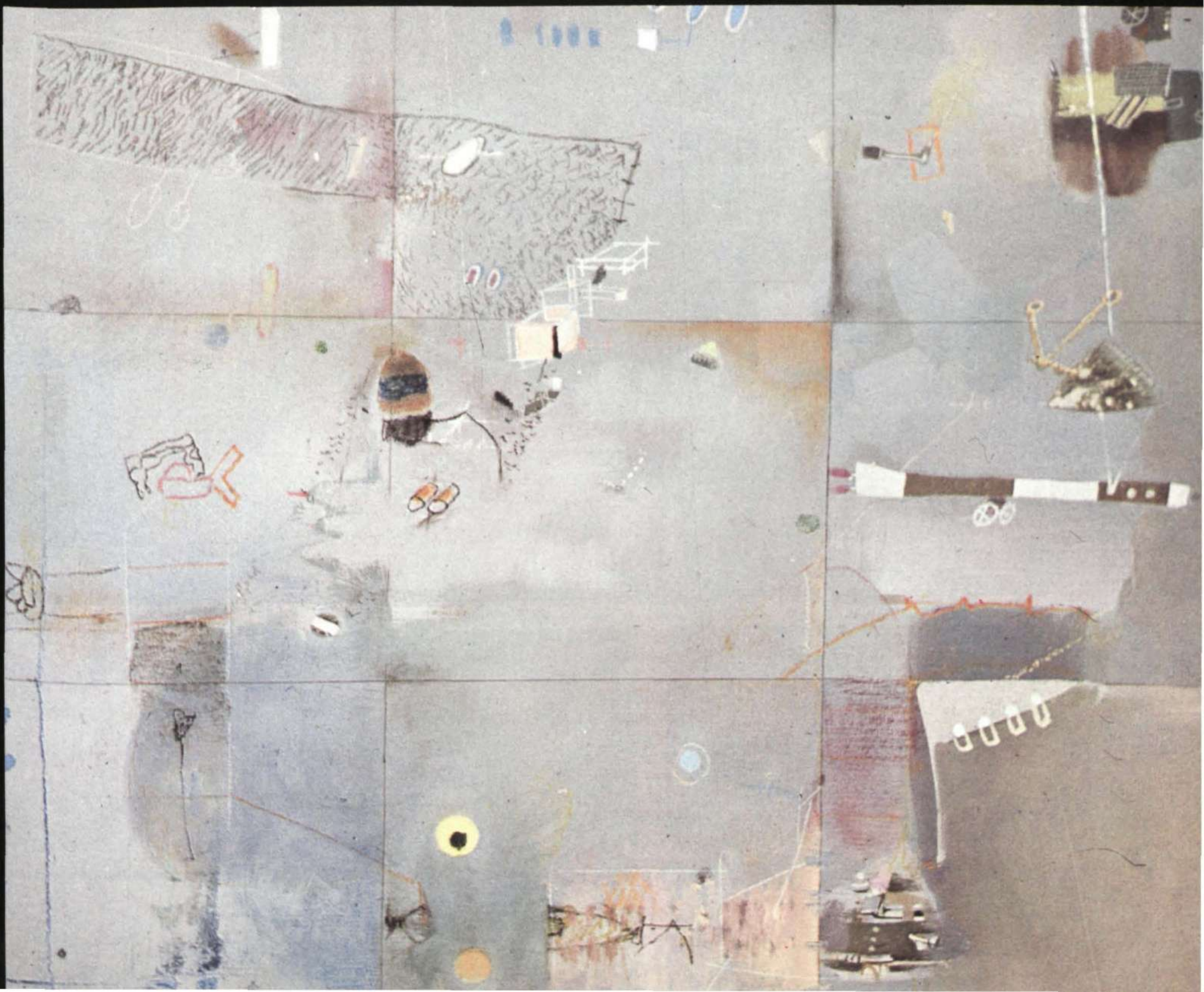
Lo que emerge de estas referencias es un indicio de la creencia—más poética que racional—de que las coordenadas del mundo de Bécquer se localizan tanto en Noruega como en Sevilla. Si esta intuición está presente en una forma embriónica y fragmentaria en Rubén Darío, la imaginación y la insistencia de Bergamín y Alberti la desarrollaron, transformándola en algo así como un mito privado, en el cual pudo ser fácilmente incorporado el casual encuentro con Eva Gúndersen. Al nombrar a la joven noruega en *Sobre los ángeles* Alberti dio a este mito una dimensión literaria permanente, si bien enigmática, y confío que su significación para estos dos escritores esté ya un poco más clara.

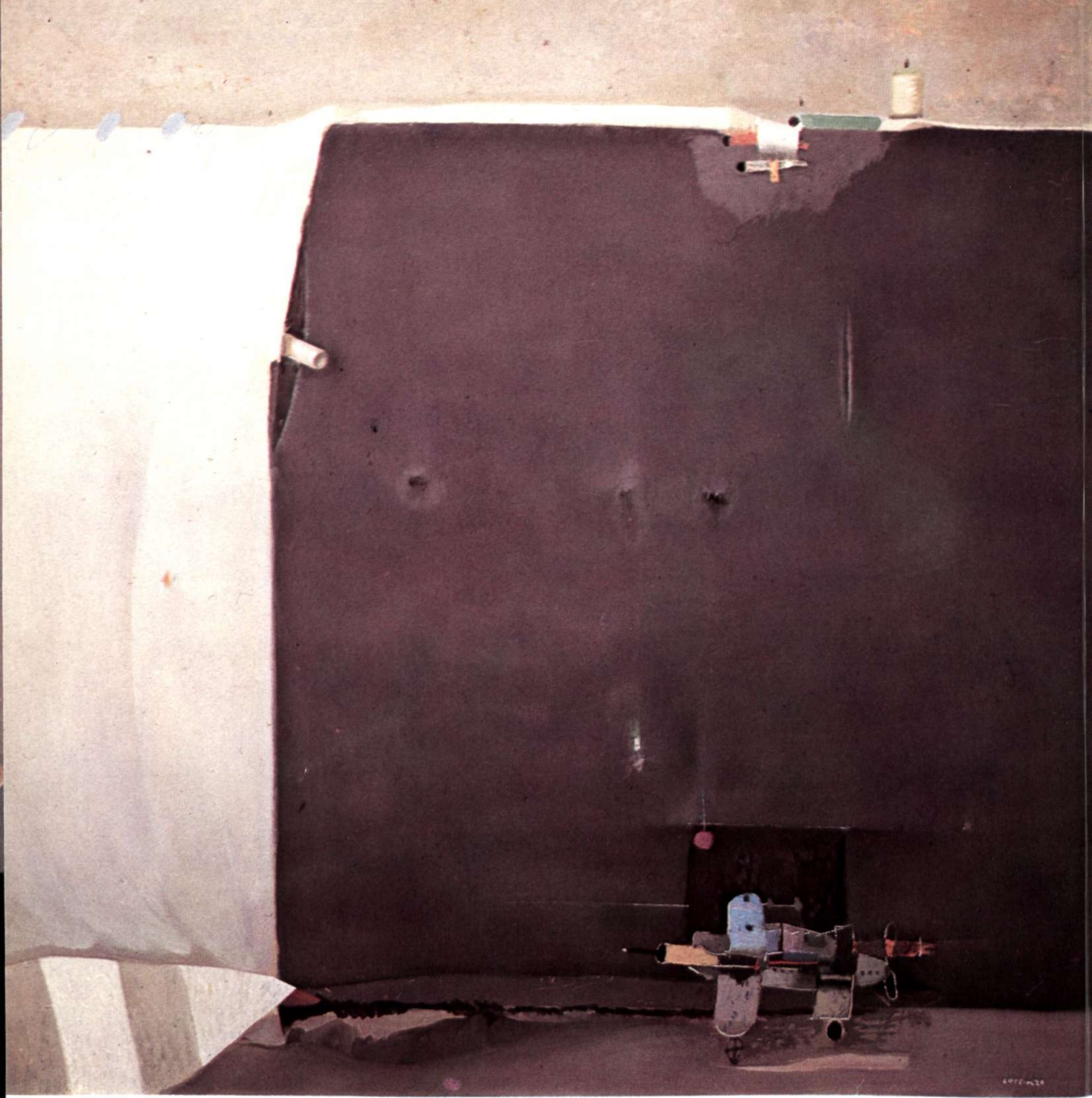


ANTONIO LORENZO









CASTILLA EN LA OBRA DE MIGUEL DELIBES

HAY que andar con sumo tiento a la hora de hablar y escribir sobre nacionalidades y regiones españolas. La epidermis sensible del hombre ibérico reacciona —a veces violentamente— ante quienes no saben manejar de forma adecuada los términos nacionalidades, entes autonómicos o países. Esta circunstancia no ha acusado tales perfiles nacionalistas en Castilla. Pero podríamos preguntarnos acerca de los límites geográficos de esta importante parcela española. Todos sabemos que hay dos Castillas: la Vieja y la Nueva, cuyas características humanas —como ocurre con otras zonas— son muy coincidentes, aunque con hondas divergencias. Las tierras de Castilla la Vieja abarcan desde las orillas del Cantábrico hasta la cordillera Central, que parte en dos la península ibérica. Al Sur, por debajo de los montes de aquella cordillera —con las sierras de Guadarrama, Gredos, Somosierra o la exasperante Paramera de Avila—, se extiende la región de Castilla la Nueva: Madrid, Toledo, Ciudad Real, las llanuras del Caballero de la Triste Figura, incluso Albacete... Castilla la Vieja, con buena parte de León, configura la idea de Castilla. Desde la verde orografía de Santander hasta Avila, en un inmenso lazo que abrazan dos de los ríos padre de España, el Duero y el Ebro. Esta Castilla, que con amor e ira tanto cantara Antonio Machado, es la que nos ha acercado Miguel Delibes. El retoricismo es un mal compañero al tiempo de glosar estas tierras y estos hombres. Algunos de los hombres del noventa y ocho, especialmente Azorín, se dejaron ganar de un desaliento preciosista cuando quisieron ahondar en una región pobre y desvalida. Delibes acepta otras estéticas. «Mi pupila, acomodada ya desde su origen, no se ha dejado deslumbrar por los cielos altos y los horizontes le-

janos de mi región —confiesa—, envolviéndolos en una piadosa ojeada contemplativa para recrearme, luego, en blandas pinturas a la acuarela, sino que ha descendido, tal vez un poco demasiado abruptamente, al hombre para describir su marginación, su soledad, su pobreza y su deserción presentes.» Estamos, pues, ante una óptica diferente. El escritor no se asoma a las viejas y entrañables iglesias castellanas, no se detiene en analizar lo deslucido de una capa parda de labriego, menos aún hace preciosismo literario con celajes, llanuras o las imposibles curvas que dijera Ortega. Hace años, cuando Delibes dirigía El Norte de Castilla, ideó diferentes secciones, serenamente polémicas, para centrar el interés de los lectores en la gravedad de una situación que se hacía insostenible. Recuerdo «Ancha es Castilla», una serie de reportajes sobre cada uno de los pueblos de la región, o «El caballo de Troya», artículos y documentos de carácter social y político que muchas veces incidían en la tragedia castellana. El propio Delibes firmó un artículo resonante, «Castilla en ruinas», que anduvo por las mesas de los Ministerios, originando precipitados viajes a Madrid, presiones y amenazas; un largo inventario amargamente pintoresco en los tiempos en que había censura sin que se aparentara ejercerla.

Todo ello va a demostrarnos que nuestro autor, con los medios a su alcance, su pluma y el periódico, vivía en sí mismo el dramático futuro de Castilla, que pateaba casi diariamente, cuando salía a la caza de perdices y conejos o echaba el anzuelo a las truchas. Se trataba, para decirlo con su palabra, de «la estampa de Castilla desertizada, con sus aldeas en ruinas y los últimos habitantes como testigos de una cultura que irremisiblemente morirá con ellos».



Se ha revuelto siempre Delibes contra ese juego torpe de la Castilla centralista y dominadora, imagen acuñada por las zonas periféricas del país, que han querido identificarla con Madrid, abusando del más ignorante de los tópicos. Las razones de los países desarrollados tienen un serio fundamento, y esto nadie puede negarlo; acallar sus propias voces, su destacada personalidad, fue uno de los más estúpidos logros del autoritarismo fenecido. Pasar la factura nunca se hizo en Castilla, y así les pintó a los castellanos.

Ahora, a vueltas con el tema de las autonomías, se intenta recobrar el sentido de la personalidad castellana. Anualmente muchos castellanos se acercan al pueblo de Villalar, donde terminaron las incipientes libertades, con un sentimiento creacional de Castilla. «Villalar—ha visto agudamente Delibes—no es tanto la expresión espontánea de un sentimiento autonomista como una resuelta tentativa de crearlo.» Así es, en efecto. Salvo unos pocos desocupados, nadie cree en la instalación del sentido de región en Castilla. Entiéndase ello, nadie cree en la Castilla que quieren fabricar en los laboratorios del partido en el Poder. Un clarividente libro de Maravall sobre los comuneros acentuaba el sentimiento popular que se había conseguido insuflar en las gentes, mucho antes de la hecatombe de Villalar. «A Castilla—se duele Delibes—se le ha ido desangrando, humillando, desarbolando poco a poco, paulatina, gradualmente, aunque a conciencia. Se contaba de antemano con su pasividad, su desconexión, la capacidad de encaje de sus campesinos.» Intentar, de la noche a la mañana, que el pueblo adquiera conciencia de su situación no es fácil tarea; menos aún cuando la tan traída y llevada autonomía—recelada por la región leonesa, la cantábrica o la riojana, además—tiene una inconfundible vitola. No parece descaminado señalar que, aparte del carácter de segunda o tercera división de esta autonomía, la misma no va a prender fácilmente en el pueblo, de espaldas totalmente a quienes mueven este ajetreado tinglado. El pensamiento que expone Miguel Delibes y que en algún sentido uno aplica más extensa y personalmente, parece prueba evidente de cómo están las cosas en Castilla y León.

Desde sus primeros libros Miguel Delibes ha querido ahondar en un pueblo que conoce bastante profundamente. Siempre, en sus novelas y relatos, ha huido de cualquier doc-

trinarismo. Si en sus trabajos periodísticos ha procurado no caer en el arbitristo, esa loable arma arrojadiza que lanzaron a la conciencia del país hombres como Senador o Macías Picavea, en la creación de sus personajes ha relegado a un carácter secundario—cuando lo ha hecho así—el carácter del símbolo. Incluso el dibujo del paisaje, y en Las ratas figuran algunas espléndidas descripciones, quiere ser el subrayado de una situación peculiar y concreta. A excepción de algunas de sus novelas, entre las que recuerdo Cinco horas con Mario o El camino, la primera de ellas una descripción ciudadana, y la otra vinculada a un paisaje montañoso, el resto de la obra del escritor castellano está netamente vinculada a las tierras de Valladolid, Zamora, Palencia, León, Burgos y Soria. Ello se evidencia claramente en las narraciones de pesca y caza, que ocupan un importante lugar en su ya copiosa producción. Sin embargo, la bronca o patética historia de quienes malviven o vegetan simplemente en los pequeños burgos o en las perdidas aldeas son el objetivo principal del escritor. La última obra del mismo El disputado voto del señor Cayo, quizá sea el compendio de las motivaciones de Delibes. La anécdota paralela, complementaria—una campaña electoral—no puede hacernos olvidar una situación totalmente irreversible: al abandono de los pueblos castellanos, su ruina definitiva, la subasta de tierras que nadie quiere, la vida petrificada en el reloj de la plaza que, vana ilusión, uno de los supervivientes se encarga de poner en hora. Para llegar a esta situación límite, el registro de Miguel Delibes ha ido acusando nítidamente los estadios sucesivos de esta desintegración. En La hoja roja, a través de un personaje femenino, la Desi, una criadita, se anotaba la incultura, el atraso secular en los pueblos. Más acentuadamente se encuentra ello en Las ratas—uno de los grandes libros de Delibes—donde una suerte de niño sabio nos previene contra las suficiencias de la ciudad, donde las ratas son las protagonistas del más atroz de los subdesarrollos, ante la hostilidad de las gentes del poder, satirizadas por el autor con una sordina muy castellana. Algo que repetirá más sangrientamente en Parábola del naufrago, un canto a la personalidad del hombre frente a los sistemas que le oprimen. Y más nostálgicamente en Viejas historias de Castilla la Vieja, que retrata seres y paisajes

condenados trágicamente a su pronta desaparición.

Lo que quedará de los libros de Delibes es ese puntual sentido de crónica, ese recatado réquiem, a veces, desmelenado sentimiento de fracaso castellano, otras. El dolorido sentir palpita por sus páginas, pero también una riqueza de léxico impresionante, que en buena parte han defenestrado la televisión y la facilidad de los medios de transporte. El decir regional de los pueblos, su sentencioso empleo del lenguaje, su parquedad expresiva están captados para siempre. Cuando echen tierra encima al último superviviente de la Castilla que fue, todo se habrá acabado para siempre. Alguien podrá pensar que todo quedará mejor así, que la mísera vida de unos hombres quedará redimida por el progreso y los adelantos de una civilización, ahora en entredicho. Puede ser cierto, pero siempre habría sido posible una fórmula que respetara lo más valioso y verdadero de la región, capaz de enlazar tradición y auténtico avance. Ello se transparenta en cualquiera de estos libros de Delibes, nobles alegatos del desamparo y el desvalimiento de quienes conoce y ama.

Castilla, lo castellano y los castellanos (1), libro que ha motivado estas reflexiones, llega avalado con unas espléndidas y sugerentes fotografías de Alberto Viñals. En sus páginas cobran nueva vida algunos de los que Delibes denomina «criaturas y pueblos que por expresa renuncia, o porque no pudieron, han dejado pasar el tren de la abundancia y han quedado marginados». El censo de estos seres humillados y ofendidos es largo: el Tío Ratero, la Desi, Eloy, Pacífico... Posiblemente sea este volumen el más indicado para el mejor conocimiento del autor y sus libros. No estamos ante una de tantas antologías al uso que muchas veces no convencen ni al propio seleccionador. Miguel Delibes ha abordado en profundidad el tema, desde las primeras líneas que se ciñen seriamente a su comprensión del fenómeno castellano de nuestra hora, para seguir con el paisaje castellano, la dependencia del cielo, el sentido que de la religiosidad tienen las gentes de estos pagos, la sumisión («mas el bracero, el modesto colono, el aparcerero, siguen alentando un vago sentimiento de desamparo, de temor»), las ruinas históricas, la filosofía socarrona, la

(1) Castilla, lo castellano y los castellanos. Miguel Delibes. Fotografías de Alberto Viñals. Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

picaresca, la caza y la pesca, los apodos... y el éxodo. Se han preparado por el autor cuidadosamente los textos. Todos ellos van precedidos de introducciones que sitúan adecuadamente, que apoyan los fragmentos recogidos.

Complementariamente a la obra citada anteriormente, anoto otro libro de Delibes, *Un mundo que agoniza* (2). Se trata del discurso que pronunciara con motivo de su ingreso en la Real Academia Española. Su edición parece más oportuna que nunca en este momento. «El verdadero progresismo—proclamaba el flamante académico—no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras los otros dos tercios se mueren de hambre, sino en racionalizar la utilización de la técnica, facilitar el acceso de toda la comunidad a lo necesario, revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y estable-

(2) *Un mundo que agoniza*. Miguel Delibes. Ilustraciones de José Ramón Sánchez. Plaza & Janés. Barcelona, 1979.

cer las relaciones Hombre-Naturaleza en un plano de concordia.» Este credo del escritor castellano se apoya en un examen a fondo de la a veces escalofriante situación a que estamos abocados en un futuro que casi puede tocarse con la mano. No se ha dedicado únicamente el autor a enumerar los peligros latentes en puntos tan inquietantes como la sistemática destrucción de la Naturaleza, la contaminación de los mares o el empleo indiscriminado de algunas conquistas científicas. Ello lo glosa con amplitud de datos compendiados. Pero preocupa tanto más a Delibes la dependencia del hombre, el desamparo del mismo frente a la máquina del Estado o el poder del dinero, los torpes halagamientos que representan una falsa idea de prosperidad. Ha contado, como apoyo a su limpia denuncia, con unos hermosos, poéticos dibujos de José Ramón Sánchez, el artista que apareciera en la propaganda mural del Partido Socialista durante la última campaña electoral. Un prólogo de Ramón García Domínguez acerca a quien lea este escrito.

MIGUEL ANGEL PASTOR



CARLOS DE LA RICA Y LAS ALEGORIAS DE LA SALVACION

*Y así tú llegas, tornador de esperanzas,
abierto pozo donde absortos nos metemos cuando nieva;
junto al fuego, casi Apolo, parador de caminantes con tus ojos
no de buitre, de águila con ofrendas
y sobre la losa quémanse el pan y la sal.*

Los versos del epígrafe pertenecen a uno de los poemas de *Edipo el rey*, libro publicado por Carlos de la Rica en 1965, en la colección de poesía que él fundó entonces, ha dirigido durante todos estos años y sigue dirigiendo hoy, en aventura solitaria, desde su Carboneras de Cuenca. *Edipo el rey* no tuvo, en su momento, la atención que merecía (y fue una lástima), seguramente por los mismos motivos que han hecho caer en el olvido a muchas obras excelentes cuyos autores no se han adscrito a grupos, capillas o cenáculos y, al quedarse al margen de la corriente de la mutua alabanza, de las ofertas editoriales, los artículos de la prensa y de la moda, en fin, también han quedado fuera de la apreciación de la crítica. Sin contar con que De la Rica usa del lenguaje crípticamente, y que, además, es un poeta peculiar, un raro en nuestras letras contemporáneas que ha escrito siempre guiado por su fe profunda en una salvación posible de los hombres y del universo en este siglo de incertidumbres y escepticismos.

Edipo el rey, que es su libro clave, estuvo precedido por *El mar* (1959), *La casa* (1960), *Los duendes* (1965),

y seguido por los *Poemas junto a un pueblo*, de 1977, que, en alguna medida, han conseguido popularidad para el autor porque su espíritu coincidía, ahora, con el canto a la libertad que se entonaba en España colectivamente y porque algunos de los personajes evocados en ellos (Martín Lutero King, Salvador Allende, Melina Mercuri, la mujer obrera, el gitano) pertenecen a la hagiografía laica de nuestro tiempo. Es de esperar que su obra de teatro que está en prensa y que he podido conocer en manuscrito, *La razón de Antígona*, atraiga también a los lectores, pero, en todo caso, no es mi intención ocuparme aquí de la popularidad de una obra literaria, sino hablar de una poesía que no debe ser marginada por causa de su originalidad, sino, al contrario, apreciada por ella y reconocido el valor del rico tejido de su lenguaje, aun en una época en que el estilo general se incline hacia un laconismo muchas veces rayano en la precariedad.

A Carlos de la Rica le gusta recordar su aprendizaje del postismo y su trato con Eduardo Chicharro. Y con Angel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo y Federico

Muelas, con quienes colaboró en la aventura de *El pájaro de paja*, la revista que, por los años cincuenta, fue una prolongación de algunos experimentos vanguardistas y el punto de partida de ese realismo-mágico que es una corriente importante en la poesía española actual. El postismo y la etapa posterior, que el mismo De la Rica llama «pajarerismo» en artículos y conferencias, imprimieron, en efecto, una huella decisiva a su poesía en formación, pero su mundo propio, el de sus temas e imágenes, existía ya por entonces, tan profundamente enraizado en su personalidad como lo estaban su fe cristiana y su vocación sacerdotal, y ello puede verse en *La casa*, su primera colección extensa de poesía, donde se mezclan felizmente los elementos expresivos deliberadamente destructores de la lógica con el exultante canto del creyente que justifica la vida por la fe, extremos (estilístico e ideológico) que, de primera intención, resultan sorpresivamente aliados (porque, ¿cómo conjugar el afán por destruir la expresión tradicional con la fe en la tradición?), pero que son un temprano testimonio de la vocación de universalidad y síntesis del poeta que, desde una formación teológica y literaria extremadamente conservadoras y los límites culturales impuestos por las normas de los seminarios de su época, se las ingenió para descubrir a los autores profanos más avanzados y enterarse de los movimientos revolucionarios sin, por ello, abandonar los fundamentos de la cultura cristiano-católica elegida con su vocación.

Una lectura de *La casa* a la luz de la obra posterior del poeta nos confirma que sus poemas menos personales eran aquellos que, deseando encaminar a su musa por los senderos neorrealistas y cotidianos en que abundaban los experimentos de *El pájaro de paja*, dedica al reloj de su despacho, al estropajo o a la estufa, porque lo suyo era ya la gran poesía, el tono mayor de los cánticos y las odas (a la Creación, al mar, a la tormenta), de los oráculos («Oráculo sobre el mapa») y del extenso díptico titulado «Los moradores», compuesto sobre el bastidor estructural de la tragedia griega, en torno a las figuras de Adán y de Cristo, y que muestra ya la predilección de De la Rica por Sófocles, fuente de inspiración estrechamente aliada en su obra a las Escrituras Sagradas.

«Los moradores» es, en realidad, un poema dramático y sacro que evoca el pecado de Adán y la salvación del Hombre por la muerte de Cristo. El poeta es el corifeo que, con gran movilidad, toma la palabra desde fuera o desde dentro de la escena, la cede a sus personajes principales y orquesta sus acciones con estrofas y antistrofas entonadas por Ancianos, Fariseos, Mujeres de Jerusalén, Profetas, Vírgenes, Sacerdotes del



pueblo, Ninfas, Amigos y los Pueblos todos de la tierra. Como en la tragedia griega, en este poema no hay intriga por las vicisitudes de Adán y Cristo, conocidas por todos, y la tensión poética se concentra en la expresión, que combina la sencillez de la estructura sintáctica con el dramatismo de la impostación y con la plasticidad de unas imágenes que unas veces son insólitas y otras están emparentadas muy directamente con las bíblicas; o que combinan las alegorías de ambos Testamentos con las de la mitología griega. Así, al referirse a Cristo, dice el poeta:

*He aquí al fuego. He aquí Hefestos cojo.
Oh amigos: Yo tengo un amigo rubio y colorado.
Hélo aquí que viene sentado en su pollina,
mi amigo cual un monte que descuella con sus pinos.
Si eres hermoso, Hermano mío,
con el carcaj y la flauta;
de Engaddí trajeron la cesta con las uvas,
de Moab vino la moabita a por espigas.
Pastores de Ráhab,
hijas del océano, y vosotras, oh doncellas de Jerusalén:
Mi amigo se cayó de su carro de oro.*

La directa imagen evangélica del Salvador entrando en Jerusalén a lomos de su pollina, y su subsiguiente comparación con un monte y los pinos que lo pueblan (muy dentro del estilo de la imaginería bíblica, así como las referencias a la Eucaristía a través de las simbólicas uvas y espigas) está puesta en relación de analogía con Hefestos, cojo porque Zeus, enfurecido, lo ha lanzado fuera del Olimpo, y con Faetonte precipitándose desde el carro del sol: ambos casos, alegorías de la catástrofe que está a punto de sobrevenir al Mesías en el mismo momento de su apoteosis terrenal: «Mi amigo está amarrado. / El hombre que ayer salió de su tienda / en carro azul de oro.»

La mezcla íntima de los elementos sagrados de la cultura griega antigua con los cristianos y los judíos del Nuevo y Antiguo Testamento es una constante del mundo poético de Carlos de la Rica, para quien, según la visión más amplia de la teología medieval, la alegoría de los gentiles parece proceder de una revelación divina tan legítima (al menos, al nivel del mensaje poético) como la contenida en las historias y parábolas de la Escritura, para lo cual cuenta con destacados predecesores en el mundo de la poesía religiosa, pues los teólogos medievales y renacentistas, entusiasmados por los clásicos, ¿no llegaron a imaginar a Cristo como Hércules y a señalar a Prometeo y a Ulises como figuras de Cristo? Nuestro poeta aproxima un mundo al otro y va mojando los pinceles para pintar sus cuadros tanto en las tintas sagradas como en las profanas, seguro siempre de que aquello que refiere es santo. Y, así, dice un Coro de las Ninfas del Monte:

*¿Dónde estaba el Rey?
Sobre un monte alto he visto al Rey,
tal un filo de espada.
A un Angel he visto en lo alto del monte de oro acariciando
las copas de los árboles,
su voz como el sonido de miles de llamas en la hoguera.
En los techos del mundo he visto un Angel.
Por la tierra he visto al Robador, al Fuego, a Prometeo
marcando con tiza roja las jambas de las puertas.
¿Quién es ése que llama en las puertas de la Tierra
con sus manos de sangre?
Un Angel, verdes las alas y de velos transparentes
era quien, hace rato, golpeaba las jambas con hisopos.*

El resultado de esta mezcla es la creación de un mundo misterioso cuyos mitos diversos y entrelazados seducen con fuerza la imaginación e inspiran cierto temor sagrado. La técnica del paralelismo sirve a la fragmentación de los elementos narrativos básicos y, aunque resulte superficialmente reminiscente del lenguaje de los Salmos y las Profecías, es claramente moderna y pos-symbolista, como puede advertirse en el léxico, que fluctúa suavemente entre la belleza de lo sublime y la vivacidad de lo *humilis*, y en el progreso ordenado de las referencias a los distintos momentos de la historia sagrada.

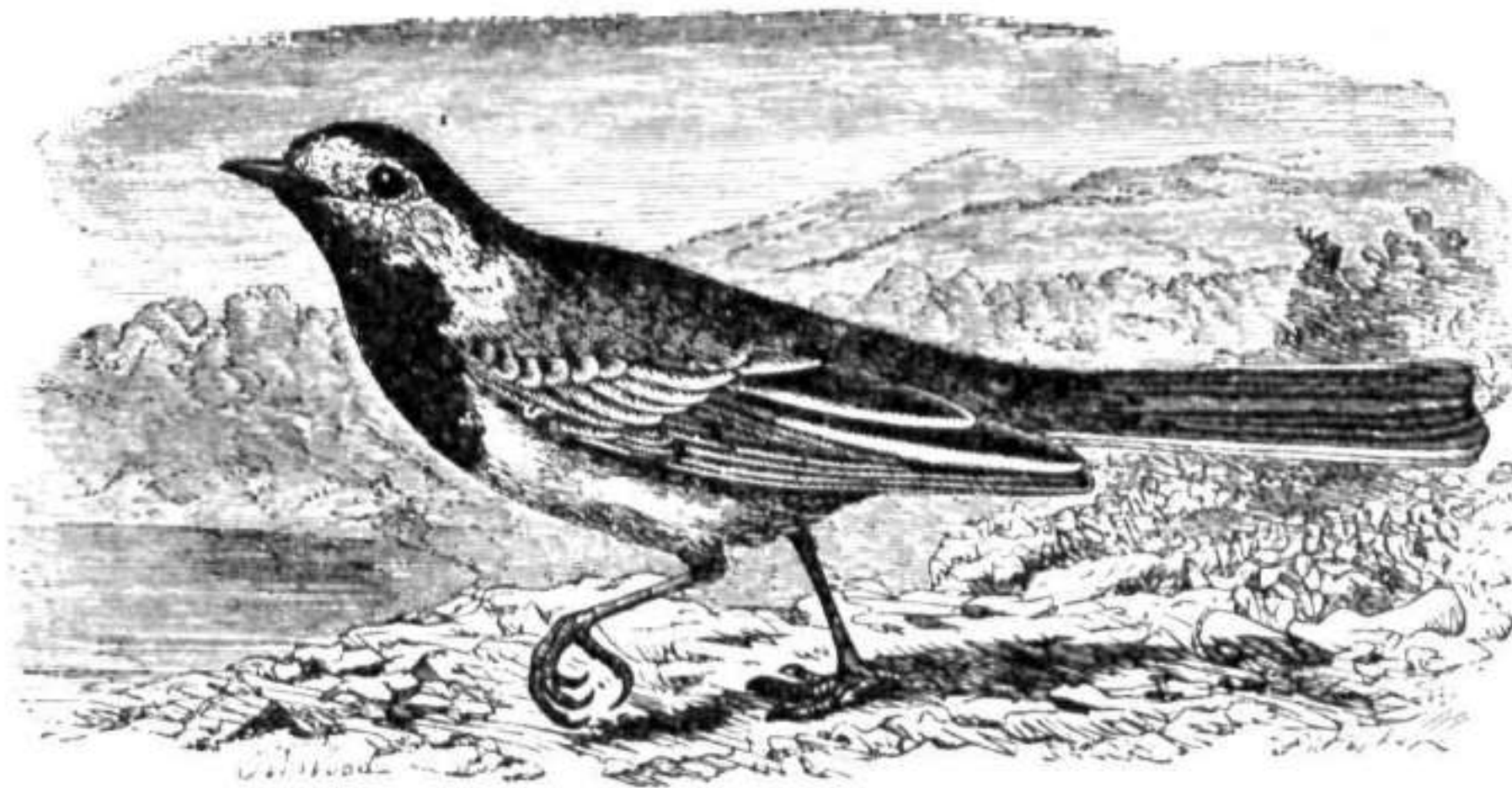
En este drama de la salvación que son «Los moradores» se establece el eje de la historia, la primera redención del hombre, que va a servir de modelo para una redención que debe estar sucediendo continuamente: la que lo libere de la injusticia y la opresión a que está sometido en el siglo. Por eso, la poesía de Carlos de la Rica no abandona aquí el tono profético y esperanzado, sino que va a seguir utilizándolo para urgir, primero, la salvación de su patria por la libertad (*Edipo el rey*) y, luego, la salvación de los pueblos y las naciones tiranizadas (*Poemas junto a un pueblo*), así como para cantar a esta liberación cuando llega y exaltar a sus héroes. Porque, como un profeta de raza, nuestro poeta toma apasionadamente posición contra los tiranos y los fariseos y, desde el mensaje de la salvación, desciende a las arenas de la vida política.

Creo no pecar de exageración si califico de mesiánica la poesía de *Edipo el rey* y de *Poemas junto a un pueblo*. Mesiánica, desde luego, no en un sentido estrictamente religioso, sino cultural: es mesiánica porque está inspirada por la esperanza y la fe en un salvador o una salvación que han de llegar. Y, si al empezar estas líneas, decía que fue una lástima que *Edipo* no tuviese en su momento la atención que merecía, no pensaba sólo en su calidad poética, sino también en el vibrante ataque contra la dictadura que es todo el libro, que hubiese debido hallar más eco al menos entre los comprometidos en una lucha semejante.

En *Edipo el rey* se cruza el presagio de una nueva Edad de Oro con la protesta contra el triste metal de la edad presente a través de una resurrección de personajes y situaciones del célebre mito de la tragedia sofoclea. La ciudad de Tebas, sometida a la acción malfética de la Esfinge, primero, y más tarde a la tiranía de Creonte, espera ansiosa la llegada del liberador Edipo, que ya la ha salvado una vez derrotando a la Esfinge, que

... nació como un árbol o una palmera
mas luego como un torrente sólo con temblores la corteza.
Llegó con gritos, con extrañas músicas aullando a pares
y como un rito refirió su olivo y el laurel de su cabeza.
Y al prolongar su espalda
temblaron todas las cosechas y el silencio su odio enclaustró
en las almohadas.
Yo la vi a través de los álamos, montado en el pájaro azul de
mi impotencia,
y lloré de rabia porque sabía que Edipo estaba fuera y no venía.

Porque, así como debe ocurrir una segunda venida del Mesías, tiene que repetirse la llegada del Rey, la vuelta del gobernante ideal por quien el poeta suspira, porque implantará la justicia, perseguirá al malvado y favorecerá al obrero y al humilde, además de hacer vestirse de flores a los campos y dar nuevo brillo al sol. Como el rey Saturno virgiliano, el Edipo saludado por el poe-



ta, el esperado por los habitantes de esta Tebas antigua y moderna, es el sublime restaurador del amor y la paz:

Canto al Rey, sí,
al multiplicador emblema que llegará mañana
y mañana su lengua enlazará a todas las brisas,
los dedos deslizará en busca de los trigos.
A ti, oh Rey, yo canto
pues que tu amor sé a las hormigas,
tu candor hacia las aves,
tu sermón a los peces y al olivo,
tu devoción a los soldados,
y el cariño al carpintero.

Los motivos de la *renovatio temporum* (resurrección de la naturaleza, unión de los contrarios, amor universal) alternan con los de la rebelión del pueblo oprimido, que se encarnan, sobre todo, en las figuras alegóricas de Antígona, Hemón, Teresías y el Coro (en representación del pueblo), cada una de las cuales ofrece una manera posible de reaccionar contra la tiranía, porque Teresías es, como cabe esperar, el profeta acusador que sintentiza la misión heroica de quienes la denuncian públicamente («Tu mano alzas Bautista Savonarola Teresías / y contra el que hace panal en tu ceguera / los metales sangrientos de la luna / lanzas al clima del rui señor en complacencia») y, por hacerlo, han de sufrir la muerte; pero Antígona y Hemón, que eligen la muerte por amor y en contra de la ley del odio que Creonte ha prescrito, son personajes que flotan en el misterio, figuras de redención, y en algún punto (como Edipo) del mismo Cristo, porque su sacrificio va a provocar la llegada de la libertad a través de «La rebelión del coro»:

Y al oír del tirano
los dientes rugir y saciar su apetito,
alzáronse los rayos del ramaje
y el patíbulo
su bulto en cólera
colmó y los labios.
Y era la noche cuando el rey Edipo ya no estaba
Por eso el pueblo lo buscó de nuevo. Gritó la libertad,
como una piedra en medio del tranquilo lago
vertió sus ondas y en palabras sinuosas
de verde en verde boca silbó la luna,
todos los rincones recreó en vibraciones,
vuelos de abeja, rumores de trompetas
hasta catar la rebelión y sacudir
el tafetán y el terciopelo,
los rapaces dientes de las hienas, los crudos
picos ralos del viento y de las olas,
la mendiga araña en el quicio
de la pieza oscura.

El estilo de *Edipo el rey*, al contrario de lo que sucede en *La casa* (donde se han agrupado materiales de aluvión), es uniformemente elevado, pero su imposta-

ción continua de himno y oda ha asimilado por completo la lección del surrealismo y de los experimentos vanguardistas que, en la pluma arrebatada de De la Rica, fluyen sin solución de continuidad, plenamente asimilados a un torrente de comparaciones bucólicas o guerreras que se superponen con suavidad y que incorporan el uso de coloquialismos y, ocasionalmente, de frases en lenguas extrañas, como el griego, el francés o el inglés. Es interesante que, entre los autores predilectos del poeta se encuentren Ezra Pound, Walt Whitman y Jean Cocteau: todos mesiánicos y torrenciales, cultivadores del paralelismo y las enumeraciones interminables. Con ellos siempre tienen que ver las amplias frases de su estilo, que, sin embargo, se amarra a la tierra de su momento histórico y social mediante esos frecuentes giros coloquiales, breves y significativos, que eran usados en la denuncia poética de los años sesenta por los poetas contestatarios (aunque no panfletarios) con la intención deliberada de subrayar su mensaje críptico a los lectores iniciados y de burlar a la censura. Me refiero a las alusiones chocantemente ilógicas que cortan una frase y la desvían por caminos imposibles, y que se combinan con frases coloquiales en busca de la complicidad del lector, que debe comprender subversivamente lo que están escribiendo, y que, a primera vista, puede parecer inocente. Por ejemplo, el giro que se imprime al discurso en «La Esfinge», ya citada, cuando, después del comienzo del poema, que describe al monstruo como una especie de pez inferior que «sólo desea tamaños, rascacielos y flamantes automóviles...», se dice:

*Pues —entre nosotros lo digamos—
la calle asfaltada violenta existe
con fluir de crepúsculos gastados, un vacío o río
sin gota ni agua que arrojar al seno de los mares,
la nocturna infracción del otoño sin sus hojas.
(El gato o la pantera
también el renqueante tranvía o mala uva
todos por un estilo se completan.)*

La evocación de catástrofes y contrasentidos era suficiente para mimetizar la angustia provocada por la dictadura y hacer que bañase el texto general en aquel valle de lágrimas donde el poeta esperaba no sucumbir con la ayuda de Dios:

*Aquí, en tu Templo, Señor,
me quedo;
dame el equilibrio preciso de los pájaros
para cruzar el laberinto y en la corriente
sostenerme de estos ríos.*

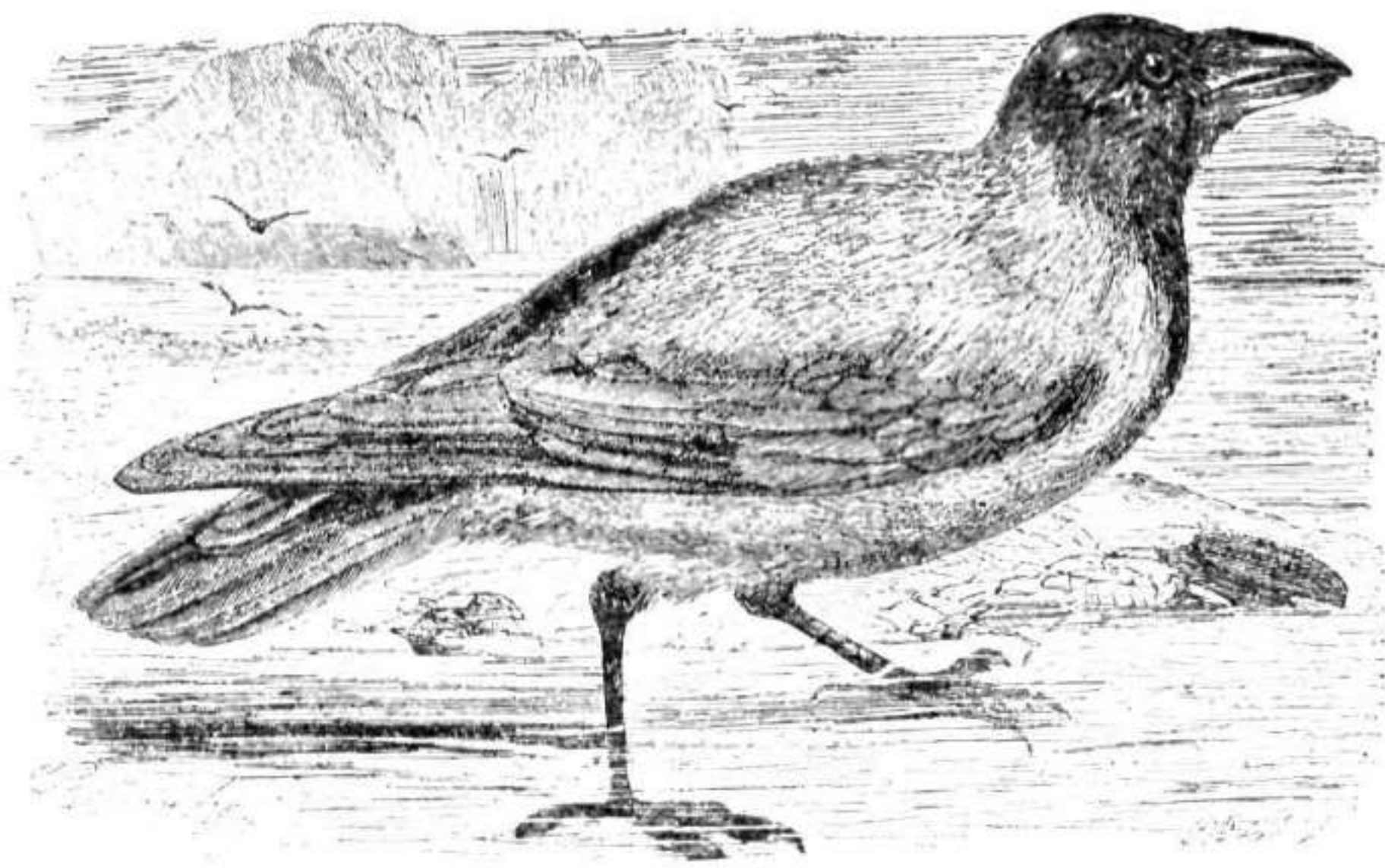
En los *Poemas junto a un pueblo*, publicados cuando la primera etapa de los «Saturnia regna» esperados parece estar cumpliéndose en la propia patria el nivel utilitario del lenguaje críptico deja de ser necesario y la expresión de Carlos de la Rica se hace más abierta y directa en busca de la comunicación con aquellos lectores a quienes hasta ahora le ha estado vedado el acceso y sus alegorías clásicas dejan de ser máscaras encubridoras para asumir una función primariamente significativa y estética, como cuando, en «El rapto de Europa», este mito célebre sirve para bautizar la agresión nazi contra la Europa libre. La parte sexta de las siete en que está dividido el poema dice:

*Cubría el continente una noche
de camisas y corbatas, Nuestra
primera infancia engañada. Una
sola era la bota que a Europa*

*humillaba. Los españoles,
no del todo remotos, escuchábamos
los clarines y las palabras borrachas
de triunfo. Atada sobre el lomo
a Europa en el toro veíamos;
sobre los trenes y los tanques,
hacia otras constelaciones ignotas,
sin cedros, ni pinos, ni aves,
ni viento, ni semilla. Un Orden
Nuevo vino, decían, y todas las campanas
doblaron desde las cúpulas.
Soldados y ciudadanos levantaban
el brazo en desafío al pueblo.
Crujían las trincheras. Pasaban los aviones
sobre la hierba y los tejados. Bajo la cruz
gamada caen los nombres: Atenas
con su peplo de plata, con sus plintos
y doseles, con sus calles milenarias.
París embarrada, barrios de muertos;
el cuerpo abierto, Brujas o Amberes;
Coventry como un papel manchado
por la tinta y el tintero.
Atada, en el lomo del toro, Europa.*

El estilo magnífico asume aquí límites de recitativo épico, y el poeta se transforma de visionario en aeda. Aeda de la victoria de los aliados contra Hitler, del desastre de Guernica o de la moderna Diada de Cataluña. El tiempo y los personajes del presente toman sus propios nombres en este libro, que se apoya más en los temas cívicos que en los sagrados, aunque su inspiración última no deje de ser la redención de la humanidad y aunque la expresión del mesianismo de su autor llegue a alcanzar su punto más literalmente «mesiánico» en la parte titulada «Tierra de promisión», dedicada precisamente al Israel moderno, país con cuya cultura él se siente profundamente identificado y en la que personalmente ha realizado la vieja aspiración humana del retorno al paraíso perdido porque, a través de la fé cristiana y las lecturas bíblicas, había añorado tanto a Jerusalén como un judío de la diáspora («Sobre el llano o la pradera mi río emisario ahora, / oh, siempre tú, Jerusalén, con tus formas tirando de mi vida») y sus viajes a Israel, sus estancias en la Ciudad Santa y sus continuos contactos con rabinos e intelectuales hebreos, con los habitantes de los *kibbutz* y los peregrinos que oran ante el Muro de las Lamentaciones, han sido su hallazgo de la Nueva Jerusalén, de El Dorado y el Tiempo.

Junto a las composiciones mayores, hay en *Poemas junto a un pueblo*, un nutrido grupo de canciones, elegías, romances y odas menores, que responden a un deseo de comunicación directa con el lector y en las que es fácil hallar los esquemas de la canción y el romance españoles de la zona republicana en la época de la última guerra civil, y de sus técnicas impresionistas a medio camino entre lo culto y lo popular. Estos poemas están dedicados a ensalzar a diversos personajes sobresalientes en la lucha por la libertad de nuestra historia contemporánea sin excepción de países o nacionalidades, como Salvador Allende, Martín Lutero King, Che Guevara, el cura Laín o Melina Mercuri, porque la inspiración de De la Rica, siempre universalista, desciende ahora al *exemplum*, a la anécdota concreta para increpar a Norteamérica por la guerra del Vietnam («También yo te condeno, Johnson», «Quant Try», «¡caro!»), llorar la muerte de Allende y exaltar a Cuba y la Revolución portuguesa, o bien incitar al campesino y al obrero a reclamar sus derechos. Por otra parte, las odas al gitano o al hippy ensalzan la vida libre de quien no ambiciona honores ni riquezas y vive



en comunicación con la naturaleza: nueva versión del «beatus ille» puesta al día que enlaza con la crítica a la sociedad de consumo y al poder abusivo de los estados, que se hace evidente en el drama *La razón de Antígona*, escrito en 1968, pero en prensa actualmente, como he dicho antes.

El atavío y la actitud hippies empezaban a estar de moda cuando Carlos de la Rica compuso su primera obra dramática (el auto sacramental *La salvación del hombre*, escenificado en Cuenca en los actos de clausura del Congreso Eucarístico de 1966) y los usó entonces como signos de modernidad para la coreografía y la música, porque, según dice el prólogo a dicha obra (publicada en 1967), el auto sacramental se escribe para «comunicar algo que sobrepasa lo natural; comunicar lo que rebasa el mero sentido, traerlo a los sentidos y presenciar entonces el parlamento de las ideas o de las abstracciones, personificadas y realizadas a través de una humanización. Como si reviviera, de pronto, el mundo de Platón. Las perspectivas tienen un lugar importante dentro de la inteligencia del arte. Y el signo de los tiempos proporciona la afirmación de lo comunicado con el receptor. Aprovechar la dialéctica actual sería lo lógico para poder llevar a los hombres de hoy el mensaje teológico. Igual que hace en su terreno la nueva teología. En resumidas cuentas, de lo que se trata es de encontrar, de hallar un sentido a nuestro tiempo». A pesar de los accesorios hippies (o yé-yé, como se decía entonces, o ácratas, como se diría ahora), el auto sacramental de nuestro poeta resulta, en su obra, el género más desplazado de nuestro tiempo y, a mi parecer, no pasa de ser un experimento, o un entremés teológico, porque la consabida lucha del Pecado y la Muerte por arrebatarse el Alma a la Gracia carece de dramatismo para una mentalidad moderna, sobre todo cuando su autor no ha aprovechado la ocasión para crear unos personajes alegóricos originales y sorprendentes mediante la técnica de superponer en ellos varios caracteres que tan hábilmente domina en *Edipo el rey* y «Los moradores», y que es uno de los elementos más interesantes y atractivos de *La razón de Antígona*. Posiblemente fue la circunstancia del Congreso Eucarístico para la que preparó el drama lo que coartó entonces su inventiva y la redujo a límites más tradicionales de los que generalmente se impone.

La razón de Antígona parece poner de manifiesto las claves ideológicas del lenguaje figurado de nuestro poeta y los motivos de su predilección por la tragedia de Sófocles, sobre cuyos personajes ha ido acumulando los planteamientos dialécticos del moderno discurso revolucionario: si partimos de la base de que vivimos

en la injusta y oprimida ciudad de Tebas (que no sólo representa, en este caso, a la España del antiguo régimen, sino también a cualquier país sometido a una dictadura más o menos velada) ¿es el amor o es la guerra el camino para la revolución? La cuestión es palpitante y los personajes del drama la debaten adoptando nombres antiguos en un contexto moderno, o vistiendo diversos disfraces sucesivamente, entre los que se incluyen los del joven espectador y el espectador maduro, que son la encarnación de la rebeldía y el cosmopolitismo de Policines (quien niega que sea su deber adaptarse a la tradición de la ciudad porque «su ciudad es el mundo») y del conservadurismo de Eteocles. En cuanto a Antígona, dice de ella el autor: «... Soy tu forma, tu expresión de ahora, Antígona. Es tu mensaje lo que deseo entiendan todos. Provocas con tu grito de rebeldía el progreso y la libertad de los que son incapaces de ser libres porque por encima de todo buscan en cada momento el dorado pesebre. Antígona es la razón suprema de la libertad». Y (como Martín Lutero King y otros ejemplos ilustres, la Antígona de Carlos de la Rica muere asesinada por el disparo de un tirador anónimo (asesinado, luego, a su vez), después de que Creonte la ha perdonado públicamente para calmar al pueblo que se rebela contra él y espera la llegada de su hijo Hemón al frente de un grupo de guerrilleros para liberar a su novia. Pero aunque ésta sea la última imagen de la muerte de Antígona, no es la única en este drama, donde se evocan mezclándolos el pasado, el presente y el futuro, y donde las Ideas eternas se reflejan en las aguas cambiantes de tiempos y lugares distintos. La mezcla de espacios y tiempos, que siempre ha estado presente en la obra de De la Rica, es en este drama más obvia que en ninguna otra parte, ya que la imagen escénica exige la simplificación de los rasgos.

Y, en fin, para terminar estas líneas, que hubiesen podido ser mucho más extensas de haberme detenido en algunos análisis detallados que el estilo de nuestro poeta pide y merece (y que me propongo hacer en otra ocasión), he de aludir a otra tarea literaria más a la que éste anda dedicado hace unos años y cuyo resultado más reciente ha sido una colección de epístolas titulada *Cartas astrales* (Carboneras de Guadazaón, 1979) que pertenecen a lo que podríamos llamar el ciclo de Contrebia, serie de escritos mediante los que intenta descubrirse un «cuerpo astral» de la ciudad de Cuenca sobre el que parece haber tenido largas conversaciones Carlos de la Rica con el fallecido poeta conquense Federico Muelas. Estas cartas, de sintaxis barroquizante y de olor a alquimia, son una amalgama de lenguaje esotérico que resulta una nueva manera de expresar la creencia en el trasmundo y lo sobrenatural, una evolución del realismo mágico de *El pájaro de paja* y de los temas sagrados, un nuevo testimonio de la fe en la existencia de mundos y seres paralelos a la realidad visible con los que puede existir la comunicación porque, como dice el autor en la carta a Raúl Torres: «He de decirte, en efecto, que existen esas ciudades que son y no son, que en la ronda de la historia no lograron alcanzar merecimientos por culpa sólo de su invisible posición o, por mejor decir, porque los llamados sesudos y sensatos nunca logran descubrir lo que realmente es tras las cortinas y los visillos».

LA RECREACION DEL PASADO

MARIA ANGELS ANGLADA:
Les Closes. Ediciones Destino.
Barcelona, 1979.

La autora había escrito hasta la presente obra—con la que ganó el prestigioso premio «Josep Pla» para prosa catalana—poesía y crítica literaria, además de artículos en distintas publicaciones. Esta novela es la primera incursión de María Angels Anglada en el género narrativo y ha dado en la diana. No estamos ante una gran novela, mas sí frente a un relato convincente, vigoroso, ameno, provisto de intriga y desarrollado con variados recursos. En realidad, más que una novela es una crónica: por los materiales que la componen, por el propósito de la escritora, por el espíritu que anima al libro, por la fidelidad en los datos y en el ambiente y por la verdad histórica del suceso. Sin embargo, también se trata de una novela por la urdimbre argumental, por la creación de caracteres y por el dinámico sentido de la acción.

Dolors Canals, perteneciente a una rica familia de propietarios agrícolas de Bellvís, se casa con Tomás Moragues, otro rico hacendado, con la particularidad de que el matrimonio fue por amor, y no por conveniencia económica o por trato entre los padres, según extendida costumbre entre los terratenientes hasta mediado el actual siglo. La época de *Les Closes* se sitúa, en su parte más intensa, en las décadas de 1860 y 1870, si bien se alarga hasta nuestros tiempos por la presencia y narraciones de una nieta y una bisnieta, que es la escritora. La dote aportada por «donya Dolors» fue de 4.000 libras, cifra mítica en aquellas calendas y entregada en un cesto, repleto de monedas de oro. Empero, ni el dinero ni los bienes otorgaron la felicidad a la pareja, pues en plena juventud el matrimonio se truncó trágicamente por el asesinato del marido. Hasta el final del libro no sabemos a ciencia cierta que el móvil fue la política, pues existen serios argumentos para creer en un robo con violencia y no menos para suponer oscuras causas y la intervención de la propia esposa, que fue apresada por la justicia y luego, tras un clamoroso proceso, absuelta, aunque pesó siempre sobre su fama la arraigada duda pública de su culpabilidad.

La bisnieta se entera de la historia de la bisabuela, de su modo de ser y del suceso capital de su vida por distintas fuentes informativas: desde el testimonio oral de Serafina—hija de otra Serafina que fue sirvienta de confianza en la familia Moragues y que acompañó a la cárcel a su señora, pues también sobre ella recayeron sospechas al principio—hasta recortes del periódico *El Demócrata*, cuyo subtítulo era «Periódico literario. De intereses morales y materiales, avisos y noticias»; desde un texto del abogado defensor hasta cartas de familiares y otras personas vinculadas a la casa; desde lo que se ha contado siempre en el hogar hasta lo que le confía su tía Adelaida. Nos hallamos, pues, ante una historia referida desde plurales puntos de vista, pero no para señalar la contradicción de éstos, sino para completarlos. Cada punto añade nuevos datos. Y así se va entretejiendo la acción y perfilando la idiosincrasia de los personajes, sobre todo el de «donya Dolors», la protagonista por excelencia del relato.

Según las malas lenguas de Vila-sirvent—pequeña localidad del Ampurdán, en donde se centra toda la obra—, Dolors Canals tenía relaciones íntimas con Ignasi Cervera, gran amigo y correligionario de Tomás Moragues, lo cual llevó a ambos a desembarazarse del marido. Sin embargo, todo indica que el matrimonio vivió siempre en amorosa fidelidad y que la noticia del adulterio era un infundio, uno de tantos como se propalan en los pueblos, más aún en los pequeños. Por cierto que Ignasi Cervera murió poco después del asesinato de su amigo, víctima de una partida que



merodeaba por la zona. Tomás Moragues e Ignasi Cervera militaban en las filas republicanas y progresistas.

También se rumoreó más tarde—ya viuda «donya Dolors» y recuperada la normalidad en su vida, aunque herida por el drama del asesinato, por la humillación de la cárcel y por la deshonra del proceso—que tenía por amante a su administrador, cuando la verdad es que Miquel Comellas se convirtió secretamente en su segundo y legítimo marido. Este segundo matrimonio contribuye a enriquecer de aura romántica y misteriosa a la bisabuela, la cual, ante la gente, debía tratar de «usted» a su esposo y ambos se veían obligados a actuar con prudencia y tino.

Les Closes toma el nombre de la finca de Tomás Moragues, con lo que la autora quiere significar el enorme peso que la hacienda—y todo lo que ella suponía—tuvo sobre la madre de su abuelo Andreu y sobre todas las restantes personas de la crónica. Aún se vivía en una sociedad eminentemente agrícola, pese a abundantes alusiones en el libro a problemas y conflictos de tipo industrial, ya que no en vano los sucesos transcurren en la segunda mitad del siglo XIX, el de la revolución industrial y la explosión de las tensiones laborales. Por otra parte, en las familias ligadas a la agricultura, en los linajes de los propietarios de la tierra, ésta juega un papel decisivo en su conducta y en sus ideas y sentimientos. La protagonista humana de *Les Closes* es Dolors Canals, pero el personaje prepotente de la obra es la hacienda de ese nombre, que se llama así por las «closes» que abundan en ella, es decir, los cercados o terrenos circuidos por vallas.

Hay mucho de cerrado, de aire asfixiante, en este relato de fuertes situaciones y de misero ambiente. Misero en lo espiritual y mental, no en lo económico. La miseria de las duras acusaciones de la suegra contra la nuera—causa del encarcelamiento de ésta y de su proceso—, la miseria de testigos falsos, la miseria de la facilidad en la calumnia, la miseria de la dificultad en esclarecer la verdad de cada ser humano, la miseria de la alegría por el dolor ajeno—las mujeres de casa Llandrich y casa Hilari bailaron de regocijo en plena plaza al enterarse de la detención de la señora Moragues—, la miseria de las luchas políticas y la miseria del oportunismo—caso del fiscal sustituto.

No obstante, también hay calor, plenitud y belleza. El calor humano de la protagonista y de Tomás Mo-

ragues, sin olvidar el de la bisneta, que se siente atraída por sus antepasados y su ambiente. La plenitud del amor entre los esposos, de la lealtad de la sirvienta Serafina—repetida en su hija, de igual nombre—, del coraje de la encarcelada y procesada—quien alumbró un hijo en la prisión—, de la dignidad con que volvió a su casa la viuda difamada y de la buena marcha de la hacienda. La belleza de los papeles amarillentos por el paso de los años, de los muebles y ropas del pretérito, de la decoración hogareña finisecular, de las costumbres y usos deliciosos por su inocencia y simplicidad—el modo de curar un resfriado, por ejemplo, o el hecho de servirle la carcelera una tisana caliente a su distinguida prisionera, a fin de que ésta lograra conciliar el sueño—y del ritmo lento de las horas.

Puesto a elegir la cualidad predominante de este libro de María Angels Anglada, yo señalaría la pequeña y dulce poesía de la recreación del pasado. Crónica teñida de suave melancolía, *Les Closes* resucita para nosotros un tiempo y un lugar muy concretos de Cataluña, y los resucita con verosimilitud, con palpación y con atractivo. Junto al terrible acontecimiento del asesinato, la viva presencia de menudas cosas. A la vera de las sempiternas pasiones, el sensible latido de unos modos de vivir periclitados. En compañía de la intriga, la delicia de los textos periodísticos y epistolares, de los documentos oficiales y de los informes privados, según estilo y espíritu decimonónicos.

Indudablemente, lo mejor de esta novela es lo que tiene de crónica exacta y fidedigna. Pero, indiscutiblemente, esta crónica no sería grata sin el instinto novelístico con que ha sido concebida y arquitecturada. Y es que la realidad—tan ficción como lo inventado, ya que es invención de la vida y ésta es sueño—se hace más cercana y verídica si la interpretamos y la presentamos como algo ficticio. Nada tan luminoso e iluminador como la imaginación, la gran descubridora de todo. Que lo digan, si no, los científicos. Por otra parte, el sustantivo de contar es cuento y la esencia de la crónica es contar. Por consiguiente, la crónica más valiosa será la que mejor cuente, la que más se parezca a un cuento. *Les Closes* es una crónica de reducida ambición, tanto en lo humano como en lo geográfico y lo histórico, pero con sabor a cuento, con aroma de cuento. Un sabor y un aroma muy puros.

JOSE CAROL

HECHO POR SU ENEMIGO

JOAQUIN FERNANDEZ: *Nuevo (y discreto) memorial de agravios*. Nos queda la palabra, 7. Ediciones Taranto. Madrid, 1979.

En el verano de 1976, desde las páginas de Poesía Hispánica, saludaba yo, con gozo, el retorno al verso del abulense Joaquín Fernández, silencioso durante diecisiete años, y afortunado ganador repentino del premio «Aldebarán». Zoon Erotikón titulábase el libro de su vuelta, que era ácido, irónico y bien dicho, con un derramamiento expresivo que desembocaba en la prosa, pero que no perdía por ello su pulso represado. Folklórica intimista, llamó él a la poesía de su libro primero (Piedra Mayor, 1956); parasocial, a la del segundo (Sin vuelta de hoja, 1958); fatalista moralizante, a la del tercero (Sonetos rigurosos, 1959); cedió a las insinuaciones de la erótica en el cuarto e incorporó a su cabecera el calificativo definidor. ¿Qué le movió a escribir el quinto, este memorial, a tan corta distancia del precedente? ¿Qué, tan parco últimamente, a decir su canción a quienes con él iban, van, jóvenes de Taranto, y al vasto—breve—resto de lectores, disperso y necesario?

Por de pronto, pide nominación a un fraile del XVI, denunciador ante el Consejo de los agravios que recibían los indios del Perú, y al que no debieron oír los ilustres consejeros de entonces. ¿Oirán los de hoy a este poeta rebelde y pugnaz, que con exquisita desfachatez delata tantas cosas, sacude tantas puertas, apedrea—pulcro, eso sí—ventanas tantas? Una treintena de poemas sirven a su propósito, que no debió fijarse de antemano, sino que fue alumbrando y conformando al par del libro en crecimiento, y que se abre con «B. O. E.», revelador por muchas razones: porque da el tono, la pauta—esa desesperanza, ese escepticismo—; porque anticipa el modo—la incorporación de textos, el entrecortado juego versal (encabalgamientos, paréntesis...)—, el coherente deslabazamiento; porque fija ya, en su cita kafkiana, la culta cargazón gratificante. Pues que se advierte aquí lo que Jorge Urrutia llamaba en su último libro (también rompedor y desasosegado: Del estado, evolución y permanencia del ánimo) la «incontinencia cultural» (autores otros, lenguas otras, como



tajos sondeadores del verso, ya enrevesado, ya llano, páñfilo nunca).

Abre «B. O. E.», en efecto, el poemario, y lo cierra este «agravio menor», que transcribo:

«¿Es,
como dijo Thomas S. Elliot,
la Poesía una lucha
interminable
con las palabras,
o
las palabras son
una lucha perpetua,
sin sentido
con la Poesía?»

Sea una u otra cosa, lo cierto es que en medio de esa singular pelea, combatido por ambos costados, está el poeta. Esa Poesía que lucha con las palabras, esas palabras que luchan con la Poesía, son el hombre, y en él encuentran campo propicio donde aprestar y desplegar sus fuerzas; mas ese hombre lleva dentro, batallador incansable, su enemigo. «Es un enemigo quien me hace», escribió Saint-Exupéry, y Fernández lo recoge; tal frase trae a mi memoria aquella de Thomas Browne: «Hay en mí otro hombre que está descontento conmigo.» Hecho por su enemigo, descontento con el que le habita y, cómo no, con aquellos entre los que habita y le alejan de su próximo, el poeta va dejando fluir su verso lastimado, acerado, atenuado a veces por el chispazo lírico, por el rescoldo palpitante de lo que fuera en otro tiempo candela cotidiana, seña de identidad:

«Mas ahora que la muerte empieza
la hacerse
—ya lo es—colectiva, signo móvil,
queridísimo mío, en verdad
me digo que quisiera morirme
de muerte natural:

como la tarde
(no como diciembre),
como el verde en la hoja
(no en el odio),
como el Ser-que-me-Soy
(no el que me hacen).»

Cualquier incitación, cualquier motivo es válido. Un autorretrato

de Beckmann, una cremación, un rostro parlante en la pequeña pantalla, una cena de gala, una lectura, un viaje, una pared pintada, una antigua capilla con donantes... Hay también un homenaje a Passolini, y otro —¿por qué no?— a esos siete quintos que «salen encamisados, / militarmente descampesinados / de la Casa Consistorial» de un pueblo meseteño. Todo vale, sí, para el poeta, que lo hace suyo y lo transforma y lo utiliza para decir lo que dentro le bulle, para clamar contra lo que fuera le reclama. Esa es su sabiduría, es decir, su ignorancia. Aleixandre escribió: «Saber no es conocerse»; Fernández sentencia: «Saber acaba en la ignorancia plena.» Paradoja punzante, can tristeado que acompaña al poeta, tal su sombra.

La poesía de Joaquín Fernández, como la miss Jessel de Henry James, pasa por nosotros «con el vestido negro, la belleza huraña e inexpressable dolor»; pero no pasa en vano. Porque cala hondo y deja huella.

CARLOS MURCIANO

UN TRATADO SOBRE EL AMOR Y LA BELLEZA

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Hymnica*. Poesía Hiperión. Madrid, 1979.

En un país como el nuestro la crítica literaria tiene muy pocas compensaciones para quien la realiza. Nuestra rudimentaria estructura cultural (con sus carencias de base, sus hipertrofias acá y allá y sus fiestas de locos) hace que el status de crítico no exista prácticamente, o al menos no con la solidez que permitiría considerarlo una profesión. El mundo de la literatura española es como un ejército de oficiales y jefes sin masa suficiente de lectores como para que las consignas tengan sentido. Existe, por ello, una crítica endogremial que se transmite de forma oral, por gestos y sobreentendidos, sin necesidad de formularse de manera articulada. Con el riesgo, claro está, de que proclamar cualquier censura se convierte en una manifestación de hostilidad innecesaria (esas censuras son secretos a voces, que nunca se escriben) porque no hay nadie a quien revelarlas. Así, el crítico que dice la verdad se convierte en el

UNA ESCRITURA COMPRIMIDA Y DESATADA

JOSE LUIS CASTILLO-PUCHE: *El amargo sabor de la retama*. Ed. Destino, Barcelona, 1979.

Hay títulos que, en cierta medida, explican el contenido de una obra, es lo que le sucede a la última novela de Castillo-Puche. El título de este libro nos pone en antecedentes de lo que vamos a leer: un relato doblemente amargo. Primero, porque hay sabores amargos, y segundo, porque dicen que la retama amarga. Por tanto, el autor, que muy bien podía haber reducido el título a *El amargo sabor*, al añadir «de la retama» incide en un nivel significativo muy especial que, en definitiva, es el que resume la lectura de estas páginas: el debate, la lucha de un ser solitario ante una vida (la suya) y una existencia (la de los demás) que no terminan de acoplarse y complementarse.

El amargo sabor de la retama comienza y acaba con un mismo motivo: el agua. A pesar de que la novela se abre con un lamento (ausencia de agua) prolongado hasta el final, en donde esa necesidad es colmada por el descubrimiento de un pozo subterráneo, permanece esa sensación de sed, potenciada por la presencia del «líquido elemento», una sed interior que atosiga, constantemente, al protagonista. Pero reducir el libro a esto sería minimizarlo, ya que hasta la aparición del agua se nos cuentan una serie de relatos unificados por la voz del narrador. Podemos decir que la novela es no sólo un recuento de la última visita realizada por el personaje-narrador a su pueblo natal, sino, sobre todo, una dolorosa memoria, revivida, de su infancia.

chivo expiatorio de una tribu habituada al elogio indiscriminado. Asume el riesgo sin público que aprenda de él y lo sostenga. El sinsentido de la crítica es el síntoma de la falta de función colectiva de la literatura.

Y a pesar de todo ello la crítica se sigue haciendo, o desde la benevolencia programática o desde la agresividad ciega. Por eso es un regalo tropezarse de vez en cuando con un libro en el que hay valores suficientes como para neu-

Es decir, en el viaje de vuelta desde Hécuba, los recuerdos del protagonista van soltándose en pequeñas hiladas que tienen la fuerza de llegar a convertirse en acontecimientos muy próximos, ya que el personaje los narra desde su madurez inmediata.

Todo el que haya leído la última novela de Castillo-Puche, *El libro de las visiones y apariciones*, llegará a la conclusión de que *El amargo sabor de la retama* es una prolongación, inacabada, de la historia de aquel niño solo y desvalido. Ahora las coordenadas vitales serán prácticamente idénticas con las variaciones propias al cambio de edad que el personaje ha experimentado: la pubertad. Ya no es la infancia, pero Pepico no deja de ser el niño que continúa haciéndose en el sufrimiento y el temor a que todo lo que hace es pecado. Una pubertad que sólo lo es en edad física, ya que psíquicamente este «niño», al convertirse en un ser atormentado hecho de silencios en temor y palabras vacías de significados reales para él, pero con una misma connotación: la superstición, este niño, digo, nos llega a dar la sensación de ser un adulto, un pequeño hombre, mudo ojo-observador, que capta todo, empapándose existencialmente de su entorno, constituido en tres niveles:

el pueblo,
la familia,
el mundo exterior.

Y lo afirmamos así por dos razones: primera, porque el narrador es ese niño, ya hombre, que no titubea, ni tiene problemas con su memoria siempre vivida y lúcida, y segunda, por como vive realmente el niño: entre el secreteo de los mayores, el miedo a la desobediencia

tralizar todo ese cúmulo de circunstancias coactivas; es decir, un libro que permite que de él se hable como se haría si la crítica fuera una actividad independiente y libre. Me refiero a *Hymnica*, de Luis Antonio de Villena.

No voy a utilizar el recurso de enumerar las anteriores publicaciones de este autor a modo de socorrida obertura, pero sí quiero señalar que sus trabajos de ensayo, historiografía y traducción nos han ido dando prueba de una cultura

y la lucha entre sus necesidades y las convenciones educacionales que le han enseñado.

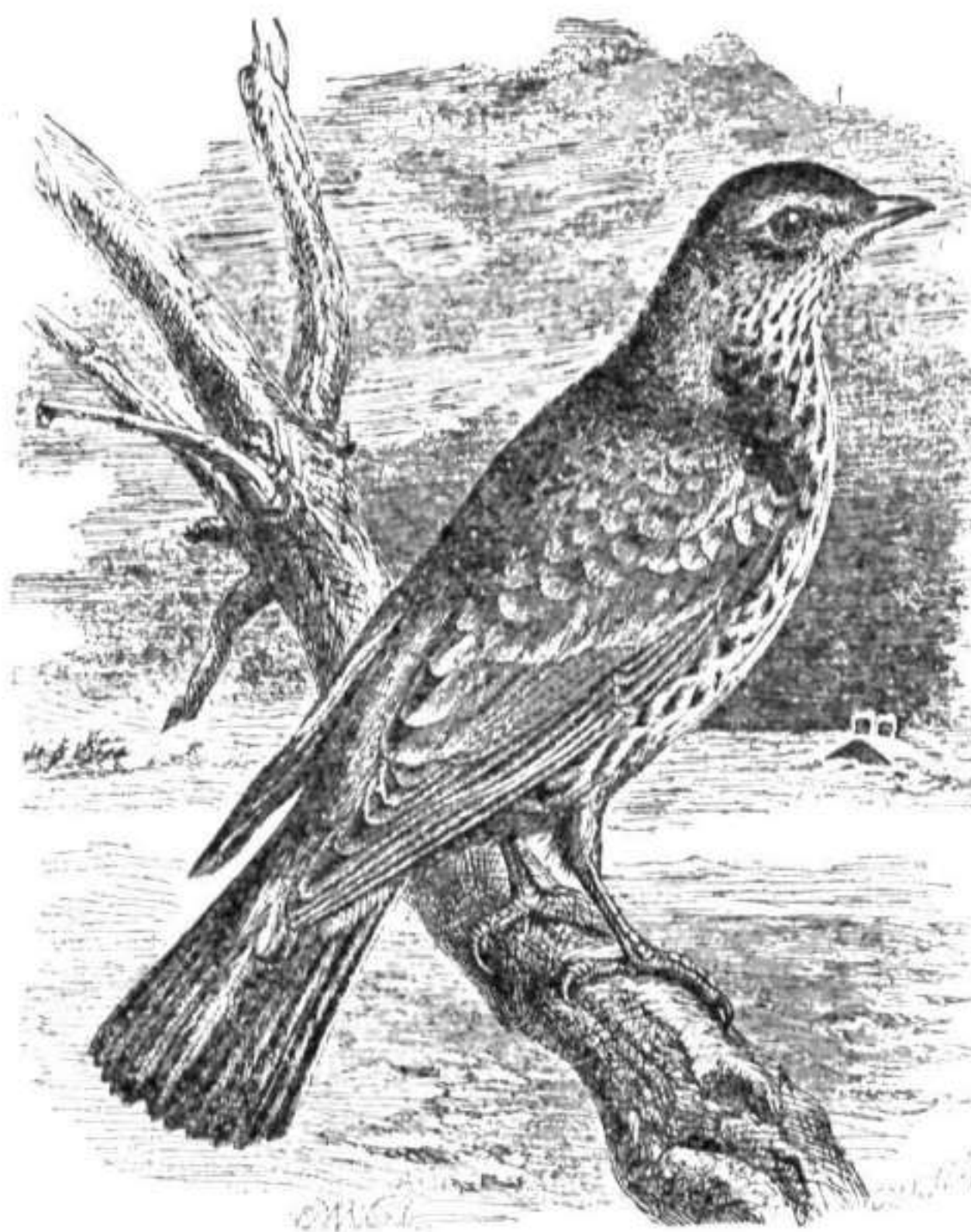
Hay que tener en cuenta un aspecto muy importante porque será la consecuencia de la agonía vivencial de Pepico. Me refiero al hecho de que este niño ha ido haciéndose en los tabúes y en lo impuesto. Le han prefabricado un destino: el seminario, un destino que implicará una serie de prohibiciones (a jugar, a ir con muchachas, a mirarlas...) y, a su vez, una serie de imposiciones: ir todos los días a la ermita con el tío Cayetano, rezar, escuchar vidas de santos... Esta falta de libertad, de expansión natural, provoca en su interior un trauma, ya que se produce una distorsión entre la necesidad de pasar por una serie de experiencias propias a su edad y la coerción a las mismas. De ahí que desde el recuerdo, esta vida de pubertad aparezca como vacía, seca y monótona. Quizá por eso podría decirse que el agua, principio y fin del relato, simbolice el deseo, la nostalgia de una infancia y pubertad auténticamente vividas, a la vez que una sed interna.

En este mundo de locura, muerte, represión, deseos insatisfechos, pasiones anuladas y soledad, es donde transcurre la vida de todos los protagonistas de la novela. Con el paso del tiempo las frustraciones necesitan ser curadas, y por eso el protagonista, a modo de terapia, decide contar y rememorar el pasado. Ya hombre, el personaje, al tener el poder de racionalizar y visualizar con claridad su pasado, puede liberarse, con dolor, de sus obsesiones infantiles.

Como en El libro de las visiones y apariciones, cobran cuerpo nuevas visiones fantasmales, mundos irreales, que no son más que metáforas de la realidad opresora en la que vive. Este mundo onírico, una vez interpretado, conduce al lector al tormento y agonía.

A este niño que tratan de hacerle pensar en términos de desamor, muerte, ausencia de mujer, el único escape que le queda es una madre protectora, representativa de la ternura, el amor y la comunicación. De ahí la importancia de la relación materno-filial, ya que para el hijo es el único hueco lleno en el vacío de sus infinitas soledades: la de su habitación, la de las caricias inacabadas con la Santi, la de su infancia sin amigos, sin juegos... En esta vida hecha de huidas se llegará a la renuncia, a la ruptura de todo lo que le habían programado, porque el personaje descubre la hipocresía de los golpes de pecho, la falsedad de una vocación impuesta, creada en el chantaje moral, y la necesidad de las prohibiciones.

En esta narración en primera persona, a la que a veces parece sumarse un tú, que no deja de ser la voz del personaje volcada hacia sí mismo, reaparecen unas constantes temáticas de la novelística de Castillo-Puche: la guerra, como una sucesión absurda de muertes; la muerte, como una angustia más



personal que colectiva, y el pueblo de Hécula, paisaje fósil y seco, geografía siempre odiada y necesitada. Dos polos temporales se mezclan: el pasado y el presente. Es un tiempo vacío de futuro, hecho de minutos de pasado que inciden constantemente en el aquí y el ahora. Es hacia el final cuando los cruces temporales se pierden y domina el pasado obsesivamente. La novela, al carecer de una ordenada compartimentación en capítulos, exige una lectura seguida, sin rupturas. En este último libro, Castillo-Puche comprime la extensión narrativa y es presentada en pequeños cuerpos narrativos. A la bifurcación temporal corresponden tiempos verbales diferentes: el pretérito y el presente, porque el autor tiene especial interés en deslindar lo que ocurrió de lo que ocurre. Esta sucesión de planos temporales provoca una estructura retrospectiva, siendo lo importante la pluralidad de perspectivas que nos dan variantes focales de la realidad, contradictorias y divergentes. Castillo-Puche consigue, de esta manera, lo que Benito Varela Jacome llama «enfoque narrativo múltiple» (*). La condensación a la que antes aludíamos afecta, sobre todo, a las descripciones de los personajes: hay menos notas físicas y más ahondamiento interior.

José Luis Castillo-Puche ha conseguido renovación técnica, perfección formal, una reflexión sobre la soledad cósmica que invade al hombre y una llamada de atención sobre la necesidad de volvernos hacia nosotros mismos, gracias al uso de un lenguaje poliédrico, por redondez expresiva y significativa; liberador (las obsesiones se curan por la escritura) y desatado (la conciencia, el recuerdo, fluyen sin cortapisas por la palabra).

MILAGROS SANCHEZ ARNOSI

(*) Benito VARELA JACOME: Renovación de la novela en el siglo XX, Destino, Barcelona, 1967, página 37.

centrada en el conocimiento de determinados autores clásicos, de la Antigüedad y Edad Media, que no son irrelevantes para comprender el conjunto de 65 poemas de que aquí se trata. Si la poesía amorosa grecolatina y la contracultura medieval hedonista y satírica han sido en otros volúmenes materia de estudio para Villena, el poso que recorrerlas y analizarlas le ha dejado se materializa ahora en forma de poesía. Y lo hace, fundamentalmente, sin dejar de denotar esas fuen-

tes, sino, muy al contrario, ostentando la referencia. No creo que este hecho pueda explicarse por mera innutrición, que es una característica del arte ingenuo y acritico, que pierde de vista la entidad de la influencia al hacerla propia. Tal falta de perspectiva (que viene de la incapacidad de situar históricamente las formas artísticas) sería impensable en un poeta de claridad como es Villena. Creo que, por el contrario, en Hymnica se ha querido precisamente enfatizar el

regusto de lo ya leído y conocido, porque recrear es una de las más correctas formas (si no la definitiva) de asumir. Hay en Villena, por otro lado, como en todo censor de la realidad que le es coetánea, la obsesión de reconstruir paraísos perdidos literarios, que pongan de manifiesto la divergencia entre realidad y deseo. De ese modo entiendo el carácter de pastiche que Hymnica tiene demasiado a las claras como para que pueda ser esgrimido contra su autor, concretándolo en

acusaciones de falta de originalidad o personalidad. La voluntaria arqueología literaria a que se entrega Villena, con base en Catulo, Cava-fis, o la poesía arábigo-andaluza, no es un desliz, sino un proyecto. Una búsqueda de identidad, un conjuro de la marginación desde la orgullosa proclamación de una genealogía. Y, por supuesto, una guía para iniciados, un museo imaginario cuyo recorrido para el adepto es, en su familiaridad, tanto estímulo como el deslumbramiento o la sorpresa ante lo nuevo.

No creo que las experiencias que el libro expresa hubieran ganado en intensidad o verdad por ser transmitidas desde una voluntaria renuncia a la recreación de modelos literarios. La palabra es una corriente que brota entre dos polos, el autor y su público, y necesita un adecuado medio conductor. En este sentido, una subordinación total a los condicionantes culturales y sociales de 1979 hubiera quizá llevado a Villena no a formular con más exactitud sus sentimientos y pensamientos, sino a recortarlos y deformarlos de acuerdo con las permisividades del mundo en que vive. Piénsese si no en la poesía de Francisco Brines, que ha de pagar por su coetaneidad un elevado canon de desencanto, o en la de Jaime Gil de Biedma, que necesita rescatar todo mínimo fervor con altas dosis de ironía. Si la actitud de Villena es fundamentalmente reconciliada y gozosa, qué ha de extrañarnos que, situándose fuera del tiempo por el uso de estilemas y referencias, logre hipostasiar un inexistente receptor que es el único que no desvirtúa la realidad personal y profunda de su formulación de la experiencia amorosa. Porque nuestra sociedad permite al poeta que declare su predilección por los placeres prohibidos, homo u heterosexuales, pero no que se goce en ellos. En resumen, la tonalidad elegiaca de la poesía amorosa moderna no es más que un canto al orden establecido, al matrimonio y la procreación.

Ya desde las primeras páginas de Hymnica se manifiesta un rasgo que logra reducir a escombros repetidas y tópicas caracterizaciones de la poesía joven como ejercicio de laboratorio. El lugar común viene del deseo de simplificar la oposición entre la poesía de la última promoción hasta hoy aparecida y el salvacionismo «humanizado» de la primera posguerra literaria española. Si los poetas de ésta, creyendo que escribían para débiles mentales, identificaron literatura de la experiencia con simpleza estilística, la otra

ficar magnitud estilística con vacuidad experiencial. Ya he dicho en varias ocasiones que, no sólo la poesía joven ha sido siempre (al margen de epigonos sin talento, que en todo momento existen y no han de servir de piedra de toque) poesía desde la experiencia, aunque formulada desde una mayor preocupación cultural, sino que, en su actual madurez, esa poesía joven iniciaba caminos de aproximación a la llamada «generación de los años 50». El primer poema de Hymnica («El poema es un acto

del cuerpo») ya identifica emoción en la realidad amorosa con motivación para la escritura: amor y poesía como vasos comunicantes. En el mismo sentido aparece el uso de la primera persona gramatical o la existencia de poemas claramente autobiográficos («El ciruelo blanco y el ciruelo rojo», «El poema esboza al hombre», «Un viejo poeta griego de Alejandría»), algunos de los cuales remiten al tipo de poema-retrato que encontramos en el Modernismo, otro movimiento incomprendido, por su

“PALABRA JUSTA PARA CONTAR LO VIVIDO”

J. M. CABALLERO BONALD: *Poesía: 1951-1977*.
Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1979.

La aparición en un volumen de la obra poética completa—con leves correcciones y supresiones—de J. M. Caballero, uno de los más destacados representantes de la «Segunda generación de posguerra» o «generación crítica», es, sin duda, una sugerente invitación a su relectura. A ello nos aplicaremos en las líneas que siguen, conscientes de que incurriremos en omisiones y simplificaciones, inevitables por el espacio del que disponemos y por la dificultad inherente a reducir a esquemas una obra tan rica y compleja como la de este autor.

Es característico de la poesía de Caballero el esplendor barroco del léxico—no ajeno a la mejor tradición de la poesía andaluza—y un rigor conceptual poco común. Según Aurora de Albornoz, «el intento de hallar la palabra justa para contar lo vivido» constituye el núcleo que unifica la poesía de Caballero Bonald. De ahí que la palabra y la memoria sean sus dos temas obsesivos, entrelazándose e implicándose mutuamente. La preocupación por la palabra asoma ya en el título de numerosos poemas: «Orbita de la palabra», «Nombre entregado»... Tal preocupación dota a esta poesía de una complejidad y riqueza muy superior a la media de sus contemporáneos, en los que la obsesión por el mensaje hizo descuidar con frecuencia el análisis del instrumento expresivo. Ya en el primer libro de Caballero Bonald, *Las adivinaciones* (1952), nos encontramos con poemas de gran densidad metafísica, como «Copia de la naturaleza». En *Memorias de poco tiempo* (1954) existe una reflexión continua y pesimista sobre la insuficiencia de las palabras. A las palabras «na-



suntuosidad superficial, en cuanto a su dimensión «humana».

Después de lo dicho, no es necesario insistir excesivamente en las características estilísticas de este último libro de Luis Antonio de Villena. El barroquismo, la circularidad redundante en el uso acumulativo de imágenes, la suntuosidad léxica y otros rasgos concomitantes vienen necesariamente de la sumisión a los modelos que ya se han señalado. Encuentro en algunos poemas, a pesar del cuidado que pone Villena en su ma-

nejo del lenguaje, un cierto descuido en la distribución acentual en los encabalgamientos abruptos, con resultado en ocasiones poco eufónico, y ello sin que pueda disculparse por el deseo de romper el tono poético y teñir de coloquialismo el discurso mediante la ruptura de la pauta métrica.

Como siempre ocurre, quien escribe un comentario queda con la sensación de haber intentado transportar agua en un cedazo. Puede a lo sumo dar fe de su gratitud por el placer que como lector ha

recibido. Puede anticipar juicios precipitados y erróneos que impedirían a otros el asentimiento, que es previo a la apreciación. En *Hymnica* tenemos los dos ingredientes necesarios y suficientes de un gran libro: un mundo rico que expresar y un lenguaje dócil a esa expresión. *Hymnica* ocupa por derecho propio un lugar de excepción en la historia de la última poesía española, como comprobará quien recorra sus páginas.

GUILLERMO CARNERO

die podrá darles otra vez su sentido.» El tratar los mismos temas una y otra vez con morosa insistencia resulta muy propio de Caballero Bonald, y es lo que otorga a *Vivir para contarlo* su extrema coherencia, su carácter unitario. Para el crítico José Olivio Jiménez, la relación entre vida y cultura no se establece en Caballero Bonald en los términos usuales. Mirar la vida con objetividad y testimoniarla después con la misma objetividad en el poema sería el propósito de este autor. Las características estilísticas (pulcritud de la palabra, lo preciso y nítido de la dicción, el uso constante del encabalgamiento) son explicadas por Jiménez a partir del núcleo cosmovisionario que acabamos de aludir. La pulcritud de la palabra enlazaría con la voluntad de testimoniar la vida con la más implacable objetividad; el encabalgamiento se debería a la «sincera visión amarga del mundo, la cual arrastra al poeta de un modo tan tenso que no puede sustrarse de él en tanto que dure el trance de creación por el que la vivencia germinal se conformará en palabra poética».

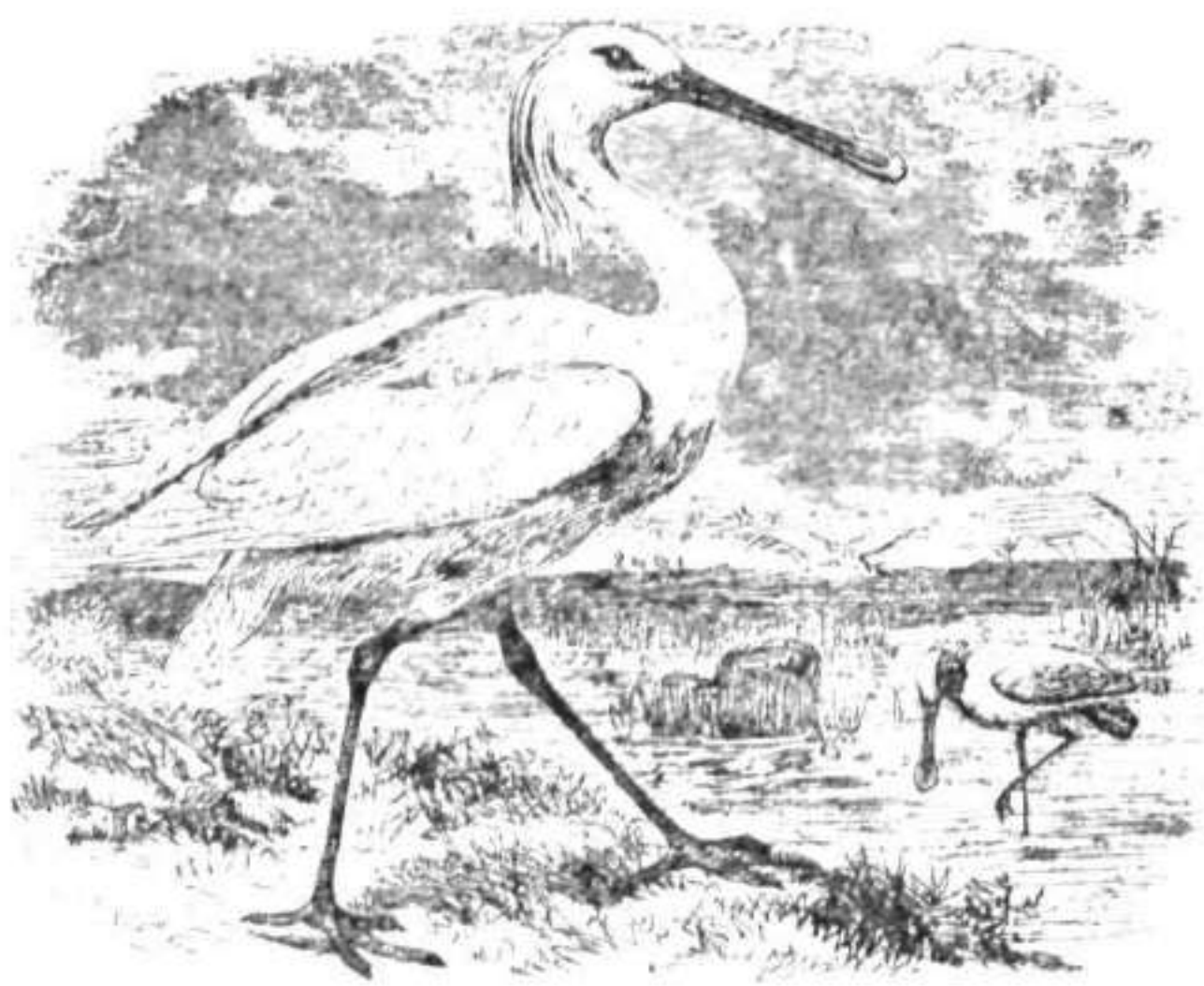
Pliegos de cordel (1963) representa un intento de adaptación de un mundo poético muy personal y subjetivo a la intención realista y crítica vigente en aquellos años. Por decirlo de alguna manera, se trata de una obra de tesis: sólo la entrega a los otros da sentido a la vida; de ahí el reproche que se hace a la infancia y a la adolescencia. Afortunadamente, a pesar de la explícita autocrítica que Caballero Bonald realiza en este libro de su obra anterior, nos hallamos muy lejos del chato realismo frecuente en algunos escritores de la misma tendencia. Destaca en *Pliegos de cordel* la riqueza sensorial, sobre todo en lo que se refiere a los olores: «Olía / a acequia y a lentisco / y al seminal sopor de los establos.» Anotaciones semejantes abundan en todos los poemas: «respiraba / el agrio hedor a cuero / del calzado reciente, / la pegajosa urdimbre / del almagre, el inhóspito vaho / del tragaluz.» La palabra sensual, surgida de los meandros de la memoria, salva a este libro del empobrecimiento que afectará a los de otros autores, publicados con la misma intención y por las mismas fechas.

Descrédito del héroe (1977) es, por ahora, el

último poemario de Caballero Bonald, e, indiscutiblemente, el de mayor calidad. Nada hay en él que pueda considerarse estrictamente nuevo en relación con los anteriores. Pero sí una mayor concisión y depuración. Se trata de un libro de madurez en el que se aúnan la adjetivación insólita y un turbador barroquismo (que a veces nos recuerda a Alvaro Mutis, uno de los fundadores, según Octavio Paz, de la poesía moderna hispanoamericana) con el magisterio de Luis Cernuda (visible en la estructuración del poema que aquí alcanza mayor contención, menor halago formal y una indagación más profunda en la propia experiencia). El resultado es de mayor riqueza y complejidad: realidad y deseo, miseria y esplendor, se funden lúcidamente gracias a la palabra poética.

Como es costumbre en la colección, el libro va precedido de una introducción, firmada en este caso por Francesc Rodón. En ella se expresan como afirmaciones rotundas algunas cuestiones que lo menos que podría decirse de ellas es que son harto problemáticas: la afirmación de que el romanticismo es un movimiento poético periclitado, y que, a partir de las «Adivinaciones», la circunstancia va ocupando (en la poesía de Caballero) de una manera segura el lugar que anteriormente llenaba el famoso reino interior. Respecto a lo primero, recordaremos la influencia del poeta romántico Luis Cernuda en la poética de Caballero Bonald. En cuanto a lo segundo, apuntaríamos que las circunstancias sólo dan lugar a poemas de circunstancias. Lo que de verdad importa en cualquier poeta es, precisamente, el famoso reino interior. Para decirlo con otras palabras, la propia cosmovisión del autor que, en los poetas que de veras lo son, nunca es ajena a la realidad. Es obvio que el famoso mundo interior de los poetas que cuentan consigue enriquecer nuestra visión de la realidad, haciéndonos redescubrir a ésta. Así, por las razones expuestas y otras en las que sería prolijo detenerse ahora, al terminar el prólogo el lector no puede menos que hacerse una pregunta: ¿Nos encontramos ante un nuevo paladín del realismo socialista?

FERNANDO ORTIZ



DE LA PASION AL CONOCIMIENTO

CRISTINA PERI ROSSI: *Lingüística general*. Gules Poesía, Prometeo, Valencia, 1979.

Testimonio revolucionario, erotismo y búsqueda estética, conjugados y transfigurados en una alegoría autónoma —a saber, no *pre-dispuesta* por la ideología—, eran los elementos del novedoso y vehemente universo poético que se nos revelaba en *Descripción de un naufragio* (Palabra Menor, Lumen, Barcelona, 1975), primer poemario de Cristina Peri Rossi editado en España. Un año después, y en la misma colección, aparecía *Diáspora*, que había ganado el premio «Inventarios Provisionales» en 1973 y que desde entonces permanecía inédito por las consabidas razones censoriales. No obstante la fecha del premio, todo hace pensar que *Diáspora* fue escrito después de *Descripción de un naufragio*. En efecto, los tres elementos que he señalado al principio como constituyentes del libro editado en 1975 están presentes en el premiado en 1973, pero modificados, en su coloración y en su relación mutua, de una manera que deja entender la anterioridad de aquel libro respecto a éste y la existencia de una evolución concomitante. Así, en *Diáspora*, el testimonio revolucionario pasa a ser amarga evocación de una hecatombe, y el erotismo y la búsqueda estética se manifiestan en su realización concreta, amor físico y creación artística, respectivamente, a nivel de un muy comprometido juego en el que amor y creación son análogos, cuando no sinónimos.

Si estos dos libros, que marcan el comienzo de la madurez poética de Cristina Peri (tras dos poemarios

RECORDAR PARA VIVIR

MERCEDES SALISACHS: *La Presencia*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

Si en la obra narrativa de Mercedes Salisachs la presencia del tiempo es una de sus constantes más visibles, en esta última novela *La Presencia*, ese transcurrir doloroso que quiebra ilusiones y encuentros, logra, merced a su dominio de la técnica del *flash-back*, que requiere un gran sentido de la medida y ritmo narrativo, erigirse en auténtico eje y protagonista de un relato que se apoya en un doble proceso de evocación del que participan los personajes fundamentales, un hombre adulto y una extraña adolescente, ligados por una relación amorosa que los esclaviza y libera a un mismo tiempo.

La memoria, punto de vista desde el que la autora catalana ha alcanzado sus mejores entregas novelísticas —*Adagio Confidencial*, *La Gangrena*— no funciona ni como decantación del pasado ni como mero refugio contra el olvido. El gran acierto de *La Presencia* consiste en que esta memoria se reconstruye desde y hacia el dolor que se presenta en ambos personajes, desentendidos en el mismo paisaje que fuera testigo de aquella liaeson que ahora rememoran; dolor que va más allá, en sus causas, del fracaso de una situación concreta para llegar a la raíz, de corte existencial, en que todo encuentro se muestra imposible y toda historia personal es derrotada por la gangrena inevitable que el tiempo en su fluir supone. El recuerdo existe como única forma de vida posible, «sólo las personas que recordamos viven de verdad», como gesto, quizá gratuito, de intentar permanecer en un mundo en el que todo se esfuma y deteriora, a semejanza del paisaje de la costa catalana en que la acción transcurre y que se ve sometido a un proceso de desgaste frente al cual ningún muro es posible. Un combate entre el tiempo y el espacio en el que todos están vencidos de antemano.

Si la capacidad de un novelista se midiese por su poder de crear personajes que permanezcan dotados de entidad propia, podríamos afirmar que Mercedes Salisachs consigue a través de Cristina, la adolescente de complejo carácter y que sostiene extrañas interferencias con la presencia —ausencia— de una hermana siamesa de la que fue separada al poco de nacer, ponernos en contacto con el mundo misterioso de lo femenino, gracias a la descripción del mundo interior y atormentado de esa adolescente en la que la perversidad y la inocencia se muestran inse-

juveniles, escritos —y sólo uno publicado— en su Uruguay natal, en circunstancias colectivas trágicas), son fruto de un largo y profundo estado de pasión, yo diría que el libro de versos que les sigue y que en cierto sentido forma con ellos una trilogía, «Lingüística general», es el espléndido resultado de una más madura actitud de reflexión. Reflexión que lleva al conocimiento, el cual, a su vez, se formula a través de la racionalización de los instrumentos expresivos.

Se repiten en *Lingüística general* los tres elementos de los dos libros inmediatamente precedentes. Pero

con nuevas e importantes modificaciones. En primer lugar, cuanto de amargura activa había en la evocación del fracaso político se transforma en pasiva nostalgia de una experiencia a la que se alude una sola vez para explicar la condición del presente: «era primavera en el país cuya guerra perdimos / —bellos e ingenuos como niños— / y violento nos despidió / cuyas heridas llamamos / segundo nacimiento, exilio / —meditación amarga o desengaño—». Obsérvese la intervención de la *meditación* y del *desengaño* en este doble giro desde la praxis hacia el sentimiento y la reflexión. En se-

parables, arrastrando, como en un canto de sirenas para Ulises, al personaje de Claudio, hombre que en el umbral de su madurez y en posesión de una situación sólida: posición económica desahogada, matrimonio ya sin pasión pero feliz en lo cotidiano, hijos, se ve tentado por aquello que la presencia femenina representa. Todo ello situado en unas claves vivenciales, ya típicas en la obra de Mercedes Salisachs: el mundo de la media y alta burguesía durante la España de la postguerra —«Madrid otra vez: el despertador, la oficina, las caras de siempre, el vicioso café de las once, el humo de los cigarrillos, el teléfono sonando, las voces despersonalizadas de los clientes: "He pensado que..." o "Hay ciertos aspectos que..." Y los periódicos, siempre con las mismas noticias: inauguraciones de pantanos, desfiles victoriosos, ataques contra el extranjero, grandes proyectos del movimiento nacional...».

La lucidez con que ambos personajes se enfrentan a lo que su vida fue, y por tanto a lo que no pudo ser, «era necesario quemar los recuerdos. No tenía derecho a sobrevivir», sus evocaciones, ajenas al sentimentalismo o a la nostalgia, «infinitud de cosas que, por mucho que las demos por perdidas jamás llegan a esfumarse del todo», conforman un espacio novelístico totalmente alejado de sensiblerías vivenciales o melodramáticos desamores que sitúan al lector frente a una historia de resonancias existenciales «Todo se ha contagiado por la lepra del tiempo», en la que tan sólo permanece la esencia vulnerable y contingente de todo ser humano arrojado a la búsqueda imposible de su propia razón de estar en el mundo.

Pero los méritos de esta obra no sólo se nos muestran a través del hallazgo del nudo de relaciones que los personajes de Claudio y Cristina simbolizan, sino también, en *la presencia* de unos personajes secundarios que permiten situar en una realidad cercana el desarrollo de la historia, así como en su habilidad para resaltar la función de testigo, a la vez víctima y verdugo, que el paisaje representa «Venían las olas desde el horizonte, encabritadas y furiosas, chocando contra el peñasco de El Perro, como si quisieran derrumbarlo, y, al no conseguirlo, continuaban rumbo a la playa, persiguiéndose y devorándose, hasta romperse al fin en la arena abrazadas unas a otras. El cielo y el mar tenían ese tinte morado de los sueños». Mientras que la cadencia narrativa en la que la descripción, los ajustados diálogos y los monólogos rememorativos se alternan de forma equilibrada, nos revelan la madurez estilística y el dominio técnico de una autora que paso a paso y obra a obra reclama un puesto digno dentro del panorama narrativo contemporáneo.

C. B. CADENAS

gundo lugar, la creación (ya estrictamente poética, verbal) y el amor son considerados distintamente y por separado. Bien es verdad que en una ocasión se nos dice que «*la alquimia del poema y del amor*» se instala «*en la nostálgica distancia que va / del sueño a lo real*», con lo cual se nos vuelve, en otro plano mucho más «espiritual», a la analogía establecida en *Diáspora*. Pero la creación poética es tratada de modo exclusivo en toda una sección del libro (la titulada, como éste, «Lingüística general»), mientras que el amor es el tema de las otras dos secciones («Navegación» y «Tra-



vesia»), cuya interrelación veremos juntamente con los nuevos tonos que el tema mismo adquiere.

La sección «Lingüística general» es una lúcida y precisa reflexión en torno a la poesía y al acto poético. Empieza por asentarnos en los puros dominios de la palabra: «*El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas.*» «*Ningún poema sobre la puesta de sol / ... / trata en sí de la puesta de sol / sino de las refracciones idiomáticas / de un ocaso...*» «*La poesía nos separa de las cosas*» porque la palabra tiene la capacidad «*de ser música y evocación, / además de significado*». Esta palabra poética se encuentra al final, no al comienzo, de una tradición que la hace ser «*inconsciente portadora / de fábulas anteriores y olvidadas*», y ella misma «*nos conduce a palabras anteriores*». Ahora bien, «*el poema es, sí, una combinación de palabras, / pero su armonía... / ... / depende, también, / de la nostalgia de infinito que despierte / y de la clase de revelación que sugiera*». He aquí, pues, que, en poesía, la palabra trasciende la semántica, pero no sólo para explotar sus propias virtualidades —música, evocación—, sino también, y sobre todo, para promover en el poeta-lector (antítesis que en la poética de Cristina Peri tiene un claro sentido sintético) especies sensibles de conocimiento inmediato, el cual implica la existencia de la ignorancia (o el olvido) y de la lejanía. Por eso el olvido y la ausencia son motivos necesarios y suficientes de la poesía: «*Escribo porque olvido*», «*Escribimos porque los objetos de los que queremos hablar / no están.*» (Afirmaciones que, si bien se mira, andan a un paso del «*se canta lo que se pierde*» machadiano.) Más aún: la poesía, así trascendentalizada, es «*discurso / ... / contra la fugacidad*». Y, también, convocar las cosas «*de manera más elocuente / ... / allí donde el nombre de las cosas / es todavía viscera profunda / antes que acuerdo y convención*». O sea, «*eludir el nombre directo de las cosas*». Recordemos que Ortega, a propósito de Góngora, había categorizado: «es eludir el nombre cotidiano de las cosas». Sin duda, la diferencia entre los adjetivos *directo* y *cotidiano* subraya en favor de Cristina Peri la diferencia esencial entre ambas definiciones.

«Cuaderno de navegación», segunda parte del libro, entronca con *Diáspora*, aunque en un ámbito de reflexión, no, como el libro anterior, de provocación. Está compuesta de poemas eróticos breves, en los que la palabra de Cristina abandona la voluntad declarativa de «Lingüística» para reinventar, reencuentrar,



sus instancias mágicas, al hilo del símbolo, tan grato a la poeta, de la navegación. Los juegos verbales, las asociaciones imaginísticas, las sorpresas conceptuales se juntan de nuevo en desenfadados desplantes. Pero sobre unas tenues apoyaturas culturalistas se alzan transposiciones idealistas de las vivencias eróticas, de modo que éstas atenúan su crudeza carnal, su urgencia expresiva, por efecto del allegamiento de referencias literarias, artísticas, históricas, las cuales conforman estéticamente los organismos de comunicación.

El mismo tipo de referencias, ahora centradas en el sugestivo ambiente de Venecia, monta sobre el recurrente símbolo «navegación-viaje» un orden peculiar de poesía erótica en «Travesía», tercera y última parte del libro. Sólo cinco poemas: cuatro «Estaciones» y un «Regreso». En ellos se opera un «reconocimiento» del amor en el mundo recorrido, viajado, y en el mundo íntimo y dual —yo, tú— de la poetisa. Reaparece el desgarró anticonvencional, así como lo que en otra ocasión, también a propósito de la poesía de Cristina, llamé «ternura discolorada»; pero el clima poético es nuevo y muy distinto. Predomina enteramente la reflexión en torno al hecho amoroso y a su fenomenología. Ciertó que la especificidad de éstos determina una tensión negadora que se resuelve en ironía y aun en sarcasmo, pero aquí la poetisa estrena un modo pausado y suave de *decir* todo cuanto, en lugares y días, se identifica con la definitiva peripecia del amor y la explica a los amantes mismos: «arco de reflexión que denominamos coherencia / o índole obsesiva del amor». Poemas más extensos y de versos más largos que los de la sección precedente, sus alusiones y su atmósfera concurren a crear un efecto de serena hondura meditativa, no desprovista de alcance metafísico: así cuando nos habla de «nostalgia de absoluto», sobrepasando la «nostalgia de la realidad» y la «nostalgia de infinito» de la primera parte del libro.

Lingüística general es, hasta ahora, a mi entender, la colección más perfecta y más rica de sentido de toda la obra poética de Cristina Peri Rossi. Significa la progresión de una poesía apasionada hacia una poesía reflexiva que se aplica primero a sí misma y después a la vidura amorosa de la poetisa. Tránsito, tan natural como responsable, de la pasión al conocimiento. Con la ayuda (o la implicación) de unos medios expresivos, ya dominados (o dominadores), que, como he dicho anteriormente, se racionalizan para hacerse declara-

tivos, enunciativos, lejos de las acumulaciones y los choques cuyo frenesí podía, en *Descripción de un naufragio* e incluso en *Diáspora*, traer el recuerdo del surrealismo. Por lo demás, impera en *Lingüística general* una desenvuelta sapiencia que dispone el poema en su economía más eficaz. La ironía, componente muy principal, desmitifica en vez de destruir; no es, como en libros precedentes, elemento activo, sino que ejerce una sutil función correctora. Contribuye al hermoso esfuerzo de esclarecimiento que este libro entero, en su plural representación, anima y establece.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

LAS PRIMACIAS DEL DISCURSO

ISAAC MONTERO: *Arte Real*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1979.

Esta novela de Isaac Montero, «construida con aparentes técnicas del relato policíaco, puede aparecer como una pausa, un *divertimento*, dentro de la obra de su autor», anticipa la inevitable solapa del libro, para prevenir quizá a los lectores de su escritura anterior. Montero no parece desconocer la cualidad de su texto, y ya sobre el final de más de tres centenares de páginas trazadas con deliberada morosidad, se lo hace admitir a su personaje. «Quiero que se vea (mi *Arte Real*) como lo que es: algo que no alcanzó la magnificencia del arte por no atreverse a contener una confesión.»

Si bien ello es cierto, el *divertimento* despliega la magnificencia de la artesanía literaria, que podrá parecer forzada a algunos lectores, y un excelso ejercicio a otros. Mas para cualquier pupila y entendimiento, no cabe duda que *Arte Real* no está llamada a integrar la mejor prosa de Montero ni de la actual literatura hispánica. El idioma de *Arte Real* se impregna desde los primeros párrafos de la lenta, dilatada construcción de la novela a partir de una anécdota preciosa, hasta adquirir tonalidades opacas, cuasi amodorradas. Toda una atmósfera lóbrega, visceralmente fría, se extiende por los capítulos mientras el autor va tendiendo una trampa tras otra. Lo destacable —o recuperable— es la sucesión de máscaras de una realidad irreal y sus caídas fatales como hojas de un falso calendario. Em-

pero, estas incisiones no llegan a las médulas del cuerpo textual por una evidente, y al parecer meditada, carencia de búsqueda.

Como un polichinela hipocondríaco, misántropo, el personaje relator va tendiendo celadas a un argumento originado en la noticia periodística sobre un vulgar accidente de tránsito en una carretera. Por momentos, el mismo protagonista parece estar a punto de caer en sus propias celadas y, en consecuencia, el texto asume situaciones inciertas, dilemas argumentales en torno al futuro de la historia. La técnica literaria, con acerada gelidez, va resolviendo una a una las grises madejas, puertas falsas y callejones ciegos de la trama, pero a costa —entendemos— de la imprescindible vitalidad (no confundir con vivacidad) del texto. Y ésta parece ser la causa —o al menos una de ellas— de la extensión del asunto, estirado por momentos hasta el sopor, en el que la densidad no emana de la tensión de los elementos contradictorios, sino de la suma de detalles.

Las criaturas de la novela no se yerguen —para este lector al menos— con su autonomía y gracia vívida, sino que parecen flotar en una especie de vaho magistralmente difuso e inexpresivo, y hacen recordar más las fórmulas de un Butor o un Robbe-Grillet que la del momento cultural hispánico y la obra del propio autor. Cuando la historia —conducida por Montero— se aproxima al aire de ese Madrid donde su personaje entreteje laboriosamente sus provocaciones, aparecen los pasajes más bellos y promisorios del libro. Pero pronto se anegan del clima polvoriento y umbrío que el autor se propuso crear, en medio de reiterativas apelaciones al lector. Uno de esos pasajes:

«Apuntes para un Arte. 6 de abril de 1973.

De la exploración de las calles de esta ciudad se deduce:

Primero: carecemos de mendigos y ebrios en la cuantía que resultaría honrosa para una capital que gusta calificarse de metrópoli. ¿Dónde quedan ahí los innumerables cuerpos tirados por las aceras que abundan en Nueva York? Lamentablemente, seis años después, cualquier pasadizo del Metro es una galería de dramas que claman, entre otras cosas, por su narración.

El personaje, amante del crimen como arte (*ars regia*), lo percibe en otros planos:

Y quinto: pero la vida moderna cambia cada mañana un poco más

el rostro de este poblachón. Ayer asaltaron y robaron el coche blindado de un banco junto a la Gran Vía. Con gases. Prometedor. Madrid empieza a albergar algo más que palabrería y achuchones.»

Internarse en un análisis de la historia en sí puede ser perjudicial para la respetable ansia de virginidad de los lectores, pues sería desmontar el andamiaje que sostiene la novela, en la que «la acción como puro movimiento es sustituida hábilmente por la pasión de narrar, siendo el idioma quien se convierte en eje y motor de esta novela», según aclaración editorial.

Sin embargo, el *movimiento*, no puro, sino plena y asumidamente impuro —las exactitudes químicas y trigonométricas no se dan ni en la

natura ni en la sociedad—, es siempre el alma insustituible e inesquívale de todas las cosas. El tiempo y el espacio mueven incluso a los espejos y no hay visión posible, ni onírica ni surreal ni «objetivista» que pueda paralizar a una galaxia, macro o microcósmica. Desde este punto de vista, *Arte Real* puede representar un acto fallido, que, como tampoco puede estar detenido, *inmóvil*, puede repercutir sobre la propia espiral literaria de Montero, provocando nuevos saltos y ambiciones. Todo autor transita por estos rellanos irritantes, incluso los más exhibidos en las vitrinas mundiales de los avisados *booms* editoriales.

En el nivel del idioma, el ejercicio que es *Arte Real* no desdeña

incluso párrafos donde es audible la musiquilla reminiscente de ritmos arcaicos. «Caliente el pecho, abiertas las espigas del discurrir, me advertí gobernando una navegación donde, si la corriente era voraz e ingobernable, mis fuerzas no lo eran menos. El final de este largo periplo de Epifanía ya lo dejé entrever mil veces (...). Que a quien mata le alcanza la gracia de sentirse nacer en el hueco ganado.» Quizá lo que aflija a *Arte Real* sea una descompensación entre la ambición de las formas, del discurso, y la real envergadura y carnalidad del asunto, la mayor o menor profundidad de su extendido tratamiento.

JULIO HUASI

SAHAGUN, LA REALIDAD Y EL ORDEN

Recordar la niñez, traslucir en ella la fisonomía básica de la persona, se convierte en motivo rastreable por la obra de toda una promoción (*Sahagún* y *Cabañero* entre los más propensos a usarlo) y se comprende por qué: situarse en los orígenes de uno mismo contribuye a una diferenciación más o menos radical respecto a esto o lo otro. *Como si hubiera muerto un niño* —título del libro con el que C. S. obtuvo el Boscán— es una frase patética y resulta interesante que comprobemos si ese membrete de elegía se prolonga más allá del poemario a que responde. Estaba en las aficiones líricas de la época evocar al niño —y no digamos los niños de la guerra y de la posguerra—, bien respaldados por Rilke, Vallejo y Rosales, ejemplos ilustres, entre otros.

Tengo la impresión de que el silencio de Sahagún, desde 1960 a 1973 —fecha de *Estar contigo*—, pudo deberse, entre varias razones, a la dificultad de reemplazar, hasta donde es posible, de la visión infantil y adolescente por la que habría de continuarla. Y aún así...

En el frontispicio del nuevo volumen una advertencia: *Para mí sólo fue creada / la realidad final de estos poemas. / Me reconozco en su espejo sombrío: / todo está decididamente en orden / menos mi propia vida.* Es una declaración coherente y muy expresiva. Es una declaración dramática, un modo de guardar las formas sin omitir lo que de ayer va por los adentros.

Resulta obligado siempre atender a resumir siquiera la contextura de un libro. *Primer y último oficio* (*) se divide en cuatro partes bajo estos epígrafes: *Tu mundo es éste*, *Las invisibles redes*, *País natal* y *Lugares*. La primera y la tercera incluyen doce composiciones; la segunda, trece, y la cuarta, catorce. Existe, por tanto, una casi perfecta simetría, que aparece reforzada por el uso casi constante del endecasílabo blanco, instrumento preciadísimo y socorridísimo de nuestra poesía más o menos encabalgada; encabalgada, por lo común, a *tempo* sin precipitaciones.

Si examinamos los motivos, es de observar que en el primer tramo del texto sahaduniano, y asimismo en los demás, predomina una visión muy arrasadora a tono con la que ya consta en el proemio: *todo es ceniza derramada a ciegas / alrededor del sueño.* El vocabulario constituye, como de costumbre, síntoma directísimo, que arroja *otoño*, *vacío*, *mar de las edades*, *dolor*, *peñascos maltratados*, *aventura en lo gris* —curiosa coincidencia con un título de Buero Vallejo—, *años abolidos*, *muerte*, *niebla*, etc. *Nada, por lo demás, ha variado. / El tiempo sigue siendo un puente oscuro.* En el segundo apartado alcanza a concentrarse un sentimiento amoroso, un afán de superación de esa atmósfera asfixiadora, porque *una mirada tuya venida de otro tiempo / desgarrar ya las sombras más cercanas; e insiste: ¿qué haré yo sin historia, / sin país natal en que sentirme vivo, / ajeno al resplandor de tu mirada?* Sahagún identifica la posibilidad de salir del vencimiento absoluto con esa memoria de nombre femenino, aunque: *y así del fondo de los años vienes, / cuando ya en estas playas no hay retorno, / sino derrota oscura y tiempo aciago.* En *País natal* el desencanto tiene

(*) Carlos Sahagún: *Primer y último oficio*. Provincia. Colección de Poesía. León, 1979.



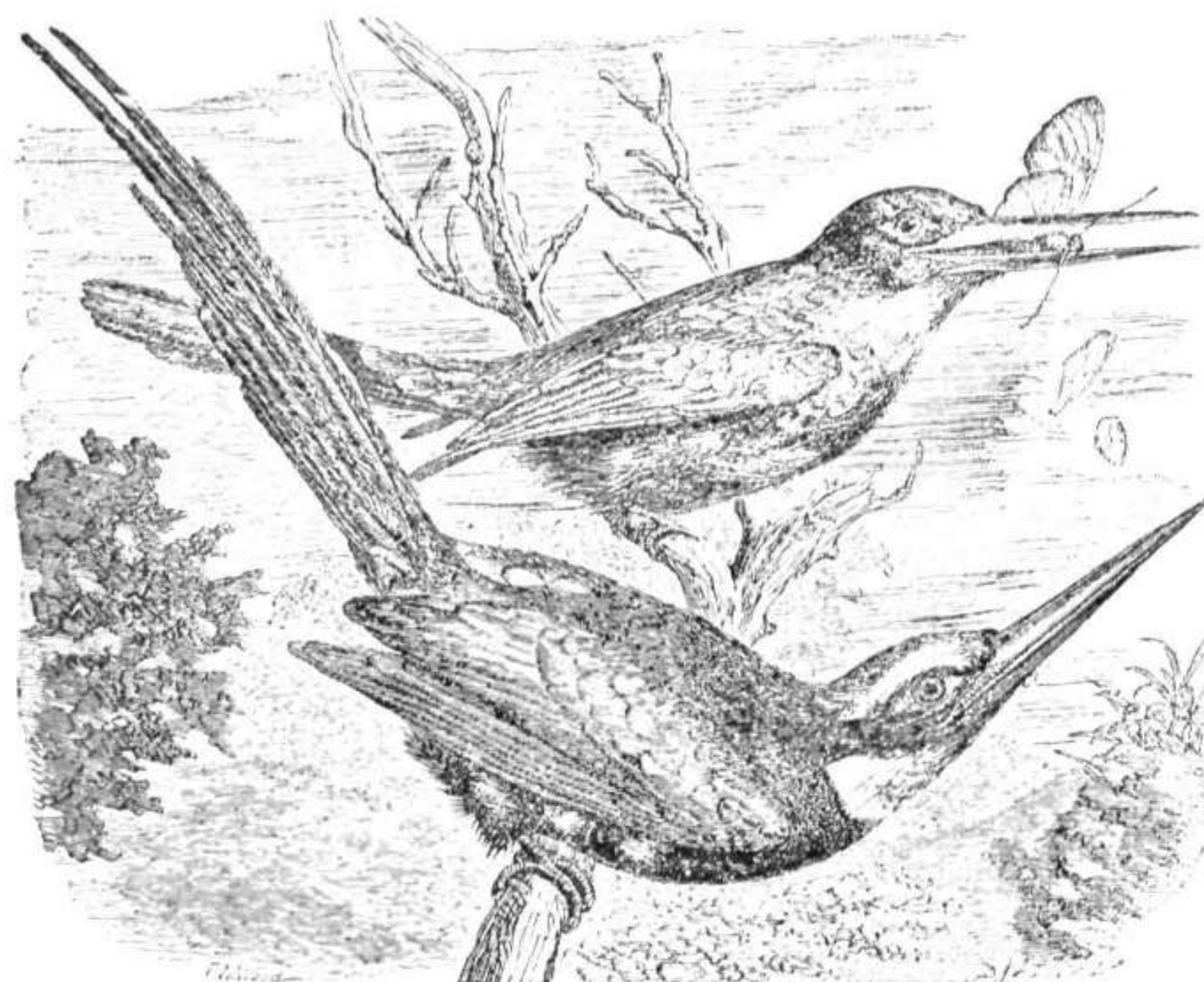
un concreto paisaje histórico: el de la España de antes de 1976. Donde hubo *fraude, telarañas*, dolor por los fusilados, decepción de que no todo se enterrara con la figura clave de una época. Por último, *Lugares* implica un respiro en el entorno de tierras españolas o extranjeras, apuntes en los que, de cualquier manera, el desengaño también se halla presente. Al final, *Nada responde por nosotros. Yacen / miradas, versos, días / en el mar de estos años malvividos: / frágil espuma airada.*

Ya en *Profecías del agua*, el Premio Adonais de 1957, Carlos Sahagún quiso testimoniar desde una perspectiva individualizada, desde un intimismo con algunas aberturas al tiempo común, ese espíritu que venía determinado por la guerra civil, por sus consecuencias, ya que su encarnador había nacido en 1938 y, por tanto, carecía de experiencia directa de tal circunstancia histórica. En los aledaños de la madurez, el poeta percibe la acumulación del vacío —apenas si la referencia amorosa lo alivia— y culpa al pasado de esa resulta descorazonadora. La realidad dice no. La realidad es aquí una materia neorromántica que ha ido enfriándose, es ceniza, *memoria inmóvil* —las dos últimas palabras del libro—, pero no deja de percibirse el hervor que hubo antes del desengaño.

José Hierro trató de comunicar el balance negativo de los de su quinta del cuarenta y cinco a la sombra aún de una guerra. Carlos Sahagún, de la quinta del cincuenta y ocho, no pretende tanto, no arriesga la utilización del *nosotros*, sino que se limita a él mismo, si bien no cabe dejar de pensar que la situación suya, este desánimo irreversible, puede ser extendido. *Más allá de la puerta hay otra puerta / también cerrada para nuestro daño.* No hay escapatoria. Tal vez fuera preciso plantear el delicadísimo problema de la sinceridad en la obra de arte. La estética de la tristeza es muy agradecida, como dicen los cómicos de un papel que les viene a dedo. Y esa estética se halla determinando *Primer y último oficio*, y contribuye igualmente a la simetría de la que al principio hablaba. Es peor, naturalmente, la esperanza de latiguillo —al final esperanza, ¿no?— por cuanto supone un giro en el último segundo y quedan siempre dudas de que responda a una verdadera entidad y no a un recurso para salirse al cabo del toro.

Lo que se debate en este libro aparecía ya en la literatura existencialista de los años cuarenta, donde la casa del hombre tenía vistas a la nada. Entonces los poetas de esa cuerda, socializados o no socializados, resistentes o no resistentes, pusieron vibración (algunos hasta el límite del tremendismo).

Pero he aquí que llegó el momento del orden. Se empezó a hablar de que era preciso controlar —palabra que le gusta mucho a Claudio Rodríguez— el lenguaje poético, aplicar a él un exactísimo rigor, una medida que no permitiera



rebases ni por la derecha ni por la izquierda. Una corriente anglosajona —Cernuda contribuyó mucho a que fuese abierta esa ventana— penetraría justamente por la poesía de la promoción intermedia y con ella se hizo más bien reglamentario doblegar el tono, atemperarlo a la norma de la contención. ¡Por Dios, no perdamos nunca los estribos! Hay que atornillar milimétricamente las palabras. Si no hay nada que defender y casi nada que atacar, tengamos el buen tono propio de poetas profesores, que se las saben todas, para solaz de la denominada crítica científica.

El Carlos Sahagún de estas páginas entra de cuajo en ese orden estilístico que parece hecho con un compás. Impecable por el Norte, por el Sur, por el Este y por el Oeste. Resulta imposible cogerle en un fallo. La justeza es sencillamente de relojería. Bien sudada cada línea. Yo he combatido siempre los desmelenamientos sin causa, es decir, los retóricos; he combatido también, en contra de una tradición andaluza, que desde luego no es la única ni de allí ni de aquí, el mito del barroco y de la belleza, que dicen, conseguida a golpes de adjetivos alineados como si fuesen a desfilar. Pero, del mismo modo, declaro mi alarma ante esta poesía tan elaborada, en la que el desaliento interior se alía con una inevitable frialdad. Lo peor de este asunto —¿dialéctico?— es la falta de matices. Y que ni inquiete ni emocione.

Dicho pronto y llanamente: prefiero el Sahagún de *Profecías del agua* y de *Como si hubiera muerto un niño* al de *Primer y último oficio*, aunque el de esta última obra haya ganado en perfección verbal. *Porque la vida vino rodeada / de sordidez y circunstancias graves: / un sol vencido, una ciudad vacía, / y esta tendencia a describir lo ausente, / las situaciones tristes, la nada memorable.* En esos cinco versos, la causa y el resultado. Es de esperar que no se trate de conclusiones difinitivas.

JIMENEZ MARTOS

LOS PAISAJES VIVIDOS

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE: *Paisajes vividos*. Cuadernos Anade. Granada, 1979.

Aunque nacido en Madrid (1941), Federico Bermúdez-Cañete, tanto por su origen familiar como por su propia voluntad, está vinculado a Granada, en cuya Universidad enseña Literatura española y donde acaba de publicarse su primer libro de prosa literaria: *Paisajes vividos*.

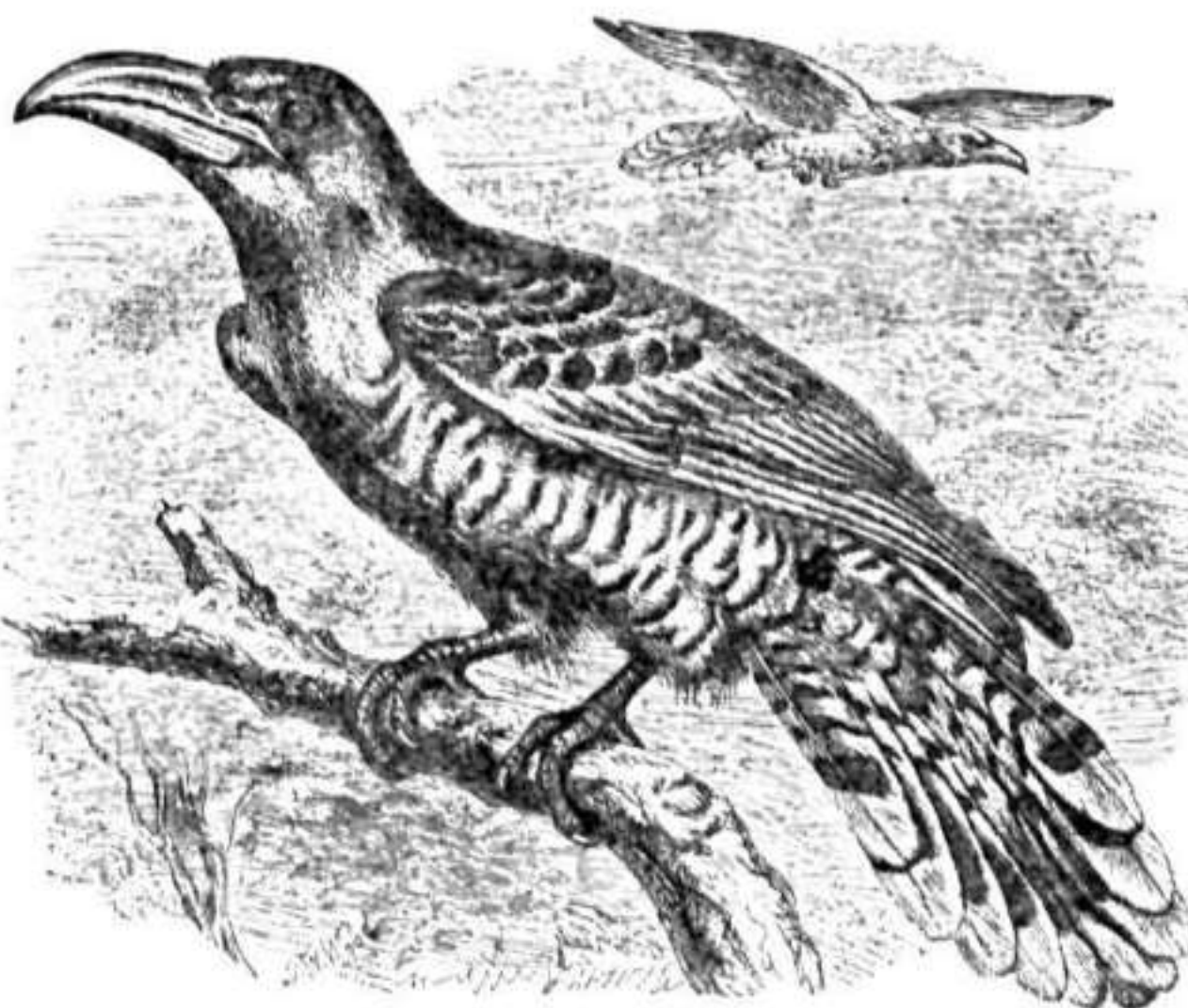
Aunque uno de los veintitrés capítulos de que consta el volumen —«La casa»— está escrito en potencial o condicional, como expresión de posibilidades no realizadas o deseos insatisfechos («Llegarías a mediados de octubre, en un día luminoso y sereno, casi cálido. Por el callejón entre la cuadra y el jardín, junto a sus barandas desbordadas por la yedra, entrarías a la placeta, con el ciprés de follaje tupido ante el balcón principal», etc.), puede decirse que éste es un libro de recuerdos, un libro en el que Bermúdez-Cañete intenta recuperar y eternizar en arte veintidós experiencias vividas.

En realidad, más de veintidós, ya que algunas de estas estampas abarcan varios momentos diferentes del pasado del autor. Así, *Valdivielso*, donde se evocan inicialmente vivencias de la infancia y a partir del segundo párrafo, de la adolescencia, y también «Oña», que articula el pasado lejano y el más próximo como *recuerdos de recuerdos* («Todos los veranos, al llegar a Oña, te invadía su encanto secreto. A través de los olores y los sonidos familiares afloraba en ti el caudal olvidado de la infancia. Con el tañido de las campanas en la torre, allá, en lo hondo de la memoria, se removían las capas de los recuerdos antiguos, con un mágico poder de trascendencia del olvido») y «El robledo», donde son tres los planos cronológicos manejados, ya que el autor habla de cuando estaba en el campamento militar de El Robledo y recordaba sus excursiones al monasterio de El Paular, en el que dice: «los recuerdos, entreverados de alusiones literarias, invadían tu memoria».

Pero todos estos recuerdos están inextricablemente asociados a paisajes —naturales o urbanos, europeos o americanos—, lo que determina la gran importancia de las descripciones en esta obra, importancia que, dada la escasísima di-

mensión narrativa de las evocaciones de Bermúdez-Cañete, cabe calificar de primordial. El título mismo del libro resulta revelador en este sentido: *Paisajes vividos*, porque los paisajes no sólo son lo sustantivo con respecto a las vivencias experimentadas en ellos, es que, en definitiva, éstas apenas han sido otra cosa que la mera fruición de los paisajes. Esto nos explica también el hecho de que todos los capítulos de esta obra, menos dos —«La casa» y «El fuego»— tengan como título un topónimo.

Esta fruición del paisaje a la que acabo de referirme se caracteriza básicamente por dos notas. En primer lugar, por su sensualidad: la vista, el oído, el olfato y el tacto de Bermúdez-Cañete, extraordinariamente receptivos, registran con suma finura formas, colores, sonidos, aromas y texturas («En el hondón del valle, los álamos clareaban junto al río, y sus hojas versátiles, temblorosas, pulsadas por la brisa, contrastaban sus susurros con el rumor monótono de la corriente. Un remanso la detenía a la vera del prado y en la transparencia absoluta del agua tu mirada se interrumpía, se quedaba absorta. Matices tenues, fluyentes, se deslizaban en transiciones ligeras sobre la superficie, donde las libélulas y los zapateros se distraían con sus rutas minúsculas, efímeras. Desde la hierba, junto a los troncos cortados, nudosos, cubiertos de intrincadas protuberancias, oías la campana de El Paular», escribe en *El Robledo*, y en *Exeter*: «Las nubes envolvían la costa y el mar con un manto oscuro y sofocante. Cerraban el horizonte, limitando las perspectivas, difuminando los contornos. Los acantilados erguían sus paredes grisáceas, terrosas, llenas de desprendimientos y de fisuras, como monstruos opacos en la mañana triste. Comenzó a llover. Caminabais sobre la arena húmeda, sembrada de algas y de conchas



dispersas. Vuestros pies se hundían en el suelo movedizo, que les oponía su resistencia terca, inerte. Penetrados por el olor profundo del océano, con el pelo empapado por la lluvia, escuchabais el grito agudo de los pájaros marinos que irrumpían sobre el rumor monótono del oleaje. Aquellos graznidos arribados desde el confín invisible de la bruma resonaban como una advertencia.»)

La otra peculiaridad del modo en que el autor goza de los paisajes es la excepcional minuciosidad con que capta, como ya el lector de esta nota habrá podido observar, los acontecimientos de la naturaleza imperceptibles para una mirada vulgar. Véanse, por ejemplo, las líneas dedicadas en *Oña* a la caza de las torcaces («Unas veces era la espera de las torcaces al amanecer, entre unas hayas; oías el zumbido violento de su descenso en picado, con las alas plegadas, sus aleteos de acomodo entre las ramas y su bajada a la fuente; el tiro las dejaba inmóviles, mientras te latía ruidosamente el corazón en el silencio estremecido de la mañana») y tantas otras.

Entre los temas secundarios de *Paisajes vividos* cabría señalar el amoroso, presente, de modo más o menos acusado, en todos los capítulos, salvo «Valdivielso», «El Robledo», «Banff», «La casa», «Los Llanos», «Cotopaxi» y «Almería»; el montañero que aparece en «Valdivielso», «Schellenberg», «El Robledo», «Banff», «Veleta», «Vacares» y «Cotopaxi», y el cinegético, aludido en *Oña*, «Valdivielso», «Villaviciosa de Odón» y «Cheney».

Algo que llama la atención en el aspecto temático a lo largo de todo el libro es la escasísima presencia concedida en él al ser humano. El hombre y la mujer, si dejamos aparte ese constante *tú* (que es un yo, puesto que corresponde al propio autor) y esa muchacha, *ella* —¿o son varias diferentes?—, que por su relación amorosa con ese *tú* se funde con él en un *vosotros*; si dejamos aparte, digo, al protagonista y a la(s) coprotagonista(s), la figura humana sólo aparece en unas pocas ocasiones como un elemento más, sin particular relieve, de la inmensidad cósmica: los leñadores de «Oña», el abuelo y el esquilador de «Valdivielso», los pasajeros de la motora de «Schellenberg...», etc. Es sintomático que en el maremágnum demográfico de «París», Bermúdez-Cañete apenas perciba unas parejas, unos pescadores y la pululación estudiantil del Barrio Latino. Y también que, si no me equivoco mucho, no haya a lo largo de todo el texto ni un solo antropónimo. El

escritor, en definitiva, no se interesa por la Humanidad en especial, sino por su propia relación personal con el Universo o, todo lo más, por la relación con el Universo que sostienen en algunos capítulos él y la mujer —anónima— que ama.

En lo relativo al estilo, Bermúdez-Cañete ha llegado a un feliz compromiso entre clasicismo (utilización sistemática del punto de vista del narrador omnisciente—que en *El fuego* incluso conoce el porvenir de sus personajes: «Ella te confesaría más tarde su sorpresa [...]. Algo en vosotros intuía la futura compenetración»— y respeto absoluto por la gramática) y modernidad (relato en segunda persona, cuya existencia arranca de Michel Butor y al que han dedicado páginas esclarecedoras B. Morrissette, F. Ynduráin, R. M. Reeve—a propósito de Carlos Fuentes— y T. Yerro Villanueva, entre otros). Por consiguiente, no me parece aventurado afirmar que en la prosa de *Paisajes vividos* encontrarán atractivos tanto los lectores de gusto conservador como los entusiastas de lo moderno y que, por no haberse sometido incondicionalmente a la moda del momento, esta prosa no resultará mañana curiosa ni —mucho menos— ridícula.

Aparte esto, el estilo de Bermúdez-Cañete se distingue por su ritmo lento —resultante del predominio de la hipotaxis y de la proliferación de adjetivos, complementos circunstanciales y acumulaciones de todo tipo (como se ve, por ejemplo, en «Valdivielso». «El valle, dividido por el Ebro, abría ante tu mirada infantil su paisaje entrañable, salpicado de vestigios históricos que entonces ignorabas. En la concavidad acogedora de sus laderas, las fincas de siluetas menudas y caprichosas, entreveradas de robles y frutales, descendían hacia el eje fluyente del río, oculto por alamedas altas y umbrías», etc.)—, por el uso habilísimo de ciertos recursos expresivos de orden fónico (como en este paisaje de «El Robledo», lleno de aliteraciones: «Los álamos clareaban junto al río y sus hojas versátiles, temblorosas, pulsadas por la brisa, contrastaban sus susurros con el rumor monótono de la corriente»), por la riqueza admirable del vocabulario empleado —riqueza que es consecuencia del afán de precisión del autor— y por la frecuente presencia de procedimientos poéticos, que a la larga deben atribuirse también a ese afán de precisión. Véanse, por ejemplo, las figuras que en *Estrecho Juan de Fuca* antropomorfizan la Naturaleza («La costa se prolongaba hacia el oeste para luego doblar al norte, en

zonas hurañas, anónimas, donde el océano entablaba con la Península su diálogo misterioso» o «Ella se sentó entre las raíces de un gigante derribado y arrastrado por las olas. En la maraña circular de pulidos, resecos brazos, su figurilla se engastaba como un ópalo y, por un instante, la Naturaleza impávida pareció sonreír», etc.).

No me parece ocioso señalar también que a la unidad temática y estilística aludidas—y que creo pueden interpretarse ya como un indicio de madurez literaria—viene a sumarse, por una parte, la regularidad cualitativa de todo el libro, en el que ningún capítulo es notoriamente superior ni inferior a los demás ni hay ninguno en el que me haya sido posible observar deslices o desfallecimientos estilísticos, y, por otra parte, la regularidad cuantitativa de la obra, pues todos sus capítulos tienen una extensión pareja, oscilante entre las dos páginas y cuarto de *París* y las tres y media de *Veleta* y *La Vega*. Todo esto tiene su interés: escribir una buena frase o una buena página está al alcance de cualquier plumífero al que Dios conceda un instante privilegiado; pero escribir veintitrés capítulos de la misma longitud que reflejen congruentemente un mundo y una actitud personales, y hacerlo, además, sin altibajos artísticos, es prueba de profesionalidad y madurez. Y cuando estas cualidades aparecen ya, como en este caso, en el primer libro de un escritor, cabe augurar a éste un futuro brillante.

Finalmente, una alabanza a la presentación de la obra. No diré que es «un alarde de buen gusto» porque la noción de *buen gusto* parece excluir por sí misma la de *alarde*, pero sí que el texto se ha editado en un formato, un papel y una letra muy gratos (lo cual facilita sobremanera esa operación no sólo espiritual que es la lectura) y que apenas se le ha infligido media docena de erratas. Agradécese todo esto a Antonio Ubago, María de los Angeles Peregrina, José Lupiáñez, Angel Moyano, Javier Algarra y don Julián Juberías, «Maestro Impresor» (así, con mayúsculas), responsables de la materialidad de este libro.

MIGUEL D'ORS



EL PECADO QUE AYER ERA...

RODRIGO RUBIO: *Memoria de pecado*. Narrativa Hispánica. Editorial Alce. Madrid, 1979.

«Borrado todo lo desagradable, nuevo el sentir y el vivir.» Catarsis eficaz para la persona que efectúa el relato, la remembranza de los años infantiles, incidentes —quizá Cervantes así lo hubiera dicho—, en la más trágica ocasión que vieron los siglos sobre el suelo español. ¿Qué fue? ¿Cómo fue? Rodrigo Rubio, en primera persona, nos lo dice. Celoso de su propia intimidad, no delega en un tercero la expresión de unas vivencias profundas, sino que él mismo, asumiendo el Yo de su personaje, nos cuenta la fabulosamente sencilla, sangrienta, odiosa e inexorable peripecia vital de unos seres que coinciden en un punto del tiempo y del espacio para producir la reacción increíble en que hasta lo monstruoso aparece lógico y coherente. Lo político, lo social, lo religioso, de unos a otros se confunde, se infunde, haciendo de unos y de otros extremistas rabiosos plenamente justificados en sus odios y víctimas plenamente identificadas con un papel de inevitable e irremisible consumación.

Juan, el ego de la novela —creo que las novelas escritas en primera persona adquieren una entidad peculiar que las diferencia de las otras en las que el compromiso lo adopta asépticamente un narrador impersonal—, nos presenta a su padre, bailón y faldero, tipo guapo, mitinero y levantisco, por lo de la revolución, derrotado porque la que ganó no fue la suya... Este personaje, muy desdibujado, es tremendamente eficaz en su nebulosa y a él se debe la escena más espectacular de todo el libro. Pero ocurre que Rubio, amante del tono menor, lo mantiene en el plano medio de su suave relatar, sin estridencias ni altisonancias que pudieran alterar el ritmo de la obra, lo cual no significa de ninguna manera que la monotonía sea la constante de *Memoria de pecado*.

Este Pepe Moreno, el padre, guardia de asalto al fin de la guerra, huye, se esconde con otros más, fugitivos por la misma idea, en una casa perdida a la que no pueden acceder sus buscadores. Pero Pepe Moreno, sífilítico para completar el cuadro de su personalidad humana, no resiste a su impulso y «... es-



tuvo a punto de abusar...» de la muchacha que iba a llevarles la comida. Y es el hermano de ésta el que le denuncia a la Guardia Civil y el mismo muchacho es el que, vergajo en mano, da una paliza al rojo atrapado y el autor, Rubio, justifica así al airado: «Era ibérico, era de este solar astillado y actuó para estrujar al hombre que, como pago, estuvo a punto de abusar de su hermana.»

Ya está hecha la denuncia. Rodrigo Rubio se vale de un acto dentro del contexto de las consecuencias de la guerra para presentarnos al auténtico protagonista de la obra, aunque solapado siempre por los de carne y hueso: el pecado. Es decir, todos y cada uno de los personajes de la obra, aunque «roban» constantemente los primeros planos, permanecen siempre como desdibujados, como sumidos en un baño de vapor, cuyo final es el tremendo y real tirón sexual. Ese «su amor sin amor» de la Casi Alegrías, personaje femenino patético confundido con una puta, cuya presencia, cuyo nombre es plena frustración, es pura ternura. La suma de Elisás, cada una como una especie de dislate de la imaginación del Yo que nos cuenta su memoria, que vacía su memoria ante nosotros, pero que parecen actuar sobre el personaje por acumulación... Linejo, el primo, obsesionado por ver, por mirar; su propia hermana; el tío... Todos desfilan por la memoria de Juan y en cada presencia el pecado se erige en el tirano exigente que rompe voluntades, orienta destinos y crea vocaciones de desánimo. «Yo creía, aunque débil y sin entusiasmo», es una confesión terrible que el autor nos hace en un momento cualquiera, importante para él en la estrategia de la estructura que está creando, pero que al lector, al crítico, le pone en evidencia la meta a la que ha alcanzado por la represión. «Cada cual lleva su asco como buenamente puede», dice en una ocasión. «Borracho de sueños sin claridad», define. «El silencio total donde nada duele», describe...

«Se fue para ser silencio.» Hay

amargura y dolor y una esperanza que se rompe. Rodrigo Rubio, para acentuar su tono doliente, «dice» en primera persona y en pasado, un pasado que parece remoto para potenciar nostalgias. La lectura de *Memoria de pecado* es como sumergirse en un espeso y blando y cálido baño de dolor suave que puede provocar ira contra la injusticia, pero no rebelión contra la inevitable, irreversible y total tiranía del devenir vital. Es posible que en el ánimo de Rubio anidara en principio la protesta contra una situación política que forzaba hasta lo inverosímil la idea del pecado, pero en el fondo late, como un grito desgarrado que llega sordo a la superficie, la crítica a un hecho fisiológico, tirón ineludible, gratificación excelsa a la tortura de existir y, sin embargo, vilipendiado, reprimido, perseguido y condenado por las mentes que, de una forma u otra, ostentaron siempre el poder. «Has de arrepentirte de todos tus malos y deshonestos deseos», le amonesta un sacerdote. Y luego él, Juan, el autor, la novela, ¡quién sabe!, piensa en pregunta impresionantemente incontestable: «¿Por qué decían cosas tan tremendas, aunque la voz fuera medio dulce, los curas...?» Porque, sin duda, no se aviene el apetito con la forma de saciarlo y entonces una de dos: o algo perverso inclina al hombre, y a la mujer, o algo perturbado es lo que le reprime. «Aquellos estremecimientos que tuve cuando advertí que Dios y el diablo están, en ocasiones, tan juntos que apenas si les separa la luz relampagueante de un pensamiento limpio con unas briznas de pintura deshonestas...» Nos lo dice Rodrigo Rubio y en el párrafo está sintetizada la idea central de toda la obra, basada en que, efectivamente, la naturaleza humana así es y resulta irreversible, pero que la mentalidad social, o de poder, o intelectual, es exigente y, consecuentemente, intolerable. Pero...

Intencionado o no, todo el pecado es el sexo. Me refiero a la exposición en la novela. Con ello, por exclusión, parece crearse un mundo

innocuo a su alrededor de manera que el resto de las actividades, cuando más, son indiferentes. El mismo hecho de la paliza al padre, que parece represalia por su condición de derrotado, no es más que la venganza ruin por su condición de violador en grado de intento frustrado. ¿No es curioso? Cuando se debate la más viva y cruel oposición, cuando todo es favorable para el cultivo de los odios más abyectos, de las venganzas más abominables surge, sangrienta, canalla hasta la aberración, una derivación del sexo para llevar a efecto la justicia despiadada del pueblo ofendido, de tal modo que a Pepe Moreno no le castiga su fama de rojo, de revolucionario, de activista, sino el crédito que de putero tiene entre todas las gentes de su vecindad.

«Como si toda la coña de la vida que nos había tocado en suerte a los que nacimos entre mazazos de odio y regaderas de sangre, fuera para encontrarse bien.» Es el final. Cuatro líneas más y la novela ha terminado. Y en estas postreras palabras Rubio explica todo, cuenta todo y todo lo justifica, aunque el odio y la sangre no sean agentes inductores de los escasamente reprimidos apetitos sexuales de casi todos los personajes, y sí, solamente, el telón de fondo sobre el que se desarrolla el avatar de unos seres con preocupaciones, entre las que destaca con protagonismo incontestable su natural inclinación hacia lo carnal.

Una obra bien hecha, con un tiempo mantenido que le proporciona encanto e interés, agradable y profundamente íntima. Sin estridencias, las escenas críticas, esos momentos estelares que en toda novela han de darse muy pocos y muy buenos, aquí se producen sencillamente dentro de la armonía total sin rupturas en la trayectoria que, por defecto, podía ocasionar a su continuación. Lo del pecado es una queja de la que nadie podrá decir que no es razonable.

JOSE LUIS ARIAS

UN GRITO SORDO Y APAGADO

RAFAEL SOLER: *El Grito*, Col. Ambito Literario, Barcelona, 1979.

Pocas veces, de seguro, nos encontraremos ante una obra tan completa, tan concentrada y dispersa a un propio tiempo como la que se contempla en este grito sordo, apagado. Y sé, quiero decir,

supongo, que Rafael Soler no se ha propuesto desentrañar tantas posibilidades estéticas, sociales, filosóficas. Desde un principio, es muy claro que Soler está convencido del resultado, tal vez más de la cuenta, pero en buena parte la misma magia que impone a la narración le desborda ampliamente. Y de una novela que podría ser simplemente —¿simplemente?— buena o agradable, consigue asimismo una pieza sorprendente, con un efecto demasiado plural como para que yo pudiese desarrollarlo. Es un armonioso conjunto de lírica, drama y novela, con una ambición nada usual—y cuando lo es suele serlo para mal—en las letras españolas.

El estilo es generalmente monológico. Para librarse de la monotonía y aburrimiento a que las más de las veces conduce este estilo (y tenemos más de una prueba en nuestra novelística más reciente), usa el entrecortamiento, que produce la quiebra del monólogo, y el intercalado de mil historias paralelas que en nada *aparentemente* tienen que ver y que siempre quedan abiertas; el mundo mismo que Soler nos presenta queda abierto para posibilitar la máxima participación del lector, su creación individual. Y sin embargo, es un mundo formado de certezas, o al menos con pocas, muy pocas dudas. Rara vez la desesperanza se hace acompañar por la incertidumbre.

Lleva en esto una ayuda supletoria, pero sumamente eficaz, como lo es el constante juego de prosa-prosa / prosa-lírica, donde aún parece que hay algo que se escapa, que se nos escapa, ignorando acaso que en esos poros es donde se sedimenta lo más complejo de la personalidad de los personajes de *El Grito*.

No voy a decir que el marco escogido, que es el día de fin de año, sea acertado; sólo diré que era el único posible, y con la rotunda seguridad de que Soler hace gala tampoco esto podía, debía pasar por alto. Cuando al fin sabemos que somos sólo —¿sólo?— recuerdo, y que en cada minuto, en cada ¡ay! pendiente en la memoria, nos cuelga toda una ristra de fracasos, de incapacidad, de impotencia. Pero salvemos el fracaso, vamos a olvidar que un instante es un cigarrillo que se quema: «El tiempo—compara el autor—es una gota de agua en el bidé».

Los recuerdos (o el recuerdo, en singular) adoptan por una vez la forma de reconciliación con la historia individual, nunca colectiva,

de cada protagonista. Es una aceptación llana, sin preguntas, acaso con la ilusión de que en alguna ocasión lleguen a interrumpirse. En fin de cuentas, los recuerdos propios son una indubitable prueba de la incomunicabilidad entre los hombres. Romper por y a través del recuerdo esa incomunicabilidad es lo que intentan ellos, aunque sean desde el comienzo conscientes de que es inútil el esfuerzo. O no es inútil: el esfuerzo hace olvidar la impotencia.

Historias viejas, historias nuevas, historias que se entrelazan más allá, más acá del sueño. Y la palabra empieza a ser torturante, y llega a convertirse en una amargura destilada gota a gota, filtrada en todos los quizás que nunca van a producirse. Se intenta una y otra vez, el punto de partida, y el punto de partida es el punto de llegada, a la postre, un mismo desencanto. Siempre. Y es un pequeño corte en las entrañas del ánimo. Historias oscuras, sin brillo, he ahí su grandeza. La carrera cíclica, envolvente, asfixiante.

Lo sorprendente es que las diversas situaciones que van surgiendo y que se reducen a una, nos producen una sensación de casualidad, como si todo estuviera dispuesto al azar, cuando es justa-

mente todo lo contrario: son piezas que se reclaman unas a otras, e incluso en un orden, resultando al fin un rompecabezas perfecto. Este factor de la casualidad y accidentalidad que tan admirablemente utiliza nos lleva a romper las piezas cuando queramos, por donde queramos, pero si las volvemos a colocar tendrán que ocupar de nuevo el mismo lugar. Mas, en cambio, si falta algún elemento o se lo añadimos, cambian totalmente los presupuestos de la narración. De ahí que el lector tenga siempre en su mano hacer otra versión.

Seguramente no debiera haber desnudado tan en exceso a los dos personajes. Una atmósfera levemente irreal le hubiese conferido, no sólo una mayor sugestión, sino también un más profundo adentramiento en todas las connotaciones colaterales que aparecen a cada página. Este problema lo resuelve en parte provocando la intersección de las dos personalidades, refugiándose una en otra.

Desfilan la gran serie de contradicciones que producen los sueños de la infancia o de la juventud, cuya esperanza es, en fin de cuentas, vivir en otro mundo. Un irrellenable pozo de tristeza. Y se acoge al remedio de siempre: literaturizar el desencanto. Porque

novedades editoriales

VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO: **El pecado consensual**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

SOLEDAD LOZANO CUMBRERA: **Mi refugio**. Imp. Bellido. San Fernando (Cádiz), 1979.

JON CLEARY: **China espera**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

CHRISTIANE F.: **Hijos de la droga**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

JUAN FLORES: **Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira**. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

KLAUS CROISSANT: **Proceso a la República Federal Alemana**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

ANDRE VAN LYSEBETH: **Mi sesión de yoga**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

FERNANDO VIZCAINO CASAS: **Un año menos**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

AMADOR PALACIOS: **Ejercicios de versificación**. El Toro de Barro. Carboneras, 1979.

FRANCISCO RODRIGUEZ BATLLORI: **Crisálida**. Imp. Taravilla. Madrid, 1979.

J. BRONOWSKI: **El ascenso del hombre**. Fondo Educativo Interamericano. Madrid, 1979.

BARBARA W. TUCHMAN: **Un espejo lejano**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

PEDRO ANTONIO URBINA: **Mientras yo viva**. Col. «Arbolé». Madrid, 1979.

J. M. BERMUDO AVILA: **Conocer a Engels y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

LOURDES ORTIZ: **Conocer a Rimbaud y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

AURELIANO CAÑADAS: **Nunca llega el olvido**. Ed. Aldonza. Madrid, 1979.

MIRTA SUAREZ: **Guimel y otros cuentos**. Ed. Sala. Madrid, 1979.

ANDRES SOREL: **El perro castellano**. Ed. Legasa. Madrid, 1979.

LUCIANO RINCON: **Borraduras para un manifiesto de monos**. Ed. Legasa. Madrid, 1970.

Soler quiere, con todo, suavizar esto lo más posible, sin llegar a la crueldad de las fijaciones, las obsesiones.

Y es muy curioso asistir de su mano al proceso en el que los personajes van perdiendo ya la curiosidad, no importa saber qué va a ser del próximo minuto, porque nada distinto puede pasar. Y paradójicamente viven muy intensamente cada instante, tal vez para anular el tiempo, para derrotar al tiempo.

Otra dualidad que se nos viene encima ya desde un principio es la dinamicidad, por una parte, de la vida, que se reduce a un ir y venir de un sitio para otro, las más de las ocasiones un ir y venir absolutamente febril y descontrolado, y por otra parte, la abrumadora quietud del no pasar nunca nada, estar siempre igual, enfrente del miedo y del terror. Y así, un personaje nos resume todo el proceso cuando se pregunta: «¿Qué ha hecho la vida de nosotros?» Pero es como escarbar en la tierra en busca de la luz. Y nos va convenciendo al mostrarnos el desgaste, el deterioro que gradualmente va carcomiendo cada historia. Y aquí sí que utiliza una ligera cortina de humo, una sombra que va envolviendo sin alcanzar jamás a desvanecer nada, cobrando, por el contrario, una nueva identidad. Nos da con ello una impresión de crisis, aunque evidentemente la crisis ha dejado paso enseguida al más rotundo fracaso.

Era insoslayable que en este punto apareciera el humor (pero no la ironía, y mucho menos cualquier tipo de burla), quizá para distraer la asfixia, aliviarla al menos. Hacerle cosquillas a la negación. Es un humor que necesita ser pensado mucho, darle varias vueltas, y en una de ellas se sale de la órbita, costosamente, amargamente, amorosamente.

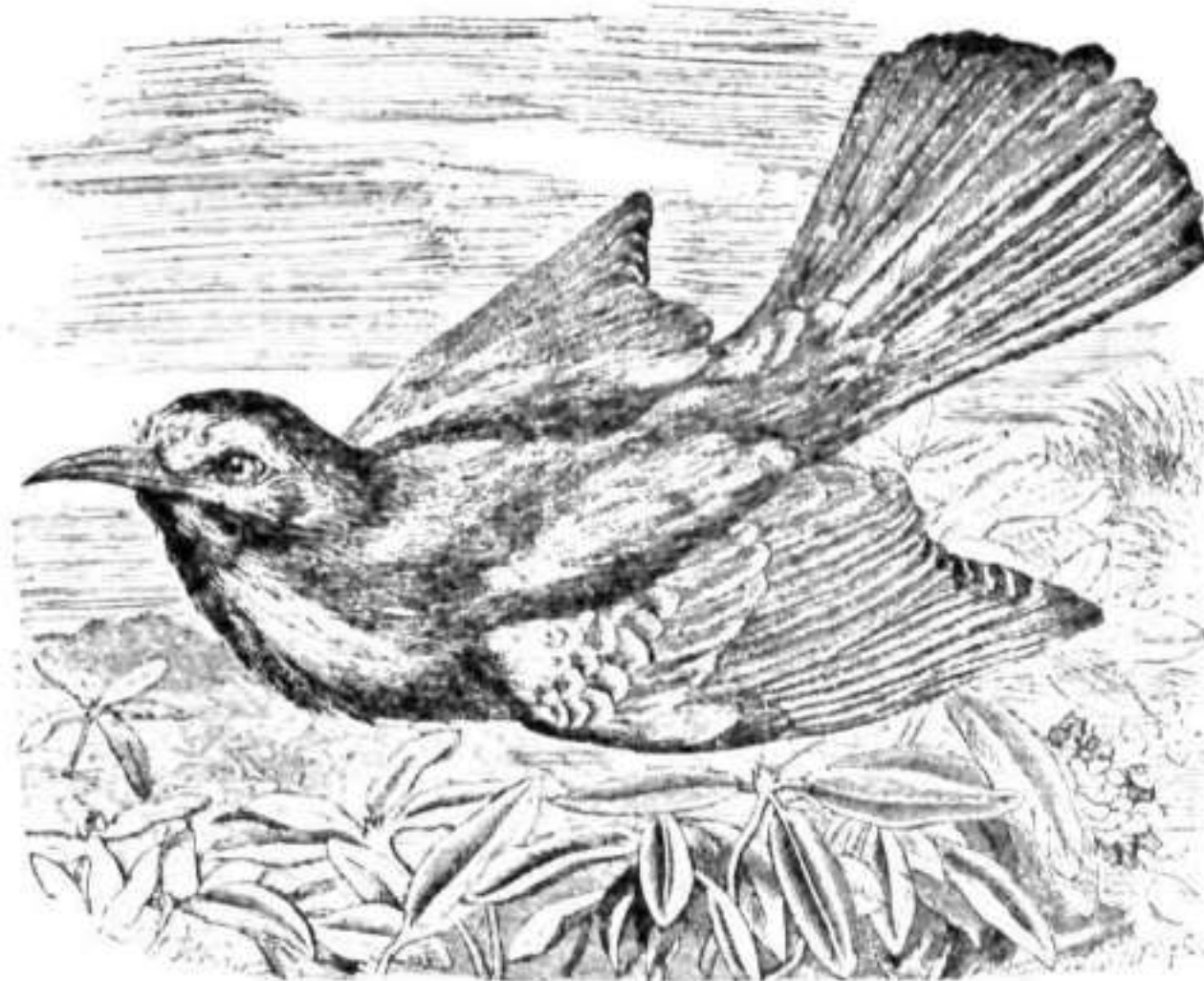
Rafael Soler consigue con esta su primera novela una obra redonda y porosa a un tiempo, como si hubiera algo que no quisiera decir o que no tuviera que terminar; algo que se va de las manos porque está hecho precisamente para eso: para resbalar. Pero no hay vacíos. Tampoco dudas. Es una novela convencida, segura.

El lenguaje, como señalé más arriba, tiene una constante alternancia, que da lugar a una pluralidad expresiva, tan característica en la rica lírica que ya conocemos de Rafael Soler. A pesar de esto, o justamente por esto, mantiene una total unicidad a lo largo de todo el relato. Le perjudica bastante,

eso sí, el excesivo entrecortamiento de la frase en algunos pasajes.

Un último punto que no podemos dejar de decir, aunque muchos piensen que es trivial, es que la novela es bastante breve. Y lo quiero indicar porque estoy seguro que si tiene la tentación de alargarla (como es tan frecuente), no hubiese conseguido toda esa agilidad de que hace gala.

EUGENIO COBO



ANIBAL NUÑEZ, SU TALLER DE HECHIZOS

Balneario Ediciones, en su bellísima colección «Balneario Escrito», lanza el *Taller del hechicero* (1), de Aníbal Núñez, poeta salmantino al que ya conocíamos como traductor y como autor de otros títulos poéticos: *29 poemas*, Salamanca, 1967; *Fábulas domésticas*, Barcelona, 1972, etc. En este último el escritor recoge una colección de poemas que divide en cuatro apartados y una composición final a título de cierre. En conjunto se trata de un libro breve, compuesto entre 1974 y 1975, lleno de pretensiones y de apremios diversos.

El *Taller del hechicero*, desde su mismo nombre poderoso, comienza por delimitar una escena en la que la magia o el sentido mágico con valencia no habitual incide sobre las breves composiciones. Efectivamente, los poetas se construyen muchas veces al modo epigramático, cercanos también del aforismo, siguiendo una estética condensadora en la que se hace nuevamente precisa la lectura de las entrelíneas, puesto que casi desde el comienzo del volumen parece que se trabara un acuerdo subterráneo con el lec-

(1) NÚÑEZ, Aníbal: *Taller del hechicero*. Colección Balneario Escrito núm. 2, Balneario Ediciones, Valladolid, 1979.

tor, apelando quien escribe a su capacidad de captación y de interpretación de esos hechizos o de esas grafías que guardan sentidos premeditadamente ocultos.

En el primer apartado —«Escritos»— se adelanta el tema del *arte poético*. En los poemas que integran dicha sección es la escritura el objeto hacia el que apuntan los versos. De alguna manera se aborda reflexivamente esta constante cada vez más frecuente en las jóvenes generaciones: la búsqueda de una *justificación* que haga permisible no a niveles morales, sí éticos tal vez, cierta concepción literaria. Sin embargo, los versos no dejan de exhibir un carácter en algunos momentos demasiado lúdico. Se apela, quizá excesivamente, al ingenio, a los dobles sentidos y a los juegos verbales con una suerte de tónica dominante muy literaria que desvitaliza en gran medida la composición. Esta se concibe como un pequeño enredo atrevido y en alguna circunstancia intelectualmente mordaz, con lo que se tiende a derivar la escritura hacia planos intelectivos que acaban congelando la fuerza primitiva, la descarga emotiva inicial en que nació el intento. Este *gestualismo*, por el que a veces cae inevitablemente Aníbal Núñez, no nos parece conveniente, dado que es un poeta con oficio y con un verso lleno de riqueza nada vulgar. En uno de los primeros poemas de estos «Escritos», que signa «Ocupación de invierno», dice, por ejemplo, con ligera sorna: «Describir sobre el solo día de nieve / en el barbecho la delicadeza / del mecanismo breve que reproduce el canto / de la codorniz hembra» (2). La cuestión es de matiz, de ligero matiz, pues acaso no sea propiamente en este primer apartado en donde mejor se nota esa inclinación, ya que junto al poema «Magnicidio» con el que finalizan los «Escritos», y en el que persiste todavía cierto deje burlón, encontramos versos en donde parece que el escritor objetiva otro fuego más conveniente a la palabra poética: «Mejor a la palabra hubiera sido / arder con el volcán, volverse loca / no en la arena pacífica y dorada / donde la brisa reina y vive el ave / sino en los torbellinos del infierno» (3).

En la segunda parte, «Homenajes», Aníbal Núñez inserta nueve composiciones también breves a modo de dedicatorias en donde sigue constatándose su verso afilado, su penetración poética y en alguna que otra ocasión ese carácter de literatura *no problemática*, en el sen-

(2) *Ibidem*, p. 9.

(3) *Ibidem*, p. 13.

tido que da al término un Ernesto Sábato. Tras la lectura se deduce que las composiciones satisfacen, quedando no obstante una parcela de dudas, una cierta inquietud, puesto que nos hallamos frente a un tipo de poética en la que no se pretende traspasar los límites fijados, transmutar sensaciones, llevar los versos más allá del mero carisma de integrantes de composición, con cierto efectismo más racional que emotivo. Son éstos emblemas, pequeñas monedas de uso no común, que alternan con piezas de auténtica maestría y conocimiento. Así, por ejemplo, en «Ruinas de Diderot» el poeta avanza estas bellas palabras: «Propietario indolente, ¿qué trastorno / cuando hago mío el encanto que tú ignoras? / ¿Qué fue de aquel retazo / de cielo que apercibo entre la bóveda / hundida y los escombros del estanque? / El polvo de tu mármol ya lo sabe» (4). Por lo demás, la tónica culturalista en la que se inscriben poemas como «Incidente en España», puntiagudo homenaje al poeta sevillano Luis Cernuda; el mismo anteriormente transcrito, «Ruinas de Diderot», «(Vermeer)», «Solución al enigma de J. Donne», de corte paralelo al «Incidente en España», «Waterloo», etcétera, van consignando esa poética experiencial en la que se sustenta este *Taller del hechicero*.

Las dos últimas secciones del libro: «Amores» y luego «Estrategias», continúan insistiendo en los esquemas previos que se vienen destacando. Las composiciones, por otro lado, ganan cuando se las enfoca no ya desde el punto de vista de la traída y llevada poética de la experiencia, sino desde una óptica a través de la cual se comprueba el posible *experimentalismo* que encierran. En efecto, nos da la sensación de asistir a un libro de cruce, a un libro en el que desembocan notables y diversas vías de dicción. Algo debe tener de crisol este *Taller del hechicero*, porque en él se ve depurarse un verso de poeta llamado a arrostrar aventuras de la más relevante significación. Tan sólo pulsar los poemas de temática diversa que se recogen en estos dos últimos apartados o en los anteriores, y nos da la sensación inequívoca de que algo de lid y de riesgo se propuso el autor. Los resultados no son viles, todo lo contrario, la única salvedad que advertimos es el peligro de que los versos se cosifiquen, literariamente hablando. No obstante, en esa «Explicación de la derrota» podrían rastrearse algunos de los puntos de atracción que tal vez han operado internamente

en el poeta para que éste proponga su breve y amplia representación simbólica: «Se sentó ante las líneas enemigas / en una mecedora, sorteaba / los disparos, sonriendo: la primera / bala la había alcanzado mortalmente. / Se seguirá meciendo / hasta dejar sin munición a todos» (5). Y a la vista de tales versos acaso nuestra munición ya no sea válida, puesto que meciéndose sigue Aníbal Núñez con el mejor estilo, y con el mejor estilo cierra ese taller de hechicerías que es su volumen todo, cuando dispone como «Final» su «Escenario del crimen»: «Una mano lejana de la mano / (que diseñó las hornacinas) cumple / con la fatalidad. La sangre firma / la obra conclusa, el crimen imperfecto» (6). Dicen que la perfección debe contar con el ápice de lo imperfecto para que pueda empezar a considerarse tal perfección, para que pueda concluirse redondez y acabamiento.

JOSE LUPIANEZ

CATORCE RELATOS

JOSE CAROL: *Y los hombres izaron un arco iris*. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

Elogio especial merece esta colección, que ofrece a los autores inéditos la oportunidad de llegar al público junto a otros escritores consagrados. Resulta también destacable que en el catálogo figuren seis libros firmados por seis mujeres todavía desconocidas, algo que ocurre con poca frecuencia.

No es éste sin embargo el primer libro de José Carol, autor que se reveló en el año cincuenta y nueve con su novela corta *El parador*, galardonada con el Premio Café Gijón —publicada recientemente en Ambito Literario— y finalista más tarde en el Planeta con *La riada*, que se dio a conocer en 1966.

Y los hombres izaron un arco iris se divide en dos partes. En la primera nos ofrece siete pinceladas de la vida en la que lo anecdótico ocupa el primer plano amenizando el relato breve y jocoso de lo cotidiano, pinceladas leves y precisas que muestran una variada gama de tipos, desde el moribundo bromista y ocurrente que ingiere quince pastillas de un sedante después de ha-

ber dejado escrito a su mujer que «con una pastilla se mantiene bien el son, con quince hago que canten en mi honor el Kirieleyson», o la viuda que para salvar la herencia consigue engendrar un hijo del vecino al que la propia mujer califica de lila. Cipriano, el camarero siempre obsequioso, servicial y amable con los clientes que tratan incluso de sentarse a las mesas que él atiende, pues sabe incluso contar historias pintorescas para amenizar la espera de sus comensales, a quienes sirve con paciencia y buenas maneras. Pero Cipriano, el camarero, hace misteriosos viajes a la bodega y allí, escondidamente, profiere tacos y maldice a los clientes para desahogar toda la bilis que acumula. En este variado desfile de tipos y situaciones no falta la pareja de recién casados que se equivoca de tren y acaban pasando la noche de bodas en un vagón situado en una vía muerta, ni el trabajador agradecido que se brinda a matar a cualquier enemigo del hombre que le ha favorecido en ocasiones, o la chacha solterona que quiere casarse a toda costa con el joven novio y trata de liberarle de sus responsabilidades como soldado, haciéndole dormir desnudo sobre una mesa de mármol para que pesque una pulmonía, y la pesca de tal forma que se muere.

Es en la segunda parte donde el autor muestra sus dotes imaginativas a través de una prosa más rica y densa y nos lleva por caminos desconocidos, conjugando la fantasía del sueño absurdo con la realidad no menos absurda. Lo inverosímil cobra vida, los objetos inmóviles piensan y observan y así la ventana habla y describe su entorno, desde el pájaro que revolotea a su alrededor, a la dueña que la limpia y acaba colocando una tela metálica sobre ella hasta provocar su muerte. Así el poste indicador anda o cambia caprichosamente sus letreros mientras contempla desde la cuneta los coches que circulan ante él o se estrellan contra él.

A veces la fantasía se desborda hasta convertirse en alucinación, donde el presente es futuro, donde lo imaginado puede ser real con todo lo absurdo que encierra esa realidad. Estos relatos adquieren un ritmo vertiginoso a veces, como en el del loco que con un badajo colgado recorre distintos países y es alabado y solicitado por quienes piensan que ha inventado un arma mortífera, despreciado cuando descubren que solamente es una esquila, y en la mentira que se pasea con elegancia, pero calzada con alpargatas sucias, reflejo de contradicciones, espejo de la puerilidad

que rige, a veces, nuestras vidas. El obispo pide los documentos que acrediten su bautismo, el policía le pide su filiación. Sale a la calle y grita que es el 18 de julio de 1936 y le juzgan por delito subversivo. Grita que está muerto y el obispo corre a ponerle las alpargatas para que no vaya descalzo al cementerio, pero al ir a buscar la alpargata que le falta al despacho del ministro vuelven a pedirle la documentación. Sale a la calle y proclama que Dios no existe y luego a este grito acompaña el de que vende lotería. Nadie, sin embargo, le escucha, a excepción del médico, que intentará sanarle porque ha dicho que vende lotería y no es verdad.

Hay imágenes precisas muy efectivas, como es ver el rostro odiado sobre el blanco al que apuntan en los ejercicios de tiro o el paño que se adhiere a los labios de los soldados que besan la bandera y se des-

hace luego en retazos. Los objetos sienten y piensan y nos llevan más allá de lo que habitualmente contemplamos sobre la superficie. Las figuras de ajedrez toman forma de persona, convierten la partida sobre el tablero en una lucha entre clases, sexos, razas.

Los brevísimos relatos de *La mentira*, *Un loco llamado Einstein* y *La obra de teatro* alcanzan la cima de esa fantasía, sobre todo en este último, en el que a fuerza de tanto aplaudir, el telón se desintegra, se fracciona y empiezan a surgir miles de palomas y gaviotas que emprenden el vuelo y revolotean sobre caminos o montes unas, sobre el mar, las otras, lanzando con sus picos el texto de la obra, el papel con los diálogos que la gente aprende de memoria para la propia representación. «Y las aves perciben que de cada persona surge un hilo que enlaza con un punto

invisible e infinito. Un punto al que unos llaman Dios, otros vida y otros destino, autor y director a la vez» (página 73).

Catorce cuentos muy breves, catorce pinceladas, siete escenas y siete sueños forman este pequeño libro de soldados aterrados o agresivos, ametralladoras y fusiles, alaridos, un conjunto de hombres y objetos que interpretan a veces una danza macabra en su lucha por el poder, unos hombres que de pronto se sienten amansados por la repentina aparición de Blancanieves y los Siete Enanitos, amansados al contemplar el arco iris del dolor y el miedo que se eleva en la distancia, diversificándose en siete colores, como los siete esbozos que componen cada una de las partes de este librito ameno y hermoso.

ROSA ROMA

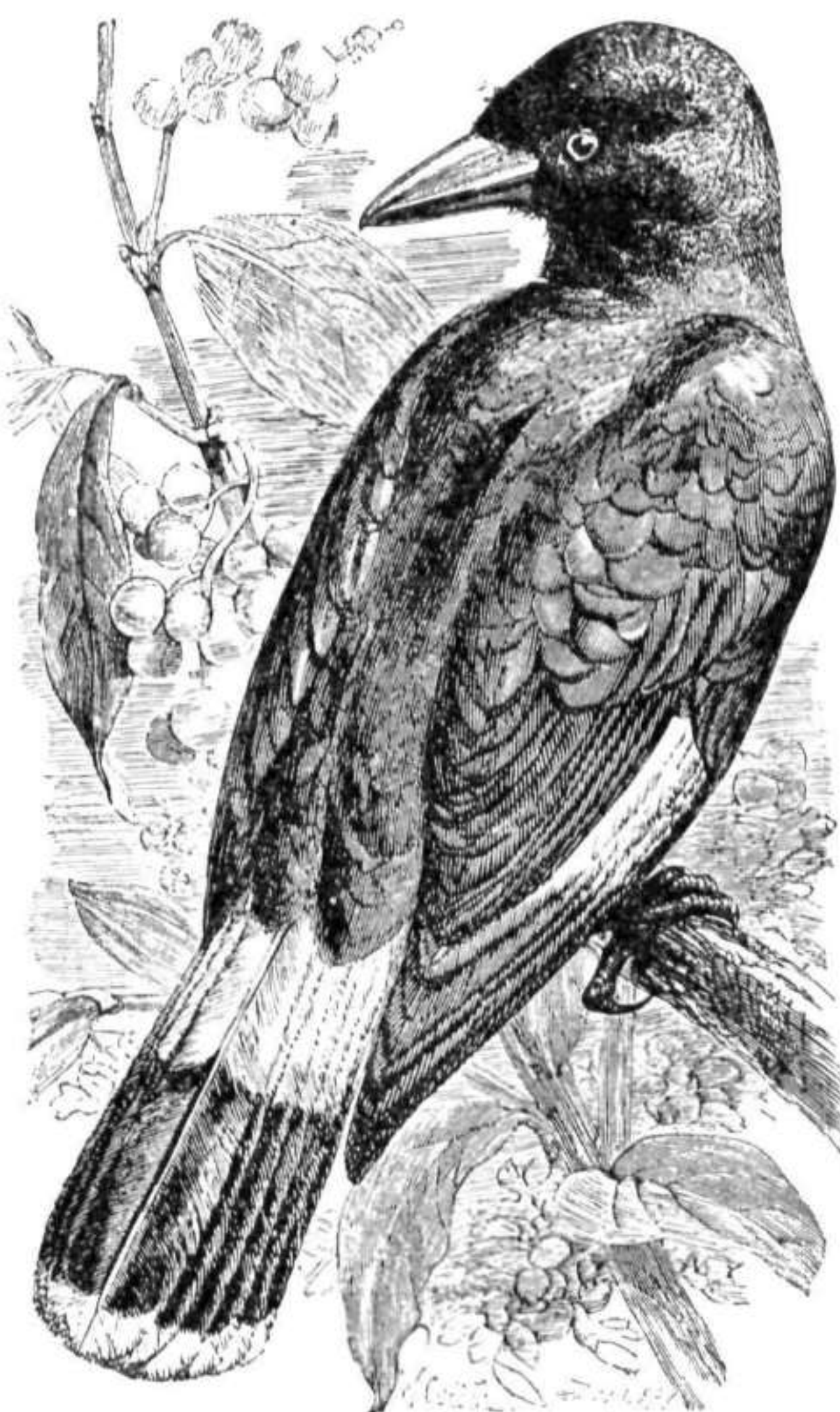
el ocio atento

UNA SINGULAR HISTORIA DEL ARTE

ERNST H. GOMBRICH: *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

Alianza Editorial, siempre en línea de mejoramiento de sus publicaciones, inicia ahora una nueva colección: «Alianza Forma». Esta serie proyecta su trayectoria «en un ámbito que cada vez atrae a más lectores de habla española: el ámbito de la realidad, donde la forma no es sólo la primera apariencia de las cosas, sino su esencia misma».

Según los promotores de la colección, «el puro goce visual reclama hoy más que nunca ayuda para la apreciación de los valores estéticos y guía sobre la evolución de las creaciones artísticas». Y sobre esta creencia se proponen aportar obras básicas sobre la teoría y la práctica de las artes visuales, la historia del arte, la obra de las grandes figuras, el origen y desarrollo de los movimientos artísticos contemporáneos y los manifiestos textuales de las escuelas, etc. O sea, que se está llevando a cabo una cuidada colección de libros sobre las artes, de «libros que interesen tanto a quie-



nes crean el arte como a quienes disfrutan con su contemplación».

Hasta el momento han aparecido en esta serie: *La interacción del color*, de Josef Albers —magníficamente comentado en estas mismas páginas por Eusebio Sempere—; *Arquitectura racional*, de E. Bonfanti y otros; *Arte y percepción*

visual, de Rudolf Arnheim; *El significado de las artes visuales*, de Erwin Panofsky, e *Historia del Arte*, de Ernst H. Gombrich, que ahora tenemos entre las manos. Indiscutiblemente, la realidad editorial responde a los propósitos que la promovieron.

Historia del Arte, en versión española del poeta y crítico Rafael Santos Toroella, es una obra que ha tenido repercusión internacional, pues su autor, sir Ernst Gombrich, nacido en Viena en 1909, es uno de los historiadores del arte más destacados de su generación. Gombrich, incorporado a la Universidad de Londres desde 1946, ha enseñado también en las Universidades de Oxford, Cambridge, Harvard y Cornell, y dirigió el Warburg Institute de 1959 a 1976. Entre sus trabajos, fundamentalmente dedicados al problema de la representación artística de la realidad, ocupa un lugar especialísimo esta *Historia del Arte*, que se publicó por vez primera en 1950 y desde entonces ha sido motivo de continuas reimpresiones, dada su amenidad, la selección de obras y de artistas. La crítica más exigente ha reconocido mundialmente a esta obra como la mejor introducción moderna al tema para el lector general. Y su cualidad más sobresaliente, la que la distingue de tantas y tantas tentativas semejantes, es su valor como guía para la comprensión inteligente de la esen-

cia del arte occidental, de su vida profunda y continua por debajo y por encima de nombres, escuelas y estilos, acercando en definitiva no al dato específico sobre arte, sino al arte mismo.

Ernst H. Gombrich, tras explicar los extraños comienzos del arte, va comentando en su libro aspectos del arte para la eternidad, el gran despertar artístico, lo que considera el reino de la belleza, el quehacer de romanos, budistas y cristianos desde el siglo I al siglo IV de nuestra era, la división de caminos que levantan Roma y Bizancio durante los siglos V al XIII, la Europa del VI al XI o lo que es, según su opinión, «el arte occidental en el crisol», la «Iglesia militante» del siglo XII y «la triunfante del XIII», el arte de cortesanos y burgueses del XIV, la conquista de la realidad durante la primera mitad del XV, así como la tradición e invocación que se revela en Italia y en el norte cincuenta años después, también la consecución de la armonía en Roma y Toscana a principios del XVI, la luz y el color como otro gran centro del arte italiano, la difusión de un nuevo saber en la Alemania y los Países Bajos en la misma época, etc., en un recorrido analítico y consecuente a lo largo del tiempo, hasta llegar a la revolución permanente, a la búsqueda de nuevos criterios y al arte experimental, para terminar con un panorama contemporáneo.

En definitiva, un libro capital, distinto en su planteamiento a las historias del arte que han venido apareciendo desde tiempo inmemorial, pues en ella se conjugan el dato descriptivo e histórico con el comentario estético y sustancial que enseña desde otra perspectiva: la espiritual, la anímica, la verdadera quizá.

M. R. R.

EN TORNO AL FUTURO PROFESIONAL DEL NIÑO

Colección CUANDO SEA MAYOR SERE... Ediciones Altea. Madrid, 1979.

El sentido práctico de la orientación profesional y la previsión por la futura integración del niño en la sociedad han movido a la editorial Altea a publicar una nueva colección de libros infantiles que aparecen titulados bajo el denominador

común de la esperanza: CUANDO SEA MAYOR SERE... La idea, según rezan las portadas, pertenece a la escritora María Puncel, miembro del cuerpo de redacción de la editorial, quien, debidamente asesorada, se ha encargado de redactar los textos de los libros que componen esta colección.

Bellamente presentada, consta la misma de diez títulos, destinados a las posibles futuras profesiones que las mujeres y los hombres del mañana vayan a elegir: periodista, cineasta, comerciante, enfermera, etcétera. Cada libro habla, pues, de una profesión. No de una manera técnica o especializada, sino inteligible y adecuada a una determinada mentalidad infantil. Concretamente, estos libros están escritos para niños y niñas que oscilan entre los ocho y los doce años. Se presentan como historias narradas en primera persona por los pequeños protagonistas, y en ellas se producen situaciones, escenas y circunstancias propias de las actividades de los adultos y relativas, naturalmente, a la materia que se intenta explicar. El comerciante, por ejemplo, sitúa la acción en un barrio que se está construyendo e imaginariamente hace un recorrido por todos los puntos estratégicos del mismo donde pueda abrirse un local de negocio: una peluquería, una tienda de modas, una librería, un estanco, etc.

Todos estos detalles, que pueden parecer banales, no lo son, ni con mucho, para las niñas y niños de que hablamos y que son sus destinatarios. Al sentirse envueltos en su aventura, empiezan ellos y ellas a identificarse mentalmente con el hombre o la mujer que serán el día de mañana, el profesional tal o cual que van a asumir en un futuro no tan lejano, salvo, lógicamente, la dosis de imaginación que todas estas prospectivas comportan. Cuando a un niño de la edad citada se le cuenta la historia de un marino, pongamos por caso, y él sueña con ser marino algún día, indudablemente se interesará por todas las actividades que éste lleve a cabo, y querrá saber y conocer cuanto es necesario para abrazar dicha profesión. (Aunque el día de mañana se decida inesperadamente por la práctica de la medicina o por el ejercicio del Derecho, como frecuentemente sucede.)

Habla en favor de la colección —y volvemos al principio— el hecho de que las profesiones estén tratadas aquí sin discriminación de sexos, ya que los protagonistas de los libros son niños o niñas, hombres o mujeres que ejercen o viven sus respectivas profesiones al margen de la catalogación sexista que

tradicionalmente impone el medio social circundante.

Está claro que la presente colección —y no repetimos conceptos— ha nacido impulsada por la idea moderna de la orientación profesional como teleología pedagógica. Y, a su impulso, ha respondido Altea editando una nueva serie de libros. Con los que viene a cubrir un vacío bibliográfico al respecto, ya que de estas materias se ha publicado poco, especialmente destinado a niños y a niñas de la mencionada edad.

Los libros están escritos con un lenguaje sencillo, de manera lineal y directa y procurando incorporar conceptos que, aunque nuevos para los niños y niñas, son fácilmente asimilables y traducibles a una realidad inmediata. Para mejor comprensión, cada volumen lleva al final del mismo un vocabulario en el que se recoge una serie de términos explicativos de la profesión de que se trata. Estos términos están expresados con la mayor claridad y precisión posibles, a tenor de sus fines pedagógicos.

La colección CUANDO SEA MAYOR SERE... cumple, pues, sus objetivos.

FRANCISCO TOLEDANO

TRES ENFOQUES DE TEATRO POLITICO

MASSIMO CASTRI: *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud.* Akal editor (Serie «Teoría y crítica» de la colección «Manifiesto»). Madrid, 1978. Traducción de María Romero.

El deseable enriquecimiento de nuestro panorama artístico que, en el predio teatral, pudo y debió de entrar en sazón una vez promulgada la Constitución de 1978, no acaba de producirse como no sea en el deslizante terreno de espectáculos tan romos en valores artísticos como sobrados de impudicia pornográfica. Los empresarios, a lo que parece, han preferido la fácil autopista de una apelación a la sensualidad de los espectadores, largamente reprimida, al arriscado camino vecinal de proponerles textos susceptibles de alertar su no menos prohibida necesidad de contemplar sin cortapisas ni veladuras sobre el escenario aspectos de la humana convivencia que les han sido igualmente acotados.

Tal comportamiento por parte de quienes tienen en sus manos las

directrices del teatro en lo que a criterios de programación compete, acrecienta el positivo interés público de libros como el de Massimo Castri, editado por Akal en traducción un tanto apresurada de María Romero, a juzgar por algunas equivalencias erróneas que iremos viendo, aunque no logran dañar la almendra del volumen en lo que de más estimable contiene. Sin duda, supondría un exceso de ingenuidad la mera sospecha de que *caballeros de industria* vueltos de espalda al proceso de transformación de la sociedad española vayan a resultar afectados por las tesis de libros teóricos como el de Castri, tan revelador y, sin embargo, no exento de contradicciones esenciales, que bien pueden ser consecuencia lógica de un planteamiento abierto y ahondador de la cuestión básica, en procura de rehuir las limitaciones propias del teatro político, en cuanto tiene de militancia, de sujeción a unos postulados ideológicos predeterminados y, en fin, de obediencia a una parte del todo. Pero, al menos, los aficionados que lo lean modificarán sus exigencias de programación, afinándolas. Y eso habremos salido ganando.

De entrada, resulta alentador el hecho de que el tratadista italiano englobe en un mismo volumen, y tras el comprometido epígrafe de *Por un teatro político*, el nombre de Antonin Artaud junto a los de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, pues si la producción dramática de cada uno de éstos se caracteriza por su condición comprometida y es teatro de agitación y propaganda, no siempre bien asimilado—sobre todo en lo concerniente al germano—por los correligionarios cuyas ideas contribuyeron a resaltar, el autor francés que, entre otras aportaciones personales, trajo las gallinas del «teatro de la crueldad», se halla en los antípodas de cualquier atisbo de sujeción a condicionamientos ideológicos, al extremo de que ensayista tan nada sospechoso de pronunciamientos conservadores como Alberto Miralles ha escrito en *Nuevos rumbos del teatro* —Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona, 1973—: «Erwin Piscator es, en gran parte, el contrapunto de Antonin Artaud. Piscator invoca la Razón, la Claridad y la Comunicación, frente a la locura del marsellés.»

Pero no hay que sorprenderse en demasía, pues similares contradicciones aparecen con frecuencia en glosas provenientes de ensayistas de tan inequívoca militancia izquierdista como probada afición al teatro, querenciosa dualidad que



lleva a la frontera donde acaba el populismo teatral y comienza la dramaturgia política. Consciente de ello, Massimo Castri otorga al teatro popular la primacía que le corresponde por su condición pionera, pero sin ceder un ápice en sus convicciones, como cuando especifica a cara descubierta el fin último de su ensayo, señalando las causas por las que «una reflexión sobre esta vasta tentativa de teatro popular, a caballo de dos siglos, testimonio de las esperanzas de entonces (pero también emblemáticamente de toda socialdemocracia reformista), fase arcaica de las sucesivas tentativas de teatro político de los años posteriores a la revolución rusa, a la primera guerra mundial y a la explosión de las contradicciones de la izquierda, resulta necesaria e inherente» (página 42).

Castri se refiere al estudio previo que hace sobre *Teatro popular en Alemania. Teatro popular y socialdemocracia*, parejo al inicial sobre la cuestión en Francia, con atinadas citas de Romain Rolland, Gémier, etc., y, a continuación del párrafo transcrito, expone en qué manera tal reflexión sobre la tendencia populista resulta, en su análisis del teatro político «necesaria e inherente» y lo hace evidenciando una vez más el noble propósito de objetividad con que se ha enfrentado al tema: «Por motivos negativos y positivos: negativos porque se reconocen errores de política cultural por parte de la izquierda que todavía hoy están presentes y, además, porque se descubre una conexión necesaria entre estos errores y una visión socialdemocrática y evolucionista de la lucha política; por motivos positivos, porque estos teatros populares fueron el primer ejemplo de una grandiosa

tentativa de proporcionar un fundamento sólidamente establecido y organizado a los instrumentos culturales de clase y, en este sentido, en el momento en que se vuelve a hablar tan frecuentemente de circuitos teatrales alternativos, creo que puede ser estructuralmente útil un examen de aquellas firmes tentativas.»

La cita ha sido extensa, pero por demás definitiva de la metodología que sigue Castri en su ensayo. Ya antes había expuesto con lucidez las causas que le habían llevado a excluir nombres muy notorios en el teatro político —Meyerhold, Stanilavski, Nemirovich-Danchenko—, o colectivos con idénticos fines: grupos teatrales Agit-Prop, teatro de la calle, teatro de trincheras... «que puntúan vívidamente los años prerrevolucionarios en Rusia, el decenio 20-30 en Alemania y los años de la guerra de España» (p. 15).

Desde el principio, Massimo Castri advierte la dicotomía que amenaza al teatro político: la estética burguesa del arte por el arte y la oficial de la izquierda, cuya última manifestación, ya dentro del realismo socialista, viene a ser «instrumento obtuso de agiografía (sic., en la traducción española) y propaganda, y de una todavía más difusa concepción del arte político como servil subproducto de la agitación política» (p. 11).

Para eludir tal riesgo, Castri ha resuelto explicitar en su ensayo las líneas maestras de una dramaturgia que, sin mengua de connotaciones políticas, se aleja en ocasiones de la ideología marxista, pues su pormenorizada investigación no pretende ir a la búsqueda de modelos, sino constituirse en análisis de los modelos libres de prejuicios.

De ahí el que de las tres fórmulas de teatro político glosadas, dos sean medularmente marxistas —Piscator y Brecht—, en tanto que la tercera —Artaud— se halle equidistante del conformismo aburguesado y de la propaganda tendenciosa, partidista y mitinera. La producción del autor marsellés resulta glosada por Castri como «un polo problemático al cual el teatro político debe hacer necesariamente referencia para enriquecerse, robustecerse, dilatar y precisar las propias funciones y los propios instrumentos, superando una mistificante contraposición entre racional e irracional, social e individual, que ha envilecido durante mucho tiempo la búsqueda de una función política en el teatro» (p. 15).

A decir verdad, la fórmula tercera es convincente sólo en cuanto se acerca a los postulados ácratas,

y en tal sentido resalta la contradicción teatro-partidismo ideológico, puesta de relieve en la aportación de Piscator, y se ensancha hasta un límite rupturista en el caso de Brecht, perdurable tras su muerte: en el mismo año de la edición española que aquí se comenta, el Departamento de Cultura de Frankfurt conmemoró el ochenta aniversario del nacimiento del autor de *Madre Coraje* y en su discurso el alcalde de la ciudad situó a Brecht en una actitud «de cerrazón ante la realidad» y distinguió entre el escritor político que, como comunista, se «engañó en lo social» y el «renovador del teatro», para concretar la importancia del inventor del teatro épico en aquellas de sus obras «en las que la rigidez del pensamiento marxista es sustituida por un humanismo ilustrado», en tanto que la mayoría de los críticos y tratadistas coloquiantes calificó de simplista el Brecht de los mejores logros y de problemático en exceso cuando sus obras propenden a soluciones políticas radicalizadas... ¡Qué cosas!

En fin, hay que enjuiciar muy positivamente el libro de Castri pese a los errores —fácilmente subsanables— de una traducción que, por ejemplo, denomina como «iluministas» a los ilustrados Diderot, Rousseau, etc.

JUAN EMILIO ARAGONES

UN RASTRO DE FUERZAS

RENAN FLORES JARAMILLO: *Los huracanes*. Editora Nacional. Madrid, 1979.

Se define a los huracanes como vientos sumamente impetuosos que, a modo de torbellinos, giran en grandes círculos, cuyo diámetro crece a medida que avanzan apartándose de las zonas de calmas tropicales, donde suelen tener origen.

Que se haya dado ese nombre a un ensayo que recoge las biografías de tres destacadas personalidades de la cultura ecuatoriana, como son los escritores Pablo Palacio, Jorge Icaza y el pintor Oswaldo Guayasamín, hay que tomarlo más como precisión que como coincidencia.

Los tres, cada uno con su peculiar personalidad, han dejado un rastro de fuerzas incontenibles, de insólitas energías creadoras; son

—sólo en el caso de Guayasamín— o han sido—los otros dos— productores de conmociones y amenazas que arrumbaron las formas caducas e impulsaron la cultura del Ecuador por los rumbos renovadores de la modernidad.

De los tres, el menos divulgado es sin duda el novelista Pablo Palacio. Quizá la razón fundamental de su escaso conocimiento, más allá de los estudiosos de la literatura iberoamericana, sea lo fugaz de su existencia. En poco más de cuarenta años malvive una dramática existencia y construye una obra breve, intensa, alucinada, rayana en el malditismo, que colabora a que las letras ecuatorianas no estén ausentes de muchas de las innovaciones producidas en la literatura occidental de las décadas de los veinte y los treinta. Su iniciación es la de un rebelde frente al realismo, el naturalismo ficticio y, sobre todo, el indigenismo fácil, que hasta ese momento representaba la única alternativa para muchos de los escritores iberoamericanos. Mientras eso era el quehacer más frecuente, la actitud de Palacio podría sintetizarse en: destruir prejuicios, burlarse de los hombres serios que toman demasiado solemnemente la vida; jugar, en suma, y transmitir las claves lúdicas de su concepción del mundo. Un mundo en que latían concomitancias con Póe, Lautreaumont, Apollinaire, Artaud, Jarry, los surrealistas. Un mundo que se le quebró dentro de su propio cerebro, siete años antes de morir, en una implacable locura.

La actividad pública de Pablo Palacio fue múltiple. Periodista, abogado y jurisconsulto, político (militó en el partido socialista ecuatoriano, que le considera uno de sus grandes animadores como fundador de la revista Cartel, que desempeñó un importante papel en el debate ideológico), pero sobre todas las cosas su nombre trascenderá por la interesante novelística que hoy representan obras como *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), *Débora* (1927) y *Vida de ahorcado* (1932). Con anterioridad, en 1926, había realizado una breve incursión en el teatro con *Comedia Inmortal*.

Sólo por la evocación de esta valiosa personalidad de las letras ecuatorianas estaría más que justificado el interés del libro de Renan Flores Jaramillo. Pero a ese interés hay que sumar la evocación de esas dos grandes cimas de la cultura del país andino que ha sido la gran novelística de Jorge Icaza (*Huasipungo*, *En las calles*, *Cholos*, *Huairapamu*, *El chulla Romero* y

Flores, etc.); y la ferozmente expresionista pintura de Guayasamín, mitificadora universal del drama indígena andino.

Pese a contar con tan sugestiva materia como es la vida y el quehacer de esas tres grandes personalidades, hay que subrayar como otra condición de este interesante libro la amena exposición de cuanto su autor ha indagado en torno a la vida y la obra de los personajes biografiados e interpretados; una interpretación sencilla, pero no carente de profundidad y un saber dar la medida a un ensayo que cumple con total eficacia la misión de introducir en un tiempo y en unos personajes las claves para el despegue de la cultura de Ecuador en el contexto de una América hispana que se ha ido irguiendo con voz y figura propias.

Después de leer este breve ensayo biográfico habrá una razón menos para dejar de creer que el llamado boom de la literatura iberoamericana ha sido milagro, operación de marketing de la industria cultural, ni, por supuesto, es una invención de cualquier capital europea.

ANTONIO AMADO

FLORIT, A ESTUDIO

MIRELLA D'AMBROSIO SERVODIDIO: *The quest for harmony: The dialectics of communication in the poetry of Eugenio Florit*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.

Eugenio Florit es un poeta cubano, contemporáneo de nuestros poetas del veintisiete, por desgracia no demasiado conocido entre nosotros, aunque editoriales y revistas españolas se hayan ocupado de él, especialmente en la última década, habiéndose incluso publicado algunos de sus libros, y aunque algunos antólogos y estudiosos de la poesía lo hayan incluido, y hasta monográficamente, en sus trabajos.

Lo más sorprendente es que este casi silencio en torno a Florit y sus libros se refiera a un poeta tan directo, tan «comprensible» y, si se me apura, tan «popular» como él lo es. La utilización, casi exclusiva, de formas poéticas convencionales, cuando no rigurosamente clásicas, la claridad de su escritura, la musicalidad de su verso y la universalidad de los temas ha-

cen de Florit, eventualmente, un poeta de amplia aceptación.

Nacido en Madrid en los primeros años del siglo, pasó, sin embargo, su infancia en Cuba, y la isla antillana, su cálida naturaleza, su aire tibio y su mar templado, pero también la debilidad de su organización social, el esfuerzo descompensado de sus gentes, la represión colonialista y, sobre todo, la sensación de irrompible insularidad, marcarán profundamente su poesía total, después de unos dignísimos escauceos gongorinos y juanramonianos (Juan Ramón Jiménez se ocupó ya de él en *La poesía cubana en 1936*).

El estudio que Mirella d'Ambrosio dedica a Florit, sistemático y exhaustivo, desarrollado con el mayor respeto al análisis como método de interpretación de la poética, apenas deja sin escudriñar los rincones más alejados de la poesía del cubano, libro por libro, casi poema por poema, con tan poco énfasis como ajustado rigor. Por otra parte, la abundante ilustración de los distintos capítulos y epígrafes con reproducciones parciales o íntegras de sus poemas característicos, en el original castellano, contribuyen a dar una visión viva del análisis crítico al que antes me refería.

En el capítulo IV de su ensayo, y después de haber pasado cumplida revista a aspectos tan interesantes de la poesía de Florit como la dualidad romanticismo-idealismo (acerca de la cual el propio poeta no toma una decisión definitiva), la reinención de un mundo no hostil, la busca de la armonía y la serenidad como respuesta poética al caos exterior, y de establecer como un eje dialéctico fijo el esfuerzo del poeta por identificarse en un formalismo muy intelectualizado que lo proteja de los excesos sentimentales, Mirella d'Ambrosio intenta una primera aproximación a la poesía de Florit, que es tal vez la más válida de todo el estudio: «En

su poesía —traduzco— Florit entreteje un modelo dialéctico de recogimiento y retorno desde la arena de la vida, alternando así entre un arte del olvido que lo aparta del camino de una dificultad presente, y un arte del recuerdo que abarca la reconstrucción del pasado.»

En efecto, Florit vuelve con frecuencia a las etapas de su niñez y juventud, y aunque «en su arte del recuerdo el poeta no siempre está contento con las nostálgicas miradas retrospectivas y frecuentemente lleva hasta una nueva experiencia capítulos de un pasado más libre de la contaminación y tensión de la vida humana adulta...», acierta a encastillarse en una introversión psicológica que le restituye la inocencia espiritual y la serenidad del pasado.

La inquietud apaciguada a través del arte es otro gran epígrafe a destacar. Por medio de la poesía —sostiene Mirella d'Ambrosio— Florit aspira a exorcizar sus demonios y lograr una medida de armonía: busca de la serenidad trascendente. Este aspecto relaciona su poesía con dos límites claramente definitivos de la misma, enraizados en su irrenunciable esperanza de inmortalidad: el amor a la naturaleza y la percepción de Dios como autor de la misma por vía del *amor ascendens* (aunque se analizan también otras vías de las que luego hablaremos), la peregrinación del espíritu en busca de la salvación.

Pero hay que volver unos capítulos atrás para leer, en relación con esto, que: «... los poemas estudiados demuestran que, ya sea que el poeta se contemple como aliado con la naturaleza, o aparte, se une siempre con aquellos elementos naturales que tienden a reflejar y confirmar su propia inquietud». La actitud del poeta ante la naturaleza (las flores, los ríos, el mar —el mar sobre todo, la cintura de agua que rodea su isla—, el sol, la niebla), tema o referencia de muchos de

sus poemas, establece un nexo, una imbricación entre el mundo tectónico exterior y la naturaleza íntima del poeta, que huye del desorden y de la brusca transformación inexplicable. Estamos de nuevo en la busca de la armonía, de la serenidad, del equilibrio interior, en la reconstrucción de un abierto paisaje sin violencias.

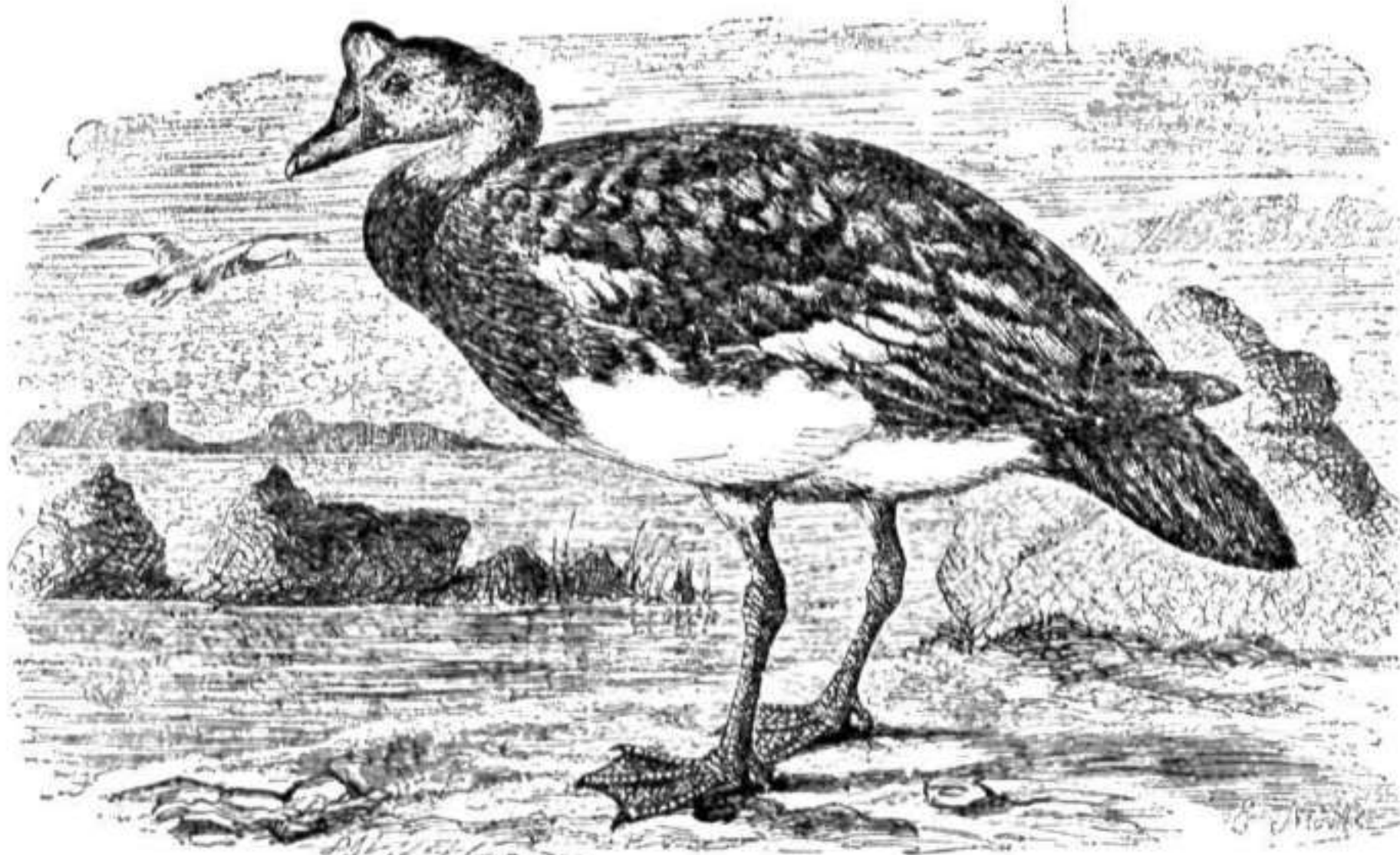
Ya quedó apuntado antes que el poeta busca la serenidad —y la salvación— esencialmente a través de la fe, según la promesa del cristianismo; pero Mirella d'Ambrosio descubre otros caminos: la *vía purgatoria*, que unida a la autodisciplina, a la desvinculación de los sentidos (del mismo modo que el rigor formal le libera de los excesos sentimentales) facilita la realización de un estado de gracia y con él la contemplación, meditación y concentración del espíritu en Dios.

La *vía iluminadora*, por último, prepara al poeta a entrar en la noche oscura del alma, reminiscencia de San Juan de la Cruz, cuyos ecos resuenan en algunos de sus versos. Pero no es Florit un poeta estrictamente religioso, aunque lo religioso sí que está, a menudo estrictamente, en su poesía.

A manera de conclusión de su excelente estudio, Mirella d'Ambrosio nos dice que: «Siguiendo a Eugenio Florit a través de su larga y difícil busca, queda claro que aunque la armonía absoluta se halla detrás de sus logros finitos, el poeta se apoya plenamente en la creencia, en la divinidad del alma y en la esperanza de ser recibido, en la muerte, finalmente, como individuo.»

Completa el ensayo una bibliografía de Eugenio Florit y una extensa relación de obras citadas en la que predominan los nombres extranjeros y que, desde el punto de vista cronológico, demuestra la temprana atención que mereció la obra del poeta cubano.

JOAQUIN FERNANDEZ



UNA TRADICION EUROPEA

W. KRÖMER: *Formas de la narración breve en las literaturas románicas*. Madrid. Gredos, 1979, 316 pp.

En varias ocasiones me he referido a la necesidad de «reclasificar» nuestra novela de los Siglos de Oro, evitando la comodidad de algunas



ideas admitidas para replantearse la existencia o no de determinados géneros novelísticos y en relación con ello tratar de aspectos sólo parcialmente estudiados como los problemas de público y difusión, función de los distintos tipos de novelas, vinculación con la realidad, antecedentes y derivaciones, etc. La novela corta es, por su propia naturaleza, uno de los géneros de más compleja delimitación, ya que se vincula—en cuanto a sus orígenes— a determinadas formas medievales, mantiene una clara tradición europea y se aproxima a otros géneros narrativos breves. Una reconsideración de tan compleja problemática exigiría tomar en consideración numerosos aspectos y no los exclusivamente formales o estructurales dentro de la «tradición literaria». Lo que apunto es la necesidad de conciliar varios estudios con distinta metodología en una misma dirección, sin carácter excluyente. Contando con esto, me parece importante la aportación del libro de Krömer, que se centra, básicamente, en las características genéricas, admitiendo la posibilidad de una conciencia del género en el escritor y también en el receptor como expectación, lo cual exige—por otra parte— un planteamiento evolutivo con características particulares para las distintas culturas románicas (presta atención Krömer a la narración breve en Italia, Francia y España). Nos demuestra Krömer que para definir un género hay que hacer su historia, y hacer la historia supone plantearse las relaciones de cada manifestación concreta con el conjunto románico en que se inscribe, sin poder prescindir de un atento análisis diacrónico. Ya el libro de Walter Pabst (*La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972) había constituido una aportación esencial en este sentido, a la que se suma ahora el libro de Krömer, que apareció en alemán en 1973.

Para llevar a cabo el ambicioso propósito a que acabo de referirme es imprescindible que el autor tenga claras sus ideas sobre el método y, obviamente, hay que adoptar una postura en la conflictiva teoría de los géneros literarios y su delimitación, lo que, a su vez, afecta a multitud de aspectos de la ciencia literaria, como pueden ser la noción de estructura, la función de la historia, la relación fondo-forma, los componentes del relato, etc. Krömer, consciente de los peligros de un plan tan amplio y de las inevitables limitaciones—aun dentro de los márgenes del propio terreno y métodos elegidos—nos descubre cuál es su concepto de estructura:

«La unidad de forma y contenido o sustancia, de modo que la forma deje traslucirse el contenido y éste explique la forma» (p. 23), y, consecuentemente, presenta su modo de entender la historia del género, en este caso la novela corta: «Para nosotros, pues, la historia del género debe ser, a la vez, una historia de la forma y del contenido que ésta expresa. Hay, pues, que entroncar el género y su aparición o desaparición en la evolución general de la historia del espíritu y la literatura» (p. 23). Claro que al propio autor no se le oculta la dificultad de conseguir en toda ocasión cumplir tan ambicioso plan. No obstante, es muy sugestivo el planteamiento que hace de los distintos géneros de narración breve en la Edad Media (exemplum milagro, lai, fabliau, vidas de trovadores) con un atento y documentado repaso de distintas teorías y un atinado enfoque del problema realismo-verosimilitud, de la estructura y de la vinculación género-clase social, que siguen siendo aspectos controvertidos del estudio de la literatura y de difícil acuerdo. No quiero decir con esto que en el estudio de Krömer falte la consideración de aspectos esenciales de la narrativa medieval como la articulación de provecho y deleite, el valor de la sátira o la función de la devoción. Más problemático parece el engarce de estas formas narrativas medievales con la narración breve posterior.

Como es natural, dedica una especial atención a Boccaccio por su papel decisivo en la evolución de la narrativa corta en Europa. A la vez que plantea la vinculación del Decamerón con ejemplos, fabliaux y vidas de trovadores, examina la maestría artística de su autor y la voluntad estética más que didáctica, consciente Boccaccio de que «sus relatos se distinguen, por su finalidad y arte, de la manera tradicional de contar» (p. 119), con decisiva influencia en la novelística posterior, en que insiste razonadamente Krömer: «La construcción y el encuadramiento de sus "novelles", la acción y extensión de sus historias, su estilo y su temática, se hacen modelo de los cuentistas que le siguen, y pauta con la que el público los mide» (p. 120). Creo que habría sido interesante que hubiera ampliado y desarrollado su última afirmación por lo que insinúa de atractiva problemática de recepción de la obra literaria.

En el proceso evolutivo del género toma en consideración Krömer la producción literaria de otros autores italianos del Trecento, como Sacchetti, Fiorentino; del Quattro-

cento, como Poggio, Piccolomini, Masuccio Salernitano; del Cinquecento, como Bandello, Cinthio... Nombres decisivos en el análisis de influencias en nuestra novela corta española, también estudiada por Krömer, con especial atención a la originalidad e innovaciones cervantinas y al debatido problema del realismo, y sin olvidar la consideración de otros autores, quizá no tratados por él con la atención que merecen, como Lope de Vega, Montalbán, Zayas, Tirso, aunque sea comprensible desde el planteamiento general del libro, que produce algunas limitaciones. En cierto modo afecta también esto al análisis de la «novelle» en el Renacimiento y en el siglo XVII franceses, y del cuento, aunque la intención sea ver las permanencias y renovaciones dentro de los límites del género.

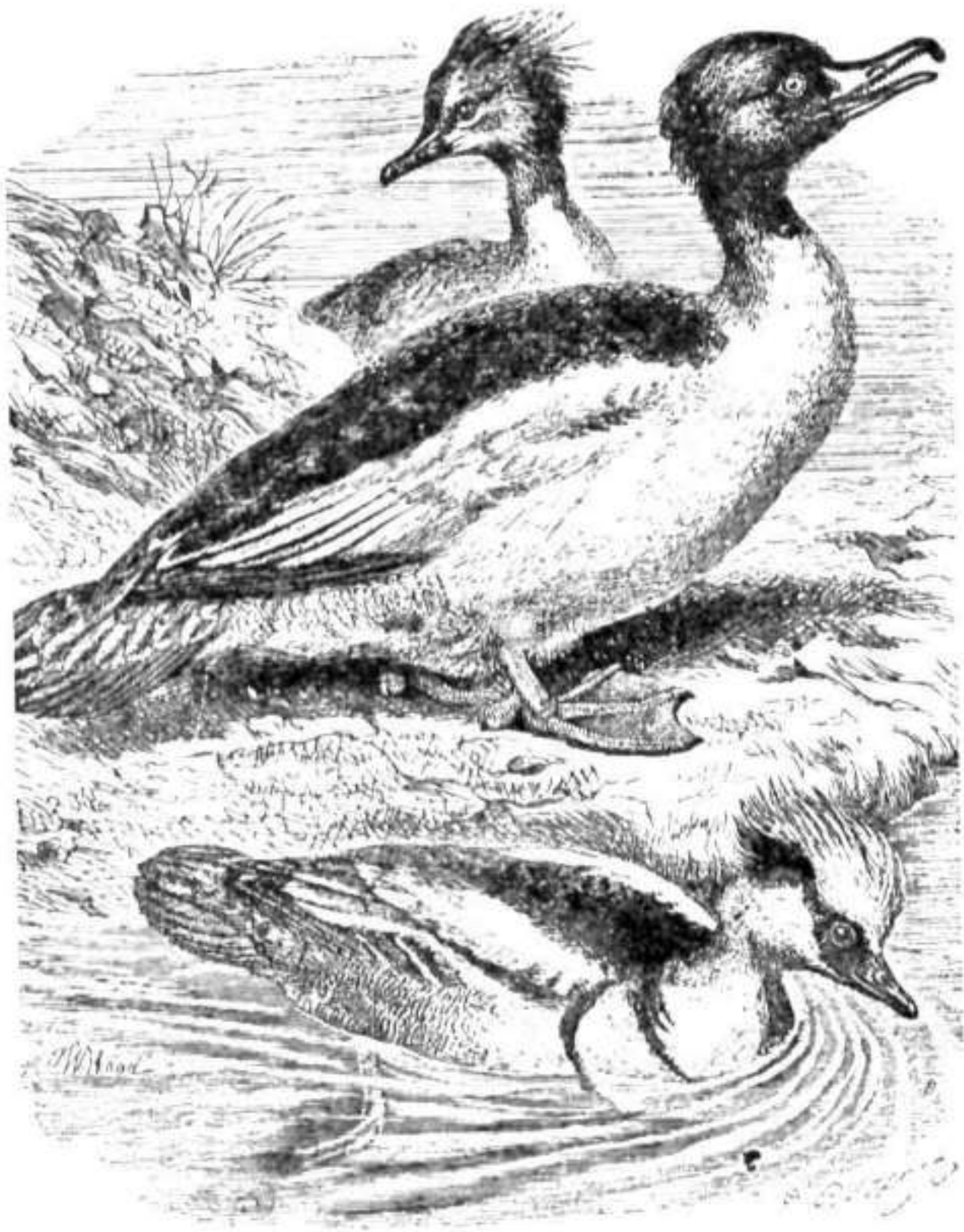
Las conclusiones que presenta Krömer, aunque ceñidas solamente a unos determinados aspectos (finalidad de la acción y desenlace; personaje-acción; el complejo problema del realismo en literatura o la articulación de convenciones literarias, y presencia de la realidad) son muy sugestivas, así como su afirmación de la existencia del género—a pesar de las discrepancias—cuando la obra se escribe dentro de la tradición genérica «cumpliendo lo que se tenía por obligatorio o necesario para ese género» (p. 274). Merece la pena, creo, retener una importante puntualización del autor en el sentido de que lo decisivo no es la presencia de determinados rasgos, sino la conciencia del género: «La historia del género se convierte así, más que nada, en historia de su conciencia y expectación, es decir, historia de la aparición, desarrollo y escisión de la conciencia» (p. 275). Esta es la visión de conjunto que me interesaba destacar, porque más problemáticas parecen algunas interpretaciones particulares.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

EL PERIODISMO DESEABLE

PAUL SCANLON (ed.): *Reportajes. El nuevo periodismo en «Rolling Stone»*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1979, 265 pp.

La serie de reportajes que se incluyen en esta selección de la revista *Rolling Stone* representan el tipo de periodismo que a todos nos gustaría leer o hacer. Por desgra-



cia, la falta de espacio en los periódicos o los intereses que se encierran en torno a los medios de comunicación hacen que hoy no sea realizable en España.

Rolling Stone nació en 1967 como una revista de música rock, pero en seguida sus páginas abarcaron toda la gama de temas que se producen en la sociedad norteamericana; cualquier acontecimiento relevante del mundo político, cultural, artístico, deportivo o social es abordado por dicha revista.

El sistema seguido por estos periodistas es muy similar al de la corriente «Nuevo periodismo», definido por Tom Wolfe como el método que permite hacer reportajes de una manera novelada, y que se convirtió al poco tiempo en un sistema de hacer novelas de una manera periodística. La diferencia entre los periodistas de *Rolling Stone* y los escritores del «Nuevo periodismo», como Norman Mailer o Truman Capote, es precisamente ésa: aquéllos son periodistas; éstos, escritores. Los reportajes que aquí se nos presentan tienen una buena dosis de literatura, pero sus autores nunca quisieron hacer de ellos una novela. Realizaron el trabajo por encargo de su redactor-jefe y fue publicado cuando el tema estaba todavía en plena actualidad.

Paul Scanlon, editor de la revista y autor de la selección, explica así la manera de actuar de su equipo:

«¿Qué es el estilo *Rolling Stone*? ¿Cómo explicarles que no existe tal engendro? Nosotros no tenemos una legión de redactores que desmenucen cada artículo y lo estructuran de acuerdo con un credo específico. De hecho utilizamos como guía de cabecera estilística el *Manual de Estilo de University of Chicago Press...*, volumen conocido sólo por

nosotros y algunos cientos más de publicaciones periódicas... Nos atenemos a ciertos principios del llamado "Nuevo periodismo" y a otros del viejo.»

En realidad, *Rolling Stone* no tiene un estilo propio de escribir; lo que identifica a esta revista es la actitud común de todos sus colaboradores: la búsqueda de la verdad. Los periodistas que escriben en ella deben hacer una gran labor detectivesca y ser buenos conocedores del asunto que van a tratar. Esto hace que noticias de desenlace dudoso publicadas en la prensa diaria aparezcan mucho más claras después en *Rolling Stone*. Naturalmente, el tiempo y el espacio son factores importantes en el resultado, factores de los que la prensa diaria no puede favorecerse en la misma medida que las revistas semanales; pero también es cierto que aquélla tiene una serie de condicionantes y barreras a la hora de abordar un tema polémico, como pueda ser el de las centrales nucleares, que las revistas del estilo de *Rolling Stone*, no tienen.

Los asuntos tratados en esta primera antología (en la misma editorial saldrá pronto otra selección de reportajes) son de lo más variado: desmitificación de cantantes como Ike & Tina Turner; ampliación de sucesos aparentemente poco importantes, como la muerte de un jefe de policía local tiroteado por sus subordinados, o la de una chica que pierde la vida en un extraño accidente cuando se dirigía a una cita con cierto representante sindical para entregarle documentos que probaban la falta de seguridad en una central nuclear de plutonio; los intereses que se mueven en torno al auge del movimiento gay; la inquietante subcultura itinerante de los chiflados por los eclipses totales, y la estafa de las exposiciones y convenciones sobre objetos extraterrestres.

Este tipo de periodismo, que algunos críticos han reducido a un intento de mejorar el estilo literario de la prensa («evitar que el reportero escriba como una portera»), está empezando a hacer falta en España. El lector se cansa de leer reportajes escritos de la misma manera. Sin embargo, no creo que la literaturización del periodismo sea lo más importante; a mi modo de ver, la enseñanza principal de estos reportajes es que son el fruto de un trabajo realizado por verdaderos profesionales.

Por desgracia, en España todavía no tenemos un movimiento parecido, y no creo que sea por falta de medios o de plumas que estén dispuestas a escribir de esta manera.

Quizá la culpa esté en las mismas empresas periodísticas que editan las revistas españolas; su única ambición está en vender más por el camino del sensacionalismo, cuando podrían hacer lo mismo exigiendo y dando las necesarias facilidades a sus colaboradores para que hicieran un auténtico periodismo de calidad.

FERNANDO ARAGONES

LOVECRAFT, ENTRE LA BIOGRAFIA Y EL ESPERPENTO

SPRAGUE DE CAMP: *Lovecraft*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

De Lovecraft, dejando a un lado sus discutibles calidades literarias, se ha hablado mucho, desmesurando, hipertrofiando a modo de espejo deformante (cualidad de laberinto chino en que se desenvuelve buena parte de su narrativa); su corpus geográfico, sus referencias bibliográficas, su modo escritural al estilo del doctor Jhonson, etc. Pretendiendo algunos situarlo entre los nombres más importantes de la literatura de ficción del siglo XX. Sin llegar al desprecio crítico de Edmund Wilson (desprecio que alcanza asimismo a la novela policiaca serie negra, a Scott Fitzgerald, a Ezra Pound, etc.), lo cierto es que la figura de Lovecraft se ajusta con el trascurso del tiempo a sus posibles medidas, mientras sus lugares, sus nombres, sus referencias, todo el universo mental pleno de recovecos, fobias y horrores que él creó sobrevive en nombres de mejor calidad literaria, tales Robert E. Howard, Clark Ashton Smith.

La biografía de Sprague de Camp, de reciente traducción castellana, pretende ser, creo que lo consigue, definitiva. A la abrumadora información, contada con amenidad, nota erudita en trabajos de esta índole, el autor juega con la ventaja de no ser un entusiasta del creador de la ciudad de Arkham. Así las cosas, el no haber conocido personalmente a Lovecraft, pero sí a la mayoría de sus «colaboradores» (no deja de ser un eufemismo) en la creación de la mitología fóbica de Nueva Inglaterra, da a Sprague de Camp la posibilidad del distanciamiento casi obli-

gado en la realización de la crónica de una vida que se quiere desapegada, exenta de la anécdota afectiva y personal.

No así del comentario. Nada más lejos de H. P. Lovecraft que la asunción de la mentalidad pragmática y vitalista, además de competitiva, que caracterizó buena parte de la vida cotidiana y, por consiguiente, del oficio literario en la sociedad norteamericana de principios de siglo. En los años de la emigración europea a la Arcadia, praderas fértiles y valles con ríos repletos de oro, con la primera visión en tierra americana para el recién llegado de la Estatua de la Libertad, prelude escénico de la alta ciudad que se vislumbraba en segundo plano, contrapartida del hambre y del abuso de los lugares dejados atrás, con un desarrollo industrial próximo al vértigo y un hacinamiento paralelo al de Bombay, en Nueva Inglaterra, y concretamente New Providence, persistía el modo de vida de los primeros colonizadores puritanos, secretos en sus relaciones y refinados, pero anacrónicos, en su educación (Lovecraft poseía en su biblioteca más de cien ejemplares de libros publicados en los siglos XVII y XVIII, aparte de la serie completa de un diario dieciochesco). El edificio funcional, mastodóntico, de New York semejaba la contrapartida o, lo que es peor, afirmaba la amenaza de la arquitectura colonial de la Costa Este, imagen decrepita de un mundo a extinguir, pero cuya forma de vida persistía en el inconsciente de buena parte del habitante rural americano. Así, grandes zonas (a veces la reiteración es excesiva) del volumen de Sprague de Camp están salpicadas de notas alusivas, entrometedoras, al aislacionismo de Lovecraft, a sus prejuicios raciales y a su afición de caballero poseur.

Sin embargo, el entramado que dio lugar a la creación de la serie de los mitos de Cthulu, de Arkham e incluso del arcano impreso Necronomicón, con datos concretos tomados de la sociedad de Nueva Inglaterra o de la peculiar mente de Lovecraft, supone el mayor mérito del libro, aparte de la obligada desmitificación literaria del biografado. En efecto, la abundante proliferación de adjetivos, la reiteración de situaciones y la pobreza de imágenes que a aquéllos acompaña dicen poco, o mucho, sobre la calidad de los textos lovecraftianos, sobre todo si tomamos en cuenta a aquellos que han querido ver en él un segundo Poe; errores que, por otra parte, el mismo Lovecraft, avanzado ya en edad, reconocía.

Así, si el texto resulta las más de las veces mediocre, su sugerencia,

el haber sido capaz de crear todo un universo de horrores que recuerdan antiguas eras desaparecidas, acercándolas en su pervivencia en lugares tranquilos, se diría eternos, como Nueva Inglaterra, reverso de la sociedad vigilante y diurna, proyección del inconsciente oculto de esa misma sociedad (poco faltaba para el estreno cinematográfico de aquel filme que mostraba a un gorila desesperado de amor detrozando la urbe civilizada, o para la realización de la pesadilla de perspectivas del doctor Caligari), nos muestran una forma de pervivencia literaria no implícita en el texto; antes bien, extraño a su estructura, pero capaz de engendrar otros más. Si ciertas narraciones de Lovecraft pueden ser tediosas, el aliciente de escribir relatos basados en los lugares que él describe puede llegar a ser muy sugerente, con resultados literarios más positivos (el Necronomicón lovecraftiano da lugar al soberbio Zothique, potenciándolo), de tal manera que la lectura de las ficciones del autor de New Providence cumple la función de un palimpsesto, se diría trasparente.

JUAN A. JURISTO

LOS PRESINIDOS DE SIEMPRE

STANISLAW LEM: *Memorias encontradas en una bañera*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1977.

Como sabrá el que lea este libro, el 28 de mayo del 3146 un grupo avanzado de arqueólogos, habiendo despejado centenares de toneladas de fragmentos de roca al pie de la montaña Haar-Vurd, se encontró con una gran pieza convexa y circular de metal, pintada con colores de camuflaje, perfectamente conservada: la entrada del Último Pentágono. Las excavaciones comenzaron inmediatamente y, tres años más tarde, entre los restos de un cuarto de baño del Neogeno, lleno de lava petrificada, se encontraron dos esqueletos humanos y un rollo de papyr. Los científicos llamaron a este documento *Notas de un hombre del Neogeno*, pero tuvo más éxito otra fórmula, a todas luces más emocionante: *Memorias encontradas en una bañera*.

Nosotros tenemos poca perspectiva, porque somos hombres del Primer Pentágono, súbditos del poderoso Estado de Ammer-Ka, que gobierna la dinastía XIX de los Presinidos, adoradores del dios Kap-Eh-Taal. Los historiadores posteriores descubrieron todo eso, para nuestra tranquilidad, así como que los sacerdotes de Kap-Eh-Taal convocaron a sus fieles contra terribles y sucesivos Peligros, a los que llama-

ron, en clave, Peligro Negro, Peligro Rojo, Peligro Amarillo, etc.

Bien, pues éstos son los materiales iniciales de este libro de Stanislaw Lem, un polaco que ya se ha hecho célebre entre todos los lectores del Neogeno por sus zambullidas en el género de la ciencia-política-sociología-ética-ficción. El esquema es simple e invariable: estamos en el futuro y esa estúpida situación nos permite poner al pasado como dueñas no dirían. Los escritores occidentales del género desloman a los dictadores del futuro, hacia cuyas zarpas vamos mientras nos quitamos de encima a los dictadores del presente. Stanislaw Lem, que es, para los efectos de la CIA, un oriental y, además, un perro sármata, ha elegido para su sátira esta Ammer-Ka nuestra, desde la que nos gobierna en estos instantes el Presinido Carter de la XIX dinastía.

Todo muy tentador. Los relatos de ciencia-ficción lo son siempre y han aportado, además, a la historia de la literatura el arte de los títulos estupendos. Uno se acurruca en el butacón lascivo y burgués esperando cosas tremendas detrás de esos títulos. Pero la verdad es que todavía no se ha inventado un buen sustituto de Sherlock Holmes para los menesteres evasivos, y si no fuera porque los fecundos socio-críticos de nuestros días han ocultado su ignorancia del latín con algunas murgas sobre las «literaturas marginales», aquí no se habrían salvado de la catástrofe muchos Asimoves, Hoyles, Bradburys o Clarkes.

Tampoco muchos Lems. Con una vaga y rara resonancia kafkiana, el polaco nos describe la mugre laberíntica del Gran Edificio, desde el que se controla, ordena y promueve ese proceso de asesinatos en que, esencialmente, consiste el poder. Con menos barullo, alguna claridad más y alguna pedantería menos, este libro ha sido escrito ya unas doscientas veces. Lo lamento, porque también a mí me joroban los Presinidos.

FELIPE MELLIZO

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MERCEDES CASTRO SERRANO

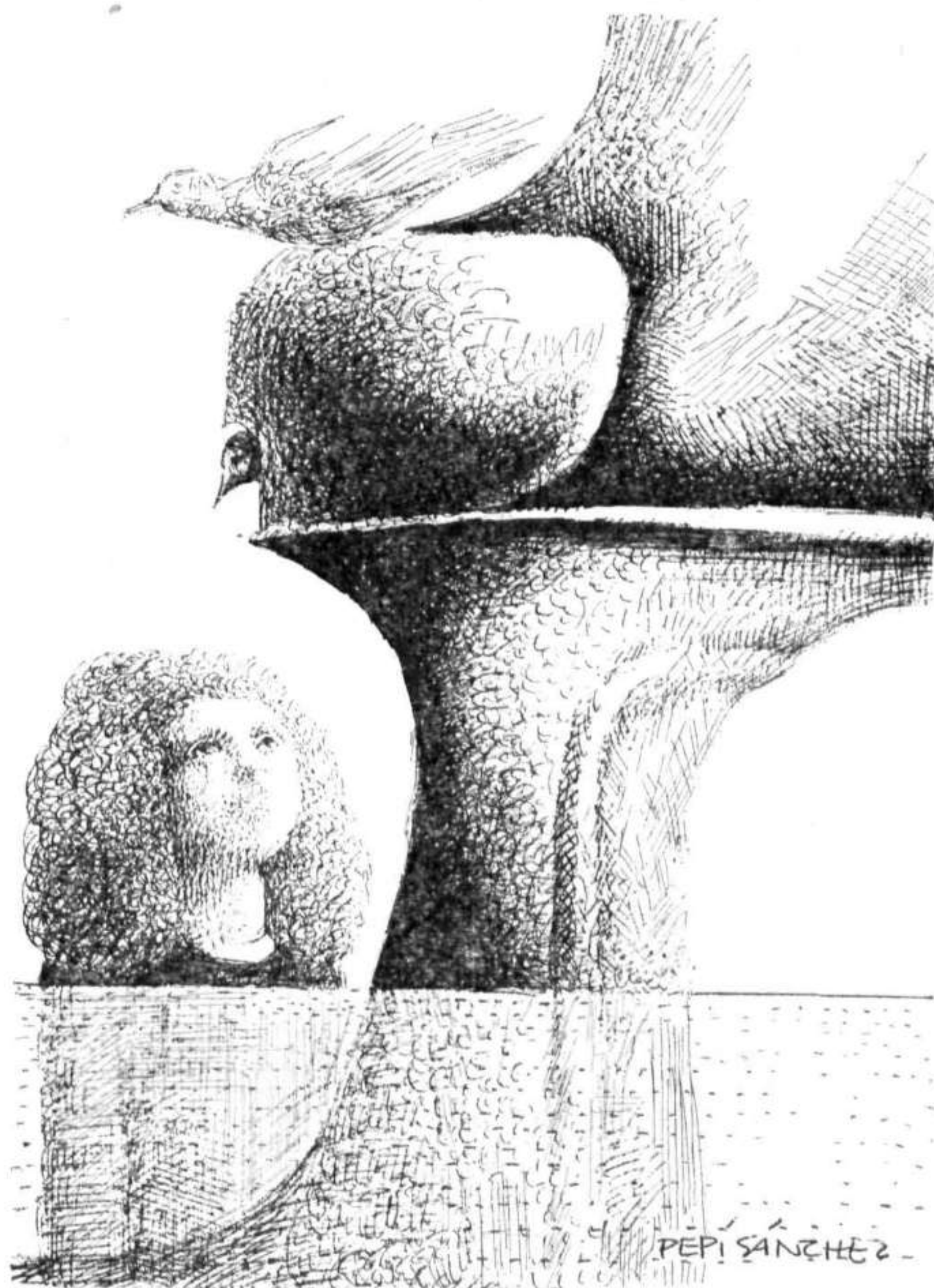
Dedicamos esta sección a los escritores noveles —que no hayan publicado ningún libro— cuyo valor literario nos parezca digno de destacar. Los interesados pueden enviarnos sus obras inéditas para su selección, pero no mantendremos correspondencia ni devolveremos los originales

SEIS POEMAS

Ser
fugaz es ser del tiempo
ser
del niño que responde
tener los labios hechos
a la hoguera del vino.

Ser
fugaz es ser del polen
ser
del salado recinto de las lágrimas
tener hechas las manos
al misterio pascual de la blandura.

Ser
fugaz es ser del delta
ser
de la especie que guarda sus confines
tener hechos los ojos
a la vital presencia de la muerte.



Pasa un olor a fuego y se desmiente.
Pasa un agua de voces y es Agosto.
Pasa el oro del pan y pasa el rostro
moreno de la tierra impunemente.

Pasa una longitud, pasa una altura,
pasa una suavidad y una dureza.
Pasa lo más lejano con pereza
y lo inmediato apenas si perdura.

Espejo de la vida el tren, el casi
tocar las cosas cuando ya se han ido
y pedirle las cuentas a la suerte.

Pasa Dios cuando pasa, en el ahora:
en la consumación, pasa el olvido
y yo paso también: voy a la muerte.

Cuando el dolor te viste de membranas
azules y vibrantes, compañero,
cuando tú sólo sabes lo primero
que sentirás en todas las mañanas.

Cuando ves a tu fruto en el enero
y oyes llegar el cierzo y te estremeces
y sabes cómo, cuántas otras veces,
era la flor que te deshizo enero.

Entonces, cuando acusas esa urgencia
de romper y mirarte en los despojos
y sube por los tuétanos la rabia,

deja que te castigue la inocencia,
esa ley que también carece de ojos
y espera en otro abril la nueva savia.

La lucha de los cisnes no concluye
bajo el alud de sangre.
La agresiva blancura se pronuncia mejor
en el rojo arrebató de las venas.
La cera se consume, el altar queda,
el dios de las espigas ha convocado el hambre
a la lid de las hoces.
Las nubes y las naves han partido
hacia la víspera.
Se corrompen la nieve,
el azahar
y la espuma
cuando llora Penélope
mirándose las manos.

Te pesa la quietud de los objetos
mientras te vaga el tiempo por las manos
y el ocio
discurre como un agua sombría hacia las sienes.
Por lo que has visto has sancionado
—ocurre—
y este conocimiento te ha imprimido
la última fatiga de los héroes.
Y observas todavía tu cuerpo que florece
con una gracia inútil,
con una plenitud que no te sirve.
La crónica se escribe en tanto que dolemos
por lo que no busquemos a quienes no nos bus-
can

El mar hizo llegar sus emisarios,
abrasaba la espuma,
era líquido el sol sobre tu lengua.
Creíste envejecer
y la docilidad te puso musgo
en los impulsos.

No tenías astucias,
esconderse era huir,
no había tiempo
que perder, izaste la memoria,
de algún lugar
sacaste una palabra,
entera, diminuta,
para no estar desnuda ante las voces.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE..

JAVIER LOPEZ LOPEZ

CUATRO RETRATOS CALLEJEROS

ANCIANO CABALLERO CON LACITO

Este calor lo irrita. Pero pulcro, pasea por ahí su cuerpo menudo enfundado en impecable terno azul marino. En su mano derecha un bastón: negra y larga batuta con que orquesta sus pasos regulares. (La empuñadura del bastón es de plata, cabeza de caballo finamente cincelada.) Al cuello, un lazo negro le ahorca flojamente como una mariposa escuálida y vengativa.

El anciano caballero es bajito, usa sombrero y mantiene, como albo y asombrado periscopio, la punta de un pañuelo emergiendo del «Príncipe de Gales». Calza zapato antiguo, oscuro, brillante a fuerza de quién sabe qué hazañas de la imaginación (suplente inevitable de unas rentas que acabaron en el cincuenta y tantos). Coqueto, se permite una barba que guadaña a diario con celo maniático. Sus manos son finas, pequeñas también, ornadas con decoro (pues no es bueno hacer ostentación de bienes materiales); así, el anular de la izquierda se encorseta en un sello con inicial grabada, regalo de la esposa ya difunta y vestigio último, heroico, de opulencia (como la esposa) muerta.

Es miope, pero no se resigna. Alérgico de siempre a fármacos y consultorios, su constancia an-

tioftalmológica añade valor a su, en apariencia, firme caminata. De vez en cuando un automovilista se vuelve furioso, aun a riesgo de su vida, para comprobar si continúa la del insólito dinosaurio que, muy digno, bastonea el asfalto como un buque fantasma que arribara a puerto inhóspito pero seguro. Y el anciano caballero con lacito se aleja por aceras largas, largas...

SEÑORITA PREMEDITADAMENTE INDIFERENTE

Es la reina del ferrocarril metropolitano (que el «metro» no existe para ella, baronesa). Con paso comedido pasea por el andén con la secreta esperanza de que el tren tarde un poco más. Alta, delgada, pelo castaño, fina nariz; botitas de tacón alto, exótico «foulard», chaqueta de abuelete provinciano, pantalones negros y holgados.

Desde los nichos luminosos donde viejecitos, estudiantes y vendedores a domicilio descansan sus fatigas, siente llegar tácticos suspiros, apagados ayes, tributos de admiración que recoge al paso con delicado desdén. La señorita anónima y fugaz supone una gotita de color en este gris oscuro río humano que discurre por el subterráneo

pozo horizontal. A nadie mira, pero goza al sentirse tan mirada, tan ávidamente acariciada por jóvenes opositores y cansados papás que vuelven del trabajo.

Y cuando el metro llega ella no se apresura, ella da por supuesto su derecho a pasar por delante de cincuentones gordos y barbados ancianos que hicieron la guerra. De su guerra particular por ganar esa mínima aureola de apenas tres minutos, la señorita siempre sale triunfadora.

EL ROÑAS

Es irremediablemente bizco, bisojo vocacional que ejerce de mirón a contrapelo. Viste según le da: hoy con corto calzón en el que se refugian dos torcidas canillas de color impreciso; mañana con turbante improvisado de bufanda o camiseta. En invierno se cubre con prendas entre exóticas y farandulescas (desde el pañuelo baturro hasta el abrigo de figurante en drama brechtiano, desde el aristocrático chaleco hasta la alpargata payesa); pero en verano descubre sin recato lo que su cara anuncia. Que no es mal del cobre lo que sufre su rostro arcano, impenetrable: defensa de mil roñas superpuestas constituye el bastión, inexpugnable al agua

y al álcali, que impide llegar a sus mejillas, párpados y papada (tesoro inalcanzable para el más osado espeleólogo).

Por qué, de qué, dónde, cómo vive, son misterios, inscripciones rúnicas trenzadas por sorpresa con la clara caligrafía de la gente del barrio. A veces se le ve en las escaleras de la iglesia, sentado como un Buda indiferente, fumando un cigarillo eterno, milagroso. Y en otras ocasiones surge en el centro de la gran ciudad, mudo y lejano, dejando asombro a toneladas en los ojos de los ejecutivos y de las ilustres damas que toman té.

SEÑORA CON AJADO ABRIGO ROJO

Se ve, como un mojón en la calle, el viejo abrigo rojo. Dentro está la señora (pelo negro recogido en moño cuidadosamente enhorquillado, cara antigua y como de modelo—añosísimo—de Julio Romero, zapatos negros con hebilla, medias de arrugado algodón), y ambos en el quicio de la puerta de un oscuro y estrecho portal.

La señora está allí porque allí vive: más en el portal que en el segundo piso (remotísimo). Cuando alguien pasa murmura dos palabras, cebo casi seguro para cualquier desconocido que, intrigado, interroga. Entonces la señora habla y habla, delicadamente gesticula, cuenta pequeñas cosas sin importancia o comenta el clima o cualquier otro mínimo asunto. Si encuentra un auditorio bien dispuesto le confiará que acaban de robarle (por enésima vez) no sé qué alhajas, y se indignará educadamente por la indiferencia que muestra la policía ante expolio tan obvio.

Otras veces, cuando la señora no está de humor para portalear, se asoma al balcón y le habla al vecino de enfrente (un muro inmovible) de sus invitados, que nadie vio jamás.



Romero

BENJAMIN PALENCIA, PINTOR DE LA TIERRA

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

«El arte transforma la naturaleza no sólo extendiendo hasta el extremo límite la ley de la deformación de las apariencias naturales, sino también creando otro universo de formas y de relaciones de formas.»

JACQUES MARITAIN

EL pintor Benjamín Palencia ha fallecido en Madrid.

A los ochenta y cinco años de edad, cuando los cuadros de su última exposición aún estaban colgados en la Galería Biosca. O sea, que ha fallecido en activo, igual de activo que había estado a lo largo de toda su extensa y fecunda vida. Palencia ha podido gozar, también, de uno de los privilegios más admirables de los artistas: el de no conocer la jubilación, el de permanecer en plena laboriosidad hasta el último día de su existencia; igual que le ocurrió a Miguel Ángel, a Ticiano, a Frans Hals, a Goya, a Picasso, a Braque, a Calder, y a tantos otros creadores que alcanzaron a traspasar la barrera de los ochenta años sin menoscabo para su arte y sin ver oscurecerse su buena y fecunda estrella.

Benjamín Palencia ha sido, sigue siendo, una de las figuras más permanentes del arte español contemporáneo, de más perceptible personalidad, el que recreó el paisaje con colores incendiados, dotándolo de nuevas posibilidades, el que inventó tantas nuevas formas. En estas líneas precedentes vemos que ya han aparecido algunas de las claves principales de la pintura de Palencia: paisaje, incendio, recreación, formas nuevas. Incendio producido por un frenesí vital, por un furor, por una fuerza sin igual, orquestado en

gran sinfonía, que produce una exaltación permanente y que viene a ser el paisaje en el que Palencia alentó, ha vivido, siempre desvivido. Paisaje-vida elaborado mental y poéticamente, con elementos de personalísima invención.

Pintura pasional, fuera de sí, hecha con amor y rabia, a golpes brutales y caricias tiernísimas, extremada, sensual, sexual, seductora con los mismos gayos colores que los machos zoológicos exhiben para la seducción, geológica mezclada de colores animales, febril en las deformaciones y variantes de color, que la fiebre produce como una droga orgánica. Pintura extrovertida, sin rincones secretos ni ocultos, muy enraizada en lo local y, por lo tanto, universalista. Pintura directa, documental en su abstracción, borrasca, agitada, de encrespada materia, síntesis de muchos siglos de pintura anterior y anticipación de muchos años de pintura presente.

Todo esto, con ser mucho, es sólo algo de lo que la obra de Benjamín Palencia es. Porque la obra de Palencia es, sobre todo, poética, y ya se sabe que en la poesía nunca se acaban las sugerencias. Y del mismo modo que el poeta extrae de sus vivencias y sus ensoñaciones el material para elaborar sus poemas, Palencia lo extrajo de la realidad que contemplaba, de sus impresiones externas. Por

tanto, la pintura de Benjamín Palencia no es pintura realista, ni impresionista, ni expresionista solamente, ya que, participando de todas estas cualidades señaladas es, ante todo, o después de todo, pintura poemática, en el mismo sentido en que ya lo expresaba Maritain y que hemos recogido en la cita que encabeza estas líneas y que ahora completamos: «El arte se aparta de la naturaleza en la creación de un mundo de colores y palabras propio de él. Sin embargo, en los grandes artistas ello no implica, en modo alguno, que menosprecien la naturaleza o se divorcien de ella, sino que más bien hurtan a la naturaleza los secretos de la poesía.»

Hurtar, extraer de la naturaleza su secreto poético, último, profundísimo, tan profundo que muy pocos pueden llegar a él. Este ha sido uno de los dones con los que contaba Benjamín Palencia, por ello su pintura emocional, fascina, intriga, deslumbra, como toda obra auténtica de arte en la que se percibe la sencillez difícil y de la que se desprende fragancia permanente, nunca marchitada.

Cuando se han conocido de cerca casos como el de Benjamín Palencia no queda más remedio que creer en la predestinación de algunos seres, que son elegidos por el destino no se sabe por qué. Nacido en una pequeña localidad manchega de extraño

nombre: Barrax, cercana a la capital albaceteña; en una familia modestísima en la que no había existido el menor antecedente artístico ni intelectual, en un ambiente lo menos propicio, con una enseñanza elemental mínima, surge, como los héroes mitológicos, de la nada, una de las cimas del arte español contemporáneo. Si ello fue posible lo fue, ante todo, por las milagrosas dotes innatas; pero también, y muy fundamentalmente, por la decisiva ayuda encontrada en el culto ingeniero de caminos Rafael López Egóñez, que fue quien lo formó cultural y artísticamente.

Durante muchos años ha pintado Benjamín Palencia, y desde hace más de cincuenta ha seguido siendo primera figura de la vanguardia española, y decimos española, ya que Palencia era mucho más conocido y apreciado en España que fuera de ella. Más de medio siglo pintando de maneras diversas, con invención de estilos, acusando todo lo valioso que se hacía en el mundo del arte, en unas épocas de bien acusado paletismo en el arte español. Su obra ha sido, en todo momento, manantial fecundante para otros muchos artistas y puede asegurarse que la manera de interpretar el paisaje castellano de toda la «Escuela de Madrid» parte de Palencia. Artista que tuvo una época de absoluta coincidencia estilística con el escultor Alberto, en los primeros años de la década de los treinta. Años en los que los dibujos de Benjamín tienen una fuerte carga de inquietud vanguardista, lo que le permitió colaborar en publicaciones tan capitales del pensamiento español de aquellos momentos como *Cruz y Raya*, entre otras varias.

Hay muchos Palencia, y al decir esto no nos estamos refiriendo a lo fecundo de su laborar, sino a las muy varias etapas por las que el pintor ha ido pasando. Está el Palencia de los dibujos-esculturas de los años treinta, una de sus mane-

ras más personales; está el Palencia de las manchas surrealistas, el de las aproximaciones cubistas, el del empleo de nuevos materiales (como arena, lija, quemados, etc.), el de las acuarelas vallecanas con fuerte carga de realismo social; el Palencia de los rápidos apuntes con bolígrafo o rotulador, de nervioso trazo, en los que queda aprehendida la fragancia de la tierra y la belleza marchitable del cuerpo humano. También está el Palencia que escribía penetrantes observaciones, el promotor de incansables trabajos. De todos estos Palencia se pueden formular justos elogios, pues todos ellos han contribuido a vivificar el arte español de períodos muy determinados. Existen artistas de juventud prometedora, de logros tempranos, que más tarde se van agotando hasta el amaneramiento total o la anulación de las facultades inventivas. Sólo algunos privilegiados (Picasso es el más alto ejemplo) son capaces de ofrecer algo nuevo en todas las etapas de su obra. Benjamín Palencia era de éstos y en todo su dilatadísimo pintar se encuentran siempre esos «chispazos», esas «sorpresas» que han hecho su obra valiosa siempre, en todo momento, con vocación de eternidad, para decirlo con palabra peligrosamente solemne.

Larga y conocida ha sido la vida de Benjamín Palencia. Su obra ha sido su vida hasta el último instante, su vida ha sido una obra permanente. Pero han existido momentos en esa vida que merecen ser ahora destacados, por lo que supusieron en el acontecer histórico y por lo que significaron después. Uno de estos momentos estelares fue su mesiánica actividad magistral en el pueblo madrileño de Vallecas, en dos etapas sólo interrumpidas por el imponderable de la guerra civil del 36-39. Palencia, junto con el escultor toledano Alberto, fundaron en 1931 la llamada «Escuela de Vallecas», un movimiento de ambiciosos alcances: «Un arte nuevo, pero limpio de anécdo-

tas, antiliterario, con un concepto de la figuración extraído de la propia naturaleza, un arte "no catalogado", que rompiese con lo consabido, una figuración nueva y poética» (según palabras del propio Palencia).

Este ambicioso proyecto nació en la tertulia del «Café Nacional», de Madrid, y tomó cuerpo entre las gredosas colinas del pueblo de Vallecas, cuyos colores asordados, su desnudez elemental de paisaje, la patética humanidad que por allí latía, eran el escenario soñado, ideal, para tal fin. La enseñanza que en aquella «Escuela» se impartía había tenido gloriosos antecedentes, pues era igual de «peripatética» que la de los discípulos de Aristóteles. Paseando, caminando; no había textos, sólo ideas que se lanzaban y se discutían, poemas, noticias de todo lo nuevo que se hacía por aquellos años en el mundo, intercambio de opiniones, creación en común. Por entonces, los pintores, que aún no habían soñado poder tener algún día un coche, tomaban el tranvía en la Ronda de Atocha, que les conducía hasta Vallecas. Los «peripatéticos» vallecanos se llevaban la comida y allí pasaban sus horas fecundas. Los más asiduos concurrentes, además de los fundadores, eran: Maruja Mallo, Delia del Carril, Rafael Alberti, Ramón Gaya y Fernando Regoyos (hijo del pintor Darío de Regoyos). En aquellas peladas colinas del «Cerro Artesa» levantaron un monumento a los «Plásticos vivos», que consistía en un prisma de dos metros de alto, hecho de ladrillo y revestido de cemento, en cuyas cuatro caras figuraban los nombres de todos los artistas que en la «Escuela de Vallecas» se admiraban. Y no sólo los nombres, también frases apropiadas, como la de Picasso: «Yo he encontrado la piedra filosofal del color y lo he convertido en oro» (frase que también Palencia pudo hacer suya durante toda su vida). Las otras tres caras del monolito estaban dedicadas a Van Gogh,



*Retrato de Benjamin Palencia,
por Carmen García Moya*

a Cézanne y a Stravinski. El monumento perduró hasta la guerra, y pasada ésta sirvió de blanco para los ejercicios de tiro de los soldados de un cuartel vecino. Y no quedó nada, bueno, tal vez los cimientos.

Porque los cimientos son más difíciles de destruir. Quedan enterrados en la tierra y algunas veces vuelven a salir a la superficie de nuevo. Igual que pasó con la «Escuela de Vallecas», que volvió a nacer, a brotar, esta segunda vez con casa propia: un antiguo convento arruinado que después había servido para taller del herrador de Vallecas. Alberto ya andaba por Rusia, llevado por la marea que desencadenó la guerra civil, y Benjamín alquiló la herrería antigua para continuar su labor interrumpida. Los alumnos ya eran otros, pero igual de animosos que los primeros: Carlos Pascual de Lara, Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Francisco San José y, un poco más tarde, Martínez Novillo, Luis García Ochoa y Antonio Guijarro.

Hemos anotado cuidadosamente todos los nombres que pasaron por las dos etapas de

la «Escuela de Vallecas» porque todos ellos fueron y son primeras figuras del arte español, académicos, catedráticos y, sobre todo, pintores insignes, lo que demuestra lo fecundas que fueron aquellas enseñanzas que Benjamín Palencia asumió lleno de entusiasmo, confiando más en sus intuiciones que en sus sabidurías, ya que Palencia siempre ha sido autodidacta.

Fue el propio Palencia el que me dio los detalles de la génesis de la segunda «Vallecas», a cuyos componentes conoció, casi todos, en plena guerra, en el estudio del escultor Aventín, que por aquel entonces estaba realizando un busto del presidente de la República, Manuel Azaña. Gracias al busto, los víveres, tan escasos en el Madrid de aquellos tiempos, no faltaban en el estudio del escultor. Y allí iban a comer lo que podían los artistas amigos. Naturalmente, el busto no se terminó nunca y no sólo sirvió para paliar el hambre, sino también para congregarse en aquel taller al grupo de jóvenes inquietos que después formarían una de las más combativas vanguardias, que se generó en

Vallecas bajo la tutela de Benjamín Palencia. Y que se dispersó a los pocos años de su segunda salida, pues ya se sabe que no somos los españoles muy aficionados a constituir grupos de actuación colectiva, y menos que ninguno los artistas.

Otro de los momentos estelares en la vida de Benjamín Palencia, que ahora es indispensable mencionar, lo constituyó, en fechas aún recientes, la inauguración del Museo Provincial de Albacete (una obra que es una joya de la mejor arquitectura contemporánea, que tan poco y tan mal han sabido difundir sus responsables), al que Palencia hizo una insospechada donación de varios centenares de cuadros, en donde están representadas todas sus principales etapas de pintor y dibujante creacional. Una sorprendente colección de obras maestras, que constituyen la vinculación definitiva del pintor con su tierra natal.

Benjamín Palencia, pintor de la tierra: de su tierra manchega, transfigurada de trigales, amapolas y perdices que picotean por las sementeras; de su tierra abulense, la de la alta paramera castellana manchada de negras encinas; de su levantina tierra, con infinitos matices de mar y deslumbrantes cielos. Benjamín Palencia, pintor de la diversa tierra hispana, para cuya pintura parecen escritas las poemáticas frases de Walt Whitman: «Estas tierras vírgenes, nacidas de las agonías inofensivas y prolongadas de la Naturaleza, constituidas especialmente con ellas. Gérmenes inmortales, universales, vitales, por debajo de todas las doctrinas, artes, leyes, literaturas. Veo el genio de lo moderno, hijo de lo real y de lo ideal.»

Benjamín Palencia, hijo de lo real y de lo ideal, una fecunda y fecundadora vida, colmada de entusiasmos, rebotante hasta el último momento de laboriosidad. Un predestinado, un elegido del destino, que pudo gozar de todo lo apetecible de la vida. Hasta de la gloria terrena.



EDUARDO TIJERAS, EL HOMBRE DE LOS TRENES

ANTONIO HERNANDEZ

Si hubiera vivido en aquella época de apeiron y pneuma le hubiera dado jaque mate a Anaximandro y a Anaxímenes, le hubiera cantado las cuarenta del arjé a Thales de Mileto; se lo hubiera puesto difícil a más de un pluralista (Demócrito, Anaxágoras, Empédocles); se llevaría al huerto a los sofistas, a Protágoras y su frase libertina: «El hombre es la medida de todas las cosas», pero Eduardo Tijeras cree más en Sócrates, en su contestación de austeridad y canto reflexivo. Si estuviera en el Agora o el Jardín, este peripato andaluz cambiaría el signo de las luces, porque Eduardo Tijeras, nacido tarde, aunque convenientemente, es el escritor con más conciencia filosófica de toda su generación sureña.

EL IBA A NADAR

Aunque nació en Morón, su infancia gaditana le puso olas en el horizonte. El iba a nadar por la Bahía, frente al Campo del Sur o por el istmo de la Puerta de Tierra. El tiene todavía un niño nadando en sus ojos y me lo dice cuando en Madrid la bruma le pone un hemisferio de luz entre los largos párpados cantores de su tierra: «Ya tengo ganas de nadar contigo.» Si supiera que no sé, que aun a pesar de que mi Mili fue con traje de poppe español no sé nadar, se de-

cepcionaría. Acostumbrado, como está, a naufragar conmigo y a salvarnos en el vino de las noches, se decepcionaría. Y yo no se lo digo porque, así, me lo cuenta con su particularísimo estilo narrativo en el que sobrenadan la añeja ancianidad y el mar de Hemingway, las islas y los tesoros de Stevenson, los cálidos mares del Sur de su nostalgia. El iba a nadar con Copano, con Juan Antonio Castañeda y con Servando Carballar hasta la misma boca de la Bahía, y, cerca de los submarinos alemanes que repostaban en Cádiz su carga de Palermós, quería ser pez—no caballo—; pez de paz frente a la guerra. El tiempo le ha traicionado todo menos la memoria y el deseo, y como todo escritor lucha en la «guerra del tiempo», cuantifica su batalla de experiencia, de fracasos y de triunfos, mientras se acuerda de un niño que braceaba en el mar la pureza de sus años.

Mala la hubisteis Tijeras en ésa, lejos del agua. En ésa del Roncesvalles agobiante de Madrid.

UN EMPLEO EN LA RENFE

Hijo de ferroviario logró un empleo en la Renfe con el que defender su vocación de comas, de períodos y de reflejos de vida. Y trabaja en la revista de los trenes para que no se le olvide su niñez de carbonilla, de raíles y de sil-

bos. Del mal el menos, se ha dicho. Y en una redacción fría lee informes, boletines, periódicos que le sirven para despegar del tedio y organizar sus artículos, sus libros y sus manías sobre lo que no ha ocurrido, sobre lo que, de otra forma, ocurre en su cabeza. Viaja con un espanto, con un vértigo de siglos, también cuando está parado. O sueña sin desviarse con un «puente», con un sábado en que irá al campo absolvente, a su olor de prematuro horno callado, ofrecido. Una forma de evitar la ralea de las horas en una oscura oficina y una forma de volver a lo que es cuna de origen: la luz, el espacio abierto o la noche inmensa, grave, con el sonido encerrado que da el tren en la llanura. Fernando Quiñones, el buen Luzbel chiclanero, paisano suyo por mar y claridad gaditanas, lo definió por la errancia descampada de los trenes:

«Todo pasa»

*También tu pasas, Eduardo
de los trenes
y hasta tu fiel palabra, consistente
[en heridas
con un debido hueco a la esperan-
za, llegan
el calor y el miedo del mundo,
su frío, al que preferirías presentar
[sonriendo,
sus rostros y su pulso, su amor
[vertido y loco
del que si sabemos que acaso
no sea sólo ceniza, quién lo sabe.*

No hay un sábado sin sol, o cualquier día exigido por la revista, que no haga su valija y se desprenda de Atocha igual que un vagón oscuro. Irá al mar o irá a la sierra, prendido de días ajenos al viaje, silencioso, ebrio de densidad de silencio. Como dijo Antonio Machado, tan ligado a los trenes, «sólo el silencio y Dios cantan sin fin». Camus —un dios encendido en su tropa de amistades literarias— lo estará observando. Seguro que lo acompaña con alguna frase eterna.

COMO SI FUERA EDUARDO

Una de las tipologías morales más prestigiadas es la que construyó Le Senne, partiendo de tres elementos fundamentales —actividad, emotividad y carácter primario o secundario de las reacciones— para estudiar los tipos de conciencia moral posibles, a través de ocho celebrados personajes históricos. Spranger, Jung, Kretschmer y Sheldon también hicieron sus pinitos clasificativos, abocamiento tan viejo como el tiempo, según parece por Teofrasto, quien, ya en el siglo IV antes de Cristo, elaboró una tipología según la cual los hombres se dividían por sus rasgos específicamente morales. Dentro de la literatura, puesto que en ella estamos, Molière, por ejemplo, trazó sus retratos morales en *El Tartufo* y *El avaro*, o Shakespeare en cualquiera de sus personajes. No está Eduardo Tijeras, sin embargo, en ninguno de estos etotipos. En rigor, nadie puede encontrarse con toda su pureza en uno de estos cuadros, porque el fin de las tipologías está en definir los modelos, no en localizarlos dentro de la estructura elemental de la conciencia moral, corresponda al primero, segundo o tercer tipo, según las clasificaciones aleadas de Kretschmer y Sheldon. Se puede decir que está más cerca del tercero, ejemplarizado por Kant, que responde al cumplimiento de la ética del deber riguroso y sistemático. Eduardo Tijeras es riguroso —como una sucesión de metafísicos alemanes, he escrito desmesuradamente de él en algún sitio—, tímido, encogido. Procura no

ofender al próximo, al que trata con delicadeza. Pero este supuesto cerebrotónico-esquizotímico no cumple la ley con temor servil, ni se preocupa excesivamente de su salud, ni adolece de flexibilidad de espíritu. O sea, que exactamente no es tal, como tampoco es ente del segundo grupo —del que es prototipo Maquiavelo— o del primero, con el perfil histórico en el sentido de la utilidad de Jeremías Bentham. Dicho de una forma sencilla, y no por ello menos esquemática, más en su sentido abierto de individualidad localizable, Tijeras es generoso porque sabe que nada cuesta —en relación a la medida en que paga o da satisfacción— el desprendimiento; es también desdenoso porque sabe que quien se cree importante, hasta el punto de desdeñar, merece ser olvidado con desprecio. (Es decir, que lo es en represalia contra el desdén); es sincero porque entiende que el favor no está en el halago, sino en evitar, a través de advertencias delicadas, ridículos manifiestos; es cordial porque él mismo necesita un espejo de abrigo; es triste cuando no puede ser cordial, y, a veces, es violento porque hay que defenderse de la hostilidad del mundo, de la pedantería y de la estulticia reiteradas. Por todo eso viaja en los trenes mustios en la cabina del conductor, junto al fogonero, al lado del revisor en el bar, siempre preguntándose qué es, a dónde irá mañana, qué es lo que nos trajo a estos paisajes veloces.

Hay en los ojos de Eduardo Tijeras como una luz de nostalgia o una noticia sabida de haber vivido otro mundo.

ENTRE OTRAS CONFUSAS CERTIDUMBRES

De entre todas mis confusas certidumbres hay una que no presenta lunares: Eduardo Tijeras no tiene el puesto que merece. Puede que su carácter tímido, ajeno a cordialidades programadas, tenga la culpa. Puede que también colabore el hecho de que no va por ahí con la camorra puesta, buscando el miedo de los otros. Puede que su má-

xima griega de «Sé como eres» le yugule cualquier instinto de compadreo. De lo que estoy seguro es de que sabe que el tiempo no se casa con nadie y que a la larga da la de cal a quien se lo merece. Cernuda decía, y cito a la pata la llana, que mientras más importante es una persona más difícil es que la reconozca su tiempo. De eso no estoy muy seguro. Pero si la consideración a Tijeras la comparamos con las que gozan otros autores actuales, en rigor de segunda o tercera fila, no deja de ser aplicable a este caso la autopremonición del gran poeta sevillano. Nuestro escritor ni ha obtenido galardones relevantes ni ha sido espuma de televisores ni etiqueta de flores publicitarias. Pero ahí está con su conciencia de orfebre y su indomable voluntad de estilo. Ahí están sus cientos de artículos, sus decenas de ensayos, su serie de libros publicados que inaugura aquella novelita, *El vino del sábado*, sonámbula de tascas y mujeres esquivas, a la que sucediera, ya en un tono mayor de paginaje, *Jugador solitario*, espejo deformado de hechos y desventuras propios, yunque existencialista de unos años ganados para la pereza, perdidos para el hastío, y a la que parece seguir la aún inédita *El sol tiene la anchura del pie humano*, obras con las que cumple su trilogía narrativa, de la misma manera que cubre un ancho campo ensayístico con *Ultimos rumbos del cuento español*, estudio con atisbos históricos, consideraciones de forma, esbozo de polémica sobre la «precariedad» del cuento y numerosos apuntes biográficos, amén de una antología con autores del género a partir de 1910; *Relato breve en Argentina*, especie de historia del cuento argentino, desde los primeros indicios de la independencia colonial, que pudo estudiar sobre el terreno gracias a una beca del Instituto de Cultura Hispánica, y así desmentir, en 1973, que dicha manifestación se limitara a Borges y Cortázar; *Crónica de la frontera*, que supone una introducción sobre la inmensa y dura gesta del descubrimiento (el concepto de «frontera», la bi-

biografía selvática, la influencia del Nuevo Mundo, el esquema de la «penetración», los criterios valorativos, datos biográficos de los conquistadores, etc.) y antología intencionada de textos de los principales cronistas de India, donde se huye de la visión unilateral porque se quiso convertir el descubrimiento en una reedición de «leyenda rosa» como contestación a la «leyenda negra». Y, entre otros, su libro para mí fundamental, *Acerca de la felicidad y la muerte*, conjunto de diez ensayos en el que se contempla el propósito de poner en tela de juicio la obligación que se siente por el consumismo y el progreso, entendidos como meta de la felicidad.

AH DE LA VIDA, EDITOR

Escribir en España es esperar. Esperar a que un editor tenga un

instante de lucidez inaudita y se baje del carro del dinero, de la segura respuesta pública, del sabido «best-seller». Ser escritor con contestación masiva en España es dejar de serlo, la angustiada paradoja de escribir «desde otro», el fenómeno de no verse en el propósito limpio de cuando se entendía que escribir era mover el mundo, desnudarlo, ponerle a la apariencia un pellejo más justo, más verdadero y más a su medida. Tal vez por esa sospecha de fracaso la muerte dio un anticipo de su autoridad en el vino de Jack London, en las penurias económicas de Salgari, en el «llorar» de Larra, la indiferencia de Laforgue, la impotencia de Tralk, aspectos introductores al suicidio, la muerte voluntaria, el «no me molestéis», de los que Tijeras ha sido Lazarillo hondo e inalienable, hasta el punto de que no resulta tolerable tanta claridad o tanta honradez. Su *Crónica*

del suicidio no tiene novio porque sería el novio de la muerte. Lo diría una folklórica: «No tiene novio». Han sido años de esfuerzos para pinchar en el hueso del principio de rentabilidad. Por nueve editoriales ha pasado ya un volumen con datos escalofriantes, cientos de dramáticas anécdotas, multitud de concausas desencadenantes y la evidencia sustancial de que la autodestrucción de los hombres—y especialmente de los escritores—empieza a manifestarse en el momento en que se es más «explícito», más honesto con la vida y con la intimidad propias. Escribir en España es llorar. Quizá lo sea en todas partes, pero «lo que se llama una razón para vivir es, al mismo tiempo, una excelente razón para morir». Paradójicamente, ¿será esta la frase eterna que acompaña a Eduardo cuando sube a los trenes? ¿O será la de Pavese?: «Y no tengo nada que desear en esta tierra, excepto aquella cosa excluida por quince años de fracaso». Excepto los trenes, que también se suicidan, pretenden huir de sí en la embriaguez de la noche.

DEL AGORA A LA VENTA DE DON JAIME

Mientras tanto, iremos a la «Venta de Don Jaime». Llamaremos por teléfono a Pepe Caballero, a Velázquez. Allí estarán, como siempre, Pepe Aguilar, Antonio Bulnes, Ignacio y Eduardo López. [Vitorio, el de «la barra», aún sueña con ser torero; Virgilio, el de «las mesas», que es de Moguer, nos dirá con su voz de aguardiente explosivo lo de Platero y Fuente Piña que se sabe de memoria; «Isabel (Carmela) y Fernando», desde su acuario de humo, seguirán reunificando la patria frita de los pescados.] Allí estarán algunos políticos bisoños que querrán arreglar nuestra economía, que es lo que no tiene arreglo. (Seguro que quieren colocarnos de algo.) Allí Eduardo va a hablar de la vida y la muerte, de



la soledad y otros sucesos, compañeros. Allí vamos a beber el vino de la melancolía y Pepe Caballero va a contar otra vez cómo un día, en casa de Eduardo, un amigo nuestro errante, adolescente de carnes y pucheros, se «corrió» en el sofá, tras que le dieran un caldito caliente. O Jaime aquella historia de la Guardia de Tráfico, de cómo perdió el gorro y otras prendas doradas a la tercera copa. O el mismo Eduardo nos relatará cómo cuando el tren va a salir de una estación intermedia y él se aplica en la luz de la vieja cantina, desde el estribo le dice el revisor: «Tranquilo, Tijeras, acábela».

Ya no sabemos si es verdad o es mentira, como tampoco sabe Eduardo si quiso alguna vez hasta llegar al llanto, si ha escrito para protegerse, si volvería a amar con el resultado de la sangre, si es cierto que «para todos tiene la muerte una mirada» en contra de aquel bullicio de la Venta, de aquel impulso del vino, de aquellas muchachas que al entrar se copian en sus ojos rigurosamente oscuros pero con un lunar de deseo.

*No será necesario abandonar la
[cama.
Sólo el alba entrará en la estancia
[vacía.
Bastará la ventana para vestir todas
[las cosas
de una tranquila claridad, casi una
[luz.*

Que tarde mucho tiempo, compañeros. Nos queda mucho que escribir, mucho que hablar, muchos días que echar en la hoguera, muchas medias botellas que bebernos con Jaime, en la Venta, con todo el imperio romano sirviéndonos: Virgilio, Vitorio... (Jaime, ¿dónde los has buscado con esos nombres?). Nos queda el mar, la bella luz de otoño de Madrid. Y a Eduardo, en última instancia, le quedan los trenes para salvarse por más que sus pitidos lo sean elegíacos, arietes del destino, augures a la larga.



Ricardo de la Cierva, Ministro de Cultura

GERARDO DIEGO Y JORGE LUIS BORGES, PREMIADOS CON EL "MIGUEL DE CERVANTES" DE LITERATURA HISPANICA 1979

El Ministro de Cultura elevó el importe del Premio a diez millones de pesetas

Ricardo de la Cierva, nuevo ministro de Cultura, presidió el Jurado del Premio «Miguel de Cervantes» de Literatura Hispánica correspondiente a 1979, que fue otorgado ex-aequo al poeta y académico español Gerardo Diego y al escritor argentino Jorge Luis Borges.

El importe del premio fue elevado a diez millones de pesetas por el ministro de Cultura. Un acuerdo digno de encomio, dada la categoría y significación del Premio «Miguel de Cervantes», máximo galardón de la literatura en nuestra lengua.

OTRO "PANORAMA DESDE EL PUENTE", DE ARTHUR MILLER

JUAN EMILIO ARAGONES

PARA cualquier aficionado al teatro, esta segunda versión, «corregida y aumentada» con respecto al original cuya traducción española se estrenó en el Lara en 1958, de *Panorama desde el puente*, ha de suponer una jornada de legítima y gratificante satisfacción artística: por la tragedia en sí, en primerísimo término, mas también por todos los elementos que cooperan a su escenificación en el teatro «Marquina».

Desde la cuidadísima dirección escénica de José Luis Alonso, perceptible en el ritmo, en la adecuada elección de intérpretes —además de excelentes cómicos, convincentes incluso físicamente— y en todos los restantes factores, pero sin que en momento alguno se superponga a ellos menoscabándoles la comarca artística que les corresponde: es necesario consultar el programa para averiguar quién ha coordinado con tan afinada exactitud las piezas constitutivas del conjunto hasta conseguir que éste funcione sin la menor disonancia: cuando algo así ocurre en el teatro, la tarea del director alcanza cotas magistrales. Desde la dirección escénica —decía— a la muy sugerente, simple y bien resuelta escenografía de Vicente Vela, y con especial acento en el capítulo interpretativo, que merece examen por separado más adelante, todo en la escenificación del teatro «Marquina» contribuye en grado máximo a la perfección estética y ahondadora del espectáculo.

La conocida trama de esta tragedia, con mucho más cercana a la sensualidad irreprimible y no admitida que al contenido social

en el que el autor tanto ha insistido, tuvo su origen en el relato de un hecho verídico que Miller oyó en el vecindario. Pero al tiempo de darle forma dramática, inventó el personaje del abogado Alfieri, que interviene en la acción a veces, si bien en general la narra desde fuera, al modo del corifeo en las tragedias clásicas. Y en la inserción intuitiva de ese personaje distanciador radica, paradójicamente, la clave intimista de la dramatización, por cuanto en su figura se vio el autor de algún modo implicado en el conflicto. Después de asistir a una de las últimas representaciones de la primera versión de la obra, escribió Miller: «De modo absolutamente súbito el drama me pareció *mío*, y no meramente una historia que había oído contar.»

De modo tan simple como sutil, el narrador externo de la trama adquiere la propia y muy inteligente carnadura del autor, y el abogado Alfieri —apóstol de los inmigrantes latinos, comunidad marginada por el voraz sistema consumista de la macrópolis neoyorquina— ya no será más el corifeo, sino contrafigura activa del mismo Miller en los acontecimientos dramáticos... aunque sin capacidad para eludirlos o, al menos, intentar su estratégico desvío hacia un final acomodaticio.

Ya en su versión originaria, pero más resueltamente en la que ahora escenifica el «Marquina», Arthur Miller añade al contenido social y abiertamente solidario de su producción, ingredientes sexuales que sazonan un guiso artístico más propio de la inventiva de, por ejemplo,

Tennessee Williams que de la suya: afecto incestuoso, indicios de homosexualidad provocados como patética coartada a un deseo vergonzante y, valga la paradoja, indeseado, etc.

No obstante, la intervención del abogado Alfieri vuelve el curso de la tragedia a los cauces sociales en los que Miller se mueve con mayor desenvoltura y hasta aproxima el tratamiento argumental a las pautas formales de la tragedia clásica, y es que el talento teatral de Arthur Miller establece vínculos intercambiables entre los dos planos de la trama, de manera tal que su desarrollo sería imposible —u otro— si uno de ellos faltara. (Al desenlace de la tragedia pasional de Eddie Carbone se llega mediante la denuncia que él hace de la situación ilegal de los inmigrantes italianos.)

Antes, Eddie ha ido en petición de consejo a Alfieri, pero la solución que espera —que implora, acaso— es la única que el abogado, lince en la percepción de los sentimientos humanos y, por consiguiente, oteador de la catástrofe que se avecina, no puede darle, porque el daño moral del que Carbone intenta alejar a Catherine, considerándola aún, y muy a contracorriente de sus íntimos deseos, sólo una niña, proviene fatalmente de su proximidad a ella. En el mismo Eddie anida el verdadero —el único— peligro para su sobrina, y ninguno de los dos aceptan la realidad. Beatrice, la esposa callada y sufriente, sí; pero *reacciona* tarde, cuando ya no hay remedio, al igual que Mario, el hermano del joven Rodolfo, que se gana a pulso



el amor de la chica, y reaccionan ambos cuando ya todo aboca a la inevitable tragedia.

Acaecida ésta, Alfieri pretende —y el autor sabe que en vano— justificarse. Y, cara a los espectadores, les dice —más o menos— que él supo hacia donde se dirigía el apasionado estibador Eddie Carbone; también, cómo iba a concluir. Y allí estuvo sentado muchas tardes preguntándose por qué, siendo un hombre inteligente, se veía reducido a la impotencia y nada podía hacer.

Sobre el cadáver reciente de Eddie Carbone, todavía Alfieri pregunta a los espectadores (y se autointerroga): «¿Por qué?... ¿por qué?».

Aunque no lo parezca, los porqués del abogado tienen respuesta: el sacrificio de la inocente víctima de su pasión es necesario para que los jóvenes Catherine y Rodolfo puedan constituir pareja sin riesgo y con amor. Es, una vez más, un final acorde con el concepto de lo que Miller ha denominado

«tragedia optimista», como Buero Vallejo lo hiciera entre nosotros; en la producción escénica del neoyorquino supone una constante muy deliberada y por eso sus finales dejan siempre un resquicio a la esperanza de un futuro mejor y divisible. En *La muerte de un viajante*, no finaliza su existencia Willy Loman sin antes dejar a los suyos casa propia y un buen seguro de vida; de igual manera, en la requisitoria al maccarthysmo que fue *Las brujas de Salem*, camino del suplicio ve Jean Prator cómo nace en él «algo bueno y claro», mientras es informado el público de que está próximo el fin de las ejecuciones. Incluso en la obra autobiográfica *Después de la caída*, el protagonista concluye rehaciendo su vida y predispuesto a enamorarse otra vez...

En fin, el mismo Miller ha escrito que «el pesimismo es una filosofía en la que no creo». Y resulta significativo el hecho de que, dos años después de que estrenara Miller, en 1947, su primera obra en

el teatro comercial —*Todos eran mis hijos*—, Buero se daba a conocer como autor con *Historia de una escalera*. Uno y otro preconizan la «tragedia optimista», y resulta que Miller fue acusado por el Comité de Actividades Antiamericanas, al tiempo que Buero salía de las cárceles franquistas. El norteamericano nació en Nueva York en 1915 y al año siguiente lo hacía en Guadalajara nuestro Buero Vallejo; en idénticas circunstancias vitales, paralelas propuestas dramáticas, y no por casualidad, sino por imperativo cronológico, nada circunstancial; la categoría prima aquí sobre la anécdota.

MAGISTRAL ESCENIFICACION

Del director escénico y adaptador José Luis Alonso se hizo ya el pertinente elogio, así como del escenógrafo Vicente Vela. Quedan por enjuiciar los intérpretes.

Rara vez nos es dado contemplar sobre nuestros escenarios un con-

junto tan armónico en sus personales diapasones como el ofrecido por los actuantes en esta adaptación que de la obra de Miller hizo José Luis Alonso, responsabilizado además de la dirección escénica. Asistí a una representación cualquiera y, en ausencia del público estrenista, los espectadores de pago acogieron con el merecido entusiasmo la precisa lección escénica del «Marquina», sin un grito de más o un gesto inconveniente. Según mis noticias, Arthur Miller va a venir a Madrid para presenciar *Panorama desde el puente*, en fecha aún no concretada; tendrá —o habrá tenido— ocasión de felicitar personalmente a los intérpretes; a un José Bódalo que, en plena madurez artística, es en las inflexiones de su voz, en el desamparo gestual y en todos y cada uno de sus movimientos, el fornido y elemental Eddie Carbone, en lucha imposible con los incestuosos deseos que en él ha despertado Catherine. Gran creación la suya, seguida muy de cerca por Montserrat Carulla, prodigiosa de silencios, expresivos, imagen viva del sufrimiento callado... y bien perceptible por el público mediante una naturalista composición de la figura y un bien medido repertorio de gestos y actitudes, de la mansedumbre a una ira contenida. José Luis Pellicena corporeiza al abogado Alfieri con gran capacidad desdobladora y, sobre todo, pone a su servicio lo más necesario: una voz rica en matices y de muy perfecta vocalización.

Para los personajes de la inmigración, el productor Salvador Collado cuenta asimismo con actores de la talla de Francisco Hernández, exacto en su Mario, prototipo de la «vendetta» siciliana anclado en Nueva York. Cumplen Enrique Closas, Manuel Troncoso y José Soriano. Pedro Arbeo muestra altibajos en el papel que se le ha repartido —es el detonante que hará estallar la tragedia—, pero sin descompensar la precisión del conjunto en su totalidad. Y, en fin, Marilina Ross, que hacía su presentación teatral y acertó a suplir con ligereza de movimientos la edad adolescente de Catherine, que en la actriz es juvenil lozanía.



HISTORIA DE EUGENIO D'ORS EN 500 PALABRAS

CARLOS D'ORS

Eugenio d'Ors escribió una Historia del Mundo en 500 palabras; su nieto Carlos d'Ors escribe esta historia de su abuelo también en 500 palabras.

I

HOMBRE de fin del siglo diecinueve, hijo de Cataluña y Cuba. Su Barcelona natal, la del obrerismo. La madre, protagonista, toda su vida. Muerta la madre, muy niño, su vida será una constante búsqueda de ella. El padre, de la oposición a la oscuridad. Dos libros acompañan al niño: una enciclopedia —universalidad— y una mi-

tología —símbolos y formas—. La religión, lejos, más tarde, muy próxima. Irrumpe tempranamente en la vida y triunfa por el cultivo de la personalidad. Consigue hacerse notar y abrirse camino. Ambientalmente es un obrero; psicológicamente, un aristócrata. Humanamente: un obrero aristocrático. Se casa y planta tres hijos. Adopta una actitud combativa y revolucionaria: la cultura para el pueblo. Quiere

una Cataluña universal y distinguida: pone corbata a su tierra. Primero es amado; después, derrotado. Siempre así: las izquierdas desprecian su aristocracia; las derechas, su obrerismo. Ahora, en Madrid, intruso; en Cataluña, desertor. Ensancha sus horizontes viajando por Europa. Va labrando su propia estatua. Molestan su lucimiento y su sosegada conquista. Construye día a día el edificio de su pensamiento, dibujado desde joven: vida en la filosofía; filosofía en el vivir. Comienza la fatiga y las pesadas piernas. Su voz se debilita; sigue siempre claro, su pensamiento. Y piensa en su tierra, y vuelve. Y allí muere en su ermita de San Cristóbal, de Villanueva y Geltrú. Tenía setenta y dos años.

II

Resumido por su hijo Víctor quedó su pensamiento en el monumento del Prado madrileño: «Todo pasa, una sola cosa te será contada, y es tu obra bien hecha. Noble es el que se exige, y hombre, tan sólo, quien cada día renueva su entusiasmo; sabio, al descubrir el orden del mundo, que incluye la ironía. Padre es el responsable, y patricia misión de servicio. La política debe ser católica, que es decir universal; apostólica, es decir escogida; romana, es decir una. Una también la cultura estado libre de solidaridad en el espacio y de continuidad en el tiempo. Que todo lo que no es tradición es plagio. Peca la naturaleza;

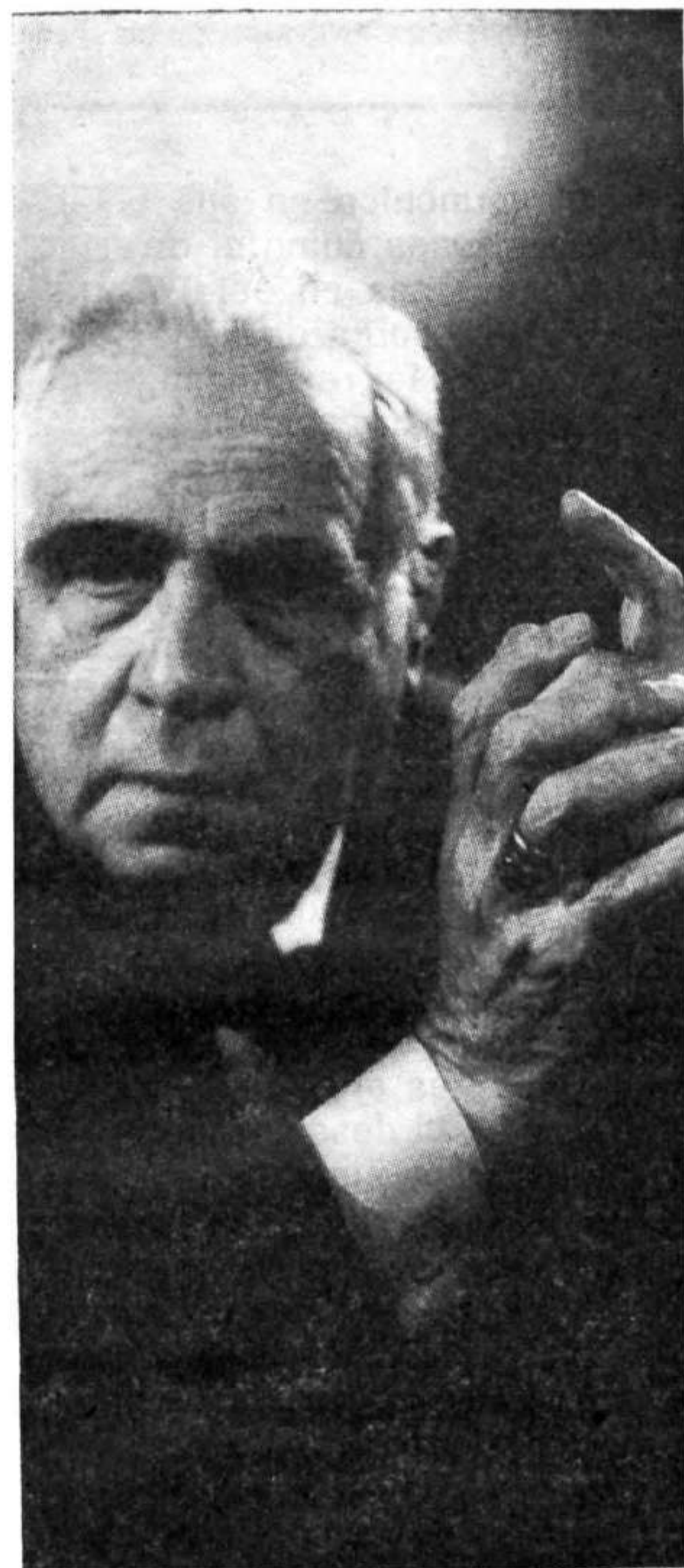
son enfermizos ocio y soledad. Que cada cual cultive lo que de angélico le agracia, en amistad y diálogo.»

III

Su lenguaje, el fuego central del espíritu identificado con el pensamiento. Poesía (1), es ritmo, inserción de elementos fijos desarrollados en una serie variable sucesiva: la ley precisa, aunque permita la indeterminación. Teatro (2), arte de multitudes, una rumiación. Novela (3), búsqueda de arquetipos femeninos: Teresa, lo clásico; Tellina, lo romántico; Sije, lo efímero; Lydia, el destino. Biografía (4) es definición, sentido esencial de la personalidad: el parto del Angel. La ciencia de la cultura (5), estudio de significaciones, acontecimientos y figuras, con valor de universalidad y perennidad: metahistoria. La sistemática de la cultura se construye con las constantes. Las constantes tienen una determinada forma: morfología de la cultura. El arte (6) se plantea desde el punto de vista de los significados, formas y sentidos. La filosofía (7) sustituye razón por inteligencia: elementos racionales, experiencia, intuición y gusto. La glosa (8) constituye la expresión de su pensamiento, ladrillos de su edificio: anécdota elevada a categoría.

OBRAS DE CONSULTA

- (1) *Museo secreto.*
- (2) *Nuevo Prometeo Encadenado; Guillermo Tell.*
- (3) *La bien plantada; Gualba, la de mil voces; Sitges (inédita); Lydia de Cadaqués; Oceanografía del tedio.*
- (4) *Flo sophorum; El valle de Josafat; Cezanne; Picasso; Goya; Los Reyes Católicos; El licenciado Torralba.*
- (5) *Ciencia de la cultura; La civilización en la Historia; Cúpula y Monarquía.*
- (6) *Las ideas y las formas; Los barroco; Mis salones; Tres horas en el museo del Prado; Menester del crítico de arte; Tres lecciones en el museo del Prado; Goya, Picasso, Zabaleta; Arte vivo.*
- (7) *Religio est libertas; El hombre que trabaja y juega; Aprendizaje y heroísmo; Estilos del pensar; Medio siglo de Blondel; De la amistad y del diálogo; Humanidades; El secreto de la filosofía; Introducción a la vida angélica.*
- (8) *Glosari; Nuevo glosario; Novísimo glosario.*



editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.
276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO - "Advierte el desorden y engaño de algunos escritos", de Juan de Jáuregui. Edición de Melchora Romanos.
147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA, de C. G. Bellver.
356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo.
346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACCION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA DE PABLO NERUDA", de Aroní Yanko.
216 págs. 200 ptas.

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por Alberto Bernabé.
314 págs. 250 ptas.

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado.
744 págs. 400 ptas.

EL DIABLO BLANCO, de John Webster. Edición preparada por Fernando Villaverde.
248 págs. 200 ptas.

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier.
808 págs. 500 ptas.

ESCRITOS SOBRE MUSICA, de Robert Fludd. Edición preparada por Luis Robledo.
236 págs. 200 ptas.

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO, de Simón Bolívar. 2.^a Edición preparada por M. Hernández Sánchez-Barba.
380 págs. 250 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. 2.^a Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.
284 págs. 200 ptas.

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.^a Pérez.
324 págs. 300 ptas.

CUZARY, de Jehuda Ha-Leví. Edición preparada por Jesús Imirizaldu.
264 págs. 200 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina. Edición preparada por J. M. Pérez Prendes.
3 vols. 1.704 págs. 2.000 ptas. obra completa.

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de Alonso de Ledesma. Edición preparada por Francisco Almagro.
284 págs. 300 ptas.

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés.
190 págs. 200 ptas.

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de Monstruos y Fantasmas, de Fray Antonio de Fuentelapeña. Edición de Javier Ruiz.
768 págs. 550 ptas.

SOCIALISMO AGRICOLA, (Leyenda popular. Segunda parte de Manolin), de Esteban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.
300 págs. 300 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado.
422 págs. 400 ptas.

Otros títulos

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe. Edición preparada por Pilar Castrillo y Eloy J. M.^a Rada García.
714 págs. 1.200 ptas.

EL MECANISMO DEL DESARROLLO MENTAL, Jean Piaget. 2.^a edición preparada por Juan A. Del Val.
178 págs. 200 ptas.

DROGAS Y TOXICOMANIAS, de Octavio Aparicio.
2.^a edición. 682 págs. 600 ptas.

LOS HURACANES, de Renán Flores Jaramillo.
210 págs. 250 ptas.

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza.
3.^a edición. 665 págs. 1.500 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

RAFAEL ALBERTI

SALVADOR DALI

LUIS ROSALES

JESSE A. FERNANDEZ

ANTONIO HERNANDEZ

ELENA SANTIAGO

75 pesetas