

NUEVA ESTAFETA

E-44



23

octubre 80

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
EUROPA. Correo normal	1.500
EUROPA. Correo aéreo	1.800
OTROS PAISES: Correo normal ...	1.500
OTROS PAISES Correo aéreo	2.700

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 23 OCTUBRE 1980

FRANCISCO AYALA	4	<i>Triunfo glorioso del Principe Arjuna.</i>
GUILLERMO APOLLINAIRE	11	<i>«El bestiario» o «Cortejo de Orfeo».</i>
CARLOS MELLIZO	16	<i>Rocky Point.</i>
EDUARDO ZEPEDA-HENRIQUEZ	23	<i>Cinco poemas.</i>
CRISTINA PERI-ROSSI	29	<i>Invitación a un museo.</i>
CONCHA ZARDOYA	34	<i>Has pasado la mar de los regresos.</i>
BRINKMANN	39	<i>Pintura.</i>
JORGE GUILLEN	41	<i>Los buitres.</i>
SABAS MARTIN	43	<i>Augusto Roa Bastos: «El escritor es el gran naufrago de la historia».</i>
SANTIAGO	48	<i>Lechu Zen.</i>
JAVIER DEL AMO	49	<i>El acto de escribir.</i>
JUAN RAMIREZ DE LUCAS	56	<i>Puntos de vista sobre el escultor Eduardo Chillida.</i>
BRINKMANN	59	<i>Pintura.</i>
<hr/>		
63		<i>Critica y notas bibliográficas (de Enrique Molina Campos, Carlos Benito González, Manuel Ríos Ruiz, Clara Arranz Nicolás, Carlos Murciano, C. B. Cadenas, Antonio Martínez Sarrión, Miguel Bayón, José Carol, María Àlessanco, Arturo del Villar, Rafael Alfaro, Jiménez Martos, Joaquín Fernández, Julio Huasi, Felipe Mellizo, Navarro Latorre, Francisco Vázquez, Alberto Baeza Flores, Leopoldo Castilla, Carmen Bravo-Villasante, José Antonio Millán, Flora Guzmán, Luis Antonio de Villena, José Luis Arias, Domingo Manfredi Cano, Clara Janés, Rita Gnutzmann, Carlos Faraco y Victorino Cantera).</i>
<hr/>		
		CARTAPACIO
107		<i>Destacamos el nombre de... MENCHU GUTIERREZ: Once poemas de «El grillo, la luz y la novia». LUIS LUCENA CANALES: Seis escritos. JUAN DE DIOS LEAL: Diez poemas.</i>
113		<i>Artículos: MANUEL RIOS RUIZ: Glosa y recuerdo de Pepe el de la Matrona. ANTONIO HERNANDEZ: Félix Grande: como su apellido.</i>
119		<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: «Doña Rosita la Soltera» o el lenguaje de Lorca. «El Rayo Colgado» en las batuecas por Francisco Nieva.</i>

Portada de José María Iglesias.



TRIUNFO GLORIOSO DEL PRINCIPE ARJUNA

FRANCISCO AYALA

EL SUEÑO DE ARJUNA

DESPERTÓ con un grito de angustia, y se incorporó en la cama. También Sendar, su preceptor, se había despertado al oír el grito.

—¿Qué es eso, principe Arjuna? ¿Qué te pasa? ¿Qué estabas soñando? —le preguntó desde el fondo de la oscuridad.

Algo tardó el joven en responder; sus ojos rebrillaban, espantados. Y cuando ya se hubo repuesto un poco, le explicó que había tenido un mal sueño, una pesadilla: había soñado que estaba, como otras veces, jugando al polo con sus primos y tíos, mientras que el abuelo, instalado con su séquito a un lado del campo, contemplaba el partido. «Jinete en mi caballo blanco—refirió Arjuna—, corría yo más ligero que el viento, atajaba con fácil agilidad y golpeaba sin fallar la pelota sobre el césped, y a cada golpe afortunado de mi mazo el corazón me saltaba de felicidad. Todo era alegre, luminoso y diáfano bajo el cielo azul. Yo me sentía inundado de dicha... También mi caballo parecía disfrutar de esa delicia que recorría mis venas, adivinando los movimientos, las vueltas, los giros súbitos, las inflexiones que yo exigía de su destreza para atinar en cada jugada. Me sentía seguro, muy seguro; sabía que iba a ganar; pero era el ejercicio mismo, el placer del juego, tan exacto, lo que me exaltaba a una altura indecible... Hasta que, de pronto... De pronto, inexplicablemente, mi caballo se detiene, se alza en sus patas traseras, remonta, y cae para atrás, se desploma encima de mí. Aplastado quedé bajo su peso.

Y ahí me veo ahora, sin poder moverme. Me doy cuenta de que jamás podría escapar de ahí... Con angustia, miro entonces alrededor mío, y observo que mis compañeros de juego, mis parientes y amigos, se han acercado y me rodean, pero que se están quietos sobre sus cabalgaduras, que no bajan a ayudarme, que no acuden a mí, que no hacen nada, que no dicen nada. Y cuando quiero implorar su ayuda, percibo con terror en las miradas de todos ellos una expresión de burla solapada, de odio burlesco; una expresión de desprecio hacia este pobre jinete caído. Bajo el peso abrumador del caballo, siento que ya no puedo respirar más. Y es en ese momento cuando me he despertado. Grité, ¿verdad? Todavía tengo oprimido el pecho...» Así dijo; y tras una larga pausa, con voz que recaía en los tonos infantiles, suplicó:

—Maestro, querido maestro, ese sueño horrible, ¿qué podrá significar?

Sendar reflexionó un rato, y luego respondió al joven príncipe:

—Los sueños, Arjuna, suelen significar al mismo tiempo cosas diversas y, sin embargo, todas ciertas. En ese sueño tuyo cabría leer una advertencia muy seria contra los peligros que acechan a tu edad. Apréndete la lección. ¡Qué seguro, qué dueño de ti cabalgabas sobre tu caballo blanco, ese animal espléndido y tan bien adiestrado que, cual si formara parte de tu propio cuerpo, obedece al instante una presión de tus talones o de tus rodillas, un leve tirón de la rienda! Sobre su lomo creías señorear el mundo. Pero —date cuenta— el placer de tal señorío, el exce-



so de tu vitalidad juvenil, te hacía —al contrario— esclavo de ese mundo, del que te considerabas dueño feliz. Acogías en tus pulmones el aire fresco; el sol te acariciaba la piel; absorbías por las narices el olor tierno del césped, por los ojos te entraba la hermosura del campo, y la dócil energía de tu caballo aumentaba la sensación de tu poderío. Así, dejabas que un júbilo inmenso recorriera tus venas y levantara tu corazón. Seducido por la naturaleza, eras en verdad su cautivo. ¿No es así, príncipe Arjuna?

—Cierto es, maestro. Mi caballo era prolongación de mi propio cuerpo, como tú lo has dicho.

—Más bien era tu cuerpo una parte de ese animal, cuyos cascos batían la tierra mientras que tu mazo perseguía y golpeaba la veloz pelota. Pero escucha, Arjuna: por bien amaestrado que esté, un animal puede siempre entregarse al incalculable impulso del momento. Y aquí vendría la advertencia de tu sueño: de repente, sin razón que lo explique, tu caballo se encabrita y cae de espaldas sobre ti; de repente, aquella infinita felicidad tuya se ha trocado en un dolor insufrible. Tal es la lección: guárdate de ti mismo, Arjuna. Jamás te entregues, confiado, a la espontaneidad de la naturaleza, cuyas fuerzas son avasalladoras y tremendas; y menos que nunca, ahora, a tu edad, cuando estás creciendo y haciéndote hombre, y la sangre te arde en las venas...

Arjuna se quedó ensimismado, meditando las palabras de su preceptor. Al cabo, con un suspiro de alivio, musitó:

—En fin, todo ha sido no más que un sueño.

—Un sueño ha sido, sí; pero mientras lo estabas soñando —replicó Sendar—, ¿no era para ti todo igual que si estuvieras despierto?: ¿la felicidad que sentías primero, y luego el dolor? Tu grito fue terrible, y tu respiración era convulsa.

—Sí, maestro. Y todavía me dura la opresión del pecho.

—Un sueño nada más, pero la felicidad te parecía muy verdadera, y demasiado verdadero el dolor que le siguió. Entonces, ¿por qué te conforta el pensar que sólo fue un sueño? ¿Dónde están las fronteras entre el sueño y la vigilia? Si todavía te oprime la angustia de lo ocurrido en sueños, ¿por qué has de creer que tus movimientos en el mundo, lo vivido despierto, sea de un tejido más firme, de una materia más consistente que lo soñado en tu lecho? No, hijo; el velo de Maya es una

trama de meras ilusiones, y nuestras vidas están hechas con la misma estofa de los sueños. Tus primos y tíos, parientes, amigos, tus compañeros de juego tal cual los soñaste, son tan reales o tan irreales como ellos mismos cuando luego, o mañana, te encuentres con ellos en casa del abuelo. Y tú mismo, príncipe Arjuna, tampoco eres más real ahora que lo eras hace un rato cuando cabalgabas en el campo soñado, o caído ya al suelo bajo el peso de tu caballo. Esta misma conversación que mantenemos ahora, tus palabras y mis palabras, ¿cómo podrías estar seguro de que no son también cosa soñada?

—Pero entonces, maestro —interrogó consternado Arjuna—, entonces ¿lo único real sería este dolor que, viniendo de un sueño, todavía me aflige despierto?

—Arjuna, hijo; el dolor no es más real que la fugaz felicidad, porque ni felicidad ni dolor son más reales que el cuerpo que los siente. Tan pronto como tomes conciencia clara de ello, una conciencia a fondo, te habrás colocado por encima de los engaños del mundo.

—Y ¿cómo podría tomar esa conciencia honda, una conciencia tan clara que me libere de la ilusión?

—Sólo teniendo presente de continuo que todo cuanto ha nacido debe morir; que a todos nos espera la muerte, lo mismo al ave altanera que al feroz tigre; al rey que al mendigo; y que, tal como las nubes desaparecen en el cielo sin dejar huella de su paso, también tu cuerpo volverá a la inexistencia para no padecer ni gozar más.

—Pero entonces, Sendar —concluyó Arjuna, perplejo—, lo que tú recomiendas vale tanto como negarse a la vida, anticipar en vida la inevitable muerte...

—Arjuna: si sabes que has de morir, estás ya muerto; pero si ya estás muerto, eres inmortal.

ARJUNA JUEGA AL AJEDREZ BAJO UNA PERGOLA

En otra ocasión, algún tiempo más tarde, quiso el príncipe Arjuna confiarle a su preceptor las dudas que, tras una experiencia turbadoramente dulce, agitaban su corazón. La escena que refirió a Sendar había tenido lugar en los jardines del abuelo, cuando el príncipe adolescente distraía las horas de la siesta jugando, como solía, al ajedrez con una de las jovencitas de la Corte a quien conocía desde que ambos eran niños pequeños. El jardín estaba sumido en la calma de un silencio denso. Sólo podían oírse el zumbido de algún insecto rondando las enredaderas y, de cuando en cuando, el golpecito de la pieza movida sobre el tablero por uno u otro de los jugadores... Finalmente, la partida había terminado; había terminado en tablas, y los jugadores quedaron silenciosos frente a frente por un buen espacio. Al cabo, Arjuna se alzó de su asiento y, perezosamente, fue a cortar un crisantemo para obsequiar a su amiga. Acercándose a ella, se lo prendió al pelo, junto a la oreja, bajo una de sus hermosas trenzas negras. Luego se demoraron sus dedos sobre la adornada cabecita, rozaron la frente, acariciaron las suaves mejillas, y por último ya sus manos se le negaban a separarse del cuerpo cálido de la muchacha que temblaba bajo la ligerísima ropa. No acertaba ella a decir nada, nada decía ella; los labios le vibraban, pero no emitían palabra alguna. Tampoco hablaba él, pero comenzaban a hablar en lugar suyo las muestras ostensibles de su deseo carnal. Y ahora la muchachita, fascinada y llena de terror,

miraba fija hacia el arma rígida con la que el joven parecía dispuesto a abrir la herida de su tierno vientre. Cual los del sorprendido viajero ante quien de improviso se ha erguido en la selva un reptil amenazante, sus ojos cándidos no lograban desviarse de su amenaza. Fue un momento interminable, un momento de tensión, de cruel expectación. Pero al fin el terror de la pobre criatura hizo que en el ánimo del príncipe cediera el deseo a la lástima: su arma temible, ablandada poco a poco, se había transformado en inofensiva flor de loto... Arjuna besó en la frente a su amiga, cuyos ojos empezaban a derramar lentas lágrimas, y, muy confundido, se retiró del jardín.

—¿He hecho bien, querido maestro?
—preguntó a Sendar, que con toda atención había escuchado su relato.

—Tu conducta, hijo—respondió el preceptor—, ha sido fruto admirable de tu buen corazón, y nadie podría sino colmarte de elogios por lo que has hecho: contrariando los deseos de tu sangre joven, te has negado a ti mismo el placer que tenías tan a mano; y, conmovido ante los temores de tu virginal amiga, supiste echarte atrás y privarte tú por no lastimarla a ella. ¡Laudable conducta! Bien puedes sentirte satisfecho... Pero ¿lo estás realmente? ¿De dónde viene tu confusión, tu perplejidad? ¿Cuáles son tus dudas? La cuestión no es tan sencilla.

Como Arjuna, baja la cabeza, no respondiera al pronto, continuó su preceptor de esta manera:

—Vivimos, Arjuna, en el mundo, y mientras en él estemos, estamos condenados al sufrimiento: estamos condenados a padecer dolor, pero también a infligirlo. Con tu noble continencia frente a esa muchacha has eludido tu parte de condena—la necesidad penosa de hacerle daño—a la misma vez que la privabas a ella de algo que la naturaleza prescribe. ¿No piensas que acaso le habrás causado decepción y pena con renunciar a aquel acto que ella, sin duda alguna, temía de ti, pero que al mismo tiempo esperaba de ti?

Reflexionaba Arjuna: «condenados, no sólo a padecer dolor, sino a infligirlo también». ¿Querrá decir esto que no hay escapatoria posible? ¿que eres causa de sufrimiento para los demás, y para ti mismo, tanto por tus actos como por tus omisiones? ¿que no puede librarse uno, como lo intentan los ascetas, los ermitaños, los santos del desierto, mediante el recurso de acogerse a la inacción?

—No —prosiguió Sendar, contestando así a las preguntas que el joven no había formulado en voz alta, sino sólo para sus adentros—. No, del mundo es inútil huir refugiándose en la pasividad. Mientras vives, no puedes ni por un instante dejar de estar haciendo algo: ociosas las manos, la mente trabaja. Y quien reprime los impulsos sensuales de su naturaleza, pero mantiene su pensamiento ligado al mundo, se engaña a sí mismo. Tú, Arjuna, has dominado tu deseo de esa joven, pero ¿no sigue estando en tu imaginación su figura bella? Más vale, príncipe, aceptar lo que la propia condición y estado impone, siempre que sea, no para satisfacción de la mera voluptuosidad, sino con la mira puesta más allá y más arriba del acto mismo. Así, habrás elevado y dignificado lo que son exigencias del mundo, y todo cuanto hagas estará bien hecho, pues estará hecho con desprendimiento e indiferente distancia. Quien alcanza a colocarse por encima de las circunstancias prácticas, y consigue no regocijarse con lo placentero ni afligirse con lo penoso, ése y sólo ése posee la beatitud interna, la eterna serenidad.



VACILACION DEL PRINCIPE ANTE LA BATALLA

Casado con su tierna amiga, la delicadísima joven de los jardines regios, y padre ya de un niño hermoso, el príncipe Arjuna necesitó disputar su parte de herencia a tíos y primos que, aprovechándose de su orfandad precoz, habían pretendido despojarlo del patrimonio que le pertenecía. Una vez muerto el abuelo, todas las negociaciones entre ellos resultaron inútiles, y no quedó al fin otro remedio que ir a la batalla.

El día señalado apareció, pues, Arjuna sobre su carro de guerra capitaneando al ejército de sus fieles seguidores, desplegado frente al de sus adversarios, en el sagrado campo de Kurutsetra. Acompañado como siempre por su preceptor, el viejo Sendar, observaba con cuidado las posiciones de las fuerzas que sus parientes habían congregado.

—Quiero ver bien, Sendar, maestro querido, quiénes son los que se obstinan en luchar conmigo antes que avenirse a reconocer mis legítimos derechos.

—Ahí los tienes —replicó Sendar señalando en un amplio movimiento de su brazo hacia las filas enemigas—. Ahí tienes a todos tus tíos con sus hijos y servidores.

Arjuna reconoció uno por uno a sus numerosos deudos alineados en pie de guerra a la cabeza de cuantos guerreros habían sido capaces de reunir. No eran inferiores, ni en número ni en apostura militar, los que a él le seguían.

A la vista del campo armado sintió Arjuna su alma inundada de piedad, pues su imaginación le presentaba por adelantado el estrago que sin duda iba a resultar de la refriega. Fue ésta una visión atroz: hombres de quienes había recibido caricias y halagos siendo niño, otros hombres más jóvenes con quienes había compartido alimentos y juegos y alegrías, sucumbían ahora atravesados por agudas flechas o por la espada. Ya le parecía oír los gritos de dolor y de furia de los combatientes, ya creía ver con sus ojos las heridas abiertas, los cuerpos ensangrentados, los cadáveres caídos por tierra; y la anticipación de tan cruel espectáculo le llenaba de horror, haciéndole vacilar ante su perspectiva. Mantuvo inclinada la cabeza por un momento; y luego, vuelto hacia su preceptor, exclamó:

—¿De qué vale, Sendar, el poder, la riqueza; de qué vale la vida misma, si ha

de lograrse a cambio de tan espantoso duelo? Esos parientes míos, y tantos otros seres humanos a su lado, van quizá a morir por causa de su ambición; y ¿he de ser yo quien les dé la muerte? ¿he de ser yo quien, para impedirles apoderarse de lo que apetecen, ocasione tantos sufrimientos en sus líneas y en las mías? Por nada del mundo quisiera emprender esta lucha. ¿Qué ganaría? Tú me has enseñado, Sendar, a despreciar los bienes de la tierra. ¿Cómo podría disfrutar yo de esos bienes si los consigo derramando la sangre de mi estirpe? Tú, maestro, me has mostrado que todo lo mundanal es vana ilusión, ilusión engañosa. ¿Para qué querría yo, entonces, obtener lo que aquí se disputa? Antes sería preferible que mis parientes me quitasen la vida sin pelear contra ellos...

Arjuna estaba conmovido hasta el fondo de su corazón; los ojos le relucían con humedad de lágrimas. Añadió todavía:

—Sí, prefiero vivir mendigando de aldea en aldea antes que ocasionar el sacrificio de mis gentes. La ambición hace injustos a mis deudos, pero tienen nobleza. Sucios llegarían a mis manos los despojos de los bienes disputados, y esa sangre sería mi propia sangre. No, Sendar; no lucharé.

—Arjuna —le replicó el preceptor—, Arjuna: también tu deseo de proteger la vida de los otros es vano, como vano es el deseo de protegerse uno mismo contra la muerte. Todo el que ha nacido, nació para morir. El tiempo acabaría de cualquier modo con ellos. Cuantos estamos ahora aquí, en el campo de batalla, hemos de perecer, más o menos pronto, y tal vez sin tanta gloria como quienes puedan caer en ella; y eso, aunque el príncipe Arjuna se retirase y volviera la espalda. El tiempo es destructor del mundo, y al reñir esta batalla tú no serías sino instrumento suyo. ¡Lucha, Arjuna!

—Pero ¿por qué tendría yo que abreviar el plazo natural de sus vidas? Ciertamente nacemos, crecemos y, por sus pasos contados, hemos de llegar a la vejez y a la muerte. ¿Por qué tendría yo que cortar esa carrera, abreviar ese plazo?

—Frente a la eternidad de Dios, Arjuna, la carrera de una vida, sea la de la mariposa o la hormiga o el hombre, no es sino un soplo, un relámpago, un instante... Acortarla es sólo ahorrar sufrimientos. Por lo demás, cuando lamentas esos sufrimientos, el dolor y la posible muerte que en esta batalla aguarda a los de tu estirpe, a los tuyos y quizá a ti mismo, estás la-



mentando algo que es fútil lamentar. Olvidas que el dolor es ineludible para quienes pisamos la tierra. Nuestro cuerpo ha de sufrir el calor del verano, el frío del invierno, las privaciones de aquello que deseamos sin alcanzarlo, la enfermedad, la vejez y, por último, el trance de la muerte liberadora. Con la muerte nos libramos al fin de la ilusión del mundo. Pues —recuérdalo, Arjuna— todos los males que acechan a quien vive son ilusorios, como son ilusorios los placeres de los sentidos. Y una mente iluminada nunca se dejará engañar por el sueño de la vida. Si tu conciencia se esclarece, ya no te afectará el dolor, y serás igualmente insensible a los halagos sensuales. Sólo mediante la impassibilidad del ánimo puede el hombre superar ese engaño de la naturaleza en cuyo sueño están sumidas las bestias.

—¿Por qué me incitas a luchar, maestro, Sendar querido, si, tal cual sugieres, la ecuanimidad de un espíritu contemplativo vale más que cualquier acción?

—El no luchar, hijo, es otra manera de sucumbir a los afectos, aunque sean afectos tan nobles como la compasión. Vacilas

ante el combate porque tu corazón piadoso rechaza los sufrimientos que el combate ha de ocasionar, y deseas eludirlos. Pero de tu retirada se derivarían otros males, previsibles e imprevisibles. Decídete: vas a pelear, no en procura de tus bienes, sino en defensa de la justicia; y por eso, no debes considerar la eventualidad de que mates o de que puedas morir en el empeño. Lo único que importa es cumplirlo con ánimo impasible, cualquiera que haya de ser el resultado: pérdida o ganancia, felicidad o desgracia, victoria o derrota. Tu obligación de príncipe —pues príncipe has nacido— es la de esforzarte por mantener un orden justo sobre la tierra.

Arjuna guardaba silencio, todavía confuso, sin saber a qué atenerse. Y al verlo así, hundido en la perplejidad, insistió su viejo preceptor:

—Todos somos sombras, figuras de un tapiz, imágenes fingidas en el velo de Maya. Una vez y otra se han repetido y repetirán los mismos gestos, vuelven a esbozarse los mismos ademanes, de nuevo se contraen las facciones en muecas espantosas, y de nuevo los cuerpos se desploman, puesta una mano sobre la herida sangrante y en el vacío los ojos... Pero si los bienes disputados ahí son falsos y nada valen, no es menos ilusorio —piénsalo— el dolor que su disputa ocasiona. El sufrimiento físico es tan falaz como las penas y alegrías del amor, como los goces de los sentidos. Que el simulacro de este cuadro atroz no te detenga: lo que enseguida ha de ocurrir en la realidad sobre el campo de batalla será tan inconsistente como la imagen que tú te has forjado de antemano...

Arjuna, sentado en su carro junto a Sendar, recorrió una vez más con la vista las fuerzas adversas que ya empezaban a moverse en orden de combate, y se volvió luego hacia las propias, agrupadas a su espalda. Hizo una señal, y también sus huestes, vibrando de nerviosa impaciencia, se pusieron ya en movimiento. Tremolaban al viento banderas y estandartes; los caballos sacudían la cabeza, piafaban... De pronto se oyó sonar la trompa del comandante enemigo. Con resolución rápida, se llevó Arjuna a los labios la caracola formidable que había pertenecido a su padre y a su abuelo, y lanzó al aire una llamada poderosísima, que estremeció a las filas contrarias y despertó el entusiasmo más ardiente en las suyas.

Tremenda algarabía siguió a estos toques de alarma.

LA VICTORIA DE ARJUNA

El príncipe Arjuna salió triunfante de la contienda, en la que perecieron, como había temido, muchos de sus adversarios y muchos de sus fieles seguidores. Ninguna pérdida le afligió tanto como la de su preceptor, el sabio Sendar, que cayó a su lado con la garganta atravesada por un dardo. Al entregar después con toda reverencia sus cenizas a las sagradas aguas del Ganges, Arjuna se prohibió a sí mismo los sentimientos de consternación que pugnaban por brotarle del pecho.

Recuperados sus derechos, bienes y poderes, gobernó Arjuna en paz y con justicia por más de quince años; al cabo de los cuales, viendo que su hijo había crecido y era ya un joven virtuoso, prudente y capaz, le dejó el trono y se retiró al desierto.



El gato

Deseo, en todo momento,
Que ella me tenga contento,
Entre mis libros un gato ir
Y venir, amigos en todo momento,
Pues sin ellos no puedo vivir.

El conejo

Conozco otro conocido
Que vivo quisiera atrapar.
Entre la verdura está escondido
Del valle del País de Amar.

El elefante

Llevo un tesoro en la boca
Como el marfil el elefante.
¡Púrpura muerta!... la gloria toca
Al precio de palabra biensonante.

La oruga

El trabajo trae riqueza.
Trabaja, pobre poeta.
La oruga con pena empieza
Y en mariposa se completa.

La mosca

Las moscas saben la canción
Que en Noruega saber se debe.
Las moscas gánicas, que son
Divinidades de la nieve.

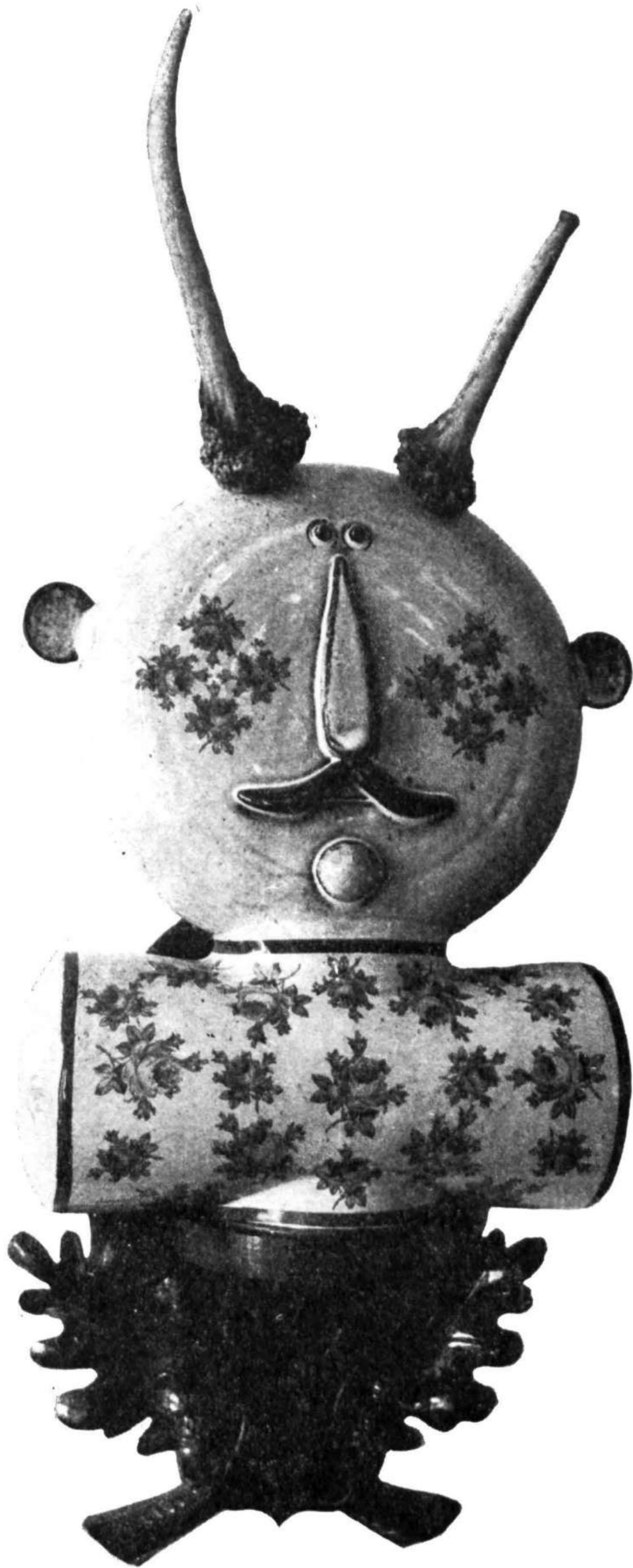
La pulga

Pulgas, amigos y los amados,
Que crueles son quienes nos aman.
Por ellos nuestras sangres se derraman...
Son infelices los bienamados.

La langosta

He aquí la langosta fina
De San Juan alimento.
Que mis versos sean harina
Y de los mejores sustento.





Fotografia de Czechoslovak News Agency



Orfeo

Tu corazón sea el cebo y el cielo la piscina
Pues, pecador ¿De agua dulce y marina,
Qué pez, por su forma y sabor
Iguala al pez divino que es mi Salvador?

El delfin

Jugáis, delfines, en el mar
Pero es amarga la marea.
¿Acaso, yo, me he de alegrar?
La vida es siempre cruel y fea.

La medusa

Medusas, cabezas desdichadas
De cabelleras violentas.
Como gozáis enamoradas
Igual que yo de las tormentas.

Orfeo

La hembra del alción,
El amor, la flotante sirena
Conoce la inmortal canción
De inhumano terror plena.
No escuchéis a esos pájaros malditos
Sino a los ángeles benditos.

Las sirenas

Os lamentáis en el nocturno vacío.
¿Sabéis de dónde viene vuestro hastío?
Como vosotras lleno de voces inquietantes
Son mis años. ¡Oh mar! cual navíos cantantes.

El pavo real

Al pavonearse este animal,
Cuyo plumaje es rastrero,
Aparece más monumental
Pero descubre su trasero.

El cangrejo

Oh mis delicias, oh mal
Vamos juntos andando
Cual los cangrejos, igual,
Reculando, reculando.

(Versión de Antonio Fernández Medina.)





Fotografia de P. Pláček

ROCKY POINT

CARLOS MELLIZO

1

MI huida a México fue llevada a cabo con total ausencia de meditación y sin preparativo alguno. Ni la guerra de España, que yo no presencié, ni razones personales suficientemente poderosas, tuvieron que ver con aquella marcha improvisada. Lo que muchos llamarían locura, fue para mí un acto natural, realizado sin esfuerzo y, más aún, con una seguridad sin resquicios ni dudas de ninguna clase. Ya en México, establecido en un pueblo del norte, a orillas del mar de Cortés, casi nunca he sentido la peligrosa tentación de pensar que mi vida, una vida como otra cualquiera, podría haber alcanzado más altas metas de las que aquí he conseguido.

Vivo en Rocky Point, nombre que los americanos de Arizona han impuesto a esta peña rodeada de desierto y de agua, donde cinco millares de mexicanos consumen sus días con la única ambición de matar el rato: la excelsa tarea. El pueblo finge afanarse en lo que, la verdad sea dicha, a nadie le importa. Cerca del puerto suele haber tres o cuatro barcos, pintados de minio y a medio acabar, que reposan sus quillas sobre armazones de tabla. Esa es la industria principal de Rocky Point, la industria astillera, ca-

paz de crear paisajes de cierta actividad, de aires y venires que, desde lejos, logran imprimir en los viajeros y turistas la imagen de una comunidad laboriosa. Pero la ocupación principal es, como digo, la de aniquilar el tiempo y domarlo y ponerlo a nuestras órdenes.

Cuando llegué aquí, pensé que pronto me cansaría del modo de vivir que la tradición y la costumbre habían hecho ley en esta parte del mundo. Sin embargo, logré habituarme antes de lo que nadie hubiese soñado nunca.

El pueblo está dividido en dos partes, la de arriba y la de abajo. La de arriba es, sin duda, la que tiene más carácter. Allí está el mercado, los pequeños talleres y comercios, propiedad, en su mayoría, de españoles que han perdido memoria del país en que nacieron y que, ahora, sepultados entre latas de conserva, cepillos de raíces y baratijas en general, se creen prósperos. De vez en cuando reciben cartas de España, único vínculo con un pasado que ya no es suyo.

Uno de estos propietarios es Martín Ibarra, de vasco apellido, nacido en tierras de Valladolid. Emigró a Panamá en 1929. Luego se vino aquí, esperando poder cruzar la frontera y establecerse en California, donde pensaba dedicarse al cultivo de cítricos. Varias intentonas falli-

das llegaron a convencerlo de que Rocky Point era el lugar que le habían reservado los dioses. Y aquí se quedó, protegido de miradas impertinentes en la oscura mazmorra de una ferretería que, con azul letrero, corona la cuesta principal. La oscuridad de su nido ha transformado la piel de Martín Ibarra en delicada película de cera. Y su cuerpo, anquilosado tras el alto mostrador de cartón-piedra, ha producido con los años y la dieta de tortillas y frijoles un exceso de tejido adiposo que redondea todos sus miembros. Como Martín Ibarra hay otros, más o menos parecidos en su fisonomía y en sus costumbres, integrados ya en la fauna humana que sube, baja, hormiguea y puebla el municipio. Sólo se distinguen de los nativos en algún detalle de sus facciones y en el color de la tez. Todo lo demás es igual: su desgana, su seseo y su elemental concepto de la vida.

En el puerto, y revolando entre mástiles y cordajes, hay gran abundancia de gaviotas y pelícanos que dan al lugar la necesaria pincelada fotogénica. El resto son casas de una planta, paredes de cal y adobe, caminos de tierra, y olor a morralla, a chile y a camarón.

Pero yo vine a Rocky Point, y pronto supe que ésta sería mi residencia y mi tumba, a miles de kilómetros del valle del Ebro,



Fotografías de Pedro Sénder

rodeado de calma y del polvo fino y ocre que se eleva en nubes cuando sopla la brisa del Golfo.

Sería falso decir que, a mi llegada, me preocupó lo más mínimo encontrar un buen trabajo. De haberla tenido, esa preocupación me habría obligado al suicidio, porque Peñasco —así llaman al pueblo los manuales de geografía— ni exhibe ni esconde en ninguna parte promesas de éxito. Sólo hace falta darse cuenta de esa realidad para que todos los deseos de gloria, grandes o pequeños, se esfumen igual que aquí se esfuma, al mediodía, la tenue niebla del Pacífico. Descubrir lo im-

posible que en todo momento y circunstancia resultaría hacer fortuna en Rocky Point, anula desde su raíz toda inquietud. Y si es verdad que la ambición es origen de sufrimientos, Peñasco tiene algo de paraíso, o de limbo, al negarnos a todos la menor ansia de triunfo.

Una coincidencia me abrió las puertas del Hotel Sevilla. La propietaria, nacida en México de padres españoles, buscaba, cuando llegué, un ayudante que llevara la contabilidad. Mi sueldo sería escaso, pero el empleo me daría derecho a ocupar una de las habitaciones y a comer y cenar todos los días en el restaurante de la casa. La propietaria

se llamaba Carola Martínez, una mujer entonces joven que había perdido al marido en no sé qué absurdo tiroteo de fin de año. Joven y viuda, encarnaba el tópico novelesco—es tan difícil la originalidad—y poseía una belleza elemental e imperfecta, cuyos dones sobresalientes estaban en la agresiva elevación de sus pechos y en el brillo de sus ojos. Desde el principio, un vago deseo de poseerla fue correspondido por su parte con evidentes muestras de agrandar. Nunca dudé que mi presencia en el Hotel Sevilla traería consigo otras implicaciones y un cierto estado de humillante pero tolerable envilecimiento. Sin embargo, pasó algún tiempo antes de que las cosas discurriesen por los cauces previstos. Carola era, y en eso se parecía a mí, poco amiga de rumiar decisiones. Eso le había mantenido viva y con la energía precisa para llevar adelante el negocio, un negocio que, como ocurre con ciertos individuos, padecía innumerables males crónicos, ninguno capaz de hundirlo definitivamente.

El hotel sólo hospedaba a media docena de viajeros en los meses de otoño e invierno. En primavera y en verano, la clientela crecía algo más. Pero era el bar, abierto todos los días desde las nueve de la noche hasta las dos de la madrugada, lo que procuraba los ingresos necesarios. A esas horas, invariablemente, aparecían dos o tres docenas de

trasnochadores para quienes la vida no tendría sentido sin aquella diaria velada. Debo decir que yo era uno de los asiduos y que de tal forma me acostumbré a aquellos ratos de convivencia nocturna, que sin ellos mi existencia hubiese carecido de toda justificación posible.

Las mañanas de Rocky Point empezaban para mí a la hora de comer. Y el resto de la tarde, concluidas mis responsabilidades de administrador, se convertía en un largo prefacio de paseos y de obligados momentos en el cuarto de Carola. Eran, en resumen, modos de pasar las horas hasta que el reloj diese las nueve. Y entonces, el paquete de *Winston*, la camisa limpia, el afeitado, el hombre nuevo que bajaba a los ámbitos del bar y se unía a la tropa de los incondicionales, siempre moteada de algún rostro desconocido.

Todo en el Hotel Sevilla tenía aire de ruina, pero las paredes estaban en pie, y matas de chumberas crecían en el patio sin que nadie las cuidase. Las ventanas carecían casi todas de cristales, un aderezo inútil en lugar de clima benigno y libre de los inconvenientes del verdadero trópico. Donde no había vidrios, las enredaderas venían a cubrir las fallas de aquella arquitectura marchita. El sol y la luz lo inundaban todo. Y a la noche, el fresco tardaba en desalojar del interior los calores del día. En el fondo, aquel desbarajuste era el mayor atractivo del hotel. En su misma fragilidad y abandono residía la nota excepcional, el reclamo de quienes iban buscando un México destruido por la desidia. Eso es lo que nosotros ofrecíamos con generosidad sin límites, y eso creaba en el turista de turno la alegría de haber encontrado al fin el refugio de sus sueños.

Pasaron casi dos años antes de que Carola se convirtiese en mi amante. La decisión, como he tratado de decir, estaba ya tomada por ambas partes desde el día en que nos conocimos. Y si acordamos tácitamente esperar, fue porque estábamos convencidos de que era innecesario

precipitarse. Por eso, cuando llegó la hora de nuestra unión, todo fue presidido por el sosiego que sólo la rutina es capaz de introducir en episodios de este tipo. No es que faltara la chispa del deseo, pero, con más poder que ella, lo que nos empujaba eran las normas de la lógica y la honda, indestructible convicción de que nada, ni siquiera el menor detalle, podía haber sido de otra manera. Ocupábamos cuartos separados, lo que daba a los encuentros un aire de furtividad, imprescindible para mantener vivo un interés que de otro modo hubiese perecido pronto. Ese detalle, en sí mínimo, servía para que lo nuestro no tuviera que ser declarado públicamente. Y aunque todos eran conscientes de la situación, jamás era aludida en nuestra presencia. Resultaba mejor así.

Los días en Rocky Point transcurrían con lentitud y hubo algunas veces, muy pocas, que me sentí tentado a buscar otro escenario más activo, como si ello fuera a procurarme algún beneficio o a limpiar de mi alma la culpa, siempre latente, de estar perdiendo el tiempo. Carola ya conocía aquellos espasmos de agitación que nunca se materializaban en nada. Cuando llegaba la urgencia de salir de allí, ella no caía en el error de impedírmelo. Si era domingo, y los domingos de Rocky Point parecían traer doble carga de hastío, Ca-

rola no alteraba ninguno de sus hábitos, entre los que la asistencia a misa era el más acendrado. Velo y rosario cubrían su testa y sus manos cuando golpeaba con sigilo la puerta de mi habitación anunciándome que volvería en un par de horas. Se iba. Me dejaba solo. El camino estaba libre. Era el momento de saltar afuera, apoderarme de todo el dinero que pudiese haber en caja y salir del pueblo odioso, donde, pensaba yo, se habían agotado inútilmente los mejores años de mi vida. A su regreso, Carola me encontraba invariablemente tendido en la cama, tranquilo e inmóvil, pensando ya en la noche que tarde o temprano terminaría por echarse encima y, con ella, la segura animación del bar, la gente escurriéndose hacia las sillas de mimbre, el ruido de copas y vasos, el murmullo mexicano entre olores de alcohol y tabaco, la exaltación paulatina que en todos iba produciendo el licor y el son del fonógrafo, la plenitud que nos invadía al entablar conversación con los viejos y los nuevos, las imposibles empresas financieras que alguna que otra vez salían de labios de algún americano ebrio, dispuesto a potenciar al máximo las muchas posibilidades que el hotel tenía. Era la dicha de hablar de negocios en la penumbra del bar, con la seguridad de que nada llegaría jamás a concretarse. Hablar, glorificar el instante para luego olvidarlo. Todo a partir de las nueve era inofensivo y cordial; todo era puro. Y hasta seres inferiores como Martín Ibarra, quien a veces abandonaba su cueva para hacer acto de presencia en nuestra fiesta diaria, adquirían desusada dignidad al ser bañados por la luz roja de las velas.

2

¿Cómo imaginar que aquel entramado de estériles y estupidas rutinas pudiera ser amenazado por nadie? Sólo en detalles accidentales nuestro mundo, mi mundo, se diferenciaba del de

los muertos. Y ello nos daba a todos una seguridad sin límites: la certeza de que no contábamos y de que el lunar geográfico ocupado por Rocky Point estaba y estaría siempre libre de intrusiones. Por eso creí que los ojos me engañaban cuando, una noche, a la hora en que el bar estallaba en su acostumbrado delirio, Pedro Carvajal hizo acto de presencia.

Cuarenta años pueden borrar muchas cosas, pero la memoria de ciertos hechos parece no respetar las leyes del tiempo. Carvajal pertenecía al repertorio de un pasado remoto que él y yo compartimos en el internado a que se nos destinó para que nuestra educación no sufriese distracciones ni quebrantos. Fuimos compañeros en el régimen de oscuridad y disciplina que gobernó aquellos días. Una cercanía, la nuestra, motivada por la obligación de ocupar vecinos pupitres, de competir en los certámenes de cálculo y de esperar, arrodillados en los reclinatorios, la absolución semanal cuando entrábamos en turno de confesiones. Una amistad endeble como todo lo que, sin entonces saberlo, nos rodeaba, tuvo lugar entre Carvajal y yo, aunque ninguno de los dos ignorábamos que los libros de nuestras vidas estaban escritos en caracteres diferentes y con desenlaces opuestos. La larga, indestructible tradición de opulencia que presidía su destino, nada tenía que ver con el mío. Tres generaciones de prosperidad vinatera y cosechera se acumulaban en la prehistoria del buen Carvajal, y daban sombra y cobijo a quien, como él, fingía ser uno más entre los reclusos. Pero no era así, y su conducta destilaba una distinción que entonces resultaba tolerable. Al fin y al cabo, las reglas del internado nos permitían disfrutar de una igualdad de derechos y obligaciones que allanaban algo las diferencias: todos chutábamos un balón común; todos recitábamos al unísono el rosario vespertino; todos vestíamos idéntico uniforme. No había motivo para pensar en reclamaciones de ninguna clase.

Venía acompañado de una mujer, y los dos, posando las maletas sobre el enlosado del zaguán, esperaban a que alguien los atendiese. Todavía no me explico cómo pude reconocerlo al instante. De lejos, hundido en la butaca de mimbre que era mi refugio y mi atalaya, lo vi buscar el paquete de cigarrillos y decir algo. Cuarenta años no habían sido suficientes para alterar el perfil de aquel cráneo menudo, cubierto de una pelusa oscura y lacia. La chaqueta de espiguilla, el pañuelo de seda anudado al flaco pescuezo, el perfecto atuendo de los elegidos.

Carola había salido a recibirlos y les asignaba una habitación de las muchas disponibles. Vi que, al leer la ficha de registro que Pedro acababa de entregarle, Carola sonreía y prolongaba la conversación, sin duda interesándose por la pareja de extraños. Habría descubierto que eran españoles y, con toda seguridad, reclamaría mi presencia para acortar así distancias y para disfrutar el pequeño triunfo de enseñarles, en carne y hueso, a otro español de verdad. Y así fue. Carola levantó la cabeza y me hizo señas desde el vestíbulo.

Me levanté sin prisa, ensayando posibles fórmulas de saludo que no mostrasen ni alegría ni disgusto. Pedro no tendría dificultad en reconocerme y era preciso desde el primer momento esgrimir una actitud de fría cordialidad, desnuda de gestos ex-

cesivos. Había que dejar en claro que aquí, en Rocky Point, no nos sorprendíamos de nada y que la presencia de un español no era suficiente para alterar las costumbres de la casa. Antes de que Carola —asumiendo ahora todos los papeles de propietaria— tuviera tiempo de abrir la boca, alargué la mano a Carvajal y le dije procurando dar a mi voz un tono de ironía amistosa:

—Don Pedro de Carvajal y Buendía, llevábamos cuarenta años esperándote.

Me reconoció al momento. Arrojó al suelo el cigarrillo y me tendió los brazos pronunciando mi nombre en medio de abundantes manifestaciones de asombro.

El abrazo y las palmadas en la espalda fueron ejecutados en presencia de las dos mujeres. Por unos segundos ellas se quedaban fuera de aquella efusividad, quizá no del todo falsa, pero tampoco tan sincera como Carola y la otra pensaban. Las preguntas bullían en los labios de Carvajal y yo respondía con alguna sonrisa, algún movimiento de cabeza y frases de oscuro sentido. Ya hablaríamos despacio, Pedro. Lo importante es que fuesen a su habitación y se pusieran cómodos.

—Las duchas funcionan —dijo Carola— y la cena se sirve hasta las once.

Lo dijo con manifiesta voluntad de hacerse oír y, lo que es peor, tratando de ocultar su acento mexicano.

Los cuatro fuimos juntos hasta la habitación y, de camino, cumplimos con el trámite de presentar a las mujeres. La de Pedro —no podía ser de otra manera— era legítima y se llamaba Estela. A Carola le bastaban sus atributos de dueña y administradora. Pedro explicó que su breve estancia en Rocky Point era parte de una gira por el continente americano. Venían de la ciudad de México y de Monterrey. Iban a Tucson, a San Antonio, a Nueva York y a Boston. Desde allí tomarían el avión de regreso a Madrid.

—Un viaje de negocios, no te creas —dijo—; hay que explorar el mercado en estas tierras. Trato de dar salida a la cosecha del sententa y cuatro. Pero ya hablaremos.

De acuerdo. Hablaríamos. Había sido una casualidad este encuentro. Quién iba a haber dicho hacía cuarenta años que fuésemos a coincidir precisamente aquí.

—Los aviones me revientan, chico. Así, que, en Monterrey, alquilamos un coche y en él vamos hacia Tucson. Luego no habrá más remedio que volar otra vez. Pero nos pasaremos aquí un par de días, hace tanto que no nos vemos. Todavía no puedo creérmelo, te lo juro. Vas a contármelo todo, gazapo.

Era el nombre que me daban en el internado. Un mote que me sirvió para adquirir cierta identidad y que, por lo visto, provenía de mis carreras por la banda cuando se me asignó el puesto de extremo izquierdo. El apodo fue invento del padre Iturralde, nuestro entrenador y consejero:

—Tú, gazapo —me dijo un día—, no te apartes de la banda y corre todo lo que puedas, que para eso vales. No te preocupes de más, ¿estamos?

—Sí, padre.

Y con «gazapo» me quedé.

Sentí una mezcla de ira y de nostalgia al oír de nuevo aquel nombre, cuando toda una vida se extendía entre el momento de

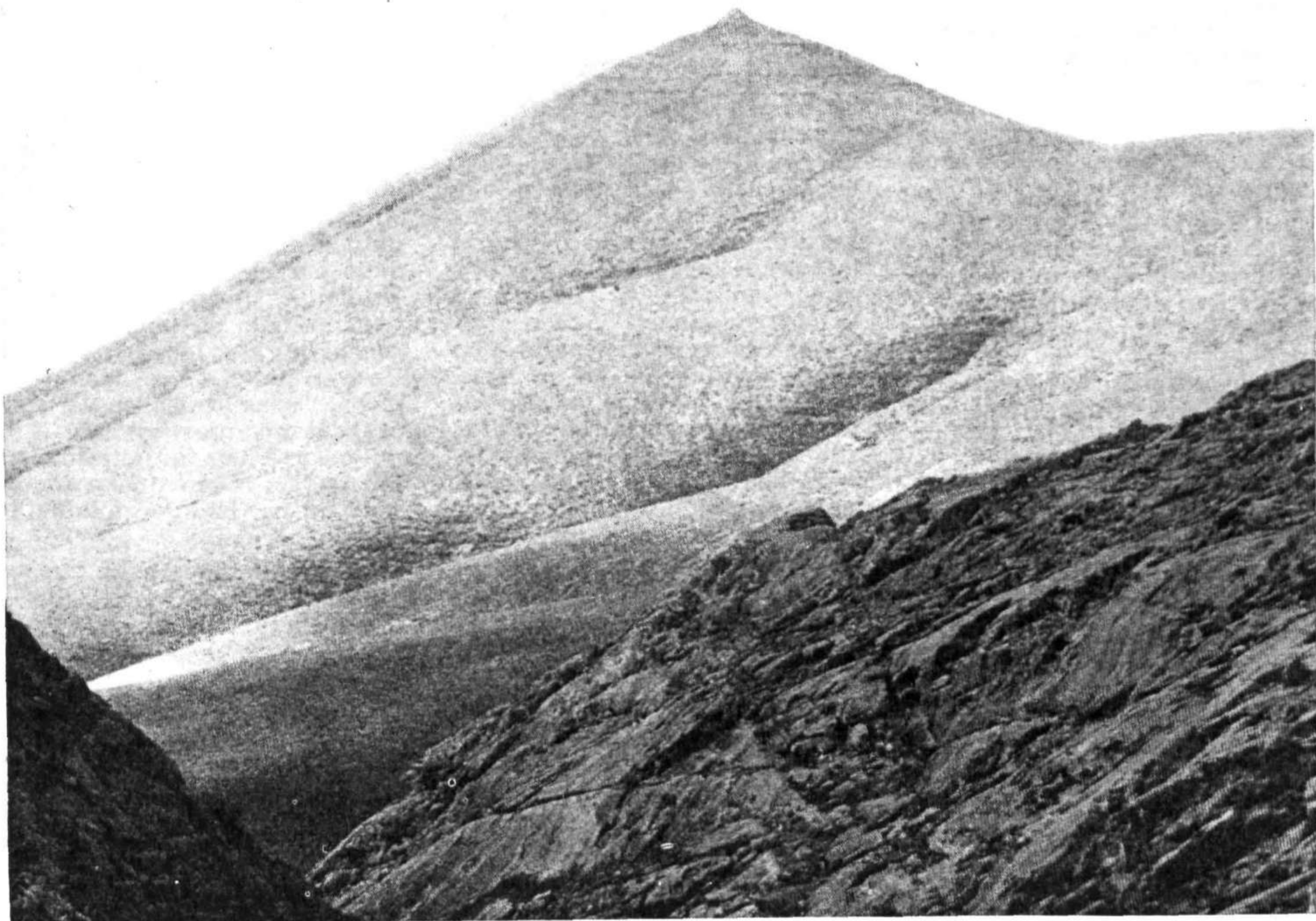
su origen y el de su repetición en labios de Pedro. No supe si su intención al pronunciarlo era la de manifestar cordialidad y afecto o si lo que buscaba era un modo de afirmarse. Arqueando las cejas, Estela me miró con una mezcla de curiosidad y de lástima. Sin conocerla, no me costó trabajo descubrir en un instante su inseparable rémora de ideas fijas, de fantasías alimentadas por el clan que la había protegido desde que la echaron al mundo. Estela no decía nada, pero todo en ella rezumaba la errónea satisfacción de pensar que el universo entero hincaba la rodilla ante las mujeres de España.

—Necesitáis descansar —dije—. Diremos que os traigan la cena al cuarto y mañana os enseñe el pueblo y charlamos.

Al cerrar la puerta, Carola y yo nos quedamos inmóviles, mirándonos en silencio. Las noches de Rocky Point suelen ser claras, y el patio del Hotel Sevilla es un cuadrilátero sin techo, con pozo y maroma en el centro, protegido de rojas macetas. La llegada de Pedro y Estela había sido una rara coincidencia, pero Carola me besaba en la oscuridad y me pedía que aquella noche durmiéramos juntos.

3

Despertamos tarde. Cuando salí al patio, cerca ya del mediodía, el sol había disipado el último resto de bruma. Con la claridad del día, las vergüenzas del hotel se hacían más visibles. Las puertas, que alguna vez fueron verdes, estaban descoloridas, agrietadas y cubiertas de polvo. Algunas se habían medio desprendido de los goznes y resultaba imposible cerrarlas. Otras, dilatadas por la humedad del aire y roñosas por el abandono, no podían abrirse. Sólo unas pocas se mantenían en las mínimas condiciones de uso. Pero habíamos logrado acostumbrarnos a vivir en ruinas y no nos importaba que el hotel fuese despedazándose con tal de que su destrucción final se retrasara el



tiempo necesario. Que todo permaneciese en pie mientras siguiéramos vivos. Lo que pasara después no era ya cosa nuestra.

Carola había ido a la plaza —así decía ella—, como era su costumbre. Vi a Pedro sentado en una de las butacas del bar, ahora vacío. Estaba solo y hojeaba un periódico de Monterrey.

—¿Hay modo de tomarse un café en este pueblo? —dijo—. Llevo aquí desde las diez y no he visto a un alma.

—¿Dormisteis bien?

—Yo, estupendamente. Y Estela lo mismo. Está ahora arreglándose y no saldrá hasta las tantas. Así que vámonos y desayunamos por ahí en cualquier parte.

—Vamos.

Peñasco mostraba a aquellas horas la máxima energía de que era capaz. El polvo ocre de las calles volaba de cuando en cuando al paso de una camioneta. El niño mocosito y panzón, la horda de gallinas sin rumbo, mugre, cestos, sombreros, sarapes, todo lo demás.

—Oye, esto es lo mismo que en las películas —dijo Pedro—. Es la miseria en colores.

Lo afirmaba con expresión de curiosa alegría, quizá sin darse cuenta de que aquel desorden de adobes era ya mi nueva patria. El, claro está, ignoraba que ante sus ojos de establecido vinatero aragonés se ofrecía la tris-

te conmovedora reliquia de un empeño imposible.

Lo llevé a la mejor cafetería del pueblo, la única. Debo decir que si Pedro tenía alguna curiosidad por inspeccionar aquel mundo pobre, lejano y extraño, más interés tenía yo en descubrir el suyo. Un interés no del todo limpio, porque de lo que se trataba era de averiguar lo que tal vez yo mismo podría haber sido.

Pedí dos cafés e iniciamos una conversación estorbada por la imposibilidad de encontrar comunes puntos de apoyo, pero soportable gracias a mi capacidad para fingir comprensión y ocultar desprecios.

—Tú —me dijo de pronto—, deberías haberte quedado en España. Y todavía estás a tiempo de volver. Los amigos deben servir para algo y yo soy tu amigo, gazapo.

Se inclinó sobre la taza de café con cara de circunstancias. Y acatando una vez más los dictados de los de su estirpe, se atrevió a añadir:

—¿Qué haces tú aquí? Consumirte. Solamente consumirte. Me vas a perdonar, pero no entiendo cómo has podido conformarte con tan poco.

—Para qué más —dije—. Tengo todo lo que quiero.

Se abrió la puerta y entró Inés Fernández, el mendigo guitarrista del pueblo. Faltaba él para que la estampa acabara de com-

pletarse. El viejo y grandullón Inés Fernández, tostado por los vientos de Sonora y por un mal hígado, quería puntear *Francisco Alegre* para procurarse la diaria ración de tequila. Iba navegando entre las mesas trasteando los acordes iniciales.

—Mira —propuso al fin el magnate—. Viviendo tan cerca de la frontera, tiene que haber aprendido algo de inglés, ¿me equivoco? Y tú sabes lo que hablar inglés significa en el mundo de los negocios. A mí, que me va bien con lo de las bodegas, nunca se me dieron los idiomas, bueno, para qué decírtelo a ti, que me conociste en los tiempos del bachillerato. De francés, ni pun. Y lo mismo con el inglés éste de los demonios. Para hablarte con franqueza: necesito una persona de confianza que sé encargue de la correspondencia y de contactar a nuestros representantes en el extranjero y atarlos en corto. En Logroño tenemos las oficinas y todo el papeleo se hace desde allí. España ya es otra cosa, *Gazapo*. Fíjate que yo nunca me he metido en política, pero reconozco que, por fas o por nefas, la nueva situación nos abre más al exterior, no sé si me explico, ya no es lo de antes, que ahora hay más libertad en todos los sentidos, pero muchísima más libertad, si eso es lo que tú vas buscando. Te vienes a Logroño con un sueldo de treinta mil pesetas al mes y dos pagas extraordinarias. Lo suficiente. Si quieres —añadió con aire de cómplice—, te traes a esa mujer del hotel. Yo no me meto en asuntos personales y no me importan lo más mínimo. Además, no sé si sabrás que eso en España está ahora a la orden del día. Lo de los matrimonios formales y las familias numerosas pasó ya a mejor vida. Estela y yo nos casamos por la Iglesia, pero, casi, casi, ésa es ya la excepción. Así, que te vienes a Logroño y te saco de este erial. Que te conste que hablo en serio.

Sorbió el café y prendió un cigarro, sin dejar de mirarme.

No supe qué responder. Pero un odio acumulado, incurable, me obligó a crisar las manos. Tras las sucias vidrieras de la

cafetería podían verse los mástiles del puerto, un bosque de palos desnudos, increíblemente próximos los unos a los otros, enredados en una maraña imposible.

—Bueno —dijo—; ¿qué me dices?

Me levanté y dejé unas monedas sobre la mesa.

—Voy a enseñártelo todo, como quedamos.

Salimos fuera. El fuerte sol de primera tarde había desalojado las calles y el lugar parecía, más que otras veces, un pueblo de difuntos. La cuesta a la ciudad vieja era un río de brea derretida, sembrado de basuras y excrementos. Anduvimos en silencio. Al llegar a la cresta, Pedro resollaba empapado de sudor y cegado por la luz y por el polvo. Extendí el brazo y le obligué a mirar. Abajo, la pobre aglomeración de casas chatas iba a deshacerse junto a las algas de la playa. Casas azules, casas blancas, casas verdes, cal teñida de mil colores, tejados de latón, ropa tendida. Creo que entonces sentí un profundo orgullo de mi fracaso.

—Quizá lo mejor sería que salieseis esta misma tarde —dije—. Cuanto antes.

Y escupí al suelo.

Lo vi bajar la cuesta a trompicones, torcidas sus patas de alambre, la chaqueta al hombro, la húmeda pelusa de rata pegada al cogote. Volvió la cabeza y me gritó un insulto. Pedro y yo habíamos tardado cuarenta años en alcanzar el reino de las verdades.

No regresé al hotel hasta que se hizo oscuro. Cuando entré en el vestíbulo, Carola estaba esperándome.

—¿Se fueron ya?

—Sí, ya se fueron —dijo—. A estas horas deben de haber llegado a Gila Bend.

Miré el reloj. Sólo me quedaban veinte minutos para ducharme y cambiarme de ropa. Las luces rojas del bar estaban encendidas y no había tiempo que perder. A las nueve empezaba la fiesta.

CINCO POEMAS

EDUARDO ZEPEDA - HENRIQUEZ

AQUI NACIO BOB DYLAN

¡Era otro!
 ¿Qué ha sido de aquel niño
mestizo de leyenda y claridad?
Era otro amor en la montaña brava
dormida contra el tiempo
El sueño fue su abundancia
su reino
 un abandono de animal muerto
 que agitaban sus pasos
un silencio de graznidos
una calle vaciada
 ¡Aquí está el centro de la soledad!
 ¿Y qué si le naciera una vieja ternura
en la voz de madera
 como viniéndole
de ese lago con alma
 como el galope
que entrecorta su voz?
El
 padre de su vida
 con la vida

siempre a punto de hervir
él

minero que sabe lo que ignora
aquí nació esperando a los que acaso
se alegrarán mañana

Y ha de volver aquí
donde sólo el amor es inmortal
ha de volver por esta vía muerta
¡ por un tendido
de rieles oxidados en el campo !

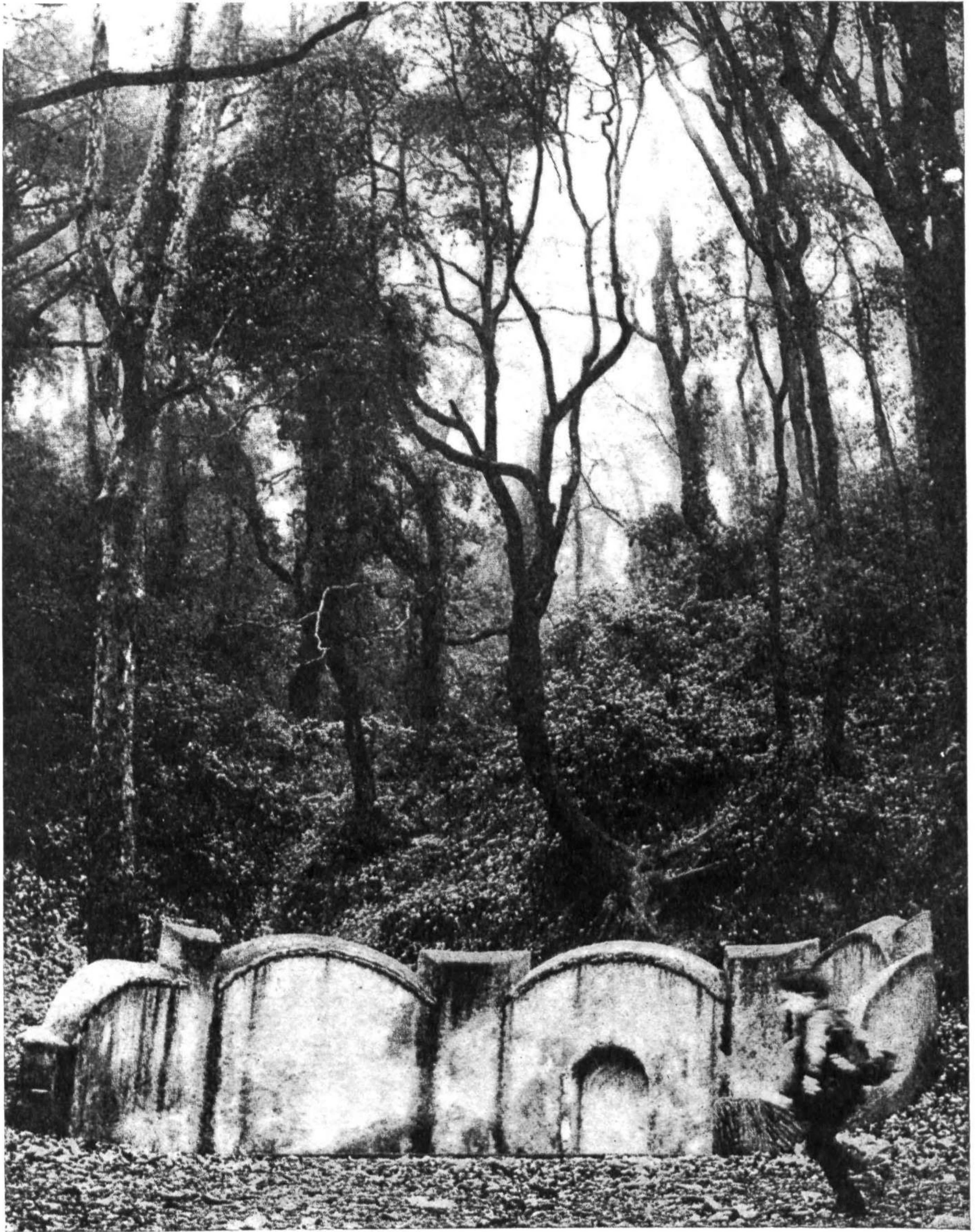
PATRIA DE LA PALABRA QUE SE PIERDE

Aquí caen las hojas del salterio,
con su respiración humana y su textura
de suela que se gasta.
Aquí la luz, violada, participa
de la sal, y no acaba de nacer la alegría
de levantar a un niño.
Aquí hay bocas que no hablan ni callan ;
hay manos desnudas que no hallan qué hacer,
manos de suplicantes, y nubes en los ojos
de jugar a la muerte,
como si no supieran despertar.
Aquí, en mi reino de maíz y de hambre,
me atrevo a estar solo.

CUENTA REGRESIVA

Cuando regreso del poema, la calle vuelve a ser
la misma, la misma calle donde arrastramos
los pies,
donde anda mi alegría sin alegría, donde he visto
gente con cara de televisión y con andrajos de amor,
donde nos vamos asfixiando, como peces al aire,
y van todos los muertos entre los vivos.

Cuando regreso del trabajo manual de la poesía,
cuando vuelvo del centro de mi tela de araña, hay un cambio de luces,
y hay que tener cuidado de no meter el pie entre coche y andén,
de golpearle la nuca a quien se le atraganta la palabra,
de espiar esa palabra que se hace mundo,
y de que no le dejen a uno solo, como al que sólo tiene una camisa de
fuerza.



Fotografia de Wifredo Julbe

Cuando vuelvo del bautizo de las cosas,
de prestarles mi voz, de quemarla en el vacío,
como astronave fuera de control, ya liberada,
retorno a la estación del odio,
en la que no me dejan en paz los transistores sin respiro
y el crujir de dientes de la cólera del prójimo,
que mira a la mujer como esperando que el cuerpo se le desmorone.

Cuando vuelvo del poema que me inventa como el hombre que no ven
los demás,
escribiendo al dictado de la realidad inefable;
cuando regreso del canto que me ayuda a vivir,
del canto con un brillo más vivo que el de las explosiones de hidrógeno,
y con más precisión que la bella sabiduría de las computadoras;
cuando le he dicho a Dios que me deje escapar de cuando en cuando,
regreso donde ya no hay palabras a quemarropa o declaraciones de amor,
sino almas y cuerpos en pena,
cuerpos y almas de naufragos,
y hay sueños animales y ciudades al carbón,
cuando regreso del poema.

ESTATUA ERRANTE DE TAMAGASTAD

Cuerpo a tierra
que corta mi camino
o pájaro que está mudando muerte
¡iluminado semen
agonía
que sopla donde quiere

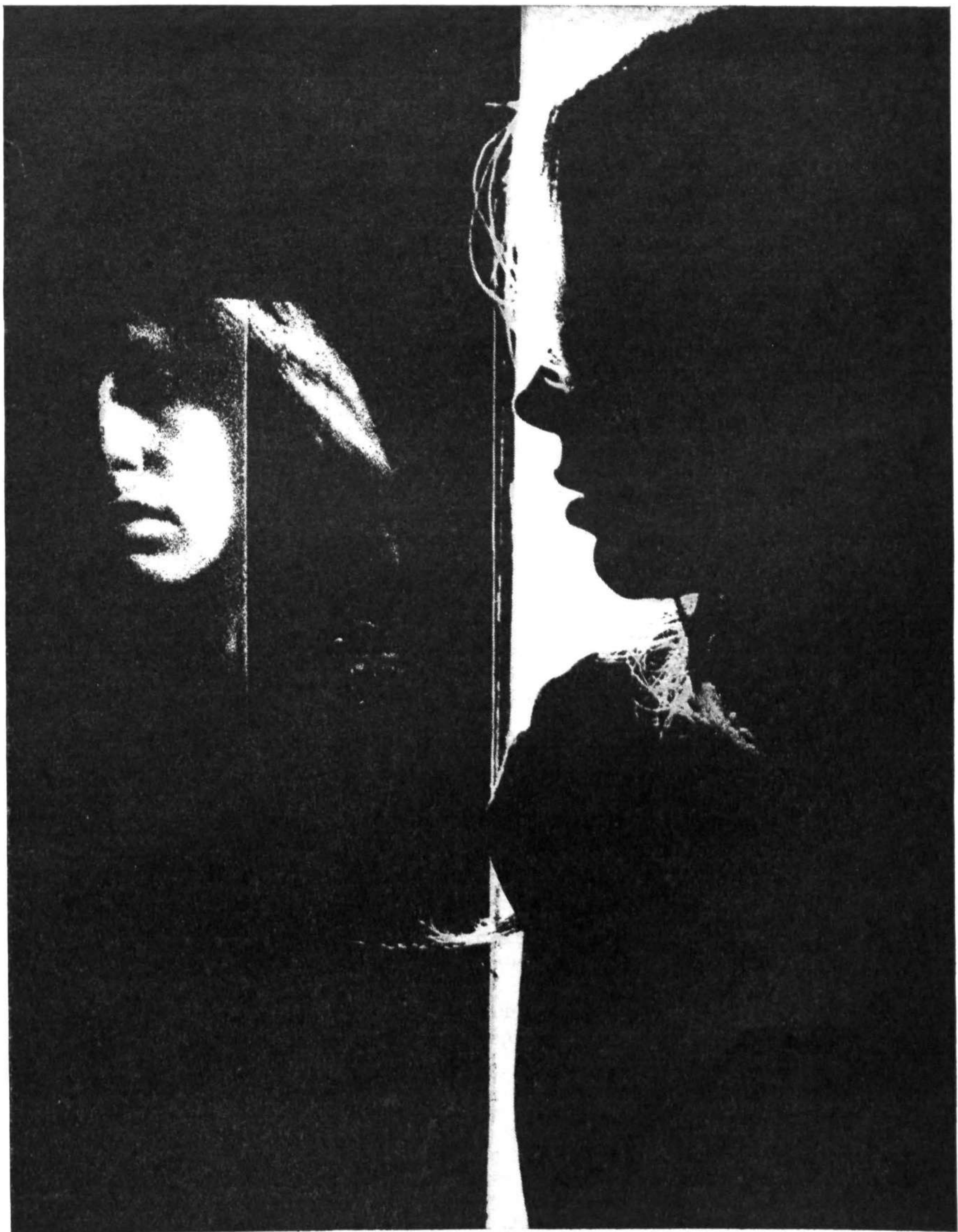
hasta llagarme!

Le hallo en mi paladar y se me pierde
con sus artes doradas entre manos
y escondido en mi sangre
que serpea
resucita
sin mí
dentro del aire

Habitó
como el hambre

entre nosotros

y se fueron tras él todos los padres
¡Todos los pies y sólo una pisada!
Galope del amor
ley de mi espejo
El rojo de sus plumas me despierta
y existo junto a él
sin conocerle.



Fotografía de José María Ribas Prons

INVITACION A UN MUSEO

CRISTINA PERI-ROSSI

Todas las tardes voy al Museo de los Esfuerzos Inútiles. Pido el catálogo y me siento frente a la gran mesa de madera. Las páginas del libro están un poco borrosas, pero me gusta recorrerlas lentamente, como si pasara las hojas del tiempo. Nunca encuentro a nadie leyendo; debe ser por eso que la empleada me presta tanta atención. Como soy uno de los pocos visitantes, me mimas. Seguramente tiene miedo de perder el empleo por falta de público. Antes de entrar miro bien el cartel que cuelga de la puerta de vidrio, escrito con letras de imprenta. Dice: *Horario: Mañanas, de 9 a 14 horas. Tardes, de 17 a 20. Lunes, cerrado.* Aunque casi siempre sé qué Esfuerzo Inútil me interesa consultar, igual pido el catálogo para que la muchacha tenga algo que hacer.

—¿Qué año quiere?—me pregunta muy atentamente.

—El catálogo de mil novecientos veintidós—le contesto, por ejemplo.

Al rato ella aparece con un grueso libro forrado en piel color morado y lo deposito sobre la mesa, frente a mi silla. Es muy amable, y si le parece que la luz que entra por la ventana es escasa, ella misma enciende la lámpara de bronce con tulipán verde y la acomoda de modo que la claridad se dirija sobre las páginas del libro. A veces, al devolver el catálogo, le hago algún comentario breve. Le digo, por ejemplo:

—El año mil novecientos veintidós fue un año muy intenso. Mucha gente estaba empeñada en esfuerzos inútiles. ¿Cuántos tomos hay?

—Catorce—me contesta ella muy profesionalmente.

Y yo observo alguno de los esfuerzos inútiles de ese año, miro niños que intentan volar, hombres empeñados en hacer riqueza, complicados mecanismos, que nunca llegaron a funcionar, y numerosas parejas.

—El año mil novecientos setenta y cinco fue mucho más rico—me dice con un poco de tristeza. Aún no hemos registrado todos los ingresos.

—Los clasificadores tendrán mucho trabajo—reflexiono en voz alta.

—Oh, sí—responde ella—. Recién están en la letra C y ya hay varios tomos publicados. Sin contar los repetidos.

Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio. Un hombre intentó volar siete veces, provisto de diferentes aparatos; algunas prostitutas quisieron encontrar otro empleo; una mujer quería pintar un cuadro; alguien procuraba perder el miedo; casi todos intentaban ser inmortales o vivían como si lo fueran.

La empleada asegura que sólo una ínfima parte de los esfuerzos inútiles consigue llegar al museo. En primer lugar, porque la administración pública carece de dinero y prácticamente no se pueden realizar compras, o canjes, ni difundir la obra del museo en el interior y en el exterior; en segundo lugar, porque la exorbitante cantidad de esfuerzos inútiles que se realizan continuamente exigiría que mucha gente trabajara, sin esperar recompensa ni comprensión pública. A veces, desesperando de la ayuda oficial, se ha apelado a la iniciativa privada, pero los resultados han sido escasos y desalentadores. Virginia—así se llama la gentil empleada del museo que suele conversar conmigo— asegura que las fuentes particulares a las cuales se recurrió se mostraron siempre muy exigentes y poco comprensivas, falseando el sentido del museo.

El edificio se levanta en la periferia de la ciudad, en un campo baldío, lleno de gatos y de desperdicios, donde todavía se pueden encontrar, sólo un poco más abajo de la superficie del terreno, balas de cañón de una



antigua guerra, pomos de espadas enmohecidos, quijadas de burro carcomidas por el tiempo.

—¿Tiene un cigarrillo?—me pregunta Virginia con un gesto que no puede disimular la ansiedad.

Busco en mis bolsillos. Encuentro una llave vieja, algo mellada; la punta de un destornillador roto, el billete de regreso del autobús, un botón de mi camisa, algunos níqueles y, por fin, dos cigarrillos estrujados. Fuma disimuladamente, escondida entre los gruesos volúmenes de lomos desconchados, el marcador del tiempo que contra la pared siempre indica una hora falsa, generalmente pasada, y las viejas molduras llenas de polvo. Se cree que allí donde ahora se eleva el museo, antes hubo una fortificación, en tiempos de guerra. Se aprovecharon las gruesas piedras de la base, algunas vigas, se apuntalaron las paredes. El museo fue inaugurado en 1946. Se conservan algunas fotografías de la ceremonia, con hombres vestidos de frac y damas con faldas largas, oscuras, adornos de estraza y sombreros con pájaros o flores. A lo lejos se adivina una orquesta que toca temas de salón; los invitados tienen el aire entre solemne y ridículo de cortar un pastel adornado con la cinta oficial.

Olvidé decir que Virginia es ligeramente estrábica. Este pequeño defecto le da a su rostro un toque cómico que disminuye su ingenuidad. Como si la desviación de la mirada fuera un comentario lleno de humor que flota, desprendido del contexto.

Los Esfuerzos Inútiles se agrupan por letras. Cuando las letras se acaban, se agregan números. El cómputo es largo y complicado. Cada uno tiene un casillero, su folio, su descripción. Andando entre ellos con extraordinaria agilidad, Virginia parece una sacerdotisa, la virgen de un culto antiguo y desprendido del tiempo.

Algunos son Esfuerzos Inútiles bellos; otros, sombríos. No siempre nos ponemos de acuerdo acerca de esta clasificación.

Hojeando uno de los volúmenes, encontré a un hombre que durante diez años intentó hacer hablar a su perro. Y otro, que puso más de veinte en conquistar a una mujer. Le llevaba flores, plantas, catálogos de mariposas, le ofrecía viajes, compuso poemas, inventó canciones, construyó una casa, perdonó todos sus errores, toleró a sus amantes y luego se suicidó.

—Ha sido una empresa ardua—le digo a Virginia. Pero, posiblemente, estimulante.

—Es una historia sombría—responde Virginia—. El museo posee una completa descripción de esa mujer. Era una criatura frívola, voluble, inconstante, perezosa y resentida. Su comprensión dejaba mucho que desear y además era egoísta.

Hay hombres que han hecho largos viajes persiguiendo lugares que no existían, recuer-

dos irrecuperables, mujeres que habían muerto y amigos desaparecidos. Hay niños que emprendieron tareas imposibles, pero llenas de fervor. Como aquellos que cavaban un pozo que era continuamente cubierto por el agua.

En el museo está prohibido fumar y también cantar. Esta última prohibición parece afectar a Virginia tanto como la primera.

—Me gustaría entonar una cancioncilla de vez en cuando—confiesa nostálgica.

Gente cuyo esfuerzo inútil consistió en intentar reconstruir su árbol genealógico, escarbar la mina en busca de oro, escribir un libro. Otros tuvieron la esperanza de ganar la lotería.

—Prefiero a los viajeros—me dice Virginia.

Hay secciones enteras del museo dedicadas a esos viajes. En las páginas de los libros los reconstruimos. Al cabo de un tiempo de vagar por diferentes mares, atravesar bosques umbríos, conocer ciudades y mercados, cruzar puentes, dormir en los trenes o en los bancos del andén, olvidan cuál era el sentido del viaje y, sin embargo, continúan viajando. Desaparecen un día sin dejar huella ni memoria, perdidos en una inundación, atrapados en un subterráneo o dormidos para siempre en un portal. Nadie los reclama.

Antes, me cuenta Virginia, existían algunos investigadores privados; aficionados que suministraban materiales al museo. Incluso puedo recordar un período en que estuvo de moda coleccionar Esfuerzos Inútiles, como la filatelia o los formicantes.

—Creo que la abundancia de piezas hizo fracasar la afición—declara Virginia. Sólo resulta estimulante buscar lo que escasea, encontrar lo raro.

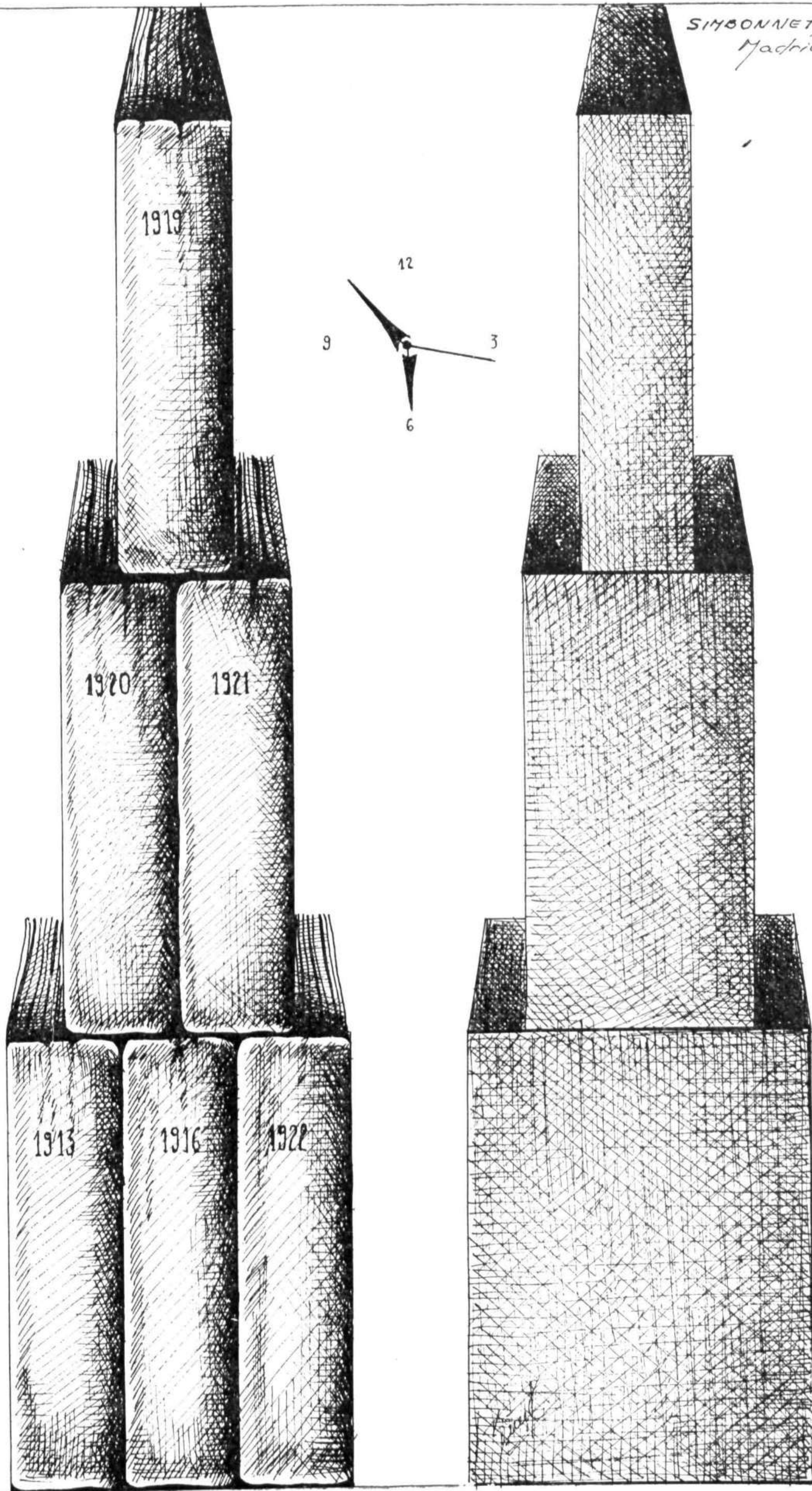
Entonces llegaban al museo de lugares distintos, pedían información, se interesaban por algún caso, salían con folletos y regresaban cargados de historias, que reproducían en los impresos, adjuntando las fotografías correspondientes. Esfuerzos Inútiles que llevaban al museo, como mariposas, o insectos extraños. La historia de aquel hombre, por ejemplo, que estuvo cinco años empeñado en evitar una guerra, hasta que la primera bala de un mortero lo descabezó. O Lewis Carroll, que se pasó la vida huyendo de las corrientes de aire y murió de un resfriado, una vez que olvidó la gabardina.

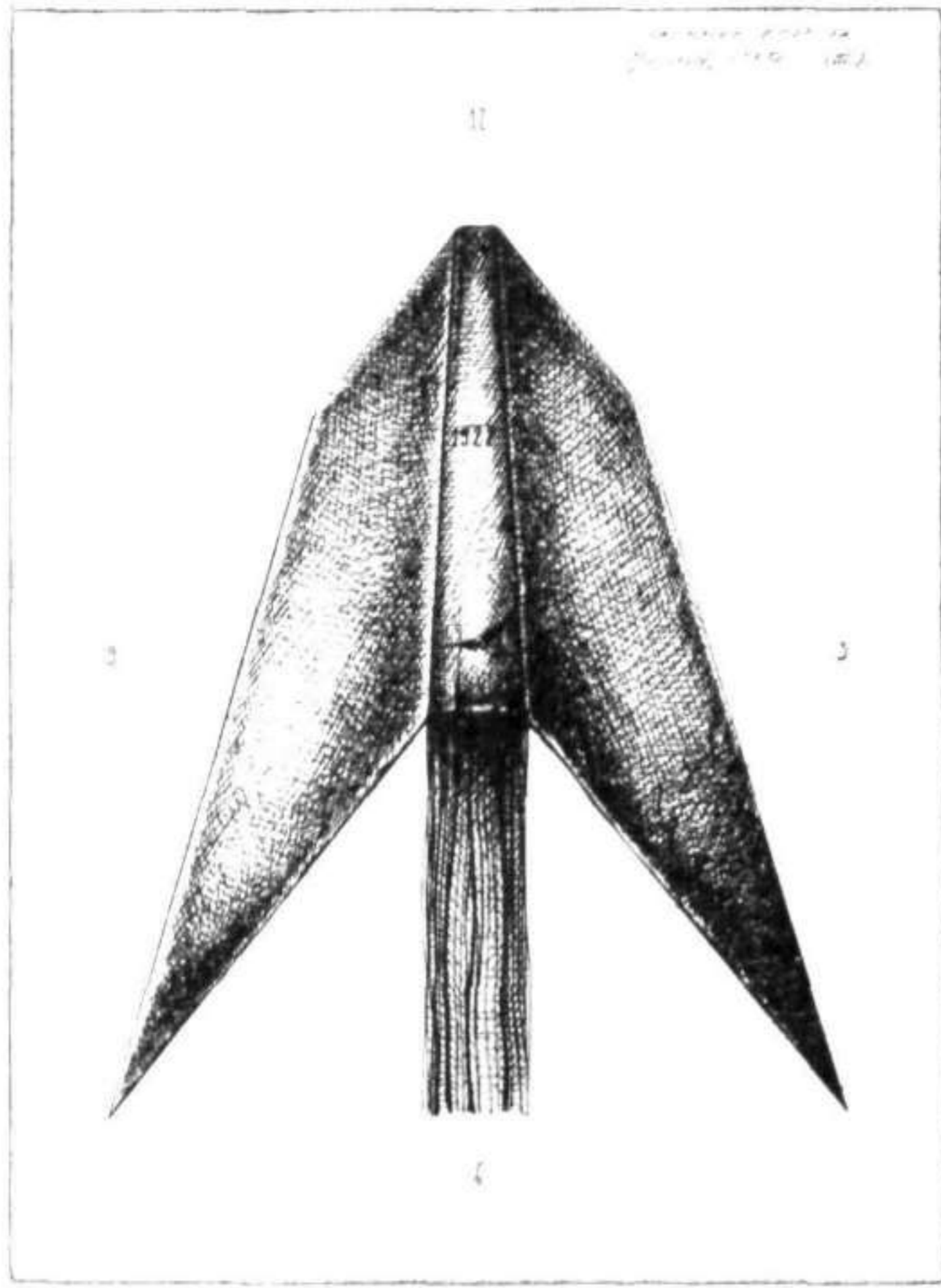
No sé si he dicho que Virginia es ligeramente estrábica. A menudo me entretengo persiguiendo la dirección de esa mirada que no sé adónde va. Cuando la veo atravesar el salón, cargada de folios, de volúmenes, toda clase de documentos, no puedo menos que levantarme de mi asiento e ir a ayudarla.

A veces, en medio de la tarea, ella se queja un poco.

—Estoy cansada de ir y venir—dice—. Nunca acabaremos de clasificarlos a todos. Y los periódicos también. Están llenos de esfuerzos inútiles.

SIMBONNET, Cristina
Madrid, 1980 (II).





Como la historia de aquel boxeador que cinco veces intentó recuperar el título, hasta que lo descalificaron por un mal golpe en el ojo. Seguramente ahora vagabundea de café en café, en algún barrio sórdido, recordando la edad en que veía bien y sus puños eran mortíferos. O la historia de la trapecista con vértigo, que no podía mirar hacia abajo. O la del enano que quería crecer y viajaba por todas partes buscando un médico que lo curara.

Cuando se cansa de trasladar volúmenes se sienta sobre una pila de diarios viejos, llenos de polvo, fuma un cigarrillo—con disimulo, pues está prohibido hacerlo—y reflexiona en voz alta.

—Sería necesario tomar otro empleado —dice con resignación.

O:

—No sé cuándo me pagarán el sueldo de este mes.

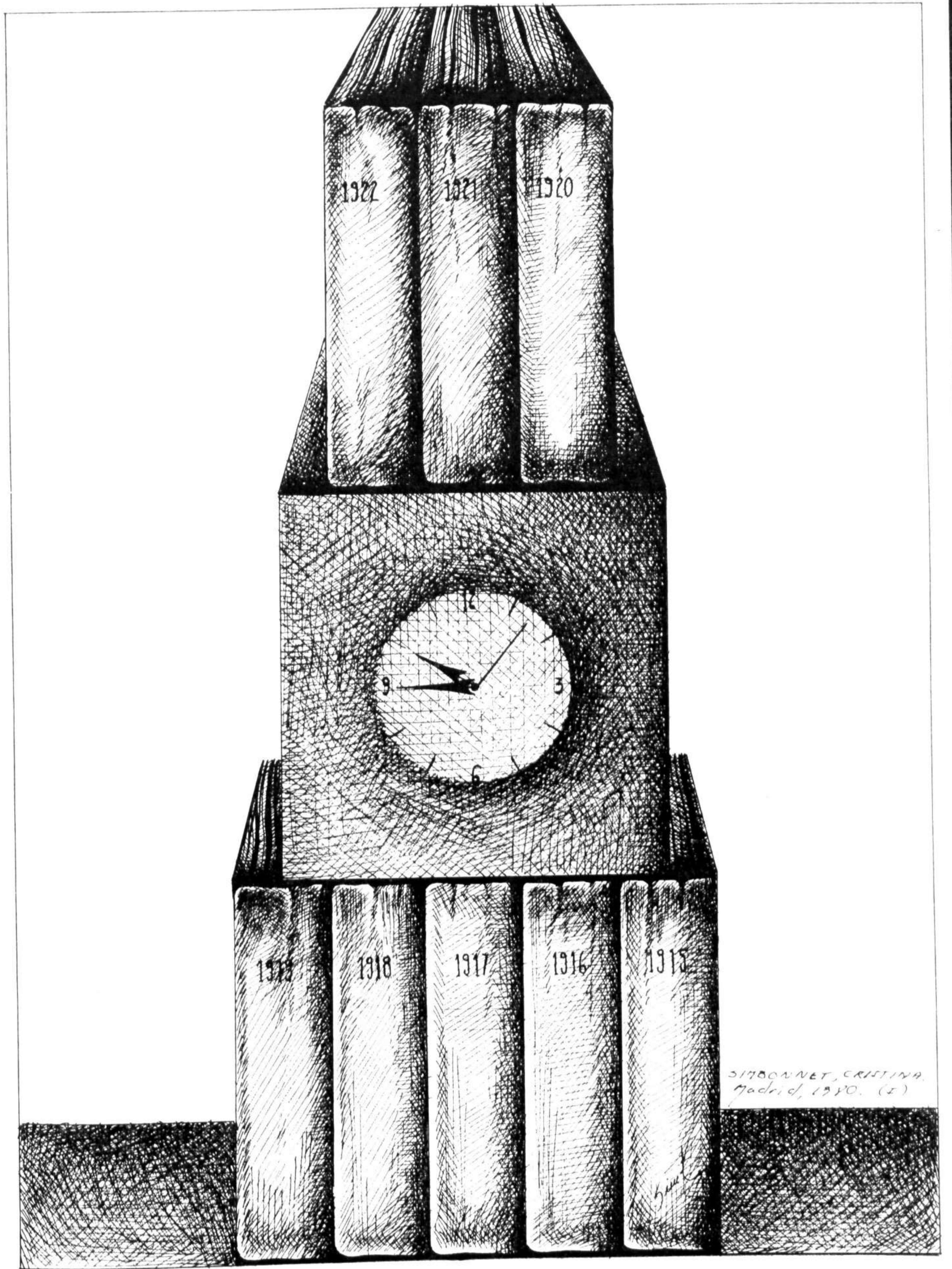
La he invitado a caminar por la ciudad, a tomar un café o ir al cine. Pero no ha querido. Sólo consiente en conversar conmigo entre las paredes grises y polvorientas del museo.

Si el tiempo pasa, yo no lo siento, entretenido como estoy todas las tardes. Pero los lunes son días de pena y de abstinencia, en los que no sé qué hacer, cómo vivir.

El museo cierra a las ocho de la noche. La propia Virginia coloca la simple llave de metal en la cerradura, sin más precauciones, ya que nadie intentaría asaltar el museo. Sólo una vez un hombre lo hizo, me cuenta Virginia, con el propósito de borrar su nombre del catálogo. En la adolescencia había realizado un esfuerzo inútil y ahora se avergonzaba de él, no quería que quedaran huellas.

—Lo descubrimos a tiempo—relata Virginia—. Fue muy difícil disuadirlo. Insistía en el carácter privado de su esfuerzo, deseaba que se lo devolviéramos. En esa ocasión me mostré muy firme y decidida. Era una pieza rara, casi de colección, y el museo habría sufrido una grave pérdida si ese hombre hubiera obtenido su propósito.

Cuando el museo cierra abandono el lugar con melancolía. Al principio me parecía intolerable el tiempo que debía transcurrir hasta el otro día. Pero aprendí a esperar. También me he acostumbrado a la presencia de Virginia, y sin ella, la existencia del museo me parecía imposible. Sé que el señor director también lo cree así (ése, el de la fotografía con una banda bicolor en el pecho), ya que ha decidido ascenderla. Como no existe escalafón consagrado por la ley o el uso, ha inventado un nuevo cargo, que en realidad es el mismo, pero ahora tiene otro nombre. La ha nombrado vestal del templo, no sin recordarle el carácter sagrado de su misión, cuidando, a la entrada del museo, la fugaz memoria de los vivos.



SIBONNET, CRISTINA
Madrid, 1990. (E)

HAS PASADO LA MAR DE LOS REGRESOS

CONCHA ZARDOYA

(Romance heroico en homenaje a Rafael Alberti.)

¡El mar, el mar, la mar! tu primer grito,
inicial balbuceo de tu verso.
El mar de tu bahía gaditana
se fue contigo, dentro, a tus destierros.

Siempre se ve la mar en tus canciones.
Siempre oímos tu voz de marinero,
tornasol, azulada, con nostalgias
de salinar y velas de tu Puerto.

Un grumete en la tierra, desde niño,
tu corazón gritaba su lamento:
*«¡Quiero irme a la mar y anclarme en ella!
¡Quiero ser de las algas pregonero!»*

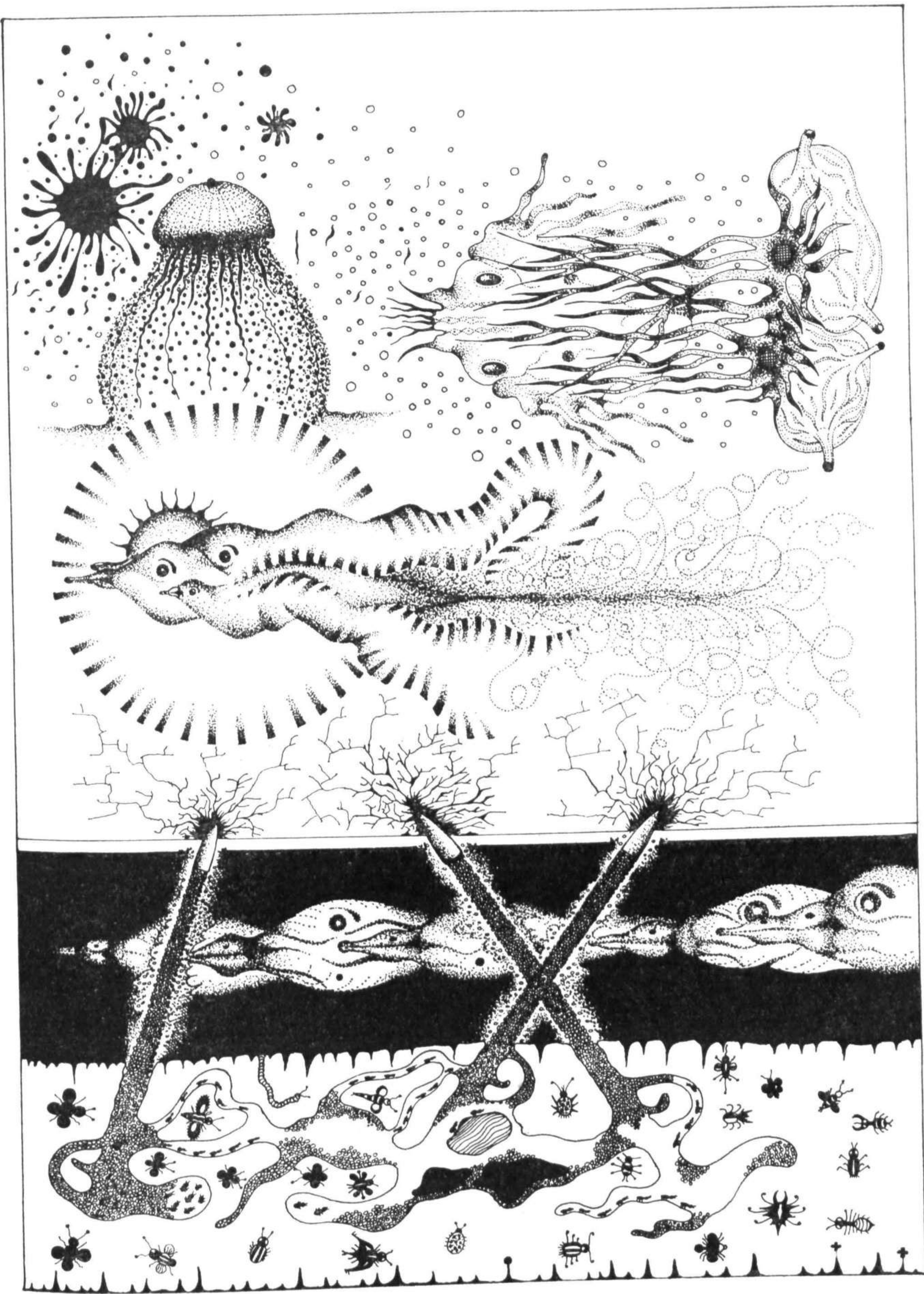
Tu sangre diste, fiel, al agua viva:
la navegaron buques en silencio.
Y en el fondo del mar, ya desangrado,
sirgaba dulcemente, ay, tu cuerpo.

A la sombra te sueñas de una barca,
ya fuera de la mar, azul, sin remos.
Y lúgubre visión va penetrando
de negra carabela por tu sueño.

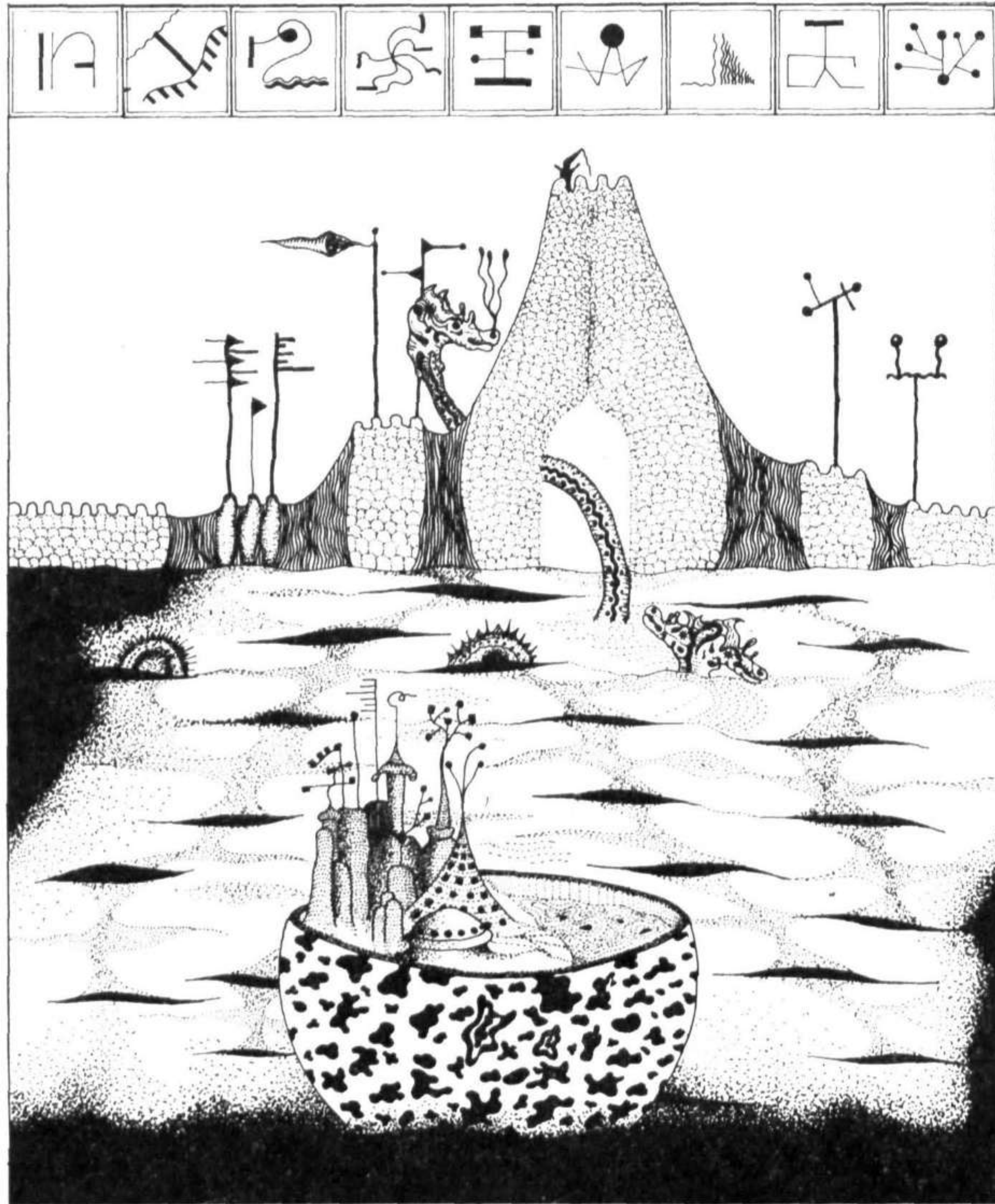
Volver, volver al mar, con esas olas
que van y vienen, sueñas cerca, lejos.
Ser jinete de espuma, cabalgando
sobre el ágil caballo de los vientos.

Tú mismo —¿capitán, guardiamarina?—
escribes tu elegía al marinero
que se ahogó en la mar y así convocas
marinos funerales por el muerto.

Descubres que la mar es patria libre,
sin fosas, sin cadenas y sin cepos.
Las transmarinas olas nos libertan
de vanas geografías y de encierros.



Dibujos de Angel



Atraviesas Castilla... Vas buscando
un nuevo mar, ya gris, paisaje nuevo.
De mar a mar, tu viaje... Ya nostalgias
el mar de tu niñez y de tu Puerto.

Va tu mar en tu pecho y en tus labios,
por Burgos pasa, pasa por el Duero.
De Villarcayo zarpa y por Medina
sube a las altas torres, sin aliento.

El otro mar tú buscas, nieblas densas...
Tus pies descalzos, puros, en Laredo
nuevas arenas pisan, olas cántabras.
¡Al fin, el mar del Norte, tu mar nuevo!

Vocabulario náutico trabajas
—sirenas y Narciso-marinero,
náyades y tritones, hamadriadas...—
¡Un culterano mar, ay, irredento!

Y cierras *Cal y canto* con tus *Angeles*...
Y fuerza pasional fue el mar en ellos,
al lado de mentiras y venganzas:
el mar era rencor y azufre negro.

El mar secuestra al hombre que quisiera ser pájaro... El mar del Sur ha muerto. Es un ex-mar simbólico que duele al penetrar las tumbas de los sueños.

Tu mar entró en el sótano del alma, con las olas y peces, con espejos, en Sermón visionario, corrompiéndose en fuerza destructora sin remedio.

Oíste, Rafael, los turbios llantos del mundo, remansados, lentos, lentos. Sentiste que las islas caminaban hacia ese mar inmóvil y desierto.

Y de tu mar las aguas más oscuras navegaron la muerte del torero. Tú fuiste navegante de esa muerte en donde brama un toro marinerero.

Escarbando la arena, sólo sangre encontrará, un sol sin luz ni fuego. Le viste y no le viste en su cogida, por un mar navegando de silencio.

Testigo fue tu mar de la tragedia, saltó fronteras, límites y techos. España con Europa se abrazaban. Las tierras cosechaban frutos secos.

Tu libre mar azul, reafirmando fraternidad humana en el asedio del glorioso Madrid, en él sufría mil muertes con las muertes de su pueblo.

Llegó la expatriación que no soñaste... Tu visionaria mar se fue tiñendo de dolor y tristeza... Lejanías de España cercenaban tus adentros.

Con raíces cortadas, desnaciste... En torno, te afirmaba el Universo. Y nuevamente el mar te abría puertas de vida ante la guerra y tus recuerdos.

En tus metamorfosis reaparece el mar de tus infancias, mar primero, con su olorosa espuma: va buscándote, con sus conchas cerradas, desde lejos.

Al recordar te duele la memoria, el fondo de los ojos, tu despierto corazón... Elegías sobre un mapa perdido, Rafael, vas escribiendo...

Y con forma de toro configuras la vieja piel de España en mar abierto. Toro de fuego es que se alimenta con pasto amargo, sal y huesos muertos.

Soñando con el mar murió el soldado. Tenía el corazón de barcos lleno. Vino la paz y el campo era sangre. El álamo y olivo estaban secos.

El toro desollado de tu España bramaba junto al mar y cara al cielo, sin refrescar su furia justiciera. ¿La mar? Sin barcas... ¡Pobre toro ciego!

Rezuma el verso tuyo quejas, lágrimas... Por ti las olas mugen, muge el viento, y es un coro de llanto doloroso: por ti y por España es su lamento.

Mas tu esperanza crece, no renuncia
a ver el toro libre, buen labriego
de llanos y dehesas ya rientes,
de mares españolas nuevo dueño.

Recién nacida hija —niña Aitana—
a tu mar ofreciste en tu destierro:
su protección pediste a maternales
aguas hondas, al mar de tus abuelos.

Y en *Arión* nuevo diálogo nostálgico
con tu mar iniciaste, verso a verso:
confundías sus aguas con los mares
de América, sus ritmos con recuerdos.

Olas maestras, largas tradiciones,
por las venas del mar y por tus huesos
cantaban desde siempre día a día,
por tu voz y las fuentes de tu pueblo.

Renace el mar y tú también renaces.
Dentro de ti, despierto, va creciendo...
Tú recuerdas aún que patinabas
por las aguas azules del deseo.

Recuerdas que de niño lo pintabas
a la acuarela, gris, amaneciendo,
o al caer de la tarde, casi rojo,
o casi malva ya, al irse el tiempo.

Conversas con tu mar... Infantilmente
bromeas, aunque lloras, cual consuelo.
Te confiesas con él y reconoces
que te creíste mar y entró en tu pecho.

Al mar transfieres, triste, tu tragedia
de hombre desanclado de su pueblo.
¿Tendrá final el mar como tu vida?
¿En dónde desembocan los destierros?

El porvenir, helado... Tu agonía
se enfrenta con tu mar... Aquel colegio,
las viriles jornadas de la guerra,
el hogar apagado... Todo, lejos.

Solo y pobre te sientes, olvidado...
Volver y mendigar sueña tu sueño,
por las playas y campos andaluces.
¡Poco pide tu amor, Juan Panadero!

Tu retorno lejano se hace vivo...
Has pasado la mar de los regresos
y pisas ya la tierra que añorabas
con libre paso, al fin, y libre viento.

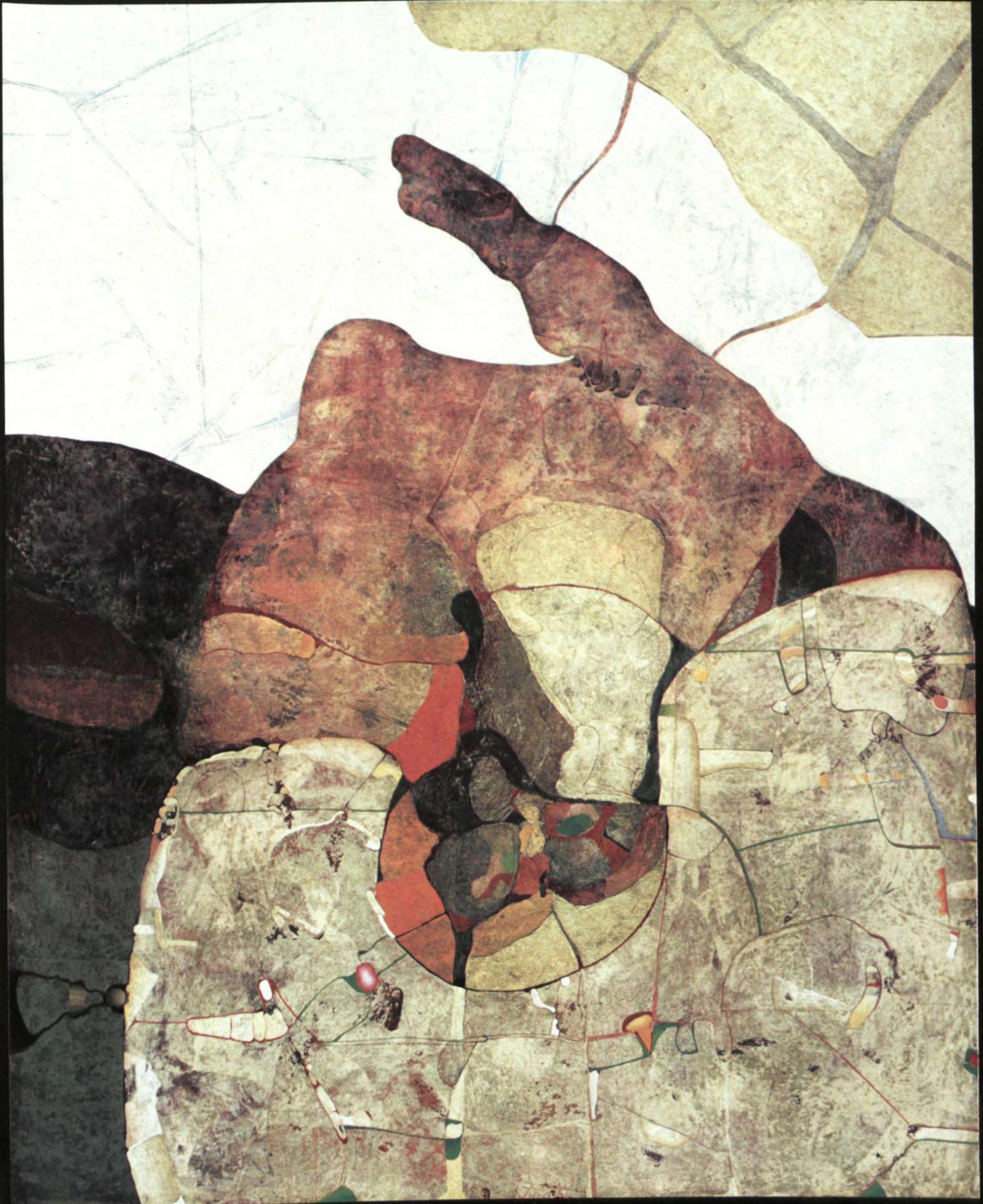
Al retornar dos mares te acompañan,
circunvalan tu andar, amigos viejos:
van lavando nostalgias con sus olas,
te devuelven el canto de tu pecho.

Alegremente pisas las orillas,
sin gorra caminando, marinero:
en tu patria andaluza, roja tierra,
ya contemplas, gozoso, los viñedos.

Ese vivo retorno se ha cumplido...
Mas no mendigas ya pan de centeno
ni libertad soñada. Andas libre,
con tu libre canción que sube al cielo.

En coro cantan aguas de tus mares
la copla que compones con tus versos.
No está sola tu voz en los trigales,
ni está sola en el borde del océano.

BRINKMANN





Los Buitres

Aves volaban altas, cielo altísimo.

- ¿Cómo se llamarán? - Son buitres, nombre

Siempre siniestros. Cuando ya perciben
olores, por olfato extraordinario,
De algún muerto, difunto de catástrofe,
Con su rapacidad irresistible,
Fatalmente orientada hacia la muerte,
Buscarán el cadáver delicioso.

Y volando seguían, y suspendidas las alas.

Para el pintor Brinkmann poesía del libro en preparación Final.

Jorge Guillén



AUGUSTO ROA BASTOS:

“EL ESCRITOR ES EL GRAN NAUFRAGO DE LA HISTORIA”

SABAS MARTIN

El oscuro fantasma

«La imagen del escritor como la de un hombre solitario volcándose íntegramente en la tarea desde lo hondo de sí, pero haciéndose solidario de los demás, proyectándose hacia lo universal, con valor, sin claudicaciones, con irreductible fe en la condición humana, en lo que ella tiene de permanente y perfectible, es la aspiración que da cierta consistencia al oscuro fantasma llamado Augusto Roa Bastos...» Así se definía en una nota autobiográfica escrita allá por 1966 Augusto Roa Bastos. En esa misma fecha aparecía *El baldío* y tres años más tarde, *Moriencia*, dos volúmenes de cuentos que —deliberadamente olvidados dos poemarios y una novela primera— se sumaban al también volumen de relatos *El trueno entre las hojas* (1953) y a su novela *Hijo de hombre* (1960). Sería en 1974 cuando este «oscuro fantasma», paraguayo y exiliado, que entiende que la literatura es un acto de vida, daría a conocer su novela sobre José Gaspar Ro-

dríguez, de Francia; Dictador Perpetuo, del Paraguay. Yo, *el Supremo* no descubría nada, sólo confirmaba. Confirmaba la existencia de una voz inquietante, estremecedora, original. Confirmaba que Roa Bastos —ese «oscuro fantasma» que habla densa y tropicalmente, que se acompaña del silencio para seguir en su tarea de constructor o pescador de mitos, que se considera un hombre común que, además, escribe— es punto de referencia obligado cuando se trate de la pasmosa capacidad expresiva de nuestro idioma.

La literatura, como imitación; el escritor, como náufrago

Se ha dicho que la literatura de Roa Bastos está muy pegada a la realidad, que es una minuciosa observación de la sociedad en que vive, aunque la crudeza de los hechos que describe está mitigada por el lirismo del estilo. Se ha dicho que en *Yo, el Supremo*, Roa Bastos crea una nueva realidad con la verdadera reali-

dad y que toda su obra en general arranca de una particular obsesión, de una particular realidad: la vida en paz y en guerra, casi siempre en guerra cuando hay paz.

En cierta ocasión escribí que soy uno de los parroquianos más reiterados de esas historias en las que se trata de plagiar la parte de realidad que más le interesa al escritor. Quizá el concepto de plagio no sea más que la expresión tierna y paródica, al mismo tiempo, de la imitación de lo que uno ama, de lo que uno quiere con todo el cuerpo y todo el espíritu. Creo que todo gran arte ha nacido siempre de la imitación. Y si la imitación es algo más que copiar, si es tratar de captar lo esencial de las cosas, de la vida y del mundo, entonces la literatura es un acto mimético que trata de captar las esencias de la experiencia humana. Un acto que tiene mucho de lucha, que tiene mucho de exorcismo.

«Yo siempre estoy en una lucha terrible con la realidad, no sólo la del pasado, sino también

la del presente. En la creación artística siempre hay una liberación, una descarga de esas entidades monstruosas, obsesivas, que pueblan el mundo real y onírico de los hombres de la cultura. Ellos son, en cierto modo, los depositarios naturales de las grandes obsesiones colectivas, aunque éstas estén tamizadas, filtradas, a través de la sensibilidad artística.»

«Lo que ocurre es que esas obsesiones viven con uno durante toda la vida y tienen tiempo de ocultarse, de camuflarse de tal manera que casi ni se reconocen. Este tipo de obsesiones no es sino una manera focalizada de sentir el mundo y la vida. A lo largo del tiempo, a lo largo de la vida de un hombre y de una colectividad, forman constelaciones de deseos, de mitos; constelaciones de realidad que no son todavía la realidad y que tratan de expresarse, que tratan de asir su forma a través del lenguaje. Y si el lenguaje es la dimensión por excelencia de lo social, entonces lo que hace un escritor cada vez que escribe un texto es arrojar una botella al mar del tiempo. El escritor es el gran náufrago de la historia que se comunica a través de estos mensajes que, a veces, no llegan a destino.»

Por el lenguaje hacia el mito

Con demasiada frecuencia se asocia *Hijo de hombre* con una novela coetánea, *Los Ríos profundos*, de José María Arguedas. Su semejanza es superficial. Sólo existen los vasos comunicantes de estar escritas en castellano alimentado con términos guaraníes y quechuas, respectivamente, y de ser novelas de «realidades» escritas con gran lirismo. Pero sólo Arguedas —como señaló Guillermo Morón— es indigenista en su posición; plantea el problema de las dos razas y del mestizaje a medio hacer porque ese es el problema peruano. Roa Bastos resuelve el asunto de la convivencia del guaraní con el español sin tragedia. El pueblo paraguayo habla ambos idiomas.

La utilización formal de las lenguas indígenas en nuestra literatura culta no quiere decir mucho. Más que la utilización del lenguaje, de formas exteriores, epidérmicas, hay que lograr el proceso de la fusión de estos mundos lingüísticos. A través de mi experiencia como escritor y como hombre común, me he dado cuenta que la única posibilidad es lograr la fusión, no solamente de la lengua, sino de los sentidos profundos de toda una cultura indígena que ha filtrado, que ha impregnado nuestra cultura mestiza paraguaya.

«El escritor, el artista, maneja siempre los grandes mitos de la especie, sus símbolos y significaciones más entrañables. Hay un momento en que el mundo entero se condensa en el pensamiento mítico de las culturas primigenias, mal llamadas primitivas. En ese momento indeciso es donde el mito puede ser entendido y vivido en toda su riqueza, como un sistema de significaciones múltiples y simultáneas. Mi literatura, que rehúye sistemáticamente todo lo regional, todo lo que sea descripción epidérmica de la realidad, ha tratado de centrarse siempre en los grandes mitos nacionales, en los mitos del pueblo, en esa trama de relaciones que forman un mito, por pequeño que sea, y que connota una multitud de significados posibles. La única tentativa que se puede hacer, al menos la que yo hago, es encontrar la integración de las realidades profundas que se dan a través de las formas lingüísticas. Entonces se produce una combinación nueva que es justamente el sentido mismo de la invención y creación literarias.

¿Realismo mágico?

Una de las cartas credenciales de la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo es la presencia en ella de esa fuerza telúrica, esa belleza salvaje de montañas, selvas, ríos; esa ebullición soterrada, casi magnética, difícilmente encontrable en el Viejo Mundo. Eso que Carpentier bautizó como «lo real maravilloso»

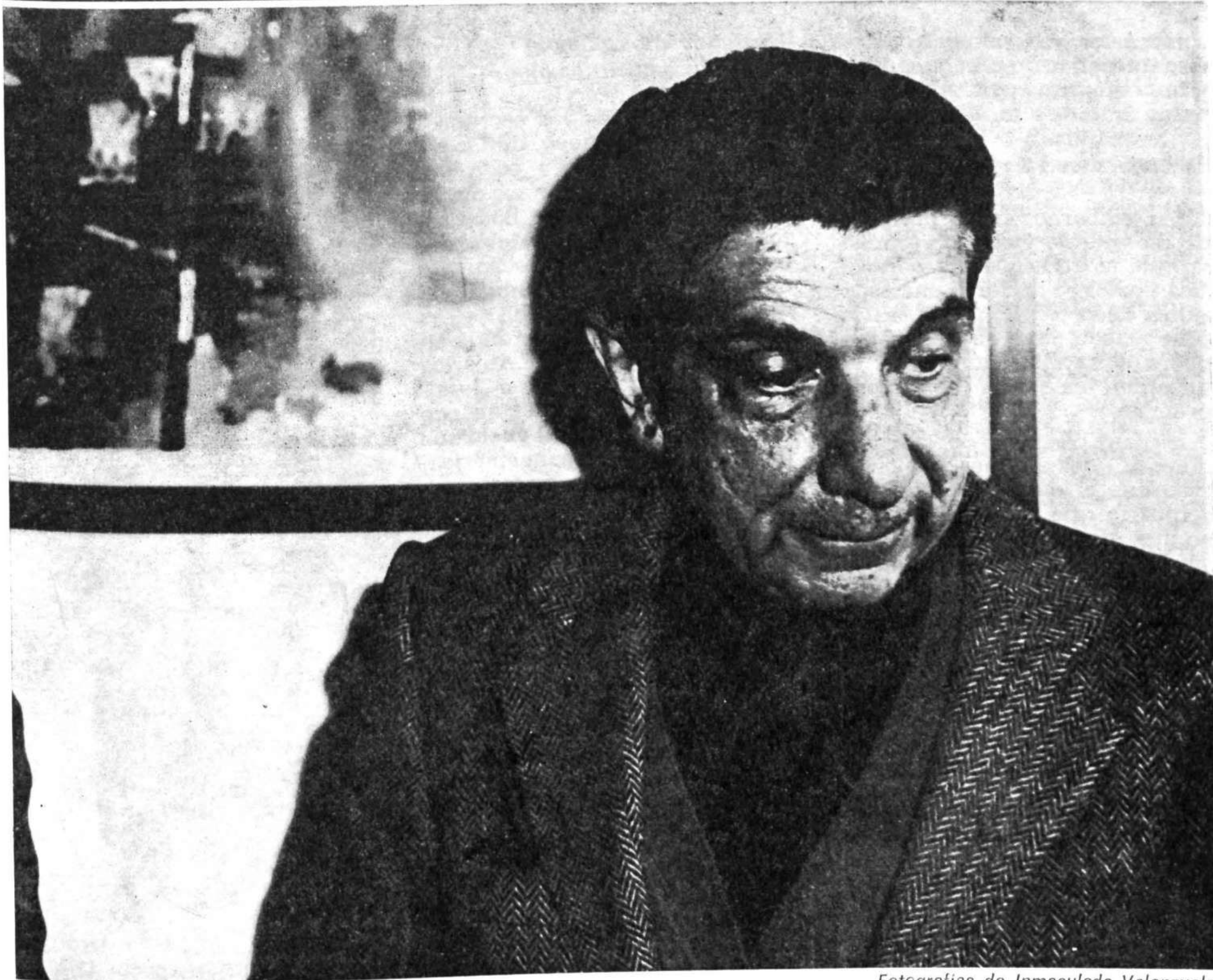
en unas notas de viaje por Haití. A Roa Bastos también lo señalan como exponente de ese sentimiento, de esa sensación tan reacia a definiciones.

«Rechazo categóricamente las casillas. Me parecen particularmente deficientes e, incluso, elementos que no llevan a la comprensión. Apelar a recursos que se vuelven retóricos para definir una situación, un concepto, una línea de elaboración en nuestro oficio como escritores, me parece que es un riesgo. Un riesgo de confusión. Esas denominaciones de "realismo mágico", de "lo real maravilloso", que han puesto de moda el prestigio de ciertos escritores más que su ciencia, ¿qué quieren decir?... ¿Qué quiere decir "lo real maravilloso"? ¿Qué es el "realismo mágico"?... Tendríamos que ir a las civilizaciones primigenias para encontrar eso en estado puro, en estado naciente. Nosotros somos hombres que venimos de la cultura. Si empezamos a dar nombre a nuestras excreciones, a lo que nosotros producimos, estamos cometiendo un acto de incompreensión con el sentido y con la función misma de la literatura.

Por "realismo mágico" yo entiendo lo que pasa en los cuentos de hadas. El "realismo mágico" o "lo real maravilloso" tiene otro nombre en América Latina. Ese nombre es el de una realidad que no se puede definir a través de pocas palabras, que no se puede definir en conceptos, sino solamente a través de actos puros, de acción o de experiencia. Son transportes casi sonámbulos o de pesadilla, por la condición histórica de la evolución de nuestras sociedades.»

La violencia como medio histórico

Ya desde sus primeros cuentos, Roa Bastos maneja compromisos sociales con su país y, en consecuencia, con toda América Latina. Los personajes de Roa Bastos deambulan por escenarios dramáticos, haciendo suya la muerte, la pobreza, la injusticia,



Fotografías de Inmaculada Valenzuela

el dolor. Como si las páginas de los libros de nuestro escritor fuesen espejos para la violencia.

«La violencia es un estado monstruoso que es el juego, el medio histórico en que se ha desenvuelto toda nuestra existencia, desde la llegada de Colón hasta nuestros días. Una violencia que se genera por la contradicción y el enfrentamiento de fuerzas de dominación y fuerzas dominadas. Y no terminará hasta que esa contradicción se resuelva en la historia en una dimensión más humana, más justa, y que abra la posibilidad de riqueza integral, de plenitud para la raza humana. Y lo digo con sentido planetario, no sólo para América Latina.

Probablemente el Paraguay es uno de los países hispanoamericanos que, a partir de su período independiente —no hablemos ya de la época colonial— cuenta con las más estremecedoras experiencias límite. Recordemos la terrible guerra con la Triple Alianza, de 1865 a 1970. Entonces el Paraguay era la primera potencia latinoamericana en cuanto a economía, tecnología y pensamiento político de la organización nacional. Fueron cinco años que devastaron totalmente al país, y de modo tan sangriento que de los dos millones de habitantes que tenía en su comienzo no quedaron sino 200.000, en su mayoría mujeres, ancianos, niños e inválidos... Y luego: la guerra del Chaco, en los años

treinta. Otra guerra también tremenda y también desatada por motivos económicos y materiales. Bajo la apariencia de intereses de tipo nacional y político, estaban los intereses de las multinacionales del petróleo, cuya incidencia ha sido bastante lamentable en los anales de la historia latinoamericana. Por aquel tiempo yo tenía quince años y me lancé a la aventura de la guerra, pero no pude llegar a los frentes de batalla y, por mi edad, me destinaron a servicios auxiliares.

Toda la historia del Paraguay está plagada de un enorme repertorio de experiencias y vivencias colectivas en las que domina la violencia. Y hechos históricos

como éstos generalmente determinan el proceso de una cultura e impregnan a sus creadores.»

El viejo sueño de la especie

Sin embargo, en lo profundo de ese mundo violento y opresivo que se refleja en la obra de Roa Bastos se encierra una esperanza de redención. Roa Bastos, pese a todo, cree en el hombre, defiende su libertad, confía en un orden justo. Y a ello se compromete.

«Si analizamos de cerca el mundo que estamos viviendo, creo que el menos exigente encontraría que estamos viviendo en una realidad absurda, en una verdadera pesadilla planetaria. Creo que nadie que sienta en sí realmente lo esencial de la condición humana, puede estar de acuerdo con esta situación. Pienso que lo que justifica socialmente la tarea de un escritor, de un intelectual, de un artista, de los que trabajan esa superestructura de la sociedad humana a través de sus valores ideológicos, estéticos, sociales... es el intento de encontrar la concepción de una humanidad más justa: el viejo sueño de la especie.

Y quisiera aclarar el concepto de compromiso con respecto a mi obra en general. Para mí, el compromiso no es una categoría *a priori*; es decir: "un escritor tiene que producir una prédica determinada que se oriente a determinados fines...". No. El compromiso está dado de hecho. Es implícito. Nadie puede escapar. Ni siquiera los escritores reaccionarios, porque en la medida que produzcan una obra genuina de la reacción, están marcando las distancias entre lo que no debe ser y lo que puede y tiene que ser. A mí me importa estar bien situado con respecto a las aspiraciones más profundas y más auténticas de mi colectividad. Si eso es así, la obra que yo produzca va a estar elaborada, construida, sobre ese foco de la energía social de donde el escritor, el artista, el hombre en general, saca sus fuerzas.

Un fenómeno anómalo que quiere decirnos algo

Y hablamos de los escritores jóvenes del Paraguay, de las dificultades que tienen para publicar y dar a conocer sus obras. Ellos —según nos dice Roa Bastos— son los que, sin ceder al desaliento, impulsan el crecimiento de una literatura, la paraguaya, que por las vicisitudes históricas tiene un retraso muy grande en el panorama general de América Latina. Naturalmente, o fatalmente, el Paraguay ha quedado retrasado al ímpetu, al vuelo que tiene la cultura hispanoamericana y que ha dado, entre otras cosas, ese fenómeno, realmente increíble, del surgimiento de una literatura hispanoamericana actual que alcanza el nivel de las grandes literaturas del mundo.

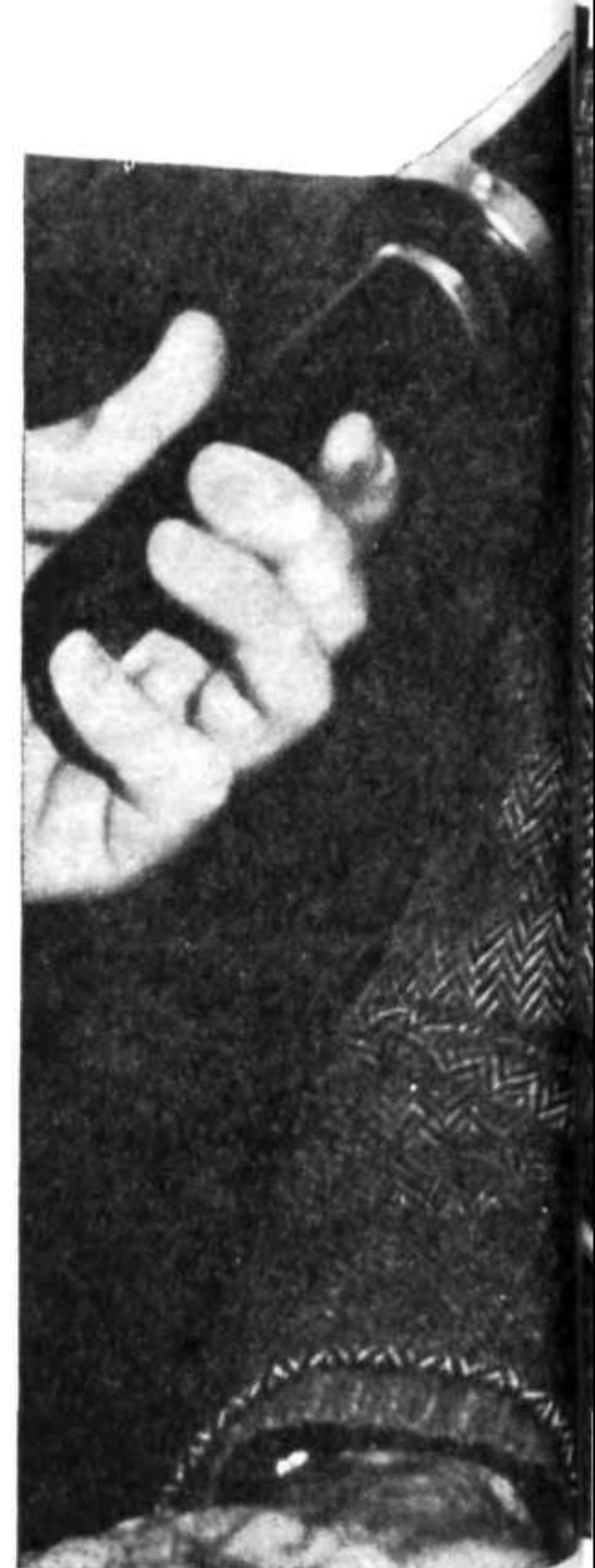
«Esa eclosión literaria ya es una contradicción con respecto a América Latina en sí. América Latina es un continente de países subdesarrollados con la excepción de unos pocos en vías de desarrollo, con un enorme porcentaje de analfabetismo, de deficiencias, de males en todos los planos... En ese contexto sólo podemos comprender el fenómeno de la literatura hispanoamericana actual como un fenómeno anómalo. Eso está queriendo decir algo. Es una literatura que se produce sobre la base de países que no han alcanzado aún su plenitud. No hubiera sido anormal si América Latina hubiese alcanzado sus objetivos históricos, que son los de su independencia, los de su equilibrio, los de poseer sus propias riquezas que ahora están al servicio de otras potencias. Pero no es así. Y quizás lo que nos esté queriendo decir este surgimiento anómalo de la literatura hispanoamericana es que nos hallamos ante la tentativa crucial, no ya de recuperar nuestra identidad, sino de asumirla plenamente.»

Dos inéditos, dos

Roa Bastos es autor parco en número de libros: dos novelas y tres libros de cuentos, a los que

podría añadirse tres volúmenes antológicos titulados *Madera quemada*, *Los pies sobre el agua* y *Cuerpo presente y otros textos*. Seis años han transcurrido desde la aparición de *Yo, el Supremo*. Seis años en los que Roa Bastos ha dado forma a dos nuevos libros, *Los chamanes* y *Contravida*, aún inéditos.

«*Los chamanes* es una novela cuyo tema sería el tratamiento burlesco, satírico e incluso paródico, de la industria cultural. Una industria que ha producido



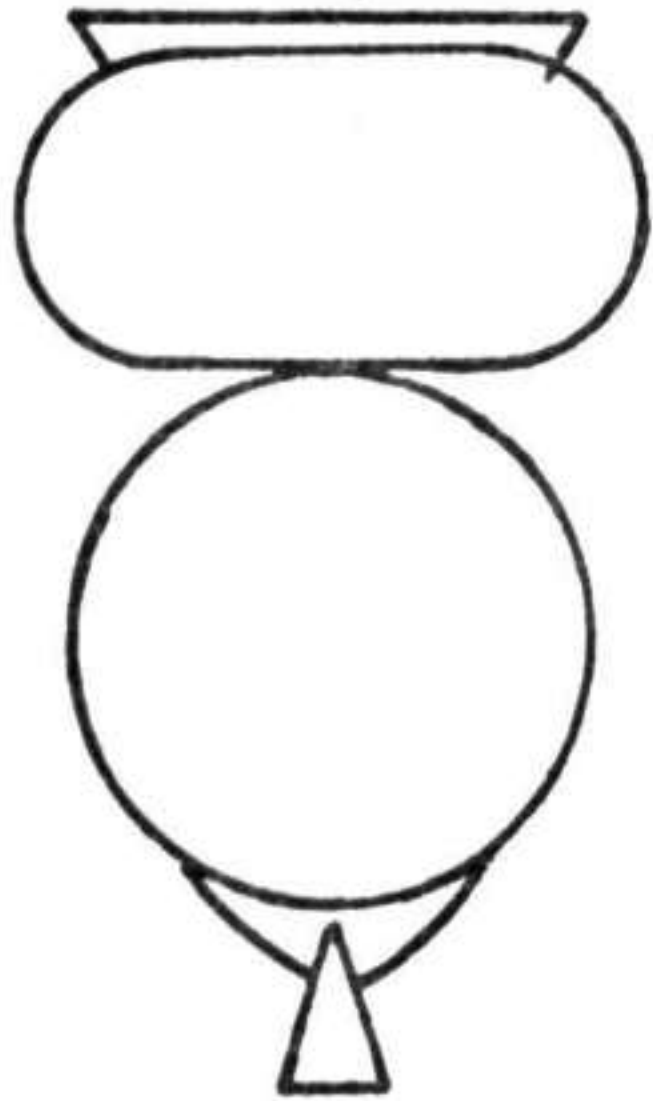


una contradicción muy notoria en la cultura de nuestra América Latina: por un lado, el surgimiento y la expansión muy poderosa de las distintas actividades artísticas, no solamente de la literatura; y por otro lado, la desnaturalización, en un contexto histórico-social genuino de América Latina, de la función de las actividades artísticas. Es un tema que me atrajo siempre, como atrae a veces la boca del torbellino o la boca del *maelstrom*. En estos momentos en que América Latina está en un proceso de convulsiones muy fuertes en la búsqueda de su identidad profunda, *Los chamanes* intenta ser una toma de posición desde dentro. El narrador imaginario de la novela es un escritor que está seducido por una serie de falsas ilusiones. Entre ellas la de considerarse heredero de los títulos reales dejados por Alvar Núñez Cabeza de Vaca en Paraguay. Que es otra ficción. Es un libro de ficción en toda la línea. Incluso los elementos de la realidad histórica están ficcionalizados. En su extremo paródico se llega a ficcionalizar seres reales, vivientes, de nuestro tiempo. Pero siempre, como parodia autocrítica de la realidad.

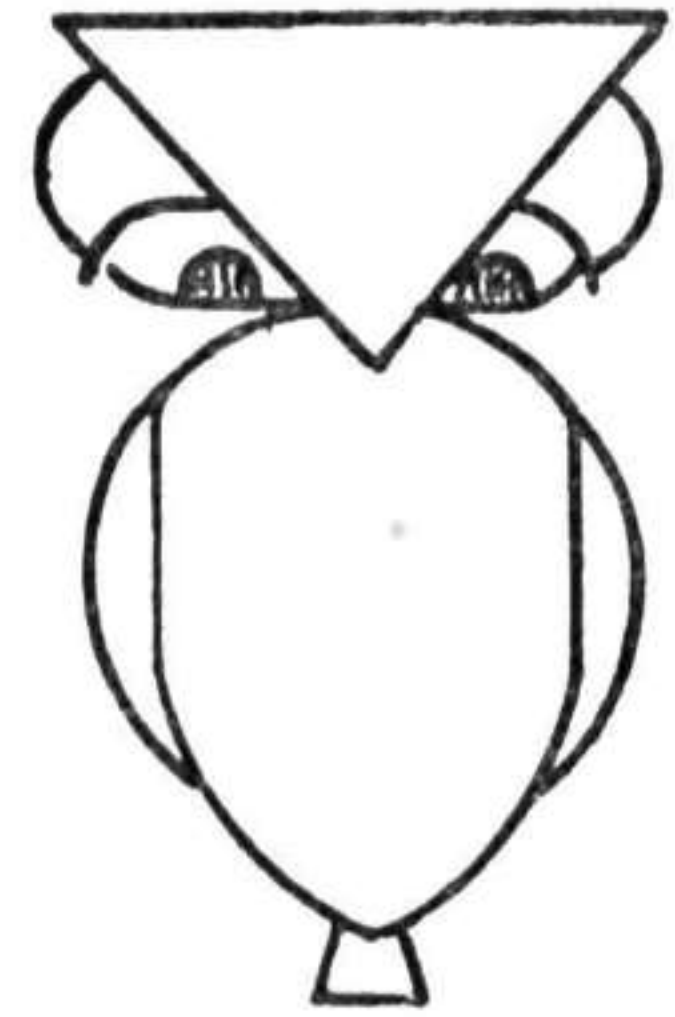
Contravida es el resumen y, en cierto modo, la abolición de toda mi obra anterior. Es una novela construida a partir de la destrucción de toda mi literatura anterior. Además es la novela del exilio. El exilio de los que han salido fuera del país natal, los expatriados, esa gran diáspora latinoamericana de hoy. También es la novela del exilio interior: el exilio del elemento humano despojado de su verdadera identidad, el individuo exiliado en sí mismo, en sus posibilidades reales de lo que pudo o puede hacer. Y es la novela del exilio de la obra no hecha aún. El sistema de opresión y violencia que caracteriza nuestra América Latina hace que grandes masas de población estén exiliadas de lo que les corresponde como destino histórico y social. *Contravida* es, en definitiva, la novela del exilio en todas sus formas.»

Lechu Zen

LA JUSTICIA ES VOLUNTAD
DE DAR A CADA UNO
LO SUYO.



QUITÁNDOSELO A OTRO.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

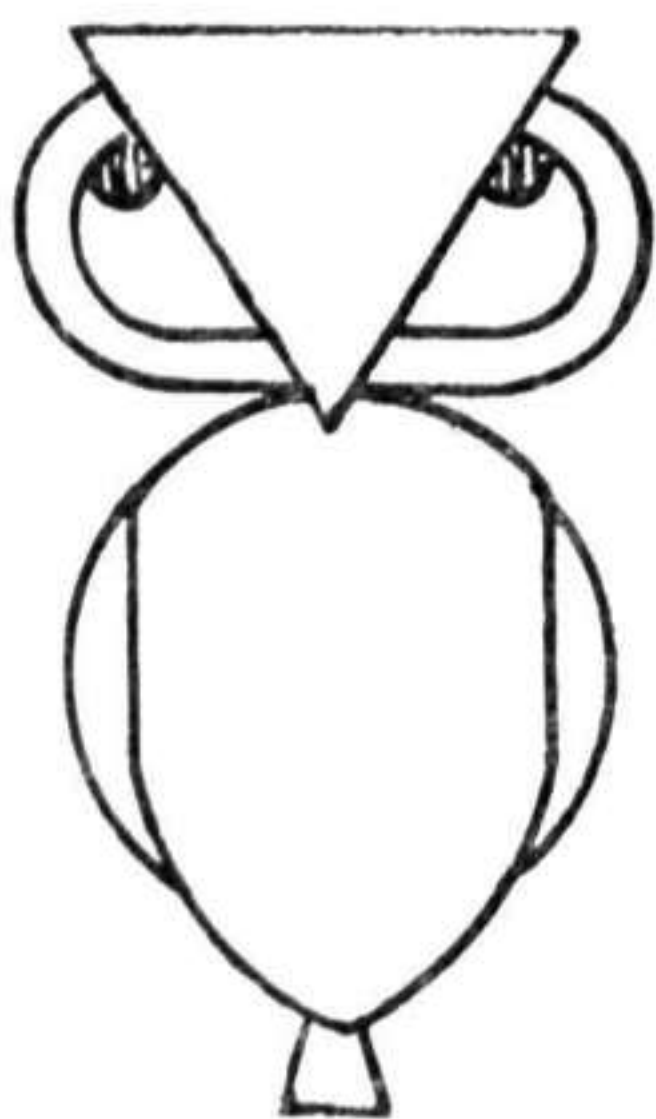
REFRANERO COMENTADO

A río revuelto, ganancia
de pescadores. Con barco
grande.

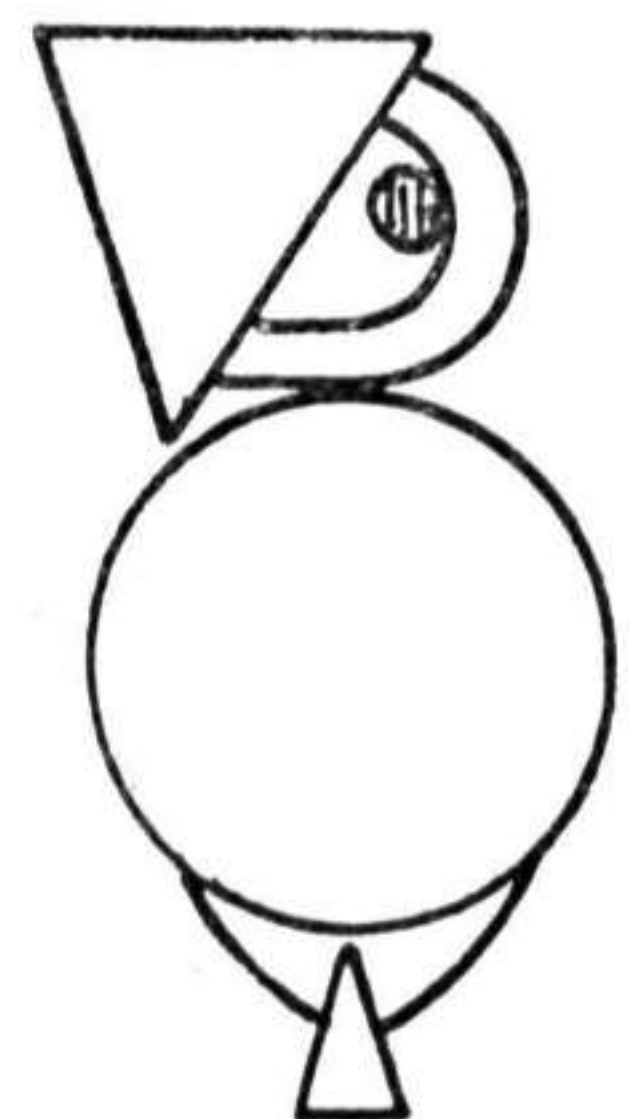
Más vale mal conocido que
bien por conocer. Mal.

A Dios rogando y con
el mazo dando. A Dios.

REFLEXIONA
SOBRE LO HECHO.



MEJOR REFLEXIONA
SOBRE LO POR HACER.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

EL ACTO DE ESCRIBIR

JAVIER DEL AMO

No importa lo que haya sucedido en el momento anterior al acto de la escritura (materialización de toda la experiencia vital), no importa la ubicación del escritor en el mundo en un momento dado—tanto los actos más próximos como los más lejanos—, es decir, todo el peso de la biografía (desaliento, alegría, impotencia, comunicación), incluso el gesto hostil del mundo exterior... No importa nada de eso: el escritor se pone a escribir, pasando bruscamente de los alrededores de la creación a la creación misma en un momento de transición de una extrema complejidad y de una suma importancia en su peripecia como individuo. Al escribir llega el momento tantas veces soñado. Alcanzó el acto mismo de la escritura. No, no importa todo eso: el temblor de la mano, la sensación de incertidumbre de «si sabré iluminar lo que quiero iluminar», el miedo, su relación con el cuerpo como realidad física limitadora de la existencia. El se pone a escribir, buscando la autenticidad de unas palabras que recoge de la vida cotidiana, que en la vida cotidiana emplea aun a sabiendas de su limitación, del silencio que las rodea, del vacío que dejan, de la oscuridad que propondrán en un futuro al lector.

Y escribe: escribe gracias a que una realidad biológica, corpórea, lo hace posible. El escritor lucha y se debate con esa realidad corporal: la debilidad de su cuerpo, la pequeñez de su hecho biológico, la inseguridad, el temor, ese éxtasis que nace en la carne y que se eleva hacia el espíritu, hacia lo universal.

Sufrirá, desde el punto de vista somático, múltiples alteraciones: sudoración, náuseas, angustia física y una serie de trastornos muy sutiles que han sido analizados por Ernesto Sábato en su libro *El escritor y sus fantasmas*. Esa realidad corpórea del escritor es como violentada, puesta en entredicho «dinámicamente», convul-

sionada, puesta a prueba para que llegue la iluminación. El escritor vivenciará un caos corporal, que se manifiesta en una inseguridad radical en lo biológico y existencial. En su intento de ordenación pierde pie.

Su realidad corpórea adopta una postura concreta: sentado a su mesa, la mano que escribe, movimientos corporales de los brazos, de las piernas, todo lo que hace posible la palabra. Todo eso es necesario: es necesario que el escritor se siente, que tome un instrumento (la pluma, la máquina), que lo mueva, muscularmente, todo ello al servicio de la palabra escrita auténtica. De esta realidad fisiológica—alteraciones del pulso, desaliento, imposibilidad de escribir incluso en el momento de mayor plenitud creadora—van brotando las palabras, de la misma manera que las funciones intelectuales son posibles porque hay un cerebro, etc.; la escritura también nace gracias a que hay unas funciones corporales que ponen en marcha esa peculiarísima función intelectual-emocional-visceral que es la creación. Del cuerpo mudo van surgiendo las palabras, palabras que son dictadas por el pensamiento y por la emoción.

No importa, decíamos, lo que ha sucedido antes: lo que el escritor ha visto, oído, sentido, soñado, deseado; no importa su posibilidad o su imposibilidad de vivir; no importa la constelación de anhelos, de inseguridades y de plenitudes que comportan su experiencia vital, lo que hemos denominado «los alrededores de la creación».

¿Qué es lo que hace: escribir? Pero ¿qué es escribir? Porque escribir no es hablar, no es amar, no es vivir: ¿qué es, pues, escribir? Desde la vida cotidiana, desde los alrededores de la creación, el escritor se ha preguntado cien, mil, millones de veces qué es escribir, y no ha llegado nunca a alcanzar una respuesta.

Ahora —y es lo que aquí nos importa— escribe y, al hacerlo, ya no se pregunta por qué lo hace en la medida que su hacer se justifica en la acción. Toda la impotencia se desvela, todo el miedo desaparece en un acto que comporta un trabajo extraordinario, que tiene un tiempo interior especial, tiempo en que su realidad psicosomática se ve alterada. Pero volvamos a hacer la pregunta anterior: ¿qué es escribir, si no es amar, si no es hablar, si no es dormir, si no es soñar, en suma: si no es vivir?

Desde esta angustia existencial, dolor no físico, pero sí «cósmico», el escritor escribe, desarrolla su obra, la está escribiendo, pues sus alrededores de la creación le abocan a este acto oscuro, a esta palabra que, en ese momento, está escribiendo, olvidado de sí, de los sinsabores, de lo que llamaba Kafka «las pequeñas infamias y asquerosidades del presente»; también del miedo, de la angustia, de los fracasos, de lo que pudo amar y no amó. La emoción, vivida oscuramente, va dotando al acto de la escritura de una suerte de automatismo: la inspiración hace brotar un conjunto, al principio inarticulado, de palabras; por otra parte, la inspiración es fuente de un encuentro con la realidad que se produce en la palabra escrita.

Lo biológico ha sido movilizado para que fuera posible el acto de la escritura: todo lo biológico se ha puesto en marcha y no importan las tensiones, esos miedos, porque hay algo superior, *porque hay algo superior en el proceso creador que justifica las dificultades.*

De todos los niveles de la escritura (las sucesivas redacciones hasta llegar al texto definitivo) hay dos niveles bien diferenciados: el del creador de un mundo de palabras auténticas que brotan en torrente, y luego el del artesano que las pule, elabora, depura, estructura. Del primer nivel, del nivel del escritor en cuanto creador, es del que hablamos, porque ése es el importante, su más hondo vibrar.

¿Qué significado interior tiene el acto de escribir? En él ocurre que si todo estaba muy lejos, ahora, en cambio, no lo está, sino muy cerca; las palabras acercan esa realidad que aparecía, momentos antes, tan lejana. Es como si dijera: «No, el mundo no está lejos, aunque yo sienta que lo está, porque las palabras que escribo llevan a cabo ese acercamiento.»

Lo biológico supone una violencia para consigo mismo, la máxima tensión de los actos exteriores, que son la mecánica de la escritura, pero no importa, porque hay un sentimiento superior, como de iluminar, como de dar vida, como de dar aliento, como si, al manejar las palabras, el escritor fuera testigo universal de la vida humana. Sobre esta carne, emocionada y muda, van surgiendo un conjunto de palabras que se llenan de sentido. Cuerpo que trabaja, cuerpo cuyas manos escriben frases que llegan a tocar un poco de la verdad; por tanto, cuerpo que convierte —más allá de él mismo— la palabra en verdad, esto es, en algo superior a él mismo. Tal sería la realidad biológica que sus-

tenta la mirada profunda que supone escribir. Es, pues, una perturbación de lo biológico —el cuerpo que escribe y, por tanto, al elegir eso, deja de hacer otras funciones naturales— que llega a iluminar palabras que tienen sus raíces en lo espiritual.

En otro orden de cosas, el escritor escribe *de algo*, de algo concreto, al mismo tiempo que su atención (en el mismo momento que escribe) se polariza en múltiples direcciones: en todo lo que queda fuera de la escritura misma. De ahí la trascendencia, ahora, del análisis de la atención, atención que se mantiene en el objeto —tema, narración de mundos, pensamiento estructurado—, pero que también se bifurca en otras realidades, en otras cosas que, igualmente soñadas, quedan *fuera de eso que escribe.*

La atención flotará moviéndose dentro de un espectro amplio de vivencias, vivencias de tipo biológico, pensamientos, sensaciones que quedan fuera de lo que está escribiendo. Y quizá la autenticidad de la escritura venga dada por la cantidad de cosas que quedan fuera, cosas que luego el lector introduce.

El escritor auténtico será aquel que, al escribir, deja fuera muchas otras realidades que podría igualmente abordar, que con igual conocimiento podría llegar a profundizar. Por eso la obra se configura no como una palabra escrita única, sino por una más de las muchas palabras (y, por tanto, mundos) posibles. Al escribir el escritor deja fuera muchos mundos posibles: tiene la atención, lógicamente, en lo que escribe, pero una parte de esa atención está también en todo aquello que podría escribir *junto a lo que escribe* y que, sin embargo, no puede escribir porque es un individuo finito. Eso, eso que pudo escribir en ese momento y que, sin embargo, no tiene más remedio que escribir, está también en otra zona de la consciencia, que la atención tiene que dejar de lado, pero que subconscientemente está operando con violencia e intensidad en el acto de la escritura. Por eso cabe hablar de un divorcio o, más exactamente, de una esquizofrenia atencional: por un lado, lo que escribe; por otro, todos los contenidos de realidad (asumidos interiormente) que necesariamente quedan fuera, pero que quisieran entrar en la escritura y no pueden. Son fantasmas de palabras que habitan la palabra auténtica o, mejor, la aureolan.

El escritor deja fuera millones de cosas: parcelas desconocidas de su biografía, de la suya, de la de los demás; luces y sombras que son marginadas en el acto de escribir. Todo eso queda fuera y, sin embargo, el escritor vivencia que su esfuerzo, aunque sólo sea una línea, llega a la verdad, incorporando —aunque resulte contradictorio— lo que no ha incorporado; por eso en la palabra auténtica lo que quedó fuera está también, paradójicamente, potenciando también la palabra.

Al escribir, el escritor siente que está dejando en las palabras (además de las partes de la realidad que, forzosamente, han de quedar fue-



ra) lo más radical, lo más referido a él mismo: su propia vida. Escribiendo, haciendo suyos todos esos actos mecánicos, la mano que se arrastra por el papel, el pensamiento que surge apoyado en el síndrome de la emoción, todo eso lo vive como sensación profunda, última de-no-estar-viviendo. Al escribir no vive (no vive de alguna forma), y esta sensación no le puede abandonar. Esto se refiere, mucho más intensamente que en los alrededores de la creación, al acto mismo de escribir. Escribir, lo decíamos, supone algo distinto a amar, comer, soñar, hablar... El acto objetivo de escribir supone un no-vivir en el sentido de un no-compenetrarse con los demás, un no mirar, un no hacer aquello que no es escribir. Esto es importantísimo en la medida en que el acto creador y su experiencia interior supone un alejarse de la vida.

El escritor —se dice— ha de escribir en soledad, lo que lleva consigo un alejamiento de la vida. Crear es una forma de vivir, pero impregnada de lo artificioso: manipular palabras para el esclarecimiento de la verdad, de la misma forma que manipula cualquier otro artista con su específico instrumental. Crea el escritor con la mecánica de su oficio la palabra escrita, que

aspira a la originalidad, a la autenticidad, a la verdad dentro de la literatura, pero no dentro de la vida, como es —en cambio— creador el que ama, el que mira y comprende profundamente no sólo lo que mira, sino los silencios y oscuridades que esa mirada profunda desvela. En definitiva, el creador —y ahora hablamos en general— es el que crea con los instrumentos de su oficio, pero fuera de la vida, evidentemente fuera de lo que se entiende comúnmente como vida. De ahí llegamos a una importante diferencia entre la vida, en cuyo desierto puede darse la creación, y ésta, como tal creación, que supone una manipulación no con los instrumentos de la vida —la carne, la palabra, la acción—, sino con el instrumental propio de la creación —la pluma, el pincel que manejan, el papel, el barro, el hierro.

El escritor está en los márgenes de la realidad, poniendo una mano suavemente para que el torrente de la vida no invada esa zona íntima donde tiene lugar su actividad creadora. El creador tiene que decir ¡alto! a la vida para dejar espacio, un hueco, y ahí verter todo su mundo, toda la realidad que él quiere explicar, para lo cual tiene que estar lejos, muy lejos de ella.

Un poeta francés escribía en «no hay amor dichoso», del doloroso divorcio que se da en la vida; pues bien, este doloroso divorcio se da específicamente, diríamos que por partida doble, en el escritor. Si había un doloroso divorcio en la misma vida, multiplicado lo hay en la creación, porque la creación supone ese situarse en los márgenes de la realidad, en los límites del mundo —quizá para ejercer una acción interior, quizá para ser libre por medio de las palabras, ya que no se pudo ser en la vida.

El escritor ama su libertad profundamente; la ama porque su libertad consiste en situarse fuera de la vida, arrojado, sin embargo, a la existencia, al cuerpo que se debate con furor al escribir. Es libre allí, lejos de la vida, porque así el escritor puede tener la necesaria independencia, la libertad para ser reflejo de la conciencia universal. Está solo, no vive, pero cuán intensamente escribe, con qué fuerza, con qué intensidad, con qué violencia.

Está lejos —lo dijimos—, pero está también tremendamente cerca de los otros: su acción es solitaria y comunitaria, sola y cósmica, acción viva, acción que intenta explicar lo que hay de muerte en la vida.

Al escribir tiene, digamos que hormonalmente, una biografía, una historia, detrás, convirtiendo lo que era pequeño, cotidiano, en excelso, sublime. El acto de escribir es un acto individual, independiente de «pensar que se va a escribir», de «soñar que se va a escribir», de «desear escribir». Todo el pasado —las cegueras espirituales, el «ya no podré escribir más», la incomprensión, las dificultades de cada día—, ya, ¿qué importa?, si el escritor ha entregado su biología, el síndrome de la emoción que en arabescos de palabras ha llegado al pensamien-

to, verificando en ese instante su unión con el mundo, con la realidad (de la que estaba infinitamente lejos e infinitamente cerca; en su centro y en su margen).

El escritor escribe de algo, para algo, dejando fuera todo lo demás, pero con un poder de evocación de mundos casi mágico que hace que lo que está fuera de la escritura esté dentro también.

Este acto de escribir es generalizable, lógicamente, a otras muchas experiencias creadoras. Hablar del creador de mundos escritos es hablar del creador de otros mundos en un acto —lo decíamos— que se diferencia de la creación en la vida porque no son los mismos los instrumentos, las herramientas, las acciones mecánicas que hay que ejecutar, que hay que llevar a cabo. El acto mismo de escribir se parece a la experiencia interior del solitario, del solitario desgarrado por la vida, por la soledad, el miedo y el hambre. Y por eso el escritor puede situarse en la mentalidad (mejor, en la vivencia profunda) de los marginados del mundo; por eso mismo la literatura misma se eleva como explicación de esa marginación universal, de la soledad universal vivida por el individuo concreto.

Acto solitario, específico, por ser creador de palabras —no importa que el cuerpo vibre por el dolor de la existencia, que duela la cabeza; no importa el vértigo, la angustia, la nada, que se siente y presiente—; acto peculiar separado de la vida: ese acto de escribir está ahí (acción sobre la acción del mundo), porque aparece con una justificación radical: como forma de apuntalamiento, de ortopedia de una realidad que, para verla profundamente, hay que verla desde fuera, y así contemplarla para desvelar las capas profundas que hay sobre la superficie gris de las cosas. Acto éste, de la escritura, que no es *vida, siendo al mismo tiempo vida*, y ahí está la paradoja, la gran oscuridad de un acto tan complejo, tan oscuro, tan incomprensible.

Acto en soledad: que se ejecuta sabiendo interiormente, perfectamente, *que lo que se está haciendo es porque se dejan de hacer otras cosas que a la vida atañen*. Sí: algo inconsciente le dice al escritor (y, por tanto, al creador en general) que al escribir está dejando de hacer cosas muy importantes, trascendentales, para su vida. Caben ejemplos, simplificadores si se quiere, pero, sin embargo, esclarecedores: se escribe porque no se puede tocar la vida, porque el amor ha naufragado, porque las gentes queridas están sepultadas en el fondo de la memoria; porque, en definitiva, ya no se puede participar en la magia, en la alquimia del mundo exterior.

A esta no-vida que es la escritura, el escritor recurre, en su oscura pero poderosa tendencia, a lo universal. «Ya que no puedo vivir la vida, la escribo», parece decir el escritor, añadiendo: «... incluso al escribirlo siento que no vivo, que estoy no-viviendo, que estoy haciendo un acto que es vida y no lo es al mismo tiempo». Todo

eso surca la mente del escritor, la pre-consciencia o también ese ojo mágico que define la conciencia creadora, y que observa, conforme la creación va surgiendo, conforme se va ejecutando.

Escribirá con la intención —empujado por el deseo— de desvelar un mundo concreto, pero también con una dosis de irracionalidad, como si toda la irracionalidad de su vida irrumpiera de pronto en el acto creador; y entonces, en el automatismo de su palabra, irá surgiendo todo ese mundo emocional que él no podría llegar a formular de un modo consciente más que en una mínima parte. A través de una forma que el oficio proporciona (todo escritor grande lo es a pesar de su oficio, a pesar del dominio que de las palabras posee) llegará al lector, porque el escritor auténtico que escribe visceral-espiritualmente, lo que quiere es transmitir, a través de la mediación de la palabra escrita, su inconsciente para que llegue al inconsciente del lector. La forma —la palabra que, incontenible, brota— será el soporte real del fondo, que más arriba llamábamos el síndrome de la emoción, ese particular estado emocional que, en páginas anteriores, hemos intentado ir desvelando.

Ese síndrome, en el acto de la escritura, está particularmente exacerbado, extremado, en una situación biológico-existencial límite.

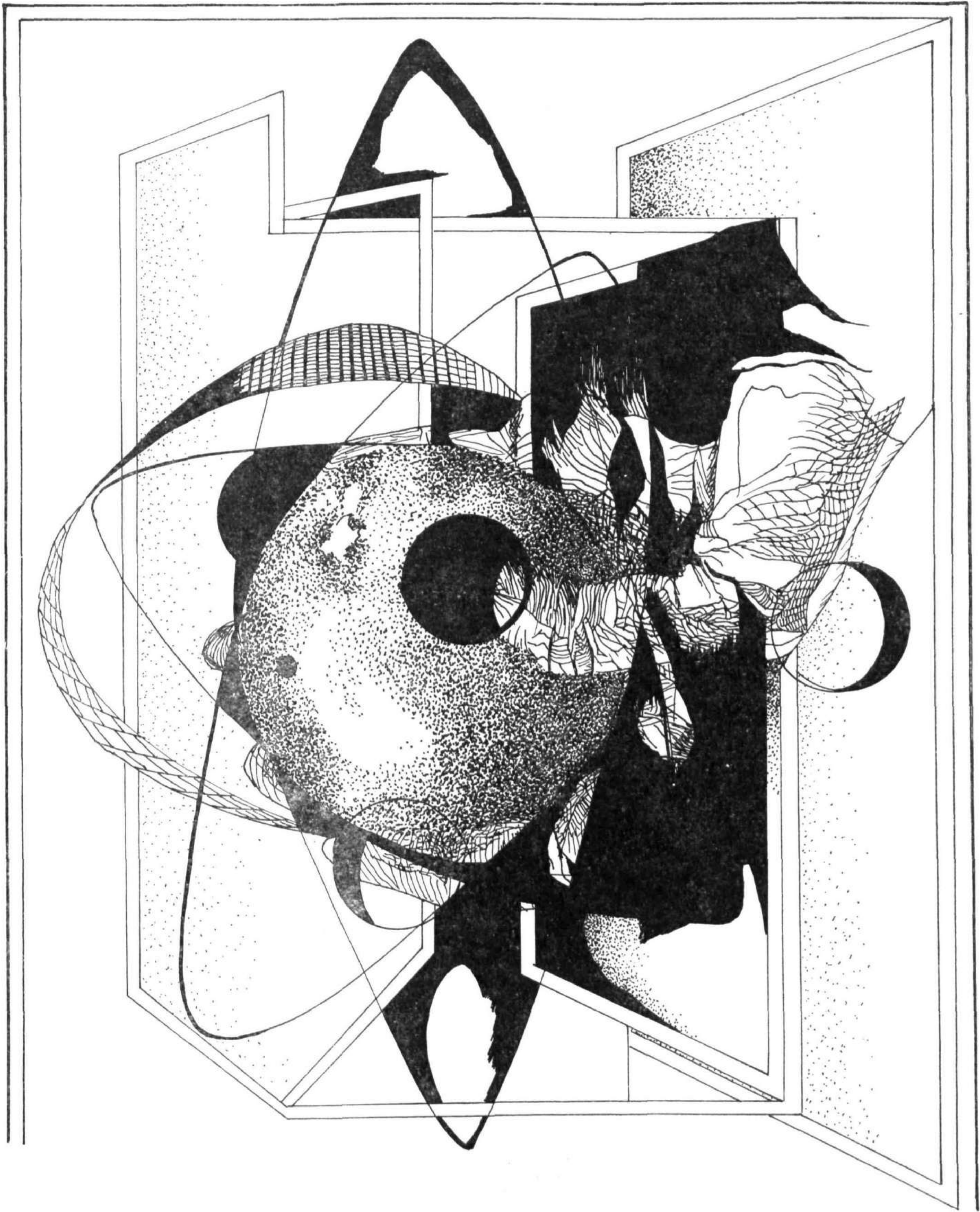
Por último, la escritura—ese automatismo que descansa en un fondo biológico, en una necesidad de compartir la biología individual con la naturaleza indeterminada de la exterioridad—, y la seguridad que proporciona, se basa en la naturaleza de la inspiración, ese momento de ordenación del caos, de ordenación del mundo que parte de la desorientación vital para llegar a zonas vírgenes, inexploradas, que se hallan en el lenguaje, y que en el acto de escribir se encuentran en ese lenguaje que se revela como esclarecimiento, como iluminación.

Llegamos al acto de escribir como algo radical: acto que le asusta al escritor cuando piensa en él, en los alrededores de la creación, acto que le parece imposible cómo puede llegar a él, pero que, al fin, ha llegado, llegó por fin su materialización.

Era algo que se había ido incubando, engendrando a veces después de años de espera, de vacío, de silencio. El creador iba esperando este momento, esperándolo, preparando de algún modo su vida interior para que ese momento llegara, para que al fin llegara a él la terrible,

luminosa iluminación. El acto de escribir, como cualquier acto creador, supone, en fin, una ordenación que llega tras la iluminación dolorosa, en la que está comprometida toda la vida, biológica y espiritualmente, en ese momento único. Al fin la luz se hizo y la luz llegó a las palabras y las convirtió en palabras auténticas, verdaderas, esenciales, necesarias; ahí, situado fuera de la realidad, arrojado a la existencia, y quizá por el acto violento de mover palabras en el papel, situado un poco fuera de esa existencia (si podemos hablar así, que no podemos porque nadie puede separarse de la existencia).

Y al fin llegó ese momento, y, como al principio decíamos, poco importa lo que haya sucedido antes: qué haya pasado en la biografía, cuánto de realidad exterior lleva esa biografía, qué es lo que en ella ha pasado, el nivel de fracaso o el nivel de éxitos (por hablar socialmente), la posibilidad de vivir o su imposibilidad, la desdicha, el paso del tiempo, la nostalgia, la conciencia de la caducidad. Poco importa: el escritor sabe que ese momento ha llegado, no sabe por qué caminos interiores, ese momento ha llegado, pero ha sucedido así: ha llegado el momento de la escritura esclarecedora. Vivencia el escritor que ese momento es muy importante (dentro de la constelación de «importancias» en las que está preso el artista de la palabra), el más importante de todos: aquel en que las palabras brotan atormentadas por el caos, por la violencia creadora; ése es el momento más importante; no, en cambio, los otros niveles del escritor en que tiene que pulir, corregir, cambiar una palabra por otra, labores éstas mecánicas. El instante, digamos, «supremo», en la cumbre de su esfuerzo (esfuerzo que tiene que ver con toda su biografía), es este en que las palabras brotan inmensamente fluidas, el escritor teniendo una prisa, una crispación tremenda por querer abarcarlo todo, por querer tocar todo el océano cuando sólo se está asomando a una parte pequeñísima de la orilla. Es precisamente ese momento en que las palabras se escriben con furor, con amor, con desesperanza: palabras, por ejemplo, del poema, que transmiten la emoción, las dudas, la incertidumbre, ese profundo no-ver que lleva consigo la obra literaria verdaderamente grande. Aunque ese ojo doble, aunque una parte de la atención se desvíe del acto de la escritura—y tenga conciencia que, de la vida cotidiana de donde ha salido, tendrá que regresar—, no importa, porque él, el escritor, se siente existente, se siente radical, existencialmente comprometido con esa realidad que va a esclarecer. Y eso después de que él no vio nada y no viendo nada alcanzó un poco de luz, venciendo todas las enfermedades del cuerpo y todas las enfermedades de la psique. Todo eso está en su texto auténtico, aunque concreto, referido a una parte de la realidad. Ha escrito, ha conseguido escribir, llegó a la cumbre del acto solitario para volver de nuevo a las soledades tibias de lo cotidiano, a los alrededores de la creación.



PUNTOS DE VISTA SOBRE EL ESCULTOR EDUARDO CHILLIDA

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

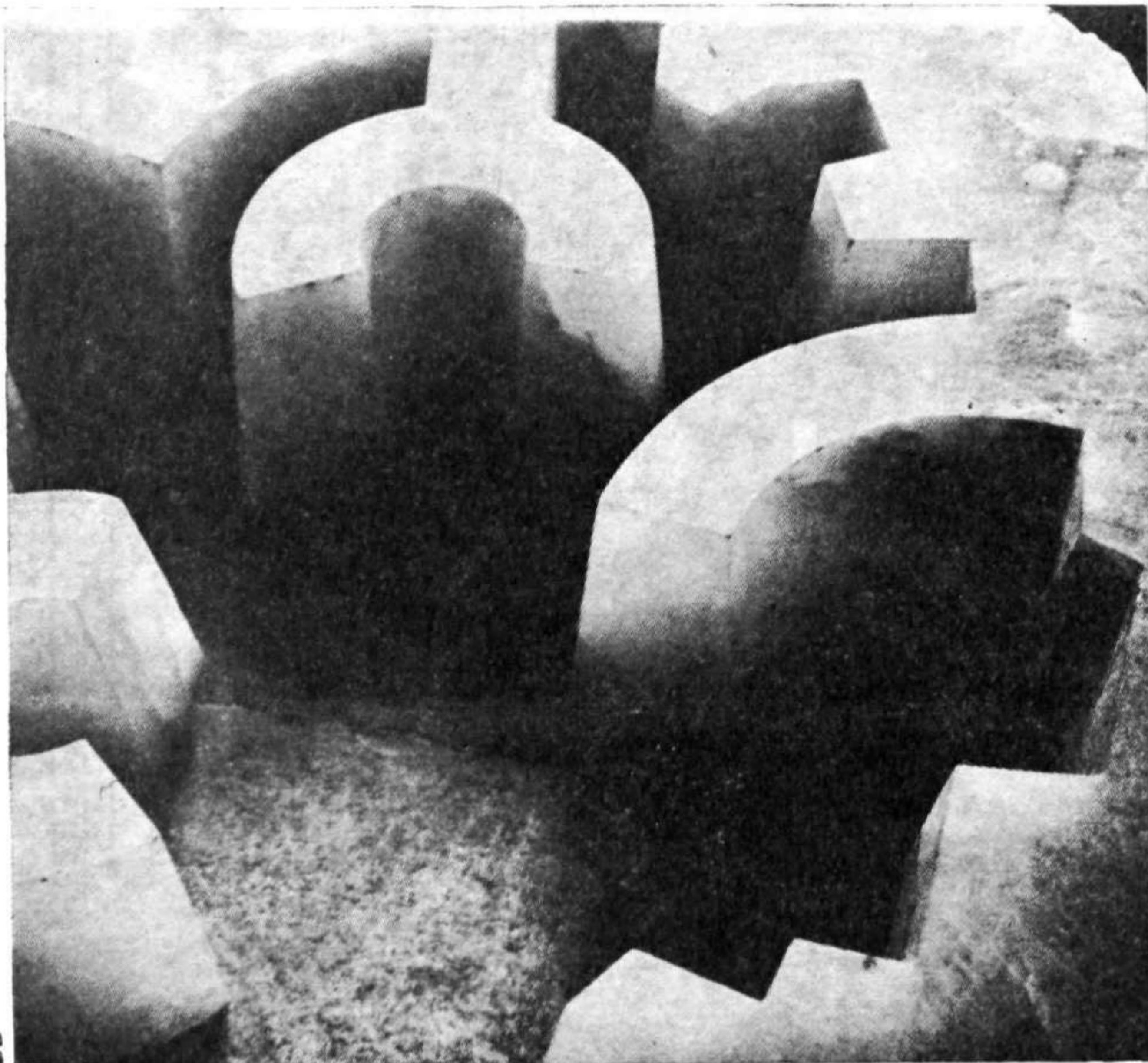
EN la cegadora blancura veraniega del Palacio de Cristal del Retiro madrileño se ha tenido ocasión de contemplar reunida la mejor exhibición que el escultor Eduardo Chillida ha celebrado hasta la fecha en España. Y no es fácil que una muestra tan representativa de lo más importante de su obra pueda volver a repetirse, ya que las obras allí conjuntadas procedían de colecciones particulares en ciudades tan diversas y, a veces, tan distantes, como París, Basilea, Roma, Madrid, Londres, Barcelona, Houston, Berna, Zurich, y de

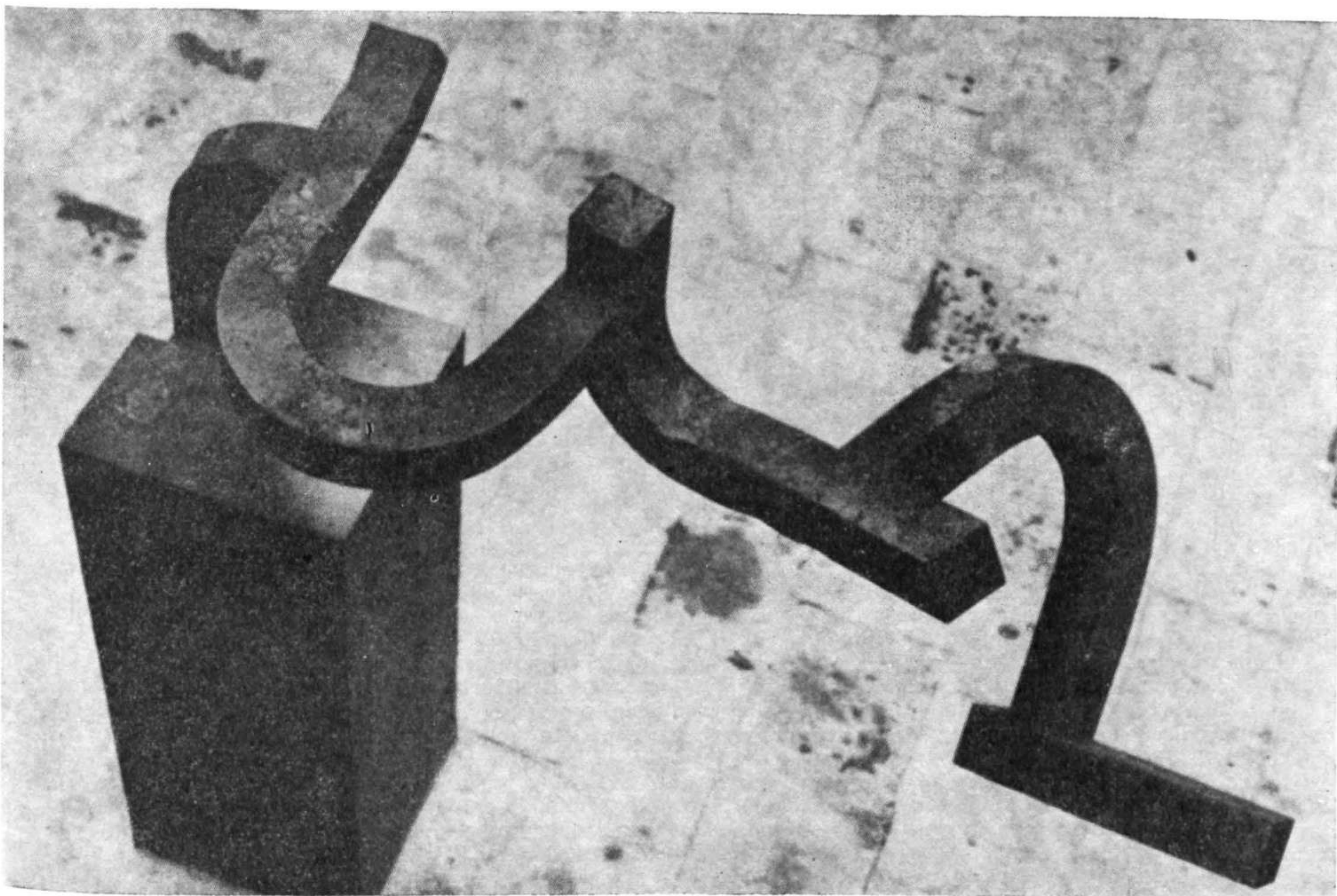
museos de Alemania, Suiza, Estados Unidos, España, etc. Las piezas más rotundas, voluminosas, las de muchas toneladas de peso físico, pudieron ser desplazadas de sus lugares habituales de permanencia gracias al esfuerzo económico y organizativo del Museo Guggenheim, de Nueva York, que fue quien movió los resortes necesarios para que dichas esculturas monumentales pudiesen viajar a uno y otro lado del Atlántico con motivo de la magna exposición que el conocido museo-caracol celebró en la primavera pasada de la obra de Chillida.

Después, de vuelta las esculturas a sus lugares de origen, la Dirección General del Patrimonio Artístico aprovechó la ocasión para organizar lo que ha sido el supremo acontecimiento artístico de la temporada 1980.

Lo mejor de Eduardo Chillida se pudo ver todo junto, y pensamos que nunca más podrá verse ya así. Esculturas tan gigantes como el «Homenaje a Calder», la «Estela a Salvador Allende», el «Elogio a la arquitectura», el «Homenaje a Juan Sebastián Bach», la «Estela de Millares», el «Canto rudo», por sus dificultades en el desplazamiento, no podrán reunirse fácilmente otra vez. Ha sido, pues, una ocasión única. Y ocasión, también, para poder estudiar a Chillida en la diversidad de materiales y procedimientos empleados por él en el transcurso de su estelar carrera de escultor: hierro forjado, madera tallada, alabastro pulido, barro cocido y pintado, hormigón coloreado, cemento armado, dibujo y grabado sobre papel, litografía y serigrafía. Materiales y formas que corresponden a las diversas etapas por las que ha ido pasando el artista, diferentes entre sí, pero todas ellas con la impronta del sello Chillida, es decir: rotundidad, audacia, potencia y seriedad.

Nada más rotundo que esas vigas, esos rulos de hierro macizo, de un grosor desacostumbrado en la escultura, doblados, hendidos, distorsionados, con la facilidad aparente con que se puede doblar un alambre o cualquier materia dúctil y maleable. Nada más audaz que esas enormes formas enmarañadas en las que el acero se curva como si se tratase de los hilos de un ovillo y en cuya materia no se aprecia una juntura, la huella o cicatriz de soldadura alguna. Y para más audacia, esas titánicas contorsiones se nos muestran suspendidas de un cable de acero. Nada más potente que algunos de esos bloques cerrados, de hormigón coloreado de óxido de hie-





ro, como amenazantes maquetas de «bunkers» para el refugio de una humanidad atemorizada de exterminios totales. Y nada más serio que la constante que informa toda esta obra, seriedad que debe entenderse en el sentido de grave, importante, riguroso y contrapuesto a todo lo que sea frívolo o fácil. En la totalidad de la obra de Chillida se aprecia ese rigor; toda ella es seria, como el artista mismo en su persona, con gesto severo y hasta adusto en muchas ocasiones. Artista y obra se corresponden perfectamente, ambos imponen siempre y casi nunca se establece comunicación cordial, afectiva; rara vez se llega al *cor, cordis* latino y la posible comunicación se queda, por lo general, en las zonas del intelecto, distante y misteriosa, como si hubiésemos penetrado en un rito incomprensible y lejano.

En el panorama artístico contemporáneo la carrera de Eduardo Chillida ha sido como la de un meteoro o la de un bólido encendido que de pronto aparece en el horizonte sin que nadie supiese bien de dónde viene, de qué parte procede. El comienzo de la fama fue en 1954, en el pabellón ofi-

cial español en la Trienal de Milán, en un blanco y desnudísimo ámbito creado por el talento y la sensibilidad del arquitecto Ramón Molezún; Chillida, escultor desconocido hasta entonces, obtuvo diploma de honor. «¿Quién es este Silida, Cilida, Sillidá?», se preguntaban algunos visitantes al pabellón de España, entonando el apellido del escultor según sus especiales interpretaciones fonéticas. En esta ocasión, el diseño industrial en España estaba tan inexistente que Molezún no pudo exponer, en una muestra internacional dedicada precisamente al diseño, más que unas cuantas alpargatas, bordados y artículos del arte popular español y las esculturas de Chillida colgando del techo suspendidas de hilos de nylon, que parecía que flotaban en el aire. Y no se piense que los hierros del escultor desdecían de todo lo demás del arte popular. Sus esculturas eran entonces como herramientas, como azadas, hoces, layas, arados; eran pero no eran, porque ante todo eran esculturas en las que persistía una especie de lejano perfume campesino, como si las herramientas de tanto trabajar con ellas se hubiesen des-

gastado por el uso diario de los siglos.

La segunda salida internacional de Chillida fue en 1958, en el pabellón de España de la Bienal Internacional de Venecia, en la que el escultor obtiene el Gran Premio Internacional de Escultura. Y es a partir de este momento cuando comienza la gran carrera meteórica a que antes aludíamos. En Venecia ya nadie pronunciaba el apellido del escultor mal, lo habían aprendido de una vez y para siempre. En este pabellón Chillida estaba acompañado por los artistas del grupo «El Paso», todos los cuales también se daban a conocer internacionalmente. Y nunca un pabellón de España en este tipo de exhibiciones causó mayor sorpresa, mayor conmoción.

Pero aún hay que remontarse un poco más en el tiempo para tener idea aproximada de la personalidad de Chillida, a los años de 1943-1947, durante los cuales el futuro escultor estuvo intentando ser arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, sin conseguirlo. Aunque aquella intención quedase frustrada, de los años en contacto con los problemas arquitectónicos le quedó para siempre a Chillida un permanente interés



por los problemas espaciales, por la problemática del espacio, que se acusa bien visiblemente en casi toda su obra escultórica que vino después. Sobre todo en sus formas realizadas en alabastro, que podrían muy bien ser maquetas de edificios articulados y de muros ciegos. Hace algunos años pregunté a Chillida el porqué de su abandono del empeño en persistir en unos estudios a los que parecía haberse acercado por vocación. Estas fueron sus respuestas de entonces:

—Dejé de estudiar arquitectura precisamente por lo que me interesaba. Porque vi, comprendí, que lo que se enseñaba, lo que se exigía en la Escuela de Arquitectura en aquellos años tenía que ver muy poco con la arquitectura. Por ejemplo, juzgar la valía de un futuro arquitecto porque supiera dibujar bien la Venus de Milo o un capitel corinto. Esto era una deformación del verdadero concepto del dibujo, que aquellos profesores lo asociaban a reproducir cualquier objeto con arreglo a unas determinadas reglas de perspectiva, proporciones, etcétera, cuando yo estimo que dibujar es organizar una serie de relaciones con arreglo a las propias exigencias del artista. Los dibujos de Rembrandt, de Miguel Angel, de Leonardo, no tienen su valor porque han reproducido las figuras con arreglo a determinadas normas establecidas, sino por lo que ellos han puesto de sí mismos en esos dibujos, a veces, ni siquiera «correctos» desde un punto de vista convencional.

No sabemos si lamentar o agradecer que aquellos anticuados planes de estudio, o aquellos profesores inadecuados, impidiesen que Chillida pudiese llegar a ser arquitecto, porque ante las dificultades Chillida se orientó hacia la escultura. Y con una beca de escultor marchó a París, al Colegio de España de la Ciudad Universitaria. Hacía entonces escultura figurativa, hasta retratos de cabezas, algo en el extremo opuesto de lo que ahora es. El contacto con las inquietudes parisienses y, sobre todo, la íntima amistad y la convivencia en el colegio español con el pintor, y también escultor, Pablo Palazuelo, hicieron que Chillida cambiase por completo lo que hasta entonces había hecho en escultura; empezó a ser el Chillida que cuenta. De aquella etapa figurativa el escultor ha destruido casi todo, señal inequívoca de arrepentimiento de lo hecho y deseo de borrar toda clase de huellas dejadas.

De aquellos años iniciales al Chillida de hoy, figura internacional cotizada en todo el mundo, hay un largo camino de entrega total y de superación constante, porque Chillida no se ha limitado a vivir de las ren-



tas de una forma feliz encontrada en un momento de lucidez, que es lo que hacen muchos escultores, sino que ha seguido, y sigue, investigando, planeando, estudiando sin cesar, porque Chillida es la antiimprovisación. Cualquier idea es madurada, sopesada, en todas sus posibilidades, hasta límites exhaustivos. Es el propio escultor el que ha escrito las siguientes palabras-clave: «Yo no represento, yo pregunto. Se pregunta cuando no se sabe. No hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta.» Todo lo cual indica bien a las claras la actitud con que el artista se coloca ante su obra, actitud de indagación, más de análisis que de entrega. Y por muy gruesos, enormes, que sean los tamaños de los hierros que Chillida emplea, siempre serán hierros conmovidos, movidos con temblor angustioso, que los hacen palpitar como criaturas de músculos, piel requemada y sangre.

Por todo ello ha hecho muy bien Eduardo Chillida en no llevar a esta extensa exposición-resumen de su obra, que suscita estos comentarios, ni pieza alguna figurativa ni esos bloques de hormigón armado, suspendidos o estáticos, en los que últimamente había insistido. Esos bloques, como el colocado en el Museo de Escultura al Aire Libre del paseo de la Castellana, o el de los jardines de la Fundación March en Madrid, o el emplazado en el patio de entrada de la Banca March, en Palma de Mallorca. Los cuales son lo menos convincente de su importante obra, y parecen responder a una urgencia de atender pedidos con el mínimo esfuerzo por parte del artista. No es lo mismo la paciente, primorosa, insistida talla en madera de la escultura del Museo Abstracto de Cuenca (una de las obras más fundamentales de Chillida) que esos bloques de materia mal termi-

nada y con la trama del hierro asomando por donde menos falta hace. Chillida debe agradecer todo el inútil jaleo que se organizó en Madrid hace pocos años con motivo de si su «escultura» se colgaba o no se colgaba del puente de la Castellana, pues aquella polémica le dio al «bloque» una difusión y publicidad de ninguna manera merece. De menos calidad aún es el bloque de la Fundación March. El artista debe saberlo mejor que nadie, y por ello en esta antológica sólo ha presentado en cemento unas formas coloreadas de óxido de hierro, cuidadas y bien acabadas. A veces, la fama puede llevar a estos peligros de obligar a servir pedidos que en nada favorecen la obra anterior del artista, sobre todo cuando esta obra es tan importante como la de Chillida.

Eduardo Chillida, escultor fundamental de nuestro tiempo, y seguramente de otros muchos tiempos venideros, investigador nato, nos proporciona una visión muy personal de la realidad, pues, como muy bien dice el gran poeta y escritor mejicano Octavio Paz: «El arte de Chillida no es una demostración ni él se propone afirmar ésta o aquella idea. Sus esculturas expresan o, más bien, "son", una visión de la realidad, pero esa visión es irreductible lo mismo a la geometría de los sistemas que al impresionismo de las sensaciones. Como la "música callada" del místico español, las formas de Chillida dicen sin decir. Dicen la realidad dual del universo, las mutaciones y variaciones que engendran la inacabable batalla amorosa entre la forma y el espacio. Las esculturas de Chillida no se inclinan ni por esto ni por aquello; dicen que el universo es dual, guerra y acorde. ¿Idealismo, realismo? El mundo de las esencias no es el mundo de Chillida; tampoco el de las apariencias visibles. El mundo no es lo que vemos ni lo que pensamos: es un equilibrio, un momento de convergencia. Un pacto y una pausa.» (Del catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Madrid, 1980.)

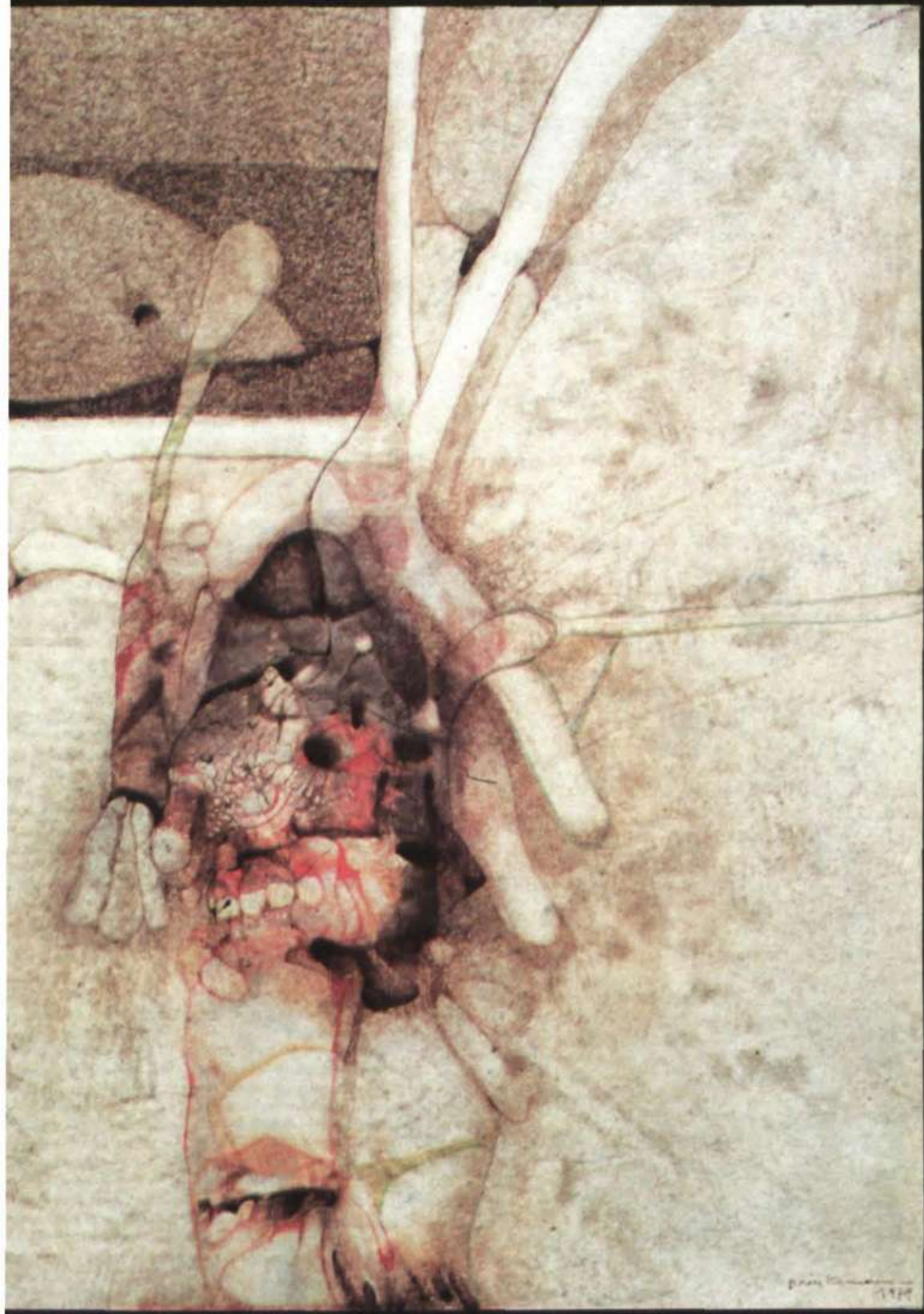
¿Por qué son, casi siempre, los poetas los que más hondo calan en la esencia de la obra de arte? Tal vez la razón haya que buscarla en la misma raíz etimológica de la palabra poesía, derivada de la palabra griega que significaba: producir, crear. Por ello el poeta llega a la entraña allí donde hay creación, como en el caso de Chillida, del que otro poeta, Jorge Guillén, dice:

*Y con empuje henchido
de afluencias amantes
se ahinca en el sagrado
presente perdurable.*



BRINKMANN









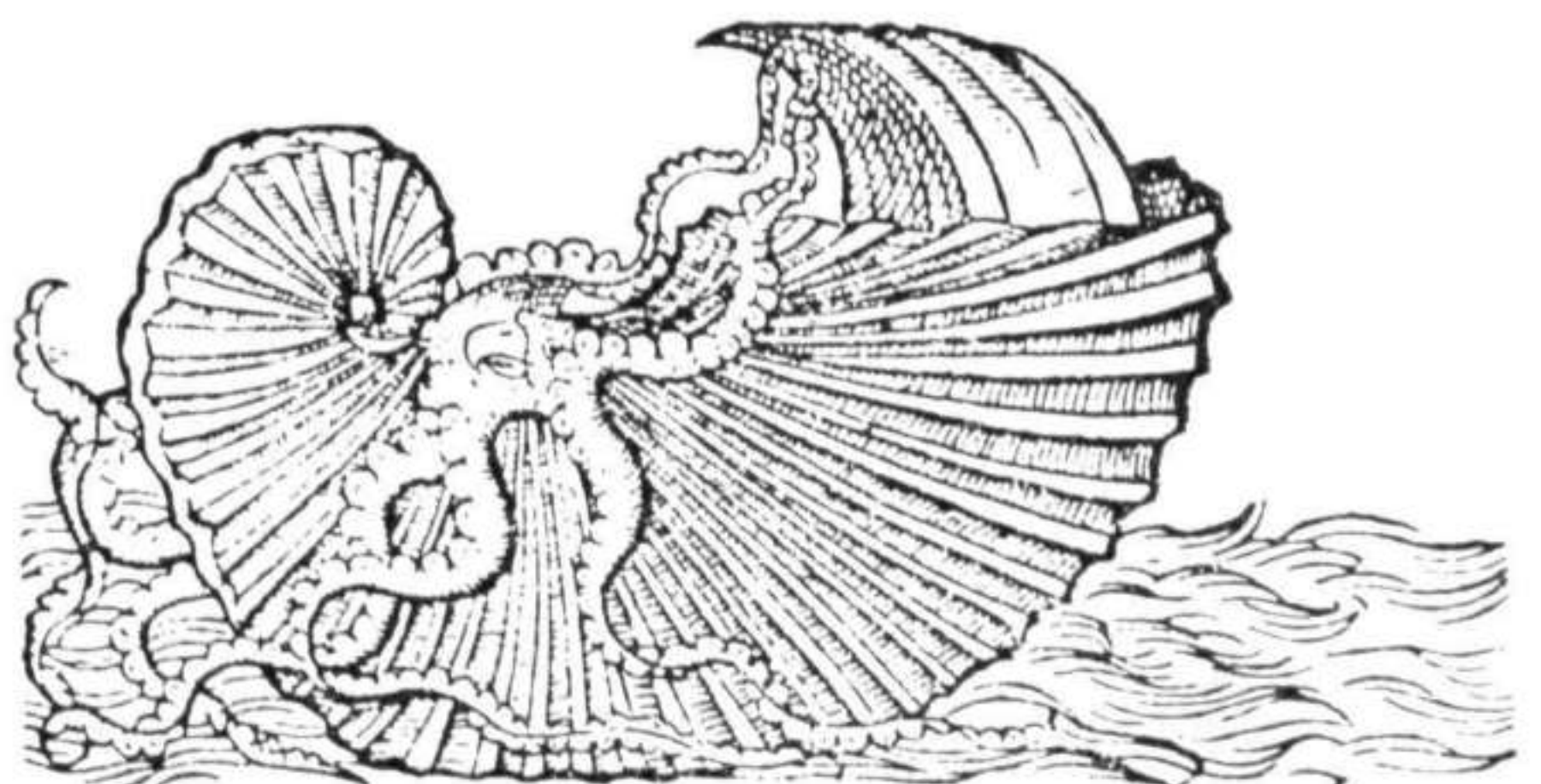
EFUSION Y MEMORIA EN LA POESIA DE LUIS ROSALES

(A propósito de *LA ALMADRABA*)

PROLOGUILLO
EN EL QUE UN ANECDOTARIO
RESULTA UN HOMENAJE

1. Comienzos de 1951. ¡Qué ancha y qué ajena me quedaba—a mí, muchachillo recién llegado del Sur, alumno novatísimo—la Facultad de Letras de Barcelona! Por eso me gustaba escaparme, solo y solitario, a la Biblioteca Central, y allí emplear la mañana en leer, la mañana entera en leer vorazmente, sin más descanso que un par de cigarrillos en el silencioso patio seiscentista. Calle Tallers abajo, me iba parando, al paso, en las librerías de lance: miraba y remiraba, por las mesas y los anaqueles, agachándome, empinándome, en cuclillas; pero casi nunca, pobrísimo de mí, podía comprar. El problema era, luego, despedirse dignamente del acechante librero. Una mañana—¿de dónde aquel subsidio, de qué privación aquel ahorro?—sí pude comprar. El libro se llamaba *La casa encendida*. Yo ya sabía: Luis Rosales, *Abril*, la generación del 36, un nuevo clasicismo católico, etcétera. Yo era un bachiller sabihondo, y acababa de leer—en la Biblioteca Central, por supuesto—el *Retablo sacro del Nacimiento del Señor*. Ah, pero no me esperaba «aquello». En un banco de la plaza de Castilla—veinte metros más allá, camino de la Biblioteca—me senté y abrí *La casa encendida*. Y mi mañana y la del libro se confundieron: «Hay una viejecita de madera que duerme bajo el sol, y unas niñas que juegan como escribiéndose en el aire. Todo vive aquí naturalmente, o, quizá, todo descansa, por un instante sólo, de vivir.» La plaza de Castilla—una parva plazuela, ensanchamiento de la calle Tallers delante de la iglesia de los mercedarios, con media docena de arbolillos y de bancos de piedra; hoy

convertida en espantosa boca de *parking*—me pareció suspensa en la delgada luz invernal de la hora, transfigurada en un suficiente y arduo continente de sentido, definitiva, y, no sé por qué, triste de una tristeza absoluta que en nada se asemejaba a mis murrias de adolescente. O, más bien, asombrada de un asombro inabarcable: «un asombro sin límites: la vida», ha escrito muchos años después el mismo poeta. Páginas adelante, aprendí de una vez lo que sucedería «si el corazón perdiera su cimiento». Quiero decir que un soneto enterizo y fatalmente inconcluso me hizo saber las condiciones de la recuperación del «tiempo vivo», y me abrió solemnemente *la casa*. Después, sin levantarme del banco de piedra, «rodeado de ciudad»—pero de ciudad inmediata y sensible—, recorrí, sobrecogido, trastabillando en las losas o los versos—ah, la palabra atascada, la palabra obstáculo y recomienzo y revelación, de Luis Rosales—, *la casa* toda, todas las casas que eran una sola y su propia luz final y reconocedora. Cuando cerré el libro, apurada la última página, miré pasmado a mi alrededor. Me sentía más adulto y a la vez más inocente, y



como reconciliado con el tiempo, que entonces era para mí, únicamente, una pregunta multiplicada por sí misma. No seguí hasta la Biblioteca. Me volví, calle Tallers arriba, caminando con el libro bajo el brazo. Por la estrecha acera, los transeúntes que se cruzaban conmigo se me llevaban el filo volandero de la gabardina. Todavía, gracias a Dios, sigo caminando. «Sí, ahora me gustaría saber para qué sirve este silencio que me rodea, este silencio que es como un luto de hombres solos.»

2. Hacia 1960. Un poeta amigo (o amigo poeta) me pide prestado mi precioso ejemplar de *La casa encendida*, edición de 1949, ya agotadísima. Yo se lo presto como quien confía un secreto. No he vuelto a verlos: ni al libro, ni al amigo, ni al poeta. No me perdono la pérdida del libro.

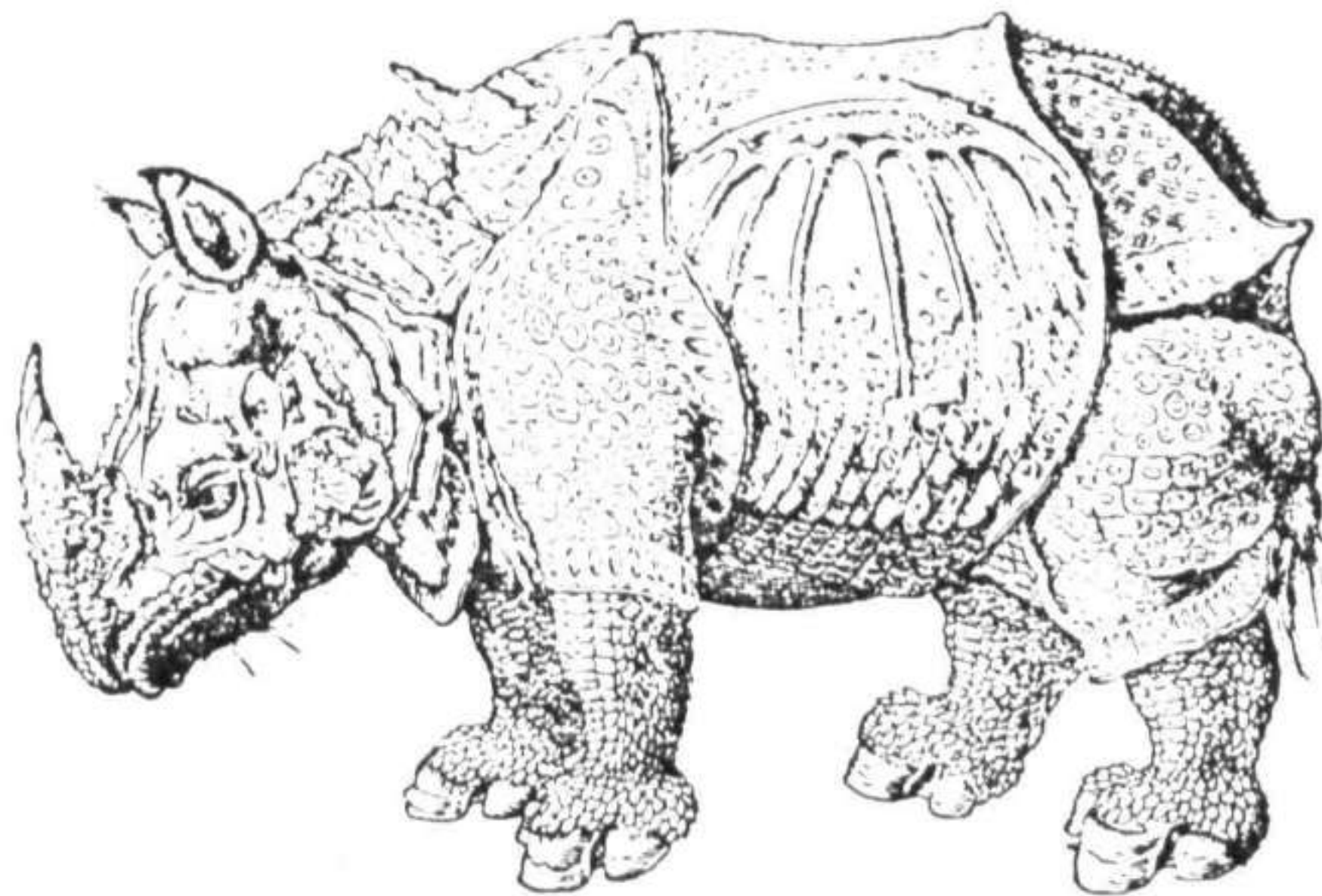
3. Hacia 1970. Un joven poeta, indeciso entre el compromiso militante y la exquisitez neoesteticista, pero en nombre del uno o de la otra igualmente intemperante, me apremia a que le preste mi ejemplar de *La casa encendida*, edición de la Revista de Occidente, comprado para sustituir al de mi adolescente lectura en la plaza de Castilla, que en mala hora puse, diez años atrás, en manos desleales. Yo me niego, descortés, intransigente, lo sé, pero escaldado. El joven poeta, que está entusiasmado con unos fragmentos de *La casa encendida* que ha leído en una antología, se me cabrea ferozmente. Ya se le ha pasado.

4. Septiembre de 1979. Leo en «Nueva Estafeta», número 9-10, unas declaraciones de Guillermo Carnero, a propósito de su *Ensayo de una teoría de la visión*. El más brillante y polémico de los «novísimos» dice: «Si en el momento de aparecer nuestros primeros libros se produjo una ruptura evidente, hemos de entenderla selectivamente, es decir, hubo poetas del inmediato pasado que no rechazamos ni hemos [...] rechazado luego: Rosales, Gaos, [etc.].» Me satisface de veras esta rotunda «convalidación generacional». Y la espontánea prioridad en la mención. La obra está encendida.

UNA POESÍA EFUSIVA

Pienso yo que la poesía, la poesía —una u otra— «materializada» en este o aquel poema, puede ser, por su modo de producirse y su modo de configurarse (y no olvidemos que el segundo es función del primero, y de ahí la indisoluble concomitancia entre «fondo» y «forma»), fundamentalmente, o efusiva, o prorrumpiva, o enunciativa, o connotativa. Hay, huelga decirlo, más «poesías»

posibles, o más posibilidades de «la poesía» única ideal. Pero las cuatro especies apuntadas parecen agotar la virtual totalidad de la poesía hoy viva y circulante. Entiendo por poesía *efusiva* la que, «rebotando» de la interioridad cordial-afectiva del poeta por fuerza de su propia abundancia, busca la comunicación, o más exactamente el contagio, por la vía inmediatamente emocional o sentimental. Llamo *prorrumpiva* a la poesía que «prorrumpe», esto es, que sale impetuosa, que salta vivaz y brusca desde un estado o una convicción actual; podría llamarla *ditirámica* si se aceptara el «ditirambo» en una amplia referencia al entusiasmo; también, y con laxitud semejante, *himnica*; o simplemente, *entusiástica*, siempre que el entusiasmo se convierta —prorrumpa— en «cántico» (el fácil ejemplo de Jorge Guillén en su soberano *Cántico* es de cuidadoso manejo: hay poesía prorrumpiva en el poema que empieza: «Mármara, mar, maramar»; pero la famosa décima «Beato sillón» es lo que llamo —y a seguido explico— poesía enunciativa). Para mí, poesía *enunciativa* es la que, de maneras muy diversas porque muy diversos son sus objetos, expone y/o formula; resulta evidente que parte de una reflexión (metafísica, lógica, moral) y que se desarrolla a lo largo de un discurso (de un discurso que, naturalmente, no es el discurso silogístico, sino un discurso poético *sui generis*, de complicado —y aquí inoportuno— análisis); junto al ejemplo guilleniano recién citado, podría añadir los de la *Epístola moral* y buena parte de la «poesía pura» juanramoniana (elegidos, adrede, muy al azar). Finalmente (en un final con toda la provisionalidad que el lector me permita), creo que existe una poesía *connotativa*, la cual consiste en el allegamiento y exposición de datos sensibles de la realidad (la *realidad poética*, claro está) que tienen o establecen una relación mutua de carácter imaginal. Aquí, la «forma» se constituye —o es constituida— en «fondo»; el resultado poético, la «poesía», vienen dados por la disposición de relaciones sucesivamente «halladas» en el poema (en la escritura y en la lectura del poema): halladas mediante un muy consciente y laborioso ejercicio de contraste, cuya finalidad es la belleza de la sorpresa (ultraísmo, creacionismo), o bien mediante una más o menos inconsciente y automática asociación de contrarios (o diversos), misteriosa o mágicamente afines en un punto último del espíritu, asociación cuya finalidad es la revelación de la más honda y abstrusa autenticidad humana (surrealismo). Este segundo tipo de poesía connotativa viene a ser una variante muy peculiar (tanto por las zonas de la psique a las que da salida como por la correspondiente naturaleza del fluido liberado) de la poesía efusiva. De he-



cho, efusión y connotación poéticas han estado en los antípodas durante la vigencia de la llamada «deshumanización del arte», y frecuentemente unidas desde que, asimilado el surrealismo iconoclasta inicial, el recurso a lo inconsciente o a lo irracional ha sido una nota de la poesía «rehumanizada».

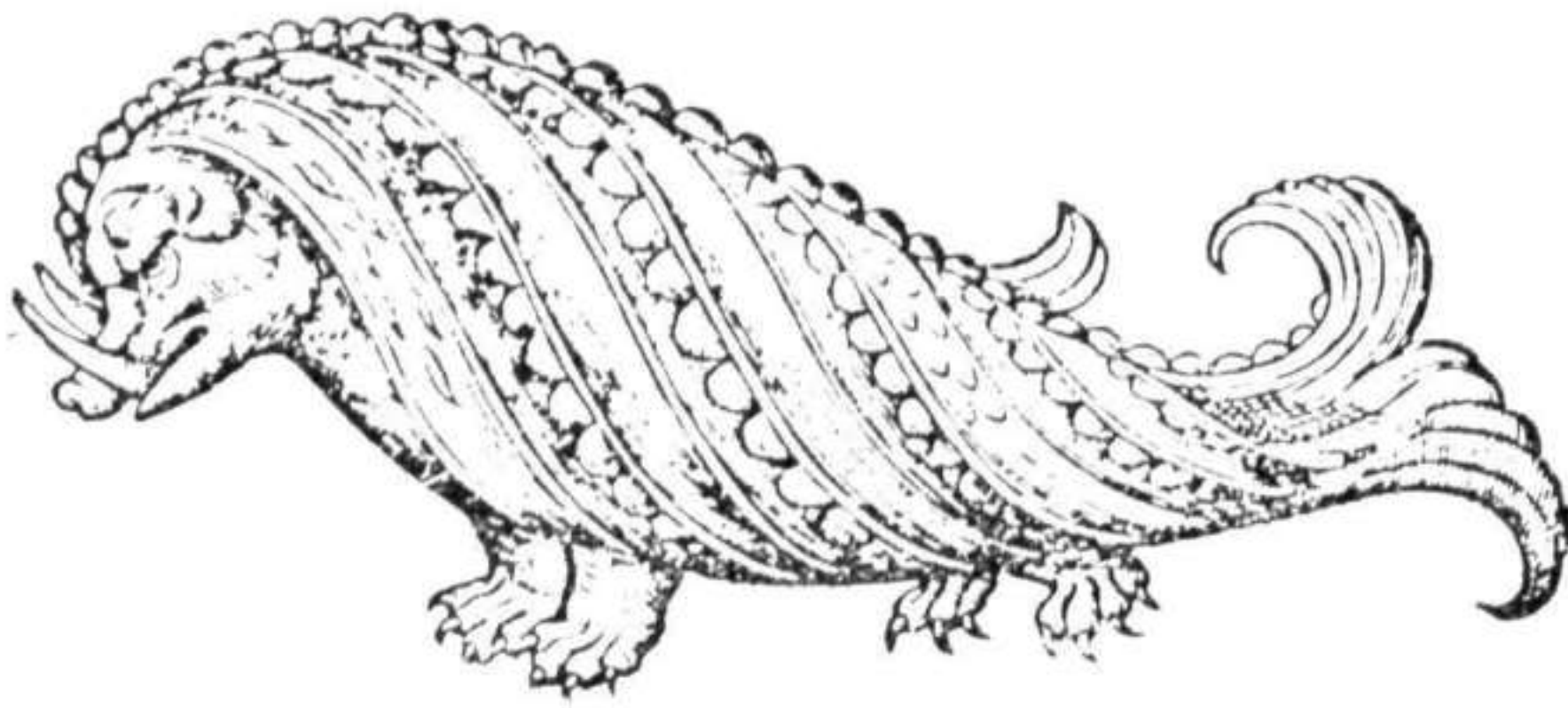
Confío en que las consideraciones precedentes sirvan para situar y contornear eficazmente la poesía de Luis Rosales. Por el momento, me atrevo a afirmar que esta poesía, en su conjunto y a la actual altura de su crecimiento natural, se caracteriza por haber fundado y ejercer—desde distintos ángulos de creación que me propongo señalar—una *efusión enunciativa y categorizante*. Me explico: la poesía de Luis Rosales me parece sustancialmente efusiva, pero la afectividad que la extraverte se halla potenciada por una experiencia (o suma de experiencias) conformadora de un entero entendimiento de vivir, y ello de tal manera que, al «poematizarse», aquella afectividad acaba confiriendo «predicación», «atribución», «modo de ser» a la totalidad o a una parte de los datos de la experiencia acarreados en la efusión.

DE IMAGENES Y ADJETIVOS. DE LA POESIA DEFINITORIA

Cuanto queda dicho como esbozo descriptivo de la poesía de Luis Rosales tendría su mejor apoyo en un estudio pormenorizado sobre aspectos que juzgo capitales en ella: la articulación y la dirección de las imágenes (cada una de éstas considerada en sí misma y en su referencia al discurso poético), la índole y el valor de los adjetivos, y por último los enunciados alusivos que, a manera de intercalaciones, cumplen un cometido trascendentalizador de la realidad inmediata a que aluden y del bloque o período expresivo en

que están insertos. Aquí me debo reducir al repaso apresurado de esos aspectos en *La almadraba* (1), último «poema» publicado de Rosales y razón del presente trabajo; el lector puede preguntarse si en libros o «poemas» anteriores (después explicaré el porqué de estos dos juegos de comillas) se dan también los aspectos en cuestión, pues en caso negativo mi intento de descripción se vendría abajo: yo me veo forzado a rogar al lector que extienda por su cuenta mis observaciones. La primera de las cuales es que la imagen rosaliana sigue siempre la dirección interior-exterior (o espíritu-realidad física), y ello en sus dos sentidos: interior-exterior («alas de ángel que parecen volar y que se llaman acantos») y exterior-interior («la claridad del aire es un examen de conciencia»); repárese en que, en ambas ocasiones, la imagen está articulada en forma enunciativa y no en la tradicional forma cuasicomparativa. Otras veces, la imagen viene asentada en un adjetivo y/o curiosamente organizada sobre una audacia asociativa que la aproxima a la greguería («la palabra *cuándo* / ... [...] ... se queda en el aire igual que un paso en vilo, / un paso tartamudo...»); «...una cómoda que parecía venir en procesión / con mantas y floreros y Anunciaciones en sus fanales»; «los vencejos que vuelan mientras chían / y suben de repente como si se estuvieran encaramando sobre su propio grito»). Los adjetivos de Rosales—al menos los más peculiares y que singularizan su poesía—nunca pertenecen al mismo orden ontológico de calificación que los nombres acompañados por ellos. Veamos: en la poesía «racional» (esto es, al margen del surrealismo, donde la calificación llega por vía irracional) los labios son «rojos» o «de púrpura» («maldita», en la Margarita Gautier rubeniana), o sea que «labios» y «rojos» (o «púrpura», «maldita» o no) están igualmente dentro del orden «color» o «maleficio», común a unos y a otros. Rosales, por el contrario, dice «espuma discípula y prestada» y «cintura descreída», con lo cual presta a la espuma (y al «discipulaje»), y a la cintura (y al «descreimiento»), cualidades de otro orden diferente del propio, y así formula una atribución de un «modo de ser», categoriza, a la vez, al sustantivo y al adjetivo. No se trata del adjetivo-sorpresa, de valor estético, sino del adjetivo-predicado, de valor ontológico, que el poeta asevera, enuncia, como resultado de una personal intelección del sustantivo en funcionamiento poético. En cuanto a los enunciados alusivos trascendentalizadores, éstos son asertos aparentemente complementarios de algún elemento del discurso, colgados de él mediante una conjunción o similar,

(1) LUIS ROSALES: *La carta entera*. Primera parte: *La almadraba*. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1980.



expuestos en forma variablemente definitiva, y cuyo efecto poético es la iluminación de una realidad cercana al poeta pero *lógicamente* ajena al «poema»; iluminación que se origina de una atención cordial y solidaria a todos los seres, y que se configura en enunciado sapiencial, casi gnómico: «...un ciego llena completamente la calle donde está», «...quien elige empieza a suicidarse», «...todas las personas que nos gustan deben tener una debilidad que nos pueda permitir ayudarles», «...el orden siempre empequeñece», «...aceptar y elegir son cosas muy distintas/ pero igualmente necesarias en la realización de la libertad».

A estos aspectos caracterizadores, señalados por mí en *La almadraba* pero presentes también —ya lo he dicho— en libros y «poemas» anteriores, se les podría añadir otros que acentúan, quizá, sin restar efusividad, la visible voluntad definitiva —enunciativa y categorizante— de este último «poema» de Rosales. Por ejemplo, la utilización *natural* (es decir, sin propósito expresivo, ni estético de contraste) de términos y frases radicalmente apoéticos: «descrédito», «tramitar», «módulo de convergencia», «y me disgustaría que algún lector pueda pensar que me estoy trascendentalizando». Esta frase, por otra parte, habría que unirla a las abundantes conjunciones ilativas, causales, consecutivas, etcétera, que establecen un distanciamiento racionante entre la materia poética fluyente y el poeta oficiante de una muy consciente ceremonia de efusión; a tal efecto, ténganse muy en cuenta el «Prólogo» (tesis metafísica y arte poética), y las repetidas consideraciones sobre el trabajo y los deberes del escritor.

Presentes asimismo en libros y «poemas» anteriores están las voces populares y los neologismos. Respecto a las primeras, más frecuentes desde luego en *La almadraba*, es de notar que su presencia no obedece a un prurito de «testimonio» ni de «comunicación», como solía ocurrir en la llamada poesía social, sino a una despreocupada vuelta a los orígenes en busca de la más llana autenticidad. Recojo, entre otras, «tentetieso», «reconcomiéndome», «de sopetón», «tantarantán»,

«turulato», «dulcenombre»: todas, voces populares andaluzas, que Rosales *deja ir*, no *incrusta*, en su discurso poético. Respecto a los neologismos, si —cual decía D'Ors a propósito de Quevedo— en el escritor de genio todas las palabras son neologismos, anteriormente he señalado cómo en Rosales el uso atípico de los adjetivos convierte éstos, e incluso el grupo nominal entero, por extensión semántica, en verdaderos neologismos; a eso añadiría ahora la creación de palabras compuestas, uno de cuyos componentes es un adjetivo categorizante: «santihablando», en *La almadraba*, y «azucenamente» —entre otras muchas que no me paro a buscar—, en *La casa encendida* (caso, este último, además, de atribución calificativa a un sustantivo).

PRESENTE Y MEMORIA

Yo veo, dejando a un lado tal o cual acepción que no me parece de entidad suficiente, dos grandes bloques de creación en la poesía de Luis Rosales: uno, en el que la efusión se produce simultáneamente (entendámonos: con la simultaneidad posible en la creación poética) al acontecimiento existencial que ha henchido la interioridad del poeta; otro, en el que la experiencia, o la *vividura*, llegan al «poema» *después*, filtrados a través de la memoria. Se trata —esto me parece importante—, no de dos maneras «prácticas» de escribir poesía, sino de dos procedimientos, de dos maneras «teleológicas» de concebir el «poema». En el primer bloque, la poesía es un resultado directo, si reconocemos en lo directo una muy consciente elaboración artística y no lo reducimos a automatismo o a pseudorealismo mostrenco. En el segundo bloque, el acontecimiento y la respuesta emotiva reciben un tratamiento especial: son proyectados a un pasado (no siempre —como veremos enseguida— un pasado cronológico estricto) y categorizados en virtud de la dimensión temporal que esa proyección les da y que sirve al poeta para alzarse a una consideración de la condición humana. En el «Prólogo a modo de justificación» con que se abre *El contenido del corazón* leemos: «Le debo mucho [a este libro]... Encontré en él mi expresión personal, y encontré en él la voz poética que después he llevado a otros libros (2).» El párrafo certifica el seguimiento, con las alternancias que vamos a advertir, de una línea neta de creación poética. Pero requiere importantes precisiones. Estas, cabalmente, nos van a permitir —así lo espero— llegar al conocimiento y la comprensión —siquiera sea en grado de tentativa estimu-

(2) LUIS ROSALES: *El contenido del corazón*. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978, p. 11.

lante—de un vasto ámbito de la poesía de Luis Rosales aún no recorrido por la crítica con detenimiento suficiente.

Pero, antes, volvamos al primer bloque. Constituido, en sustancia, por los libros *Abril* (1935), *Retablo sacro del Nacimiento del Señor* (1940), *Rimas* (1951, 3.^a ed., corregida y aumentada, 1979) y *Canciones* (1973) (3), no corresponde—las fechas lo demuestran—a una «primera época» del poeta; más bien, se imbrica con el segundo bloque, aunque habríamos de subrayar que Rosales parece ir prefiriendo, en su madurez, el «procedimiento mnemónico» propio de este segundo bloque. En los cuatro libros citados yo distinguiría dos modalidades de «efusión simultánea» que son, a la vez y como no podía menos de ocurrir, dos estilos. En una primera modalidad (probablemente la primera en orden cronológico: causa o efecto del movimiento de reacción neoformalista inmediatamente posterior al vasto estallido surrealista revolucionario), la palabra es organizada y disciplinada desde fuera de ella misma; en la otra, la palabra impone su propia ley, o, más exactamente, el poeta se confía a la palabra, y la efusión, consustanciada con la palabra, cobra en cada momento poético la tensión que cada palabra concreta e insustituible tiene por sí misma y le presta. El estilo de aquella primera modalidad se caracteriza por el estrofismo, el énfasis, la adjetivación epítetica, el recurso sistemático a los *topoi*, etc., lo que en todo esto haya de contrahechura o *revival* del petrarquismo, a través quizá de Garcilaso, cuyo centenario se celebraba en 1936, es cosa de los historiadores de la literatura: ¡ah, esa

vistosa historia literaria apuntalada en los centenarios!). En el estilo de la modalidad que he descrito en segundo lugar impera el verso libre, apoyado en el ritmo interno, o en el que Dámaso Alonso ha llamado «ritmo respiratorio», o, sobre todo, en un peculiar «ritmo sintáctico» que vamos a ver abundantemente en los «poemas» de tipo «mnemónico» y que comentaré más adelante. Hay también, no obstante, combinaciones de endecasílabos y heptasílabos blancos. Pero, sea cual fuere la forma métrica, no hay organización clasicizante: la efusión es torrencial o serpentea como un arroyo, nunca está encauzada, canalizada, disciplinada desde fuera. La palabra, entonces, sorprende de puro sorprendida en su plural eficacia natural; de ahí la presencia notoria de la imaginación y de la irracionalidad, si bien en proporción menor que la propia de los «poemas» de la memoria. La diferencia —y aun la oposición— entre las dos modalidades de «efusión simultánea» —o, si se prefiere, y con las matizaciones precedentes, de «poesía del presente»— podría quedar ilustrada fácil y llamativamente con un par de ejemplos de las *Rimas*. Pero he preferido elegir dos fragmentos de *Abril* para demostrar que la dualidad existe desde los comienzos del poeta. Un fragmento: «Mi soledad de relación tan pura, / sólo tú clara, definida, sola, / parto del viento y porvenir de ola, / inmóvil equilibrio y carne oscura.» Y enfrente: «Cuando los ojos no te sirvan para ver sino para asomarte a ellos. / Cuando cubra tus hombros el éxtasis y tu mirada sea como musgo de campanas.»

«POEMAS» DE LA MEMORIA

Entramos en el área más peculiar y más novedosa de la poesía de Luis Rosales. No está de más avisar que mi propósito y mi intento, aquí, son descubrir y revelar la razón de ser y el modo de ser, genéricos y en su mutua relación, de estos «poemas»; no —por palmarias razones de espacio y de tiempo— analizar el sentido y el alcance (en la trayectoria existencial, ideológica y estética del poeta) que cabe atribuir a cada uno de los «poemas». Y ahora llega el momento de explicar el porqué de este entrecomillado: un «poema» no equivale, para mí, a lo que en lenguaje escolar llamábamos una «poesía» (pieza poética, unidad autónoma de composición, que puede —y suele— formar con otras una unidad superior dotada de contenido y orientación comunes: el «libro» de poesía). Yo entiendo por «poema» (al menos en el presente trabajo y aplicándolo a la obra poética de Rosales) el conjunto compacto y coherente de creación poética, fragmentado o no en zonas de relación o «episodios» que



(3) A la hora de redactar este trabajo me había sido imposible hacerme con un ejemplar de *Segundo abril* (1972), libro que, por tanto, excluyo de mi análisis, aunque lo presumo dentro de la poesía rosaliana de «efusión simultánea».

carecen de contenido y orientación propios porque éstos corresponden, y deben su apariencia misma, su realidad externa y perceptible, al conjunto todo, que se constituye articulándolos. Dejo para otra ocasión la aplicación de este concepto a tales o cuales poemas de la historia de la poesía. Ahora me basta señalar que, a mi entender, son «poemas» *El contenido del corazón* (última edición, aumentada, 1978), *La casa encendida* (última edición, aumentada, 1979) y *La almadraba*. No lo son estrictamente *Como el corte hace sangre* (1974), ni *Diario de una resurrección* (1979), aunque participen de algunos caracteres de los tres «poemas» citados. La vinculación de la «poesía de la memoria» rosaliana a la estructura del «poema» es simplemente un hecho cuya explicación puede venir dada por el ser mismo de esta poesía «mnemónica».

Doy por conocido, tal como lo desarrollé anteriormente, el concepto de «poesía de la memoria». Las citas de Rosales con que podría abonarlo son abundantes. Me limito a las que tomo de *El contenido del corazón* porque en este amplio «poema» en prosa se plantea, parcial y espaciadamente, una poética entrecruzada de confesión. Veamos: «...de pronto, como el corte hace sangre, siento que la memoria se me convierte en expectación...»; «vivir es ver volver; ...cada sensación y cada sufrimiento y cada gozo nuestro arrancan, virginalmente, de un recuerdo»; «...el recuerdo nos hace y nos deshace, ...el recuerdo es el único medio que tiene el hombre para diferenciar unas cosas de otras, para vivirlas y hacerlas nuestras. Lo que no se recuerda, lo que no vuelve del corazón a los sentidos, no se vive, se siente (4).» Esta última frase podría justamente servirnos para medir la última diferencia entre la poesía de la simultaneidad efusiva y la poesía de la memoria en la obra entera de Rosales. En cualquier caso, hay en esta obra una constante de creación que *se instala* en la memoria, ya sea espontáneamente, ya sea por designio del poeta; y creo que tal *instalación* ha sido y está siendo—de «poema» en «poema», y a cada reedición del «poema» en crecimiento—cada vez más deliberada, más consciente, más sabio procedimiento. Para comprobar si es así, repasemos sucesivamente los tres «poemas» capitales citados.

En *El contenido del corazón*, la memoria es, sustancialmente, convocadora y autorreflexiva. El presente es contemplado—la actitud del poeta parece aquí primordialmente pasiva y contemplativa— a la luz de la memoria, que le confiere sentido y medida. La forma narrativa materializa la dimensión

temporal que en la memoria cobran el presente y el pasado original («vivir es ver volver»); de ahí que todos estos «poemas» la adopten necesariamente, si bien en diferente grado de exclusividad y de continuidad. Pues bien, en *El contenido del corazón* se mezclan, se entrecruzan, se traban fragmentariamente la narración y la reflexión. En realidad, el «poema» es, todo él, una sucesión de recuerdos y de reflexiones sobre el recuerdo. De otra parte, determinados caracteres estilísticos que habremos de examinar en los «poemas» restantes, en éste (que se expresa en prosa) no aparecen. Obviamente, la prosa (excepto cuando se la somete a esa especie de «bañomaría lírico» que las preceptivas y similares llaman «prosa poética») tiene su propia contextura de representación y de animación, y mucho más una prosa como la de este «poema», tan pendiente de su largo menester narrativo. Sin embargo, no sería difícil rastrear en ella las huellas de aquello mismo que nos ha permitido identificar la poesía de Rosales: sus tipos de imaginería, de adjetivación y de alusión definitoria.

En *La casa encendida*, el presente es mera línea de referencia, paralela a la cual corre la narración. Esta va suspendida de la imaginación, y su curso no es continuo, sino que, de tanto en tanto, cambia de plano o de escenario. Y aun sobre un mismo plano o escenario, la imaginación opera a golpe de palabra, esto es, se reinicia a sí misma partiendo de la significación o la sugerencia que cada palabra sostiene. Luis Felipe Vivanco advirtió muy bien esta originalísima progresión-intermitencia: «Cada verso va un poco más allá—sólo un poco más allá que el anterior. Pero a veces tropieza en una palabra y tiene que volver atrás, tiene que volver a empezar un poco más atrás... Un poco más atrás para ir un poco más adelante..., lo que hace crecer al poema son los tropezones, son las palabras que se repiten a medias... sin ser ya las mismas ni otras del todo... [El poema] consiste en que el alma vaya transcurriendo, y tropezando... de una palabra a otra... (5)». Estas palabras, por lo demás, son palabras alucinadas cuyo contacto mutuo crea un ámbito de magia, o más bien de sueño febril. Dice el poeta: «la sustancia del alma es la palabra; / la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros, / se encienden mutuamente y conviviéndose desvarían...». Nos hallamos ante un onirismo múltiple, voluntario, provocado, que conforma al verso disponiéndolo, a impulsos de visiones parciales, en unidades rítmicas (sobre la base del alejandrino y el endecasílabo) de «longitud sintáctica»:

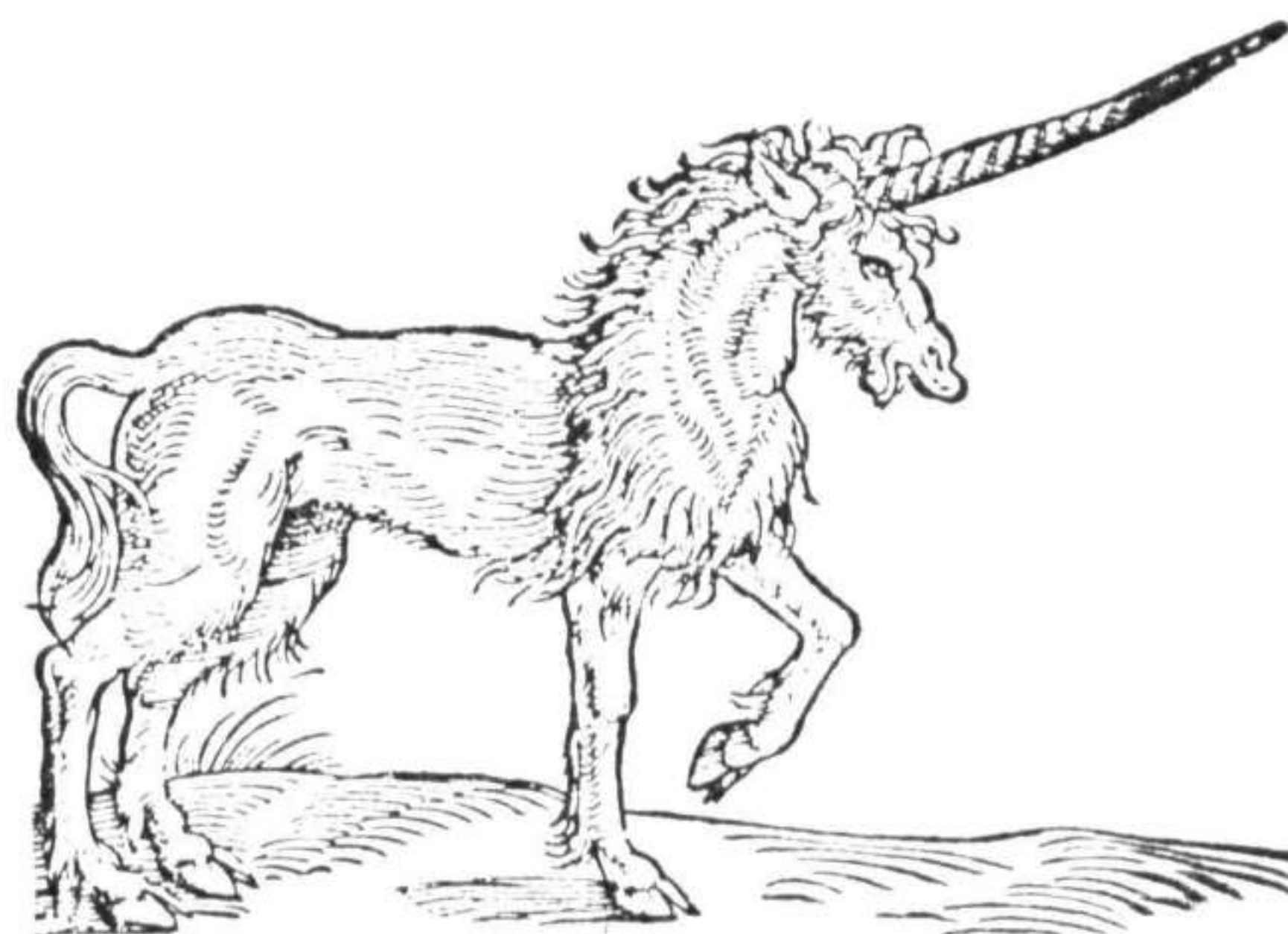
(4) LUIS ROSALES: *El contenido del corazón*, páginas 23 y 24.

(5) LUIS FELIPE VIVANCO: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1971, tomo II, p. 134.

esto quiere decir que cada verso está constituido por una unidad sintáctica, ya sea mayor (oración simple o compuesta), ya sea menor (oración subordinada, complemento de una u otra clase, grupo nominal, partícula coordinante o subordinante, etc.). A los elementos estilísticos y léxicos reseñados más arriba —comunes a toda la poesía de Rosales, pero diríase que «exacerbados» en *La casa encendida*— añadamos ahora el de los neologismos verbales formados con el prefijo *des-*. Por ejemplo: «desdoloriéndose». Estos neologismos son suficientemente expresivos de la voluntad del poeta: reconquistar la vida, reconocer el tiempo, entenderse a sí mismo y a los demás (Rosales profesa una profunda solidaridad *sui generis*) estableciéndose en la memoria, de modo que ésta salve «lo que se siente» y lo haga definitivamente nuestro.

Diario de una resurrección, cuya enjundiosa novedad temática y fuerza de acento exige un análisis *ad hoc* —que me prometo para alguna vez—, y del cual se ha dicho que entronca con *La casa encendida*, tiene, sí, una cierta disposición temporal (su calidad misma de «diario») y desde luego prolonga, intensificándolos, los medios técnicos (me pregunto si no son abusivos estos términos) del «poema» anterior. Pero me parece ver en él amplias zonas de «efusión simultánea», incluso en su variedad arquitectural, de configuración exógena, si bien vitalizada, dinamizada, por una vehemencia expresiva que se manifiesta en un alejamiento radical de la adjetivación epítetica y de los *topoi*. Permítaseme que lo eluda —sin desestima de su altísima entidad poética— en este recorrido por los «poemas» de la memoria. De otra parte, no me parece un «poema».

La almadraba, primera parte —según se nos dice en la solapa— de un «libro por entregas»; *La carta entera*, presenta, por contraste con *La casa encendida*, un onirismo unitario, que nos es descrito (no transmitido, como en *La casa*) discursivamente, de suerte que la narración aparece continua, en el mismo plano aunque en diversos escenarios. La ilación entre cada escenario y el siguiente está asegurada por un riguroso seguimiento argumental. Hay que señalar, no obstante, que la continuidad onírica no implica uniformidad de atmósferas: entre la ciudad deshabitada de comienzos del «poema» (que podría haber sido pintada por Giorgio de Chirico) y el mundo de los pescadores (incluida la puntual y vigorosa descripción de la almadraba y de sus varias faenas, que podría formar parte de una excelente novela «realista») hay todo un abanico de maneras de abordar la transrealidad con que la imaginación creadora representa lo que puede ser una vasta alegoría temporal —es decir, en transcurso—



del vivir humano y de la experiencia del poeta. ¿Cuál sería entonces, en última instancia, el sentido unitario de este «poema»? En *Diario de una resurrección* leemos una primera visión esclarecedora: «mientras caigo con ellos [mis huesos] de año en año hasta llegar a la vejez, / y caigo hacia adelante / igual que los atunes en la almadraba pasan ¡y están tan vivos! desde el bichero a la sentina». La figura de «Antonio Zaragoza, Capitán de Marina y Arraez», que devuelve la identidad al narrador y finalmente, tras haberlo pasado por medio de «la mudanza del mundo», lo lleva ante Blanca y así lo retorna a su propia persona en el reconocimiento del amor recordado, ¿qué significa realmente? ¿Un género de trascendencia? ¿El hallazgo de la salvación en el esfuerzo humano? Tengamos en cuenta que el «Prólogo» es una profesión metafísica que deviene una poética: la «extrañeza» (la *extrañidad*, han escrito los profesionales) es atributo del hombre («asignación», dice Rosales), de los hombres «arrojados en el mundo»; «hablar sinceramente es una forma de castración», pero una obligación que ha de ser cumplida con humildad, con minuciosidad y sin orden, «porque la desesperación lo ordenará» («yo pretendo hacer un libro minucioso y absurdo sobre el hombre actual»: he aquí el propósito y la responsabilidad, concretos, del poeta).

Valga como una primera aproximación a *La almadraba*, ambicioso y rico «poema», este intento de sistematización y pormenorización de los «accidentes literarios» (y, por debajo, de las motivaciones sustanciales) de una poesía felizmente viva y transitiva «que suena a Rosales como Chopin suena a Chopin y Debussy a Debussy» (6).

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

(6) LUIS FELIPE VIVANCO: *Ibid.*, pág. 139.

DE HOLLYWOOD A PARIS: TRES PLUMAS PARA LA IMAGEN

Faulkner, Fitzgerald, Cocteau. Tres escritores aparentemente muy diferentes entre sí y muy alejados en sus planteamientos narrativos del cine, y que, sin embargo, han sido y siguen siendo una de esas raras excepciones en las que su pluma ha sido capaz de afilar con admirable acierto la pantalla cinematográfica.

El caso de los escritores que han dado al cine no sólo interesantes argumentos salidos de sus publicaciones, sino que han colaborado esporádica o habitualmente con la pantalla para trabajar directamente dentro y para las reglas de la imagen, es uno de los temas que en más de una ocasión ya hemos señalado en estas páginas. El tema se hace más interesante cuando descubrimos que la categoría de los escritores que han formado parte esencial de la historia del cine es bastante más elevada que lo que pudiese parecer a simple vista.

Son muchos los casos que podríamos recordar, sin que en ningún caso pudiéramos hacer críticas a su calidad. Pero tampoco hay que olvidar la enorme cantidad de veces en que títulos firmados por escritores sin ningún talento han accedido a la pantalla, convirtiéndose por medio del cine en obras archiconocidas y de pésima calidad, aunque de estupendos dividendos.

Es evidente que las obras firmadas por Faulkner, Fitzgerald y Cocteau para la pantalla han alcanzado una calidad fuera de toda duda y ejemplar por lo que de interesante relación de lenguajes propone. No hay que fijarse más que en un título como *Tener y no tener*, de Hemingway, como para darse cuenta que tras la entrada en el guión de William Faulkner la historieta que se cuenta termina siendo un prodigio de imaginación, ironía, narración y, lo que es más sorprendente, cine.

No hay que olvidar de cualquier forma que el actual comecocos televisivo ha trastocado en gran medida este planteamiento respecto a lo literario en el cine. Porque es obvio que las series de todo tipo que pululan por la pequeña pantalla, y las novelas en imágenes convertidas en el peor ejemplo—salvo excepciones, como *Fortunata y Jacinta*—de lo que una historia debe ser, no guardan la menor relación de valor con sus autores.

Porque es este el caso de los múltiples argumentos e imágenes salidos de otras tantas plumas que sin pena ni gloria «fichan» diariamente en las oficinas de cualquier productora para aplacar al voraz dios televisivo. Y esta forma de trabajo ha convertido el interesante ejercicio de estilo en una venta de papel por kilos o por líneas, fuera de todo interés y de todo posible intento por dotar a la imagen de una estructura base elaborada a partir de una afilada plumilla.

Quizá, a lo sumo, lo que se acepte sea ya el hecho de que debe estar bien redactado aquello que va a dar pie para la historieta fílmica, sin más pretensiones. El trabajo que un Cocteau hiciera o cualquier otro en similar postura, puede que comience a perderse como fórmula esencial para buscar obras de calidad en la pantalla. Lo que de escritor tiene un director de cine no sólo no es una vergüenza, sino que se hace cada vez más importante de ser llevado como si de una enseña se tratase.

FAULKNER Y HUMPHREY BOGART

Faulkner es sin duda uno de esos escritores de los que nunca se hubiera podido esperar que introdujera sus sabias manos de granjero en un tema como éste. Y máxime cuando en su caso suponía trabajar nada menos que en Hollywood, en donde la fórmula creativa pasaba y pasa por las fechas de entrega, y los horarios de corrección y número de folios, canalizado todo ello por un Departamento de Guiones que, como su nombre indica, dotaba y dota de una infraestructura fabril a cualquier productora de cine que se preciase.

La obra más interesante, sin duda, y casi la única, por parte de Faulkner en su trabajo dentro de la Meca del Séptimo Arte es *Tener y no tener*. La película, dirigida por Howard Hawks, contaba en su plantel de actores a una Lauren Bacall absolutamente novata, con sólo diecinueve años, y a un Humphrey Bogart ya mítico, que plantaría ante la cámara una de las jetas más impresionantemente de «duro» que se hayan visto en la pantalla.

El trabajo de Faulkner se encontraba, pues, dominado por dos extremos: el primero, la novela de Ernst Hemingway, que daba título a la película, y cuyos derechos habían sido adquiridos para el cine, pero que en momento alguno se planteó la posibilidad de que su mismo autor pasase a ser guionista. Por el otro lado, estaba todo el tinglado necesariamente comercial, que hace y hacía del trabajo en el cine un quebradero de cabeza para todo aquel que trata de compaginar su trabajo personal con la necesaria estructura técnico-comercial del cine.

El trabajo de Faulkner introduce, sin embargo, importantes modificaciones no sólo respecto a la novela, sino sobre todo respecto a ese difícil arte de crear imágenes para el cine desde una máquina de escribir. La estructura de esa narración de amor y misterio, en un ambiente devorado por el afán de conseguir los intereses propios a toda costa, en medio de un entorno de bajos fondos, violencia y guerra, se convierte en un mo-

delo de escritura cinematográfica al dotar a sus personajes de una especial sensibilidad para todo lo no explícito.

La pareja protagonista, llevada de la mano de Faulkner, recobra un impulso muy superior al que dentro de las páginas de la novela posee, y no sólo por el hecho de que esencialmente la novela es una historia de esas que se leen «viéndolas», sino también porque los hallazgos cinematográficos vienen dados desde el campo de la capacidad visual de su director, y desde el campo de la capacidad cinematográfica de un guión que a fuerza de elaboración consigue el difícil milagro de la puesta en escena improvisada, natural y poética.

La extraña simplicidad del diálogo es, sin embargo, de una complejidad enorme en todo lo que se refiere a sus matices, cosas no dichas y referencias a lo que se ve o se escucha, pero que jamás dirán los personajes. Faulkner podría haber odiado o desconocido más o menos el cine, como muchos de esos intelectuales y escritores que aún ahora siguen despreciando ese «arte de masas» como el más bajo estrato de la creación.

Sin embargo, el valor y los resultados de ese alcohólico genial que era Faulkner, son una lección ineludible para cualquiera que pretenda avanzar.

FITZGERALD: EL GRAN OLVIDADO

El caso de Fitzgerald entra también de lleno en el terreno del alcohol, de forma dramática, como siempre. Impelido por la acuciante necesidad económica que la vida matrimonial con su esposa le imponía, Fitzgerald entra en Hollywood, por supuesto, por la puerta grande, pero con la enorme limitación de que lo que en principio fue su colaboración para guiones en general o simplemente para posibles adaptaciones de novelas suyas, quedó como un trabajo fijo, remunerado periódicamente e independiente de la calidad de sus guiones, y de que éstos fueran llevados o no a la pantalla, aunque no de la cantidad de los que debía hacer bajo su contrato.

El centro de la imaginación se convirtió para Fitzgerald en un calvario en el que su labor creativa se veía enmarcada en una serie de li-

mitaciones tan ajenas a él como difícilmente controlables, en las que su guión e ideas se veían involucrados a una serie de discusiones sobre decoración, costos, días y actores para rodaje, forma de lanzamiento, supervisiones múltiples por áreas separadas de diálogo, continuidad, etcétera.

El tiempo que Fitzgerald trabajó en Hollywood hizo de él un individuo mucho más perdedor de lo que ya era, y terminó algo de lo que de ilusión había en él por el cine. Todo esto no fue óbice, sin embargo, para que diera algunos interesantes títulos, y para que realizara unas memorias de Pat Hobby en donde toda su capacidad de ironía y ridiculización del falso mundo de las bambalinas cinematográficas quedaba como claro ejemplo de su preclara visión de la realidad.

En *Historias de Pat Hobby* la autorreflexión de Fitzgerald sobre sí mismo y su propia situación, perdido entre miles de gentes y máquinas de crear es también una interesante guía de lo que un trabajo como ese supone para un extranjero del mismo, como él llegó a ser.

En esa guía descubrimos con interés que, al mismo tiempo que él ponía su interesante pluma con una bien codificada tinta para que otros crearan los mitos necesarios, cientos de personajes en situación similar a él empleaban gran parte de su vida en cubrir unas necesidades vitales con clara tendencia a quedar reducidas a lo fisiológico.

El trabajo de Fitzgerald es uno de los más anónimos que un escritor de una talla excepcional haya desarrollado para el cine. Y es también uno de los que ha quedado más oculto y difuminado tras los cientos de pequeños *estrellos* técnicos y estrellas de masas que se ven y se oyen sin hacer ni decir.

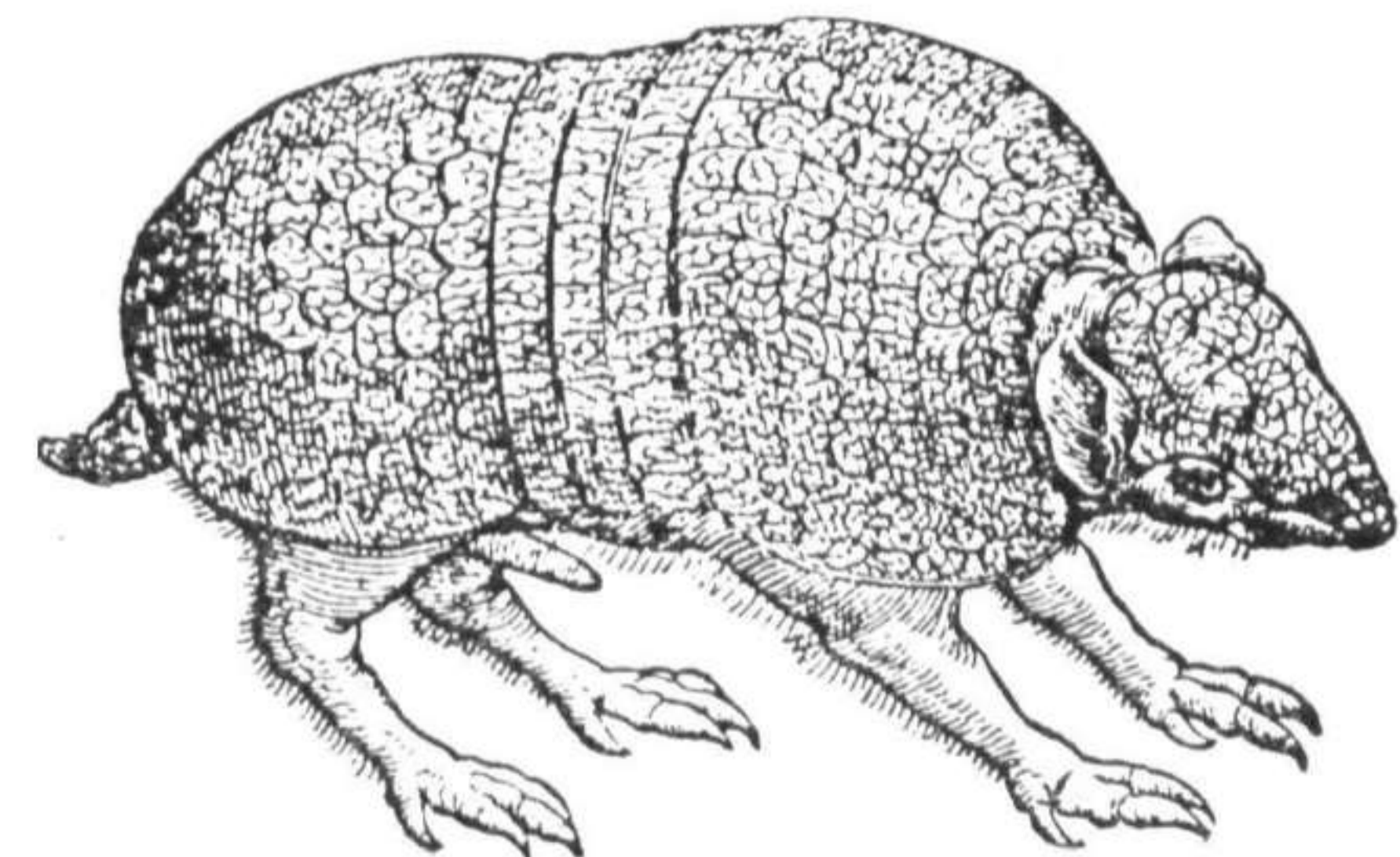
La valoración de su trabajo es evidente que se hace mucho más difícil por lo incierto de los resultados que de forma concreta podemos apreciar, pero en momento alguno esto debe ocultar el trabajo de calidad que Fitzgerald desarrolló dentro de una interesante época del cine americano, teniendo en cuenta, por ejemplo, la cantidad de títulos suyos que no se llegaron nunca a rodar por las, imaginemos, dificultades de todo tipo que entrañaban.

Fitzgerald puede ser considerado como un prototipo del plumífero que, igual que el extra, tienen que disfrazarse de lo que no son para que el público pueda reconocerles.

LA BELLA Y LA BESTIA DE COCTEAU

El caso de Jean Cocteau es uno de los más interesantes que podamos encontrar. Al margen de que desarrollase su labor de creación introduciéndose por entre los entresijos de casi todos los campos del lenguaje, Cocteau accede al cine desde el lado grande pasándose a la dirección por medio de una de las más magistrales historias que se hayan podido contar en imágenes: *La Bella y la Bestia*.

El caso de Cocteau es de los más demostrativos de cómo un novelista-poeta llega al cine por ser éste el medio que necesariamente se interpone en el camino de sus paulatinos descubrimientos. Su poesía, sus experiencias con el



opio—vemos lo interesantes que son todo tipo de experiencias con alucinógenos en los tres personajes que aquí se reseñan y que son el alcohol en los dos primeros y el opio en el último—y su incansable curiosidad por todo lo que tuviera que ver con formas de expresar el mundo, hacen de Cocteau un personaje que requeriría mucho más y detenido estudio que el que aquí se le pueda dar y que el que en más de una ocasión se le ha concedido.

La Bella y la Bestia es en realidad un poema escrito en imágenes por un hombre habituado a describir con la pluma las imágenes. Y si bien hay cercanía entre ambos planteamientos, eso no quita para que su ejercicio sea de nuevo un ejemplo de lo que un narrador con la palabra puede llegar a aportar al mundo de la imagen.

En la obra hay una capacidad tal de ensoñación y de reflexión sobre el lenguaje poético, que lo que podría haberse quedado en una simple metáfora en cualquier otra batuta directiva, aquí llega a límites que rebasan la mera aceptación de aquel mundo de imágenes para situarlo en el umbral de lo imposible.

Como buen hacedor de cuentos que es Cocteau, su historia se halla impregnada de un

olor a fantástico absolutamente perdurable en nuestra retina. El elemento que hace posible esto es el que el propio Cocteau sea el director.

La dirección en este caso no se limita a hacer que todo aquello cobre el necesario sentido que lo haga visible comercialmente, sino que introduce con fuerza inusitada planteamientos nada cinematográficos y sí muy de la propia herramienta poética. Cocteau hace con *La Bella y la Bestia* una incursión poderosa en los cauces de lo cinematográfico, hundiéndolos en una atmósfera de misterio e inconcreción muy positivas para el cine.

El escritor-guionista de renombre, el autor anónimo y guionista por contrato y el poeta-novelistas convertido en director que son Faulkner, Fitzgerald y Cocteau podrían ser uno de esos tríos que más que en las páginas de referencias a obras literarias, deberían encontrarse con letras grandes junto a directores, actores y técnicos de cine en las páginas de la Historia del Cine. Un pequeño error que quizá el tiempo logre subsanar.

CARLOS BENITO GONZALEZ

ROMULO GALLEGOS, INEXPLICABLEMENTE, NO ESTA EN LOS ESCAPARATES

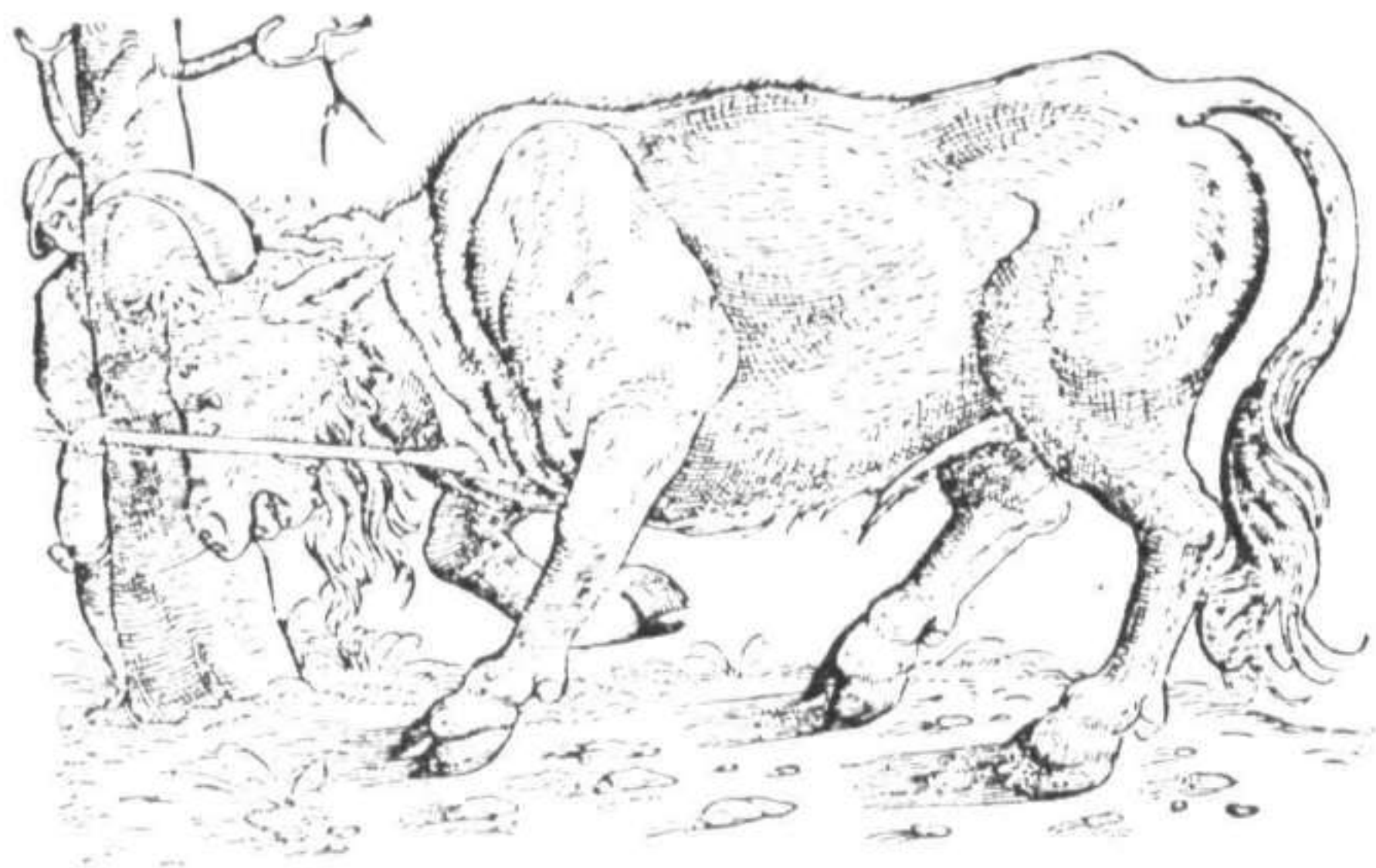
Extraña enormemente la actual ausencia de las novelas de Rómulo Gallegos en las estanterías y escaparates de las librerías españolas en esta época, tan dada a la reedición de obras fuera de discusión, de títulos más que conocidos y catalogados, de autores considerados consagrados e indiscutibles por la crítica y por el público. Y no entendemos cuál será la razón para que en las numerosas series o colecciones de Brujara, Argos-Vergara, Planeta y otras editoriales (en las que desde Dostoyevski hasta Onetti, pasando por Calvino, Lawrence, Hesse, Miller, Burroughs, etc., se está publicando todo lo más sobresaliente de la literatura universal de los últimos siglos), no encontremos una sola muestra de la narrativa de Rómulo Gallegos, que al decir, por ejemplo, de Luis Pastori, es la expresión que más identifica la idiosincrasia y el poder renovador de un pueblo —el venezolano— y que sigue teniendo pleno valimiento de pionera del género, no solamente en su país, sino en toda Hispanoamérica. Opinión con la que coinciden Paz Castillo, Uslar Pietri, Carlos Meneses, Sábato y tantos otros grandes narradores de hoy.

Repetimos que no encontramos explicación a tal olvido de Rómulo Gallegos por parte de «las grandes fábricas de libros». ¿Dificultades de contratación, acaso? ¿Cuál será el impedimento? ¿O sólo se trata de un colectivo despiste de los asesores literarios? Nos gustaría saber-

lo, porque estimamos que la novelística de Gallegos debería ser difundida entre los lectores de ahora para que éstos complementen su visión de la narrativa hispanoamericana, de la que es un eslabón importantísimo, capital. Por ello, queremos recordar, aunque sea brevemente, su personalidad humana y las características primordiales de su obra.

Rómulo Angel del Monte Carmelo Gallegos Freire nació en Caracas el día 2 de agosto de 1884. Murió el 5 de abril de 1969. Ochenta y cuatro años de vida fecunda que intentaremos resumir en un deseo urgente de rendir merecida pleitesía al gran novelista hispánico.

La niñez de Rómulo Gallegos fue propicia para la forja de un hombre. Niñez de lucha y de trabajo. Niñez triste, niñez disciplinada. Hijo de un yaracuyano establecido en la capital venezolana como comerciante —primero moledor de café, después tasquero— y de una caraqueña educada con los rigores matronales del XIX, Rómulo Gallegos tuvo un alto ejemplo moral en su propia casa. José Ramón Medina, en su biografía-ensayo sobre el autor de *Doña Bárbara*, nos dice que «a los diez años tuvo una cierta propensión mística e ingresó en el Seminario Metropolitano, para seguir la carrera sacerdotal». Y continúa: «Pero su pequeña edad y la muerte de la madre, ocurrida por ese entonces, aunada a la resistencia que el padre ofrecía a sus proyectos, le obligaron a desistir del empeño.» Rómu-



lo, pues, hubo de integrarse al trabajo de su casa para ayudar al mantenimiento de la familia; se responsabilizó desde muy niño en el camino de la vida. Y al lado de su tío Emiliano, «un viejo alto y gravadoso, que nunca había sonreído y poseía un carácter hecho de una sola pieza, puntilloso y rectísimo» —según él nos lo describiera—, además de iniciarse en los libros, aprendió o asimiló un ideal de conducta. Pese a que realizó los estudios primarios y de bachillerato, Rómulo Gallegos nunca pudo llevar a cabo una carrera universitaria. Trabajó de maestro de escuela en grupos escolares para niños, fue jefe de la estación del ferrocarril central, tenedor de libros en la hacienda de un amigo..., es decir, desempeñó diversos menesteres y oficios, al par que se iniciaba en literatura. Por aquellos años jóvenes y de casi titánica lucha por subsistir y hacerse una cultura, conoce a Teotiste Arocha en el pueblo de Charallave, junto al Estado Miranda: «¿Mi matrimonio?... Como todos los que no ofrecen nada extraordinario: un noviazgo largo de duración impuesta por la falta de holgura económica. Cuando pude casarme, murió mi padre, y como era el mayor, la familia quedó a mi cargo...» Así relató Rómulo Gallegos, sin énfasis alguno, su casamiento a Juan Liscano, relato que podemos encontrar en *Rómulo Gallegos y su tiempo* (Biblioteca de Cultura Universitaria, Caracas, 1961).

UN «DELIRIO» DE JUVENTUD

«Solíamos andarnos con rechiflas recíprocas y gastar mutuas pullas, que ejercitan la imaginación, estimulan el ingenio y distraen las horas de la existencia. Me atrevo a afirmar que una circunstancia de ambiente influía en esta modalidad: la creación instintiva y fisiológica contra el sinsabor especial que en nuestros espíritus juveniles mantenía, absurdamente, el régimen despótico reinante, con sus terribles visiones de mordaza y de cautiverio.» Dijo Julio Rosales

—amigo de juventud de Rómulo Gallegos— en su discurso homenaje a «el hombre del delirio», como llamaban a Rómulo sus compañeros de promoción en sus primeros tiempos, cuando hacía sus primeras armas literarias como ensayista, poniendo ya en su prosa todo un torbellino de imágenes y de ideas, algo delirante, pero indiscutiblemente anunciador de su exuberancia narrativa.

El 31 de enero de 1909 aparece el primer número de la revista semanal *La Alborada*. El segundo, el 14 de febrero. Rómulo Gallegos colabora ya en la publicación que agruparía a una serie de intelectuales venezolanos cuyas obras serían clave, literaria, social y políticamente, en el futuro de aquel país: Enrique Soublette, Julio Planchart, Julio Rosales, Salustiano Rincónes... Ellos fueron los «alborados», los «delirantes», «un sentimiento profundo de amor hacia Venezuela fundado en la esperanza», al decir de Medina: «*La Alborada* fue un programa de acción para la vida, y Gallegos ha sabido serle fiel a lo largo de una existencia preñada de muy difíciles alternativas.»

Rómulo Gallegos alternó durante muchos años su labor docente como profesor y director de colegios de primaria con sus colaboraciones en diarios y revistas. Con la publicación de sus cuentos en *El Cojo*, *La Revista*, *Actualidades* —de la que fue director— y *La Novela Semanal* ya se señala como un narrador en línea vanguardista, llena de brío, y con singular lenguaje. En 1913 publicó su primer libro: *Los aventureros*, siete relatos. En el teatro Caracas, por la compañía española Mendizábal-Roos, se estrena en 1915 su drama *El milagro del año*.

Y LLEGO «DOÑA BARBARA»

En 1913 también escribe Rómulo Gallegos su primera novela. Es autobiográfica. Es la novela del fracaso. Se titula *El último solar*. Y no se publica hasta 1920, en Caracas. La misma novela, con distinto título, se publicaría en España en 1930: *Reinaldo Solar*. Mientras tanto aparecen tres novelas cortas: *La rebelión* y *Los inmigrantes*, en 1922, y *La trepadora*. A estas alturas ya goza Gallegos de un prestigio indiscutible en su país, pero hasta la publicación en España —Barcelona— de *Doña Bárbara*, en 1929, no alcanzaría el reconocimiento internacional. «Hasta *Doña Bárbara* América fue novela sin novelista.» Quien hizo esta afirmación acertó. Gabriel Miró, Azorín, Ricardo Baeza, José María Salaverría, Enrique Díez Canedo, Gómez de Baquero y Pedro Sainz formaban el jurado de escritores españoles que consideraron a *Doña Bárbara* una gran novela.

«*Doña Bárbara* —según Ricardo Baeza— resultaba novela realista y poemática. También

era novela picaresca, descriptiva, costumbrista, folclórica, sociológica, psicológica y dramática. Contenía un mensaje civilizador y tácitamente implicaba una actitud frente al drama político de Venezuela. Trascendió fronteras patrias, adquiriendo vigencia universal. Era cabalmente la obra de un hombre maduro.»

José Ramón Medina narra así la gestación de *Doña Bárbara*: «He aquí la historia de la creación de la novela, contada por su propio autor. Gallegos no conocía el llano. De allí que en abril de 1927 aprovechó la oportunidad de la Semana Santa para viajar a San Fernando de Apure y penetrar aún en el interior, hasta el Hato de la Candelaria, en pleno corazón de la sabana. Su intención primera era simplemente la de tomar contacto con la realidad llanera para rematar los capítulos finales de una novela que estaba escribiendo por entonces y en la cual el protagonista tenía que pasarse varios días en un hato. Esta novela, ya pensada y escrita en su mayor parte, debía llamarse *La casa de los Cedeño*. Aquel paisaje hermoso y desolador, aquel ambiente cálido, la fibra humana de la gente que conoció entonces, la soledad tremenda de los días —«sabana inmensa, campo desierto, alimentador de la arrogancia del hombre»—, aquel mundo de «inmensidad, bravura y melancolía», despertando ante los ojos atónitos como un espectáculo impresionante que se ve por primera vez, sacudieron en profundidad el espíritu del novelista. El impacto emocional movió su febril inspiración al instante y entonces la fuerza salvaje que sacudía la realidad telúrica despertó la callada fe venezolana de Gallegos, su confianza ciega en el destino de la patria y del pueblo venezolano, que, aun dentro de la adversidad, sabe sacar fuerzas de flaqueza para marchar hacia delante. Y sintetizó en una admirable frase el sentido glorioso de lo que iba a ser su gran novela: «Tierra ancha y tendida, toda horizontes como la esperanza, toda caminos como la voluntad.»

Rómulo Gallegos supo calar en cuanto le rodeaba, ambientes y vidas. Y en medio «una mujer que era todo un hombre para jinetear caballos y enlazar cimarrones. Codiciosa, supersticiosa, sin grimas para quitarse de por delante a quien le estorbase». El lo ha razonado así: «La mujerona se había apoderado de mí, como sería perfectamente lógico que se apoderara de Lorenzo Barquero. Era además un símbolo de lo que estaba ocurriendo en Venezuela en los campos de la política.» El primer título asignado a la nueva novela, ya desechada la que estaba casi escrita, fue *La coronela*, que después cambiaría, durante su estancia en España, en 1928 —adonde vino por razones de enfermedad de su mujer—, por el de *Doña Bárbara*. El editor español Araluce, a quien conoció Gallegos en Barcelona, se quedó con el original

y lo dio a la imprenta. Nacía así un nuevo camino para la narrativa hispánica.

POLITICA, EXILIOS, CONSUMACION

A consecuencia del profundo planteamiento de su novela, de su éxito, también Rómulo Gallegos es llamado para la política. Es nombrado senador de la provincia de Apure, lugar de la acción de *Doña Bárbara*. Pero por su desacuerdo con los gobernantes abandona Venezuela y viaja a España y Norteamérica, se exilia voluntariamente. En Nueva York empieza a escribir *Cantaclaro*, *Pobre negro* y *Canaima*, todas ambientadas y enraizadas en la tierra que le vio nacer. En una entrevista que le hizo Guillermo Álvarez Bajares al cumplir los setenta y cinco años, y publicada en *El Nacional* de Caracas —2-VIII-1959—, Rómulo Gallegos manifestó: «Sin duda alguna, *Doña Bárbara* es la mejor: ha tenido mucha más difusión y está mejor lograda. Pero me gusta más *Cantaclaro*. Es más llanera. A mí me pasa, guardando las distancias, naturalmente como a Cervantes con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.»

De Nueva York vino a España. Aquí vivió tres años, hasta 1935: Madrid, Barcelona, Beluse. Aquí terminó las novelas empezadas en Nueva York. Araluce le editó todas las obras. Vuelve a su tierra y es nombrado ministro de Educación, cargo que ocupa por muy poco tiempo. Después es diputado, concejal y, finalmente, presidente de la República el 15 de febrero de 1948. En su primera alocución al Congreso, dijo: «Porque no me han movido hacia estas alturas ni personales apetencias de mando ni codicia de bienes materiales, sino la convicción de que cuanto más se pertenece uno a sí mismo, cuanto más tenga su pensamiento y su voluntad, su vida puesta al servicio de un ideal colectivo, y es éste el espíritu que me anima cuando me dispongo a asumir la grave responsabilidad que sobre mí ha recaído.» Una nueva revuelta en el país le lleva a deponer su cargo y se traslada a Méjico, donde permanece hasta 1958, para volver luego a Venezuela y quedarse a vivir allí, respetado y querido, durante el resto de su vida.

Cuatro obras más hay que añadir a su producción novelística: *El forastero*, Caracas, 1942; *Sobre la tierra misma*, 1943; *La brizna de paja en el viento*, 1952, en La Habana, y *La brasa en el pico del cuervo*, escrita en Méjico, en 1954, y desconocida todavía en España.

En fin, ojalá estas líneas sirvan para que algún editor caiga en la cuenta de que falta en su catálogo nada menos que Rómulo Gallegos. A ver si pronto le vemos resplandecer en los quioscos, en algunas de esas populares colecciones de bolsillo. Ojalá.

MANUEL RIOS RUIZ

ULTRAISMO, CREACIONISMO Y SURREALISMO EN "METAL DE VOZ", DE JUAN LARREA

Juan Larrea (1), recientemente fallecido en Argentina, no ha sido, ni todavía lo es, poeta en su tierra, y ya va siendo hora de que se le reconozca como uno de los más sorprendentes e importantes. Su valía ha sido puesta de manifiesto por numerosos críticos y poetas (2). Ha contribuido a la afirmación poética de los hombres del «27» con una voz original. Entre las varias afirmaciones sobre la influencia de Larrea respecto a la generación del 27, la de Cernuda es la más notable: «Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que, sin la lectura de Larrea, dudo que hubiesen hallado» (3).

A Juan Larrea no se le menciona apenas en las aulas universitarias, ni es conocido en círculos intelectuales, y tampoco se prodigan los estudios sobre su obra. No hay casi ediciones. En 1970 se ha publicado un volumen (4) con parte de sus versos y pro-

(1) Juan Larrea nació en Bilbao el 13 de marzo de 1895. Se licenció en Filosofía y Letras y posteriormente ingresó en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. A dicho cargo había optado, más que por verdadera vocación, por permitirle disfrutar de mucho tiempo libre, para dedicarse a sus ensueños poéticos, y en parte para poder escapar del ambiente adusto y cerrado de su casa paterna de Bilbao. En 1926 colaboró en la fundación de la revista llamada *Favorables Paris Poema*, con César Vallejo, y con Gerardo Diego en la de *Carmen*, revistas de poesía que figuran entre las más importantes de este período. Muy influido por Apollinaire y por los surrealistas, figura, junto con Vicente Huidobro y Gerardo Diego, como representante del «creacionismo». Exiliado en América a raíz de la guerra civil española, colaboró en la fundación de *Cuadernos Americanos*. Posteriormente dirigió el aula «César Vallejo» de la Universidad de Córdoba (Argentina). Entre sus obras destacan: *Oscuro dominio*, México, 1933; *Razón de ser*, México, 1956, y *Versión celeste*. Son muchos los ensayos que ha publicado; sobresalen *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, 1958, y *Del surrealismo a Machupicchu*, 1967, sobre la poesía de Pablo Neruda. Su versión del *Guernica*, de Picasso, constituye una de las interpretaciones más certeras sobre el tema y una de las novedades más importantes en las letras españolas, como hicieron notar Ángel del Río o por José Luis Sert.

(2) David Bary, V. Huidobro, F. de los Ríos, Vittorio Bodini...

(3) Luis CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

(4) Juan LARREA: *Versión celeste*. Barral Editores, Barcelona, 1970.

sas, traducidos magníficamente del francés por Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco y el mismo poeta y prologados por el segundo de ellos. Hasta hace poco los únicos poemas de Larrea accesibles al público hispano eran los aparecidos en la *Antología* de Gerardo Diego, de 1934. Las causas de este olvido, aparte de su señalada misantropía, pueden ser también debidas a los siguientes hechos: la mayoría de sus poemas están escritos en francés, ya que es su lengua de cultura, y segundo, a su hermetismo conceptual que le hace inaccesible a una inmensa mayoría. Pero lo cierto es que ya va siendo hora de desempolvarlos y conocer uno de los poetas más genuinamente surrealistas.

Este motivo nos pone en marcha para dar a conocer en la medida de nuestras posibilidades algunos aspectos de su obra y contribuir a la difusión de este sorprendente y «peregrino poeta», según la denominación de Gerardo Diego.

Nuestro propósito no es analizar los poemas eminentemente surrealistas de *Versión celeste*, sino una serie de poemas de *Metal de voz*, incluidos en dicho volumen. En ellos veremos, además de los múltiples centelleos ultracreacionistas, ciertos rasgos surrealistas, aunque dicho surrealismo tenga un carácter genuino y personal.

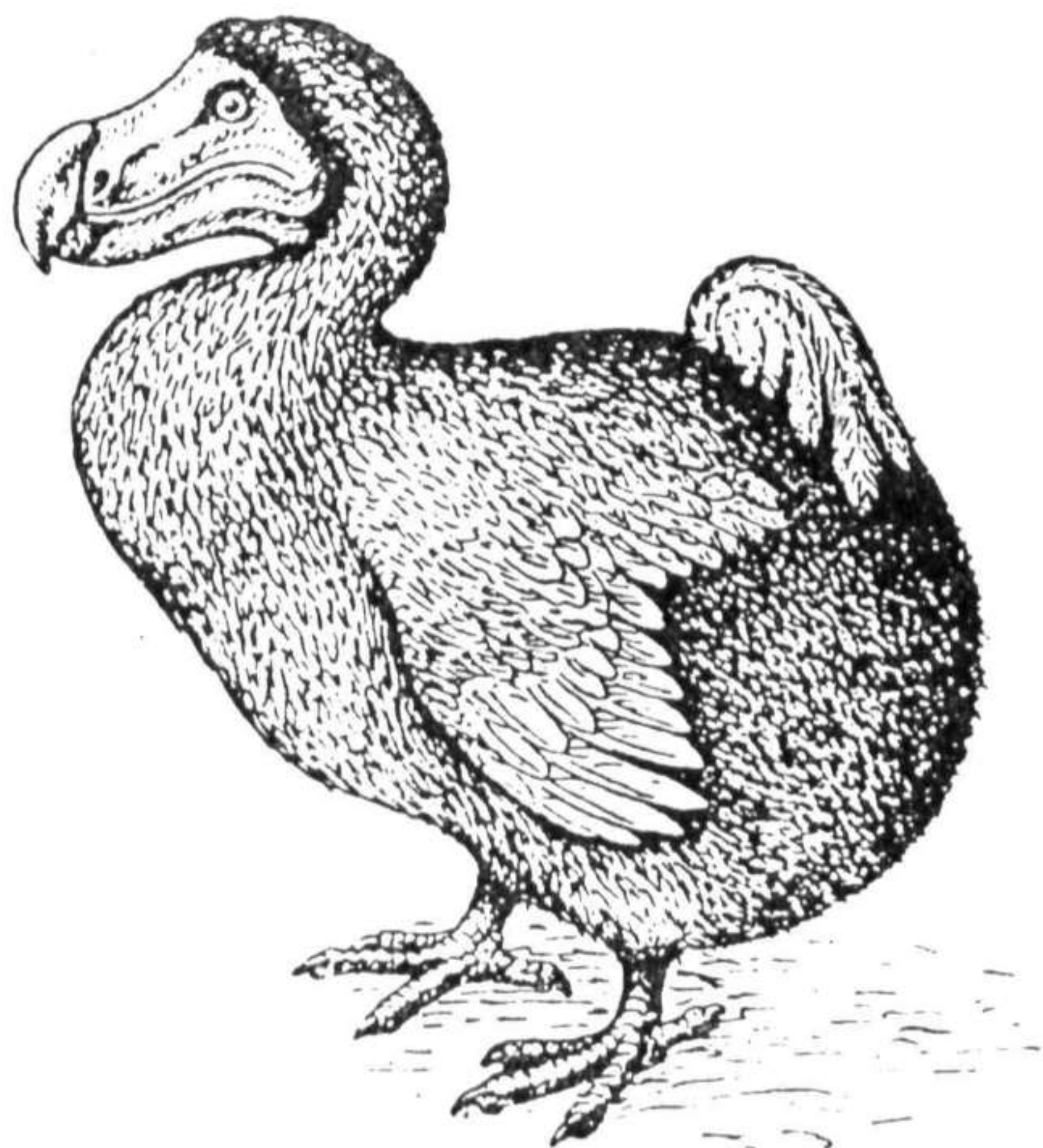
Partiendo de las declaraciones de Luis Felipe Vivanco, hechas en el prólogo de la citada edición: «En la primera parte del libro, la titulada "Metal de voz", Larrea ha incluido seis poemas como muestra de hacer poesía en imágenes sueltas. Llamémosla su manera ultra. Estos poemas, en su construcción fragmentaria..., contrastan con los que vienen inmediatamente después...» Y, por otra parte, de las palabras y datos cronológicos que inserta el propio poeta en dicha obra: «Los seis primeros poemas de este conjunto se escribieron y publicaron en 1919, al aparecer el "ultraísmo" en España. Los restantes son testimonio de una experiencia poética total que, tras un arduo período de empozamiento y preparación, se extendió de 1926 a 1936...»

Pues bien, teniendo como base estos dos testimonios, podemos establecer el método de trabajo, el cual consistirá en fijar las diferencias y conexiones entre dos grupos de poemas que aparecen en *Metal de voz*. Para ello procederemos al análisis de varios aspectos, que giran desde las disposiciones tipográficas, títulos, su relación con el contenido poemático, pasando por el estudio de la sustancia poética y su reflejo en la imagen, para llegar, por fin, a establecer un esbozo de tesis: sus conexiones entre ellos.

ANÁLISIS TIPOGRÁFICO DE «METAL DE VOZ»

La original disposición tipográfica que adoptan los poetas ultraístas en sus creaciones se manifiesta ya de forma clara en los seis primeros poemas de *Metal de voz*.

En el segundo poema insertado en la obra, la fórmula que adopta en el *título* es muy llamativa: se trata del dibujo de dos triángulos—uno hacia arriba el vértice y otro hacia abajo—separados por media luna. Como podemos apreciar, hay una serie de figuras enigmáticas y cabalísticas que nos pro-



logan una naturaleza misteriosa, desarrollada a lo largo del poema. *Estanque* es el título, y diversos versos del comienzo:

ESTANQUE
E2LVNÓNE

dos alas negras sobre los polluelos
dos alas negras sobre los polluelos

que rompen a picotazos los cascarones
que rompen a picotazos los cascarones

Qué pescador lanzó los dos anzuelos
Qué pescador lanzó los dos anzuelos

entre los pececillos de oro.)
entre los pececillos de oro.)

En una rama de los surtidores
se escama un pez volador

Todos los disparos
centran los blancos concéntricos
en la retina del tambor

El que fondeaba
desde tanto tiempo
me pregunta

Cuándo se engolfarán sus góndolas
en las sábanas azules

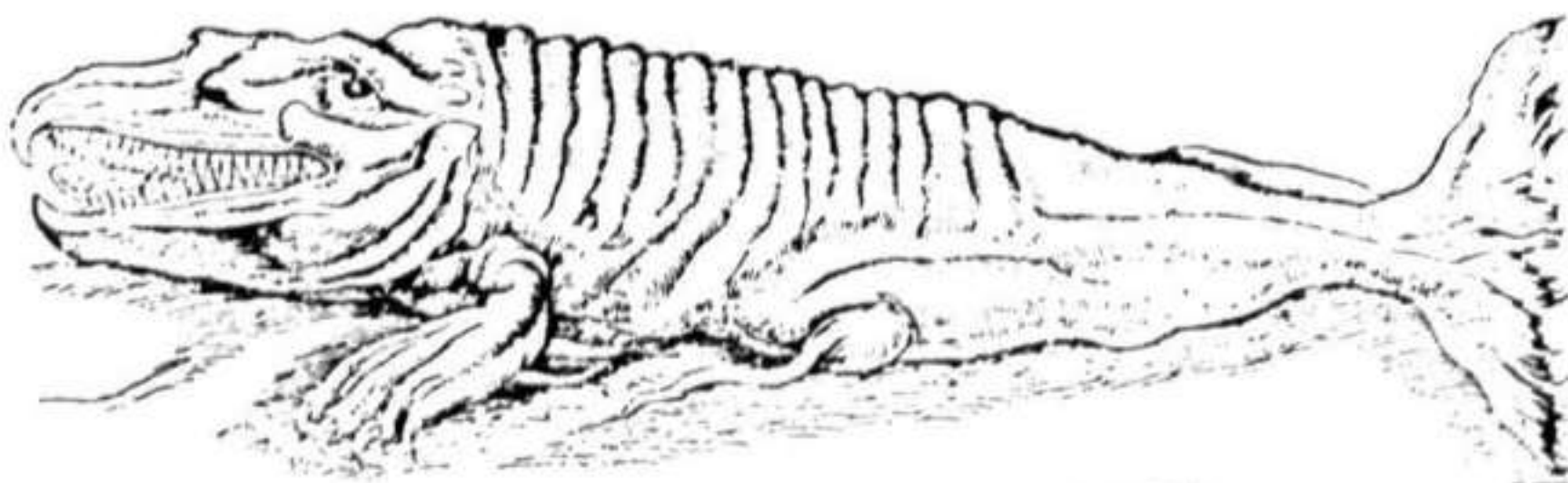
aluden a un puro movimiento de vaivén de aguas, a la vez que el reflejo de diversos objetos y animales que en ella se reflejan. Se ve que el poeta busca originales efectos visuales como ayuda de la expresión poética. *Diluvio* es otro claro ejemplo del empleo de la misma técnica en la materia versal. Aquí los espacios en blanco ayudan al poeta a conseguir la sensación de distanciamiento temporal:

Mañana En la playa del Sahara
los oasis de esta noche
arriarán las velas

En *Otoño*, el sistema tipográfico de alineaciones quebradas nos sugieren, visualmente, el movimiento del oleaje:

Hoy que tus brazos cantan el viejo leitmotiv
en el cenit ajado

Sobre el mar
que dispara
sus ondas
amargas



El letrismo, utilizado por Apollinaire, adquiere tintes dramáticos en el poema *Cosmopolitano*, al tratar de imitar la figura de los hombres en actitud suplicante por medio de la utilización ingeniosa de los trazos superiores de las yes griegas:

Desde entonces los hombres le buscan en vano
y aquellos que pasaban
llorando, sin saber por qué lloraban,
al ver cómo partían los steamers,
eran YYYYYYYYYYYYYY con los brazos cortos
e iiiiiiiiii bajo las estrellas graves...

(*Cosmopolitano*)

Las íes del último verso, acumuladas y con dos trazos: i (cuerpo) y punto (.) cabeza, nos sugieren la multitud perdida en el centro de su cosmopolitano poema, y una sensación de angustia existencial de la que no está exenta la poesía de Larrea y que Fernando Aramburu (5) ha señalado como un rasgo en su poética.

Pero el ultraísmo no se contenta con la armonía visual, sino que también busca la auditiva.

En *Evasión*, además de la disposición tipográfica, diversos espacios en blanco para reflejar el contenido poético: *el propósito de fuga del poeta*:

Finis terre la
soledad del abismo

Aún más alla

Aún tengo que huir de mí mismo.

(*Evasión*)

Nos encontramos con una serie de recursos tonales, como el de la rima distribuida a lo largo del poema (aa-bb-cC-Dd-ee-Fgfg-hihH), sabiamente entrelazada. Así como las aliteraciones de los versos:

a lo rebelde a lo rumoroso
a lo luminoso y ultratenebroso...

Donde el sabio juego constituido por la armonía vocálica:

ao eee ao uooo
ao uiioo yu a (ee) oo

El suave rumor de las consonantes fricativa, grave, difusa [s], y vibrante, sonora, floja [r], consigue unos efectos de claridad-oscuridad, con el contraste de las vocales más abiertas (a) y más cerradas (o, por la mayor frecuencia, apoyada por la u).

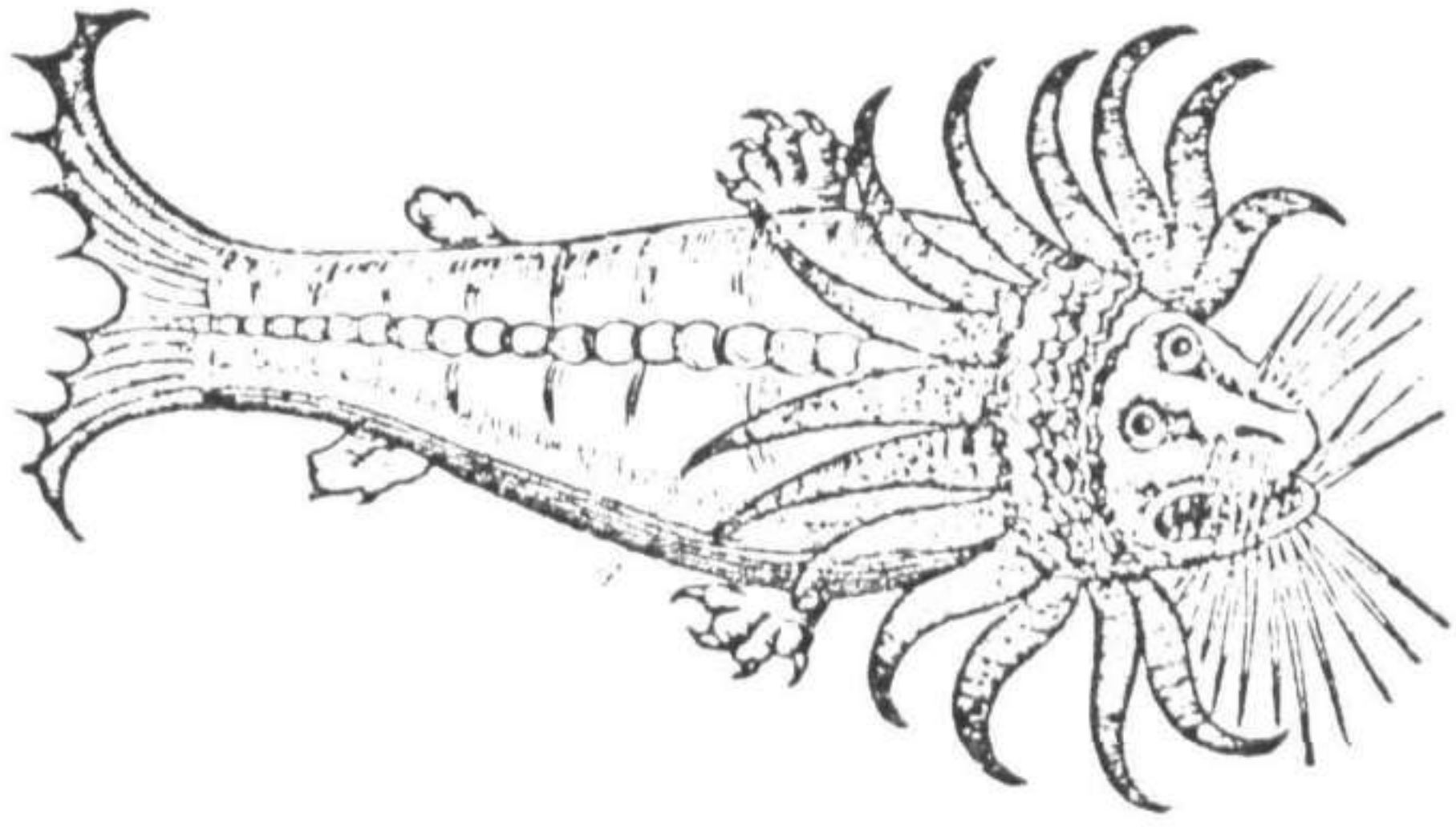
Otro efecto rítmico digno de resaltar en estos dos versos que comentamos es el que se consigue con el uso del *coupling* (6), y que ayudan a subrayar ese mundo de suavidad y color:

PREP + ART + ADJ + IPREP + ART + ADJ.
PREP + ART + ADJ + ICONJ (a lo) + ADJ

Todo ello refleja un sabio manejo de los diferentes recursos tonales.

(5) Fernando ARAMBURU: «Juan Larrea: Un mesías emplumado y su *Versión celeste*». Revista *Kantil*.

(6) Samuel R. LEVIN: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Dice que los apareamientos o *couplings* son característicos del lenguaje poético.



Comparando estos poemas con los que hemos llamado del segundo estilo (*Afuera periódicas, Tierra al ángel cuanto antes, Otoño IV el Obsequioso, Puesta en marcha, Posición de aldea, En la niebla*), salvo *Razón*, que constituye un poema de transición, apreciamos que todos estos juegos ultraístas están ausentes, y además discurren en versículos, es decir, ya se opera un cambio técnico hacia el uso de un amplio versículo, interrumpido a veces por algún verso tradicional y rimas ocasionales. Estas son las diferencias más «visibles» que aparecen en las dos partes del libro.

TITULOS: SU FUNCION Y COHESION POEMATICA

Algunos de los títulos de la primera parte de *Metal de voz* ya han sido comentados en relación con su filiación ultraísta, sobre todo por sus juegos visuales y sonoros que poseen, mientras que estas características están ausentes de los restantes poemas. Pero desde el punto de vista de la sustancia poética, existe otra diferencia entre ellos: normalmente títulos como *Evasión, Otoño, Estanque, Diluvio*, por citar sólo unos cuantos, son claros y comprensibles dentro de una lógica, y casi siempre se refieren a realidades concretas. Mientras que los títulos de la segunda parte de dicho libro ya nos sugieren otra cosa:

Tierra al ángel cuanto antes está muy cercano a la línea de la estética surrealista y, en este caso, muy relacionado con otra obra de esta filiación: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti (7).

Otoño IV el Obsequioso produce ciertas connotaciones cercanas a otro título, *Funes el memorioso*, cuento borgiano, laberíntico, simbólico y oscuro.

Además de estas disparidades citadas se encuentran otras de carácter estructural. En los poemas ultraístas, los títulos son indicios aclaratorios del contenido poemático que fluye tras ellos. Esto ocurre, por ejemplo, en *Evasión*, donde el título está en clara conexión con todo el poema y sobre todo con los versos concluyentes:

Aún más allá
Aún tengo que huir de mí mismo

Por otra parte, la relación *título-contenido*, en el poema citado, está claramente establecida a través de los *campos semánticos* que se pueden establecer:

Hay dos campos semánticos que se encuentran en lucha:

a) El primero es de carácter negativo; su *sema* es la *angustia* o, mejor, la *opresión del yo del poeta*; los *semas* que constituyen dicho *semema* son:

- vientos contrarios,
- ahogado (la primavera),
- soledad,
- abismo.

b) El segundo campo posee un signo de positivas sensaciones, y su *semema* es el ansia de libertad del poeta (la evasión). Sus *semas* correspondientes son:

- + vellón (ligereza),
- + nube (ligereza),
- + huida (ligereza),
- + más allá (ligereza).

El poeta lucha entre estos dos mundos irreconciliables por el momento, e intenta apoderarse del segundo, lograr su *Evasión*.

En la segunda parte del libro que estamos comentando, el uso de un título sugestivo no alerta al lector frente a una cadena de significaciones, sino que el poeta procede a entregar una serie de imágenes no relacionadas lógicamente, de las cuales sólo una o dos resultan relevantes en el contexto.

Por ejemplo, en el poema *El mar en persona* el tema de la música surge como eje del poema; sin embargo, dicho título no tiene vinculación con imágenes como:

*Mis cabellos se llenan de peces de penumbra
y de esqueletos de navíos forzosos.*

Señalan la emoción del poeta ante la música.

En el poema *Puesta en marcha*, otra vez el tema de la música surge desvinculado del título, a la vez que el poeta lo impregna de conflictos y donde algunas imágenes surrealistas aparecen como clave de dicho tema:

*Entre estos charcos de flauta
qué ave herida persigue el universo*

Candado diluido en mi metal de voz

... ..

y el viento se escuece en un válido roto

... ..

este no ser ajeno a una docena de suspiros

La mayoría de los poemas ultraístas constan de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene una sugestividad propia.

A esta técnica imaginista responde el poema titulado con el dibujo explicado anteriormente, o el titulado *Cosmopolitano*, que en su versión completa, las breves apreciaciones sobre la realidad (construidas sobre imágenes), se añaden simplemente, como ha señalado L. F. Vivanco (8).

La construcción de la metáfora suele ser en estos versos multiformes o polipétalas; así ha sido puesto de manifiesto por J. Luis Borges (9):

*Acabo de desorbitar
al ciclope solar*

(*Evasión*)

(8) Luis Felipe VIVANCO, *op. cit.*, p. 31.

(9) Citado por Guillermo de Torre en *Historias de las literaturas de vanguardia* (Ed. Guadarrama); a este respecto dice: «... yo transcribo algunos puntos de vista de J. Luis Borges (el único que, en aquellas calendas, junto con Eugenio Montes y conmigo, había intentado dar un asidero teórico al ultraísmo)».

(7) Rafael ALBERTI: *Sobre los ángeles* (1927-1928). Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

A término real violín se superponen varios términos imaginarios:

- *ciclope*: imagen visualizada, referida al conocido personaje clásico;
- *solar*: imagen del círculo de dicho instrumento, atravesado por sus cuatro cuerdas;
- *desorbitar*: causar esta acción al pulsar las cuerdas.

Otra imagen múltiple, interesante, es:

*Un fotógrafo furtivo
en el morral bien plegados
se lleva los paisajes malheridos*
(Diluvio)

Aquí aparece una simbiosis muy original y plástica de las figuras del cazador y fotógrafo.

Normalmente, la imagen ultraísta está apoyada por diversos motivos. Entre ellos es frecuente la aparición de los pájaros, que muchas veces hacen alusión al vuelo libertario del poeta:

*Una madrugada menstrúa
en mis dedos recién míos
dos palomas botaron sus nidos*
(Otoño)

*Y en el mar vacío
cuánta gaviota náufraga
con las alas rebeldes hacia arriba*
(Otoño)

*y sobre los escotes,
barridos por las olas,
a las brisas de abanicos húmedos,
rizaban el rizo
cormoranes y gaviotas.*
(Cosmopolitano)

Entre los recursos literarios frecuentes en *Metal de voz* (segunda parte) se encuentra como característica constante la tachadura de frases medianeras, que, por otra parte, también lo es del ultraísmo según Borges, y que en Larrea sirve para indicar la huida del poeta (10), reforzada dicha supresión de frases con la atomización de imágenes de que hablábamos anteriormente:

*Gaviota, ¿nadas?
Negrean las aguas todas
los celestes calamares.*

Esta visión fragmentaria de la realidad aparece subrayada frecuentemente por varias actitudes líricas que adopta Juan Larrea ante el mundo poético que describe:

— Realidad exterior al poeta, *enunciación lírica* (11). El poeta figura como simple narrador de una determinada esfera objetiva —paisaje, escena hecho, persona— motivadora de su sentimiento, con lo cual en el poema se marca perfectamente la separación entre el «yo que contempla» y la realidad contemplada:

*Mañana En la playa del Sahara
los oasis de esta noche
arriaran las velas*

(10) Fernando ARANGUREN, en la revista *Kantil*, cit. anteriormente, dice: «Larrea es un hombre que acepta fugarse, y acepta, en consecuencia, la ascesis.»

(11) Esta terminología está tomada de LÓPEZ-CASANOVA/ALONSO: *Lengua española. La expresión literaria*. Ed. Bello.

ELLA *Dejó caer su sexo
como un balandro huérfano
balaba en los tejados.*
(Diluvio)

Por otra parte, en contraste con la anterior actitud, aparece el *lenguaje de canción* (seguimos con la terminología de López-Casanova/Alonso), la actitud más profundamente lírica. El poema constituye así una confesión íntima y directa, desnuda interioridad, desaparece cualquier referencia o implicación con lo que no significa manifestación del «yo», autoexpresión abierta de las situaciones anímicas personales.

*YO que ayudé a bien morir las olas en tu nuca
y que descorché volcanes sobre los días expósitos
postulo ahora
un póstumo calor de los ahorcados
que cuelgan de mi vida
como frutos afónicos.*
(Diluvio)

Sin embargo, la *imagería* que aparece a partir del poema *Razón*, es de carácter bien distinto: dichas imágenes suelen estar fundidas en el poema, provocando una atmósfera única, aunque dentro de un hermetismo que la sitúan muchas veces dentro de la absurdidad surrealista:

*La luz se arrastra cortando los rastros
como la cola del perro que levanta la tristeza
y el horizonte se dobla bajo el peso de mis ojos.*
(Otoño IV el Obsequioso)

Estos tres versos del poema *Otoño IV el Obsequioso* parecen expresar tres actividades separadas pero a la vez vinculadas en una libre asociación. Pero en realidad aquí no hay sino un episodio, una imagen rota por el movimiento tridireccional de una metáfora desintegradora. El objeto descrito es el fenómeno de la luz que emana lentamente desde el horizonte y la emoción correlativa en el poeta: *la tristeza*.

Las imágenes fluyen a menudo sonambulescas:
pies ardiendo al revés de los días yo os siento.

Antes que imaginistas, estas metáforas son evocaciones de la surrealidad más amplia, lentamente suscitada a medida que el poema va siendo escrito:

*Paciente el lobo a cada tiempo
como el trozo de mármol destinado a la estatua
de mi voz
se incorpora al helado cadáver de las horas.*

Concluyendo, podemos decir, que a diferencia de los primeros poemas comentados anteriormente, «las imágenes que aparecen en la segunda parte son incapaces de hablar por sí mismas, sin el apoyo de referencias periféricas», como ha dicho Paul Ilie (12), y que, por otra parte, es una constante de la surrealidad de Larrea.

MUNDOS COMUNES

Aunque a primera vista, en los versos ultraicos, pudiera apreciarse una cierta carga de intrascendencia (debido en parte a que ha sido el lastre que han arrastrado los poetas de este credo), sin em-

(12) Paul ILIE: *Los surrealistas españoles*. Ed. Taurus, 1972.

bargo, los dos grupos de poemas, a pesar de las diferencias señaladas, juegos tipográficos, atomización en la construcción..., participan de una serie de hilos conductores comunes, entre el que destaca *El afán de eternidad* (13). Y es que, como dice Fernando Aramburu, la poesía de Juan Larrea maneja de continuo elementos concretos y visibles de la naturaleza e incluso de la civilización (automóviles, tranvías), pero el *objetivo celeste* que le marca le convierte dichos elementos en arquetipos de vuelo a la altura (no de sumisión del paisaje).

*Aún más allá
aún tengo que huir de mí mismo.*

(Evasión)

*La lluvia registra los días hasta el fondo de los ojos
que viajan a la velocidad de los ritmos conocidos
la lluvia mientras llueve es toda oídos
y ay del que como un piano no se muerde los labios.*

(13) F. ARAMBURU, *op. cit.*

Sin embargo, *esta huida de lo cotidiano* caracteriza a los poemas del segundo grupo, donde se dan imágenes abundantes que lo demuestran:

Ampárame un autobús a motor de golondrinas.

(Ocupado)

Yo me siento invadido por un principio de sendero.

(Posición de aldea)

Y el libro concluye con una imagen que expresa bellamente esa ascensión a lo infinito (14):

El hombre es la más bella conquista del aire.

CLARA ARRANZ NICOLAS

(14) Su línea mística ha sido observada por varios críticos: Fernando ARAMBURU, en *op. cit.* A este respecto recogemos la opinión de Robert Edward GURNEY: «Eventualmente, a finales de 1926, cuando Vallejo se hallaba absorbido en una crisis personal, Larrea se sintió completamente solo y pudo evolucionar en la línea mística que había escogido.» *Insula*, núm. 337, p. 14.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

CIRCULO DE PERPLEJIDADES

VICENTE SANCHEZ PINTO: *Las adivinaciones*. Ancora y Delfín, 538. Ediciones Destino. Barcelona, 1979.

En 1951, José Manuel Caballero Bonald obtenía un accésit del «Adonais» con un libro titulado *Las adivinaciones*; en el poema que lo nominaba, el poeta andaluz escribía: «Todo lo que me cerca en mí palpita / como una indagación ya en su origen frustrada / donde es poco estar vivo, donde es poco / abrir los brazos siempre, ir a todos los sueños, / desolarse en la luz de todas las bellezas.» Traigo aquí sus versos no sólo porque el título se repite, sino porque hubieran servido de pórtico adecuado a esta novela de Sánchez Pinto (él prefiere lema proustiano), destacada en las votaciones del Nadal de 1978: segunda de su autor, por cierto, que ya se había estrenado con un libro de poemas.

No es obvio recordarlo. Sánchez Pinto noveliza desde una concepción poética, dejándose llevar por el fervor de los vocablos, al hilo de lo misterioso, de lo que pugna por aflorar y no halla en su camino plasmación objetiva y escueta, sino el tamiz del lirismo, el alto ventano de lo inexplicable. La tronchada cabeza de Orfeo, arrastrada por el Hebro, más que hacia Lesbos, hacia

el ancho mar de las letras universales, sigue pronunciando con su helada lengua el nombre de Eurídice, la perdida esposa a quien su dueño no fue capaz de rescatar. Sus ecos alcanzan ahora a este escritor castellano, que recrea —muy desde lejos y a su modo— el antiguo mito, en tanto trata de liberar a su amada, Caty-Eurídice, «de aquel infierno infernal» de los otros, de quienes la rodean, la acosan, la desean, sin reparar en el prodigio de su virginidad, en su diáfana hermosura.

Narra Sánchez Pinto una historia de amor, en la que la amada hace de memoria y de espejo: ella va reflejando los acontecimientos, hilvanándolos de nue-



vo; aconteceres amorosos, cándidos —un encuentro, un paseo, una charla morosa, un beso dulce—, a los que se entremezclan un oscuro perfil, una bocanada de pena, cuando no la figura enigmática del hombre del azadón —de la guadaña—, silencioso y mortal; y unas mujeres turbias —la cantinera, la maestra— que remueven la bruma del relato con suaves soplos de absurdidad. Confiesa el amante cómo, al margen de su miserable condición humana, eludiéndola por quién sabe qué doloroso privilegio, la amada es capaz de prolongar su presencia incluso allí donde no está. «No aquí —puntualiza—, no en estas líneas que mis dedos escriben nerviosamente abriéndose camino a través de la niebla que llena los intersticios del mundo, no en este hipotético libro que exalta tu recuerdo, es decir, a ti misma, y que tal vez algún día un rarísimo y esquizofrénico editor tenga la *nonchalance* de condenar a las bestias, sino en mí mismo. Pues si vivieras en el libro, ¿cómo ibas a vivir en mi memoria? Si yo renunciara a ti para que pudieras ir y venir por sus páginas, y que los críticos un día pudieran aseverar doctoralmente que he logrado crear un personaje, si hiciera eso, ¿cómo ibas a poder caminar por los arenales desiertos de mi corazón?»

Transcribo la larga cita como ejemplo del hacer de su autor y como testimonio de su insistencia en dos extremos que parecen preocuparle: el del editor (también, en otro momento, se referirá al jurado que ha de leer su original) y el del crítico. Por lo que a este último respecta, volverá a la car-

ga en la página 182, con mucha más ironía; resisto la tentación de copiar lo que dice que el crítico dirá, juicios a los que suma los de quienes le conocen, o le tratan sin conocerle, o son —eran— sus amigos. Sánchez Pinto no hace sino poner el parche antes de que salga el grano, colocándose en apariencia por encima de toda opinión, sin importarle el hecho de que, para dejar constancia de ello, deba abandonar el hilo del relato, que retomará cerrado el paréntesis, el inciso. Fórmula que repetirá hasta la saciedad, pues no hay que olvidar que, entre otras cosas, Sánchez Pinto está intentando aquí un ejercicio de escritura —del que sin duda sale aprobado—, con largos párrafos (véase el de la página 27), digresiones y disgregaciones que se van enlazando imparablemente, hasta prescindir no ya de la habitual división capitular, sino casi de los puntos y aparte. En consecuencia, la lectura sin tregua de estas 235 páginas, su bloque macizo, fatiga, y el lector, al «verse perdido en el laberinto de las adivinaciones», se irrita, si cabe, ganado por la buena prosa, a poco que el autor afile la pluma y torne por donde solía. No es extraño, pues, que, en este menester, al poeta se le vea el plumero (como, en otro orden de cosas, al universitario culto, con frecuentes citas poéticas y alusiones a Azorín, Cela, D'Ors, La Bruyère, Leibniz, Goya o Degas) y uno no rehuya la incitación de desmembrar algún párrafo y presentarlo así:

Mientras tú me nombres,
aunque pronuncies mi nombre
Imuy bajito,
aunque ni siquiera lo pronun-
cies completo,
sino dejando la última letra
Icomo acostumbras,
yo me reconoceré en tu voz,
como se reconoce el verso en la
Ipalabra,
como el diamante en la exacta
Igeometría,
como el amor en el respeto
Illeño de reverencia.
Pero nómbrame, sigue
Inombrándome,
sigue pensándome por lo menos.

Es curioso que esta novela de Sánchez Pinto concurriera al Nadal el mismo año que se alzaran con el triunfo Sánchez Espeso y su *Narciso*. Porque hay muchos puntos de contacto (el mito, el juego literario, la devoción por el lenguaje, los saltos en el tiempo, el uso de la primera persona, la hembra-espejo...) entre ambas obras, propicias a confundir al lector medio (¿la bestia?). Escribe Sánchez Pinto: «... en su batalla fantasmal contra las palabras y las fabulaciones, yo no sabía cómo romper aquel círculo de perplejidades». Yo, en muchos momentos, tampoco. La solución, claro, está en quedarse dentro de ese círculo, en aceptar sus límites; y en hacer aquello que aconsejaba el poeta: «ir a todos los sueños, / desolar-se en la luz de todas las bellezas»; para poder así salir, sin traba y sin daño, de su fondo abisal.

CARLOS MURCIANO

LOS SILENCIOS, LOS PAISAJES Y LAS HERIDAS DE UN PUEBLO

FERNANDO QUIÑONES: *Nos han dejado solos*. Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

Es fácil comprobar, sobra con darse una vuelta por los escaparates de las librerías o con hojear los suplementos literarios de la prensa diaria, que estamos en el gran año de Fernando Quiñones. Su papel de finalista en el premio Planeta, del que, según algunos, fue su ganador moral y el éxito comercial y crítico de *Las mil noches de Hortensia Romero* le han situado en el candelero literario y es de esperar que de esta repentina fama saquen provecho sus obras anteriores, tanto las poéticas como las narrativas, que hasta el momento se movían en circuitos más bien restringidos, lo que había contribuido a adjudicarle al escritor gaditano un cierto halo de escritor minoritario. Creemos, sin embargo, y para dar al César lo que es del César y a la publicidad lo que es de la publicidad, que el interés actual por su obra no debe ser achacado en exclusiva a los vientos favorables que la aventura del Planeta le supuso. Entendemos que Fernando Quiñones ha conectado con una comunidad emergente en este momento: la andaluza, que si bien siempre ha contado y cuenta con cualificadas voces poéticas, requería, sin duda, una prosa a la altura de sus especiales rasgos socioculturales.

En general, y por desgracia, las citas que abren las páginas de algunos libros son un gesto gratuito y pedante que poco aporta a la obra que le sigue. En el caso de este libro de relatos, *Nos han dejado solos*, la cita de Borges es un pórtico de extremada validez y la transcribimos entera: «En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino», porque, en definitiva, este enunciado del viejo maestro argentino y viejo admirador de Quiñones, resume básicamente el significado de este libro, que no mera colección de relatos, puesto que en esta entrega del cronista de Al-Andalus lo que emerge hasta inundar todos y cada uno de los contenidos, es la presencia de una voz colectiva. La voz honda de una comunidad nacida de una manera propia de ver, sufrir y hacer historia

TIEMPO SEPIA

De asombro. Más de un siglo de vida manchega, sorda, desvaída, anónima sepiá, que lanza las piernas (o los vuelos del refajo) al aire, para pasmo de propios y extraños. Calculo que las fechas a las que se ciñe la colección del fotógrafo Escobar (*) coinciden, más o menos, con la vida de don Antonio Machado: una España, en principio, conclusa, sobreañdo y acumulando polvareda el expediente, en las más pinas estanterías: objeto de museo y olvido. Y, héte aquí el milagro: por obra y gracia del talento selector y ordenador—casi de montador en el sentido filmico del término— de Publio López Mondéjar, estos casi muñecos de guiñol, las «pobres gentes», esos seres que miran un tanto reticentes y medrosicos, un mucho satisfechos a la lente, se nos entran en el corazón con su tosque-

(*) «Retratos de la vida 1875-1939». Fotografías de Luis Escobar y otros, recopiladas y seleccionadas por Publio López Mondéjar. Prólogo de Agustín García Calvo. Edita el Instituto de Estudios Albacetenses-Excelentísima Diputación de Albacete, 1980.

dad de pioneros del Oeste, con su ingenuidad también, con su pobreza digna, remendada y recompuesta. Casi marcialnos a ratos, cercanísimos otras, despertando nuestra curiosidad por una España—que yo he conocido y que debe aún colear en alguna revuelta trajinera—de sartenes a la espalda, tinajillas de arroyo, carros y galeras, circos pobretones, aburridísimos paseos a la orilla del riachuelo del lugar, en las silenciosas tardes de domingo.

Siempre la manta al hombro, pasen los años que pasen, rumbo a una u otra guerra perdidas, los mozos pelones se atiesan frente al ingenio que los inmortalizará, queriendo esconder el pavor, la sorda sospecha de que todo aquel desfile de rayadillo o caquí, al son de la «Marcha de Cádiz», tiene poco que ver con su cansina rutina diaria. Por si era poca la épica del mendrugo, ahora la muerte tras los manglares de Cuba, tras las abrasantes colinas del Rif.

Dionisio Ridruejo habló en su «Escrito en España» del «macizo de la raza», de ese fondo casi telúrico, inmune y resistente a progresos y cambios de nuestras gentes. Unamuno había escrito antes de la «intrahistoria» de este mismo pueblo. De espinazo dorsal de la raza, de in-

que no dudamos en señalar como el modo andaluz y cuyas señas de identidad el autor acierta a descubrir.

La presencia de esta voz, de ese tono, es el gran hallazgo que se hace patente en cada uno de los relatos, alcanzándose en algunos de ellos una calidad nada usual en nuestras letras. En el caso del titulado «El testigo», en el que, a expensas de contarnos la biografía apretada de un cantaor, en el sentido más puro de la palabra, «estoy en otras cosas, estoy en el bulto, estoy leyendo quince libros sin saber leer, veo sitios, estoy acostado con cuatro o seis mujeres, veo muertos, veo to», se nos sitúa delante de unos modos y comportamientos de relacionarse con la vida o de pensarla, útiles a la hora de intentar comprender las raíces de lo andaluz. Aun cuando el autor en páginas finales nos indica su predilección por su relato *Aquel tan raro*, cuyo personaje central, Martín Lavilla, es de los más conseguidos de entre los que se mueven a lo largo del libro, pensamos que acaso *El testigo* es el mayor acierto y no sólo por ser en él donde mejor brillan los recursos del escritor, los cambios de presión narrativa, la introducción del estilo directo, el uso sobrio de un lenguaje generoso, sino porque la voz de Manolo Pantalón, con sus venadas, su independencia, sus fallos, su profundidad, cobra perfiles de imagen síntesis de todas las voces que Quiñones convoca.

Pero no se crea que nos encontramos, como sucede normalmente, con un libro de relatos que se salva o justifica su compra y lectura por la calidad de un caso o dos aislados. Lo sorprendente es que de las trece narraciones, más de la mitad son de valor altamente estimable, mientras que del resto ninguno es desechable, de ahí la conveniencia de seguir el método de lectura que el propio autor recomienda, «seguir el libro según va, sin saltar relatos», porque cada uno de ellos, cada voz, complementa las anteriores, cada personaje no se entiende aislado de los otros, cada historia, aun cuando independiente, se integra en una historia común: en un destino.

Este sentido coral, solidario, colectivo, unido a unas aportaciones estéticas y estilísticas innegables, es, a nuestro entender, lo que subyace en el éxito actual de Fernando Quiñones, su capacidad para traducir a literatura una voz y un dolor que parece venir de muy atrás; su capacidad para tornar expresivos los silencios, los paisajes y las heridas de un pueblo para cuajar en verbo la voluntad de recuperar un horizonte. Todo eso unido a su magistral uso de los lenguajes cotidianos permiten que el lector y el crítico hayan de felicitarse por el encuentro con Fernando Quiñones: un empujón literario que llegó del Sur.

C. B. CADENAS

trahistoria se trata, como en muy pocos testimonios literarios, en este montón de viejas fotografías. Nada tan dramático, pese a la sonrisa que nos provoca el anacronismo de tipos, enseres, costumbres y vestimentas. Nada tan tierno, tan digno de conservación y memoria. No sé si se puede generalizar, si ese oscuro sentimiento que los manchegos experimentamos ante la desnuda exposición, que es a la vez de rabia y nudo de lágrimas, de pudor indetenible ante tan desasistido tiempo pasado, por tan frustradas esperanzas, será extensible a otras gentes de nuestro país, de otros lugares. Algunos bellos ojos argentinos he visto humedecerse de ternura, que triunfaba de la jocosa curiosidad.

De todo el material seleccionado me conmueven profundamente las placas con reuniones de hombres solos: fatigadas tardes festivas (la fotografía era un lujo) tras la jornada de cacería, apurando los posos del aguardiente, derrengados, bigotudos, serios, con botas de muerto de tacones torcidos y ningún futuro. O esta otra tan curiosa de la agrupación socialista de Villagordo del Júcar en que la casi uniformidad de los varoniles blusones, que deben venir de los arévacos y aún pueden verse en las plazas de Vi-



llarrobledo, Sisante o El Bonillo, queda rota por el terno negro y la imponente pinta de ese dirigente local, sin duda el maestro, de mirada demente y más que socialista personaje de novela rusa, al que la desvaída sonrisa de Don Pablo Iglesias, cuyo retrato sostiene a su lado un conmitón, trata de quitar hierro al rojo, voluntad de cambio a golpe de tea, apocalipsis regenerador. O la juerga también tristísima y dominical en el Albacete de 1929 en que un transido, desde invisible podio, brinda tras algún discurso sembrado de chascarrillos obscenos y chuscadas, mientras los concurrentes aplauden y un punto a la derecha alarga el puchero por sobre las bandurrias, calientes aún de desgarrar seguidillas. ¡Cuánta boina calada hasta las orejas por niños que semejan ancianos, cuánta «paloma» de Anís del Mono, cuánta pana eterna, qué lentitud!

Como adecuado «pendant» de tanta soledad masculina, ese estremecedor retrato de tres putas casi moras, sorprendidas en su burdel.

Y de repente, en la Sección III de la muestra, el «sprint» final. De las elecciones del 31 a la derrota del 39 en unas detenidas instantáneas que todavía quemán. Así, junto a una inenarrable Miss Albacete 1935, calcada a Estrellita Castro, nos topamos un año después con muchachas alzando el puño y la sonrisa, esgrimiendo hoces bajo sombreros de siega o con esa niña ingenuamente disfrazada de matrona republicana, gorro frigio incluido y gesto voluntarioso. No faltan los mítines de izquierdas en plazas de toros con toda la parafernalia de retratos y banderas y hasta orquestinas y comparsas de mozos jaraneros y tiznados, con resonancia un mucho lúgubre y solanesca. El desfile de fotos se cierra, como era menester, con el entierro de los «caídos» en Casasimarro, entre adustas camisas azules con el arma a la funerala y presencia en primeras filas de curas con teja, suscriptores a perpetuidad de *El Debate* o *El Siglo Futuro*. Se abre aquí otra página, cuyos renglones en el mismo estilo no estaría de más que pasasen a otro libro similar a éste. Queda emplazado el antólogo. Se me ocurre, un poco al margen ya, que tuvo no poco mérito el custodiador de las placas originales, al conservar testimonios del bando republicano, tras la victoria nacionalista. Más valor que «El Guerra» debió echarle. Por bastante menos perdía uno el pellejo. A él o a ellos les debemos también esta recuperación histórica. Gracias.

Del excelente prólogo de Agustín García Calvo quiero quedarme con el tierno, generoso, desesperado «desideratum», en la estrofa final del poema que se engasta en dicho pórtico. No me resisto a copiarla:

*Enjabelgado de cal sucia
otro pueblo de tarde en tarde
abre hacia la vía sus rúas.
¡Salud a vosotros y fortuna,
Criptana, Socuéllamos,
La Roda, Utopiel, Villaninguna!*

El resto es silencio. O viento racheado—cierzo o solano—recorriendo como un orate la llanura.

LOS HABITANTES DE LA NOCHE

JOSEP ALBANELL: *Ventada de morts*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1979.

Ventada de morts, es *Vendaval de muertos*, y lleva por subtítulo «Habitants de la nit», que es tanto como decir «Habitantes de la noche». El título y el subtítulo nos indican ya que nos las tenemos con un tema, un mundo y unas situaciones de misterio, de muerte, de oscuridad y de leyenda. Y, en efecto, así es. Toda la novela está traspasada por el aire gélido y mortuorio de fatalidades. Todo el argumento es una concatenación de maleficios, odios mortales, pasiones destructoras y lances enigmáticos. Toda la urdimbre está tejida con los hilos de la devastación, de las sombras espantosas, de los aspectos que aparecen y desaparecen, de las tradiciones más lúgubres y de las peripecias más increíbles. Pero más que contar por lo menudo, la obra resulta preferible dividirla, con lo cual se acrecienta el interés y se deja en el aire el continuado milagro de la sorpresa, pues esta magistral novela es un portento en cuanto a intriga y se parece al juego de las cajas chinas o al de las muñecas rusas: siempre hay un plano más allá que creemos último y definitivo, siempre surge un inesperado giro en el momento en que suponemos agotado el enredo, siempre brota un nuevo avatar cuando se considera exprimido el jugo de la situación. Josep Albanell hace gala de una enorme fantasía—más que imaginación—y de un supremo arte creativo—más que hábil calidad narrativa—. No es rica la novelística en catalán—ni tampoco en castellano—de obras en las que la fantasía campee a sus anchas. *Ventada de morts* es un alarde de esta hermosa cualidad, más hermosa aún cuando no se desborda ilimitadamente, sino que empareja con la realidad, lo cual acrecienta las dificultades y, por tanto, los méritos, pues equivale a ponerle puertas al campo o domeñar lo infinito. Fuerzas infinitas se mueven—y mueven, impulsan, empujan a esta novela—, fuerzas inabarcables y, sin embargo, constreñidas a ajustarse a una posible y convincente realidad. Este maridaje entre lo imposible y lo posible, entre lo ilimitado y lo concreto, entre lo fantástico y lo verídico y no sólo verosímil, es el mayor logro de la obra, que, al igual que toda obra novelesca, podemos subdividir en sus seis elementos integrantes, en los seis ingredientes de que se compone su fórmula. Por supuesto, la fórmula no es sólo la suma de las citadas partes, sino un todo superior y distinto. La fórmula es el secreto mágico de cualquier auténtica creación.

Argumento.—En Escornaldiable, villorrio perdido en una inaccesible altura, es asesinado Gaio, el poderoso señor de vidas y tierras. Existe una leyenda por la que se sabe que el día en que la sangre de Gaio empape la tierra resucitará Telucard, el poderoso señor que murió mil

UN BAROJIANO ANDA SUELTO

CARLOS CAMPOS: *Del juego al infinito*. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

Muchos experimentalistas tienen un problema de raíz; resulta difícil entenderlos, por lo que el lector queda no pocas veces perplejísimo, preguntándose si el bruto es él o es que la literatura florece ya como ocupación de arcangélicos para arriba. Carlos Campos se ha arrancado con un conjunto de relatos desde luego poco convencional, pero para empezar se hace entender.

Ha partido de una evidencia: la gente lee libros en los que pasen cosas, en los que salga gente en apuros y practicando ocupaciones que entrañen dificultad; viviendo, vaya. Antes de meterse en harina, coloca Campos una introducción a cada historia en la que explica en unos cuantos envites el juego de azar sobre el que girarán las peripecias: así, quedamos avisados de los intrínquilis en los que se moverá-debatirá el personal protagonista, ya sean los dados, la ruleta, el baccará o cualquier otro desaguizado.

Si a partir de ahí se hubiese dedicado a contarnos los avatares metafísicos del jugador, la vivencia angustiosa de su búsqueda de absoluto en las telarañas de la fortuna, la cosa no iría mucho más allá de un dostoyevskianismo de *Reader's Digest*. El acierto de Campos estriba en que ha utilizado sus tramas para acercar al lector a una problemática de hoy: aunque para este acercamiento nos traslade a los mares de la China, siempre nos está brindando referencias al marco sociológico en que, europeitos como somos, vamos tirando.

Hay en *Del juego al infinito* múltiples sugerencias heredadas de varios géneros: de la ciencia-ficción al cuento tremendista de posguerra; pero nunca el guiño literario se produce arteramente, pues en todo momento el autor—o lo que sea—está ahí, saliendo al quite, dejándose ver y dando opiniones. Terreno, por cierto, éste de la moralina sumamente arriesgado, y en el que alguna

vez Campos sucumbe a las ganas de explicar su propia visión del mundo.

Visión del mundo que, cuando logra expresarla con verosimilitud en el transcurso de la trama, conecta claramente con los mejores logros del libro en cuanto a estilo se refiere: no andamos aquí muy apartados, y la progresión de la lectura de Campos lo va confirmando, del poso barojiano. Una ética pesimista por realista, una en todo momento presente voz de alarma que advierte que los desheredados, no por llevar razón, podrán redimirse si no se unen y consiguen más fuerza que sus opresores, se apuntala estilísticamente en una escritura directa, nerviosa, sumamente hábil para saltar incansable de un tema a otro, sin pesaras dubitaciones sintácticas, yendo a lo que el autor ve que es el grano de lo que está contando.

Esta estirpe barojiana queda patente en el relato más acabado, «El mago», con un fondo de estraperlo, pelotaris, chisgarabises, puterío, pítimas, paredes desconchadas, y un dibujo rápido, chirriante de los personajes. Y siempre, con la lengua fuera en pleno juego o recobrando desesperadamente aliento para volver a la lucha, la gente en situaciones límite: «Ochoa respondió con el silencio. Después pidió otra copa. La lumbre de su cara, la curva de su vientre se le metían adentro y le hacían daño. Decidió irse y al tiempo el deseo le retenía a empujones junto a ella.» (Párrafo escogido, como cumple en este libro, al azar, que ejemplifica bien los defectos de la prosa de Campos—no queda claro, hasta el final, que «su cara», «su vientre», son los de una mujer que trae tarumba a Ochoa—y, a la vez, la decisiva fuerza de un estilo que arrastra en la lectura.) Una capacidad estilística poco común para de pronto echar el freno y cambiar de tercio desde la narración a lo reflexivo: «Si todos los públicos son crueles, lo es infinitamente más el que apuesta. Lo comprendieron los emperadores romanos que combinaron la sangre con el azar.» Punto y aparte, y a seguir con la acción. Esto Campos lo hace como el que lava.

MIGUEL BAYON

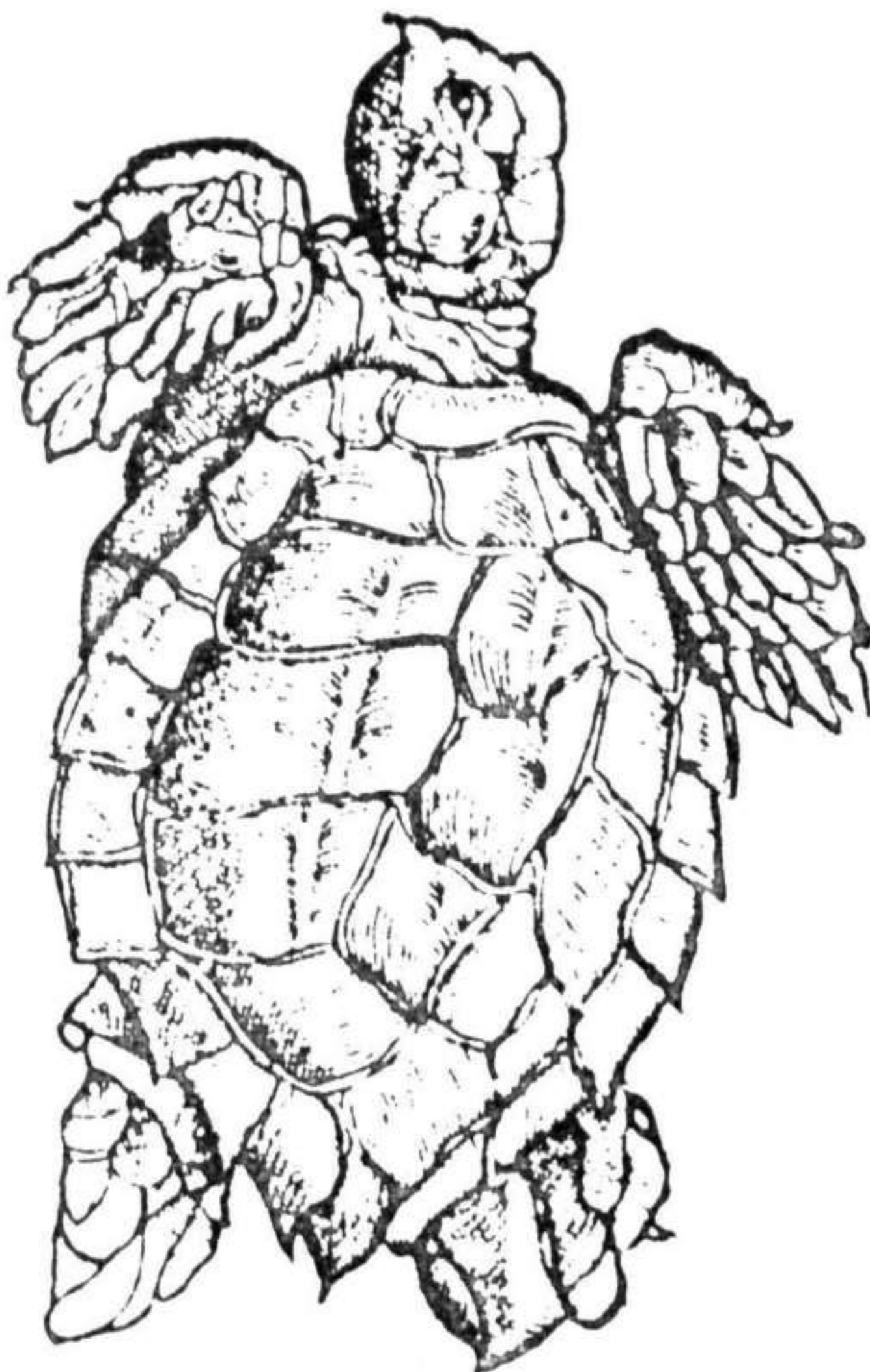
años atrás y que está en las raíces de la añosa higuera que preside la vida y el miedo de los habitantes de Escornaldiable, cuyo significado en castellano es Descuernaeldiablo, ya que Telucard le rompió un cuerno al mismísimo demonio, si bien éste, disfrazado de atractiva doncella, fingió rendirse a su atractivo varo-

nil y, al consumir el acto carnal, le emasculó al solo contacto, resultado de lo cual fue que, en sustitución del miembro, alguien le injertó una ramita de higuera, ramita que acabó por convertirse en árbol y aplastar al portador del injerto. Escornaldiable bulle y rebulle de pavor por el asesinato de Gaio, ya que Telucard

aparecerá de un momento a otro y se vengará cumplidamente. Se desatan las lenguas, las pasiones y las acciones. Los acontecimientos se acumulan y cada uno de ellos es factor desencadenante de otro aún mayor. Duros enfrentamientos entre las partidas de los dos amos del territorio—el otro es Teró, todo un señor—, más un tercer grupo: el de los bandoleros, mandados por un tal Joles. Hasta que al final, el pueblo, dirigido por Baró, uno que lo perdió todo, se rebela, rompe con el miedo y se lanza a luchar contra el sojuzgamiento a que ha estado sometido. La leyenda de Telucard era un ardid para mantener sometida a la población, así como la creencia de que Gaio era casi inmortal, contándosele unos ochocientos años de edad. Claro que, una vez liberados de las agobiantes sombras del pasado y destruidos los terribles dominadores—Gaio, Teró y Joles—, Escornaldiable caerá bajo el mandato de un nuevo amo: Baró. La alegoría es diáfana.

Personajes.—Gaio disfruta del derecho de pernada y liquida a todas las mujeres con las que entra en intimidad sexual si no le ofrecen un varón. Sólo Letes se lo da y se salva, si bien al cabo nos enteramos de que el hijo no era de Gaio, sino de Carolí, un pobre infeliz a quien amó y que la amó. Sobre Carolí caen las sospechas del asesinato de Gaio y es ahorcado, sin que le sirvan de nada sus sinceras protestas de inocencia. El secretario—única autoridad del lugar—es un hombre pobre de espíritu y sin luces en su cerebro, con una mujer que le pone los cuernos. Este representante de la autoridad debe inquirir sobre quién ha sido el autor del crimen y no da pie con bola. Xeca es una vieja bruja, conocedora de hierbas, mejunjes y pócimas. Alvar es el lugarteniente de Teró y, aunque aparezca poco en la obra, juega un decisivo papel en el desenlace de la compleja acción. Gaia, hija de Gaio, acaba por largarse a la ciudad y abandonar aquel lugar preñado de vilezas, odios, ignorancia y sordidez. Damià es el tabernero y quien delata a Carolí, al que no sobrevive, puesto que muere de una pulmonía. A Joles lo mata el bravucón Benet, el único que se ríe de la leyenda de Telucard y que ha conspirado contra Gaio. Mata a Joles por celos, puesto que ama a Guineueta, la cual se entrega muchas noches al jefe de los bandidos. Guineueta es al presente la preferida de Gaio. Y hay una sombra, vista por muchos, temida por todos, que recorre el pueblo de noche, que se escabulle con facilidad. Esta sombra resultará ser uno de Escornaldiable que se marchó a un convento, se hizo fraile y, aquejado de nostalgia, decide retornar a su lugar natal para revivir emociones. Ermini y Senell son lugartenientes de Gaio y de Joles, respectivamente. Ambos, junto con Alvar, serán apresados por la tropa que sube a poner orden y dejan así el campo libre a Baró, el más débil de todos, pero armado de sabia paciencia y de astuta reflexión.

Situaciones.—La muerte de Gaio desencadena el denso alud de sucesos, pero no es menor la importancia del relato de la historia de Olaguer, alias Telucard, ni el del linchamiento de Carolí, con todo lo que sigue con su cadáver y antes ha precedido con su detención y encierro en la sacristía. Otra situación tensa, y lírica



además, es la descripción del bosque de Aleiteia, con la maldición que pesa sobre el paraje, así como el saqueo de Escornaldiable por parte de las partidas que se ven desprovistas de sus jefes. Cumple citar el papel que juega un hermoso cuchillo, regalo de Gaio a Joler y del que se apodera Carolí. También hay que mencionar las visitas de espectros que recibe Letes de noche y sobre los que posee el don de mandarlos hacia otros sitios.

Ambiente.—Rural y primitivo, difícil y encumbrado, en cuanto a lo físico. En lo espiritual, supersticioso e ignorante. Envidioso, ambicioso e insolidario en lo colectivo. Como comunidad, esclavizada por el poder inhumano de Gaio y por el poderío aparentemente más suave de Teró. Como individuos, prolongación de la tierra, aferrados a ella, viviendo y penando por ella.

Estilo.—Abundante en léxico, perfecto en lo que concierne a los períodos, a menudo muy extensos, y vivo, vivaz en el movimiento. Claro deslinde, según la psicología de los personajes que hablan. Afición al diálogo indirecto. Cuando quien expone es el autor, la forma adquiere barroca riqueza. Dominio absoluto del habla popular. Forma alterna entre el despliegue literario de majestuoso relieve y la simplicidad, rudeza y plasticidad de lo directo. En ningún momento, afán de copia o repetición de la realidad, sino reinención de ella. Josep Albanell recrea la prosa y se recrea en ella. Posee el don de la palabra, de la expresión. Es, pues, ante todo y sobre todo, un escritor de cuerpo entero, un hombre que hace del escribir un verdadero y sugestivo arte.

Técnica.—La acción se bifurca en numerosos riachuelos laterales, que, progresivamente, se convierten en espesos ríos, todos los cuales convergen hacia un punto de mira que nunca ha dejado de existir y que acaba por transformarse en un amazónico caudal. Además, cada uno de dichos cauces es doble: realista por un

lado y quimérico, fantasioso, por otro. Esto acrece la complejidad de la trama y multiplica los raudales, que no sólo convergen, sino que se entrecruzan, se funden y confunden, se separan y alejan, vuelven a unirse y después se distancian de nuevo. Obra, por tanto, intrincada, laberíntica y de selvático espesor, pese a lo cual resulta clara, inteligible y nunca confusa. El lector no se extravía en tal red de cauces ni se ahoga en la cuantiosa agua que corre. Y ni siquiera necesita de flotadores o salvavidas, esto es, de anexos que le ayuden a mantenerse a salvo, dado que el novelista domina en todo momento la grandeza y abundancia de fuerzas que ha puesto en movimiento y al lector le basta con seguirle dócilmente.

Ventada de morts es no sólo un amazonas novelesco, sino un huracán de misterio, muertes y espectros. Este vendaval es tan potente que arrastra incluso el andamiaje montado por el novelista y todo aparece descarnado, evidente y vital. Es curioso que la máxima impresión que produce esta novela de muertos y de leyendas sea una rotunda imagen de vitalidad y una ejemplar lección de historia humana. Tal vez porque la vida es más vida a causa del peso tremendo de la muerte. Quizás porque en las leyendas se condensa lo más auténtico del alma del hombre.

JOSE CAROL

LA PINTURA DE JULIO DE PABLO SEGUN 22 POETAS Y UN MUSICO

Julio de Pablo en la voz de los poetas. Antología preparada y editada por Angel Caffarena. Málaga. El Guadalhorce, 1979.

Ventidós poetas y un músico comentan la pintura de Julio de Pablo en un volumen que edita y presenta Angel Caffarena, en el que se incluyen siete reproducciones a todo color de la obra, casi toda reciente, realizada por el pintor santanderino; sólo figura un cuadro de su primera época, mientras que los demás son de factura actual, por lo que se nota bruscamente la diferencia estilística de ambos momentos. Julio de Pablo es un gran trabajador, que evoluciona sin cesar, pero sin violencia. Cuando se contempla una serie prolongada de sus obras, se nota cómo el cambio se fue produciendo muy despacio, después de insistir con machaconería en un mismo tema: pero si se pasa sin transición un período de treinta años con sólo volver la hoja, es claro que puede ocasionar una sorpresa a quien no esté advertido.

Y con esto quedan mencionadas ya algunas de las cualidades de Julio de Pablo, su constancia y su renovación. Otra característica peculiar es que sus paisajes se han ido interiorizando cada vez más, hasta ser ya paisajes del alma, como se decía a comienzos de siglo, cuando los poetas modernistas

los inventaron. Ha traducido bien esa situación Gerardo Diego en uno de los sonetos que le ha escrito, hablando con la voz del pintor:

*Yo pinto lo que sueño y no lo miro,
ni en mí ni en el objeto ni en la ciencia
del oficio. Yo pinto en transparencia
lo que amo, lo que doy, lo que respiro...*

La transparencia, como pedía Juan Ramón, que es plenitud del mundo interior, supone Gerardo que es la situación ideal del pintor cuando realiza sus obras. Realmente, Julio de Pablo se diría que ha elegido la pintura como camino de perfección, y por eso prefiere dos colores humildes, el gris y el blanco. Pone en ejecución su tarea creadora con una enorme seriedad, consciente de su importancia y de las responsabilidades que le incumben. El gris apenas figuraba al principio en su paleta, pero se ha ido haciendo el amo de ella, y desde hace unos quince años es característico de este pintor que mira al mar como a un enigma. Por eso puede decirle su paisano, como si hablara él mismo, que pinta lo que ama.

Para alcanzar la transparencia ha ido quitando del lienzo los elementos anecdóticos, primero, y la copia del natural, después, en persecución de la fuerza interior que le permitiese alcanzar la plenitud, y que fue, sin duda, el motor de su inclinación a la pintura. De aquellos paisajes copiados del natural en los años cuarenta, con derroche de verdes y amarillos, a estos otros paisajes interiores de los años sesenta y setenta, con tonos grises y blancos predominantemente, hay una distancia evolutiva inmensa. Julio de Pablo la ha seguido sin un método previo, fiándose de sus intuiciones y aspiraciones, sin preocuparse por las modas que se sucedían mientras tanto.

Como es natural, las variaciones coloristas van unidas a los cambios formales. La búsqueda de la expresión pictórica depurada había de hacerse mediante la segregación de los elementos accesorios, merced a un continuo descubrimiento de formas inéditas. Ahora suelen ser unos discos negros con manchas rojas o amarillas el tema central de la obra, enmarcados por grises, azules y blancos, unos discos ajenos ya a la naturaleza, con vida particular emanada del artista. Por eso puede meditar Jorge Guillén ante los lienzos de Julio de Pablo sobre el sentido de la vida, y el poeta de la Castilla mesetaria comprende bien al pintor de la Castilla cantábrica:

*¿Y qué sentido nuestra vida tiene?
Un cierto sentido...*

*Son los hombres
Quienes se inventan lo que necesitan.
La solución no viene del paisaje.
Nuestras mentes darán una sentencia...*

No; la solución no viene del paisaje, de modo que Julio de Pablo lo interioriza para que su mente dicte la sentencia. Las modulaciones más o menos circulares que suelen ocupar el centro de la tela parece que giran sobre sí mismas para crear a su alrededor un ambiente que descompone su color con

DELIBES ANTE LA AGONIA DEL MUNDO

MIGUEL DELIBES: *Un mundo que agoniza*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1979.

¿Es posible que nuestra civilización no encuentre más salida que la amarga desesperación de un fracaso humano, mal disimulado tras los programas y cantos de triunfo de signo puramente desarrollistas? Eso al menos es lo que uno saca en conclusión tras las lecturas de las diversas denuncias que se producen contra todo lo que de amoral y escandaloso hay en el tiempo que vivimos, pues son éstas ante todo la proyección de una sincera y honda sensibilidad que se siente seriamente amenazada por la manipulación que aliena y distancia al hombre de sí mismo.

Podríamos decir que en esta ocasión la denuncia viene dada por la exigencia de encuentro ético y vital de un escritor con sus personajes. Esos entes de ficción que luchan por su individualidad al negarse a ser meros objetos de engranaje en la atroz maquinaria de un progreso sin sentido. Pero decir eso equivaldría a caer en la trampa de la forma adoptada por Delibes en su manifiesto en defensa de la vida y olvidar el fondo del mismo, que es ni más ni menos que la confesión de la sentida autobiografía de un hombre íntegro que reclama el derecho a una existencia en su auténtico sentido humano.

Un mundo que agoniza no es un libro de arrogancia, ornamentación o espectáculo. Es, por el contrario, un texto limpio y despojado de abalorios literarios o complicaciones filosóficas. Articulado desde una objetividad natural y crítica, Delibes desarrolla un diálogo simple y severamente lúcido. Con esa escalofriante lucidez que da el vértigo de saberse viviendo sobre la desesperación de un mundo cada vez más desambitalizado, en el que se van rompiendo los acordes afectivos y de relación entre el hombre y su medio natural.

El análisis implacable que hace Delibes sobre la idea de «progreso», que en el fondo no es tal, sino una demencia colectiva que lleva al hombre a verdaderas situaciones de transgresión suicida y a cercenar los impulsos de solidaridad con sus semejantes, deja al descubierto la falacia de un desarrollo que se nutre y expande gracias a la



tonalidades tendentes al gris y al blanco. En ciertas ocasiones representa dos discos, como si se tratase de los dos polos magnéticos opuestos y aquí unidos, entre los que se realiza el fenómeno de la creación estética.

Se diría que de estas composiciones surge un ritmo musical que guarda relación con la música de las esferas entreoída por filósofos y poetas. El compositor Clemente Terni colabora en este libro con la partitura de una canción dedicada al pintor, otra forma de acercamiento a su obra para interpretar sin salir del arte lo que trasciende ya la pintura.

Es muy posible que la imagen más frecuentemente levantada por estos cuadros de Julio de Pablo sea de una desolada tristeza. Sus paisajes interiores resultan mucho más melancólicos que cualquier contemplación de la realidad, por esteticista que resulte la postura adoptada. Quizá para compensar hasta cierto punto esas sensaciones acostumbra a colocar por el horizonte que reflejan sus telas unas leves rayas blancas o negras, según los casos, que a pesar de su pequeñez consiguen dar idea de una vida creciente, de una continuación de las actividades humanas más allá de la fría quietud del paisaje. Otras veces las sugerencias

explotación y muerte de la naturaleza y a la robotización de la criatura humana.

Sin duda, esta realidad en la que nos ahogamos se parece bastante a la ya prevista por Bertrand Russell, que cree que la reforma del mundo vendrá de manos de la evolución científica; evolución que habrá llegado hasta su perfeccionamiento cuando pueda controlar debidamente los sentimientos y las tendencias espirituales que confieren al hombre su grandeza y dignidad. Sí, cerca de las previsiones de Russell y lejos de aquello que decía Henry Poincaré sobre que «une réalité complètement indépendante de l'esprit, qui la connaît la voit ou la sent, c'est une impossibilité».

Señala Delibes que nuestra civilización cosificada, masificada y desposeída de poder crítico activo parece ir olvidando progresivamente los grandes valores de la existencia para entrar en unas vías de procesos degenerativos que la complejidad del poder de las técnicas de guante blanco, el mecanicismo y la ciencia sin conciencia no serán capaces de parar.

La lógica del dinamismo de la naturaleza del hombre exige un respeto sin trivializaciones a todo lo que constituye su esencia. Por eso Delibes desarrolla punto por punto lo que podríamos llamar la crónica de una crisis planetaria. Y hace un llamamiento a la razón y al sentido común de sus contemporáneos para que no sigan rompiéndose aquellos pactos de unión y hermandad que hubo entre el hombre y el mundo. La necesidad visceral de un orden más natural y de acuerdo con las necesidades biológicas y espirituales ha de rechazar forzosamente un progreso que está fuera de todo ideal humano. Y aunque lo que propugna Delibes no es ni mucho menos un paraíso de idealidad, sí es el noble intento de la búsqueda de una salida a un destino menos triste.

El deterioro bochornoso del medio ambiente y la pérdida irremediable de los recursos naturales; el que estemos cada día más enlabyrinthados en el frígido mundo de los símbolos abstractos y la técnica; el que los ideales humanos de paz y convivencia queden aplastados bajo organizaciones implacables de poder; el que la destrucción de la naturaleza ya no sólo se limite a una destrucción física, sino a una más grave, como es la destrucción de su significado, lo que representa una verdadera amputación espiritual y vital; el que hayamos aceptado vivir en el terror de una paz fría armada hasta límites de pesadilla como única garantía de supervivencia, no son desde

luego signos de progreso, sino de una degradante barbarie.

El verdadero progreso no tendría por qué adolecer de tantos lastres e inconvenientes, ni dar en la balanza resultados cada vez más catastróficos para la vida de la naturaleza y el desarrollo cabal de la existencia humana.

El vértigo de la fascinación por el progreso que aliena no deja al individuo ser otra cosa que mero cliente o simple votante, y le impide elevarse a ese nivel de discernimiento crítico que le haría ponerse en verdad y activarse para luchar contra ese engendro que hemos creado y que amenaza con engullirnos.

Según Roberto Rossellini, nuestra civilización morirá por apoplejía porque nuestra opulencia contiene en sí las semillas de la muerte. No es ningún desatino pensar que las enfermedades modernas, como el cáncer, no sean otra cosa que la respuesta, una de tantas, que puede dar la naturaleza al hombre que la maltrata y aniquila. Y tal vez el desdibujamiento progresivo de la realidad personal del individuo y el desequilibrio alarmante de su relación natural con el medio, traiga consigo cambios todavía más rotundos e irreparables en un futuro no muy lejano.

Las transformaciones técnicas son tan bruscas, los avances científicos se han hecho tan complejos y sofisticados que exceden nuestra capacidad de asimilación y adaptación, y es posible que un día el «progreso» se nos escape de las manos para caer encima en forma de exterminio, un exterminio, paradójicamente, buscado con ahínco por nosotros.

El libro de Delibes no es, repetimos, un juego exquisito de oportunismo, sino una seria proclama contra la actitud arrogante de una mentalidad simplemente utilitaria que todo lo cree número cuantificable. Los mitos de nuestra civilización quedan desenmascarados por las palabras y el entusiasmo adolescente de un hombre que no desea ver cómo se va uniformizando su realidad personal y se niega a ser deslumbrado por las luces ilusorias de un falso progreso.

Además, Delibes sabe que, al fin y al cabo, toda la ciencia y el progresismo técnico reunidos no sirven ni servirán jamás para dar cumplida respuesta a las preguntas esenciales del alma humana, y que el hombre seguirá pensando en la muerte como algo insoluble y sintiendo su soledad metafísica hasta el fin de los siglos.

MARIA ALESSANCO

van hacia las gaviotas, retratadas en un vuelo inmóvil que hace evocar la serenidad y aleja los sentimientos tristes, como bien ha notado Ana María Navales al asomarse a estas pinturas desde su tierra aragonesa:

*Sueños breves como chispazo de sol
Icontra la piedra
encienden los caminos de una huida
Iimposible
y la lluvia se funde con un llanto de
Imedusas.
Porque acecha en el blanco una ga-
Iviota gigante
horadando caparazones bajo la huella
Idel hombre*

*que acaso diluye las esferas de su
Imiedo.*

Son muchas las sugerencias que despiertan las obras de Julio de Pablo, y por eso las comentan poetas de tan diversas latitudes y edades, reunidos en este volumen para propiciar otra manera de crítica muy diferente de la que suele hacer el crítico de arte oficial. Se trata de interpretar poéticamente la calidad de unas pinturas y de acuerdo con la sensibilidad de cada escritor. El conjunto es uno en sus planteamientos y en el resultado: Julio de Pablo utiliza su conocimiento del paisaje para recrearlo, de forma que

sea inteligible a otras emociones paralelas. Hace pensar y hace ver la realidad que está más allá de la naturaleza.

La edición, como es tradicional en todas las de Caffarena, tiene varias erratas, pero la mayor es haber metido de matute un poema que nada tiene que ver con este pintor, y que inexplicablemente se ha colado en el libro sin ningún derecho. Esta es seguramente la mayor errata de que será capaz Caffarena, con lo cual da una vez más la razón al irónico comentario de Gerardo Diego.

ARTURO DEL VILLAR 85

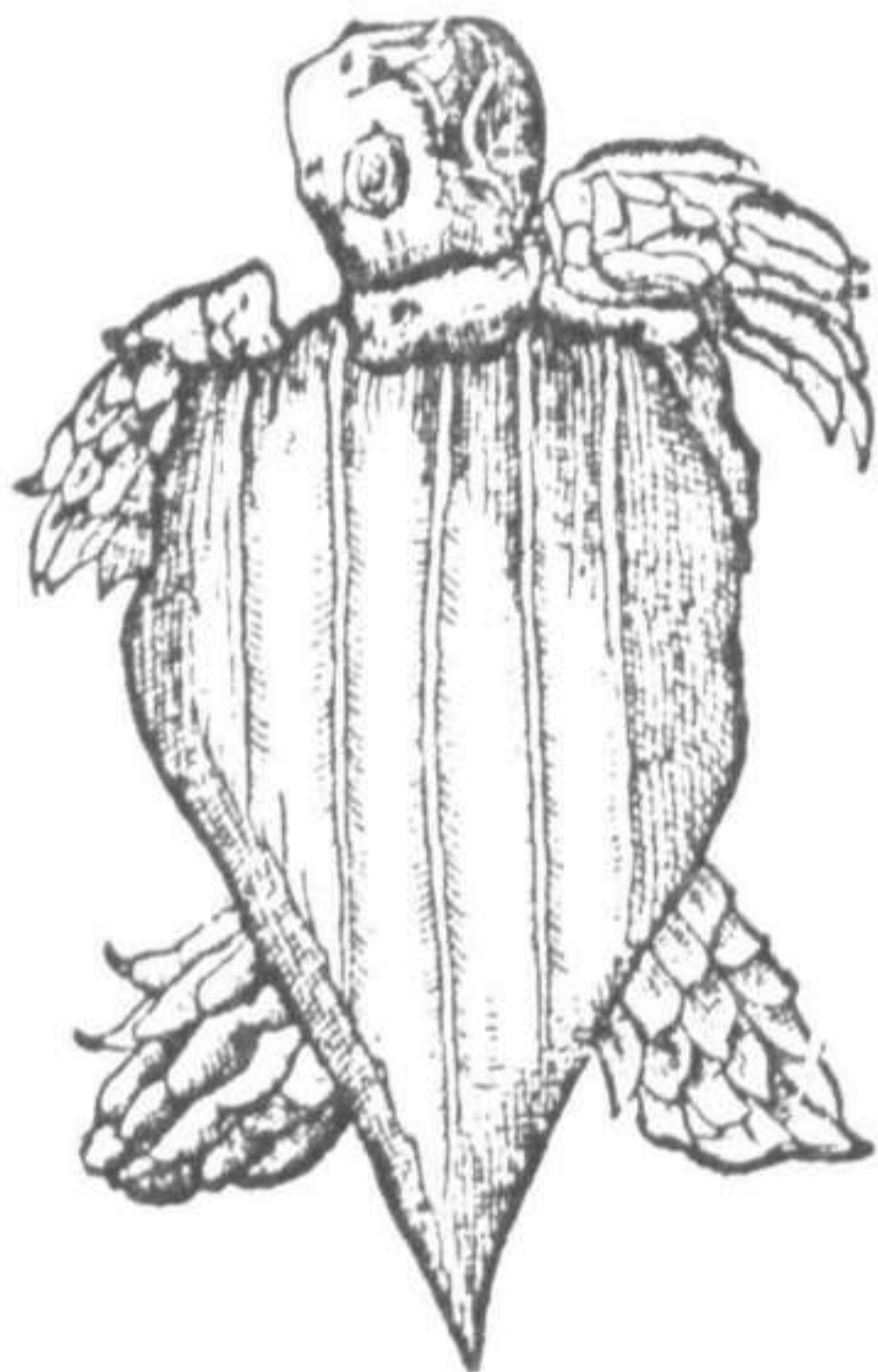
TRANSPARENCIA DEL HOMBRE

ROLANDO CAMOZZI BARRIOS:
Transparencia del hombre. Ed. Instituto Catalán de Cultura Hispánica. Barcelona, 1979.

Finalmente podemos leer en 1980 un libro que fue Premio Boscán en 1976. Bien sabemos las venturas y desventuras de un premio tan importante en la historia de la poesía española de nuestro siglo, tan descuidado a la hora de su publicación y distribución. Pero, por fin, hemos tenido la dicha de poder leer esta *Transparencia del hombre*, uno de los premios Boscán más profundos y mejor contruidos.

Rolando Camozzi Barrios es otro de esos escritores argentinos que nos han llegado a España con el buen pie de la poesía y de las letras. Su firma es muy frecuente en periódicos y revistas, a veces con el seudónimo de Aníbal C. Barrios. Su conocimiento de la Filosofía, de la Teología y sus estudios psicológicos y literarios le confieren una gran preparación para la crítica, que ejerce con rigor y claridad.

Lo primero que nos llama la atención en el presente volumen es su estructura. Estamos ante un libro pensado y hecho con simetría, perfectamente contruido como un todo arquitectónico: catorce sonetos en la primera parte; catorce sonetos en la segunda, más otro soneto introductorio. Total, veintinueve sonetos. Pero el soneto de Camozzi es flexible porque utiliza la rima asonante. Los cuartetos o serventesios y los tercetos huyen de la rigidez como de la «tortura» o los grilletes de la rima consonante. El verso logra así mayor fluidez y una melodía más tenue y oculta. Y es que la preocupación de la lírica del presente libro no es la música, sino la idea. Estamos ante una poesía de gran contenido. El poeta no pinta ni describe. Nos ofrece más bien un paisaje interior, a veces con alusiones evocativas de la infancia. Pero no hay paisaje ni color. Por la idea o por la vivencia prefiere llevarnos a la emoción de la realidad existencial de la vida y de la muerte. Todo así de primario. Y, a través de las vivencias más profundas, llevarnos a la trascendencia. Por lo dicho, encon-



tramos en *Transparencia del hombre* una enorme preocupación metafísica, existencial y religiosa. Todos los poemas nos presentan de una manera obsesiva la problemática fundamental del hombre. La sombra luminosa de Quevedo se cierne a lo largo de todo el libro. Buena sombra, desde luego, porque, a la par de la preocupación metafísica, corre la contención y precisión de un lenguaje asimismo perfectamente estructurado. El soneto de Camozzi ha huido de la orquestación consonante, pero ha matado también el tópico. Ha preferido la fidelidad al espíritu antes que a la letra, algo que en Literatura, en épocas de renovación, bien podríamos llamar con el nombre de «fidelidad dinámica».

Por otra parte, los sonetos del presente libro siguen, como en una *suite*, un proceso de variaciones temáticas, cuyo tema esencial se plantea en las citas de Quevedo y en el soneto introductorio. Luego, en sonetos pares e impares, se nos da una constante y bien contruida profundización de la idea. De esta manera, la estructura se va tejiendo y entretejiendo con un tratamiento sólido y variado, con seriedad y brevedad, de modo que el libro ofrece una lectura rápida, a pesar de la densidad del contenido.

A eso vamos ahora, al contenido. *Transparencia del hombre* nos da una poesía impregnada del humanismo existencialista de nuestro siglo. El hombre es un ser para la muerte, viene a decirnos en la primera parte. La lectura de estos breves poemas nos traen, a cada momento, el recuerdo de Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Jaspers, Camus, Rilke, Unamuno..., recuerdo iluminado, naturalmente, con los versos no menos existenciales de Quevedo. No tiene miedo Camozzi a investigar y a expresar la realidad de la muerte, de su muerte; de hacernos ver el absurdo de la vida, de experimentar la angustia existencial, el ansia de ser:

*Sólo es mía esta muerte que me trepa
como una enredadera por las venas...*

Una muerte vista, a veces, con humor, porque la vida ha sido o será una especie de burla de la muerte, como dice en uno de los tercetos más bellos y más logrados, por su honda emoción poética:

*Y no seré. Sino una ausencia antigua
detenida en las cosas un momento
para burlarse un poco de mi muerte.*

Paradójicamente, la temática de la muerte es una afirmación de la vida, en ésta como en la generalidad de la filosofía existencialista. No se complace el poeta en la consideración del «horror vacui», sino que le causa ese estremecimiento colindante con la emoción y la ternura ante la menesterosidad del hombre. El hombre que es tensión entre espíritu y materia y cuya vida está entramada de luchas y derrotas, de sueños y desengaños. Camozzi acepta con valentía el desafío de ser hombre, aunque experimente también el hastío de la misma existencia y aun a sabiendas de que la única novedad será la muerte, zancadilla inexorable ante la cual se sentirá solo.

Esta primera parte del libro es aterradora y sombría, con unas brevísimas concesiones a los luminosos días de la infancia: «la lejana dicha quebrada del juguete» (obsérvese el adjetivo *quebrada*); y el futuro en la incertidumbre del aire: «un mañana en vigilia y en pregunta».

La segunda parte del libro nos ofrece

una superación de la muerte. El hombre es también, y sobre todo, un ser para la vida. Alienta en esta sección el espíritu cristiano de la nueva tecnología. Corre por la sangre de estos poetas la visión esperanzadora de Teilhard de Chardin, de K. Rahner, de L. Boros, de J. Moltmann..., también iluminados, ¿cómo no?, por la sabiduría poética de Quevedo y el fulgor de su «polvo enamorado». La vida cobra una dimensión trascendental y se describe con las más bellas imágenes y metáforas, muy tradicionales, en parte. Camozzi acude al símbolo para expresar su indagación o adivinación de esa misteriosa realidad, a la que se acerca para conocerla también poéticamente. Así, pues, la vida será un juego y el hombre un jugador «con el as de la muerte entre la manga». Recordará los juegos de niño con sus proyectiles; con el río y el aromito y el «seibo» y el jacarandá y los barquitos de papel... La vida será un peregrinar, con la espuela de la muerte; un caminar «con la calandria de la muerte a cuestras»; y un navegar: un río y una barca en un mar con delfines y ballenas... Y hasta un «morir», porque la muerte será *la rendija por donde guiño a Dios entre sollozos*; una esperanza y un encuentro con Dios, que será la victoria definitiva sobre la muerte, y esa exultante definición de eternidad: «mañana seré lo que he amado». La muerte no es sino una condición para ser eterno, es un nuevo nacimiento. «Por eso hay un nido de ángel en mi hombro.»

El hombre, para Camozzi, es transparente: se ve, a través de su cristal, un más allá trascendente y luminoso, a pesar de que el cristal tenga que hacerse añicos. Pero esta trascendencia no es escapismo espiritualista, sino un quehacer humano, tarea terrena, apasionante y enamorada. Sí, el polvo enamorado de Quevedo y la nada totalizadora de San Juan de la Cruz.

No quiero terminar este breve comentario sin subrayar la importancia de *la palabra poética* del libro. El lenguaje de Camozzi sirve de apoyo al tema: hay una íntima conexión entre palabra y contenido. La afirmación del hombre se expresa en imágenes vitales: pájaro, enredadera, barca, río... Late en toda la obra una nostalgia del niño inmortal que hay en todo hombre, manifestada en las cosas de su tierra natal. La palabra cobra fuerza mediante reiteraciones y anáforas, recurso muy sugerente en el soneto. Hay sacudidas poéticas producidas por la superposición temporal. El verso, muy comprimido por el rigor de la estrofa, adquiere matices muy significantes y connotaciones de gran plasticidad y precisión.

En *Transparencia del hombre*, Rolando Camozzi se suma al nutrido grupo de poetas españoles que expresan su condición humana en una poesía existencialista cristalina, honda y meditativa, atenta al mensaje y a la comunicación de su contenido. Quizás el poema inicie su punto de arranque más en lo teórico que en momentos concretos de la vida: existe el peligro de la abstracción. Pero se nos da una poesía sin camuflajes, totalmente humana, enteramente vital. *Transparencia del hombre* es un libro hondo por su contenido humano, sabiamente contruido y bellissimo por su expresión poética.

RAFAEL ALFARO

JULIA CASTILLO PROSIGUE SU ANDADURA CON ADEMAN CLASICO

El alumbramiento poético de Julia Castillo, su otro nacer, ocurrió como inmediata consecuencia de haber alcanzado el «Premio Adonais» en 1974. *Urgencias de un río interior* (1) fue el texto revelatorio de una autora jovencísima —la más temprana al obtener dicha recompensa—, circunstancia que dio especial interés al hecho, repetido inalterablemente año tras año, de situar en primer plano a un poeta joven de lengua española. Recuerdo —¿por qué prescindir de la anécdota?— la estallante expectación producida por la primera lectura pública del libro galardonado, con gente de pie y por el suelo en el aula de la Tertulia Hispanoamericana y el lógico nerviosismo de J. C., que a Montesinos y a mí nos hizo temer que iba a escapar en cualquier momento de la presión palpable del ambiente. Tiempo después ese temor se cumpliría a propósito de otra lectura en el Aula del Ateneo, anunciada, *mea culpa*, un tanto imprudentemente, bajo el título de *Mi poesía después del Adonais* y a la que Julia no pudo acudir por encontrarse enferma —los nervios otra vez—, pero la efectuamos por ella Ramón Pedrós y quien esto escribe. El deseo de inhibición tras su sorprendente primera salida, era un explicable modo de establecer distancias y serenarse.

Considero imprescindible ahora refrescar algunas impresiones de ese poemario cuyo lanzamiento implicaba una apuesta fuerte y, por ello mismo, cargada de futuridades. El envite de entonces, recibido, por fortuna, no sin discrepancias, se apoyó en que la escritura de J. C. suponía una fresca, valiente y anticonvencional actitud no ajena a la que, de cuando en cuando, adquiere encarnadura femenina. Porque la mujer, a la hora de incorporarse a la poesía, suele preferir no atenerse a la moda. *Urgencias de un río interior* era sorpresa, escalada intuitiva que, a seis años vista, conserva su validez como aportación primigenia y bien orientada.

Veamos. El poema *Acrobacia* configura la antítesis entre la sensación de ser estatua —*el horror a no saber moverme*— y el pálpido



to contorneante del mundo, en el que J. C. quisiera entrar para inscribirse en él si no fuera porque la angustia trata de impedirlo. La lluvia que cae sobre esa estatua es el símbolo de lo que puede alterar una visión de pesadilla —*con el dolor con que me veo / en un espejo embalsamada*—. Aunque sé que alguien me quiere abrazar. La atmósfera que se suscita, aquí y en casi todo el libro, pertenece a la órbita neorromántica —Poe es un recuerdo visible y algunos rasgos nos acercan a Emily Dickinson—, atmósfera que concluye por estallar y produce *boquetes en el cielo, flores monumentales, duendes, vértigo*. Asistimos al ansia, dicha no pocas veces con lenguaje surreal, de romper un encadenamiento, una amenaza pétrea; de hacer posible que lo que está destinado a ser vivo llegue a serlo. Y en este punto es obligada la cita del poema «Ante un cuadro de Picasso», pues en él J. C. aplica a una imagen muy concreta y conocida esa lucha entre *el mar de opresión*, que se trasluce en la mirada de la planchadora, y la gloria de los azules rodeándola. J. C. procura ordenar más sabiamente su palabra y transmitirle un acento conmovedor: *La plancha / es a manera de revólver. / A mí me gustaría dejar de oír / llorar y oír llorar-sangrar / disparos*. Esa muestra permitía fijar el límite de un empeño —lógicas desigualdades en él— realizado apenas sin vacilaciones.

Tras él, un silencio absoluto durante más de cinco años. No es que fuese de extrañar, tomando en cuenta a lo que obliga siempre un arranque tan impetuoso. Tuve algunas noticias de J. C. que confirmaban su tarea literaria. Al fin, hace poco, dos trabajos suyos. En primer lugar, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (2), en edición a cargo de la poetisa. Esta recalada en la erudición, acometida con método riguroso, no deja de resultar otra sorpresa, aunque de signo bien distinto a la de hace un lustro. Garci Sánchez de Badajoz, poeta ecijano del siglo XVI, figura con letra pequeña en los manuales de literatura. La biografía de Patrick Gallagher ha tenido la virtud de precisar detalles —a veces tan decisivos como la fecha de nacimiento— y, en suma, de contribuir a la reavivación de lo que este lírico cortesano significa dentro de una escuela y un siglo lleno de materia poética importante.

El interés de J. C. por este nombre se debe a la fortuna de haber descubierto un cancionero desconocido —manuscrito 3777 de la Biblioteca Nacional—, hallazgo que figura bajo el membrete de *Las Obras Poéticas de Garci Sánchez de Badajoz*.

Como el volumen que lo contiene ha sido analizado en NUEVA ESTAFETA, ello me exime de insistir en él. No se trata, no podía tratarse, de una tarea de erudición sin más, muy cargada de notas y otros signos exteriores propios de ese carácter. Haberla simplemente acometido, y tan a fondo, es ya resaltable y, por añadidura, proyecta clarificaciones hasta aquí no habidas sobre la materia abordada.

Este *Cancionero* ofrece un prólogo inusual en libros de esta clase. Es el prólogo de un poeta —su título: *Sobre la desproporción y la muerte*—, es una cala creativa al hilo de versos antiguos y de problemas textuales y biográficos. J. C. no ha escogido la vía distanciadora, que es la más frecuente hoy, sino la que sigue representando de forma espléndida Dámaso Alonso, como índice de resis-

(1) JULIA CASTILLO: *Urgencias de un río interior*. Adonais. Madrid, 1975.

(2) *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (edición de J. C.). Editora Nacional. Madrid, 1980.

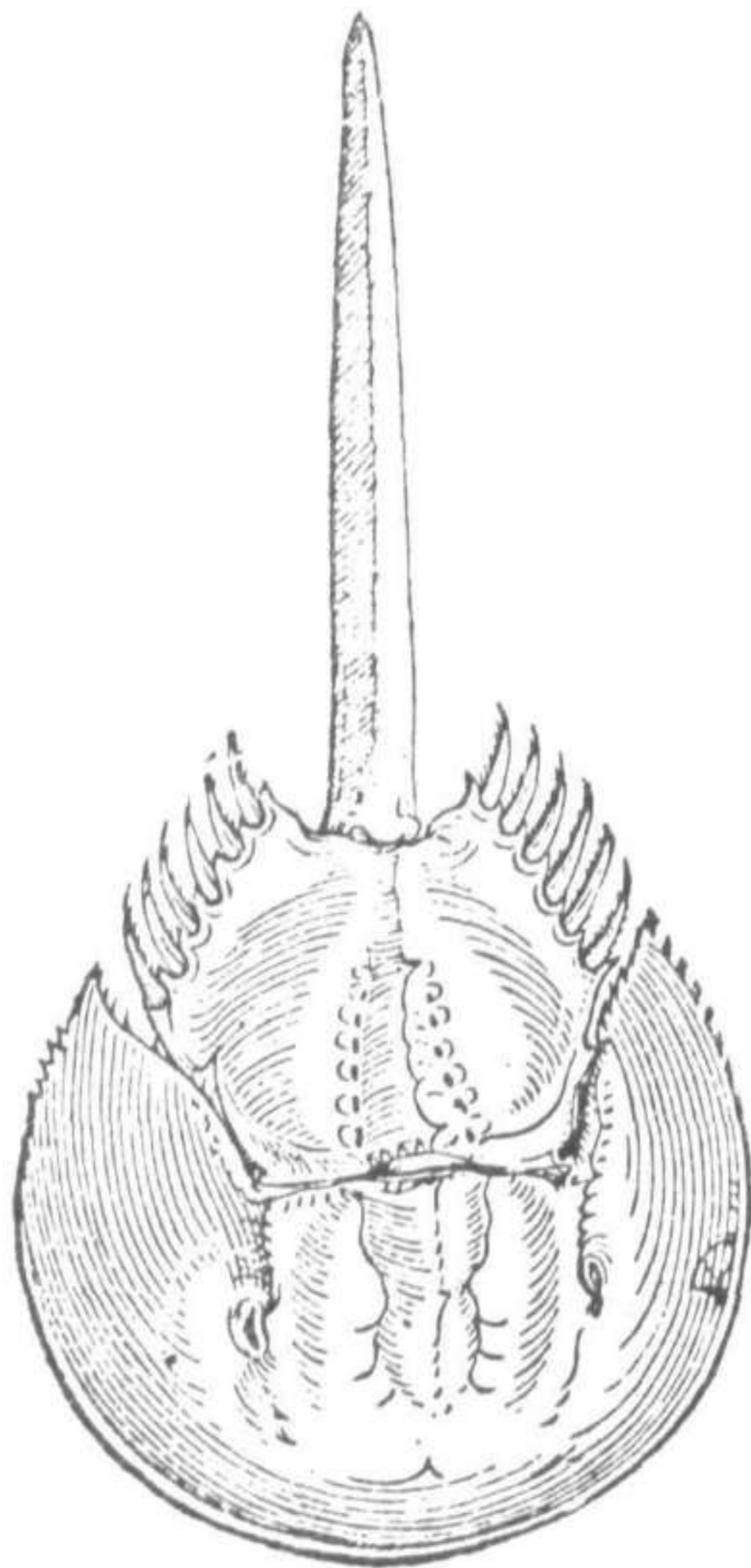
cia a la crítica que se mantiene neutral, con la técnica estructuralista a mano y aun sin ella.

A seguido de la aparición de esta obra aparece *Poemas de la imaginación barroca* (3), lo que acaba por confirmarnos que el silencio de J. C. era un síntoma de fecundidades y no de creencias. Ya no cabe duda de que era así. La relación entre ambos volúmenes aparece señalada en el prólogo del poemario: *Creo que en el fondo, los poemas de este libro son fruto del interés que cobré en estos dos últimos años por la figura de Garci Sánchez de Badajoz y en especial por los motes e invenciones de este caballero poeta. Al comienzo del preliminar, J. C. alude a las jarchas y a continuación justifica y estima conveniente usar de hallazgos ajenos para expresar la identidad lírica. Mi osadía —dice—, en la que por tanto no puede cifrarse originalidad alguna, reside tan sólo en proceder poéticamente en el siglo XX respecto a unos temas propios de otra época y casi improprios de ésta. En el presente caso ser un poeta joven no supone desligamiento más o menos desdeñoso de la tradición; la barroca, la que Luis Rosales, entre otros, resume con la palabra *desengaño*. J. C. precisa: *La capacidad simbólica de la visión, la lucha por lo pictórico, la tendencia a lo vario y la voluntad de síntesis, propias del barroco, no dejan de serlo, salvando las diferencias también de nuestra época*. Esto es irrefutable.*

Pero asimismo es irrefutable que salvar las diferencias se hace más necesario de lo normal, no tanto por lo que atañe al espíritu barroco —amor, muerte, visión decepcionada del mundo— como a su presente contextura expresiva. Verbigracia, al canto. J. C. inicia su segunda entrega de poemas con uno muy bello a las ruinas de Medina-Azahara, tema muy estimulante en los últimos tiempos gracias a un concurso del que resultó ganador el poeta andaluz Sebastián Cuevas Navarro. La *imaginación barroca* de la autora no se inclina, por suerte para ella y sus lectores, a la práctica retórica del pastiche, cosa muy usada en este punto, incluso por plumas de calidad. *Descuidado / de la fama, al dolor se convierte el paisaje*, dice. Advertimos a través de ésta y otras piezas, el gusto por la precisión, así como el seguimiento de

una vía conceptual, que no excluye el sentir; la insistencia en lo bien amarrado y sugerido, elegantemente no apurado.

J. C. pone el centro de su poesía, como hizo en *Urgencias de un río interior*, en ella misma, aunque menos directamente que allí. Busca, igual que hicieron los clásicos, una apoyatura reconocible. Esto es lo que distingue a la poetisa madrileña: su idea de fidelidad trasvasada hasta el punto de tomar versos de otras cosechas, como era una constante en edades remotas, se refuerza con el propósito cumplido de variedad temática, lo que quiere decir que el argumento cuenta para ella, anticipado en los títulos, en ocasiones tan extensos como el de la página 28. Poéticamente nuestro tiempo se halla determinado, casi en exclusiva, por un propósito obsesivo de unidad —de estilo y de motivación— que, según he subrayado en repetidas ocasiones, engendran monotonía y amaneramiento. Lo barroco, más o menos residual, no transcurre en estas calendas por el camino de esa disciplina interior a que lo somete quien empieza por anunciar a las claras lo que se propone hacer, y le sobra razón para comportarse lo mismo que un poeta clásico, sin ceñirse a la rima ni a otros convencionalismos. Ahí reside la auténtica singularidad del asunto.



En el mismo texto (p. 41) dos aseveraciones: *Sólo es la vida con razón / esencia de la muerte*. Es el lema quevedesco por antonomasia. Y la segunda: *No exige reflexión poesía; antes ama el vacío / en cuyo salto nace la palabra moderna*. Nada que objetar en esencia. Sólo que J. C. se inclina justamente a la reflexión; si bien no abstracta, y esto que afirma me parece más propio para su libro primero, donde abunda el salto, que para éste, a menos que aluda a la pluralidad de incitaciones y no al procedimiento para llegar al nudo del poema.

Es apreciable cierta frialdad y un cierto prosaísmo (éste, es cierto, de forma muy aislada). Vale pensar que se trata de algo perseguido adrede. J. C. elude la unidad de pretexto, pero no la que más importa: la unidad de tono, controlado ante cualquier desbordamiento; con una aguda melancolía en las entretelas, la cual —apelemos al padre tópico— pasa más por la cabeza que por la víscera sentidora.

El poema a Medina-Azahara, ya citado; el que comienza *A un español del siglo XVII, que al morir su dama, pintó de negro su casa...*, etcétera, y *A la dama cuyas cenizas trajo por arenas su amado en un reloj*, figuran entre lo que me complace en subrayar.

No cabe duda de que *Poemas de la imaginación barroca* contiene una parte de ejercicio voluntario tendente a poner en práctica un uso que fue tan normal durante el llamado Siglo de Oro. Junto a él, inseparablemente, existe una búsqueda de identificaciones atendiendo a señales lejanas. J. C. llega a declarar: *Mi poesía no es mía, en un sentido universal poético, mi poesía es ajena*. ¿Hasta qué punto responde a la verdad esa afirmación? ¿Cuándo es y cuándo deja de serlo? ¿Resulta compatible ese aserto y la evidencia de una base individualizada? ¿No será que J. C. se arroja deliberadamente en ejemplos de autoridad a sabiendas de lo relativo de las semejanzas?

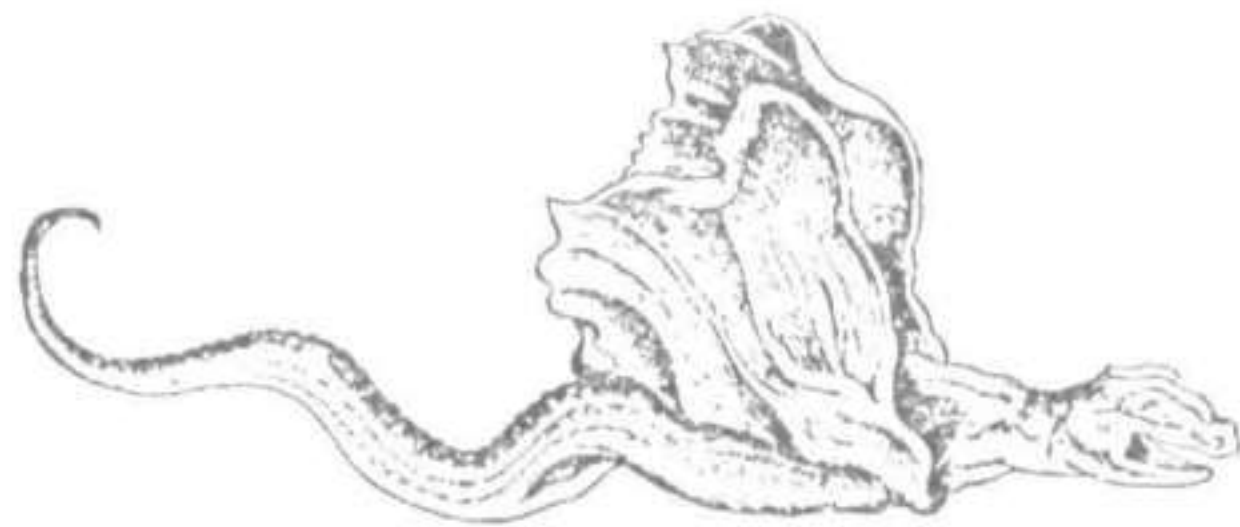
En «Cipreses», de *Urgencias de un río interior*, J. C. afirmaba: «Yo tengo ansia por seguir mi camino.» Otro tramo de él acaba de mostrarlo por partida doble y con nota positiva. Quienes confiamos en esta poetisa madrileña, tenemos razones para creer que, en 1974, no estábamos equivocados al potenciar su valor.

JIMENEZ MARTOS

(3) *Poemas de la imaginación barroca* (La Isla de los Ratones, Santander, 1980).

UN INDICE DE TIRSO

VERN G. WILLIAMSEN: *An Annotated, Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studied, 1627-1977*. University of Missouri Press. Columbia, Missouri, 1979.



representantes de otras tantas universidades norteamericanas, aportaron sus valiosos datos y conocimientos de la dramática tirsiana para la realización de esta obra.

Hay que consignar, en primer lugar, la importante aportación de autores españoles al estudio de la obra de Tirso de Molina, ya sea directamente, ya sea a través de temas concomitantes. Citemos algunos por orden alfabético: José Luis Abellán, Fernando Allué y Morer, Narciso Alonso Cortés, Andrés Amorós, Luis Arquistáin, Jaime Asensio, Max Aub, Francisco Ayala, Arcadio Baquero, José Bergamín, Adolfo Bonilla y San Martín, Carmen Bravo-Villasante, Jorge Campos, Joaquín Casaldueiro, Américo Castro, José María de Cossío, Emilio Cotarelo, Guillermo Díaz-Plaja, Ricardo Doménech, Joaquín de Entrambasaguas, Manuel García Blanco, José García Nieto, Francisco García Pavón, Samuel Gili Gaya, Guillermo Guastavino, Gregorio Marañón, José Martínez Ruiz (Azorín), Ramón Menéndez Pidal, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón de Mesonero Romanos, María del Pilar Palomo, Manuel Penedo, Gumersindo Placer, Antonio Prieto, Blanca de los Ríos, Juan Antonio Tamayo, Angel Valbuena Prat y Alonso Zamora Vicente.

La contribución de autores extranjeros —algunos de ellos, nombres resonantes en literatura— es paritaria, denotando en no pocos casos una verdadera especialización de la temática tirsiana. También es abundante la participación de autores latinoamericanos. Huelga decir que añadir más nombres a la lista haría ésta interminable, pero es justo señalar que los estudios de algunos autores no españoles sobre la figura y el teatro de Tirso de Molina arrojan en muchas ocasiones, por su profundidad y originalidad, nueva luz sobre uno de los episodios más espléndidos del teatro español. A destacar, la abundante dedicación a la figura de don Juan.

El libro se compone, como hace constar el autor en el prólogo, de dos partes fundamentales: las fichas o anotaciones individuales y el índice temático. Respecto de la primera parte, que constituye el cuerpo principal del libro, el lector podrá hallar, relacionada alfabéticamente por autores y numerada, la lista de críticas y estudios individuales correspondientes a cada artículo o libro mencionados con un resumen del contenido de los mismos. Esto puede dar una idea del carácter exhaustivo de la relación, que abarca desde pequeñas aportaciones —artículos en periódicos y revistas, prólogos de ediciones, conferencias, etc.— hasta libros o conjuntos de libros de un solo autor, que llegan a completar a veces la más exigente biblioteca tirsiana.

La segunda parte, el índice temático, está tratada también alfabéticamente, de acuerdo con criterios orgánicos que toman como base las obras de Tirso de

Molina, de manera que el lector podrá abarcar, además de la lista completa de éstas, la de los autores, que les han dedicado su atención y un temario completo de conceptos relacionados con las comedias, los personajes, los argumentos y la época de Tirso.

No es necesario señalar que la obra que comentamos proporciona un riquísimo conjunto de claves y referencias útiles, no sólo para los incondicionales del teatro de Tirso de Molina, sino para quienes deseen acercarse al luminoso momento de la literatura española de los siglos XVI y XVII.

JOAQUIN FERNANDEZ

SEMEN NACIONAL Y LUES FORANEAS

RAMON AYERRA: *Los ratones colorados*. Libros Hiperión, 37, Ediciones Peralta. Pamplona, 1979.

Esta novela puede asimilarse a la milenaria picaresca de la literatura hispana, pero en versión *destape* de la octava década de este siglo muriente, según admiten los cánones de la industria —y el mercado— editorial. Escrito al estilo fuente incesante, el relato, comprimido y constreñido a las aventuras sexuales de dos *spanish lovers* que se refocilan seduciendo —o contándose seducciones— una multitud de mujeres, no intenta trascender ese cuento.

Trinidad y Capo, en una isla presumiblemente canaria, no dejan presa sin fusilar ni satisfacer, sin conflictos ni alternativa alguna, dejando bien sentado —o parado— el buen nombre de la verga patria. Jamás un renunciamiento, un desfallecimiento, las hembras transcurren por las sábanas como piezas en una línea industrial de montaje erótico. Las seducidas, en caso alguno se quejarán de incontinenencia, *coitus* demasiado fulmineos y otras conejerías que fatigan y absorben las horas de los científicos españoles.

Ya al comenzar el relato cae «una preciosidad de nena, la chilena, un poco parada en la cama, pero sincera, gozaba bien y con alegría». Aparece una reconfortante española en Marraquech, «la mujer de los servicios, una de esas tías maduras, agradables, muy madres, de las que han sido putas cuando jovencillas, pero de buena ley, putas sin retranca, Carmen se llamaba». Pero, claro está, hay putas en Jerez de la Frontera, «españolas también; da unas putas requetefinas esa zona, rubiales, espléndidas», que, sin embargo, no son mujeres, sino «transformistas». Mucho más cariñosas y de mejores modales —por cierto— que «tanto putón cartagenero». Desfilan asimismo un vikingo, lamentablemente «albino», jodidos amarillos, nórdicos despreciables.

Tantos trajines tienen su mal pago «y vino alguna buena gonorrea», provocada por «aquella puerca argentina, la ingeniero; joder con la ingeniero, una reina follando, pero tenía veneno en la madriguera». Y luego «la italiana aquella, la liada

con el chino de las pieles». Y «tres escandinavos pulquérrimos y bienolientes, se asegura que maricas». Otra conquista, Montse, a quien «le había hecho una panza su padrastro y se había ido de puta a Barcelona», es fatalmente «catalana, de San Cugat del Vallés». Le sucede Margarita, «la francesita que presumía de virgo», que resultó una vulgar marrana en asuntos de lecho, la muy zorra, permitiéndose gozar.

Después otra «muy zorra de nórdica», se empeñó en castrar a «un paisano», un buen hombretón de Logroño. Para hacerle daño «se contrató a un hombre de mano, argelino por más señas». Luego, la germanica Ingrid, a quien casualmente «la maltrataba el bestia de su marido, aquel jodío nazi», a quien unos negros incivilizados de África «cortaron las pelotas» cuando hacía de mercenario por allí. El eunuco alemán destroza a un almeriense, que espía por sus ventanas. Cuando el cadáver del alemán es repatriado en avión, mal embalsamado, sus gases rompen el féretro y precipitan el parto de una embarazada.

Liris también es alemana, y cuando faltare su carne en el asador «tiene que caer alguna, por lo menos azafata de línea aérea nórdica». O «el cabreo de la austríaca, hija de la gran puta». Pero ocurre que cuatro arqueólogos austríacos llegan a tierra mora a investigar. Entonces «diez o doce morazos» (el personaje no lo puede recordar bien) los violan repetidamente. Aparece un buen chaval, un amigote, que defiende los honores y que no es travesti ni marica andaluz o extranjero, sino un segoviano de ley.

Hay un catalán en apariencia correcto, mas instala un garito alegre. ¿Qué nombre ponerle? Pues «La paraguaya feliz». Un comerciante rival, otro alemán, necesita sabotearlo. Por ende, le envía a «tres cafres». Hay otro inglés marica, un holandés de dos metros, pero también pervertido, un tabernero griego que encierra durante una semana, en un cobertizo, «con una cadena al cuello y a pan y agua» a una pareja que se iba sin pagar. Por las madrugadas, el griego y su cocinero (turco) violaban alternadamente al cautivo casal. Chulos argelinos, lenocinios con dueñas gálicas. Y «uno de Lugo algo meapilas». Y «Pepón el de Lucena», que «presumía de señorito andaluz, y lo era, pero sólo por parte de padre, que su madre hacía la carrera en El Perchel de Málaga». No falta «una gitana que tenía los pelos del coño como alambres, le salía el charrero que llevaba dentro del alma» y que es, por supuesto, pero muy desaseada. Y Matilde la Hebrea, que no era tal, sino criada en Tánger. Un boliviano proclive a las anfetaminas y un vasco terrorista que termina por casarse en regla. Eso sí, con una checa.

Escrito alegremente, con un idioma coloquial fértil y un ritmo sin fisuras, el libro se puede leer de un tirón. También puede olvidarse con la misma rapidez, como cuando se escucha murmurar en torno a cantores callejeros, latinoamericanos a cantautores de Vallecas o algún no-payo de Barbate o Jaén, que «aquí se está juntando toda la mierda del mundo».

Trinidad y Capo son, como personajes, muy jocundos, sin fallos, no sufren jamás. A sus mujeres (españolas) las tienen, pese a su intensa productividad seminal, extra-

muros, muy bien atendidas y sin queja ninguna. ¿Qué ocurrirá con este libro? Quizá no incite el interés de los lectores, quizá se convierta en *best-seller*. O, más simplemente, guste mucho a unos y sature a otros. Su temática, empero, no deja de conectarse con una actualidad que da sumo trabajo a historiadores, sexólogos, sociólogos, mujeres pertinazmente testimoniales que cuestionan ciertos asuntos en artículos de prensa e investigaciones.

No se puede menos que recordar al Cela de las Octavas de San Camilo, donde no faltaba follaje en la jungla, pero donde cada personaje tenía raíces muy firmes en la letra y la historia. Otra novela de Ramón Ayerra, *La tibia luz de la mañana*, quedó finalista en cuarto lugar en el Premio Planeta 1979, informa la contratapa de estos ratones colorados.

JULIO HUASI

UN LIBRO ANTITOPICO

JAVIER RUBIO: *Asilos y canjes durante la guerra civil española*. Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

Al comentar en estas mismas páginas otra obra del autor—*La emigración de la guerra civil de 1936-1939* (3 vols.), 1977—destacábamos su condición de doctor-ingeniero, como impronta de un estilo de precisión matemática que trascendía en sus afanosos estudios sobre el éxodo originado por nuestra interna y trágica contienda interior.

DE COMO TERMINAR CON ENGELS

PAULINO BUSCA: *Friedrich Engels: La condición de la clase obrera en Inglaterra*. Ed. Magisterio Español. Col. Crítica Filosófica. Madrid, 1979.

Este cuadernito es interesante por muchas cosas, entre las que no es la menor su título. Una sabia disposición tipográfica de la cubierta produce al inocente la impresión de que se trata del libro de Engels *La condición de la clase obrera en Inglaterra*, pero no es tan alto el empeño, que habría equiparado al autor, don Paulino Busca, con aquel ilustre cervantista de Borges que pretendía escribir el Quijote otra vez. Se trata de un comentario, con toda la guisa de un prólogo, al tremendo volumen del alemán recriado en Manchester. El autor —y ésta es la segunda cosa interesante— ha elegido para su tarea una edición argentina de la obra de Engels, que ya es elegir, y a su foliación se remite cada vez que cita aumentando así la impresión de que se trata de un prólogo sin libro y volviendo tarumba al paciente lector. Es muy probable que resulte pedante —y difícil— trabajar con alguna de las varias formidables ediciones de Engels que hay en alemán, aunque eso es lo que habría hecho Menéndez Pelayo. Pero mire usted que ir a encontrar, como si fuese una inevitable edición «standard» para investigadores, una versión platense...

En el prólogo de esta especie de prólogo el autor da una breve referencia introductoria con datos suficientes, aunque conocidos. Hay algún error que un experto, sobre todo si quisiera ser detallista como parece quererlo Paulino Busca, no habría cometido. Pero no tienen mayor importancia y sería injusto dársela. Ese prólogo al prólogo es, en verdad, lo mejor del librito, porque el autor no ha coloreado los informes que ofrece con ningún tinte deformador. El resto es, qué le vamos a hacer, un poco triste.

Busca acusa constantemente al pobre Engels de haber escrito un libro sectario, movido por sus prejuicios y sin ningún criterio científico. Pero, caramba, cuando uno sigue leyendo, si puede, los prejuicios más constantes con los que se topa en el texto son los del propio comentarista. Se queda uno más tranquilo cuando, en una sagaz nota a pie de página, Busca nos aclara que no es su intención «comprobar si los datos que Engels aporta son verdaderos o falsos». De ninguna manera. Su intención es confirmar sus barruntos previos: que Engels no era más que un panfletista. No deja

Hoy creemos adecuado destacar también la circunstancia de que Javier Rubio y García-Mina es además miembro de la carrera diplomática, con amplio conocimiento tanto sobre problemas de índole internacional como acerca de una muy sazonzada experiencia en torno al modo más adecuado—consideradas todas las legítimas ópticas posibles—de tratar temas tan delicados como los que se abordan en su libro, pues si los mismos han sido hasta ahora generalmente desconocidos, en los casos raros en que se han tratado lo fueron con afirmaciones o bien muy apresuradas o bien fuertemente teñidas de enfoques parciales o partidistas con el apasionamiento o la distorsión de enjuiciamiento a que nos tiene acostumbrados la historiografía sobre la guerra civil de España.



Y es que seguimos siendo muy pocos quienes reclamamos, tanto en servicio de la pura «verdad histórica» como en la aspiración a que el tratamiento definitivo de la pasada tragedia bélica nacional sea fundamentalmente

de producir cierta emoción la audacia demoledora del crítico y, con seguridad, los huesos de Engels habrán temblado en su sepulcro.

Dice bien Busca que para un historiador «lo primero es la constatación de los hechos, después su interpretación». Pero luego resulta que no es su objeto comprobar si los hechos que Engels narra son ciertos. Y eso—como le pasa al propio Busca ante Engels—«es una impresión que causa desconcierto». La acusación central de este cuaderno es que Engels acometió la tarea de averiguar las condiciones en que vivía la clase obrera inglesa después de dar por sentado que esas condiciones y sus consecuencias se ajustaban a la interpretación socialista revolucionaria. Y aún añade textualmente que el libro es «un ejemplo típico del marxismo aplicado a la ciencia», lo que es mucho decir, entre otras cosas, porque cuando Engels escribió ese libro, Marx, al que casi acababa de conocer, apenas si se ocupaba de otra cosa que de malcomer escribiendo artículos o de estudiar a Demócrito y Epicuro. El marxismo, tal y como lo entiende Busca, no había «nacido» en 1845, cuando se editó por primera vez *La condición...* No había «técnicas marxistas» para ser aplicadas a la historiografía.

La verdad es que Engels, que no escribió más movido por sus pasiones que el señor Busca por las suyas, acopió una fascinante y aterradora colección de hechos que contribuyeron a su propia transformación ideológica. No hace mucho, y perdón por esta súbita referencia personal, me decía el nuevo príncipe de la «izquierda laborista», Tony Benn, que es la experiencia de vivir lo que le lleva a uno hacia la izquierda. En Engels, que había nacido—como diría también cualquier inglés—con una cuchara de plata en la boca, este proceso es obvio: condenó a su propia clase burguesa cuando vio el espectáculo real del trabajo. Si el señor Busca hubiera dicho que desde entonces, Engels determina la actitud intelectual de los historiadores socialistas, tendríamos que habernos detenido a pensar. Pero dice todo lo contrario y, además, lo dice fuera del alcance del propio Engels, porque si el lector de este comentario tuviese a mano el texto de *La condición...*, el testimonio duro, casi solemne, tenaz, del viejo pensador revolucionario bastaría para que al incauto lector se le cayeran los palos del sombrero y descubriera que Busca también tiene sus pasioncillas.

Con todos los respetos, éste es un librito eclesial, lleno de sagrados «mandatos de Cristo», «frutos del pecado», «perdones de Dios» y otras pistas. Recomendable, sin duda, para ser leído desde algún púlpito, no desde todos, pero claramente rechazable como texto dirigido a universitarios y hombres libres que deseen de verdad saber en qué ha consistido el más estruendoso movimiento social y político de nuestro tiempo. Engels puede estar tranquilo en este frente. Sus rivales más poderosos riñen la batalla de otra manera. Por lo pronto, de igual a igual y sin someter sus lecturas a lavados previos de cerebro. Lo siento.

FELIPE MELLIZO

«cuestión de españoles» y no servidumbre de puntos de vista foráneos, cuya aparente «imparcialidad» está, en el mejor de los casos, condicionada radicalmente por su concepto despectivo «superior» de todo lo español, que se vaya haciendo una reconstrucción de lo ocurrido en aquellos «tres años» (1936-39), podando de nuestra pluma pasiones y emociones y dejando hablar simplemente al lenguaje de los hechos y de los números que se encuentra afincado en documentos y testimonios auténticos y verídicos, aunque para hallarlo sea preciso tiempo, paciencia y sagacidad capaces de desempolvarlos de tanta costra deformadora o facilona.

Así, este texto de Javier Rubio rectifica la cifra, hasta ahora admitida, del número de asilados diplomáticos, que reduce, con innegable apoyo documental, a menos de la mitad de los que se vienen citando; dobla, en cambio, la cifra de las representaciones diplomáticas acreditadas en España que actuaron como «aislantes»; demuestra cómo no hubo violación diplomática en los casos de los ataques a las representaciones de Finlandia y del Perú y sí, en cambio, en el de—hecho ignorado hasta ahora en los relatos sobre nuestra guerra civil—asalto a la legación de Turquía, grave incidente de orden internacional; y finalmente—y entre otras cosas, cuyo relato está siempre firmemente apoyado en pruebas documentales—demuestra cómo el mayor número de canjes verificados durante la contienda afectaron a personajes y combatientes españoles y no a extranjeros, como sostienen en sus «historias» los autores más conspicuos y divulgados del período 1936 a 1939.

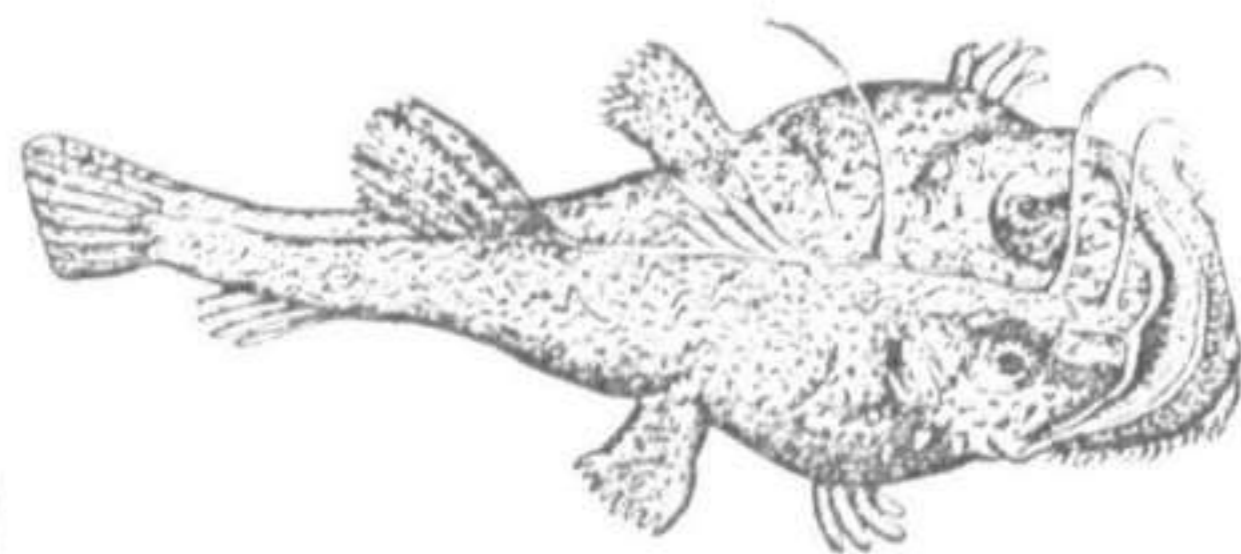
El libro que comentamos—más de 500 páginas de letra apretada, ilustrado con testimonios gráficos muy significativos—es el número 50 de la colección «Textos», de la mencionada editorial Planeta, y comprende ocho grandes capítulos, abundantemente constelados de notas a pie de página probatorias de lo afirmado en el texto y seguidas de un «Apéndice documental»—constituido por 20 testimonios esenciales sobre el tema—, de una exposición de las «fuentes» utilizadas—en las que figura esencialmente la documentación existente en el Ministerio de Asuntos Exteriores (tanto la conservada por el Ministerio de Estado republicano como la de la España nacional), las de Archivo Histórico Militar, del Departamento de Estudios Históricos Navales de la República Argentina y buena parte de las colecciones documentales relativas a las cuestiones estudiadas existentes en los Ministerios de Asuntos Exteriores de los Estados Unidos y de Francia o de los «gobiernos» de Euzcadi o de Burgos, amén de importantes aportaciones testimoniales—, cuyos protagonistas se relacionan; va seguido este apéndice de una excelente bibliografía, que inserta una relación de 138 obras, muchas de las cuales son directamente utilizadas en el contexto; y, finalmente, rematado con un nutrido «Índice onomástico», a doble columna, enunciado en sus páginas 503 a 510.

La obra desmonta, eficaz y documentalmente, tesis tópicas—tan divulgadas por los perdedores de la guerra civil como por sus interesados apolo-gistas extranjeros—, cuales las que estimaban a las colonias de asilados en las embajadas extranjeras del Madrid frente populista, como nidos de espionajes o reductos del «quintacolumnis-mo». Tales aseveraciones del ministro de la Gobernación de la República, José Giral, se demuestra en la obra que ni siquiera llegaron a convencer de su verosimilitud al propio Ministerio de Estado republicano. Asimismo, el libro de Javier Rubio esclarece con toda precisión el comportamiento de las Embajadas de los diversos países, respecto a los que buscaron su asilo en ellas, procedentes de su simpatía por uno u otro bando beligerante, los que ofrecen toda clase de facilidades para tan humanitaria tarea—y asimismo cierran sus fronteras a los españoles derrotados en la primavera de 1939—, entre los que se cuentan los gobiernos de Estados Unidos y de Inglaterra, y aun el de la Unión Soviética, para los que no sean acreditados por un determinado partido político, o en el caso, indudablemente, por razones de proximidad geográfica, más generoso de Francia, les hace experimentar el inolvidable calvario de los campos de concentración.

El autor—al paso de tantas versiones tópicas o propagandistas—muestra cómo ambos bandos de la lucha fratricida dieron, importantes y más frecuentes de lo que habitualmente se dice, pruebas de su sentido humanitario hacia los adversarios. Así se destaca que por parte del Gobierno de Madrid su, generalmente, respeto al asilo diplomático, y del lado del de Burgos, su especial receptividad a las gestiones en pro del buen trato a prisioneros y rehenes, auspiciadas por la Cruz Roja Internacional y, en ocasiones, por el Gobierno británico.

No todo, por tanto, responde a esos cuadros sombríos sobre el genérico comportamiento del pueblo español durante la guerra civil, que trasciende de sus planteamientos «objetivos» sobre la misma de escritores extranjeros, tan valorados por cierto indudable «papanatismo», como Hugh Thomas o Gabriel Jackson, cuyas aseveraciones sobre el tema, tan minuciosamente analizado en este libro, precisan de rectificaciones fundamentales en futuras ediciones de sus obras, si es que de veras tales conocidos historiadores anglosajones aspiran seriamente a seguir mereciendo crédito de sus lectores, por ingenuos que éstos sean.

NAVARRO LATORRE



LA ETICA HUMANISTA DEL "SER" FRENTE AL "TENER"

ERICH FROMM: *¿Tener o ser?* Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1979.

Con la muerte de Erich Fromm ha desaparecido el psicólogo social y el psicoanalista más perspicaz en la defensa de una sociedad humanista. Sus obras no sólo son vehículo de este mensaje, sino que representan el análisis más veraz y firme de la sociedad deshumanizada, mimética y construida sobre lo accesorio o externo al hombre.

A Erich Fromm hay que situarle intelectualmente como un neofreudiano, revisionista de Freud, que se consideró siempre como un *crítico radical de la sociedad contemporánea*. En él confluyen las mejores tesis del freudismo, del existencialismo, del criticismo marxista y del personalismo cristiano, amén de sus conocimientos de las religiones orientales y del zen. Su intento primario y céntrico ha consistido en fundar, sobre un estudio psicoanalítico de la condición humana, un *humanismo radical*, esto es, proclamar aquellos valores imprescindibles para que el hombre sea auténticamente humano. A su juicio, la sociedad tecnológica hace inviable dichos valores fundamentales y deberá ser *reconvertida* en función del hombre. Su tesis nuclear ha sido siempre ésta: *los intereses del individuo no coinciden con los intereses de la sociedad*. De ahí su impenitente insistencia, en una y otra de sus obras, en propugnar el retorno al hombre y a sus fines, por encima de la demencial estructura de una sociedad que construye para destruir y cerrar el horizonte del sí mismo personal.

La obra que nos ocupa viene a ser la resultante de las grandes meditaciones de un pensador universal, como él era, apretadamente cifrada en axiomas y logros decantados a través de sus análisis y reflexiones, que aparecen en cada una y en todas sus obras. No resulta una obra repetitiva, sino *profundizadora* en una temática ampliamente expuesta desde sus primeras obras: *Ética y Psicoanálisis*, *La Condición humana*, *La crisis del psicoanálisis*, *El miedo a la libertad*, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, *El arte de amar* o *La revolución de la esperanza*. En una y otras obras emplea un método de avance y retroceso, sobre un entramado de pensador humanista y comprometido.

La dicotomía que ofrece Fromm, *ser* o *tener*, incide sobre la raíz misma del hombre: *ser*, aquello que le afecta al hombre en su realización, en sus potencialidades y en todas sus experiencias individuales y universales, en coherencia con su *sí mismo* profundo y con su realización en el mundo real de sus vivencias; el *tener* no añade nada importante a su condición humana y sólo traduce lo superfluo y lo externo. Fromm considera que ha sido Gabriel Marcel quien planteó el tema con

verdadera hondura en su obra *Etre et avoir*, pero en un ámbito teológico-filosófico. Fromm, por otra parte, muestra una independencia de criterio admirable, que le permite censurar sin concesiones tanto la postura capitalista como la comunista. Recordemos este texto inequívoco: «La pasión del tener debe producir una guerra de clases interminable. La pretensión de los comunistas de que su sistema pondrá fin a la guerra de clases, al suprimir las clases, es una ficción, porque su sistema se basa en el principio de un consumo ilimitado como meta de la vida. Mientras todo el mundo desee tener más, se formarán clases, habrá guerra de clases, habrá una guerra internacional. *La avaricia y la paz se excluyen mutuamente*» (pág. 25). Se da un paralelismo, en el campo del tener, entre hedonismo, egotismo y *sólo lo que es bueno para el desarrollo del sistema*. Y, lo más grave, para no poder salir de tal deshumanización: «La sociedad industrial desprecia la naturaleza, todas las cosas que no están hechas por las máquinas y los pueblos que no son fabricantes de máquinas (las razas no blancas, con excepción de Japón y China). Hoy día la gente se siente atraída por los objetos mecánicos, por el poder de las máquinas, por lo que no tiene vida, y cada vez más por la destrucción» (pág. 27). De esos dos modos o estilos básicos de existencia, *ser* y *tener*, puede hacerse un análisis revelador. Así, por ejemplo, el hombre contemporáneo fue deslizándose desde el ámbito del *ser* al campo del *tener*, como puede apreciarse con un puñado de observaciones: «Una persona que busca la ayuda del psicoanalista inicia la conversación con la siguiente frase: 'Doctor, *tengo* una preocupación: *tengo* insomnio. *Tengo* una casa bonita, hijos hermosos y un matrimonio feliz, pero *tengo* muchas preocupaciones'. Hace algunas décadas, en vez de 'tengo una preocupación', el paciente, probablemente, habría dicho: '*Estoy* preocupado'; en vez de 'tengo insomnio', '*no puedo* dormir'; en vez de 'tengo un matrimonio feliz', habría dicho: '*soy* feliz en mi matrimonio'. El modo de hablar reciente indica el alto grado de enajenación prevaleciente. Al decir '*tengo* una preocupación', en vez de '*me siento* preocupado', se elimina la expresión subjetiva: el yo de la experiencia se va reemplazando por la posesión. Transforma mi sentimiento en algo que poseo: la preocupación; pero '*preocuparse*' es una expresión abstracta que se aplica a todo tipo de dificultades. No puedo *tener* una preocupación, porque no la puedo poseer; sin embargo, ésta puede poseerme. Es decir, transformo mi yo en una '*preocupación*' y soy poseído por mi creación. Esta manera de hablar revela una alienación oculta, inconsciente» (pág. 38). Fromm, con buen sentido, advierte cómo en castellano «*ser*» se refiere a cualidades permanentes de un sujeto, y «*estar*» alude a cualidades contingentes y no esenciales. En último alcance, Fromm le atribuye a *ser* y a *tener* formas de existencia de dispar contenido: «*ser*», como verdad y autenticidad de una persona, y «*tener*», como algo cambiante y externo; si vivo bajo el signo del «*tener*», convierto el mundo en posesión y propiedad, tanto a las cosas como a las personas, incluso a mí mismo; si vivo bajo el sentido del «*ser*», establezco una relación viva con

el mundo y la naturaleza de las cosas y personas, por encima de la *apariencia*, que siempre es engañosa y frívola, superficial y alienante.

En un plano plenamente ético, cabe diferenciar «tener» autoridad de «ser» autoridad: la primera es autoridad irracional, y la segunda, autoridad racional. En un plano gnoseológico, es muy diferente «tener» conocimientos (o información) de *conocer* o penetrar en la entraña de la realidad de las cosas. En una dimensión humana, el *amar* se distingue plenamente de «*tener* amor». El segundo es un amor posesivo, enajenante y exclusivista, mientras el primero es un acto *productivo*, no-exclusivista y universal.

Toda la obra nos conduce a un «arte de ser» y a lograr una auténtica sociedad nueva fundada sobre la *Sociedad de ser*, en la que cada uno se encuentre consigo mismo y, mediante la experiencia de su ser, ame a todos en él y viva la experiencia de la realización universal. ¿Es una utopía? Ciertamente, pero sólo desde la perspectiva de esta utopía humanista el hombre y la sociedad cobran pleno sentido.

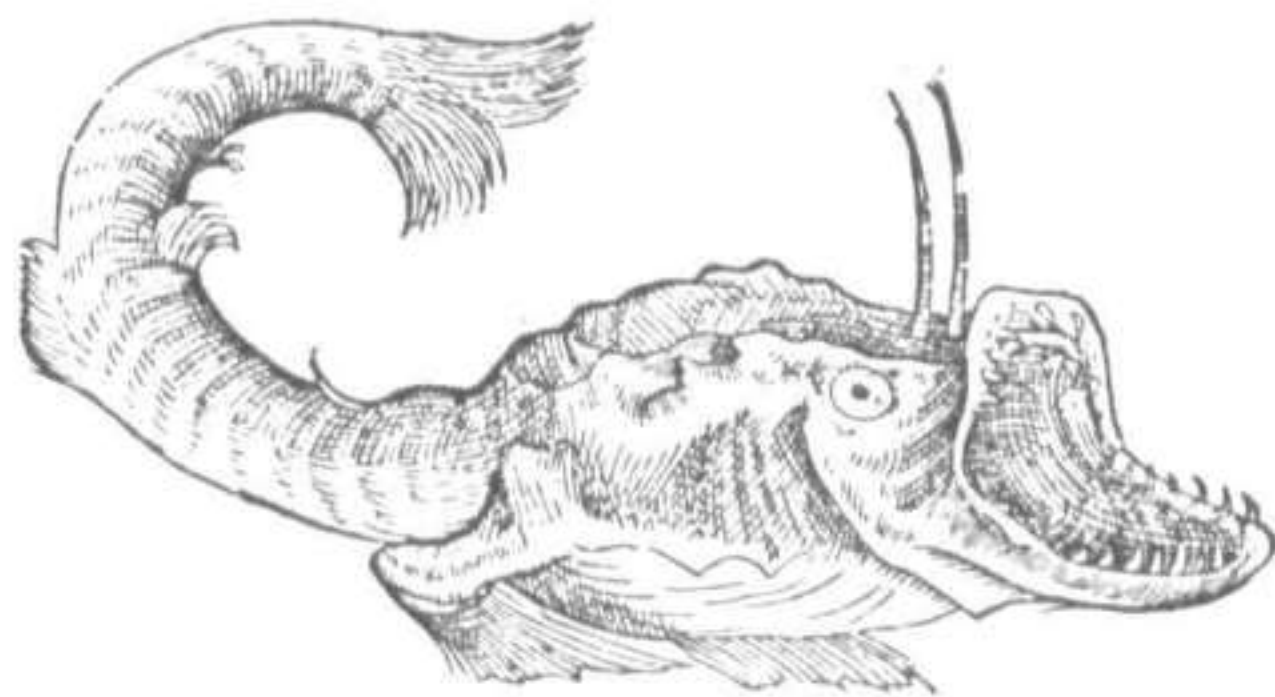
FRANCISCO VAZQUEZ

DESDE LAS CIENCIAS GEOLOGICAS HACIA LA NOVELA HISTORICA

LUISA LOPEZ VERGARA: *Más allá del río Birú*. Magisterio Español. Madrid, 1979.

Pasar del estudio y ejercicio de las ciencias geológicas hacia el clima de la expresión literaria y las técnicas de la novela histórica es una empresa intelectual difícil y riesgosa, porque se trata de actividades un tanto antitéticas—por los modos y los medios—, aunque se desarrollen dentro del extenso ámbito de la expresión cultural. ¿Es posible pedir imaginación y sensibilidad casi pictórica para manejar la prosa novelística a una persona entrenada en el rigor frío del dato científico y en las comprobaciones estrictas de la forma interior y exterior del globo terrestre, de la naturaleza de las materias que lo componen y de la formación, cambios o alteraciones que estas materias han experimentado desde su origen?

Antes de publicar la novela histórica *Más allá del río Birú*, cuyo escenario es el mundo de los incas y la conquista española, Luisa López Vergara sólo había publicado un *Manual de Fotogeología*, que por su tema y estructura científica no podía presagiar, ni aun para la persona más imaginativa, que la autora de ese manual iría hacia el género literario de la novela. ¿Por qué se produce este tránsito,



sin que la autora deje de seguir atendiendo la carrera de Ciencias Geológicas, que continúa ejerciendo, aun después de la publicación de su novela, y sin que deje Luisa López Vergara de continuar siendo una científica?

Las fotografías aéreas de la zona del Cuzco, cuyos estudios geológicos realiza Luisa López Vergara, la llevan hacia la arqueología peruana y al estudio de los historiadores y cronistas de Indias. La información la obtengo de una nota de la editorial de *Más allá del río Birú*. Pero, ¿y el camino hacia la novela sobre la muerte de Huayna Capac, las guerras civiles entre Huáscar y Atahualpa y los conquistadores hispanos del Perú—los hermanos Pizarro, Hernando de Soto y el impresionante friso de los soldados de tan singular aventura—? ¿Cómo se produce—y por qué—este paso? ¿Es posible abarcar lo científico y lo literario en sus respectivos y diversos escenarios que requieren tan distintos medios, rigores, condiciones, aplicaciones, entrenamientos, condiciones? ¿Es posible un caso como el de la autora de *Más allá del río Birú*? Esto nos interesa aquí, desde el aspecto literario.

Dos ejemplos muy ilustres—y para sólo tomar dos—dentro de la literatura europea de este siglo nos hacen meditar: el de un gran ensayista y el de un gran novelista—para buscar, en mis ejemplos, dos géneros distintos—. Ya el lector sospecha que me refiero a Bertrand Russell y a André Malraux. Bertrand Russell es un científico matemático. Su primera obra de nota es *The Principles of Mathematics* (1903), participa en el Congreso Matemático de París en 1900. Durante diez años escribe con el científico doctor A. N. Whitehead una obra científica monumental, *Principia Mathematica* (1910). La anécdota es ésta: el manuscrito completo fue tan vasto que tuvieron que llevarlo en un vehículo hasta los editores. Russell desarrolló la lógica matemática de Peano y Frege. Sin embargo, este matemático derivó hacia los análisis sociopolíticos, filosóficos, psicológicos y a obras de gran ensayista, como *The Right to be Happy* («El derecho de ser feliz»), 1927; *Proposed Roads to Freedom* («Caminos de la libertad»), 1924; *Marriage and Moral*—traducido al español como *Vieja y nueva moral sexual*—, 1929; *The Conquest of Happiness* («La conquista de la felicidad»), 1930; *Ensayos de un escéptico, Elogio de la pereza y otros ensayos*, etc. En 1950 le fue otorgado el Premio Nobel, no por su obra como matemático, sino por su obra literaria.

André Malraux ingresó en la Escuela de Lenguas Orientales de la Sorbona, donde estudió sánscrito para poder dedicarse a la arqueología. Trabajó como arqueólogo. En 1934 participó, como arqueólogo, en la expedición del capitán Corniglio Molinier

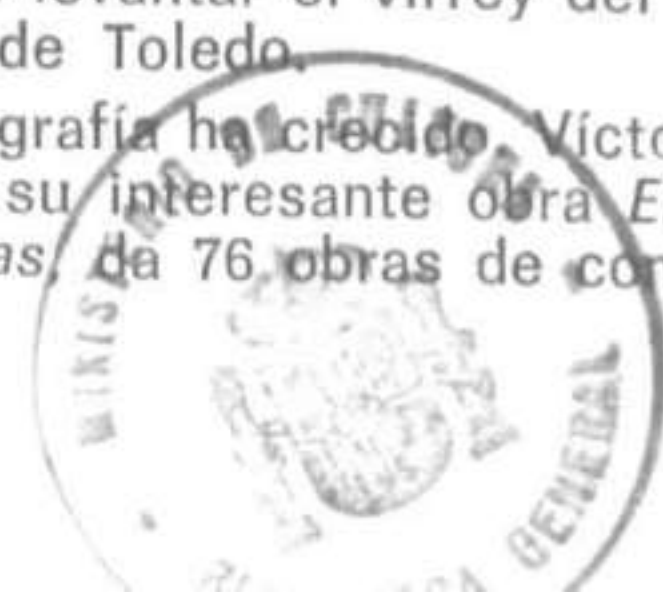
y en Ruba-al-Khali descubrieron la legendaria ciudad de Sabá. Pero el arqueólogo Malraux era, a la vez, uno de los grandes novelistas de este siglo. *La condición humana* le hizo ganar el Premio Goncourt y fue uno de los candidatos más prestigiosos al Premio Nobel de Literatura.

Ya se ve, por todo esto, que pueden coexistir la vocación científica y la vocación literaria y nos acercamos, así, a comprender mejor la actividad de esta geóloga española que es, a la vez, la autora de una novela histórica como *Más allá del río Birú*, que con su libro reactualiza un tipo de novela muy poco transitado ahora en España e Hispanoamérica: la novelización del pasado en el Nuevo Mundo y en la conquista española. Don Salvador de Madariaga—tan gran humanista—nos llamó la atención sobre este filón o veta que es la novela histórica. Don Salvador fue un minucioso historiador, un curioso investigador de la historia, y de ahí derivó su interés por la biografía y la novela. Se fijó, especialmente, en el escenario de México: en Hernán Cortés y en el mundo indígena mesoamericano.

Que la novela histórica despierta interés y vigencia, nos lo dicen el éxito del *Enriquillo*, de Manuel Jesús Galván (1834-1911), en la República Dominicana, y *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera, en la América del Sur. *Enriquillo* es una novela publicada en el momento del romanticismo hispanoamericano del siglo XIX. Su éxito ha sido muy grande y sus ediciones han continuado multiplicándose en el siglo XX. Algunos piensan que es la mejor novela histórica de América. Es la novelización histórica de la vida del joven cacique indígena Enriquillo y del primer escenario de la conquista hispánica. *Cumandá* relata la historia de una joven indígena, de un joven indígena, del capitán español Carlos Orozco y del padre Domingo. Es la hora estilística e inspiradora de Chateaubriand. Mera también es uno de los clásicos vivos de la novela histórica hispanoamericana.

El acierto de Luisa López Vergara es haber ido, en la novela histórica, al mundo de los incas, donde encontraba, además, un transfondo histórico impresionante, cuantioso, inspirador. Citemos a Garcilaso de la Vega, Inca (1539-1616), con su monumental *Los comentarios reales*, que trata de los incas y cuya primera edición es de 1609. La novela de Luisa López Vergara me ha llevado, estos días, a releer un libro que siempre me ha deslumbrado: *La crónica del Perú*, de Cieza de León (1518-1560), que empezó por preguntarse: «¿Quién podría contar los nunca oídos trabajos que tan pocos españoles en tanta grandeza de tierra han pasado?» De Cieza de León es también *Señorío de los Incas*, sobre el Imperio de Tahuantinsuyo. De Juan de Betanzos (1510-1576) es la *Suma y narración de los Incas*, con una primera edición en 1551 y otra en 1880. Polo de Ondegardo, Pedro Sarmiento de Gamboa son también cronistas del Perú, el primero escribió una *Información sobre la religión de los Incas* (1571) y el segundo se inspiró en la *Historia de los Incas*, que mandó levantar el virrey del Perú don Francisco de Toledo.

La bibliografía ha crecido. Víctor W. von Hager, en su interesante obra *El Imperio de los Incas*, da 76 obras de consulta im-



portantes. Pero Luisa López Vergara ha tenido, como complemento para su indagación, museos importantes, encabezados por el impresionante Museo Arqueológico de Lima, y, además, los escenarios mismos.

¿Por qué el nombre de la novela *Más allá del río Birú*? Al comienzo del capítulo IV se explica que Perú—palabra desconocida por los Incas—tuvo su origen en el río Birú, que limitaba el Imperio inca en su parte septentrional. Cuando Pizarro, junto a Núñez de Balboa, participó en el descubrimiento del Mar del Sur, un cacique les habló del Imperio que se extendía más allá del río Birú. El nombre «mal pronunciado por el cacique y peor entendido por los castellanos fue el que dio el nombre al fabuloso Perú y determinó la vida de Francisco Pizarro» (p. 76).

Confieso que empecé a leer la novela de Luisa López Vergara con una lógica prevención. ¿Podrá una geóloga ser, además, una buena novelista capaz de reconstruir para la narración viva de hoy el friso humano novelístico del siglo XVI en ese misterioso sur del Nuevo Mundo? Los problemas técnicos de la novela son difíciles.

Empapada en la simbolía indígena, Luisa López Vergara acierta, casi siempre, en el diálogo, cargadamente simbólico de sus personajes indígenas, que muestran una variedad, una diversidad de caracteres: desde la mítica religiosidad científica del sabio de Tiahuanacu hasta la sensualidad del dignatario de Chan Chan; desde ese espíritu—que hoy llamaríamos existencialista—del inca Huamán hasta el fino decoro humano y la sensibilidad silenciosa de su hermano el arquitecto Ayri; desde la sabiduría humana—llena de iluminado sufrimiento y de intuiciones—del sacerdote y adivino Mayta Yupanqui hasta la experiencia soterrada y amarga de su amigo Panguí, que es disimulada con esa entrega a la vida de los placeres de todos los sentidos; desde las indecisiones y cambios temperamentales de Chili Mesa hasta la astucia, alimentada por múltiples resentimientos, por Huancohuallu en Tumbéz.

Muchas otras figuras se humanizan en la novela: Ima Sumac, bella y preocupada por las concubinas del esposo; Coyllur, inquieta y rebelde desde su hermosura; Pillcu, amorosa y abnegada hasta el sacrificio. Y, así, otros y otros seres que cobran vida y pasiones humanas en la novela. Con mano hábil, pulso humano y colores vivos—externos y del alma—están animados en *Más allá del río Birú*: el inca Huayna Capac y sus hijos Huáscar y Atahualpa. Y no digamos nada de la palpación humana que adquieren, en las páginas de la novela de Luisa López Vergara, los conquistadores, desde Francisco Pizarro hasta el último de los soldados que lo acompañan en su aventura.

No se trata, afortunadamente, de una pintura en blanco y negro, de los caracteres psicológicos. La vida no es así y la autora de *Más allá del río Birú* lo sabe. La vida no es negro o blanco, sino que predominan los tonos intermedios. La vida no es cara o cruz. Un gran logro en la novela de Luisa López Vergara es su conocimiento de la condición humana, que ella transfiere a los personajes novelados, para animarlos, con el sustento inicial de la historia. Son seres que se mueven, que

viven, que tienen sueños (pp. 63, 115, 152, etc.), pesadillas, insomnios; que están inmersos en las pasiones y que las sufren, las padecen, las doman o son vencidos por ellas. Los sentimos vivir entre nosotros—aunque vivieron ayer o anteayer o en el pasado de anteayer—. Y esta veracidad psicológica nos hace vivir como en el cine. He aquí, en *Más allá del río Birú*, un tema eminentemente cinematográfico.

La tensión, el interés novelístico, está logrado casi desde la misma partida de la novela. ¿Cómo y por qué? El ser humano es casi el mismo no obstante los milenios. Se piensa en el destino griego, en el *phatos*, en las circunstancias del azar. La escena del noble Chupay, conducido a la plaza de Tumbamba para ser ejecutado (p. 41), y la severidad fría, estatuaría de Atahualpa, está muy conseguida, como la tensión producida por la aparición del cometa (p. 43) y la tragedia empujada por un terremoto y maremoto (pp. 50 y 51), como también la misteriosa tensión trágica—que vuelve a recordar al mundo griego—en la muerte de Coyllur—la amada de Huamán.

El primer contacto de Pizarro y sus hombres con los habitantes de Tumbéz, aleja la leyenda negra (pp. 72, 73, 14). La ambientación en Panamá está lograda, aunque Almagro—a lo largo del relato—viene a ser el anverso de Pizarro, pero los caracteres humanos están matizados. De manera sutil está presentado Pizarro (página 77) cuando le muestran un documento y confiesa que no sabe firmar. Hay asuntos que interesarían a la parasicología hoy, como el sueño de Huayna Capac con los Viracochas—dioses—blancos. La muerte de Huayna Capac (p. 98) está presentada con inspiración histórica y cultural.

Francisco Pizarro es un ser que vive en la novela, vive humanamente, con sus flaquezas y riquezas de carácter, con sus pasiones y sus imaginaciones, como cuando regresa a Sevilla y espera comparecer ante el rey en Toledo (p. 130). Las escenas, paralelas, que viven Alonso de Molina y Ginés en Tumbéz (pp. 132-135) nos hacen pensar en algunas de las páginas de García Márquez por su realismo mágico.

Muy rara vez cae, en alguna línea, Luisa López Vergara en la actitud de la «omnisciencia» narrativa—que lo conoce todo ante los ojos del lector y se lo hace ver—. En una novela histórica la actitud omnisciente sería casi justificable. Sin embargo, la autora de *Más allá del río Birú* se cuida de ella. Y esto es lo que hace que la tensión narrativa se mantenga y que nunca decaiga el interés del lector, porque aunque ya los hechos sucedieron históricamente, éste «no sabe» lo que va a ocurrir en el próximo capítulo de la novela. Esto es un acierto de la autora. Sólo en alguna línea nos dice, por ejemplo, quién será el Hernando de Soto de más tarde.

Acierto narrativo de Luisa López Vergara es presentarnos los escenarios simultáneos, técnica que ensayó—de modo abundante—John Dos Passos en su magistral *Manhattan Transfer*, que legó a sus contemporáneos «una manera» de ensamblar el relato desde escenarios paralelos y que «calzan» hacia una ambientación general.

Personajes españoles como Tomás López, el conquistador astrónomo, cultísimo (página 143), están muy bien ambientados desde lo histórico psicológico. Luisa López Vergara tiene el acierto de «ensamblar» en el relato documentos reales (página 169. Toledo, 26 de julio de 1529). La batalla entre los ejércitos de Huáscar y Atahualpa—en el capítulo XII—adquiere un patetismo, ferocidad, dureza y tragedia que nos remontan al siglo XX—la segunda gran guerra mundial—. Los escenarios y los tiempos cambian, pero no la brutalidad humana.

Hay momentos novelísticos muy plásticos, muy cálidos, como cuando los guerreros conquistadores prueban las patatas (p. 123) o descubren la coca (pp. 268-269). Las escenas en la fortaleza Sacsahuaman (pp. 235-236) y el capítulo IV, con la fuga de prisioneros, tocan ritmos de novela de aventura. La civilización de los incas está tratada con responsable respeto y objetividad, y lealtad histórica. Igualmente, la acción de los conquistadores. Es, en suma, un libro que interesa, apasiona en su lectura, y el Magisterio Español ha tenido un evidente acierto al editarlo. Seguirá interesando mañana y pasado mañana.

ALBERTO BAEZA FLORES

ENGASTANDO LA PIEDRA EN EL POLVO

JOSE A. RAMIREZ LOZANO:
Antifonario para un derrumbe.
Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Granada, 1978.

Con este libro Ramírez Lozano obtuvo el Premio de Poesía instituido por la Caja de Ahorros de Granada en su convocatoria de 1976. Autor de *Canciones a cara y cruz*, la voz de este joven autor español se revela como una de las más atractivas dentro del mapa lírico ibérico.

Antifonario para un derrumbe es un solo poema sostenido en veinticuatro trabajos cuyo nivel no decae en ningún momento, aunque en algunos (pocos) más que en los otros sirvan para fortalecer el contexto que como composiciones valorables individualmente.

A lo largo de todo el libro se va creando un mundo en el que una atmósfera de premonición de ese derrumbe que el título anticipa hace el hábito sostenedor, la justificación de cada uno de los poemas. Así éstos eluden un *leit motiv* particular, una idea central (que siempre gira en el conjunto de los otros textos, como dije) para hallar su función en ese desplazamiento del lenguaje, en ese movimiento con el que «clima» el poema, presagiando, pero sin definir: «Se convocan / de noche en los rastros y comercian / las flores del senecio y la adenófora, / el culantro y el lirio por consejas / y sahumeros del Bósforo.

Retornan / con sus hierbas al cerro y aderezan / aromas antiquísimos, las pócimas / que el aire arrastrará contra los muros / corroyendo domingos, azoteas / de espuma...»

Si bien el párrafo citado precedentemente no da una muestra cabal del nivel de la poesía de Ramírez Lozano, nos puede servir para hacer un análisis de sus recursos. En los versos citados no existe ninguna raíz que pueda extraerse de la poesía en sí versos de «pasaje, diría, en cambio sirven para sostener —aunque con puro oficio— una parte de ese hermoso andamiaje que Ramírez Lozano ha levantado en este antifonario. El oficio le presta, efectivamente, otros campos donde lucirse: «El aire como un tábano buscaba / contornos a la fruta. Saltó tapias / de huertos terrenales que guardaban / pupilas de mastines, que velaban / equilibrios de halcones y hoy se sabe / la curva del deseo...» A esta capacidad de describir con perfección estilística y, sobre todo —y esto es más importante, estimo— de percibir los sucesivos instantes por los cuales el milagro de la poesía se revela, el autor agrega la utilización de un vasto vocabulario que, propicio para la materia que trata, no cae, por su eficacia, nunca en el barroquismo.

En *Antifonario para un derrumbe*, un mundo de extrañas significaciones, un anticuario de empolvados conjuros se va cerniendo sobre seres, sobre el aire, sobre anuncios en los que la catástrofe es ya una leche oscura que

las cabras destilaron, un olor difunto, pequeños equilibrios, señales, traslaciones del miedo entre las casas. A veces el poeta utiliza elementos convencionales para penetrar en ese ámbito donde se juega el ajedrez negro de los símbolos: «... Saben nuevas / que mueven sus cuidados por penumbras / de alcobas, que les clavan / alfileres de envidia entre sus pechos / ya secos. Se barruntan / la tiniebla inminente y van abriendo / alacenas antiguas, rebuscando / arcones y baúles...» A este juego con objetos, acciones que la brujería más conocida ha consagrado, es capaz de oponer Ramírez Lozano, los versos del poema que se inicia así: «Un eclipse de mirlos / ha puesto luto al huerto y no se mueve / ni el viento más mollar...» Para finalizar diciendo, en posesión del riesgo, con certera locura:

«Y a veces,
tan sólo pasa a veces, que pasamos,
que nos raspan las voces con ortigas
y nos crece en el quicio del olvido
avena loca.»

En ese sucederse de imágenes activas el poema va tomando un crescendo que se traduce no tanto en exaltación, como en exultación de la desesperanza: «... No tendremos / ni una torre siquiera en que podamos / acotar horizontes, ni un cernicalo / que equilibre el instante. Habrá un silencio / que le tronche a las sílabas su estambre / por los siglos.» Hay una estrecha correspondencia de sensación e

imagen, de tiempo y de lenguaje en los poemas de Ramírez Lozano. Dice:

«... Ponemos
raticida a las sombras. Tanteando
rebuscamos los últimos mendrugos
y es la muerte
que viene a sacarnos de entretapias.»

El lenguaje no es original en sí, sino en su utilización. El lenguaje no como literalidad, sino como concepción, como libertad. Pienso en poetas (¿gongorinos?) tan excelentes como Ángel García López y en este otro andaluz José Ramírez Lozano, ambos capaces de deslumbrar y pulir desde el barroco, pero sin preciosismos. Capaces de engastar la piedra en el polvo.

Así *Antifonario para un derrumbe* puede, merced a esa síntesis, dar una poesía cuyo verbo es actual y dejar en el lector, a través de estos poemas, un estado de acechanzas, de sombras hacia el cataclismo, hacia una historia que no sabemos bien si ya la hemos vivido o hacia la que llegaremos exterminados.

Tal vez al abordar otros temas—no el del canto unitivo—pueda verse con mayor precisión el mundo poético de Ramírez Lozano, que, en este caso, está signado (no digo constreñido) por el asunto que vertebra su antifonario. Lo que sí es innegable que es éste un antecedente muy digno para esa otra obra que desde ya esperamos.

LEOPOLDO CASTILLA

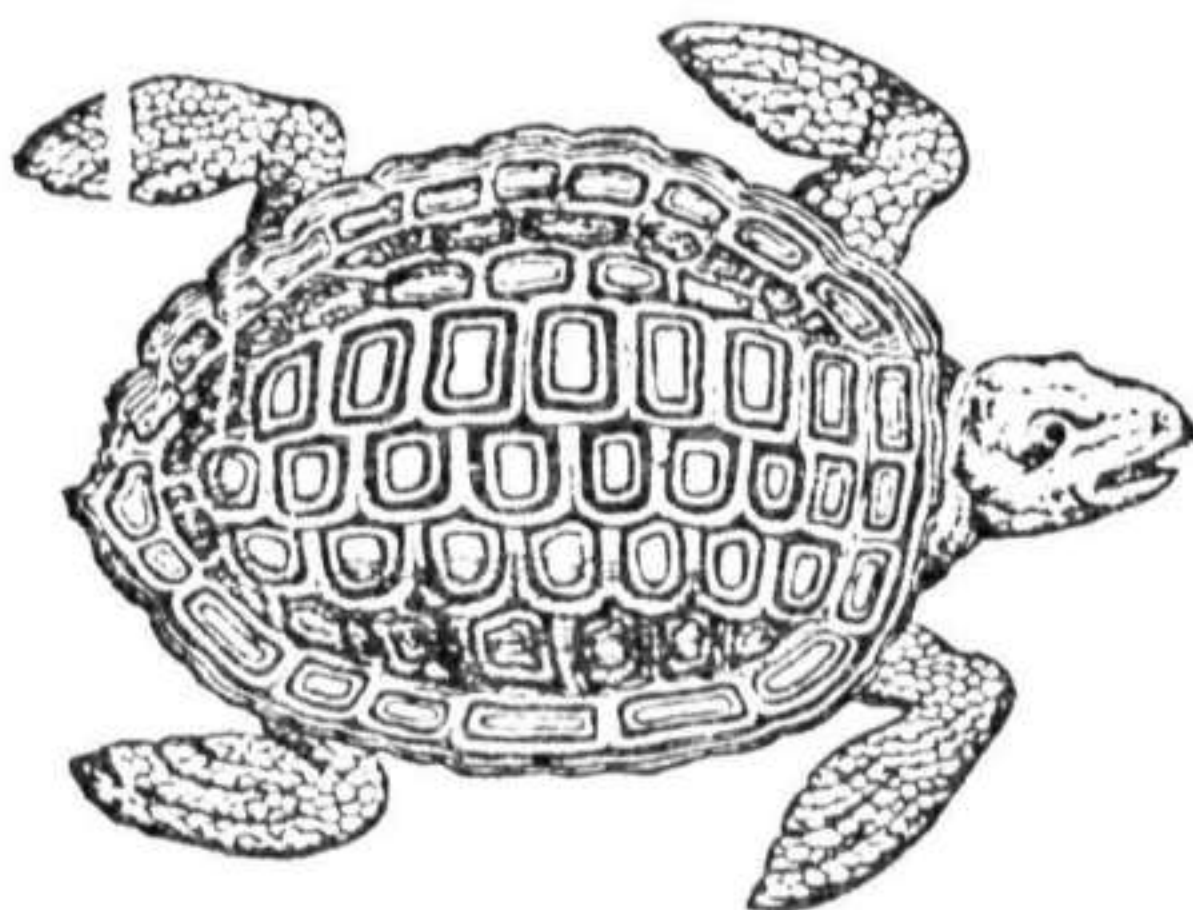
"ATALA, RENE" Y EL VIZCONDE DE CHATEAUBRIAND

CHATEAUBRIAND: *Atala*. René. Novelas y Cuentos. Magisterio Español. Traducción, prólogo y notas de José Benito Alique. Madrid, 1980.

En la historia de la literatura hay apariciones meteóricas que iluminan brillantemente el cielo literario y dejan un largo rastro de luz inolvidable en el transcurso de los años. Así sucedió con la publicación de dos breves novelas: *Atala* y *René*, desgajadas por voluntad del autor, muy oportunamente, de la imponente masa catedralicia donde se irían a incrustar: *El genio del Cristianismo*.

Casi a punto de cumplirse dos siglos, se publican de nuevo en España, después de numerosísimas ediciones y reediciones, en impecable, elegante y nueva versión de José Benito Alique, estas dos no-

velas, acompañadas de la traducción de todos sus prefacios a las diversas ediciones francesas, que hasta ahora no habíamos tenido ocasión de leer, por omitirse en ediciones anteriores. A esto debe añadirse un extenso prólogo, titulado «Un epicúreo católico», sobre la singularísima persona del escritor, por otro escritor no menos singular y prometedor, entre cuyas tareas se cuenta la de rendir



homenaje con sus traducciones nada menos que a Verne (1) (2), a Ibsen (3) (4), a Madame d'Aulnoy (5) y recientemente a Jarry (6).

Veinte años después de su publicación, al escribir las *Memorias de ultratumba*, el mismo Chateaubriand nos describe asombrado e irónico, con la ironía del espectador lejano, la popularidad de que gozó *Atala*:

«Desde la publicación de la *Atala* data el ruido que he hecho en el mundo. Cesé de vivir para mí y comenzó mi carrera pública. Lo singular de la obra aumentaba

(1) JULIO VERNE: *La jangada*. Novelas y Cuentos, 1978.

(2) JULIO VERNE: *El doctor Ox*. Novelas y Cuentos, 1979.

(3) HENRIK IBSEN: *Peer Gynt*. Novelas y Cuentos, 1978.

(4) HENRIK IBSEN: *Casa de muñecas*. Novelas y Cuentos, 1980.

(5) MADAME D'AULNOY: *Cuentos de hadas*. Editorial Bruquera, 1979.

(6) ALFRED JARRY: *Todo Ubú*. Edit. Bruquera, 1983.

la sorpresa del público. La *Atala*, apareciendo en medio de la literatura del Imperio, de esa escuela clásica..., era una especie de producción de un género desconocido. Dudábase si se debía clasificar entre las monstruosidades o entre las bellezas: ¿era Gorgona o Venus? Los académicos reunidos disertaron doctamente acerca de su sexo y de su naturaleza, del mismo modo que lo hicieron acerca del *Genio del Cristianismo*. Rechazóla el antiguo siglo, el moderno la acogió.

Llegó a popularizarse de tal modo la *Atala* que... las posadas estaban adornadas de estampas azules, verdes y de todos colores representando a Chactas, al padre Aubry y a la hija de Simagham. Mis personajes, hechos de cera, se enseñaban por las calles en retablos portátiles, como se enseñan en las ferias las imágenes de la Virgen y de los santos. Yo vi en un teatro de *boulevard* a mi heroína salvaje peinada con plumas de gallo, hablando del *alma de la soledad* a otro salvaje, de tal modo que me hizo sudar de vergüenza. Representábase en el teatro de Variedades una pieza en la que una muchacha y un joven recién salidos del colegio se marchaban en un carruaje a casarse en su aldea, y como al apearse sólo hablaron con aspecto salvaje de cocodrilos, cigüeñas y bosques, creyeron sus padres que se habían vuelto locos.

«Me abrumaban por todas partes con ridículas parodias, caricaturas y burlas. El abate Morellet, para confundirme, hizo sentar a su criada sobre sus rodillas, y no pudo tener los pies de la joven virgen en sus manos, como Chactas tenía los de *Atala* durante la tempestad: si a lo menos el Chactas de la calle de Anjou se hubiera hecho pintar de este modo le habría perdonado la crítica.

Todo aquello no hacía otra cosa sino aumentar el ruido que produjo mi aparición. Estuve de moda. Trastornóse mi cabeza; ignoraba los goces del amor propio y me embriagué con ellos.»

La cita es larga, pero interesantísima, como podría ser la correspondiente a *Werther* en las memorias de Goethe, *Poesía y verdad*, muchos años después de haberlo escrito, juzgándolo con condescendiente displicencia y casi distanciamiento, a la manera que se juzgan las locuras de la juventud, y no sólo por lo que supone de testimonio personal del escritor, sino por reflejar la acogida popular de una obra literaria cuyo radio de difusión fue inmenso.



¿Qué tenían estas obras de raro, qué sucedía en la sociedad para que encontrasen una tal receptividad?

Casi a dos siglos de distancia, con mayor distanciamiento que el propio Chateaubriand, que guasonamente enjuiciaba su propia obra, ¿seremos nosotros capaces de percibir la rareza, las bellezas y la extraordinaria novedad de estas obritas, sin que predomine nuestro espíritu irónico y nuestra guasa? Vamos a intentarlo, poniéndonos en el lugar de los contemporáneos de 1801 y luego en nuestro propio lugar de fines del siglo xx.

Por una parte acababa de producirse el gran acontecimiento de la Revolución francesa (1789-1790). Chateaubriand escribe en las *Memorias de ultratumba*, refiriéndose a su viaje a América en el año de 1791: «En tanto que mi país sufría radicales trastornos, me ocupaba yo en descubrir plantas, mariposas y flores.» En este viaje visita los lagos del Canadá, las cataratas del Niágara y la bahía de Hudson y diversas ruinas indias.

El Nuevo Mundo, con su maravilloso exotismo, explotado ya por naturalistas y botánicos, ofrecía un amplio mapa a la novela. Tenía razón Chateaubriand cuando dice en el prefacio de 1804 que podía «describir las emociones del corazón con las escenas de la Naturaleza». Ya Bernardino de Saint Pierre, en la novela de *Pablo y Virginia* (1789), había descrito las delicias del amor en plena naturaleza tropical, después de su libro *Estudios de la naturaleza* (1784), y exaltado la virtud de la castidad, con la muerte de Virginia, pudorosa, en el barco que naufraga, que tan incomprensible nos resulta en esta época del desnudismo en las playas. Ya Goethe había pintado la vaguedad de un corazón solitario y el deseo infinito, insatisfecho, que le conduce a un suicidio, y anteriormente

Rousseau describió las ensoñaciones del paseante solitario.

Amor y naturaleza: dos temas muy bellos. Pero había algo más que el Vizconde de Chateaubriand se proponía, porque si no hubiera seguido siendo lo mismo: «Una vez más, el autor ha debido combatir poemas y novelas impías con poemas y novelas piadosas», y añade: «Tiempo hubo en que solamente los enemigos de la religión tenían derecho a hablar.»

Voltaire, Diderot, Condorcet, Helvetius quedaban atrás. Se iniciaba el romanticismo católico, de tipo cordial, ya que el mismo Chateaubriand, por lo que a él se refiere, dice, después de haber publicado su *Ensayo histórico sobre las revoluciones* (1797), nacido de su escepticismo, al comenzar *El genio del Cristianismo*, poco después de morir su madre: «Mi ternura filial hacia madame Chateaubriand era profunda. Mi infancia y mi juventud estaban estrechamente unidas al recuerdo de mi madre; todo cuanto sabía se lo debía a ella. La idea de haber emponzoñado los últimos días de la mujer que me había llevado en su seno me llenó de desesperación, y lancé al fuego los ejemplares que tenía de mi *Ensayo*, considerándolos como un instrumento de mi crimen... No pude reponerme de los estragos que esta idea hizo en mi corazón, hasta que se me ocurrió el pensamiento de expiar mi primera obra por medio de otra obra religiosa: tal fue el origen del *Genio del Cristianismo*... Me hice, pues, cristiano. Mi conversión no es hija de grandes luces sobrenaturales; convengo en ello; es hija del corazón; he llorado y he creído.» (En un aparte, diremos que nos parece poco convincente.)

Dominado por las pasiones en su temprana juventud, el hombre que fue René—y para no ser reconocido en su libro autobiográfico se quitó el nombre de François René—trata de poner un freno a estas pasiones turbulentas que pueden causar la destrucción del hombre, y en un momento de cambio y de evolución, hacia la restauración del orden largos años destruido, invoca, menos por convicción que por efecto estético, las virtudes conciliadoras y apaciguadoras de la religión. ¿De verdad creía esto Monsieur de Chateaubriand? ¿Lo creían así los lectores o leían más bien atraídos por los efectos de esas pasiones terribles y turbulentas, que nacen de la superabundancia del corazón, sin tener en cuenta los efectos finales del sermón monacal?

El encanto de *Atala* y de *René* es precisamente lo que dice Chateaubriand en el prefacio 1.º: «Algo sobre lo que todavía no se ha investigado bastante son las contradicciones del corazón humano.» Y eso es, precisamente, lo único que hoy nos interesa de estas dos novelitas: las complejidades psicológicas de ese corazón humano, tan parecido en todos los tiempos, porque el argumento de *Atala*, a menos de ponernos en la situación de la época, nos parece ridículo. Aquellos amores no consumados de dos salvajes, a causa de una promesa en el lecho de muerte, están lejísimos de nuestro sentir contemporáneo. No así el tema del incesto de *René*, versión moderna, según Chateaubriand, de *Amnon* y *Thamar*, ya que no se atrevió con *Fedra*, por haber tratado el tema magistralmente Racine.

Algo muy nuevo había en esta última obrita, según confiesa el autor: la santificación de la tragedia antigua, como hizo luego la romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda en el último acto, llamado de la expiación, en *Baltasar*, y Unamuno en la expiación de *Fedra*, a la que llamó tragedia cristiana, con lo que a lo largo, muy tardíamente seguía los pasos de Chateaubriand.

Eso era lo más original: la conversión del romanticismo impío en romanticismo cristiano, aunque la gente no siguiera viendo más que la belleza de las impiedades: aquellas desesperaciones de Chactas, aquellas lágrimas tempestuosas de Atala, mientras descargaba la tormenta; aquel deseo de darse de puñaladas de René en la toma del hábito de monja de su hermana Amelie, para impedir la ceremonia; en fin, todos aquellos poderosísimos delirios e impulsos que

aproximan a la grandeza y a la demencia de la tragedia antigua, por cuyo trance deseáramos que hubiera pasado el lector para que supiera lo que son los grandes sufrimientos y las grandes pasiones. Porque todo lo demás es aburrimiento.

Con razón dice René: «Y es que siempre resulta reconfortante lo no vulgar, incluso cuando ese algo no vulgar es un dolor.» Muchas frases de este estilo encontrará el lector a quien le gusten las frases, si además coinciden con su propia experiencia y estado de alma.

La afirmación de Chateaubriand de que «la religión triunfa, finalmente», como un bálsamo consolador, importa menos (con ser mucho lo que supone de norma y freno a esa desesperación enloquecedora de las novelas anteriores) que la descripción de las pasiones «en el interior de un corazón solitario» y de la belleza de aquellos hijos de la naturaleza, entre tamarindos y arces, palmeras y caimanes, colibríes y garzas.

¡Qué voluptuosidad en aquellos besos y aquellos abrazos de Chactas y Atala bajo los árboles, en un amor que no llega nunca a consumarse! ¡Qué elegancia de estilo la de esa prosa «pomposa y simple» de Chateaubriand, que ridiculizó Proust, muerto de envidia —pues nadie es capaz de envidiar más a un escritor que otro escritor—, qué musicalidad en los períodos chateaubriadescos! Inolvidable la cabellera azul de Atala, perfumada por la fragancia de los pinos, coronada de malvas azules, adornada con collares de rojizas semillas de azalea. Inolvidable el paso de ambos amantes cuando vadeaban las corrientes de agua: «Como dos inquietos cisnes, hen-

damos la solitaria corriente.» Inolvidable René, sentado ante la boca del volcán Etna, y la confesión de que «durante toda mi vida he tenido un abismo siempre abierto y dispuesto a devorarme».

No son las aventuras de su vida, «sino los sentimientos secretos de su alma», lo que nos interesan hoy, y en este sentido hoy *René* es más interesante que *Atala*, como lo sigue siendo el *Adolfo*, de Benjamin Constant, porque describen un alma torturada, los tormentos de un amor imposible y la peligrosa tentación del suicidio.

Es posible que los encantos de la castidad y de la continencia en 1801 fuesen muy grandes, después de los años de disipación y libertinaje, y que el recato y la renuncia volviesen a estar de moda, después de no haber renunciado a nada. En Alemania, justamente, existió un género de novelas, titulado «novelas de renuncia». La moda era saber renunciar, saber contenerse, no entregarse al impulso desenfrenado y culpable. En esto fue una antecesora Madame de Laffayette en *La princesa de Cleves*.

Chateaubriand combatía, según dice, «la peculiar extravagancia de los jóvenes del siglo, esa extravagancia que lleva al suicidio directamente».

Con razón señala José Benito Alique en la introducción de estas dos famosas novelas la ambigüedad del vizconde de Chateaubriand. Toda gran obra de arte ofrece diversas lecturas, y en este caso *Atala* y *René*, en sus diversas facetas diamantinas, siguen siendo deslumbrantes, sobre todo por la complejidad de los sentimientos.

CARMEN
BRAVO-VILLASANTE

EL LIBRO DE LI

ANDRES DE LI: *Repertorio de los tiempos*. Reimpresión de la edición de Toledo, 1546. (Introducción y notas de Edison Simons). Ed. Antoni Bosch. Barcelona, 1977.

El espacio en que se incrustan los astros, el tiempo que desvelan con su movimiento, el espacio, dominio privilegiado de los signos del hombre. Crear un calendario es un acto de devoción que, figurando la sucesión de fenómenos celestes mediante la secuencia de signos sobre el plano, restituye a la dimensión

primitiva su contenido propio. Y al tiempo una presunción, no tanto por el simple hecho de fijar lo que por su naturaleza es puro transcurso, como por la osadía evidente de mencionar días que quizá no habremos de ver, eclipses que seguirán su ritmo después del último de los hombres.

En 1495 se propone el zaragozano Andrés de Li completar y perfeccionar los «calendarios» o «lunarios» anteriores, con la relación de qué origen tuvieron «y por qué fueron nombrados así» los tiempos (años, meses, semanas, días y horas, planetas y signos). Así pues, la historia y la etimología como vías de explicación de un calendario que, a finales del siglo XV, unía los dioses romanos con el santoral cristiano, los meses latinos con las lunaciones, los días del mes con los idus

y calendas, el cálculo de eclipses con los consejos acerca de purgas y sangrías.

Merece destacarse, de entrada, el acierto de ligar la historia de las palabras a la de los hechos. El hombre jamás «crea» un término. En la época del reconocimiento de los ciclos celestes, los fenómenos recién descubiertos se denominan mediante la apelación a lo ya conocido. Las palabras referentes al tiempo —como muchas otras— tienen en su origen una metáfora, un juego de palabras que, sin embargo, nos dice más sobre una concepción del mundo que cualquier otro dato. Baste como ejemplo el simple ejercicio de reunir, por un momento, étimos paralelos que la evolución ha separado. (La etimología como arqueología del viento). El círculo de días y el de carne: año/ano; el calendario de fechas y el de sangre

(las «calendas purpúreas» de Quevedo): *mes/menstruo*; lo macro y lo microscópico unidos en una misma cualidad errabunda: *planeta/placton*.

La primera parte del *Repertorio* refleja los intentos históricos por reconciliar los días del hombre con el ciclo de su estrella. Expresar el tiempo de una revolución solar en términos de días y noches es una operación difícil, resuelta mediante aproximaciones sucesivas que se acercan asintóticamente a un límite ideal. La solución del problema es bien conocida: acumular el exceso de los trescientos sesenta y cinco días añadiendo uno más cada cuatro años. El hecho de que éste se asigne al mes de febrero no es trivial. Vaya por delante la afirmación palmaria de que la construcción del calendario es un ejemplo más de la lucha entre Caos y Cosmos. Cada reforma se aparta un nuevo trecho de los «tiempos ningunos» en los que «todo era... confusión». El descubrimiento de la necesidad de añadir un día a ciertos años plantea el problema del «lugar» de lo asistemático en un sistema en vías de racionalización. Explica la Kábala que a las emanaciones divinas (*sefirot*) corresponde una serie inversa (la de los *qlifot*), contrapunto «infernado» de las primeras, una de cuyas misiones es servir de «basureros cósmicos», recogiendo y asimilando cuanto perturba la esfera superior. Febrero —glosa Li— era «mes odioso, en el cual... se sacrificaba a los infernales dioses y almas». Febrero, pues, es un mes infernal, y por ello el de menor número de días (¡pobre intento, el de alejar el Mal de entre nosotros reduciendo su cuota temporal!). Fue también para los romanos el mes de las «lustraciones» o purificaciones (que en su ciclo quinquenal dan nombre al «lustr»). Es, en definitiva, un punto de inflexión entre dos mundos. No puede extrañar que acabara por convertirse en recipiente del último fragmento de Caos engarzado en una estructura que aspira a una expresión coherente de la maquinaria celeste.

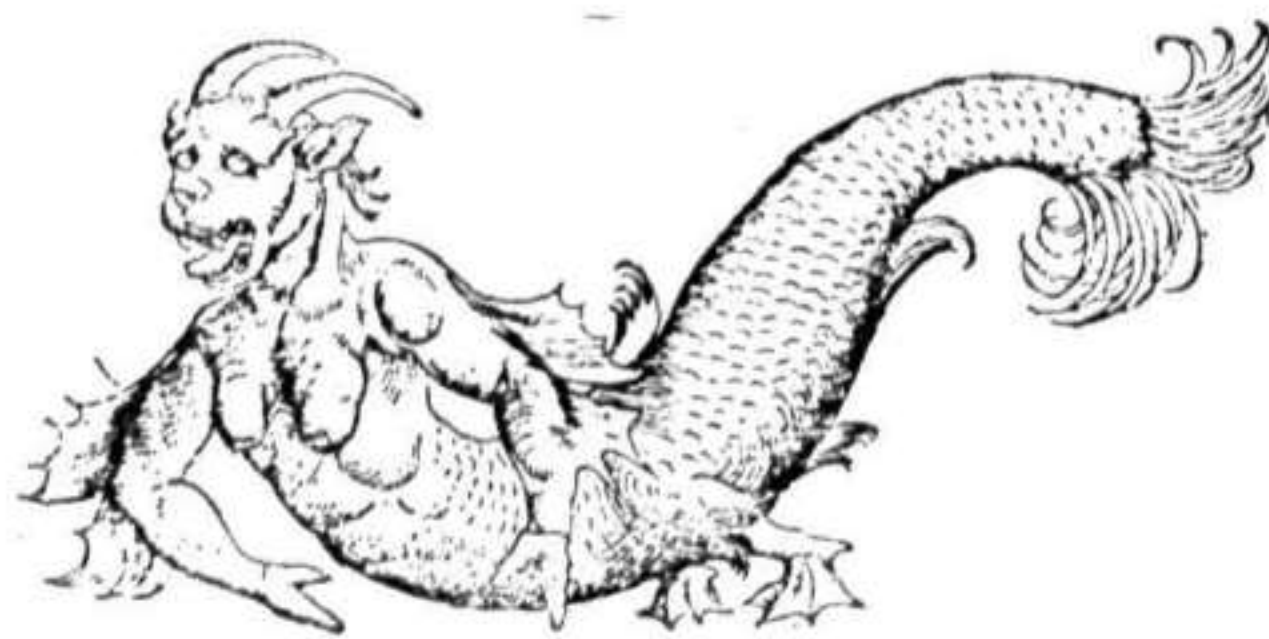
Del discurso histórico sobre el tiempo, pasa Li, con naturalidad, a la segunda parte del *Repertorio*, el tratado sobre los planetas y los signos. Porque no se puede hablar del tiempo sin hablar de todo, y el *Repertorio* comprende desde el noveno cielo hasta la vena de la pantorrilla, siguiendo un plan estricto que abarca macro y microcosmos dentro de un mismo esquema explicativo. Universo envidiable, en el que planetas y constelaciones, venas y miembros, animales y plantas componen un mosaico sin vacíos ni grietas. El principio analógico —hilo rector de esta cosmovisión— dispone una casilla para todo lo creado, y aun para todo lo imaginado. La salamandra y el basilisco están en la misma clasificación. Y cada imagen terrenal remite a su equivalente del supramundo: Libra es la morada del sol en octubre, pero también rige las caderas. Si clasificar es agrupar entes por sus semejanzas o afinidades, no hay nada que objetar a la unión de cirujanos y carniceros en una misma categoría. Marte domina sobre todos ellos, al igual que sobre el hierro, los hornos, la mostaza y (¡temblad, malditos!) sobre el Sábado noche.

Fluidez semiótica que no es sino el reflejo de un universo líquido. No sólo los remolinos de éter que arrastran los astros, ni la presencia atmosférica de ese «humor cuya refusión causa la lluvia»: el mismo hombre es un saco de humores (sangre, semen, sudor, bilis, linfa, pituita). Húmedo y humano son una misma cosa: ya Hipócrates localizaba la muerte cuando «el calor del alma... sube más arriba del diafragma, y el húmedo queda consumido de todo punto». Los fluidos corporales, en sus variaciones, provocan las enfermedades; sus proporciones y dominios marcan el carácter, como aún testifican los términos «melancólico», «flemático» o «atrabilario». Y si los astros gobiernan los océanos, ¿cómo no habrán de afectar nuestro mar interior?: la luna «cuando está en creciente face crescer las humidades en los hombres». El *Repertorio* determina astrológicamente las fechas propicias para purgas y sangrías, precaución no muy diferente a la del marinero que antes de echarse a la mar observa las mareas.

Queda hablar de un tema básico para un libro de la época: las ilustraciones (afortunadamente conservadas en la edición de Antoni Bosch). Discurso paralelo, con reglas y sintaxis propias, las alegorías de meses y planetas acompañan al texto de Li. En la misma tradición de las vidrieras de las catedrales, las imágenes de los libros no son sólo un apoyo para el iletrado, sino resumen y aclaración de lo que penosamente va desgranando el texto. Es inevitable que las ilustraciones del *Repertorio* nos remitan a la serie del libro de Thot, el Tarot, también *rota*, y, por tanto, ciclo. La iconografía medieval de las cartas para adivinación, cristalizada en el «Tarot de Marsella», se expresa en el mismo lenguaje que la del libro de Li. Inútil hablar de fuentes comunes o influencias mutuas; baste saber que una misma figura abre ambas series (la del año y la de los veintidós «Arcanos mayores»): el enero del *Repertorio*, como el *Bateleur* de Marsella (Arcano I), de pie frente a una mesa, tiene desplegados los cuatro elementos, en una promesa que puede no cumplirse. La luna de Li está acompañada por el mismo cangrejo que la del Tarot (Arcano XVIII), y bajo su luz camina *Le Mat* (Arcano 0). Saturno presenta el rostro de *L'Hermite* (Arcano IX), y Li confirma que este planeta «tiene dominio en los hombres sobre los ermitaños».

El *Repertorio de los tiempos* refleja un Cosmos de signos coherentes que, en esta época de dispersión y vacío semiótico, no podemos contemplar sin nostalgia.

JOSE ANTONIO MILLAN



LA INJUSTICIA

JOSUE DA SILVA: *Un Dios en la palma de la mano*. Editorial San Martín. Colección Quimera. Madrid, 1978. (Versión española de Ascensión Tudela.)

La literatura portuguesa actual es poco conocida en España. Apenas unos pocos nombres han trascendido la frontera en los últimos años. Se habla ahora de la «nueva narrativa portuguesa» corriente posterior a la caída del salazarismo, en la que se sitúa a Josué da Silva, de quien la Editorial San Martín acaba de publicar *Un Dios en la palma de la mano*, en correcta versión de Ascensión Tudela.

Esta novela da pie para volver sobre la vieja polémica alrededor de la literatura y el compromiso político del escritor, que ya parece agotada. Aun sabiendo que es redundar, insistimos sobre algunos puntos.

Está clarísimo que una obra literaria vale como tal, es decir, como creación estética. Si, a partir de allí, el autor logra una identificación del lector con sus ideales, tanto mejor. Pero querer trocar los valores y supeditar la obra al compromiso político significa correr el riesgo —más que riesgo, certeza— de producir una pieza panfletaria. Y es lo que ocurre con *Un Dios en la palma de la mano*. La constante preocupación de Da Silva por sostener su alegato en favor de la libertad desde una perspectiva esquemática, tipo realismo socialista, condiciona su obra y trae sus consecuencias.

Da Silva nos cuenta la historia de un hombre que, ya en su infancia, conoce la injusticia, a través de la vida de su padre, de sus sacrificios, de la lucha antifascista en la que está empeñado y que le vale golpes, prisión y muerte. La propia vida del protagonista será una renovación del sufrimiento que padecen las clases oprimidas, del que fue víctima el padre: primero, como dependiente, soporta los malos tratos del dueño del almacén; luego, en una fábrica, conoce la explotación, el despido injusto, la humillación. Nace allí su rebeldía, el propósito de asesinar al dueño de la empresa, sigue el intento fallido, su huida a la capital, las dificultades para integrarse en un medio que siente agresivo, la búsqueda de un sentido vital, la participación en la guerra civil española, etc. Es evidente, pues, que a *Un Dios en la*

palma de la mano no le falta una trama novelesca, rica en intrigas y peripecias. Lo que falla es cómo lo cuenta; lo que se extraña es un tratamiento diferente, un enfoque distinto en la narración. Por el contrario, Da Silva cae en una sucesión de tópicos abrumadora, convierte las situaciones de mayores posibilidades en estereotipos. Así, por ejemplo, cuando la mujer del pescador va a pedir la libertad de su marido al poderoso de turno, acompañada por el niño, el conflicto se debilita por el desarrollo «ajeno» y previsible. El autor elabora, desde afuera, el clima dramático, cada personaje habla y se mueve dentro de esquemas preestablecidos; tenemos la impresión de que nadie siente, verdaderamente, lo que dice sino que responde al libreto previsto. El resultado es una escena de novela muy siglo XIX, por lo obvia para los lectores de nuestro tiempo, apenas *aggiornata* por algunas alusiones a la dictadura de Salazar con las que Da Silva hace un juego irónico hábil, pero que, como totalidad, no logra rescatar del lugar común.

Los personajes de *Un Dios...* se dividen en buenos y malos. Los buenos son los oprimidos; los malos, los opresores—ricos y poderosos—o sus sirvientes. Cuando alguno de los personajes escapa a esta tajante separación, vive abrumado por sus culpas (es el caso de Lucía, por ejemplo) y, por lo tanto, en última instancia, responde al mismo sentido ético en blanco y negro, se inscribe en el mismo círculo moralizador; ni siquiera el léxico varía porque utilizará para sí misma el mismo discurso desvalorizante que los «buenos» le aplicarán. Y esta es otra de las características de esta novela: su discurso unificador; es como si la ideología—voluntariamente unificadora—no dejara un

resquicio por donde pueda infiltrarse la duda. Y, en consecuencia, el lenguaje responde a idéntico criterio. Y llegamos, tal vez, al punto clave.

Mientras la literatura actual se plantea la necesidad de renovar el lenguaje para adecuarlo a una expresión más ceñida y auténtica, mientras se ha hecho conciencia de que es preciso reinventar el lenguaje, «contaminarlo», si es preciso para librarlo del agotamiento de las viejas retóricas, para no reincidir en formas y códigos remanidos, el lenguaje de *Un Dios...* suena a melodrama, con su tono patético o su énfasis declamatorio. Si se piensa en la revolución del lenguaje narrativo, ocurrida desde comienzos de siglo—basta recordar a Proust, Joyce, pasando por Faulkner, Kafka, la novela norteamericana de este siglo, el posterior florecimiento de la narrativa latinoamericana, en algunos escritores españoles o en un Brecht (si queremos, además, buscar un «modelo» de discurso político)—comprobamos que la renovación ha sido fecunda. No se trata de estar *à la page* y seguir uno de esos «modelos», sino de buscar una expresión libre. Porque, confesemos que, a estas alturas del siglo, se nos hace penoso leer, por ejemplo, esta descripción: «... también contaba la hora de la mañana, derramando en aquel mar maravillas de azul, de cobre y de plata. Y la playa, oro derretido en un crisol largo y curvilíneo, o cuerpo de mujer dorada desperezándose al sol y los barcos que salían para alta mar, esbeltos, de proas audaces, dejando en su estela un irreverente sabor a aventura...». O bien, «... y regresaba al ultramarinos con las piernas flojas, el mimbres de la cesta mordiéndole ferozmente las frágiles costillas, el mirar en sombras y un acre sabor a desventura en la boca

seca. Allí le aguardaba otra cesta de reparto con su carga abusiva y sobrehumana». O la caracterización de Estela: «su esposa, por la gracia de Dios, debía contar unos veinticinco o veintiséis años. ¡Era un pedazo de mujer! Con aire de cortesana maciza, el regazo amplio, la cintura acomodaticia, las nalgas rollizas y atractivas y unas piernas fuertes como dos columnas de alabastro talladas a la perfección...» (pág. 119), sobre la que, un par de páginas más adelante insiste: «El cuerpo de Estela bajo la lluvia caliente, el maravilloso cuerpo de diosa o de estatua viva estaba a merced de sus ojos, de sus sentidos. Los gestos de la mujer irguiendo los brazos hacia la boca de la ducha, le tensaban todos los músculos y aquellas formas, exponente de bella, daban la sensación de estar entonando un maravilloso canto de profunda armonía y rítmica sensualidad...». Dejemos aquí las citas, que, a nuestro juicio, bastan. Pero si la fragmentaria transcripción hace suponer que están desnaturalizadas por hallarse fuera de contexto, recomendamos ir al libro, verdadera cantera del *kischt*.

Es curioso cómo una obra que defiende ideales revolucionarios, una propuesta de cambios en profundidad, puede ser, estéticamente, tan respetuosa de formas caducas. La novela de Da Silva—pese a cierta fuerza narrativa—se convierte, así, en un drama inocuo. Su cuestionamiento de la realidad, los verdaderos problemas a los que apunta, quedan sepultados en un aluvión de fórmulas vacías. El lector, seguramente, se ha de preguntar si la búsqueda de la libertad no ha de implicar, también, la ruptura con cualquier clase de esquematisms. Esa ha sido nuestra reflexión, al menos.

FLORA GUZMAN

DISCURSOS ALEJANDRINOS

FERNANDO SAVATER: *Criaturas del aire*. Colección Ensayo. Planeta, Barcelona, 1979.

El *discurso* es una saludable tradición de la antigüedad. Y no aludo, por supuesto, a la más cercana connotación política del término, sino al *logos* griego, que equivale también a *discusión filosófica* y a *razonamiento*. Por otra parte, el *discurso*, como género, fue especialmente gustado y defendido por los sofistas—de los que existe más de un modelo y en más de una época—que en él probaron la exquisitez y eficacia retórica de sus argumentos (recordemos las *figuras gorgianas*). Y es que los sofistas eran, en buena parte y con voluntariedad,

literatos, escritores. Para los más meticulosos: los sofistas adoraban vitalmente *la palabra*.

No es casual así—al hilo de lo que digo—que Fernando Savater, que ha escrito una *Apología del sofista* y que de tal ha sido tachado en más de una ocasión, casi siempre por sus detractores, escriba ahora treinta y un discursos (*logoi*) puestos en boca de personajes de alguna ficción bajo el rótulo de *Criaturas del aire*. De lo que en absoluto se concluye—atención a la lógica—que los discursos sean *sofísticos* (en el sentido más empobrecedor que hoy lleva el término) ni tampoco que Savater sea simplemente un *sofista*. Aunque lo es también, y me consta que muy alegremente. Lo que quiero es empezar la construcción por los cimientos y dejar sentadas dos cosas: que *Criaturas del aire* es un

libro con una específica—y voluntaria—tradición, y que esa tradición supone una mezcla de ensayismo, de razonamiento, de disquisición y de *literatura* en el sentido *creador* de la palabra.

Se me podrá argumentar que esa mixtura no es otra que la de los *Essais*, de Montaigne, o la de las anteriores *Epístolas familiares*, de nuestro Guevara, entre otros; y volviendo yo entonces justificación mi principio, tendré que responder que no, que la tradición de *Criaturas del aire* es la sofisticada fundamentalmente, y ello por el grado y manera de sus ingredientes. Con lo que digo—y en eso estamos—que la *literatura* de Montaigne es más subjetiva y su *pensamiento* más disperso, frente al *discurso* que es máscara, concreción (a un tema o a un modo), y oración más que repaso.

* * *

Criaturas del aire es una colección de treinta y un monólogos, dichos por otros tantos personajes literarios o históricos—entre los que el autor se incluye—; pero esos personajes históricos tomados también como *literarios*, es decir, en la imagen que de ellos nos da una novela, por ejemplo. Valga el Nerón de *Quo Vadis?*, o el poeta Villon y su gorda Margot en un temprano cuento de Robert Louis Stevenson. Y así cada monólogo aspira a ser un embrión de ensayo, una recreación del personaje que hable y algunas veces un personal *pastiche* del estilo literario del que el personaje provenga. Pienso ahora en la retórica de Justina (tan a lo Marqués de Sade) o en el timbre arcaizante-argótico-cultista de Margot, casi más en los gustos de Marcel Schwob que de Stevenson. Pero he dicho *personal pastiche* porque lo que Savater intenta (y casi siempre consigue) es acercarse al *tono* de un autor o de una obra que le gusta y recrearse en ellos, paladearlos; pero no buscar calcos ni confusiones. Por lo que si *Criaturas del aire* es un ejercicio literario, lo es más por su recreación de personajes que de estilos, ya que es—como buscadas pátinas prestigiosas—el modo del propio Savater el que domina (léase *Habla Phileas Fogg*, como ejemplo, uno de los más acertados textos del libro y, a mi ver, ciento por ciento savateriano).

Es decir, que *Criaturas del aire* tiene—más que ninguna otra obra de su autor hasta ahora—un componente doble, y en alguna medida (me explicaré) en liza. Cada monólogo—unos más que otros—es un breve ensayo que dilucida temas e ideas a los que Savater nos tiene habituados: la ambigüedad de la ética, la contradicción humana, la pasión por lo *incivilizado*, la aventura como pauta de vida, la paradoja, el sofisma fértil, la metafísica (esa *sorpresa*, al decir de Borges), etc. Pero esta pildora ensayística—en una manera muy del medievo—se nos da embadurnada en dulce o, en palabras de hoy, entre el *placer del texto*. O sea, convertida en literatura, en narrativa. La dualidad no es nueva, por supuesto, y sabido es que tras arduas geometrías estériles y terráqueas, muchos ensayistas de ahora—acéptese lo general de la expresión y sálvese a Savater de lo anterior—se vuelven anhelantes, al hontanar del cuento... Se me ocurren nombres como Roland Barthes o, entre nosotros, Rupert de Ventós o Trías. La tendencia—creo yo—va implícita en toda *nueva filosofía*, pero, como decía, a Fernando Savater nunca se le pudo acusar de géometra; su ensayismo ha sido siempre literario (sin dejar de ser lo que era), pero ahora me parece verle seriamente tentado por la litera-

tura. Por eso hablé de liza. *Criaturas del aire* está magníficamente en la cuerda floja. Y se me antoja a mí que esa *cuerda floja* (ese regodeo literario triscando entre paradojas e ideas, entre reflexiones) es precisamente Savater mismo. O—perdóname, Fernando—el más evidente de sus *yoes mismos*.

* * *

Convendría ahora poner un ejemplo En el monólogo decimoquinto *Habla Juliano el Apóstata*. El emperador que concibió el lúcido proyecto de restaurar y fomentar el paganismo, arenga a sus soldados ante la que será posiblemente su última batalla contra los persas, junto a Otesifonte. Los presagios son funestos; él sabe que todo está perdido y nos transmite su última esperanza: la pasión, la fuerza, el deseo de conquista, el vigor politeísta, el coraje de los bárbaros (*¡adelante, hermosos bárbaros!*, les dice a sus petulantes), o sea la apuesta por la juventud del mundo. Ataca así a los romanos que se han dejado dominar (moralmente) y a los cristianos culpables. El título que tácitamente se arroga Juliano para sí le tienta a Savater y a mí mismo: *advocatus iuventutis*. Una tentación eterna de la inteligencia. No el no morir, sino el ser siempre joven, estar siempre del lado de la pasión y de la belleza. El tema (en el monólogo de Juliano) toca una clásica temática decadente: la renovación por los *bárbaros*. La misma que Cavafis pensó imposible para deleitarse más en el acabamiento. Pero Savater es ambiguo. Sabe que Juliano está caído y se complace en imaginarlo lleno de savia nueva, pletórico de claridad y fuerza. Abogado de la juventud, que siempre es pagana. ¿Qué habríamos constatado hasta aquí, sino un embrión de ensayo? Aunque el lado literario sea también—y paralelamente—obvio. Juliano podría ser el personaje de la novela homónima de Gore Vidal o el de los poemas cavafianos; pero es que aun su discurso mismo es literario. Podría ser el capítulo de una narración, no exenta de complacencias retóricas (*¡Ctesifonte nos aguarda, como una dulce y jugosa manzana oriental que espera ser robada por la mano viril de Roma!*). La mezcla en este caso es perfecta, y la *tentación literaria* de Savater se mantiene en su justa medida. Que también es papel de la crítica avisar de ciertos *peligros*, y eso he intentado un poco en zahorí involuntario.

* * *

Otra característica, en fin, me parece muy destacable en *Criaturas del aire*: su alejandrismo. Desde hace nueve o diez años se viene apuntando este rasgo—no ya como histórico, sino como arquetipo—en nuestra actual cultura. Alejandrismo querría decir culturalismo—interpenetración de los géneros literarios—, propensión manierista, gusto por la decadencia (incluso en el sentido en que *ser decadente* supone buscar fórmulas renovadoras), politeísmo, sincretismo cultural—Savater se define de esta manera a sí mismo en el último monólogo—escepticismo aunado con hedonismo y pasión por la vida, aun estando disconforme con ella... Fernando Savater viene a decir de sí: *la vida me tiene literalmente encantado*, pero al mismo tiempo su Drácula postula la muerte, y su Bakunin es un lúcido perdido en el absurdo... La contradicción, insisto, es típicamente *alejandrina*. También la variedad y el tono de *Criaturas del aire*. Cirenaicos, cínicos y escépticos fueron los primeros filósofos propiamente alejandrinos. Pirrón de Elis, Zenón de Citium o Epicuro son en gran medida contempo-

ráneos nuestros. Y Savater lo sabe. De otro lado, también fue frecuente en ellos—como en los sofistas—la modalidad del *discurso*. No creo que a nuestro autor le disgustase (salvadas distancias y apatencias) verse comparado con el ilustre sofista cavafiano que abandona Siria, un sofista al que obviamente le tiraban mucho los placeres... También nuestra ciudad—en esa línea—se llama Antioquía. El sincretismo de *Criaturas del aire*, su búsqueda del placer literario, las personalísimas contradicciones—complementarias—de sus textos, su hedonismo, su *juego* (como modo del arte), todo ello es de pura cepa alejandrina. Y desde luego también su modo—sus discursos—y su talante... Sus defensas y sus condenaciones. Su sensorialidad, su sensismo, sentido muchas veces, como pensamiento.

* * *

Algunos de los monólogos me parecen espléndidos: Desdémona (desvelando una parcela shakespeariana), Tartufo (siendo el único no hipócrita), Phi-

leas Fogg (proponiendo la *otra aventura*), la gorda Margot (defendiendo su mundo de miseria dorada), Juliano el Apóstata, Job (al mantener contra Dios la fuerza de su alegato), Bertrán de Born—que me gusta muy personalmente—o Don Miguel de Mañara, en su humildad príncipe de soberbia. En ellos me parece que literatura y ensayismo se columpian en balanza perfecta. Claro que todo *Criaturas del aire* es un libro de muy gozosa lectura. Y lo que es aún más, al elegir *nuestros* personajes, y al insertarnos en su alejandrismo (para otros en su sofística) se nos convierte en un libro también *nuestro*. De nuestra estirpe. Y se me ocurre, para terminar, Fernando, que faltan dos personajes—sí, claro, ya sé que faltan muchos—, pero éstos, muy tuyos y muy míos: Apolonio de Tiana, sorprendido de sí mismo, y Heliogábalo—no como tirano, sino como manifestación suma y efímera del *puer aeternus*. Y, naturalmente, esto no es un reproche. No podría serlo.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

LO COSMICO, LO ESOTERICO Y EL CAMELO

VARIOS AUTORES: *Sueños de la razón*. Ediciones Titánic. Madrid, 1978.

Con una introducción de Fernando Savater, poético, laberíntico, prosa de eufónicas resonancias, de sentido oscuro que hay que ir adivinando a golpe de instinto, arranca este libro, en el que veinticinco autores, secundados por otros tantos dibujantes, componen un conjunto en el que el sueño, aunque no el de la razón, es el protagonista constante. Bueno, no es el de la razón entendida ésta como el exponente ortodoxo de lo que hasta hoy se ha dicho del hombre en cuanto a su función divino-racional. Ahora, si esta aparente realidad se distorsiona con la demencia, entonces vale todo, y lo cósmico, lo esotérico y el camelo se funden y ya no hay mente que entienda, y lo demente-racional se convierte en el estado natural del pensamiento humano, lo cual puede entrañar el peligro de, a la confusión de ahora mismo en el mundo religioso y político añadirle, por la vía de la belleza que se supone en la literatura, un elemento más de perturbación.

Namur ha escrito tres cuentos en este libro. Su citación en primer lugar sólo significa que es la primera aparición notable en el volumen. La indefinida nominación del autor firma una reseña sarcástica, un relato curioso y una especie de biografía confusa. Probablemente hay más ingenio que imaginación, más insinuar cosas que decir.

La noticia que sobre un desconocido poeta de Luis Antonio de Villena está

escrita con la intención conseguida de presentar el enigma no resuelto de una personalidad fantasmal.

Tres trabajos presenta Javier Barquín, inquietantes los tres. El informe del psiquiatra encierra todo el dolor blando, diríase que insensato, o no sentido, de la locura. En una simbiosis médico-enfermo muy bien lograda, el autor muestra cómo, en irreconocible identidad, los síntomas crean la «otra» personalidad de manera que «hay» un enfermo para asumir la anormalidad y un médico para redactar el informe sobre sí mismo en la figura de otro. ¿O es el enfermo que nadie reconoce quien se introduce en la mente del médico? En las dos noticias Barquín juega, brutalmente, con las adquisiciones de la técnica moderna y el eterno dilema bien-mal en el que los buenos son los malos y los malos no lo son tanto como los buenos realmente son: una máquina barreadora de las que los Ayuntamientos usan para limpiar las calles posee la ¿facultad? electrónica de discernir entre laboriosos y vagos, honrados y truhanes. Al hacer su trabajo absorbe a los bandidos, convirtiéndoles en jabón... La máquina, al ponerse en marcha, succiona a los personajes que forman su cortejo de inauguración. ¡Qué accidente! La noticia acaba hablando de «la inhumación de los restos mortales de las ilustres víctimas». El tercero es un sarcasmo tenebroso a manera de profecía sobre



el hombre y su felicidad. Esta, al fin, acaba dándosele, pero sobre la nada del propio hombre.

Ana Gurruchaga colabora con la obra, tal vez, más completa de las que intervienen en *Sueños de la razón*. Con fluida nitidez relata una historia que va de la cobardía a la curiosidad en pugna por explicar un suceso. Con su decir claro, todo acto y actitud se entiende y, al final, el lector sólo tiene que adivinar aquello que la escritora no quiso decirle.

Cuando Carlos Rodríguez Sanz dice «La salud inicial de la naturaleza alentaba todas las formas», el lector percibe un hábito nuevo que no está acostumbrado a recibir. «Cada cosa afirmaba a las restantes. Sin manipularlas.» ¿Acaso no es un mensaje insólito, una idea inusual? Relación brevísima que no llega a la página, en la que se habla de luz, de fruición, de gozo, sin hipotecar el buen gusto, ni la comprensión, ni la claridad.

Rafael Cansinos Assens habla de un cincuentón «sentado sobre la cumbre del mundo», solterón que se decide a revivir su vida «disponiéndola como una obra de arte». Cumple así el sueño humano de utilizar la propia experiencia de hoy para vivir el presente del ayer. Posiblemente sea el cuento de mayor contenido ideal, donde lo puramente literario realiza su más mágica misión de moldear lo vital con el arte y la fruición de esculpir un trozo de mármol. «Mujeres que parecían tristes de no haber sido sus esposas... Es ser lo que no se supo ser en el momento en que ya se sabe, pero que ya no se puede... «El pasaba de largo, desdeñoso a todo, salvándose para el placer de coleccionar días» es la maravillosa posibilidad del autor para reciclar la propia existencia, para vivir lo vivido y tratarlo consecuentemente con el conocimiento que de ellos se tiene. «Sus trucos eran infinitos para distraer su tedio y darse una sensación de dominio.» «Vivía en continuo prodigio, siempre amado, siempre salvado, siempre alegre.»

Son frases que no precisan de comentario.

Lucía es un cuento de Fernando S. Gallo. Es el amor químicamente puro entre un hombre de treinta y dos años y una niña de cinco. Escrito en primera persona, alcanza momentos de delicioso encanto. Al relatar su descubrimiento dice: «Entonces la vi con el trajecito de internado inglés y los cisnes nadando en su sonrisa.» Explica la muerte del padre de la niña, un capitán de dragones: «...había muerto heroicamente en su cama con tan notable sobrepeso de ron...» Cuento cargado de ironía, de dulce burla, de suave fascinación. *Lucía*, naturalmente, se casa con otro. Con toda naturalidad, el autor escribe: «La hice heredera universal de todos mis bienes, y cuando ella y su Archí me envenenaron, lo consideré una grácil travesura.»

El resto es, más o menos, una increíble ceremonia de confusión ante la que el crítico, en los casos límite, se queda estupefacto por el cúmulo de palabras al margen de toda preceptiva, de toda comprensión, que se hilvanan



queriendo decir algo; pero, ¿el qué? Si la razón produce sueños irracionales, parece razonable que tales fantasmas se expliquen a fin de que el lector sepa de qué va la cosa, que si no...

Una buena antología, quizá sobrada de representaciones fálicas, en la que se mezclan irregularmente las grandes cosas citadas con los esotéricos camelos aludidos, y una presentación excelente en un intento editorial francamente alentador. El éxito debe serles favorable.

JOSE LUIS ARIAS

EL AFRICA COLONIAL

DORIS LESSING: *Marta Quest*. Edit. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

La historia contada tiene un tiempo concreto: el anterior inmediato a la II Guerra Mundial. Y un lugar: el África colonial inglesa. Para entendernos: África del Sur, o lo que queda de ella. Según nota del editor, esta novela es el primer volumen de una serie de cinco. Cuando la protagonista vivía los acontecimientos relatados en la novela, en España ardía la guerra civil. Puede ser una pista para fechar los sucesos: 1938. La autora de la novela tiene sesenta años. Ahora no vive en África del Sur, sino en Londres. Rhodesia queda ya muy lejos, muy a trasmano. Para interesar a los posibles lectores, el edi-

novedades editoriales

JORGE LUIS BORGES: **El libro de los Seres Imaginarios**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JUAN CARLOS ONETTI: **El Astillero**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ALFRED JARRY: **Todo Ubú**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

EMMA FAURA VARELA: **Armadas con el amor**. Máximo Frasers. Buenos Aires, 1980.

MANUEL J. SANTAYANA: **De la luz sitiada**. A. Hispanistas de las Américas. Miami, 1980.

CARLOS MIGUEL ARIZAGA: **La rama del verano**. Col. Letras del Ecuador. Quito, 1980.

LEON URIS: **Exodo**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

SLOAN WILSON: **El hombre del traje gris**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JAUME FUSTER: **El procedimiento**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JOSE PINDADO: **Hojas sueltas**. Editorial La gota de Agua. Madrid, 1980.

HERMANN HESSE: **Giddharta**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

SUSAN ISAACS: **En posición comprometida**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ALBERTO MANZI: **La brizna de hierba**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

SAAC ASIMOV: **Lucky Starr. El ranger del espacio**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

CHESTER HIMES: **Por amor a Imabelle**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JUAN RUIZ DE ALARCON: **La verdad sospechosa**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.

HUGO TOLENTINO: **Gregorio Lupeiron**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

JULIO VERNE: **De la tierra a la luna**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

RAMON J. SENDER: **Ramú y los animales propicios**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.

VIRGINIA WOOLF: **Momentos de vida**. Ed. Lumen. Barcelona, 1980.

JAMES M. CAIN: **El estafador**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **La hojarasca**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JANE MACLEAN: **Trampa mortal**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

Viaje a Turquía: (Edición de Fernando García Salinero). Ed. Cátedra. Madrid, 1980.

JOHN CLELAND: **Fanny Hill**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JORGE ASTUDILLO Y ASTUDILLO: **Salmos y estallidos**. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

FEDOR DOSTOYEVSKI: **Noches blancas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

FRANCISCO PEREZ FEBRES-CORDEIRO: **Poesía**. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

ARTURO USLAR PIETRI: **Las lanzas coloradas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JULIO CORTAZAR: **El perseguidor y otros relatos**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

CARLOS VILLASIS ENDARA: **Las cometas se enredan en el verano**. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

JOSE VICENTE ORTUÑO: **Raíces amargas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

RAMON J. SENDER: **Luz zodiacal en el parque**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

LEON URIS: **Topaz**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

MANUEL CARRACEDO CONTADOR: **Fábulas de Carracedo**. Ed. Fantasia. Santiago de Chile, 1980.

PEDRO JESUS CAÑADA: **Cruce de caminos**. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1980.

ANICETO ARAMONI: **Voy solo hacia el silencio**. Legasa Literaria. Madrid, 1980.

AGUSTIN CUEVA: **El proceso de dominación política en Ecuador**. Cuadernos Casa de las Américas. La Habana, 1979.

JAVIER SABADA: **Conocer Wittlgenstein y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1980.

FEPIL LORDA: **Conocer Spinoza y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1980.

PABLO ANTONIO FERNANDEZ: **Poemas de mañana y tarde**. Cuadernos de La Almoraina, Algeciras, 1980.

FRANCISCO PERALTO: **Elegía Andalusí**. Cuadernos de La Almoraina. Algeciras, 1980.

tor dice de la autora con precisión sospechosa de haber sido planteada y planeada cara a un determinado sector: «Sus temas preferidos—los de la autora, claro—son la literatura, la política, las plantas, los estudios sociales, el uso de los recursos mundiales, la historia.»

He leído la obra con atención. Para empezar, quiero decir algo que me parece importante: es imposible entender la historia que nos cuenta la señora sin haber conocido antes el continente africano en aquella parte del mundo. Yo sí la conozco, por suerte o desgracia. Y creo que lo entiendo. Lo digo para tomar posiciones. Cada autor deja en sus libros una especie de huellas dactilares de su pensamiento. Es casi imposible ocultarlas. Un lector acostumbrado puede encontrar en una lectura esas huellas, y señalar, casi sin posible equivocación, quién ha escrito lo que está escrito. Casi ni es necesario que lo haya firmado. Y a la señora Doris Lessing, por gracia y revelación de estas picardías antes señaladas, se le entiende todo, aunque no siempre lo diga con claridad. No es preciso, por supuesto.

Anda por el libro la sombra de Hitler. Aparece con frecuencia la idea inglesa de lo que son los negros: «Para que las cosas salgan bien, uno tiene que estarles encima... (porque) no se puede confiar en los negros, (que) no tienen respeto por el trabajo.» Y de lo que eran los pioneros: «El comandante entraba en las tiendas flanqueado por sus dos leopardos semidomesticados y seguido de sus tres concubinas indígenas.» Así, todo, hasta el final. La traducción es pobre; yo diría que malísima. El intermedio o descanso en la proyección de la película está traducido «durante la media parte»; por ejemplo. Uno de los personajes de la novela «levantó la jarra de cerveza echando la cabeza hacia atrás para, dejando al descubierto el cuello largo y musculoso, empezar a beber...». Yo he visto a los rhodesianos hacer eso mismo en las cervecerías de Nampula, al extremo norte de Mozambique. Bebían hasta perder el conocimiento, daban un cabezazo y se quedaban dormidos, hasta que, pasada la borrachera, despertaban, tomaban el portante y regresaban a sus cuarteles rhodesianos. No iban a buscar mujeres; sólo a emborracharse.

Tiene la señora Lessing una virtud que no quiero regatearle, ajena por completo a la facultad de novelar, que es otro cantar. Describe como si dibujara. Hay partes del libro que valen por un buen grabado victoriano. Remito a los lectores a las páginas 63 y siguientes, 97 y siguientes y 141. Serán suficientes para entender lo que quiero decir. Pienso que la lectura de esas páginas en su inglés original debe de ser una delicia. Ya he dicho que la traducción me parece muy endebe, y conste que sé lo que digo, porque he traducido cien libros. No basta saber el idioma original, sino que acaso bastaría con conocerlo medianamente, porque lo que vale es saber el español como Dios manda. De otra manera, los mejores traductores serían los guías turísticos y los *maîtres* de hotel. Y no lo son. Sobre esto

hay mucho que hablar, y mucha tela cortada. Por supuesto, no faltan en la novela los toques de erotismo. Remito a los lectores a las páginas 213, 216, 257 ó 264, a título de ejemplos.

He dejado para el final algo que me ha estado fastidiando durante todo el tiempo invertido en leer esta novela: las referencias a la guerra civil española. El hijo de uno de los personajes había muerto cerca de Madrid. No en el ejército de Franco, como es natural, sino enfrente. Otro personaje discute acalorado, en la oficina, que los rebeldes no son los republicanos, sino Franco. El Gobierno español no es comunista, sino liberal. El hijo muerto se llamaba Abraham, y la señora Buss se preguntaba que si el Gobierno era liberal, qué se le había perdido a Abraham en la guerra de España. Por encima de todas las guerras lejanas, en España, en la China, en Abisinia, a aquellos ingleses les preocupaba la que ellos presentían; y en una conversación (pág. 236) alguien dice que «si estallaba una guerra habría dificultades con los negros». Fácil profecía, que a estas alturas está más que cumplida. Yo sé mucho de eso, porque ya he dicho que lo viví muy de cerca. Ingleses y negros son y fueron siempre como perros y gatos en una misma jaula. Al final, los negros tomarían cumplida venganza... ¿De qué? Eso ya sería otra novela. Si el lector se va a las páginas 239 y 240, acaso entienda algo de esto.

En definitiva, una novela más. África merece otra cosa. Y que Dios me perdona.

DOMINGO MANFREDI CANO

DE LA IMPOSIBILIDAD DEL CONOCIMIENTO

ANGELES NAVARRO GUZMAN:
A la sombra de la ciudad enamorada. Editorial Ayuso. Madrid, 1979.

A la sombra de la ciudad enamorada, reciente libro de poesía de Angeles Navarro Guzmán trae a la mente palabras de Machado, aquellas en que pronosticaba para un futuro no muy lejano la confusión de los papeles del poeta y el filósofo, porque este breve volumen (28 poemas, ninguno de los cuales ocupa más espacio que el que una página le concede) toma cuerpo concretándose en un esquema de pensamiento bien definido. Lejos de todo balbuceo, o sencillamente de una visión indeterminada, Angeles Navarro, en este segundo libro (1), se abre paso

(1) El primero es *Mar en la sangre*, edición Angel Caffarena, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorco, Málaga, 1975.

en el campo poético con plena conciencia de lo que quiere decir y cómo quiere hacerlo.

Nacida en Elda, Alicante, en 1949, se la puede por tanto situar en esa generación, la de los nacidos entre 1939 y 1953, a la que Carlos Bousoño (2) da el nombre de «marginada», y le afecta la misma situación histórico-socio-político-cultural. Pero la crisis «de la razón racionalista» (3) no afecta a su poesía por el lado del esteticismo; al contrario, la poesía de Angeles Navarro Guzmán, una poesía escueta, exenta de oropeles, que utiliza escasos adjetivos, se desnuda hasta convertirse en ocasiones en «imprescindible» comentario.

Se nos dice en el prólogo, debido a la pluma de Celso Emilio Ferreiro, que en este libro «confluyen todos los elementos de un libro de amor», y en efecto esos elementos están en él; sin embargo, no se trata de un «libro de amor», o al menos en el sentido habitual de la palabra. Pero si consideramos el amor, como querían los surrealistas, como «síntesis de lo subjetivo y lo objetivo» (4), es decir, intento de conocimiento, entonces sí puede hablarse de un libro de amor, ya que lo que se percibe a través de sus páginas es el hecho de esa vana tentativa: la ignorancia que cerca al hombre.

PRIMERAS ONDAS

Esta ignorancia es aún más patente porque la esencia del hombre—capta la poeta—es su capacidad de conocer, hecho que en el libro se establece desde el primer momento a través de la autodefinición: «Yo sólo soy / un ancho pensamiento.» Poema inicial y primera evidencia: la mente, casi siguiendo el «pienso, luego existo» de Descartes. Sin embargo, apunta inmediatamente lo que para otro creador podría ser el drama y en este caso es una «segunda» evidencia: su inutilidad, pues «nace y se nutre de la nada». Poco más se nos dice en este poema, pero lo suficiente para completar las coordenadas que sitúan el libro: la «tercera» evidencia es el tiempo.

Establecida esta base, cobra el valor de epicentro de donde parten las ondas por las que discurren distintos niveles de la inutilidad de ese intento de la mente, esa vocación irremediable que es el conocer. A nivel inmediato, el ser pensante y su entorno: la ciudad con su concreto simbolismo en contraposición al mar, ciudad inclemente, áspera de asfalto y polvo, obstáculo al proyecto, cárcel, en cierto modo, frente a un mar de horizonte ilimitado.

Casi en un plano físico, el amor, que aparece en el poema 10 envuelto en una atmósfera de Trakl; el amor, capaz de apartar por un momento de la muerte, pero que pronto se descubre es fruto del azar, ajeno a la voluntad,

(2) Prólogo a GUILLERMO CARNERO: *Ensayo de una teoría de la visión*, «Poesía Hiperión», Ediciones Peralta, 1979, p. 11.

(3) *Ibid.*, p. 35.

(4) FERDINAND ALQUIÉ: *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, éditeur, Paris, 1955, p. 117.

ignorancia «¿Qué es el cuerpo ajeno?», se pregunta Sartre en *El ser y la nada* (5) e invención: «no sé / y al no saber / invento / y al inventar me deshago en soledades» (poema 11). Soledades que sitúan al sujeto de amor frente a su propia imagen, ya que la realidad es la ausencia del amado. Esta ignorancia que comporta el amor, la otredad del amado, se produce fundamentalmente debido a aquella tercera evidencia: «No sé / a qué llamas tiempo, / a qué distancia» (poema 13); «Yo entraba y tú / salías del tiempo» (poema 20).

DESPLIEGUE

Prolongando el alcance de lo detectado, siempre por causa de la temporalidad, lo fundamentalmente fugaz que se contrapone a las dimensiones inmensas de aquello a que aspira el conocimiento haciéndolo aparecer como inabarcable y lanza la mente a una continua fuga de sí misma, se establecen una serie de antítesis: ignorancia-memoria; memoria/olvido-tiempo; tiempo-realidad; realidad-imagen; imagen-desconocimiento. La ignorancia es invencible porque la memoria debería ser total y abarcar tanto lo expresado como lo inexpresado («tendría que recuperar una a una / todas las palabras dichas / y las que sólo recorrieron el camino del pensamiento», poema 21); el tiempo condiciona la parcialidad de nuestro recuerdo y a la vez nos obliga a él («conseguimos olvidar / [...] / El tiempo se había detenido», poema 17), pero, por un lado, sólo en el tiempo se da la realidad, objeto de conocimiento, y, por otro, al ser el tiempo tan fugaz, pasa de inmediato del mundo objetivo al subjetivo, convirtiéndose en imagen y recuerdo («[...] hace del real / imagen / lo torna plano y lo enmarca / lo relega a la intermitencia fugaz del recuerdo», poema 27). Ese recuerdo—contenido de espejo—, esa imagen intermitente por irreal es ya infinita, y por ello inasible («infinitas mamparas / irían sucediéndose / tantas veces como la imagen se refleja en sí misma / durante el sueño», poema 28).

Y así el libro de Angeles Navarro Guzmán se proyecta a lo indefinido por medio de otras tantas ondas: la que insinúa una solución al margen: el olvido como promesa; la posibilidad de expresión en el silencio; la ruptura de la temporalidad por medio del ser o del sueño, o la transformación de ese sueño en esperanza y libertad. Ahí está, tal vez, el contrapeso del libro, una «cuarta» evidencia que elimina de él todo asomo de tragedia: el derecho al sueño, el derecho de la mente—puesto que todo conocimiento es tan subjetivo que pasa a ser reflejo de reflejo, a ignorancia—a crear un mundo. Esa creación es generadora de amor y a la vez vehículo de reconciliación del poeta y el entorno: la ciudad, porque nada le impide, a su sombra, «alcanzar el sueño» que construyan sus manos.

CLARA JANES

UN DENSO MUNDO

ISAAC BASHEVIS SINGER:
Shosha. Ed. Plaza & Janés.
Barcelona, 1979.

Parece ya regla consagrada que el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura sorprenda al público; ha sido el caso este año con Odiseo Elytis, igual que el año anterior con Isaac Bashevis Singer, escritor nacido en Polonia en 1904 y que vive en los Estados Unidos desde el año 1935. Sin embargo, no se puede decir que haya sido Singer un desconocido del todo, puesto que es colaborador de *Forward* (periódico de habla yiddish), de Nueva York. Su hermano Joshua, igual que su hermana Esther Kreitman, se dedican a la literatura.

La publicación americana de la novela *Shosha* coincidía con la concesión del Premio Nobel, aunque ya apareció en yiddish en 1974 bajo el título *Expediciones de almas*. Este año ha sido la introducción exitosa del autor en España con la traducción de obras como *Cuando Shlemiel fue a Varsovia*, *Enemigos*, *El Spinoza de la calle Market*, *Gimpel, el tonto*, *La familia Moskat*, *Un amigo de Kafka*, etc.

Shosha es una novela con una trama de suspenso, bien relatada, una «singular historia de amor» (como dice el subtítulo del original americano), pero que a la vez constituye la historia política e intelectual de los judíos de Polonia, y particularmente de Varsovia, desde aproximadamente 1920 hasta el holocausto (*). Es un mundo denso de personajes y acontecimientos, relatado desde la propia experiencia del autor.

El protagonista es Aaron Greidinger—«Tsutsik», es decir, «Pequeño»—, hijo de un rabino que repite muchos rasgos de Singer mismo. *Shosha*, la heroína del título, el amor de Aaron desde su infancia, es hija del vecino Schuldiener («Fámulos»). La ingenuidad y credulidad de ella tienen un encanto especial para Aaron, a pesar de que los mayores les llamen falta de cordura. Pierde este amor inocente y se hará amante de la comunista Dora, de Celia, de una criada y de la actriz americana y judía Betty, hundiéndose en aventuras galantes hasta que encuentra de nuevo a *Shosha* y, con ella, la pureza. En ningún momento Singer nos deja olvidar el telón histórico-político: Stalin exter-

mina a los antiguos bolcheviques y se opone a los comunistas polacos; en Alemania, Hitler toma el poder, y en Polonia, Pilsudski establece su dictadura. Avanzan los años y Hitler ocupará un territorio detrás de otro, y los judíos, entre ellos la pareja Aaron y *Shosha*, están encerrados en el ghetto de Varsovia como en una trampa. Para Aaron, la amenaza se concreta el día de Yom Kippur, cuando el barbero polaco «gentil» se desata en improperios contra los «judíos hediondos», complaciéndose en imaginarse el futuro en que «Hitler les fumigará como a las chinches». El amor por *Shosha*, su «simplicidad, honestidad e ingenuidad», le ayudan a superar las dificultades en su camino de escritor, y por este amor es capaz de rechazar la oferta de huir a tiempo del holocausto. Prefiere quedarse al lado de la inocente *Shosha* antes de ponerse a salvo él solo. Perecen los amigos Celia y Feitelzohn en el ghetto de Varsovia, la madre y el hermano de Aaron morirán en Rusia, y la vida de *Shosha* se extingue casi por propia voluntad durante su fuga a través de ese mismo país.

Todo esto Singer lo relata con sencillez, combinando los elementos ficticios (a menudo eróticos y góticos) con detalles sociopolíticos. Como siempre, en sus relatos se distinguen sin dificultad el bien y el mal, la pureza de *Shosha* y la corrupción de algunos personajes del gran mundo y, sobre todo, el verdadero mal, la exterminación de los judíos y de los antiguos bolcheviques. Aaron se bate entre la rectitud y la corrupción, por merecerse a la inocente *Shosha*, y en contra de sus apetitos sexuales.

El relato bulle de vida, personajes y acontecimientos: el cinico doctor Morris Feitelzohn, el amigo Haiml y su mujer, Celia, a la que el primero hace su amante para más tarde ofrecerla al otro amigo, Aaron; Sam Dreiman, el septuagenario con prostatitis, y su amante, Betty; Zelig Schuldiener, el padre de *Shosha*, que trabaja en la Morgue y que se escapa con otra mujer; Genia, que sobrevive a las cámaras de gas, pero tiene que ver cómo perecen en ellas sus hijos.

En ningún momento el lector se aburre. El estilo sencillo, el tono vivaz, utilizando el habla oral, entremezclando términos yiddish (schnorrer, meshugga, groschen, poltergeist), atrae un público mundial. Hay paisajes inolvidables, tales como la descripción de la calle Krochmalna, en la que vive *Shosha*: buhoneros regateando con sus mercancías, un campesino con carro vendiendo pollos, huevos y vegetales; una anciana con un saco al

(*) Se puede llegar a través de la lectura a esta conclusión, aunque el autor lo niegue en su advertencia.

hombro revuelve la basura, buscando huesos y papel vendibles a fábricas; chicas jóvenes sacuden alfombras y colchas desde la ventana, y el ruido de máquinas de coser, de martillos y sierras de carpinteros se mezcla con el canto hasídico del Talmud.

Si el escritor-crítico inglés Anthony Burgess, el de la Naranja mecánica, critica a Singer el escribir «cuentos tradicionales» es algo que otros —el jurado de Estocolmo y ante todo los lectores que aprecian una intriga bien narrada— saben valorar. Y Singer en Shosha muestra de nuevo su mejor talento: el «poder de narrar» con sus pasiones, momentos de terror, demonios e incubos, rarezas psicológicas, trastornos y elementos eróticos.

RITA GNUTZMANN

LA CREACION DEL ANTIHEROE

JORGE STOETTER: *Los trabajos de Hércules Biculo*. Endymion, editorial Ayuso. Madrid, 1979.

El antihéroe ya estaba creado. Es más, ¿quién puede asegurarme que era necesario crear? Hércules Biculo, el «Biculo», es el resultado de una gran batalla, la lucha sin cuartel que el poeta, el hombre, entabla al plantearse la narración de su propia existencia. En este marasmo, ¿a quién salvar: al hombre o a su creación? Uno de los dos encarnará el papel de héroe; el otro, el de antihéroe. Admitida tal lubricación habrá que reconocer que héroe y antihéroe —Stoetter y Biculo—, en su identidad, no son producto de una creación premeditada, sino el reflejo, la plasmación, de un hecho.

Y, sin embargo, Jorge Stoetter y su libro constituyen de alguna manera el esfuerzo de un hombre por crear ese antihéroe oscuro, cobarde y rabioso que lleva dentro... Página 50 del libro: el poeta delata su propia cobardía:

Como no abrimos la boca
—tragamos—,
la mentira quedó sobre la mesa;
burda, nazi, tonta.

Antes, en la página 17, encontramos un aviso en ese «canto» de resignación, que es el *Manifiesto derrotista* y su conclusión:

No hay mañana.

El «antihéroe» es un procedimiento poético de índole doméstica; se le crea, se le apalea, se le descubre y se le da publicidad casi por principio:

Como la vida le manifestó
inequívoca,
que no poseía aquellas virtudes,
optó por la alcanzable y casera
felicidad.
(Pág. 30.)



El antihéroe y su estampa donjuanesca. El Don Juan, «pobre hombre», que la cirugía literaria nos ha descubierto tras un siglo de adoración. Adoración al pelele. El antihéroe resignado, cobarde, descubierto aquí con clarividente saña e ironía por su dueño y creador: Jorge Stoetter:

Hay quien soporta el miedo
indefinido
que le enseñaron sus padres,
y que conservó en todos sus pasos
como algo irremisible.
(Pág. 31.)

Pero, ¡ojo! Estamos en guerra. El poema está en guerra, con sorna aún. (Y el antihéroe no es más que un medio.)

Y en el centro está la araña
(...)
Te gustaría hundirla en la muerte
para siempre.
¿Pues bien, a qué esperas?
(Pág. 70.)

La guerra: situación social, vital, del apasionado revolucionario:

Tú no te detengas
discute piensa actúa
avanza por:
solidaridad amnistía libertad.
(Pág. 77.)

El héroe, el antihéroe, el cobarde, el resignado, el guerrero, el altivo Hércules Biculo.

Y te temen y te odian por ser tu
la vida.
(Pág. 88.)

Hablemos de otra cosa. Es necesario decir de alguna manera, con más o menos elegancia, que Stoetter, en persona y en libro —lo que es lo mismo, por cierto— es un absoluto anti-franquista. Así se expresa claramente en las páginas 8, 32, 36, 69, 85, 107 y otras. Era necesario decirlo; porque es un hecho que no es Stoetter el único que antepone el odio y la venganza al «ya pasó» o al «bendito sea» (aquí Freud dijo algo y luego se fue con el rabo entre las

piernas). Y era necesario reseñarlo porque el tema, de quedarse en el tintero, hubiera brillado con un fulgor que no merece, al menos ese es mi gusto. Anti-franquismo poético, fruto de la sensación, del sentimiento y de la experiencia.

Una voz seca, impersonal leyó
su expulsión del centro y el expediente prohibiéndole estudios
en todo el territorio nacional.

(Pág. 107.)

Vuelvo ahora, brevemente, al tema del antihéroe, el revolucionario Biculo que unas veces se nos muestra como aburrido y violento político y otras poseído de una imaginación cargada que dispara sonrisas por teléfono (pág. 65).

Y por encima de todo, pero sin oprimir, habría que comentar el color localista y autobiográfico del libro (denso y trabajado como la historia de una vida).

Stoetter escribe en el *diario* de sus aficiones por la pintura (págs. 8, 20, 21, 23, 32, 63); paseante del Museo del Prado, encuentra en una de sus salas al laborioso Biculo (pág. 8); ciudadano del Rastro madrileño (pág. 42), de los también madrileños barrios de Villamil (pág. 100) o de Aluche (pág. 94); viajero encantado ante los «enanitos» de Gaudí (pág. 22).

Localismo pintoresco y siempre autobiográfico: la vida y trabajos de Hércules Stoetter. Todo disimulado entre biculos, monóculos, homúnculos. ¿Es esto una colección de parábolas, hipérbolos, dobles sentidos, metáforas, alegorías, chungas e ironías? ¿Por qué ha escogido el poeta la «fábula» para relatarlos su *diario*?...

En vez de preguntarme estupideces, sería conveniente hablar un poco por encima de esa otra lucha que el antihéroe-poeta ha de librar con el lenguaje, con la forma, con el estilo y con la historia. Una guerra de los Cien Años reducida al absurdo del escritor frente a la página eternamente emborronada o blanca. Jorge Biculo ha encontrado la clave de la genialidad en el poema corto; él piensa que todo se puede decir con muy pocas palabras. De este modo, muchos de sus poemas se convierten casi en un epigrama burlesco, en un epitafio reconcentrado. *Déjala, así es la rosa* como respuesta a todas las pasiones de Rilke y sus capullos filosófico-poéticos en torno a la esencia y la forma.

Jorge Hércules Stoetter-Biculo se mira frecuentemente al espejo (pág. 85, por ejemplo); una actitud entretenida, satisfactoria y muy instructiva. Se pinta a sí mismo (pág. 98) con el mismo pincel con el que antes pintaba sus *Tauromaquias* (págs. 34 y 54). Por método, se cita a sí mismo: un gesto de solidaridad, de seguridad, de narcisismo y orgullo. Un gesto, en suma, en disonancia con el antihéroe (que ahora cae rodando de su pedestal).

Su amargura había desaparecido
¡con él
pues era hombre de pocas palabras
(Pág. 55.)

DIAGNOSIS Y EXPERIENCIA ACUMULADA

MANUEL SALADO: *Con la piel dormida*. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.

Según el autor, la labor mágica que nadie puede arrebatarse al novelista, al escritor de una época y espacio determinados, es la de diagnosticar las enfermedades o padecimientos que su sociedad, la de su época, la de su espacio, sufre.

Eso es, más o menos, lo que nos viene a decir en un comentario a un entremetido de Marta Harnacker, que expone en el proscenio de su libro.

Que ello sea real o no lo sea puede dar pie a horas y horas de discusión, de esas que sirven para matar el tedio en un café. Pero en el caso de llegar, finalmente, a un acuerdo, se trataría éste de una solución pírrica, en la que nada quedaría definitivamente solucionado.

En cualquier caso no debiera ser ésta, la de diagnosticar enfermedades de la sociedad, la labor del novelista. Y puestos en este punto tampoco habría nadie, historiadores y políticos aparte, dispuesto a usurparle esa tarea. ¿Hasta qué punto una persona—el novelista en nuestro caso—inmersa en una sociedad determinada puede detectar y diagnosticar qué es lo que se pudre en ella? ¿Acaso puede una parte integrante del todo, sufriendo en el todo, determinar qué es, con exactitud, lo que hace gemir al todo, siendo él mismo un gemido más dentro de ese todo enfermo? Las respuestas son evidentemente negativas, y lo son porque se necesita para ese diagnóstico permanecer alejado del dolor, mirarlo desde fuera, compadecerlo si se quiere, pero no sufrirlo; porque sólo desde fuera se puede lograr esa exacta objetividad a la que aspiramos, aunque nunca lleguemos a rozarla tan siquiera.

No, lo que va a hacer Salado en su novela no es precisamente diagnóstico, aunque él diga que lo es. Ni mucho menos, porque de ser diagnóstico se equivocaría; está dentro, está demasiado cerca el autor como para diagnosticar. Pero al mismo tiempo es mucho más. La novela de Salado viene a ser algo así como

el enfermo que cuenta los síntomas a su médico de cabecera. Ese médico imaginario que es lector, que juzga y debe diagnosticar.

La escritura de *La piel dormida* es el sujeto paciente que se recuesta indolente y esperanzado en el diván del psicoanalista y habla, habla, habla... Aspirar al diagnóstico por parte del propio autor, enfermo por formar parte de un cuerpo social enfermo, en este caso sería absurdo, pues aquí resulta mucho más interesante que haya tantos diagnósticos como psicoanalistas, como lectores.

Y ése es el gran mérito de la literatura española de posguerra; el mérito de escribir lo que casi todos los españoles hemos sufrido, el mérito de explicar síntomas, el mérito de poner nombre a todas aquellas eternas y deprimentes dolencias nuestras. Y eso ya es bastante. Al lector le queda el diagnóstico, si es que al diagnóstico se atreve.

La novela de Salado es una novela introspectiva y retrospectiva en la forma, para ser abierta y actualísima en el contenido. Eso y viceversa. Y eso ya es bastante.



Cualquiera se atrevería a decir, en una rápida lectura, que Salado es un novelista de posguerra sólo que un poco descolgado en el tiempo, un pequeño retraso de veinte años; se podrían barajar nombres: García Hortelano y Laforet sobre todo.

No obstante, está claro que esta novela es algo más que un *Nuevas amistades* o un *Nada*; no es que sea mejor ni peor, simplemente es algo más, mucho más, y es más porque es más tardía que aquéllas, que veinte años son muchos si se trata de nuestra historia reciente, porque ha acumulado mucha más experiencia antes de ver la luz.

Esto es importante, porque los que pudieran clasificar esta *piel dormida* entre las otras obras de posguerra—larga generación la de posguerra, larga posguerra—no se equivocarían, pues ése es su estilo básico. Concuera con el estilo de los autores de posguerra; es más: a veces, en determinados y muy especiales momentos descriptivos, Salado emplea las mismas figuras, las mismas imágenes, los mismos tópicos de aquéllos.

Habría que añadir que la juventud de la obra ha permitido una mayor acumulación de experiencia histórica; se aprecia un venticillo sudamericano con aromas de boom, y esto no es malo ni bueno: es, simplemente, está ahí, y es que es lógico que los que escriben en castellano se sientan influidos por este movimiento de nombre Boom. Salado, en este caso, es un fiel receptor de la influencia de la nueva narrativa sudamericana en el idioma, como lo es también de la narrativa fantástica norteamericana que parte de Poe y Machen.

El tema de la novela es viejo, manido a primera vista, pero es que Salado, de nuevo, aprovecha la experiencia acumulada y es capaz de resucitarlo, sencillamente, porque el autor ha tardado más en sacarlo a la luz que sus predecesores y ha podido calcular el equilibrio que él prefiere.

En resumen, una obra que se debe leer, y releer, en tanto que es la última visión válida de un tema repetido, es como un remake de Hollywood que se ha perfeccionado con el tiempo y que, gracias precisamente al tiempo, ha superado a sus predecesores. Es una maravillosa novela típica de la posguerra, veinte años después, porque a lo mejor nuestra posguerra dura todavía.

VICTORINO CANTERA

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MENCHU GUTIERREZ

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

ONCE POEMAS DE “EL GRILLO, LA LUZ Y LA NOVIA”

I

Detenía en cada hoja
la tarde
y... ¡no era hoja!
El deseo
fundióse con la muerte
doblado mi esqueleto.

II

¿Cómo pedir
sin herirlas,
trinos a las palomas?

III

En la mano el color
de la rama más alta.

La piedra
en el fondo
del agua.

IV

Al diablo le cogiera,
de la cola le cogiera,
le destronara...

las llamitas fueran mías,
en carroza paseara,
le cogiera,
le enterrara...

V

Por la mesa
rueda una naranja, nararanja.
En la estación,
una maceta, el sol
y un largo adiós.

VI

No sé de espejo en que mirarme
ni aprender de los cristales.

Aquel baile empolvado
que no vio el sepulturero
hacía temblar tejados con sus besos.

VII

¿Dónde has volado?
Cada vestido dice del bosque,
cada paisaje,
de un antiguo despertar.

VIII

El mismo viento,
viento,
corredor tejido en el espejo,
viento,
misma hora del espejo.

IX

Si el cadáver del sueño
reposa en mi cama,
¡que amanezca!

Tres lunas
pesan en mi frente,
tres palomas ciegas.

X

Me hacen daño las voces-caracoles de los hombres,
alzando del patio a la ventana una humareda,
de tarde vistiendo mis ojos, cantiles de plata, miseria.

Me hacen daño los ecos-paladares de las rosas,
haciendo de aire hierba, prendedor de lengua,
jinetes de calles empedradas frente a la arena sin huella.

XI

Callen los ángeles
por todas las alas que el mar lleva dentro.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

LUIS LUCENA CANALES

SEIS ESCRITOS

LOS DOS

Me he preguntado incesantemente que qué pasa. No hay forma de entendernos. Digo: «te quiero», y tú, que te estoy pidiendo matrimonio. Dices: «¡quíereme!», y te crees que puedo hacerlo hasta la boca, hasta los senos, hasta con la ropa puesta. No ves que «te quiero» no quiere decir nada. Bueno, que si no entiendes el latir de mi boca cuando nos miramos..., en fin, que te voy a hablar *cla-*

ramente: tú no eres tus vestidos, ni tu voz, ni tus zapatos, ni tus medias...; tú eres tu pelo, tus ojos, tu boca, tu cuello, tus senos, tu cintura, tu vientre, tu sexo con su oquedad, tus piernas, tus rodillas, tus pies, las uñas de tus pies, tú vas más allá de tu cuerpo, tú..., ¿por qué me miras así?...

Se cogieron de la mano, atravesaron viejos callejones, entraron, se desnudaron, hicieron el amor...

MIGUEL, EL GENUINO

Miguel era pequeño y feo, pero era al único que se le ocurría algo de vez en cuando.

Miguel había doblado El Mundo como un papel y parsimoniosamente se sentó encima. En el café de suelos realmente encerados, de barra esmerilada, de brillantes espejos y aburrimiento total, los amigos recorrían con desesperante apatía los mundos extraños que salían como pepinos artilleros de la boca de Miguel. (A pesar de su desenfrenada elocuencia, Miguel bombardeaba a sus asombrados oyentes con los perdigonazos de su pico inspirado.) Se lo aguantaban.

Miguel lo sabía todo. Y fue a él a quien se le ocurrió tan celebrada idea. Viajar en la noche cargada de locura y melancolía hasta «El Lago», conocida discoteca-putería de las afueras. Viajar se imponía.

Pagaron sus consumiciones los cinco jinetes de la bella vida y su alegría vital dejó caer, gallardamente, una soberbia propina para el viejo camarero.

El mundo se hizo noche y las ruedas giraron enloquecidamente a la velocidad del rayo de Zeus por solitarios caminos de asfalto.

«El Lago» era pequeño, acogedor como una caja de ébano, seductor como un liguero (portaligas).

Y aquella noche hubiera sido inmensa, regocijante; extraordinaria sí que fue, como las adolescentes putas que se ofrecían enteras con los pechos florecidos y los labios verticales escondidos entre setos de sauces negros.

Pero Miguel era pequeño y raro. Era una persona excepcional, una mente extraña, que había puesto en pie proyectos imposibles a los que debía dinero y fama.

Pero, sin duda, también influyó el ambiente, de vaporosa intimidad alcohólica, de luminosa sensualidad dolosamente ruborizada. Todo ello con un deje de ropa interior mal perfumada.

Miguel, como un caballo sin domar, avanzó hasta el centro de la pista, alzó la mano, bramó como el mar en el acantilado, como un toro en la arena.

—¡Fuera los hombres!

Nadie se puede negar a la evidencia del fajo de billetes que se evaporaba de su mano como antorcha de libertad.

Miguel triunfante, Miguel sátiro, Miguel tronante, Miguel egoísta, Miguel solo. Miguel había comprado «El Lago» y a las hermosas ninfas que lo habitaban.



Dibujos de Carmen Sáez

SANGRE JUVENIL

Todo estaba perfectamente controlado. No había lugar para la sorpresa, para lo extraordinario, repentino. Miguel era estudiante y vivía con sus padres, conflicto generacio-

nal. María estudiaba y vivía con sus padres, en crisis la familia. Y un día descubrieron que no se amaban más allá de sus problemas. Cortaron y continuaron solos. Los padres, ajenos, disimulando soledad en el lavavajillas, en el tostador de pan, en el horno eléctrico, en la televisión.

—Una cocacola.

—Una cerveza.

Los largos, parsimoniosos días de letargo en tiempos de la fiesta juvenil.

—Esto es el infierno.

—Me aburro.

—La nada. Rompamos las cadenas.

Llovió. Florecieron los campos. El fruto maduró, fue recogido. El fuego hizo estragos. Y llovió. La sangre, calentada por un generador biológico, acabó por desbordarse. Y saltó la chispa del encuentro (¿las familias, la honra, el buen nombre?). La sangre juvenil ya liberada no supo del futuro, jamás se sintieron tan potentes, tan dueños de sí mismos.

Después, ya se sabe, tuvieron cuatro hijos; con los años, pesadillas, un buen sueldo, sonrisas de nylon; con los años, usar la píldora, desencantos, un buen sueldo, un poco de lumbago, la calvicie, morir se con buen nombre, ya se sabe..., la sangre juvenil es tan cándida...

ME VOY, TENGO SUEÑO

Todos conocían suficientemente a Blas Carrión Jiménez, y por ello a nadie le extrañó que se ausentara unos momentos después de explicar Pablo Mario del Alamo la genial idea de ir a casa de Florita, de Lina y de Isabel, donde además dormían aquella noche dos amigas suyas venidas de México. La idea fue acogida con entusiasmo por Roberto de la Mata Martínez, Manolo Caracol del Sol y Luis Giménez Bravo. Pero Blas ni se inmutó. Más tarde, cuando andaban ulti-

mando el plan, se marchó. Dijo: «Me voy, tengo sueño.»

Y asunto terminado.

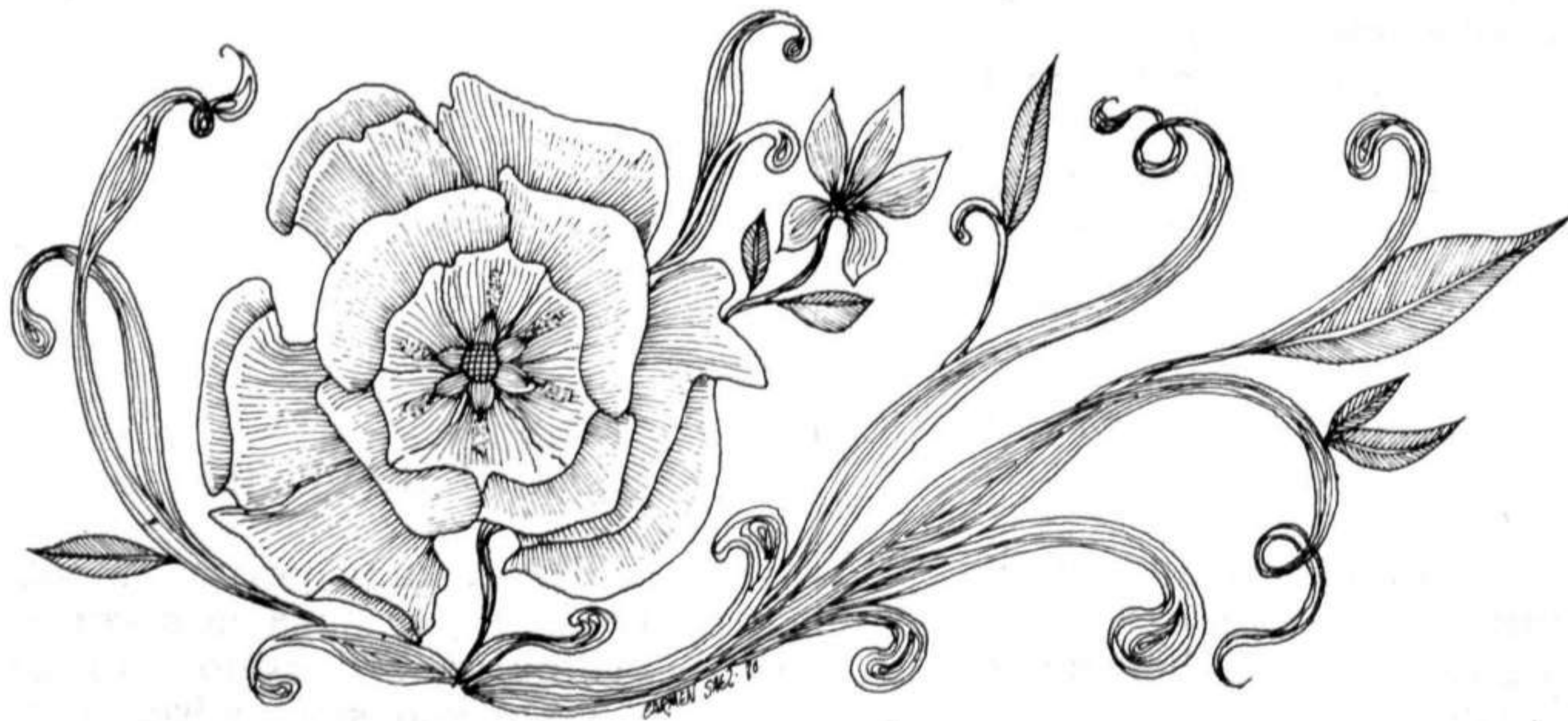
Y ASUNTO TERMINADO

A la mañana siguiente, Blas llegó tarde a la oficina. Todos temieron por su suerte cuando con ojos cansados, de noche en vela, le vieron llegar. Isabel ni parpadeó. Todos sabían lo que ésta sentía por aquél. Pero él pasó sin decir nada a nadie. Se dirigió a la puerta del despacho del director. Entró sin llamar. Ellos se quedaron como petrificados esperando el milagro. Lina fue al servicio y salió un poco después. Florita se corrigió brevemente el maquillaje mirándose en un espejito que sacó del bolso. Los hombres disimulaban como podían. La espera no fue larga. Blas se acercó a sus compañeros y sin mover el cuello, según su costumbre, tieso, dijo: «Me voy.» Simplemente, sin más, y entregó un papel al cajero Pablo de la Riva Cruz, que no abrió el pico. Nadie preguntó, y si alguien lo hubiera hecho, Blas habría contestado parsimoniosamente: «¿Y a ti qué te importa?», y asunto terminado.

Se fue.

SE FUE

Cualquier cosa que hiciera Blas Carrión Jiménez no era extraña para quien le conociera un poco. Blas se metió la liquidación en el bolsillo interior izquierdo de la americana y con su gesto habitual dijo: «Adiós», impasible, y se fue, como se van los domingos. Nadie intentó detenerlo. Nadie le agarró por la chaqueta ni le pidió explicaciones. De haberlo hecho, él hubiera contestado simplemente: «Me voy.» Isabel pensó que todos menos él conocían sus sentimientos, pero se equivocaba. Tampoco ella hizo nada por detenerlo. Se fue.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JUAN DE DIOS LEAL

DIEZ POEMAS

LA GOLETA DESPLIEGA VELAS

La caricia acosada se vertebra.
El abeto tremola ante huracanes súbitos.
Se eleva la gacela libre y fértil
y se oye al viento acariciar sus crines.

Acaso un blanco soplo de luz en la cancela
descubre a los amantes.

Se avizora a lo lejos el correo
cabalgando en gaviota.
Lentamente en el puente va despuntado el día:
la sonrisa por último se apaga.

CUANDO EL SILENCIO ENVUELVA LOS OCASOS

A Justo Jorge Padrón

Cuando el tiempo calle
y el silencio se extienda
hasta el sinfín de los ocasos,
habrá sido el recuerdo de la vida
un sombrío relámpago
entre la inexistencia.

SON LUCES CREPITANDO SIN ESQUINAS

A Pedro J. de la Peña

Luces son crepitando sin esquinas.
El resquicio que deja una puerta alumbraba
las ruinas; y la voz severa del poeta
ensoñaba en la noche.

Noche intensa en el cenit del recuerdo.
Y un hombre aún buscaba
en su reino de sombras
el enigma de luz de una existencia indescifrable.

DANZAS EN EL TIEMPO

De pronto concluyeron los monjes sus grabados,
giraron los postigos
y con golpes de piedra
en pies adormecidos



cantaron gorigoris imperfectos
una tarde en el templo de las gentes.

Fue su aliento desidia
que el tiempo encadenó
en un furtivo azar.

UN SUEÑO EN LA GOLETA

Le pareció encontrar en tumultuosa orgía
yemas malvas de cedros que amanecieron
chopos:
los columarios griegos teñidos de azulete
y una viva ilusión de acantilados.
Cercando el tronco las rojizas fuentes
mientras yo las escuchaba derramar
su savia entre las rocas y las arenas.

NOCHE DE ESPERAS

Ya han desentrañado paso a paso
las lúgubres estancias
cuyos patios cercaban
por un ardid del tiempo
siglos y siglos de quemadas zarzas.

El color del fuego verde oliva
y el fresco de las albas
aún con certeza los recuerdos.
Acaso formas de un pasado inerte:
luz sobre la extendida cumbre;
un lejano deseo de sintetizar
en sólo una palabra
la palabra yerma.

ESCARCHA DE SILENCIOS

Malva recuerdo la niñez
desde los párpados enrojecidos.
Escarcha de silencios y vivir
soñando cada día
la furiosa esperanza de vivir.

Sobre la alfombra
recorto las adelfas sonrientes
que en sueños descubrieron
su valor más total en la existencia.

MEDITERRANEO

A Astarté y Nicea

En sus espejos verdinegros crecen
tallos plateados.

Discurren con alas de lluvia,
signos eternos de sabios lugares.

Como el amanecer de las gaviotas
emerge impávido
acariciando las arenas cálidas
que rodean su cuerpo de amante milenario;
vibra el gris de sus senos
batientes; ruge entre enredaderas
de amaranto; espejean lágrimas
del cielo, y por unos instantes
el mar ofrece, con los cuerpos de Platón
y Aristarco, el eterno afán de los sentidos.

Nada sorprende,
ni la historia de sus ciudades,
ni el transcurrir eterno de sus pupilas húmedas:
paternidad de los abismos
y de los pedestales ajados de sus mármoles,
y de la luz, el número y la idea.

Llora opresiones
de hierro y bronce calcinantes,
esmaltes de sangre y savia.
Mas por ello acuna en su fértil regazo
toda inmensidad, fruto
de un tiempo postergado.

Cuerpo labrado en vejez de geranios,
suaves albardillas son sus caderas africanas,
frente dionisiaca, bustos de la ebriedad.
Como panales, sus muslos resbalan hacia
oriente,
y es el pubis de Hércules anfitrión:
receptor de inexactitudes.

Convergen Venus y Afrodita,
talismanes. Sus rostros
añoran pasados indestructibles.
Es su contorno vaginales labios
que ocultan un paraíso de esperanzas
expandiendo ventisqueros de espuma exuberante;
y blanquea con las cumbres
de sus pliegues nocturnos
los señuelos de plata en donde duerme el hombre.

Por ello el destino de la existencia
es gozar del Mediterráneo.



GLOSA Y RECUERDO DE PEPE EL DE LA MATRONA

MANUEL RIOS RUIZ

Solamente le faltaban siete años para cumplir el siglo a Pepe el de la Matrona, cuando el pasado agosto le llegó la muerte, en este Madrid tan distinto de aquel otro al que arribara el año seis, procedente de su Sevilla natal, después de pasar una temporada en Córdoba, cantándole a Guerrita y hecho «más amigo que

un rucho» de Julio Romero de Torres.

Le conocí personalmente en septiembre de 1966, en casa de Carlos Gayango, en la calle Núñez de Arce. Me lo presentó Pepe Blas Vega, que luego sería el productor discográfico de su antología *Tesoros del cante flamenco* (Hispavox). Y allí estaban con él

aquella noche Moscatel, un "to-caor" gitano y francés que buscaba promocionarse; don Francisco, maestro de escuela natural de Lucena, que cuenta en un periquete un chorro de "soleares" amorosas; el médico Alfonso Vallejo, quien ya tenía escrita casi toda su dramaturgia, pero sin estrenar todavía; Félix Moro, un

vasco amadrileñado que canta abaritonadamente por cabales; mi paisano Juanele Calle, con todo el cante de Jerez infuso; Bernardo el de los Lobitos, aún vivo en dicha fecha, con su azoriniana fisonomía, y Enriquito Morente, ya bien encaminado en el mundillo del flamenco. Recuerdo la reunión como si la estuviera otra vez viviendo, tal vez porque eran mis primeros días en la capital, días de ansiedad y de búsqueda, y por eso todos los pormenores quedáronme fijos entre la memoria y el paladar. Fuimos del mostrador al sótano. Se habló y se discutió, se apuntaron cantes, mientras que el gitanito francés no dejaba de hacer dedos y pulir falsetas.

Pepe el de la Matrona me impresionó. José Núñez Meléndez tenía una apabullante personalidad y una mente lúcida, sabía del cante la «intemerata». Y me pareció algo así como la salud del flamenco puro. Hacía, entonces, ochenta años que había nacido en plena cava trianera, núcleo gitano de lo más legendario, aunque él «era más payo que un olivo», donde las fraguas y las herrerías, donde los faluchos por el Guadalquivir y hacia Bonanza traían y llevaban coplas de amor, de vida y de muerte, el sitio donde cantó La Andonda, la "soleaera" más remota que registra la historia, y donde El Fillo se quedó hasta morir, legando toda la sustancia de sus tercios y melismas. El Niño de la Matrona creció cuando Triana era un «jerviero» de voces negras: los Caganchos, los Ollero, los Pavones. Y Pepe el de la Matrona los tenía a todos en la cabeza. Y aunque ya le conocía por sus grabaciones de la primera *Antología flamenca*, con Perico el del Lunar a la guitarra, la del año cincuenta y cinco, la que premiaron en París, tuve la ocasión de comprobar su maestría unas noches después, en el mes de diciembre, casi en las pascuas, cuando Eduardo Rojas, el conde de Montarco, nos reunió a un grupo de amigos en el castizo

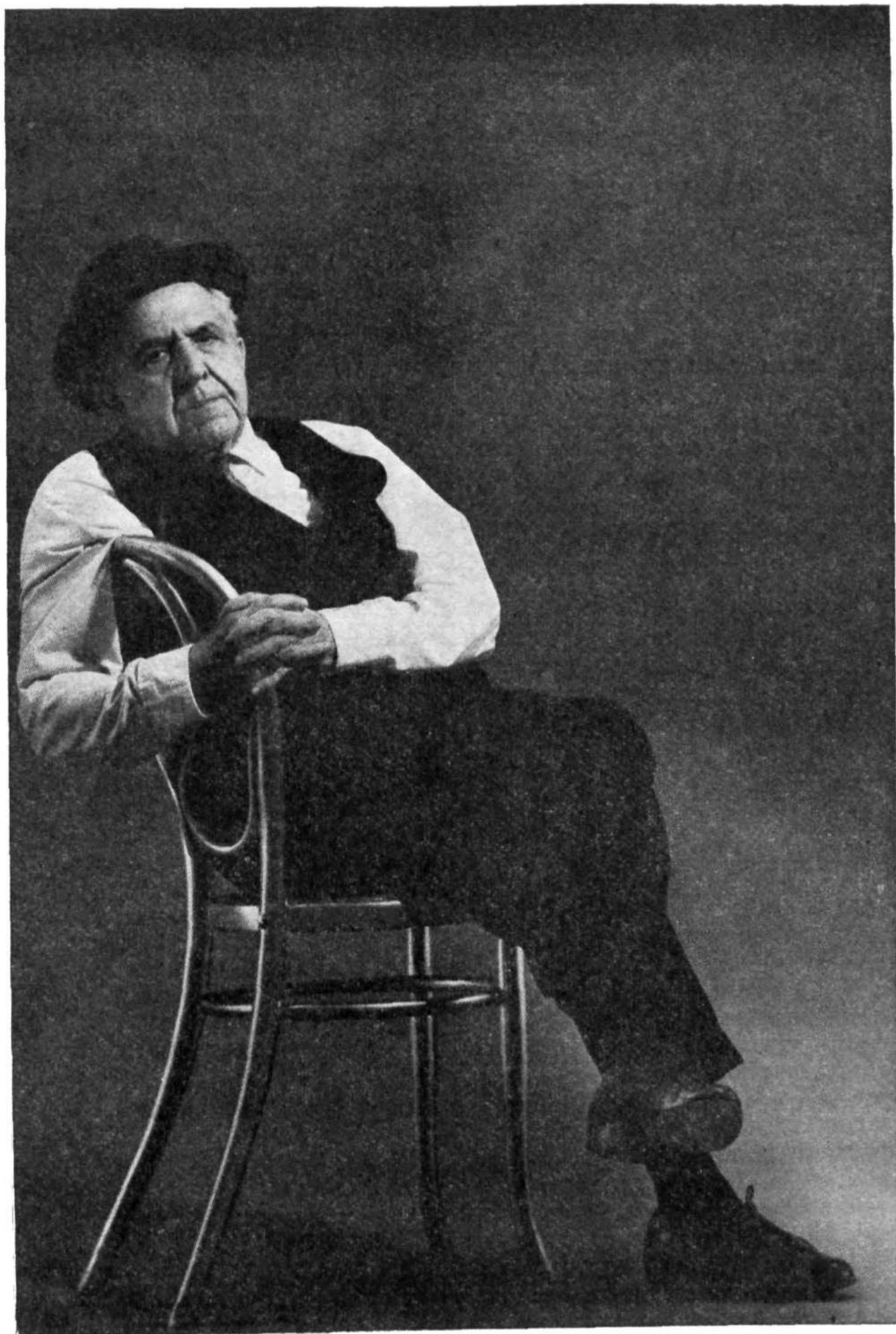
Mesón de Santiago, con motivo de una cena en honor de Pauwels, el teórico de la «ciencia-ficción», que había hablado por la tarde de las musarañas en el Club Pueblo. Después de comer faisán y lechuga, o sea, carne y verde, como las liebres, tocó finalmente el artista granadino Manolo Cano, bailó el orondo Edgar Neville unas chufas con Carmen la mesonera, un servidor pronunció algún poema y, finalmente, cuando Montoyita sacaba aires aljiberos de su sonata, allá a las tantas de la madrugada, Pepe el de la Matrona se elevó a los países del escalofrío. Le cogió en vena. Tanto fue así que hasta nos dijo la petenera *cuadrada* y los cambios "siguiriyeros" de María Borrico. La biblia en pasta. Me quedé «atragantao», tieso por el repeluco. Aquello era comparable, aunque en cierto modo distinto, a lo que le había escuchado, siendo niño, a Tío José de Paula en la esquina de mi barrio Santiago, a Valencia el Viejo en el tabanco del Muro, a Paco el de la Melé en la puerta de su fragua de la calle Nueva... Miré a míster Pauwels y estaba cariacontecido, se le habían volado todos los *ovnis* esos del cuerpo y se bebió entero el vino de un buche.

Pepe era un caso, un caso único, un cobujón de flamenquismo auténtico. Lo veíamos por las calles de este Madrid cosmopolita, internacionalizado, en contraste con tantos burgueses artistas «ve-yés» y de tantos «recortaítos» flamencos de pandereta, y era una reliquia venerable. Para él los años no eran nada, solamente experiencia. Caminaba erguido por los alrededores de la plaza de Santa Ana, ante la presencia en piedra de Calderón, por esas calles donde el Fénix Lope y Don Quevedo adquirieron el halo de lo popular uno, y el conocimiento de lo trascendente, el otro. Por ahí paseaba Pepe el de la Matrona la salud del cante, y era el cante mismo con bastón y mascota de tratante y gesto de *chavalier* andalucísimo, más fo-

togénico que Ronald Colman. Por ahí me lo encontraba algunos mediodías domingueros. Tomábamos una copa, charlábamos de lo divino y de lo humano, porque de «machiri» siempre estaba superior, y, al despedirnos, se sacaba cinco duros del bolsillo del chaleco y se los daba a mis niños al besarlos. Lo mismo que en Jerez hacía el Tío Parrilla, costumbres del "garlochí" de los antiguos o gestos patriarcales incontenibles, sencillez ingénita, gracias heredadas, abuelerías verdaderas.

«La verdad es que el cante me mantiene—me confesó en una conversación—. Tal vez porque siempre viví para el cante. El cante es una criatura que se lleva dentro, un embarazo, algo que hay que querer y entender. Ahora el cante me sostiene así, "pechisacao", como un mozo gallego delante de las *guñis*. A mí me han llevado siempre a todas las juergas serias, porque siempre se ha sabido que yo canto nada más que lo verídico. Cuando el cante es bueno, impresiona. Y lo mismo de atento escucha un intelectual que un salvaje. El cante verdadero es un mensaje que llega y lastima a toda la gente sensible. Claro que el cante es cosa de tres o cuatro, de reunión de amigos, requiere un ambiente y una hora, un tiempo que no se sabe cuál es. Cantar a la llamada de un timbre, con despertador, es una guasa, yo no podría.» Por aquellos días estaba impresionando su lección para el futuro. «Grabo a mi aire, de madrugada casi siempre, cuando me siento con ganas, "entona", el día que encarta, y que se fastidien los de los aparatos y los cables, porque eso de cantar así porque sí no es lógico. Además, mi responsabilidad no me lo permite.»

Y ahí están sus grabaciones, sorprendentes para la edad con que las realizó, su cante austero, profundo, mandado y recogido con justeza:



*Esgraciaíto aqué que come
er pan de manita ajena:
siempre mirando a la cara
si la ponen mala o güena.*

Aquella noche de 1966 alguien de la reunión le preguntó: «Pepe, ¿de dónde es, de dónde viene el cante?» Se quedó mirándolo un poco traspuesto, mientras la guitarra lo esperaba plañendo, derrumbado en la atmósfera del mesón, imágenes de ríos, de canastas y de aperos. Y sin dejar de hacer son sobre la mesa, sorbiendo el jerez ritualmente, dijo escuetamente: «De donde el sol.»

Y junto a su conciencia "cantaora", a su conocimiento flamenco, su vida. La vida que Pepe el de la Matrona le narró a José Blas Vega, para el folleto que acompaña a su discografía, a sus *elepés*; la vida llena de aventuras y de sabrosas anécdotas que le relató a José Luis Ortiz Nuevo, el poeta de Archidona—actualmente concejal del ayuntamiento de Sevilla—, y que está recogida en ese libro amenísimo titulado *Recuerdos de un cantaor sevillano* (Ed. Demófilo), forjado a base de rollos de cinta magnetofónica, los que con tanta ilusión y cariño pasó al papel la cabal Rocío Lloset, en los altos habitáculos del Instituto de Cultura Hispánica.

Hoy, y a petición de Luis Rosales, que lo admiraba, hemos recordado un rato a Pepe el de la Matrona, para dejar constancia en esta revista literaria de su literatura cantada. Pero ahora hay que pensarlo no aquí sobre el asfalto, sino en el alto cielo, preguntándole a los alados duendes en qué estela recóndita canta su amigo Monterito el Tísico y baila La Chorrúa, porque quiere saludarlos, porque tiene una "soleá" en la punta de la lengua, la terrible "soleá" de Miguel Macaca, el que estuvo en la cárcel por mor de un crimen pasional:

*Antes lloraba por verte
y ahora que solo me veo
beso la tierra mil veces.*

Y una paloma señora le acompaña seguramente.

FELIX GRANDE: COMO SU APELLIDO

ANTONIO HERNANDEZ

Ella tuvo ocho hijos, enterró tres, atendió enfermedades y zurció ropa de los otros cinco; él, ah cómo lo amo, hombre de precisas palabras, nos educó con su conducta, perdió una guerra, enterró a sus padres, soportó desesperación económica y separación de los suyos y hambre y frío y calor y fatiga e insomnio, todo cuanto nuestro país reserva a los matrimonios miserables.

F. G.

A veces parece provenir de una catástrofe, de una agónica sombra de Vallejo o de una noticia mutilada. A veces de una producción italiana, en donde hiciera de Vitorio Gassman español peinado a lo Calígula y pasaportado a una historia galante. A veces de una ternura contagiosa a la que pone un contrapunto de trascendencia. Siempre de un sentido inabdicable por la justicia y de un amor explorado por la desheredad y, por ejemplo, Machado y Onetti.

He dicho a veces, como si los cambios se produjeran en el tiempo sin transición. Y lo que he querido decir es que esos estados de ánimo y apariencia son las representaciones de sus tres grandes y sucesivos ciclos vitales: el existencialismo estrepitoso de sus primeros años literarios en Madrid; su tiempo deslumbrante de ligón contestatario reforzado por su peinado cano de emperador caprichoso, y su afirmación actual en la que sobrenada, por la huella de su pasado, la reflexión sobre los años vividos. Del primer punto puede que aún emerja esa extraña apariencia de extranjero dada al poeta y su duda de siglos; del segundo, un atractivo involuntario, mezcla de ruralismo y finura o de sinceridad salvaje y delicadeza. Del tercero, una madurez plena y una capacidad

de elección política entre las alternativas de izquierda ya explicitada *grosso modo* como postura a lo largo de sus años públicos y ahora definida por el socialismo de Felipe González.

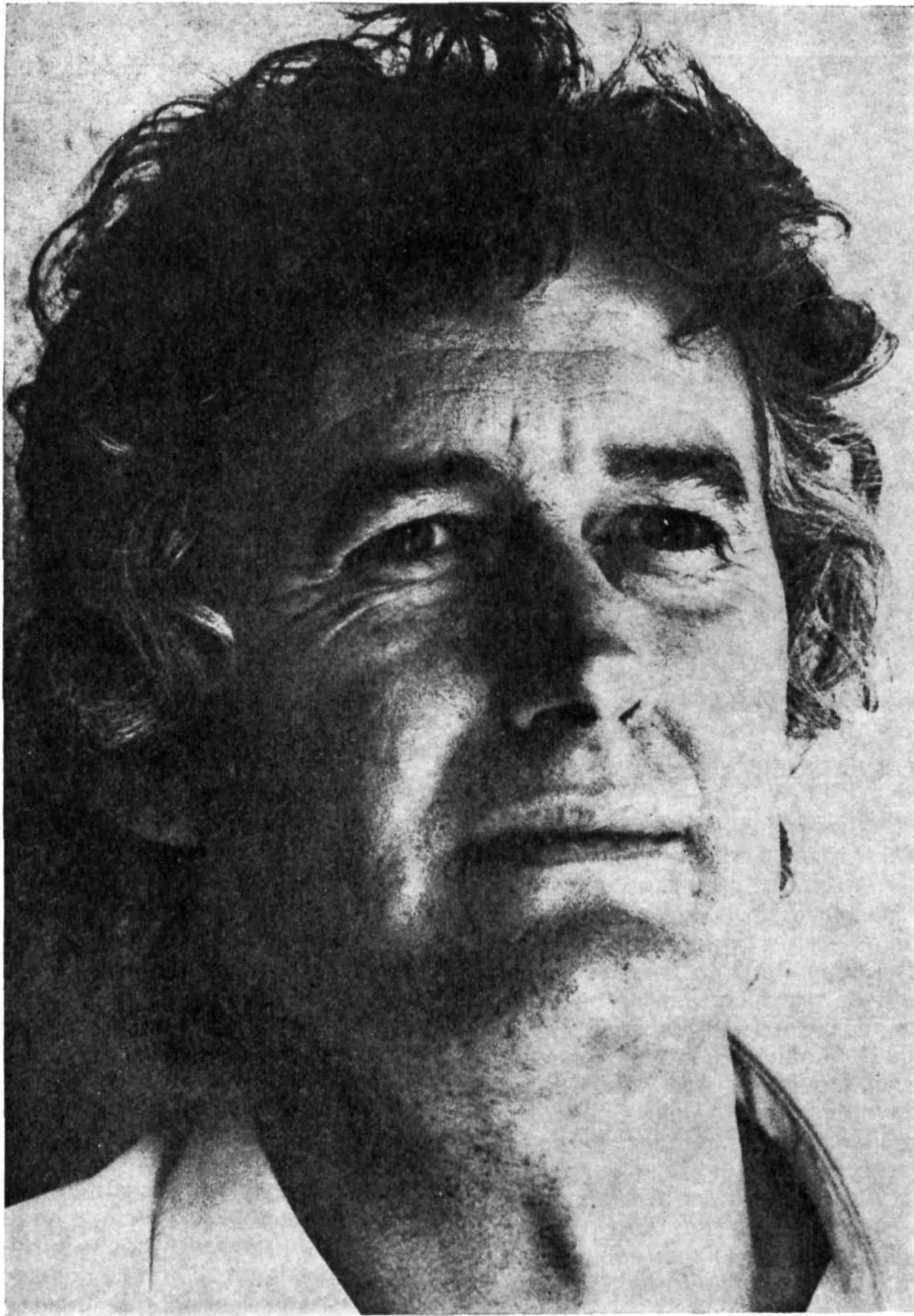
BAJO EL SIGNO DE ACUARIO

Mi orgullo y mi sinceridad no pueden decir que he sido un gran amigo de Félix desde que le conozco. Ni siquiera que durante tiempo fuera persona de mi devoción, excepto en cuanto a la trama sutil y agonizante del poema, donde siempre lo he querido como él a los gitanos, a los latinos del cono sur y al cante flamenco. Hablo, por supuesto, del pasado, en el que le veía una mano en la guitarra de su sensibilidad y otra en la pandereta de una invisible vanidad administrada por la pedantería. Puede que yo me equivoque, pero lo más seguro es que viéndolo a él entonces me vea ahora a mí, nativo de Acuario con ascendente Leo, como Félix en las constelaciones contradictorias de la bondad y el defecto mal publicitado: la espontaneidad sin diplomacias. Porque, al fin y al cabo, eso es lo que me molestaba en él: que le gustara gustar y lo dijera, que me disputara el puesto oficial de maldito —según decreto del

café Gijón— o que, sin ser del Partido Comunista se llevara el premio Casas de las Américas como quien coloca una lira nerviosa entre la hoz y el martillo. Luego, los amigos, Tijeras especialmente, Fernando Quiñones y José Alberto de Santiago, me enseñaron a amar su historia desajustada, su estremecedora pirueta humana y su generosidad apabullante. Pero, sobre todo, él mismo. Un gesto suyo que borró mi ínfula de autopretendido distribuidor exclusivo de la justicia y otras equivocaciones. Fue con motivo de un premio excepcional en el que, por fin, no funcionaron las leyes de la *cosa nostra*. Con motivo de un mirlo blanco como su pelo de alcanfor.

MEJOR PREMIO QUE UN CONCURSO

La anécdota tuvo como centro un fallo del premio González de Lama, en León. Algún tiempo antes, oponiendo a mi agresividad el mejor arma de la elegancia, Félix me había pedido unos poemas para *Cuadernos Hispanoamericanos* contenidos en el libro, que, a posteriori y sin que sospechara su presencia en el jurado que habría de juzgarlos, presenté a dicho premio. Poco antes del fallo me lo encontré ca-



sualmente y le pedí que retrasara su publicación porque podría desvelar mi autoría entre los miembros del jurado de un concurso. Félix, con quien ya había limado asperezas, me contestó que lo sabía, por la sencilla razón de que él estaba entre ellos. Como en tal situación y caso la plica no tenía sentido, aunque le dijera que lo esperaba todo de su imparcialidad, pensé con lógica atolondrada que había tenido suerte aquella tarde, porque el desmesurado afecto de Félix a

sus amigos —y yo lo era— podía hacer que el platillo de las monedas se inclinara a mi lado. Sin más alusiones al tema, por más que en aquella época nos viéramos con frecuencia, el premio se falló y yo lo perdí por el voto de Félix, quien, al día siguiente, me llamó para darme algo más: que cuando abrieron las plicas hubo una persona que, esgrimiendo mi juventud y la constante presencia concursera del justo ganador, quiso traicionar

el fallo y concederme el premio a mí.

Sé que Félix, muy a su pesar, se opuso también, con lo que perdí un premio, pero confirmé un amigo. No hay mal que por bien no venga, aunque cualquiera diría que hay amores que matan.

NUESTRO AMIGO FELIX

Si para Blake se va al palacio de la sabiduría por el camino del exceso, en el caso de Félix cambia la senda abundante. Quien ha sido vaquero, pastor de cabras, vinatero, vendedor ambulante y oficinista, poco tiempo ha tenido para el lujo, para las refriegas del alcohol y las bacanales romanas, al menos en sus años de atareada adolescencia y en los de la primera juventud, a la que por entonces se le ofrecían solamente dos espinosos caminos: buscar un puesto de trabajo en España o emigrar a Europa. Y aunque París —o Alemania— bien valía la misa del estómago, decidió que su vida estaba aquí, en la lucha contra la indigencia y contra una sociedad restrictiva, palurda y, en buena medida, reaccionaria, como coincidiendo anticipadamente con la lectura de Baldwin. («No abandonaré esta tierra, la extraña tierra que es mi patria.») Fiel a su instinto, como el guardia de asalto que fue su padre a la República, puso a favor de sus condiciones naturales de potencial gran escritor los vientos de la voluntad y la perspicacia para que no le naufragara su destino. Y dejó atrás, o adentro, porque en el fondo del gesto de Vitorio Gassman pálido se le ve el recuerdo lácteo de las ubres exprimidas como un cosmos pequeño de dulzura, la infancia arrugada, el aguijón salvaje de la precariedad económica aguda y su encandilante materia tierna de tebeos, novelas rosas y del oeste. El lo cuenta como volviendo a un recuerdo de amor correspondido por más que en la sonrisa se le note la úlcera de la privación: «Como mi padre tuvo que buscarse nuestra vida en los arrozales de Tarragona, yo, que era el mayor de los hermanos, me



Félix Grande, Francisco Nieva, Luis Rosales y Juan Carlos Onetti

quedé de hombre de la casa, de trajín en trajín, pero fundamentalmente como dependiente en nuestra tienda mínima y milagrosa, en la que durante la jornada vendía un pan, medio litro de aceite, un cuarterón de sal... Las dos vacas daban más. Las dos vacas eran como si jugáramos a los cupones y nos tocaran siempre los finales.» Félix, si esto es posible, habla mejor que escribe y por su segura expresión precisa veo cómo allí, en el cuartucho con mostrador y olor a calostro, descubrió la guitarra como una muchacha difícil de música. Y en las horas largas de galvana o frío, la resurrección con un clásico. Félix cuenta que la pasta con enigmáticos colores y el título detectivesco de una obra lo hicieron caminar por la literatura eterna cuando lo que buscaba era una historieta inquietante de desenlace policíaco con el criminal convicto y la justicia dejando caer su poderosa maza incontestable. Y cuenta que aquella novela, a la que todos seguimos habitando como a un amor esquivo, era de Dostoievski. Y que se llamaba como esto de la literatura, en cuyo pecado va la penitencia todo junto a la vez, como la acritud y el frescor del limón:

POR LA PUERTA GRANDE

En unas declaraciones a *Gramma*, García Márquez decía que en la literatura es preferible entrar por la puerta falsa y que a la hora de conmover los cimientos de una persona sensible poco versada en materia de prosas y de versos resultan más eficaces los suspiros de Acuña, Amado Nervo o Núñez de Arce que la lágrima noble de un Cervantes, un Rómulo Gallegos o un Juan Ramón Jiménez. Personalmente, y a través de mi experiencia, pienso que tiene razón, aunque no sea el caso de Félix Grande. Félix, con el revulsivo del gran padre ruso, pasó de Marcial Lafuente Estefanía a Quevedo y Gracián sin tocar en el cepo pseudorromántico. Tuvo, eso sí, un Virgilio nervudo y refranero en un amigo nuestro que aún esparce su aroma a tarajal y a heno, a tahona y vendimia por un Madrid insufrible de gases pestilentes y prisas espaciales, Eladio Cabañero, con quien comenzó a visitar la biblioteca de Tomelloso, dirigida entonces por Francisco García Pavón: «Esos versos que a ti no te gustan, porque no riman, son los mejores», le aseguró Eladio algo inseguro. «Ahí hay que entrar.» Y Félix, haciéndole caso a aquel ci-

cerone rudo manchado de cal y cemento, entró por la puerta grande de la plaza. Como ahora sale cada vez que publica.

YACE LA VIDA ENVUELTA EN ALTO OLVIDO

La medular de la poesía de Félix Grande pudiera llevar al frente, como lema inviolado, el verso de Pavese: «... Lloro sobre la suerte del mundo y la mía.» Como respirando a Marlowe, centra su vaticinio fatalista en un emblema terraqueantemente eterno: «¡Pero si esto es el infierno, y yo no estoy fuera de él!» Y como si quisiera rematar una trilogía de pavor, asentada en la autocompasión, el desconcierto y, finalmente, el vértigo acude a George Trakl para exclamar con él: «Una vieja canción de cuna te da miedo.» Esa es su poesía, la que se agita y termina vomitándose a sí misma, la que aún golpea el hueso vallejiano duro como una piedra y con una sogá, la que salta el ojo a la conciencia y es patética como un hombre solo y como un hombre desabrigado, tierna. Para entender la importancia de la poesía de Félix Grande hay que tomar como punto de partida su conciencia del carácter miserable de la condición humana, aunque nos referimos al más poderoso de los hombres, pero igualmente en la voluntad de superar dicha condición, movida desde el hecho intuitivo de sentir en el fondo del ser la llamada de las potencialidades asentadas dentro del espíritu. Toda la violencia de su poesía emana de la fricción vida inmediata-existencia virtual y así el resultado no puede ser otro que el de un cuerpo prometeico en su desobediencia, tatuado con señales misteriosas y a la búsqueda, por un guiño del universo, de su aprehensión total inconseguible.

Hace poco, en la claridad semi-esférica del verano de Cádiz, Ruiz Copete me hablaba de Félix como en la definición de su apellido: «Es uno de los más inquietantes, terri-

bles y verdaderos poetas españoles.» Al inteligente crítico andaluz se le hacía la boca mar hablando del pastor aterido que para no abandonar su infancia decidió serlo de estrellas, de nebulosas y abismales signos lejanos: de la imposibilidad, en suma. Porque no hay nada más trágico, ni más hermoso, que la promesa que nos abandona.

«PORQUE SOY POBRE»

La última vez que hablé largo con este poeta fue en su casa de Alenza, un poco orfanato de sudamericanos, un poco discoteca de flamenco y jazz y un casi todo biblioteca con dimensiones catedralicias. Hace como seis meses que fui allí para verlo a él y no menos para ver a Paca, su Pigmalión, una persona fundamental, decisiva en la vida de Félix y una poeta embebida, sobre quien escribiría con el elogio del amor que le tengo si yo no fuera un misógino como dice Julia Uceda. En aquella casa hermosa hablamos de España con dolor y cariño; de Andalucía, tozudamente, como un arañazo en la belleza; de Luis Rosales, descomunal en fisiología y en etcéteras largos; del Antonio Gala recién llegado a Madrid con una flor de carencias y genialidades en el rostro romano; de José Hierro como una lámpara perennemente encendida; del gran Tijeras-Tenazas—socrático y tabernista. Pero hablamos, sobre todo, ahora que ellos tienen un respiro limpio en su noble humildad, de la puerca canina alzada en los años tristes, del hambre criminal de la posguerra y su predio de fuego, y yo recordé, comprendiendo muchas cosas, una contestación de Félix a la pregunta de por qué se presentaba a algunos premios literarios: «Porque soy pobre», dijo, para que estallara el silencio siguiente.

Yo creo que exageran, que alardean de su pobreza antañá para que no se les note demasiado su tremenda fortuna. Para no molestar con su riqueza de seres excepcionales.

“DOÑA ROSITA LA SOLTERA” O EL LENGUAJE DE LORCA

JUAN EMILIO ARAGONES

SI, ya sé: el segundo título de este «poema granadino del novecientos» que estrenara la compañía de Margarita Xirgú el 12 de diciembre de 1935 no es otro que *El lenguaje de las flores*. En esta crónica lo he sustituido por el que el lector habrá visto para resaltar desde el epígrafe lo que resulta más válido, a cuarenta y cinco años vista, es decir, el magisterio del lenguaje poético y —precisamente— granadino, que sirve de soporte a la acción dramática ideada por Federico García Lorca.

Se hace más patente este factor, tan imprescindible en todo buen teatro, cuanto que, ignoro si deliberadamente o no, el trío director del Centro Dramático Nacional lo ha puesto, para contrastador desafío, en manos de un director escénico nacido en Argentina y de formación artística francesa, Jorge Lavelli, y en las de un escenógrafo también extranjero: Max Bignens.

Este último ha diseñado un espacio escénico en semicírculo, que resultaría futurista a no ser por el invernadero del botánico que logró la rosa *mutábilis* —eje de la trama—, visible tras la cortina transparente del foro, y por las plantas trepadoras que se precipitan sobre la escena, ya en premonitorio viaje de retorno. Una escenografía intemporal y geometrizable, antipódica de la muy realista de su estreno en 1935, a juzgar por la foto inserta en el programa de mano y que, hoy por hoy, parece tan de andar por casa, con sus cretonas,

sus cuadros de bucólicos paisajes, etc., que sólo es concebible en una de esas inefables funciones de aficionados. Para más distanciamiento ambiental, los armarios de la sala semicircular son de estilo inequívocamente castellano, y en ellos acumula su nunca usado ajuar la protagonista.

Ante tan neutra escenografía, cierto estrenista desorientado me interrogó en el entreacto: «Pero, vamos a ver: ¿dónde está Granada en este poema granadino, para el que creo haber leído que el autor se inspiró en un suceso real?» Pude responderle: «Granada está dentro, por el calor» —la noche del 12 de septiembre era aún de ferragosto—, mas preferí aplazar la aclaración a sus dudas hasta esta crónica... y a la vez dar testimonio de cómo un lenguaje coloquial de gran calidad lírica y múltiples resonancias y giros estilísticos propios del habla granadina se impone a todo y a todo se superpone.

En el arriesgado reto que el Centro Dramático Nacional suscita, mandando a reñir sobre el escenario del María Guerrero un muy singular combate entre la armonía del genial lenguaje lorquiano y la neutra/geométrica escenografía resulta vencedor, de principio a fin y a pesar de la oposición de factores, en buena lógica coadyuvantes, el verbo del poeta, de tan indudable componente granadino.

Prodigio éste de la presencia constante de Granada, por obra

y gracia de réplicas y contrarréplicas, decires y romances, cantos, danzas y modismos lingüísticos, hasta imponerse, no sólo al reto escenográfico, sino también al paralelismo que en el tratamiento teatral tiene este «poema granadino del novecientos» con algún notorio precedente de Chejov. El deterioro que el tiempo ido en acarreo de desencantos produce en los personajes está muy en la línea de la producción chejoviana y, dentro de ella, alcanza gemelas características con *El jardín de los cerezos* —estrenada también, si mal no recuerdo, en este mismo teatro María Guerrero—; incluso el patetismo del desenlace se consigue mediante efectos sonoros similares: en *El jardín...* es el ruido del hacha que tala los cerezos para dar paso a una urbanización, y en *Doña Rosita...*, el golpear de la puerta del invernadero, en el instante en que abandonan la que fuera su casa Doña Rosita, la tía y ese personaje de una pieza que es el Ama.

A pesar de tal similitud circunstancial, no cabe la menor posibilidad de influjo y menos de mimetismo, porque ante idénticas situaciones los personajes de Chejov reaccionan verbalmente en ruso, y los de García Lorca lo hacen en granadino, seguramente porque, como alecciona Peter Brook, «una palabra no comienza como palabra, sino que es producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo y se repite dentro del actor».

Seguramente por eso, en mi ya lejana lectura de la pieza lorquiana, más atenta al lenguaje que a las acotaciones, se me pasó por alto dicha similitud, tan visible en la obra representada.

En cada frase, y no digamos en el romance de la rosa *mutá-bile* —que proporcionó al poeta una simbolización del destino de la protagonista—, está presente Granada, porque nacen como



Encarna Paso y Nuria Espert

impulso estimulado por la estética más afín a su ciudad. Y eso, obviamente, no ocurre en Chejov, que va por otras veredas lingüísticas: las concernientes al espíritu eslavo.

Y es que cuando un genio poético elige áreas de la vivencia humana que fueron previamente objeto de distinta creatividad, las llena de sustancia propia o, para decirlo al modo burocrático, personal e intransferible, de tal modo que el mimetismo se queda en lo episódico. Y, antihamletianamente, el resto es palabra: las palabras fulgurantes, inimitables en su impetuosa torrencera de expresividad, como las que García Lorca pone al servicio del drama del tiempo en Granada, y de la añeja cursilería de sus solteronas, que hoy son ya especie a extinguir, por fortuna.

ESCENIFICACION

Como de cuanto antecede se colige, excelente en grado sumo. Jorge Lavelli realiza una gran tarea coordinadora, en la que, con total respeto al texto lorquiano, le añade sutiles y bien estudiados efectos que aproximan el verbo del poeta a la mentalidad actual. Y lo hace mediante efectos de tal convic-

ción que todo en la escena parece deslizarse espontáneamente, sin batuta conductora. Y, como bien saben los lectores de estas crónicas, el mayor elogio que puedo hacer a un director escénico es el de que su labor pase inadvertida al público.

En la escenificación dirigida por Lavelli subsiste enteramente el drama de la joven que espera durante un cuarto de siglo al novio-primo y prepara su ajuar para cuando él regrese de América, pero la anécdota de tan sorprendente fidelidad resulta trascendida por el paso del tiempo en la familia. Por eso resalta Lavelli la creciente ruindad física de la tía y del ama, junto a la madurez de Rosita y el desolador vacío de la casa hipotecada, con su invernadero sin flores ya... Admirable y pormenorizada tarea la del director, muy bien asistida por Max Big-nens, escenógrafo y diseñador del vestuario.

Las ilustraciones musicales de Antón García Abril, y en especial su composición para el poema *El lenguaje de las flores*, han de inscribirse entre los muchos aciertos de la comedia lorquiana.

Por lo que a los intérpretes respecta, es de justicia situar en cabeza a la cómica Encarna Paso, admirable ama capaz

siempre de dotar a sus palabras del tono áspero-tierno que corresponde al personaje, insuflándolo de naturalidad. Es actriz que traspasa la batería como muy pocas lo consiguen hoy. A Nuria Espert le corresponde corporeizar a Doña Rosita, y sale más que airosa de la complejidad de un personaje por el que transcurren veinticinco años en dos horas. Su tarea, claro, resulta más convincente a medida que pasa el tiempo y los años de la protagonista se aproximan a los de la actriz. Pero esas escenas últimas, con los hombros hundidos por el peso de tanta soledad y la voz velada por el desamor ajeno..., cualifican a una actriz singularísima, eficaz y aguerrida, que puede con todo: hasta con un cuarto de siglo de espera y desesperanza. Al final, su simbiosis con la rosa *mutábilis* es absoluta. Esa flor que es roja por la mañana y blanca de atardecer, hasta que cuando llega la noche «y las estrellas avanzan / mientras los aires se van, / en la raya de lo oscuro / se comienza a deshojar».

En el resto del conjunto ya no hay tanta identidad creativa: José Vivó acentúa el patetismo antes de tiempo. Carmen Bernardos es actriz de más registros que el solo y monocorde matiz dado en esta ocasión. Las tres solteras—Oliva Cuesta, Ana Frau y Carmen Liaño—, insípidas, no pueden con las Manolas que interpretan Cristina Higuera, Inés Morales y Verónica Luján con más profesionalidad, y quedan a la par de las Ayolas—Nuria Moreno y Covadonga Cadenas—, en el enfrentamiento generacional tan bien ideado por Lorca como resuelto por Lavelli. Gabriel Llopart da una cabal versión del profesor de Preceptiva y escritor fracasado don Martín—que tuvo existencia real: don Martín Scheroff—; resentido y paternal, dice lo más subversivo de la pieza. Y Joaquín Molina, que sobreacciona su breve intervención.

En definitiva, el mejor Lorca estrenado en el posfranquismo. Es bastante, ¿no?

“EL RAYO COLGADO” EN LAS BATUECAS

POR FRANCISCO NIEVA

El texto de este bienhumorado/agresivo ceremonial de ultratumba de Nieva se incluía en un volumen que, titulado genéricamente *Teatro furioso*, publicó varias de sus obras—Akal/Ayuso—en 1975, entre las piezas pertenecientes a su «teatro de farsa y calamidad». Cinco años desde su edición no han sido suficientes para que los empresarios del teatro comercial se fijasen en ella, y ha tenido que ser la Cooperativa Teatral Denok, de Vitoria, quien asumiera tal responsabilidad, en la Sala Olimpia y por sólo veinte días.

Según la introducción que para el citado libro escribió Moisés Pérez Coterillo, *El rayo colgado y peste de loco amor* es una de las primeras obras del dramaturgo: fue escrita, junto a pocas más, entre ellas—por citar la única estrenada—*El combate de Opalos y Tasia*, antes de su marcha a París, en 1953, becado por el Instituto Francés en su condición de pintor y dibujante.

Es decir, que esta obra anticonvencional, tan distinta al teatro realista vigente en los jóvenes dramaturgos españoles de entonces—quizá con la excepción de Arrabal—, fue concebida en los primeros años cincuenta por un Nieva que apenas había cumplido los veinticinco de su existencia.

Dato asombroso, puesto que todavía hoy, en 1980, *El rayo colgado, etc.*, resulta espectáculo revestido de novedad, y seguirá mereciendo idéntica calificación en años venideros: los hallazgos humorísticos que envuelven el deletéreo ámbito—un convento de finales del siglo xvi, en el de-

sierto salmantino de las Batuecas—han de dar mucho juego aún.

El regocijante tratamiento dado al fortuito encuentro de un ingeniero de hoy con las monjas-brujas, Hermanas de la Resignación Armenia, es el episodio que Nieva escenifica como un caso más de aquella secta heterodoxa nacida en España en el xvi y a cuyos componentes se conoció como «alumbrados»—aquí, «alumbradas»—, hasta que los inquisidores acabaron con la especie. Según los miembros de tal secta, una vez llegados a la suma perfección podían, sin pecar, cometer los actos más reprobables.

Dentro de la irrealidad de la farsa—o, mejor, visión surrealista—, y sin abandonar un solo instante su estilo guasón, Nieva muestra haberse documentado a fondo en lo relativo a la secta, situando la acción, precisamente, en el desierto de las Batuecas, cuyos habitantes viven en condiciones primitivas y ha llegado a decirse de ellos que aún conservan caracteres de los antiguos iberos.

Un barreno estallado a destiempo introduce allí a un ingeniero, que accede entre el estruendo y la polvareda a otro mundo y otros usos, en salto atrás de trescientos años y pico, para encontrarse con sor Prega, sor Isena, sor Coloreda y Porrito, el diablo idiota. De la colisión entre las «alumbradas» y el ingeniero surgen chispas que el autor aprovecha para suscitar, en tiempo pasado, conflictos de hoy y que, dada la fecha de redacción de la obra, sólo mediante alusiones y circunloquios de toda guisa podía pasar.



«El rayo colgado o Peste de loco amor», de Francisco Nieva

No pasó, porque no era llegada aún la hora de Francisco Nieva, que en esta temporada prevé estrenar otro título—*La señora tártara*—, más la adaptación del *Don Alvaro*, del duque de Rivas.

Tanto por su desbordante capacidad imaginativa como por una latente indiferencia hacia los valores comúnmente admitidos en sociedad, esta ritual pieza de Nieva está en el área de las invenciones de Jean Genet, aunque—¿por qué no decirlo?— las réplicas de nuestro autor resultan más eficaces e incisivas.

Vayan algunos ejemplos: si el ingeniero Sabadeo muestra sus dudas sobre la bondad de sor Prega, ésta aduce: «De pequeña lo era más [buena]. Lo era tanto que en mi pueblo me otorgaron una beca para que subiera al cielo a expensas del ayuntamiento.» Y él: «Imprudencias de administración. No sabían que había de terminar en bruja. Eso

se lleva en la sangre.» O ese otro diálogo entre los mismos personajes, revelador del fanatismo de la secta; la monja: «¿Qué piensa usted, que acostarse con el demonio es cosa del otro jueves? Cómo se ve que no es religioso y practicante.» El: «¡Es una abominación! Hace trescientos años las hubieran quemado a todas en la plaza pública con un babero amarillo pintado de llamas rojas.» Y sor Prega: «¡La bandera nacional! Con lo que yo la respeto.»

Junto a ello, el frecuente—y lícito—uso de la paradoja, para acentuar la diferencia entre dos muy diversas concepciones de la vida: «No creo en lo que digo que creo, pero creo en cómo se debe creer. Soy un español honrado.» O bien: «Para ser un buen creyente hay que no creer en nada, pero siempre con respeto. Lo contrario está mal visto.» Y, todavía, ante el reproche

del ingeniero a la desnudez incidental de las monjas, como «coristas del Apocalipsis», replica sor Prega: «Ahora intenta avergonzarnos. Pues sepa que éste es el traje de protocolo en la resurrección de la carne. No hay otro.» O la traca de una letanía laica con resonancias eclesiales: «¡Peste levantina!» «¡Peste septembrina!» «¡Mi pecado material!» «¡Mi pecado actual!» «¡Mi pecado habitual!»

MONTAJE ESCENICO DE LA COOPERATIVA

Dirigida con tacto, agudeza y gran sentido de la medida por Juanjo Granda Marín, ayudado en su labor coordinadora por Cristina Vázquez Boedo, los intérpretes de la Cooperativa, que con sobrados méritos constituyen ya, a los tres años de su fundación, el teatro estable de Alava, corporeizaron con arrestos testificadores de profesionalidad los nada mollares cometidos de la farsa: Ana Lucía Villate y Pedro Felipe Arroyo comparten el protagonismo con impecable sumisión a sus personajes hasta llegar, en ella, a un desmedido afeamiento físico, bien secundados por Félix González Petite, Carmen Ruiz Corral y José María López Pedreira, en un justo y bien ideado espacio escénico que, con el barroco vestuario, han sido creados en el taller de la Cooperativa Denok.

Cuando esta crónica se publique, el espectáculo de Nieva ya habrá dejado de representarse en la Sala Olimpia. Como al comienzo escribí, su programación en ella tenía los días contados, y los de Denok habrán vuelto a Vitoria para actuar como organizadores del V Festival Internacional de Teatro de la capital alavesa. Pero su paso por Madrid y la obra que han traído de Nieva merecía ser recogido en estas páginas: por la calidad del texto y por lo arriesgado de su escenificación, supone un hito a marcar con piedra blanca en el desconcertado panorama del teatro español actual.

editora



nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales
276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, 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 ABSTRACION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA DE PABLO NERUDA", de Aroni Yanko.
216 págs. 200 ptas.

Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos"

ETICA, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña
3.ª edición 392 págs. 300 ptas.

TRATADO DE PINTURA, de Leonardo da Vinci. Edición de Angel González García
3.ª edición 512 págs. 450 ptas.

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier
Reimpresión de la 1.ª edición. 808 págs. 500 ptas.

ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.ª Esmeralda García
2 vols. 1.080 págs. 900 ptas. (obra completa)

POEMA DE GILGAMESH. Edición preparada por Federico Lara
278 págs. 275 ptas.

CUZARY, de Jehuda Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu
264 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edison Simons
292 págs. 250 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)

CANCIONERO DE GARCÍ SANCHEZ DE BADAJOZ. Edición preparada por Julia Castillo
460 págs. 300 ptas.

ANTOLOGIA DE HUMANISTAS ESPAÑOLES. Edición preparada por Ana M. Arancón
511 págs. 400 ptas.

Colección "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados"

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés
190 págs. 200 ptas.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO, de Luis Aldrete y Soto. Edición de José Manuel Valles
456 págs. 400 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado
422 págs. 400 ptas.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE. Edición de Miguel José Hagerty
316 págs. (con 13 láminas) 300 ptas.

Otros títulos

LAS CONSTITUCIONES EUROPEAS. Edición preparada por Mariano Daranas Peláez
2 vols. 2.284 págs. 3.000 ptas. (obra completa)

ESPAÑA AÑOS Y LEGUAS. Varios autores.
258 págs. con ilustraciones a todo color 3.500 ptas.

I ASAMBLEA REGIONAL DEL BABLE-Actas (al cuidado del Dr. Francisco García González)
226 págs. 400 ptas.

GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke
2.ª edición. 298 págs. con fotografías 700 ptas.

LAS COMUNIDADES AUTONOMAS, de Enrique Alvarez Conde
260 págs. 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

JORGE GUILLEN

MANUEL MEJIA VALLEJO

HECTOR ROJAS HERAZO

JUSTO JORGE PADRON

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN

FRANCISCO TOLEDANO