

NUEVA ESTAFETA

8-44

24

noviembre 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
Confecionador: 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 24 NOVIEMBRE 1980

JORGE GUILLEN	4	Poemas de «Final».
MANUEL MEJIA VALLEJO	10	La Barra de La Sesenta.
FRANCISCO TOLEDANO	17	Sensaciones.
JOSE A. GABRIEL Y GALAN	22	La memoria cautiva.
JUSTO JORGE PADRON	27	Los sueños de la muerte.
MOMPÓ	35	Pintura y texto.
HECTOR ROJAS HERAZO	39	Algo sobre América: El enigma y su máscara.
JESUS PARDO Y JAVIER VILLAN	51	En el centenario de Tudor Arghezi.
SANTIAGO	62	Lechu Zen.
MOMPÓ	63	Pintura.
67		Crítica y notas bibliográficas (de Fernando Ortiz, Constantino Bertolo Cadenas, Manuel Ríos Ruiz, Julio Huasi, Rosa Romá, José Ruiz-Castillo Basala, José Carol, José María Díez Borque, Miguel Bayón, Joaquín Fernández, Carlos Murciano, Enrique Molina Campos, L. de Luis, R. César Montesinos, Vicente Molina Foix, Manuel Jurado López, Fanny Rubio, Fidel Villar Ribot, Leopoldo Castilla, Julia Sáez-Angulo, Jiménez Martos, Antonio Recuero Almazán.)
<hr/>		
CARTAPACIO		
107		Destacamos en nombre de... CARLOS M. HERVAS HUESTAMENDIA: Siete poemas de «Sorbos intranquilos». ALBERTO J. RAMIREZ: Autorretrato del espejo empañado. JOXERRA BUSTILLO: Cinco poemas.
114		Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: José Manuel Caballero Bonald o la consagración de la palabra.
117		Crónicas: JUAN SERRABLES: El XXIX Premio Planeta. JUAN EMILIO ARAGONES: «La Saturna», retablo en rojo y negro de Domingo Miras. «Sol, solet»: estética cultopopular.

Portada de José María Iglesias.

JORGE GUILLEN

POEMAS DE "FINAL"

COMPAS DE ESPERA

1

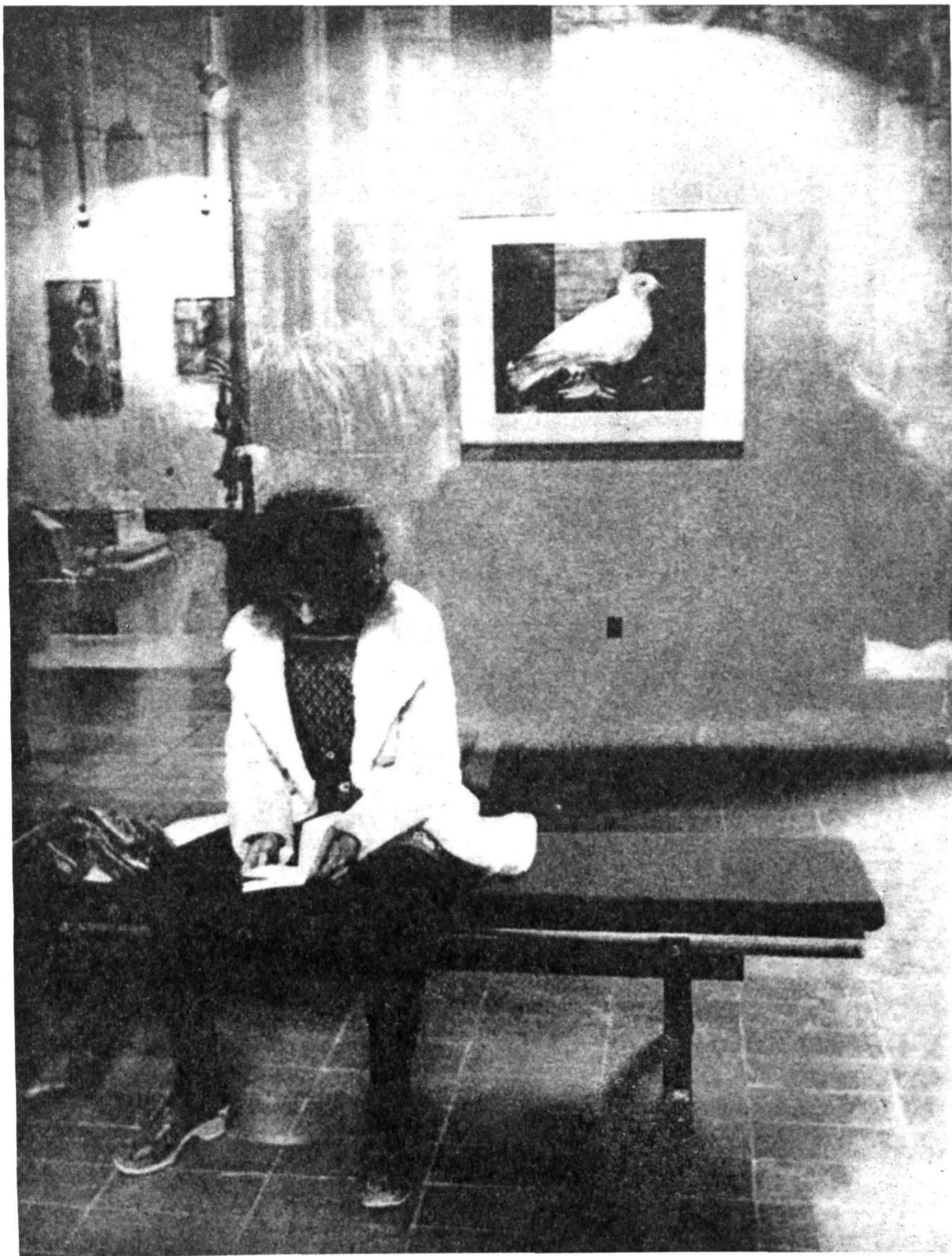
Las cuatro. Silencio. Se duerme,
Se sueña, se ahonda la vida.
Hay casos: amantes, beodos,
Ignotas escenas oscuras.
Al cielo y su orden sensible,
Prevalece el ritmo nocturno.

2

Por el cielo es de día.
La ciudad se percibe todavía
Nocturna entre las luces
Eléctricas, potentes en sus cruces
Con esa claridad de vidrio que se quiebra.
Noche veloz del alba, ya una cebra.

3

Me despierto. Las cinco. Mi ventana
Da una ciudad desierta.
Un transeúnte lento no se afana
Por llegar a una puerta.
Paréntesis de sueño todavía
Descubre una ciudad que en sí confía.



Fotografía de Ramón Vilalta



SEAMOS

Soñaba,
«Quiero salir, salir al fin de mí,
Fugarme de la cárcel en que vivo,
Más allá de mis límites.»
Y soñaba, doliente.

¿Ser otro ser? Quizá representado
Por ti en escena propia,
Autor, actor, teatro, farsa, feria,
Ser un papel andante de aventura,
A fuerza de infligirte «no, no, no».

O en ebriedad latir, o más, con droga,
O ascender a frenético delirio.
Ser un casi demente,
Ser otro en baraúnda colectiva,
Ser otro enhechizado.

¿Es eso ser?
¿O ser difícilmente
Según tu vocación si la alcanzases,
Y con hijos, con obras,
Tu trascendencia en plenitud madura?

JUVENTUD LEJANA

A Teresa Centelles
B. ROSSELLÓ-PÒRCEL
CONCEPCIÓ CASANOVA

Aquel muchacho mallorquín.
La muchacha, de Barcelona.

No se conocieron entre ellos.
Los junta ahora mi memoria.
Se me alegra muy dentro el alma
Si evoca el aura luminosa
Que suscitaban las figuras.

Las sonrisas y aquellas ondas
De intensa adhesión a la vida
Con su júbilo por corona,
Puras alegrías triunfantes
En pleno impulso hacia su forma.

La inteligencia no atenúa
Vivaces chispas que se arrojan
Con entrega muy natural
Tras eso en transición: la hora.

Aquel muchacho mallorquín.
La muchacha, de Barcelona.

LE TEMPS RETROUVÉ

Cuando releo ahora
Frases que releí cuando era joven,
Me conmuevo.

¿Por qué?
De pronto y de repente,
Es «le temps retrouvé».

Por ejemplo,
Manrique, Garcilaso,
Ronsard o Baudelaire, Rubén Darío...

Corrientes aguas, puras, cristalinas. .
Quand vous serez bien vieille, le soir, à la chandelle...
Francisca Sánchez, acompáñame...

Entonces,
Me invade, desgarrándome, el tiempo transcurrido.
Y hasta los ojos, sí, se me humedecen.



DE LA VEJEZ

1

Esta falta de tiempo en los finales
Años... El hombre aún concibe y puede
Realizar con la angustia de los límites,
Próximos, tan normales, tan inciertos.
Y su melancolía rememora
La infinidad del juvenil futuro,
De veras, sin querer, así sentido.

2

No se ve ni se siente viejo el viejo
Cuando prorrumpe de su ser un ímpetu
Que dispara sus labios y sus brazos.
Prosigue el yo de vida ahora joven,
No el de aquel mozo desaparecido.
He ahí los deseos-bajo tiempo
Que pesa.

3

«Las hijas de las madres que amé tanto
Me besan ya como se besa un santo.»
Y las madres también. Y yo las beso.
(En el fondo resalta puro un tesoro.)

4

Era un secreto regocijo límpido.
Era un gozo profundo que de pronto
Se me imponía muy incongruente,
Era la ingenuidad de una inocencia
Juvenil, sin querer tan entrañable.
En reposo quizá de una vigilia
Mas bien tranquila. ¿Fábula es el tiempo?

Las edades resurgen, se barajan,
Laberinto vital.

5

Cansancio, gran cansancio de una Historia
Que monótonamente se repite
Con mucha pesadez.
Los muchos años ¡ay se nos resuelven
En una perspectiva pesadísima.
¿Adiós entonces?
No, no. Esperemos.



Fotografía de Gert Körner

31 DE DICIEMBRE

Con un pie en el año viejo
—Medianoche era por filo—
El otro pongo en el nuevo.
¿No quieren cantar los gallos?
Pues nosotros cantaremos.
Este paso de frontera
Da alegría de comienzo.
¿Adónde la vida irá
Por algo nuevo?

(Del libro inédito «Final».)

LA BARRA DE LA

MANUEL MEJIA VALLEJO

«MURIÓ de puñalada», dijo el periódico. En alguna forma todos morimos de puñalada, la que da el fierro o la que da la vida, así diría un mal tango. En este caso era verdad y la radio lo repetía: «De heridas propinadas con arma cortopunzante dejó de existir el joven Juan Castaño en un café de suburbio. El homicida, aún no identificado, emprendió la fuga, aunque la policía sigue sus rastros...»

Por eso fui al café, que es también cantina brava, y hablé con don Francisco, su dueño. Don Francisco tiene barriga de sedentario que sorbe frescos embotellados para espantar la sed y el calor; sus palabras parecían salir de la barriga:

—Era silencioso, pero le gustaba vivir —dijo, tendiendo la mirada hacia el sitio donde manchó la sangre—. Un buen muchacho.

En el rincón callaba Juanita la mesera. Es joven y triste —con decir *triste* no quiero dar tono lastimero, —ligeramente deformada su cadera por tanto amor nocturno, por tantas tocadas de borracho pedigüeño. Sin embargo conserva el aire inocente de aldeana llegada a la ciudad para que la toquen y la hundan. Ella sabe que se hunde, y no protesta.

—¡También usted! —dijo al arrimarme por ausencia de clientes a conversar sobre el muchacho difunto. Se levantó, sacó de su delantal una moneda de veinte centavos, la introdujo en la ranura de la *rockola* y puso el disco que a él le gustaba, *Alma tumaqueña*, de Tito Cortés. Juan se quedaba escuchándolo mientras saboreaba la cerveza lenta: bebía dos botellas, la miraba, escuchaba su canción y salía sin dejar de mirarla, hacia La Setenta, con su barra definidora de cosas que dañan o componen.

Averiguar asuntos es mi tarea desocupada, no por chisme, sino por saber hasta cuánto es absurda la vida que nos legaron quienes tampoco supieron heredar la vida. A ella se referían también los de La Barra.

—No pasa de ser un trasteo.

Y muestras de vulgaridad a que no se exponen sino los que no son vulgares. O lo son totalmente.

—Nos llegó más miada que camisón de loca.

—Ejercicios mutilados de vida. A lo menos —dijo el mayor— realizan plenamente su fracaso.

—¡Con tantas ideas tontas!

—Tener una idea tonta podría ser una muestra de inteligencia.

O no les importaba, o no querían tomar conciencia de la fuerza de las cosas, y bajo la palabra al aire y bajo sus silencios escondían lo que debió ser. ¿A dónde tenían que ir? El hombre iba pasándola.

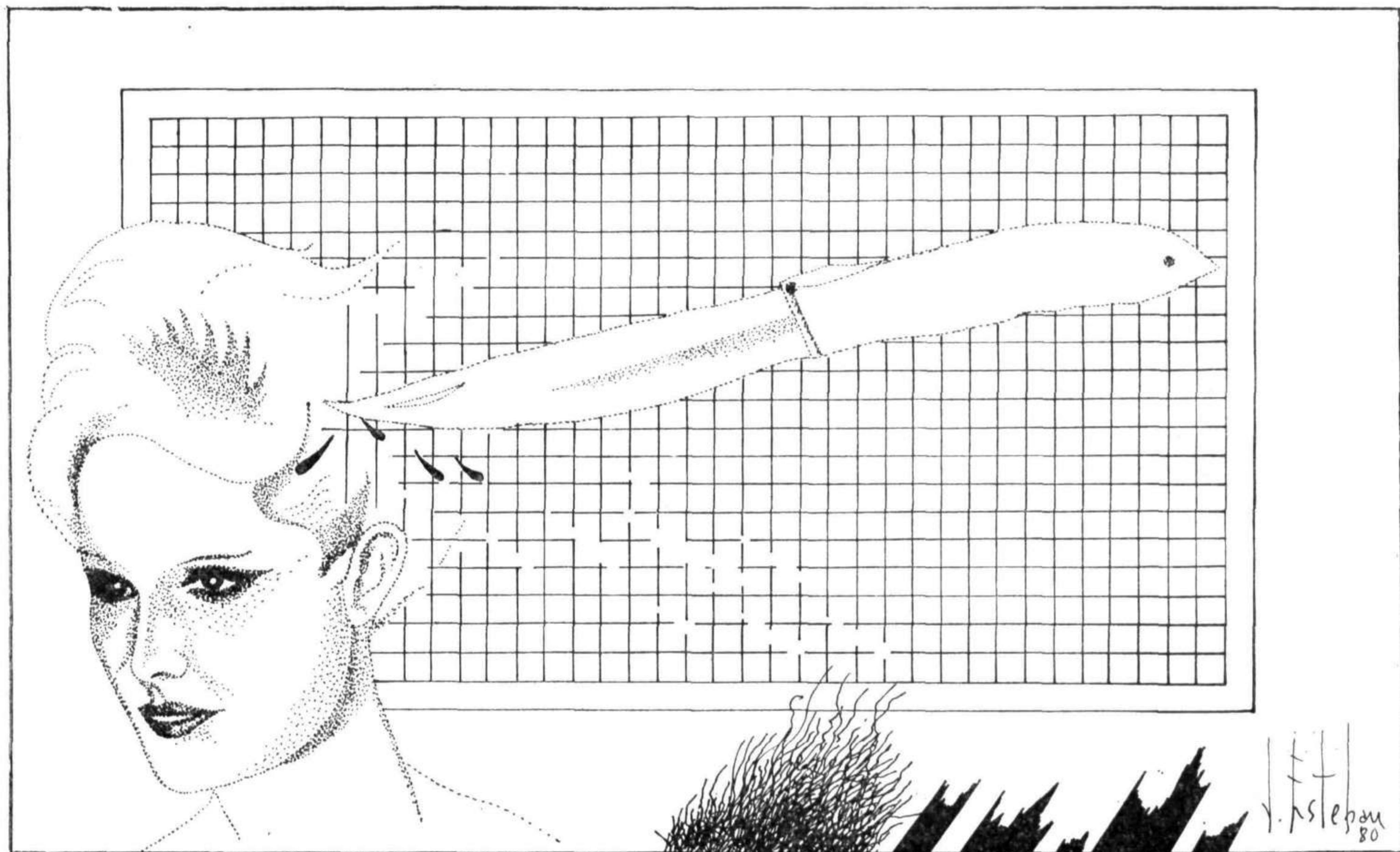
—¡Hasta que llegó la razón! —dijo quien más tenía para ocultar—. Desde ahí se jodió todo.

Manera suya de hablar, porque nadie es sabio o la sabiduría nos lleva a la muerte, y a ésta quiero referirme. Ciertos golpes acaban por idiotizar al golpeado. Imagino el asunto después del escándalo final, cuando Juanita la mesera vació rabiosamente un balde con agua y trapeó las señales de aquella muerte.

¡Friegan hablando de la vida! Si en La Barra la han manoseado, tal vez se reduzca a otra manera de empezar una conversación. La mala poesía se hará con «Te amo hasta la última estrella» o «Nada más alto bajo el cielo», pero la vida —mala o pasable— se hace con «No me fregués» o «Arrimate, que tengo frío».

Por ello o sin ello, Juan pensaba en la mesera del café, callaba sus cosas, sonreía solo y se masturbaba el día sábado al influjo de las cervezas habituales. Dejaba luego la mirada triste fija en el rincón más triste de su cuartucho y monologaba sin esperar. Familia venida a menos, de campo a pueblo, de pueblo a ciudad, y en la ciudad, los caminos cerrados. Jubilación avara del padre, zumbiar de *la Singer* materna en la alta noche, cantaletear del ra-

SETENTA



Dibujos de J. Esteban

diecito viejo, estudios interrumpidos, hermana con novio sin futuro, soledad. Y extremos en la dignidad desgarrada:

—Para comer sólo hay arroz.

—Es que yo no quiero sino arroz.

Y en La Barra, con otro en iguales circunstancias:

—¿Aguantando filo?

Y la respuesta:

—Aunque salga el sol, ya no tengo cuerpo con qué hacer sombra.

Flaco y tenaz pensando en la meserita, por rehuirse: cuando la vio, cuando la conoció, cuando pidió la primera cerveza, cuando ella se sentó a su lado y callaron silencios parecidos. Le hacía falta como los amigos de La Setenta, que hablaban de fútbol, y Cinco-y-Seis, de la Vuelta a Colombia en bicicleta, y de alguna sirvientica miradora al ir al granero donde compraba cebollas y pan y escuchaba al due-

ño piropos de rutina. O la pregunta sin mala intención:

—¿Qué hubo de tu Juanita?

El, abstraído en un borde despegado del cartel, en un poste de la luz, en seis golondrinas aferradas de los alambres, en la rama desgajada del último guayacán. Y si lo veían sin ganas de nada, seguían, barríanos:

—Este se marea pasando un caño.

Nervios de pronto; no todo puede ser achacable a la vida que nos tocó para cada manera de irnos. Alguien tendría la solución: un libro, un amigo, una puñalada, o el doctor disponible en la tarde de barrio, y en la tarde el gracioso de la partida:

—Ese médico no distingue entre un dolor de muelas y una mata de plátano.

En alguna forma todos nacimos enfermos, machismos inútiles, infantilismo lar-

vado, puede ser. A veces uno mismo no es capaz de definirse; lo definen las opiniones de otros, amigos o enemigos: estos últimos ayudan más. Pero un muchacho sin respiración es cosa seria.

—¿Y quién es ella? —preguntó cualquier desorientado.

—Mesera en el café de don Francisco. Le jala con todos menos con Juan, porque se enamoró.

—¿Quién de quién?

El la defendía, el más brutal enseñaba:

—La que después de mucho boleo se vuelve puta, es que siempre ha sido puta.

Esto de llamarse Juanita y Juan sonaba a burla de esquina a la hora de disimular lo brusco que cada día trae a estos muchachos.

—¿Vamos a cine? —proponía uno.

—¡Y con qué! —respondía alguien impersonalmente. El otro callaba, metía en los bolsillos sus manos y estrujaba el vientre, el sexo, nada. Otra tarde podrían ver películas de intriga sensual, otra tarde ocurriría todo. Y seguían hablando a tientas y a locas, como cantaleteaba cualquier vieja del vecindario.

—El que piensa para hablar es que no tiene nada que decir, comentaba un negro costeño. ¿Entiendes, Méndez, lo que te digo, Rodrigo?

—No me hagás reír que me despeino.

—Aguantá esa mientras viene la otra.

—¿Y qué hacemos pa esta aburrición?

—Yerbabuena de la mona, se administra quemada.

—¿También sos vegetariano?

—De cuando en cuando salgo quemando monte.

Para algunos la amistad era complicidad, no pasaría de coincidencia en el derribo. Y si se emborrachaban por falta de oficio, por creerse machos, por no negarse, recordaban al otro día exageraciones habituales:

—Iba más prendido que un remiendo.

—Acabé más mariado que gabardina de celador.

El amago de borrachera terminaba en el aeropuerto, en tango, en billar. Y si alguien ofrecía prostíbulo, llegaba la salida de abroche:

—Convencido que pichando engorda.

A Juan lo conocí como se conocen cosas sin importancia. Algún día preguntó la hora, miré el reloj y le di la hora como quien da un poco de tiempo perdido. Se-

rían las cinco y pico de la tarde, unas cinco de cualquier tarde, tantas como suceden en La Barra de La Setenta. Me llevó a la dirección buscada, recibió un cigarrillo y regresó fumando lentamente, igual a todas sus cosas. Murió también lentamente de puñalada en el pecho, don Francisco lo informó tirando al rincón su mirada ignorante, una de esas miradas que acaban por no entender lo que miran.

—¿Qué hacemos, mi don? Se sigue viviendo...

Siempre llegaba el muchacho, pedía su Pilsen helada, oprimía en el traganíquel «Alma Tumaqueña» y miraba a Juanita, después a un ventilador de aspas blancas y largas como pájaro desesperado en su aleteo: soplar y refrescar sería la forma de su canto. Ella también lo atisbaba de reojo.

—¿Se querían?

—Casi no hablaban.

Vuelta a La Barra de La Setenta. O cuando un tercero no llegaba después de su largada sin permiso:

—¿Por qué dejó de ser soltero?

—Porque se casó.

Risotadas al apunte: hay derecho a escoger maneras distintas de morir. O a veces uno también se pone triste, no porque le llega la muerte, sino porque seguirá viviendo.

—Como desafiar un tigre a mordiscos.

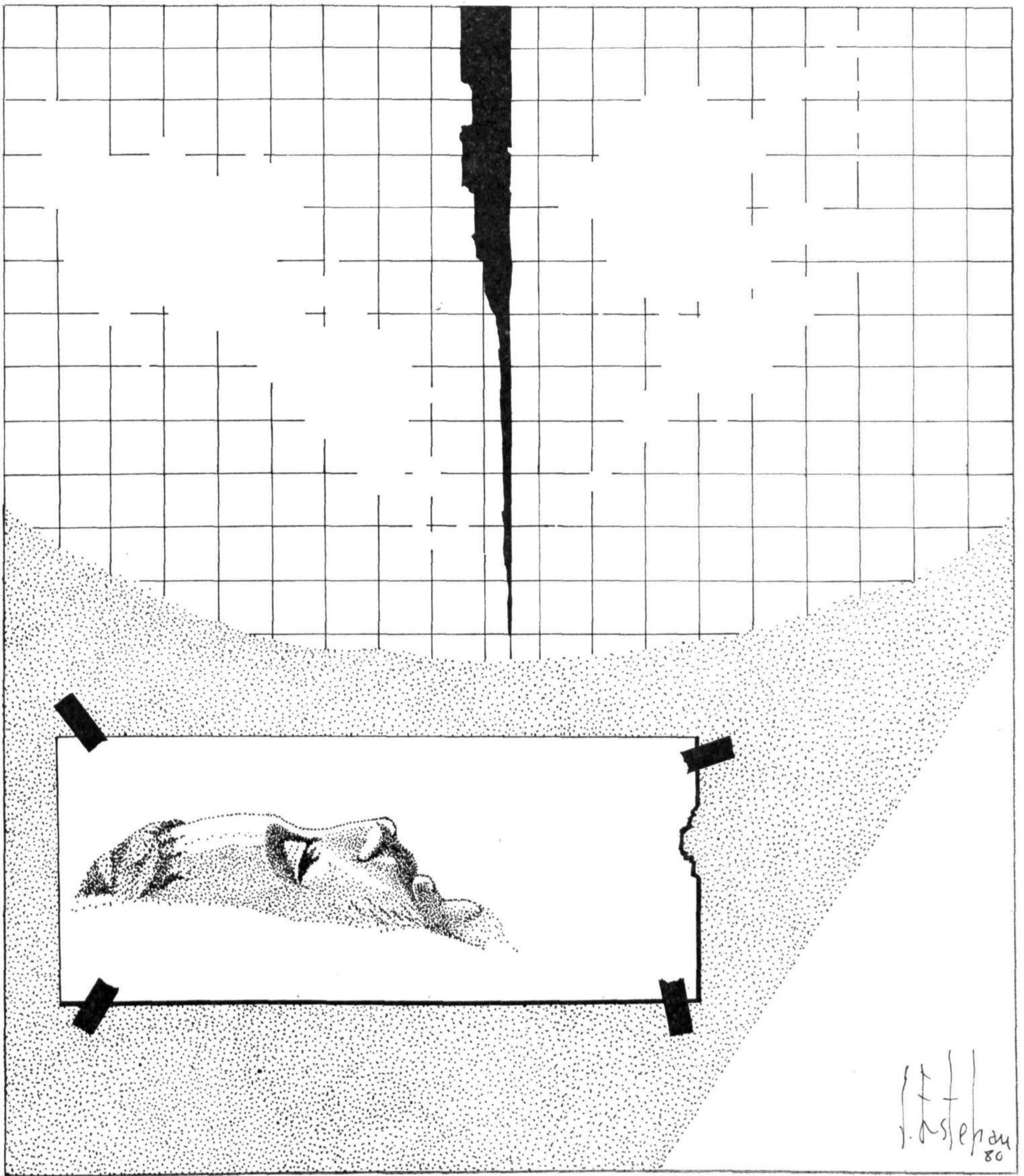
Suelas gastadas de andar calles céntricas donde el lujo aparece con ostentación agresiva. En vez de *La Singer* su madre debería tener un televisor en colores; en vez del catre de hierro una cama grande donde cupieran ella y su soledad; en vez de un novio irresponsablemente alegre, la hermana tendría el próximo doctor que diera seguridad, amparo y ternura, y sus hermanos menores montarían bicicletas *Monark* y llevarían en valijín de piel sus libros a la escuela. El mismo al mando de una *Kawasaki* poderosa: sueños imbéciles de un imbécil flaco y feo. Cualquier tarde de jueves la llevó a pasear y se tomaron las manos, y ella pensó en su pueblo y se sintió protegida. El tarareó una canción vieja.

—A la noche voy.

—¿La Pilsen de siempre?

—La Pilsen y vos, ¿qué más?

Cuando volví a preguntar si se querían, don Francisco respondió:



J. Askehan
80

—A mí no me importa lo que pasa en el café, cada cual trae sus tiros y sólo a cada cual le pertenecen.

Acabó como quien borra algo estorboso, pero adiviné que le había afectado, más que la sangre en el piso, la mirada final de Juan Castaño hacia el sitio donde se alejaba la meserita de aldea, hacia un ventilador que se le aquietaba definitivamente.

—¿Quién lo mató?

Dos gestos a medioconcluir, frases casi olvidadoras:

—Uno de esos que abre paso como si el mundo les perteneciera. Un maltrago, copisolero él.

Entiendo a estos buscarruidos de sábado en la noche, también llevan su pena al lado, inseguros y solos, matones por afición y miedo.

—¿Cómo fue?

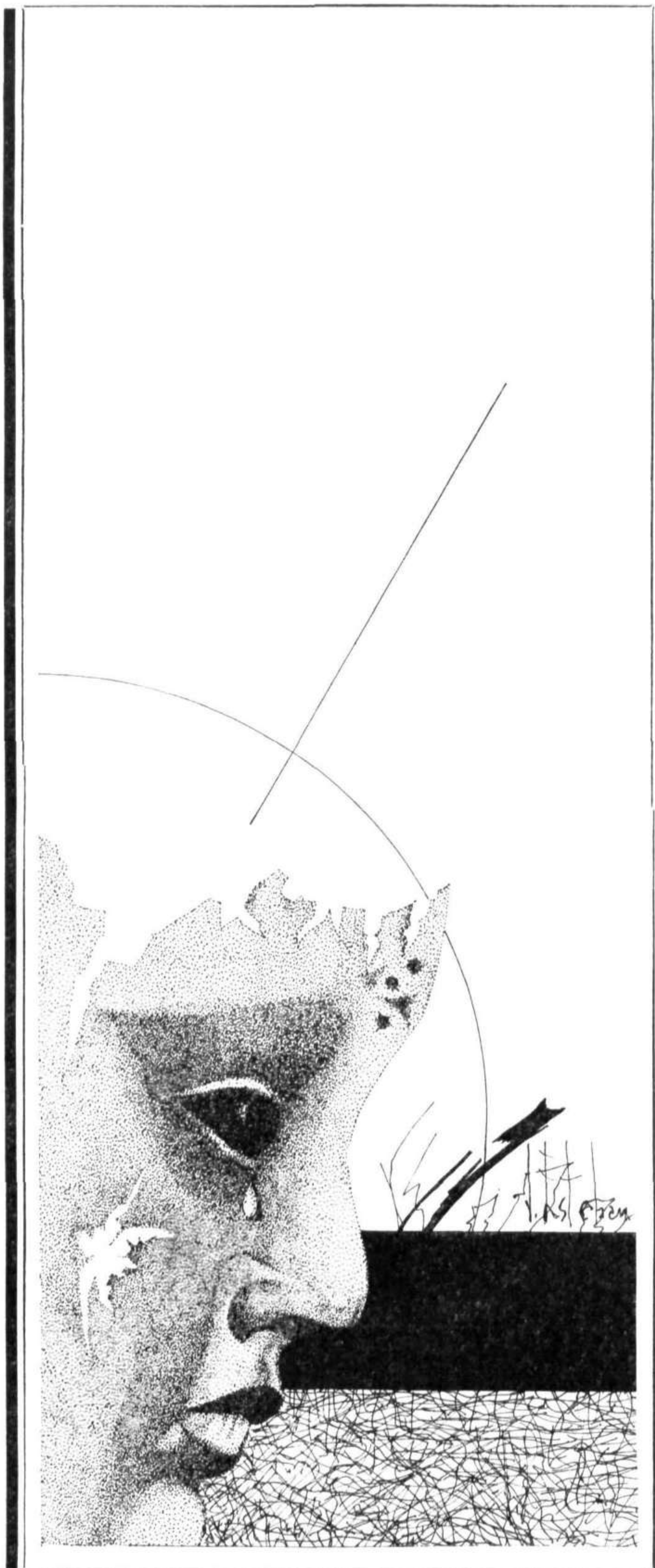
Hay tropezones en la vida, los que uno se inventa o los que salen al paso. Y si el tropezón da contra otro hombre que sigue borracho y bravo porque no hace sino emborracharse y enojarse, la cosa se pone color de hormiga. Y si además hay celos de por medio, porque todos llevamos libertad de hundirnos y hundir y enamorarnos, pues sale el acero y que caiga el caído.

—Las cosas feas no se hablan—dijo la muchacha y rebuscó en su delantal otra moneda, no la encontró. le di varias, fue al traganíquel, regresó con una cerveza que empezó a tomar como quien está absolutamente borrado, sus ojos chocolates buscando en el aire una figura inexistente. Además tenía camisa brillante que llevaba a *La Salsa* inicial: bailaba concentrado en recuerdos sin importancia, una vitrina lujosa, un automóvil imposible, dos manos apretadas. Parecía bailar ausente con su pequeño recuerdo en un ritmo distinto del que marcaba el disco o la orquesta. Encendía un cigarrillo y salía a ver las luces de la ciudad ajena.

¿A qué hora es el entierro?

Me pareció idiota la pregunta. Un entierro puede ocurrir a cualquier hora, lo importante es haber muerto. Y una voz perdida en el humo de cigarrillos baratos, sin querer decir nada:

—La mejor manera de adivinar el futuro de un hombre, es matándolo.



Ella escuchó como si renegara, no contra la vida ni contra la muerte, simplemente escuchó renegando su silencio. Poco importaba ya un muchacho sin respiración en un cuarto. Seis, diez ojos mirarían el ataúd barato, y en él un joven de dieciocho años, que tomaba dos cervezas, ponía un disco de Tito Cortés y regresaba a La Barra de La Setenta para conversar la cotidianía de otros de su edad, amantes de fútbol y películas de beso largo, que leían carteles sobre políticos, cigarrillos y licor, acontecimientos deportivos, el circo en turno, cualquier mentira, eso les daba de charlar. Y la señorita elegante que jamás los miraba y que cada día andaba las mismas aceras hasta la escala de un automóvil lujoso.

—Linda, ¿no?

—Se mantiene como pa retrato.

—¿Y el bacán ese?

—Domina el lote.

Yo veía el ventilador, el ruido del vaso de Juanita contra la mesa, el pedido de tres clientes recién llegados. Y la canción al fondo, para negar o recalcar ausencias.

—¿Dónde vivía él?

—Allá, por La Setenta.

Sonaban las notas blandas —*en la playa silente, / sobre la tibia arena*, la voz dejativa de Tito Cortés, la popularidad de un sentimiento venido a menos. Al fondo hay una escalera por la que don Francisco sube para descansar en un zarzo, donde también guarda cosas necesarias en su negocio. Por eso ella ganaba esos barrotos y regresaba con algo en sus manos ajadas.

—Esperá un momento —dijo la última tarde. El interrogó en silencio, ella separó un poco los dientes para escuchar mejor y aflojó la quijada. Al subir las escalas ese gesto le dio un aire de ingenuidad, casi de tontería. Regresó con un pequeño álbum donde mostraba otra historia de familia con sonrisas paradas y gestos adustos, semejantes a su propia familia. Se sintieron, creo yo, hermanos llenos de vacíos. Si es que los vacíos llenan lo que no quiere ser vacío.

Al arrimar sus labios al vaso espumoso vi cómo se le mojaba la vista. En ese taburete de al lado nunca más un muchacho de suburbio la querría tan sin espera, tan sin nada de por medio. La muerte, de todos modos, es algo injusto. Y morir de puñalada, ¿para qué?, ella no era culpa-

ble. Cuando los borrachos le tocaban la nalga trataba de sonreír o escurría el bulto para que no la tocaran. Ese muchacho de La Setenta nunca la sobó: levantaba los ojos y se le quedaba viendo con miedo de sonreír, miraba las alas del ventilador, pagaba catorce pesos finales y salía, lento como todo lo suyo, como su vida, como su muerte, y se iba a donde los ruidos integraban su modo de ser: buses apretujados, automóviles de afán, niños en las aceras, un *Jet* en descenso, ventanas a medioabrir, puertas cerradas. La vida.

—Hay cosas que no se hablan —concluyó don Francisco. Yo tenía ganas de protestar no por el muchacho, sino por mí, por ella, por «Alma Tumaqueña», de Tito Cortés.

—Cuando lo mataron llevaba en la mano un libro —dijo alguien que nada tiene que ver en este cuento—. La pasta quedó roja.

Me salgo del relato, de las páginas humedecidas, de la mirada sin porqué. Me salgo de la vida en igual pregunta, por no callar:

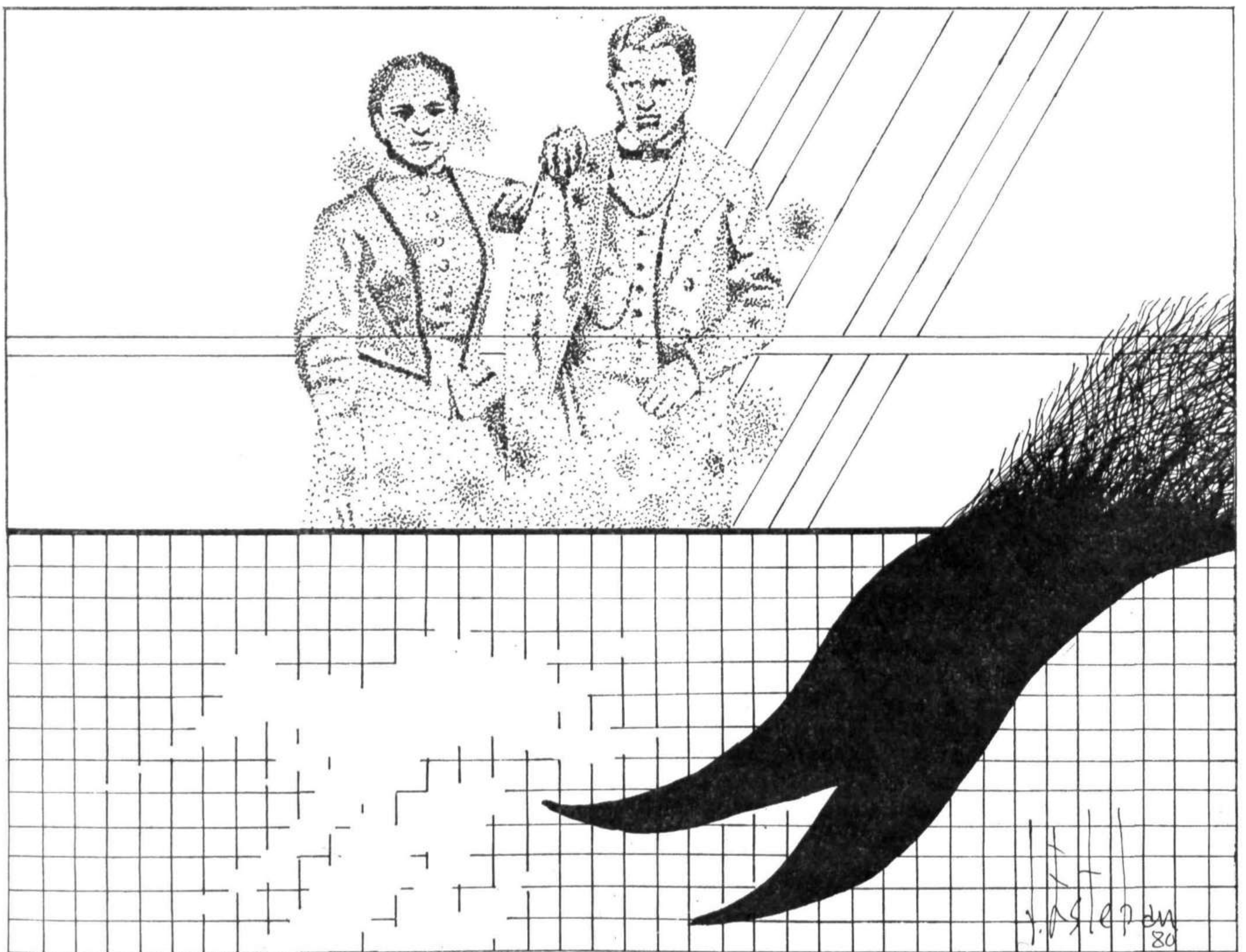
—¿Dónde vivía?

Es decir, en dónde está acabando de irse. El, nosotros, cualquiera, La Barra. No sé, en estas Barras se inventa la amistad, una cierta oscura manera de desaparecer. Por eso cuando oigo:

—Andan de pipí cogido, entiendo más la soledad. El intentaba borrarse, imagino que pudo pensar si hubiera pensado más en él: «Me ignoran; y cuando uno se siente así, olvidado, es como si de verdad no existiera.» Algunos se han vuelto homosexuales por vicio, por curiosidad, por no tener a nadie al otro extremo de la línea. Unos se matan por vergüenza, otros sobreviven por simple vicio de vivir. Cuando entienda las cosas me echaré dos balazos, si hay un revólver desocupado cerca de mi mano cobarde.

—En La Setenta al voltear la esquina, después del Granero.

Allá me llevaron largas vueltas, mala tarea buscar un cadáver joven. Ni siquiera era amigo mío, sólo un cigarrillo fumado con lentitud, unos pasos de trecho corto, manos que indicaban una dirección en su barrio. Alguien que quería en silencio a una meserita venida de lejos y le dedicaba una canción. Un don Nadie de escasos años que hablaba de fútbol y cine, que



maldormía en un cuarto y, sin embargo, tenía esperanza en las cosas. En algunas cosas, por lo menos.

—¿O no, muchacha?

A veces entiendo esa vaina de la soledad. Ojos que ya no quieren ver, brazos detenidos al inicio de un movimiento, voz callada al comenzar la voz. Ni me miraron cuando llegué, nadie quería ver objetos ni personas. Olía a cosa deshecha, a máquina Singer, a radiecito guardado, a llanto de vieja; olía a tristeza callada. En la mitad estaba él, al fin detallaban su rostro feo y joven, ahora, cuando era un poco eternidad.

En cierto modo todas las muertes son vecinas y nos pertenecen, algo muere en nosotros cuando otro muere. Yacía cubierto con su vieja camisa de baile, su pobre camisa brillante que escondía la puñalada. Cuando la estrenó —regalo de una tía venida de lejos, ligeramente contrabandis-

ta—, alguien bromeó en el grupo esquinero:

—Anda más elegante que un pintor con escalera eléctrica.

Dentro de la camisa estaba la puñalada ya sin sangre y sin gemido. Seis personas que parecían una sola hecha silencio, *La Singer* acallada, un rezo apagado en el dolor, un humo brotado de alguna parte en rito final. Y cinco muchachos que trajeron esa corona pobre, se juntarían en la esquina y cada cual debió dar lo que tenía para comprar flores en remedo de círculo humilde a la cabecera del cajón. Cejijuntos. Amargos. Y una cinta enredada en la corona, y en ella un letrero que se me quedará para todos los años.

BACAN: LA BARRA DE LA SETENTA NO TE OLVIDA

Entre tanto silencio salí a la calle pobre. Caminé a ninguna parte, llorando.

SENSACIONES

FRANCISCO TOLEDANO

El diccionario de la Real Academia define la sensación como la «impresión que las cosas producen en el alma por medio de los sentidos» y como la «emoción producida en el ánimo por un suceso o noticia de importancia». En el lenguaje usual, sensación es también sinónimo de suposición; encierra como una presunción de verdad, como una expectativa de verdad.

Sin intentar hacer alardes de nada, y dentro del terreno estricto de lo literario, para mí la sensación está en el inicio de las cosas. Recurriendo al lenguaje comparativo, podría decir que la sensación es al conocimiento lo que la potencia al acto; se halla en la antesala del raciocinio; es una especie de presocrática idea. No la preside la coherencia, sino la instantaneidad, y, por lo mismo, la contradicción. Su ley es la ley del instante, lo que se aprehende en este momento y que, mañana, puede ya no ser. Es el resultado de la observación directa y cambiante de las cosas. Sensación es, así, el pensamiento de los sentidos.

De todo ello se desprende que SENSACIONES son algo así como pensamientos sensoriales. Así pudieran ser definidas. También pudieran ser definidas, y valga el contrasentido, como pensamientos instintivos o de primera impresión. En este sentido se toman aquí.

Se me puede decir que algunas de las frases que aparecen aquí se entienden mejor como simples pensamientos, entre otras cosas, por la carga de reflexión que arrastran. Tal vez sea verdad. Pero, debido al subjetivismo que informa a todas ellas y por aquello de que primero es sentir que pensar, prefiero llamarlas SENSACIONES. Mis sensaciones son antes pensamientos sentidos que pensamientos pensados. De ahí su nombre.

La vida es siempre mañana

La felicidad está siempre en otra parte

El futuro son nuestros recuerdos

Al final, las nubes toman la forma del lugar por donde pasan

Morir es cambiar de postura

El mar es un espejo con olas

Un beso está más cerca del amor que la cópula

La primavera ensancha la distancia de los pájaros

Con amor puedes enseñar lo que quieras, hasta la mentira

No te empeñes, el hombre de tu niñez no existe

Siempre he echado de menos algo que existía cuando aún yo no existía

También la mar necesita la lluvia

La Naturaleza es lógica en sus resultados

El tiempo es un camino hacia una metamorfosis

La inmortalidad no deja de ser una renuncia

Lo que no se poseyó de niño no volverá a poseerse jamás

El amor es el egoísmo que se desdobra

La libertad es una contradicción

Morir es vivir de otro modo

La primavera es el aniversario de la creación

En política, la muerte no tiene valor sentimental sino estratégico

La escopeta es una prolongación de la soberbia

Toda la vida animal en la Tierra se debate entre el egoísmo y la generosidad

Cuidado con la intensidad, que es peligrosa

El poeta tiene algo de bien común

El amor es desorden



La cultura no es un hábito sino un modo de vida

En primavera tiene el silencio la palabra

La novia iba vestida de primavera como un almendro

El amor es uno mismo que se ama en otra persona

Cultura es una actitud sincera ante la vida

Lo bello y hermoso de la vida es que casi todo es mentira

El arte nace de una limitación

La primavera aparece de pronto y viene de lejos

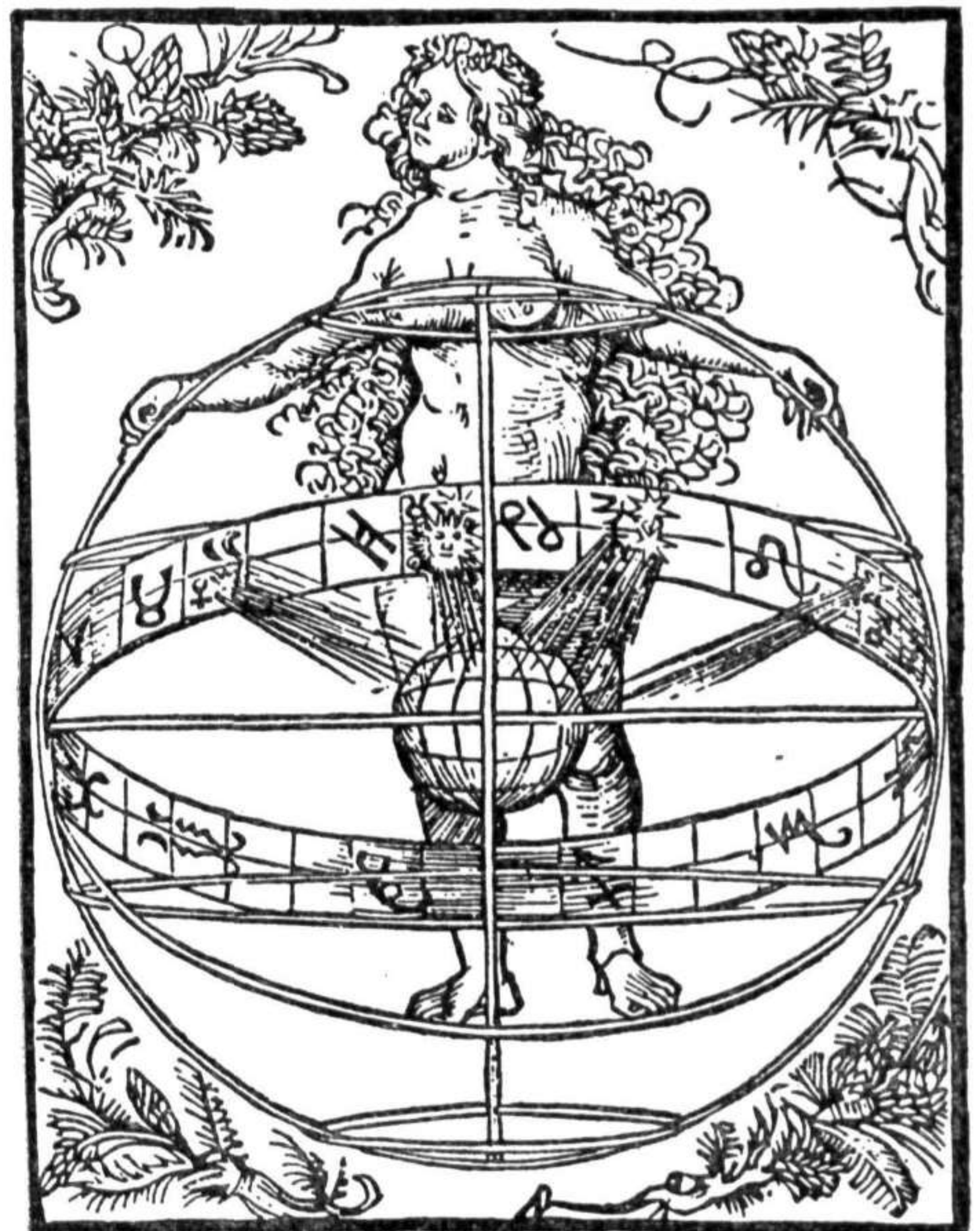
¿Qué es del brillo del diamante sin la luz que le asiste?

La cultura consiste en encontrar cada cual su propia identidad y en mostrarla tal cual ella es

La cultura, tal como se ha entendido hasta hoy, ha sido una careta; casi siempre una coraza

La primavera es la hermana gemela de la sonrisa

El hombre común construye su experiencia a partir de su propia cronología; el hombre de excepción la arrastra desde una remota y vaga prehistoria



El amor —como el valor— está en los extremos

Se estuvo preparando todo el invierno para salir con labios de primavera

La cultura es una lucha contra la Naturaleza

Una vez tienen alas los campos: en la ancha primavera

La obra de arte tiene un poder de persuasión irresistible

Para bien o para mal, lo cierto es que los muertos no pueden arrepentirse

Tiene esa mujer la luz de la noche en las pestañas

Eres hijo y deudor de tu primera impresión

En política no es tan importante lo que se dice como lo que se deja de decir

La poesía es el espejo de la nostalgia

Los poetas y el sol se parecen en que, siendo tan necesarios, gastan sus energías sin ser debidamente aprovechadas

En todo poeta hay un prepoeta y un antipoeta

En primavera no hay sol; hay luz iluminada

Si veo a un desconocido con una guitarra, no pienso en la violencia sino en la paz

Una lámpara son muchas diminutas lámparas al mismo tiempo

Así como cualquier río es una montaña íntima

No hay definición en la primavera



LA MEMORIA CAUTIVA

(Fragmento)

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN

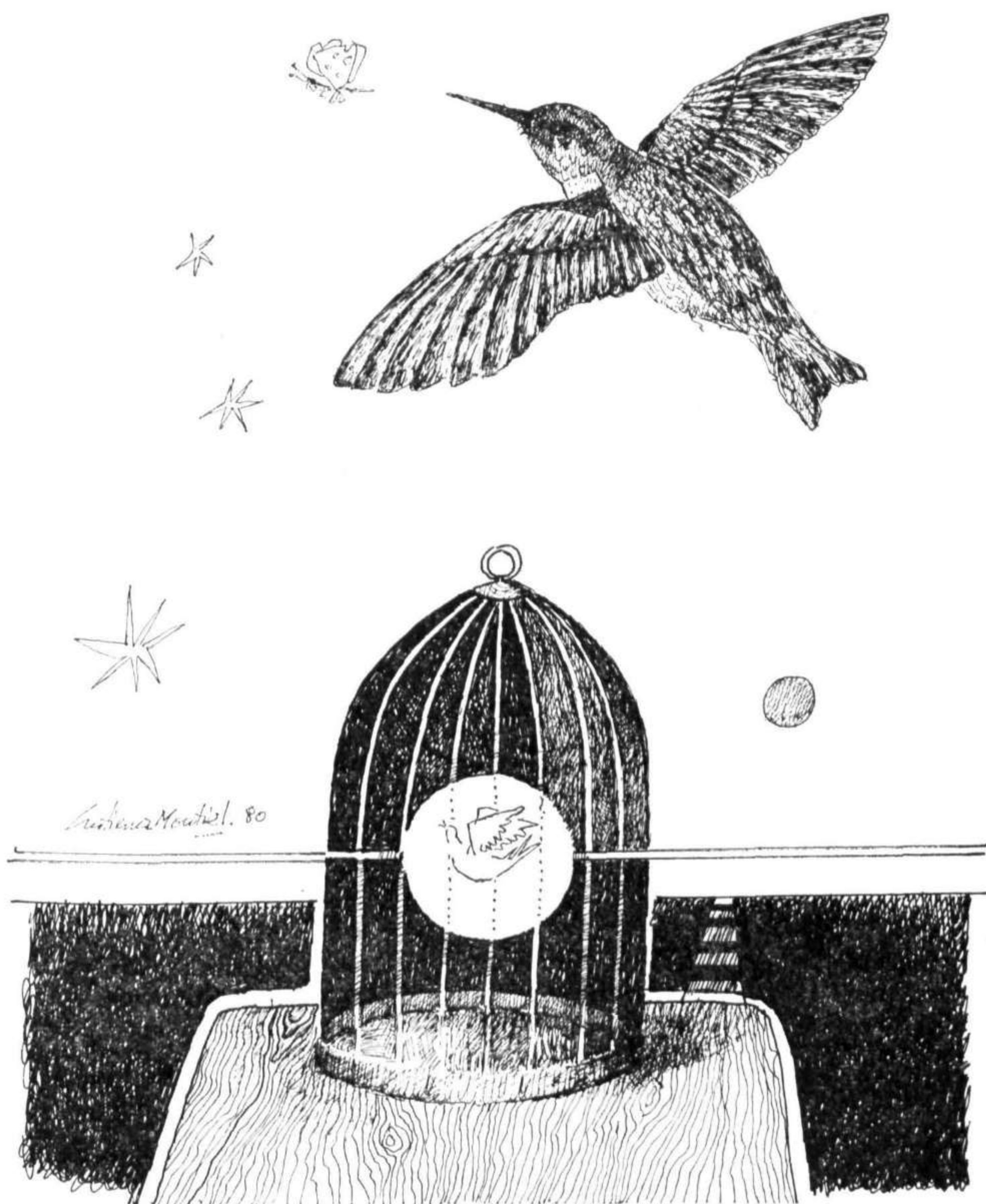
Si he perdido el buen humor que tenía cuando era niño es porque apareció en mí el cálculo, el miedo a no envejecer, a permanecer impúber, en condena inmisericorde, y hube de controlar cada gesto, rebajarle un grado a cada carcajada dejándola en simple risa y a ésta en sonrisa cada vez más leve hasta ser un profesional de la gravedad, conseguir ser atendido por camareros al primer gesto, esas cosas que suponen el reconocimiento de una categoría. Fui un auténtico maestro, triunfé, no me cansaré de repetirlo, no para vanagloriarme de semejante tosquedad sino para que puedan comprenderse mejor mis palabras de ahora en adelante. Estoy seguro de que triunfé, aunque no podría decir en qué cir-

cunstancias ni a quién hube de machacar, no tiene ningún mérito. Ahora el triunfo, todo triunfo, el más recóndito, el más honesto y paternal, me parece una celada juvenil. Ya no aspiro a nada, ni siquiera cuando llamo irremediabilmente a esa mujer que ya no me distrae como antes, quizá lo he dicho todo y mis últimas llamadas han sido silenciosas, ¿tan corto es el vocabulario?, lo cual quiere decir que estamos en el final o simplemente en el comienzo. El teléfono ha sonado una y otra vez, si no lo coge me sentiré aliviado, también solo, a encerrarme un poco más, otra vuelta de tuerca. Pero no, esta mujer nunca sale de casa, puede que sea una inválida, acaba de contestarme como si no supiera quien soy, quise llevarla a mi terreno y le pregunté qué hacía, no en la vida, sino por qué no estaba celebrando la fiesta universal, pregunta evidentemente encarnizada por mi parte, una vieja como ella no debe sentirse muy a gusto en este día de muerte anual. La noto un tanto rara respondiendo con monosílabos. No he podido contenerme y le he hecho una descripción de cómo me la imagino. La veo a usted inválida en un sillón de ruedas, sobrellevando la vejez en solitario, apoyada en recuerdos que quisiera ocultarse a sí misma, su único consuelo es hablar en voz alta conjurando la oscuridad de su casa, inventando historias insig-

nificantes, deseando sin remedio alguno, capeando el temporal como puede. Sorprendentemente se ha echado a reír con un timbre de voz límpido y joven que no le corresponde, ¿y si no fuera ella?, y así es como de nuevo me veo forzado a insultarla, pero me están fallando las palabras, no logro conectar esa agudeza que debería ponerla a mi entera disposición, de nada serviría amenazarla de muerte una vez más. Su risa me produce cosquilleos en la nariz, habré de consultar con mi mujer tan sorprendente reacción, me extenuó inútilmente en este asunto. ¿Quiere usted conocerme?, le he preguntado súbitamente. Ignoro por qué lo hice, debió ponerse muy seria y tras una larga pausa me ha respondido que sí. ¿Sería usted capaz de venir a mi casa? Me dice que sí, esto va resultando divertido. ¿De verdad vendría usted a mi casa y me lavaría los pies con su cabello? Casi me descojono de risa diciendo puerilidades que sólo una vieja histérica puede tomarse en serio. De repente me encuentro parlanchín y pinturero, más seguro que nunca de mí mismo. ¿Sabe usted que soy viejo y desdentado? Entonces he comenzado a trazarle mi retrato del tipo un seis y cuatro la cara de tu retrato, por eso de bromear. Me describo agudamente inválido mental, con la memoria como un colador, absorto en una soledad únicamente contenida por re-

cuerdos que trato de ocultarme a mí mismo, hablando en voz alta, inventando historias para capear el temporal y no sé qué más le digo. Me rasco los genitales admirado de mi propia imaginación a estas horas y ella parece circunspecta, no articula palabra, he de desarrollar esta fiesta privada. ¿Hasta dónde estaría dispuesta a llegar por mí? Quiero decir que al entrar en mi casa se encontraría con mi mujer, ¿estaría dispuesta a matarla por mí? La noto agobiada, como cuando sospecho que se masturba, la jodía inválida. Le amo a usted, me ha dicho. Oh, al fin, cielo santo, esta tipa ha

perdido el sentido. Le amo desde hace mucho tiempo. Oh, le digo, e inmediatamente he tenido que colgar porque no podía aguantar las carcajadas. La vieja, mira que involucrar el pasado con esta chirigota. Aún estoy sofocado bajo los efectos del ataque de tos, respiro profundamente envuelto en los ruidos cavernícolas de mis pulmones. Cuando me calmo pienso que realmente domino a esta mujer sin saber cómo, bueno, siempre es un halago para los genitales de cara al año nuevo, alguien debe reirse de nosotros y nosotros de alguien, si no es de una manera es de otra, hay que saber hacer frente al sarcasmo, no existe nada peor que esa gente incapaz de reaccionar con un mínimo de cólera, corderos que van a la degollina compadeciéndose de sí mismos, o esos amantes que se obsesionan ante la lógica de un abandono, como si resultara útil intentar razonar, encabritarse en las palabras, tratar de forzar algunos silencios que son más elocuentes que cien discursos, nadie confiesa nada, la astucia consiste en golpear a tiempo, encajar el mazo y responder con furia despropuesta alguna, verlas venir, es luego sostener el mundo para que no se caiga a tus pies. Yo no soy magistrado o sacerdote y no voy regalando por ahí mis advertencias, además no sabría qué decir, con el mismo raciocinio podría mantener que es mejor recibir el primer golpe, el segundo, todos los golpes, no moverse, dejar que el mundo se estrelle, o quizá lo mejor sea una combinación entre uno y otro mensaje. Esto es, no tener postura alguna, verlas venir, estabilizarse, desestabilizarse, ser resolutivo, irresolutivo, puto, diminuto, el esputo siempre listo, todo lo cual demuestra una grave carencia de significados, una incertidumbre que es consecuencia de esta avalancha de buen humor, ganas me dan de volver a llamar a la mujer y entregarle un florido ramillete de consejos amorosos, pero no quiero irradiar más lozanía de la precisa, espabilense las hordas amatorias



Dibujos de Gutiérrez Montiel

en sus propios descalabros, el tiempo les dará siempre la razón, de aquí a veinte años todos más calvos, incluida la pasión automática provocada por un supuesto movimiento de labios que irrumpe en los sentidos como un huracán, deponed toda actitud de resistencia ante la llegada de cualquier rendición sin condiciones, es decir, tener previsto el cuerpo y los cohetes, la fecha de la ruptura se aproxima, podría coincidir con la del fin del mundo, qué más quisiérais, ladinos, no habéis gozado lo suficiente y ya queréis desparramaros, estábais empezando a comprenderos y ahora habréis de decir si os compensó tan desproporcionado empeño, ahora que se acerca la famosa atracción del odio, la voluntad decidida de aniquilar, os vais haciendo adultos y sólo alcanzaréis la ciudadanía cuando hayáis desmantelado el gran amor en su período álgido y enterrado uno a uno los abalorios que lo engrandecían, que se lo coman los bichos a los que estaba predestinado. Yo no quisiera ofrecermelo como ejemplo, pero podría narraros alguna historia antes de que la olvide definitivamente tal cual si no hubiera existido, porque ese es el drama de quien sufrió y perdió, en cuanto se le acaba la cuerda a la memoria todo lo que ocurrió es vano puesto que no ocurrió. Estoy tratando de recuperar a toda costa lo que ya no es más que musgo, aunque quizá sea tarde y en mi vida no haya habido muertos que merezcan ser resucitados. Lo que sí está muy claro en esta indecente historia es que hacía un calor tórrido en aquella carretera secundaria del sur y que el coche iba ardiendo en cierto modo. Ella estaba a mi lado, lo juro. Cualquiera sabe dónde íbamos. Y no es que tuviéramos algo que ocultarnos, simplemente callábamos, bendita paz. Es uno de los riesgos del gran amor, el contumaz silencio que se instala de pronto y que no hay forma de romper. Así debieron pasar tantos días como se quiera, para mí todo silencio era prueba de buen amor, la gran supera-

ción de la palabra, sentir que algo transcurre simplemente porque transcurre. El calor, los olivos, un prado de repente, un pantano, y si los dos nos ladeábamos en una curva cerrada es porque compartíamos el mundo. Pudo haber sido así. De vez en cuando miraba de reojo y ella también miraba, absorta como iba en mí. Pero el silencio, qué silencio pegajoso. Fue en una recta interminable que acababa en un pueblo cuando sonó una especie de campana, habló. Y dijo que parara. ¿Te encuentras mal?, le pregunté solícito enamorado y no me costó nada renunciar al silencio. Volvamos, volvamos, esto se ha terminado. Esto, el viaje, nuestro viaje, nuestro. Tardé en comprobar qué es lo que se acababa, ¿el orden universal podía tambalearse tan fácilmente?, efectos de alguna obnubilación. Cuando paré estábamos por allí, no sé si había un puente de piedra, todo estaba cerrado por el calor. Entramos en un café lleno de calendarios, con las paredes verdes, creo, y un viejo ventilador. Tenía necesidad de sentarme. Y ella insistió en que todo se había acabado, con voz casi violenta, el rostro congestionado por estímulos íntimos. Estábamos sentados, digo, creo. ¿Es verdad o no es verdad? Es verdad y no es verdad. Quería de-

jarla hablar por si era un desahogo pasajero, seguía parca en palabras y ya todo estaba dicho en el silencio anterior. No habíamos comido nada, el camarero trajo dos bocadillos y dos cervezas. En la mesa de al lado quizá jugaban a algo ruidoso. No hacía sino repetir que todo estaba acabado utilizando frases distintas y utilitarias. He ahí que yo necesitaba razones. En pocos minutos, sin saber lo que hacía, me mostré indiferente, ofendido, exasperado, vacío, encolerizado, gozoso. No puedo recordar si explicó los motivos, previsiblemente no, ¿emitió juicios, utilizó argumentos, se atuvo a referencias conocidas por ambos? Bobadas de viejo, sus frases machaconas se me habían metido dentro y empezaban a rebullirme como cencerros. Sentí un ahogo, pedí disculpas vagamente y me encerré en el inmundo retrete apesetoso a amoníaco. Allí me eché a llorar, me había quedado sin teta y sin explicación. ¿Es verdad o no es verdad? Es verdad y no es verdad. Volví a la mesa decidido y le dije, vámonos. De vuelta a nuestra ciudad, a nuestra casa, consideré la inoportunidad de tal pronombre y me volvió la angustia. Otra vez el calor, los olivos, algún prado. Ni ella ni yo encontrábamos el momento propicio para reemprender el ejercicio de la palabra, ni una sola mirada de reojo. Cuando dejamos el pantano atrás me dije no es posible, porque hacía un rato lo habíamos cruzado a favor del universo en la paz del gran amor y el pantano seguía allí idéntico, el vértigo volvía a agarrarme. Y de repente, como saltando de un foso, prorrumpí en un llanto que incluso a mí me daba pena mientras ella miraba compungida y con asco carretera adelante. Debía yo ser muy joven. No habíamos hablado de los hijos, si es que los teníamos. No bien pasó una hora se reprodujo el aluvión de sollozos convulsivos y recuerdo muy bien la ternura que me iba creciendo hacia mí mismo. He debido vivir escenas como ésta, es indudable, no sé si con aquella mujer o con cualquier otra. Nada



extraordinario al fin y probablemente en la interpretación posterior intervinieron sacerdotes, psiquiatras, policías, amigos y algún consejo de familia en pleno. He reconstruido en infinitas ocasiones los hechos paciente y siempre sentí la misma compasión por mi persona, mi papel era claro, víctima, ofendido, humillado, pero ¿quién?, ¿cómo es posible?, ¿cuántas veces?, ¿con qué intención? Y si también fui verdugo, como es lógico, quiero que me lo digan, me gustaría saber si estaba suficientemente capacitado. Estas estampas han ido transformándose a lo largo de los sucesivos pases y hoy no estoy muy seguro de cuál fue el arranque de mi piedad, resulta incomprensible cómo tan poca cosa es capaz de llenar toda una vida de especulación y penalidades, salvo que también se haya producido un homicidio positivo, ya me entendéis, alguna apostasía o al menos el fraude de un aborto continuado. Dan mucho de sí los juegos de juventud, ahora que ya carecen de importancia persiste un cierto hábito, las arterias poseen determinadas inclinaciones, sube la sangre ya más lentamente, las eyaculaciones se extinguen

antes de nacer, hasta los más nobles sentidos han caído en la trampa, no compensa seguir visitando el cementerio. Nunca debí ceder a la debilidad de tan grotescas reminiscencias, ¿no aprenderé jamás a recorrer el tiempo manteniéndome a flote o no tengo más talla que ese almirante que murió ahogado en el estanque de su casa? ¿mi cansancio es ahora físico, moral o metalúrgico? Tengo motivos, claro que tengo motivos para cualquier reacción, para cualquier rencor. No volveré a arriesgarme a salir de casa tan alegremente. De todas formas no estoy dispuesto a renunciar a mis llamadas a esa mujer aunque me lo exigiera el orden universal, quién lo diría, oh amor, me has salvado de tantos aburrimientos indecorosos, más aún, eres la solución de reserva cada minuto, sólo tu evocación es ya una ofrenda, te transubstancias al saber simplemente que te acecho y en lugar de oraciones e inciensos yo me ahogo con gusto en tu memoria y así nos encerramos en atmósfera plácida, no dura mucho, claro, como no dura el cielo, como no dura el moco tembloroso en mi dedo. Basta saberte ahí, recepcionista, indigente, penosa, qué. Menuda siembra de mentiras y es que es inevitable, nunca se miente de verdad, del todo, al final es pura cuestión de análisis, se coge por los pelos, se retuerce, la resina que queda es ajena a nosotros. Lo digo pensando en las grandes mentiras históricas, en la más grande de todas ellas. Stanley no encontró nunca a Livingstone en el corazón de Africa, lo sé. ¿Quién podría demostrar que lo hizo? ¿Quién había en el lago Tanganika que pudiera testificar sin vaguedades? Un periodista como Stanley está descalificado para notificar la realidad que nunca es una fotografía o un encuentro. Las noticias de Stanley no eran sino hojas, la realidad se hundía bajo los pies del trotamundos. No tuvo convicciones íntimas, vio muchas cosas y no supo olvidar. Sus crónicas son fruto alucinado del tam-tam africano. ¿Cuál pudo

ser entonces la verdad de este embrollo? ¿Qué significa descubrir las fuentes del Nilo? Yo afirmo que mintió y que todos sabían que mentía. El mismo Livingstone se prestó al juego porque fue un simple misionero fanatizado por los descubrimientos transcendentales, murió de disentería, le hicieron héroe nacional, ¿y eso qué tiene que ver con la realidad? Se encontrarían o no se encontrarían. La noticia, a poco que se medite, no puede ser sino falsa. Conmigo al final ocurrirá lo mismo y nadie va a escandalizarse. Lo que aquí digo es la única verdad de mis pasados que, vistos con lupa, pueden no haber existido, o sí, pero eso es lo de menos a estas alturas. Lo que importa es que aún se abaten sobre mi cabeza, sobre mi empleo del tiempo, sobre lo que se quiera, sin que nadie los halla llamado, zumban alrededor de mi memoria y no tengo muy claro si me conviene o no proteger esta soberbia integridad, prestarme al senil vicio de especular con batallas inciertas, máxime cuando el auditorio soy yo mismo, pues aún no me atrevo a contarle mi vida a la mujer que escucha, ni debe ser mezclada en estas cosas serias, y mi propia mujer tiene ya su existencia acomodada, así es que sólo queda mi voz en cuello para estas plegarias que ha de comerse la tierra, darle una vuelta a todo un año más y luego liquidar, me considero autoidólatra, me considero un niño bien, ¿cabe esperar de mí aún grandes cosas? Me falta la vanidad de Stanley, carezco de misionero a quien salvar.

LOS SUEÑOS DE LA MUERTE

JUSTO JORGE PADRON

LOS CONDENADOS

Cada uno desespera por cubrir
oquedades de viento que en su interior les abre
la edad hasta secarlos.

Callan desde sus sombras.
Sólo un rumor de llanto que se vuelve humareda,
y, sin embargo, avanzan contra el azar y el miedo.

No pueden apoyarse ni encubrirse
en el juego falaz de sus promesas.

Espiando la ocasión se observan recelosos.
A veces sienten calma entre sus cuerpos
para errar en amor o descubrir la muerte.

Prosiguen hacinados, se buscan, caen o sueñan,
aunque no alcanzarán por mucho que lo intenten
la cálida ciudad que les ampare.

Mientras el tiempo escaso los denigra,
desembocan sin tregua en la quietud cerrada
y pronto se convierten
en la breve mentira de haber sido.

LA PIEDRA

Desde el hondón más duro de la piedra
siempre acechan la muerte y su lenguaje.

El verdor queda mudo, desterrado
ante su espanto brusco. Con su aridez de esfinge
la piedra nos induce a la superstición
y a un odio desbordado. Cerca o lejos espera
en su inquietud inmóvil buscando la tibieza
más viva de la sangre.

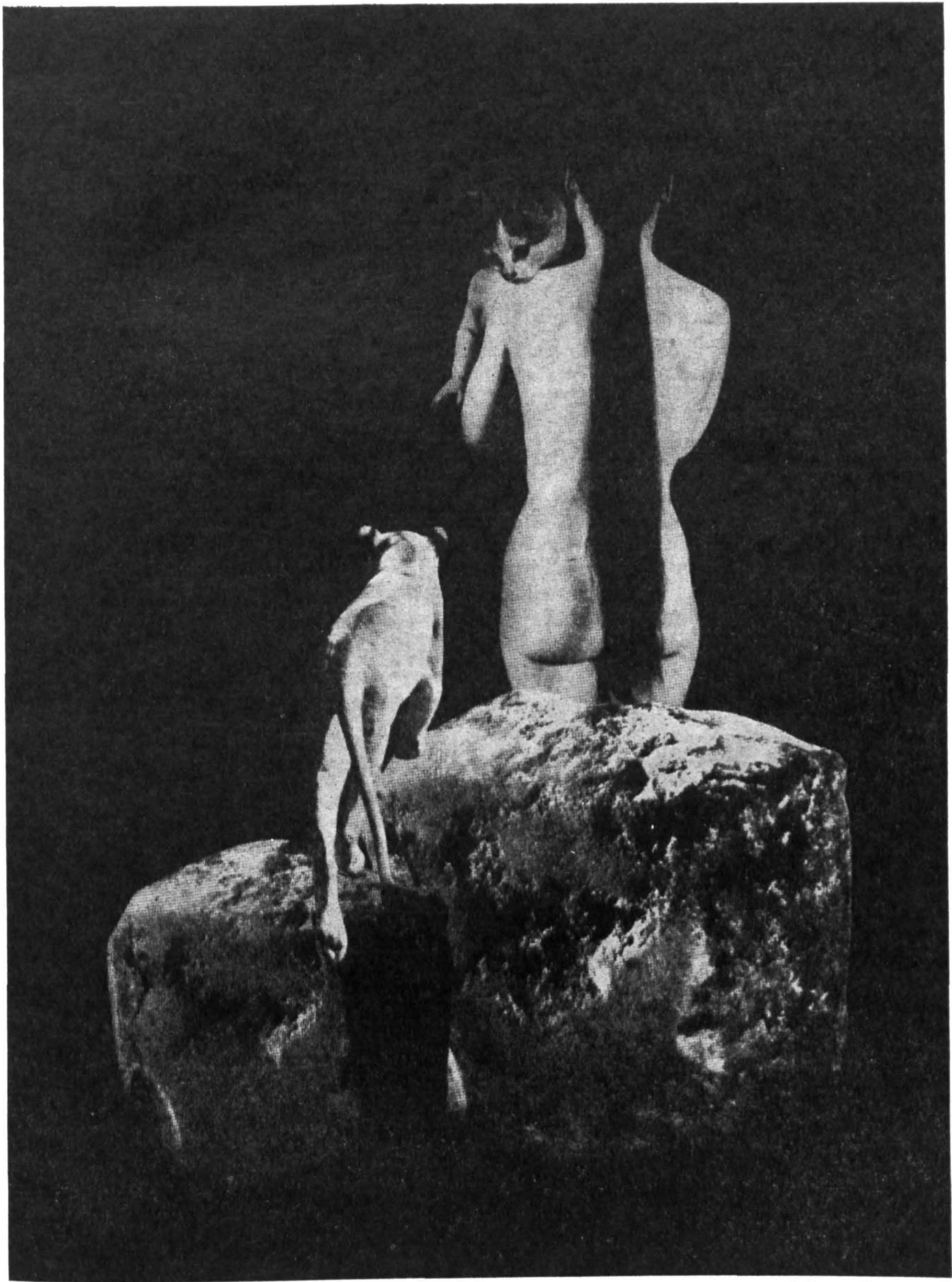
Vedla en la noche anclada a su silencio,
ocupando el lugar en donde canta el día.
Quiere ser la sorpresa que nos ciegue en la nada.

AVATAR HACIA LO INMOVIL

Cuando la descubría en el silencio,
ella le deslumbraba desde su desnudez.
Sus ojos adquirían calidad de refugio
en donde se creaba la dulzura.
Su cuerpo de oleaje constelado,
comenzaba a ascender en su temblor de fuego
y buscarle y salir de aquella sed sin puertas:
la armoniosa quietud del lienzo donde estaba.

La adivinaba, oía su llamada anhelante
entre un jardín de luces prisioneras;
y aquella tersa mano apenas insinuada
semejaba elevarse, susurrar, invocarle
desde otra realidad en donde la visión
ya fuera el primer pie hacia lo imprevisible.
Entendió lo sutil de su propuesta:
cambiar así lo errante de los días monótonos
por la inmovilidad del más feliz momento.

Sintió que le invadía su mirada
con esa fuerza leve y decidida
que solamente el absoluto amor
conoce; y observó de súbito extenderse
hacia él su mano y supo que toda la existencia
y el lienzo eran un mismo espacio fijo.



Collages de Rendazzo



AGUAS PROFUNDAS

El agua se prolonga más cansada y más negra,
este mar que no acaba y se llena sin tiempo.
Hundo tenaz los remos largos, sordos
en un oscuro chapoteo
que invoca y extravía la memoria.
Remo con una fuerza enterrada en sí misma
que se pregunta si es de ausencia o miedo.
Lejano y más lejano el largo fluir persiste,
y el agua negra y dura, la noche inacabable,
y los remos del agua densa y negra
y el círculo veloz de lo profundo.
Ya mis brazos son agua entre las aguas,
y remo y remo para siempre,
y para nunca, nunca, remo,
en el último abismo de la noche
y en sus aguas ocultas.

LA RESPUESTA ENCONTRADA

Extraño atravesó la calle en que vivía
y en sombras quiso hallar su imagen,
mas sólo vio el reflejo de la noche.
Aturdido fue errando hasta su casa.
Allí el tierno desorden parecía esperarle.
La ventana de par en par abierta
y en la mesa una carta por cerrar.
Como si fuera un sueño de pronto recordó...
Antes de que obtuviera una respuesta
bajó las escaleras velozmente.
Tropezó con un hombre tendido entre la sangre
con la mirada fija en el silencio.
Ansiosamente alzó el cuerpo inerte
y encontró la respuesta que quería ignorar:
era aún su rostro aquel rostro sin vida.

MUERTE DEL GUERRERO

Sorprendido cayó de bruces en la tierra.
Su sangre derramada deslumbró
por un instante el barro. Vio el verdor
lentamente emboscarse hacia lo oscuro
en la mayor irradiación del día.
De su herida se alzó un frescor de banderas,
las decididas armas invadían los vientos,
la azul caballería deslizándose
entre los matorrales y las guijas.
Sus acciones de fuego calcinaban al sol,
los metales candentes vibraron sin sonido.
Fue escuchando a su sangre ocupar las distancias
empuñando hasta el fin el acero despierto.
Una fría humareda traía su victoria.
Se moría sonriéndole a los árboles
porque su último sueño le vengaba.

EL TUNEL DE LA MUERTE CON MAS OJOS

Extraña posesión de la noche que extiende
un túnel de ojos dentro de mis ojos.
Implacable y certera la muerte una vez más
en cada ojo asoma.
Despliega una llamada subrepticia
penetrando en mi sangre con ceguera de abismo
Aún escucho crecer su negra dispersión.
Desata un ventisquero de voces remotísimas
y el mar de pronto calla.

Se abren los silencios
con el furor del frío en la rompiente.
De su oleaje brota el cráter de un sol yermo.
Hondura sucesiva empozada en mis ojos,
sumándole más ojos al túnel de la muerte.



LAS ESTATUAS CAUTIVAS

Se despertó en un valle de estatuas
y se supo una más ante el vacío.
Una dalia de sombra le crecía
en el silencio de los ojos pétreos.
El cielo condenado era incoloro.
Se evadía el presente con un aire
oscuro de palabras dejando sólo estelas
que murmuraban su perdido origen.
Celajes denigrados le borraban el mundo.
Los recuerdos también huían sin renuncia.
Súbitamente dedos de soledad y roca
aferraron su brazo. De aquella boca neutra
una voz extraviada de tiempo le designa:
«... y permanecerás en el fluir del hombre
como lo que no vive y nunca muere,
cautivo y postergado en su memoria».



MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA GENERAL
33

VENDRA LA MUERTE Y POSEERA LA LLUVIA

Cae la lluvia imborrable con una obstinación
de siglos, trasminando tumultuosa angustia.
Cae funeral y exacta, monótona, obsesiva.
Callando toda luz, abriendo surcos
de sombra en el solar recuerdo de los trinos.
Penetra la madera y la inocencia
con un jadeo turbio que las quema y las viste
de un soplo de ceniza permanente.

Cae la lluvia mordiendo párpados, frutos, lejanías
desangrando la pulpa íntima de la tierra,
como un saurio frenético, invisible,
del que sólo se viera su esperma resbalando.
Cae la lluvia cumpliendo condenas y venganzas
de dioses olvidados, de religiones muertas,
de razas maldecidas, de promesas y ardores
desesperadamente inencontrados.
Cae la lluvia con esa esterilidad torpe de lo inútil,
cerrando las audiencias a lo que brilla y canta.

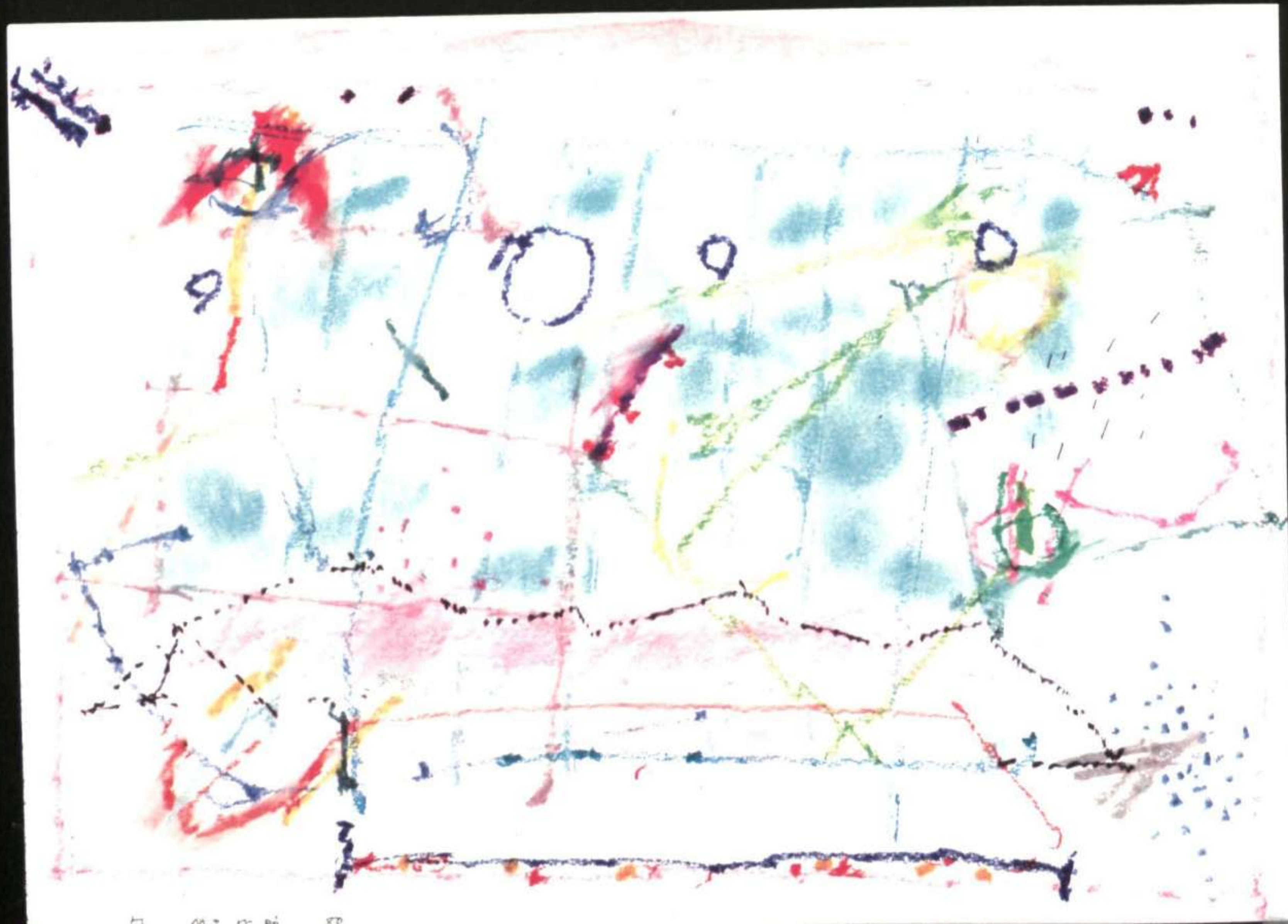
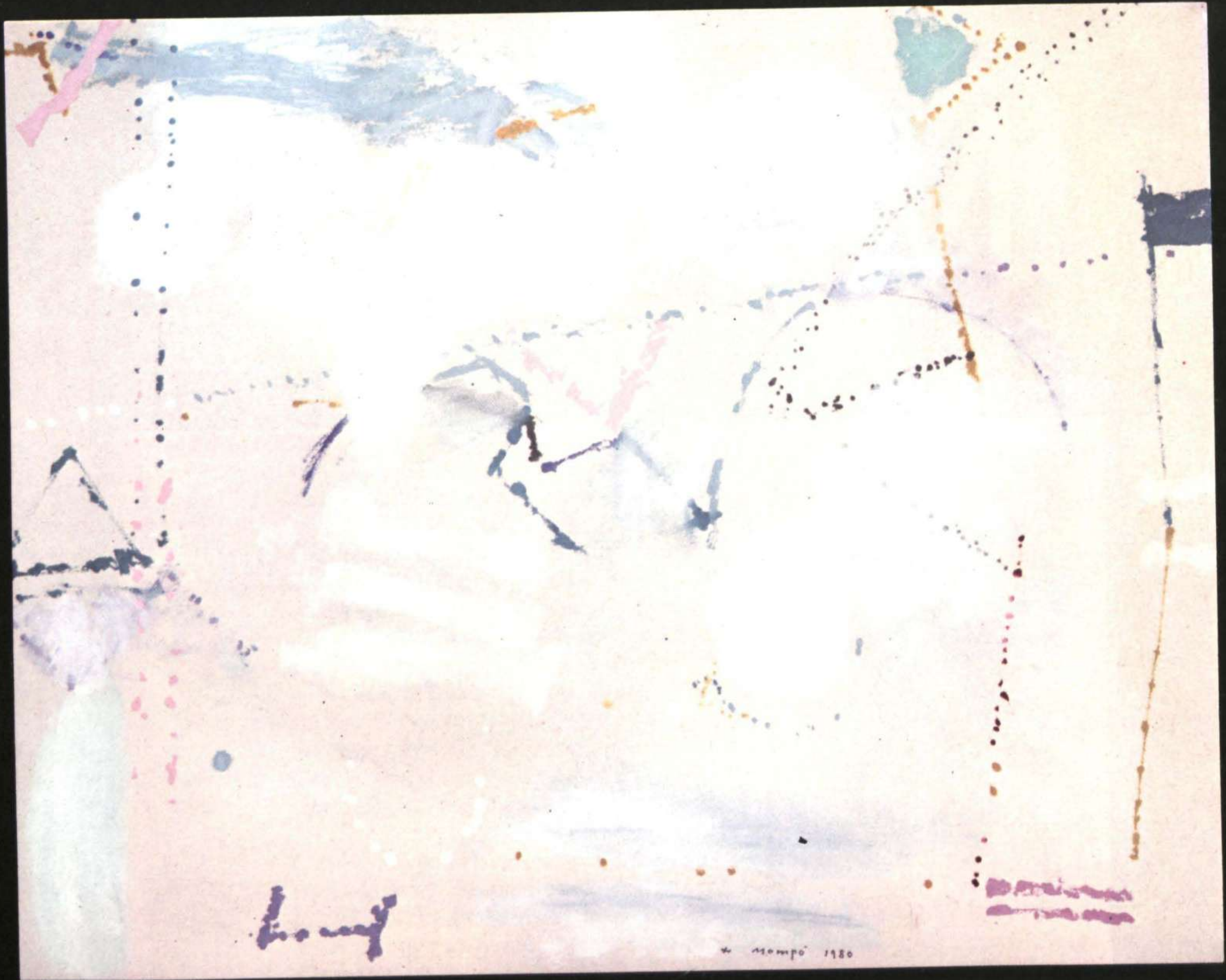
Cae la lluvia robándonos el sol y su memoria
con un rodar de piedras y susurros de ruina.
Lluvia, lluvia sonámbula, agua exterminadora,
y la insurgente mano que atenaza hasta el límite
consiguiendo borrar el mundo de los ojos
para dejar la lívida neblina
inerte del más grande desamparo.

Cae la lluvia con esa sucesiva agonía
del veneno que acecha en las sendas del cuerpo
y, minuciosamente, se abre paso
con dientes de pavor y matemáticas heladas de exterminio

Cae la reptante lluvia encendiendo torrentes.
haciéndonos mortajas de mercurio,
cieno de un lago aéreo
en donde sólo la impiedad florece.
Cae fosca y turbulenta
con la imagen voraz de sucesivos crímenes
en el instante rojo de la muerte.

MOMPO





arrastrando la jaula
de mis siglos.

El cuadro salió solo

Lo pintó el aire, moviéndolo la luz
y poniendo el color la Sombra.

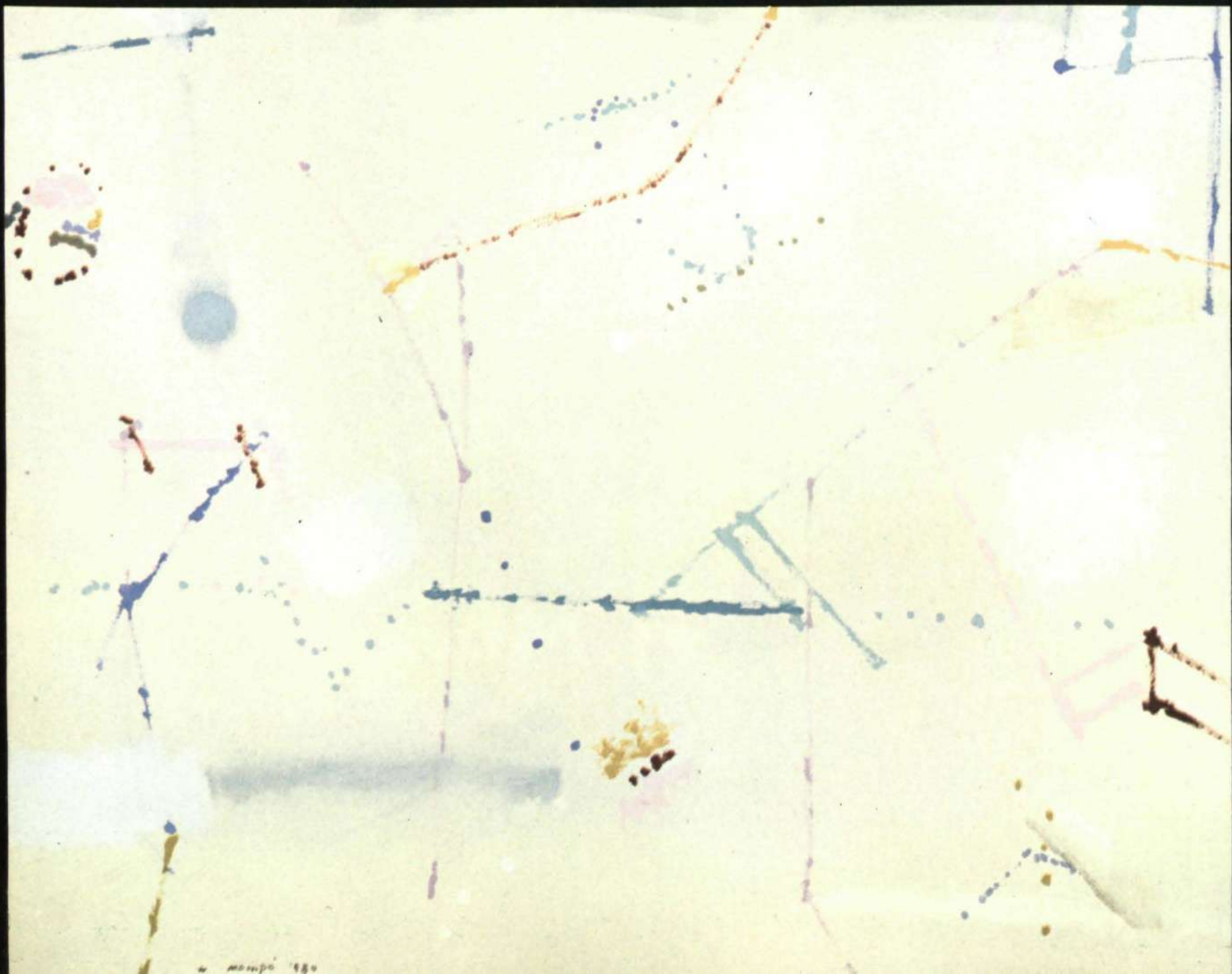
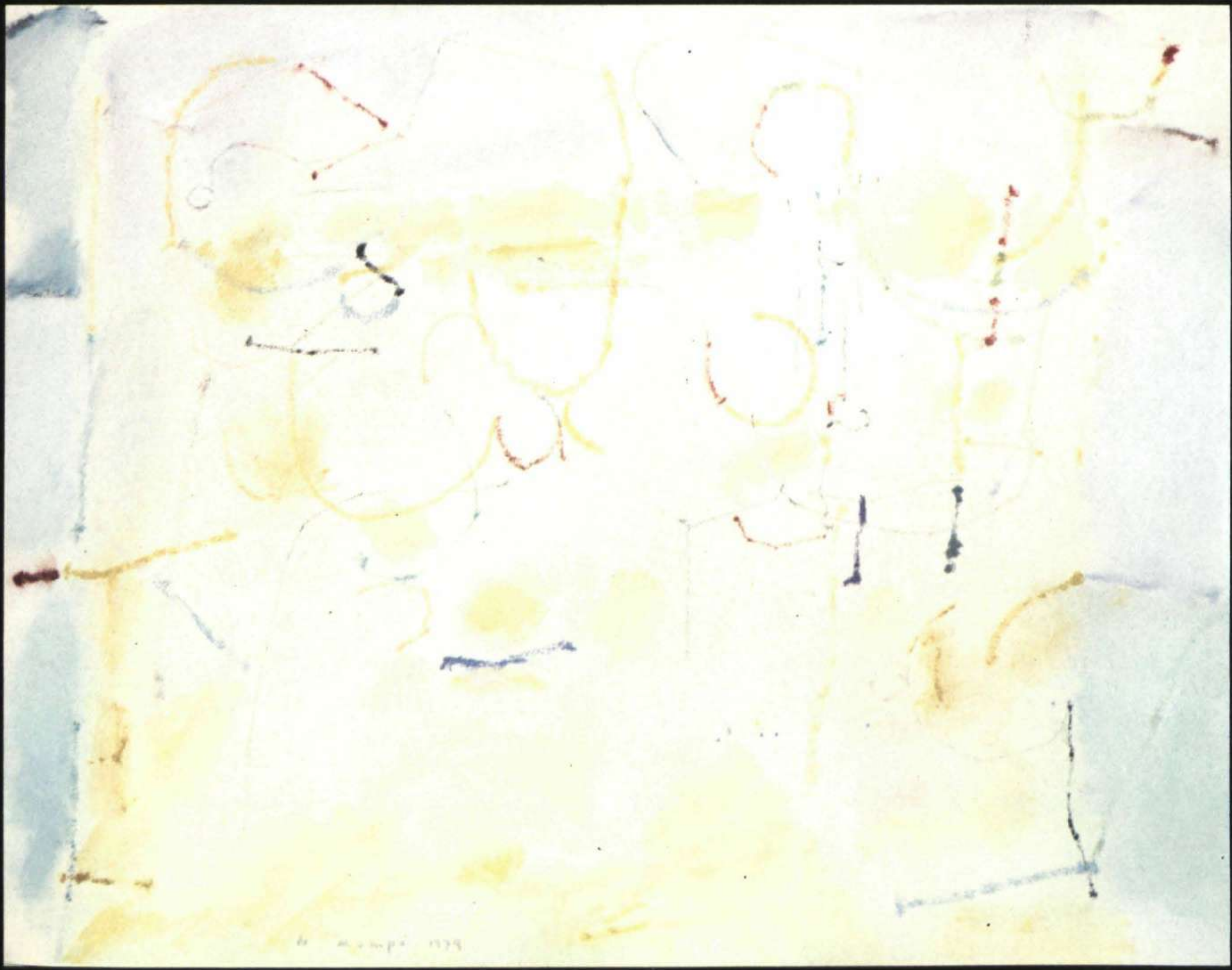
libertad especializada
en saltar límites.

Sin cálculos, dejándose
llevar por lo espontáneo
hacia el espacio transparente,
sin fin.

Es mucha suerte no saber lo que va
a salir en un cuadro.

Lo nuevo me saluda siempre

H. Mompó



ALGO SOBRE AMERICA

EL ENIGMA Y SU MASCARA

HECTOR ROJAS HERAZO

AMÉRICA, lo americano, más que un vocablo es un sentimiento muy usado, muy zarandeado. Hasta cierto punto ha habido una especie de chantaje (no sabemos de qué tipo concretamente, cuyos elementos pueden desmontarse pero cuyo destino—siempre arredrador por lo imprevisible—se entraba con la candidez de cierta sociología, el anestesismo político y el cálculo turístico) encaminado a readornar o desvalorar o a emplear acomodaticiamente un continente, un rico pero casi inestudiado (y por lo tanto dudoso) folklore, un mestizaje. Se habla de lo americano, de América, y, al punto, una especie de exótica confabulación se hace evidente. Todos nos volvemos un poco cómplices. Todos parecemos estar de acuerdo en cierta actitud evocativa e incluso damos muestras de reconocer la oportunidad, sea cual sea la ocasión, con que el tema ha sido propuesto. Lógicamente, no nos queda otro recurso que poner cara de enterados.

Pero, a la hora de barajar el naípe, no sabemos a qué nos referimos. Ni siquiera sabemos qué sentimientos o qué utilería estamos manipulando. Sentimos que rozamos, olfateamos y tactamos algo. Esto es evidente. Pero América sigue en la sombra o ha ascendido muy pocas veces a un verdadero plano de reflexión. Y es aquí ante ese espeso e insalvable misterio, donde comienza la incomodidad. Por un lado es incoherencia, vastitud, caldera racial, incomuni-

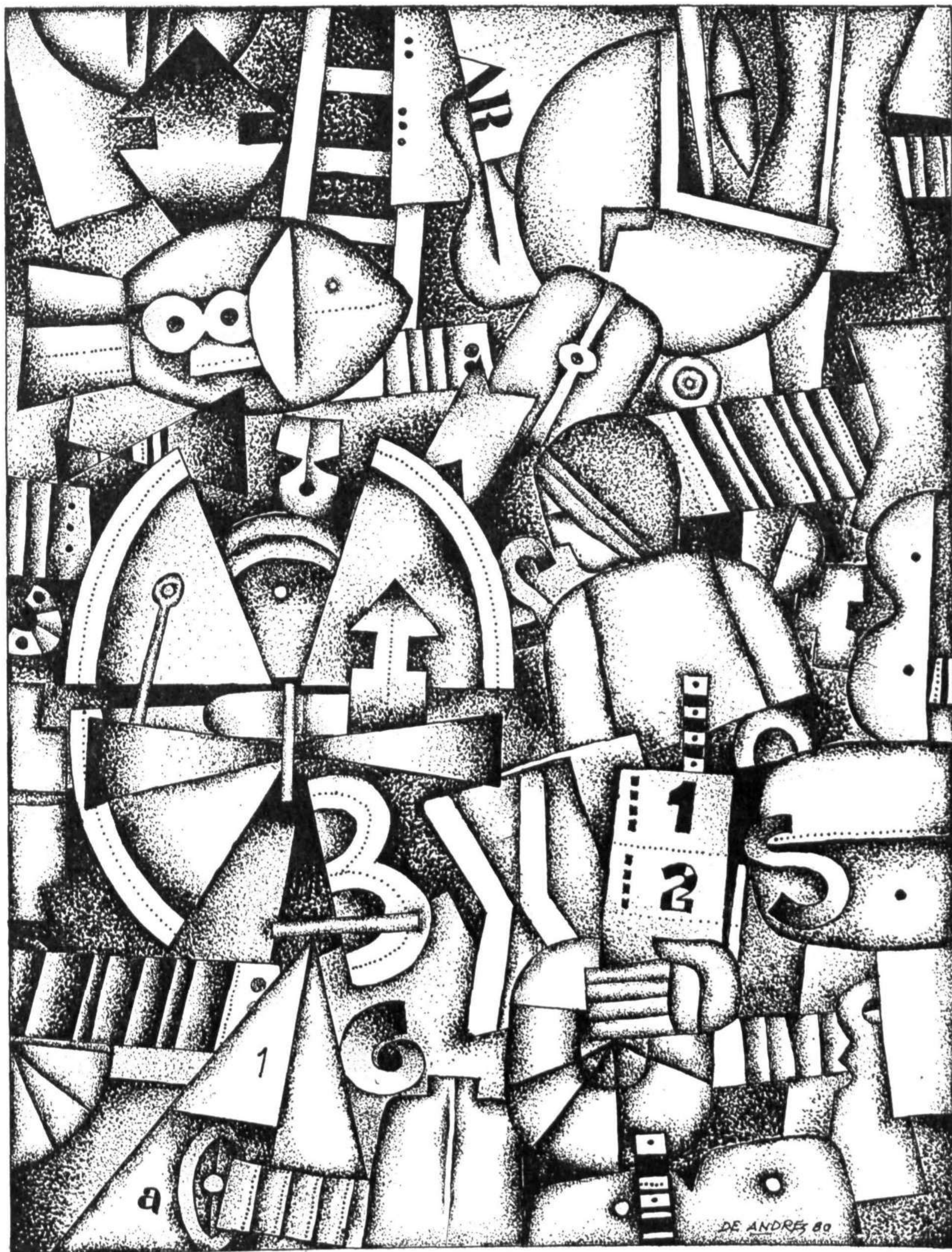
cación. Por el otro nostalgia. América—ya otros, como Caballero Calderón, Silvio Zavala y Reyes, lo han recordado—es el continente de las tres nostalgias: la nostalgia del conquistador y el indiano por su solar ultramarino, la nostalgia del indio, que pasa de antiguo señor a espectador desposeído, la nostalgia del negro, añorándolo pero manteniéndolo vivo y casi inmediato, a través de sus ritos y consejas, un solar nativo que los sufrimientos de la esclavitud han purificado en tal forma que a lo que desea retornar no es ya a la tierra de sus mayores sino al propio edén, al puro paraíso. De allí el tono de muchos de sus cánticos funerarios o de sus himnos henchidos de escatológica esperanza. A más de eso, América es un continente forzosamente metafórico, inopinado, de tensiones y líneas de fuerza aparentemente amortiguadas por su sueño. Porque América sigue dormida. Por eso, en el orden reflexivo, apenas ha empezado a meditarse plásticamente. Hasta ahora ha sido poesía y pintura, puede ser cine, empieza a ser novela. También sabemos que allí no ha podido enraizar ningún continuismo cogitativo de índole tradicional y que los dictadores o los dictablandos (pues muchos empresarios del poder han ornamentado el despotismo con ceremonias democráticas) siguen en una vigencia que ya empieza a ser más que centenaria. Los pocos que podrían tildarse de «pensadores» en la parte latina de nuestro he-

misferio —y la lista podría resultar muy rala, dispareja y sorprendente, pues tendríamos que lazar, en un mismo hatillo, a Sarmiento con Carlos Arturo Torres, a Martí con Vasconcelos, a Bello con Antonio Caso, por ejemplo— lo han sido a pesar del medio, en forma gratuita y, la mayoría de las veces, con precarios elementos de consulta e intermitentes métodos de trabajo. A todos esos hombres lo que de verdad los ha unido, más allá de sus objetivos mentales o de las concretas exigencias de época y ambiente, ha sido su afán por explicarse y explicar a América, por civilizar nuestro desorden. En el fondo son (la mayoría) grandilocuos y trágicos. Pertenecen, a veces como epígonos tardíos, al romanticismo político. Tanto o más escalofriante que el romanticismo literario en español. Tal vez por eso, por ser los grados sacrificados de una época sacrificial, pueden aparecer como nuestros primitivos libertadores. Frente a ese estado de cosas —perezoso, endémico, inalterable— aparecen los sostenedores de un indigenismo a ultranza. Aquellos que aspiran a una especie de retorno a un pasado tutelar que, según ellos, nos pondría en posesión de la clave, o del secreto en estado puro, de un continente inexplicado.

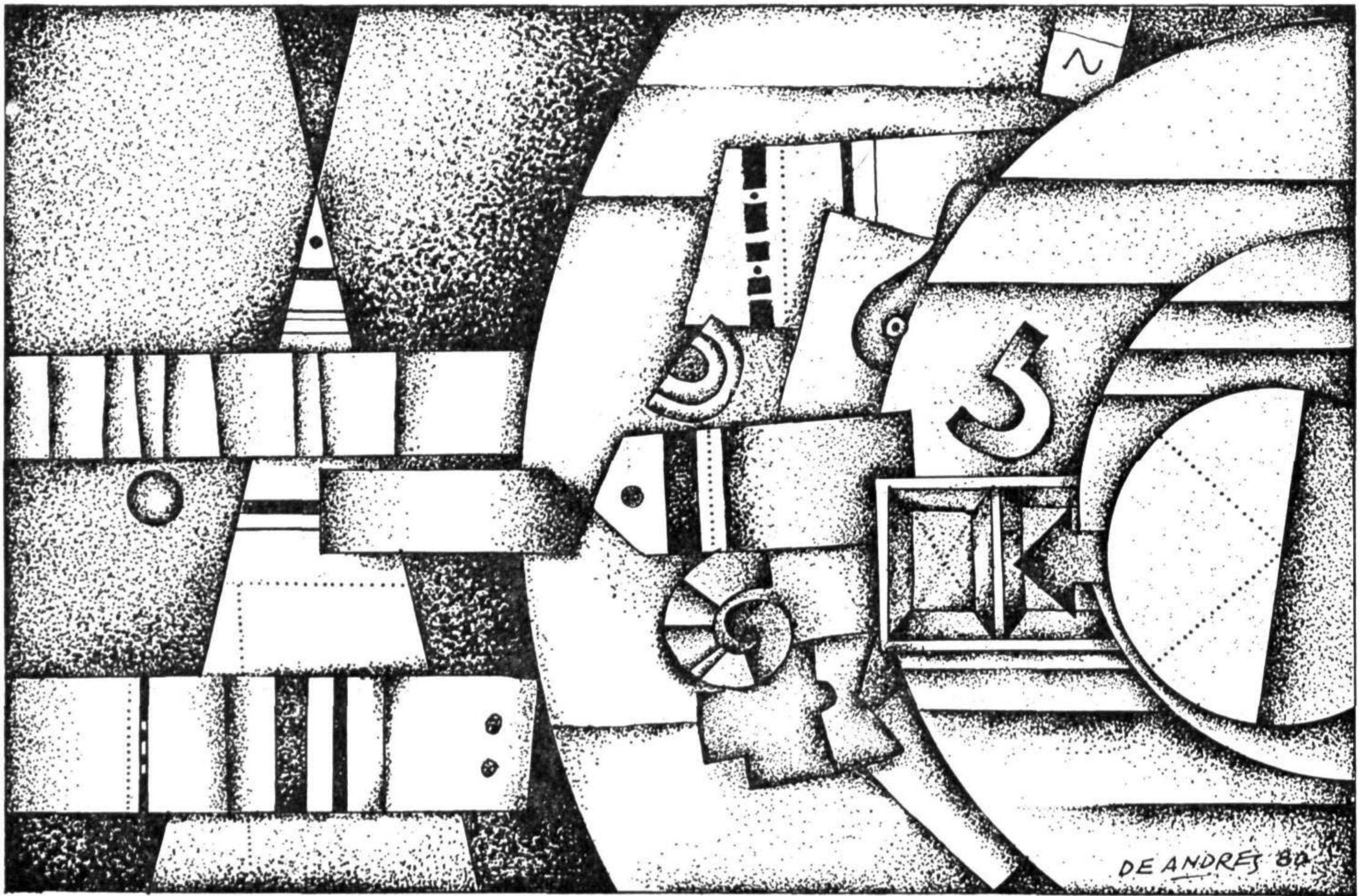
¿Para qué engañar y para qué engañarnos? Nuestra prehistoria continental existe no en la medida en que somos americanos sino en la medida en que somos europeos. Es, pues, otra forma de nuestra nostalgia. Tanto nuestros móviles internos como la pura mecánica de nuestro discurrir son europeos, españoles en la parte que nos toca concretamente. De tal manera que no podemos preguntarnos, a la hora de intentar un desvelamiento, qué es lo que nos ha ocurrido a nosotros, los americanos de ahora, en la tierra en que hemos nacido. Con estricta honestidad, debemos preguntarnos qué le ha ocurrido al hombre y al idioma español en América a través de una determinada experiencia histórica. Porque todo lo que nos ha sucedido allá nos ha sucedido en español, ha sido una experiencia española y, en grado más amplio, una experiencia europea. O sea, América es un invento europeo y, ya en plan de concretar, la necesidad probatoria de un anhelo renacentista, el orgullo del hombre teórico al verse redondeado como instalación planetaria. No en vano debemos recordar (la excepción que tam-

poco hace verano es el guaraní, como lengua autóctona nacional) que ni nuestros apellidos ni el repertorio verbal en que fluyen nuestras costumbres ni nuestro refranero son aborígenes. Mientras no aceptemos esto no podremos empezar a saber qué es y en qué consiste América, lo americano. Paradójicamente, es a partir de esta aceptación cuando en realidad empezamos a emanciparnos. Lo otro es la prolongación del peor coloniaje. Lograremos emanciparnos, si incluso está en la dinámica de los hechos, pero nos emanciparemos como europeos, pues la independencia en conjunto no radica en un simple deslinde. En esa conducta interior que ha sido posible por una madurez colectiva, es un triunfo de la reflexión sobre el deseo, es ese saber elegir y caminar que nos impone una larga y metódica vigilia. Y este sentimiento, no está de más recordarlo, es esencialmente occidental. Ya sabemos muy bien, afortunadamente, que hasta la propia guerra de independencia en América fue una contienda civil.

Partiendo de este punto, ya pisamos algo más firme. Ni en la herencia ni en la sutura cultural hemos logrado ningún deslinde. Por el contrario, cada día (y a nuestro favor) somos más dependientes. Pero aquí llegamos a otro problema, a otra ironía dialéctica: que tampoco somos europeos. La ironía de que hablo radica en que ha sido Europa misma la que se ha encargado de demostrárnoslo. ¿Qué somos entonces? Somos criollos. La respuesta, así, a secas, parece obvia y hasta perogrullesca. Y no lo es. Pues a esta altura resulta que hemos llegado a un lugar en que también se precisa que andemos a tientas, en que casi siempre bordeamos el equívoco. Porque de lo criollo se ha hablado tanto o más que de lo americano. Y he aquí que lo criollo es un planteamiento audaz y nuevo en sí mismo, que exige suma atención. A tal punto que con sólo atender un poco su desenvolvimiento, podemos llegar a ese instante en que el español deja de ser conquistador o simple emigrante y se convierte en criollo. La pregunta, pues, podría ser ésta: ¿qué es el criollismo? Derivada de ella, podríamos hacer esta otra: ¿qué le ha ocurrido al europeo, pero concretamente al español, al criollizarse en América? Y, por último: ¿qué le ha ocurrido a la índole misma del idioma español al enfrentarse a la vastedad, a la feroz obje-



Dibujos de Andrés



talidad de ese mundo nuevo, a la cristalizada mueca de una geografía en las divinidades allí encontradas y después, mucho después, a la disciplinada exigencia que tuvo que hacerse a sí mismo para servir de instrumento a una dinámica del poder?

El acercamiento a estas explicaciones empezaría a ser América. A medida que fuéramos respondiéndonos, podríamos ver, por ejemplo, que la agresión de la naturaleza y el objeto obliga al idioma a un adiestramiento mimético, a una astucia apelativa, a una creciente labilidad semántica que, uniéndose a otras vitales recurrencias, dan comienzo al acoso, al asalto y al desciframiento de una realidad (no olvidemos que el criollismo es más un logro del idioma que de la raza) a la estrategia para merecer una prolongación, al reposado amor del ultramarino al solar y al habitante domoñados, es decir, al criollismo. Por primera vez se da el caso de una cultura que, más allá o a pesar de su presupues-

to temperamental, planifica y lleva a efecto su penetración en un opuesto sector del mundo y que, de esa penetración se genera un nuevo tipo humano, un robustecimiento zoológico del idioma y un replanteamiento en las leyes de relación. En las invasiones depredativas de otros pueblos se ha logrado una mezcla caótica o por lo menos apresurada. En otras palabras, en los planes del pueblo conquistador no entraba un matrimonio esencial con el pueblo conquistado. En el criollismo, por ser la raza conquistadora también mestiza y por un juego de imponderables, se logró esto último. La criollidad es, por tanto, un hecho novedoso para el Occidente, y en ella podemos encontrar una de las claves profundas de América: la persistente necesidad de reenlace de Europa con el mito de sus mayores complacencias. Pues, al mismo tiempo que un continente medularmente suturado a Europa, América es también, lo seguirá siendo, su más entrañable utopía. En el fondo, sigue allí por cumplirse uno de los sueños más puros del alma de Occidente —no en vano ha acariciado durante tanto tiempo su quimera del buen salvaje— consistente en hacer posible sobre el planeta una región donde vivir, institucional e individualmente, sea un triunfo y una gloria de la razón.

Por eso creo que cuanto antes, cosa que está haciendo la novela, por ejemplo, debe acelerarse la contaminación, vale decir la universalización cultural, y hasta la vulgarización, de lo americano. Los últimos decenios han evidenciado una más firme voluntad unitiva del mundo a través de la cultura. En esto, lógicamente, han cumplido un papel preponderante los medios más sofisticados de comunicación. Joyce, Picasso, Eliot, no han pasado en vano. Ni en vano Ezra Pound. Esto coincide con el insurgimiento de América como mito atlántico, con su vigor para devorar y regurgitar más aceleradamente. Picasso, por ejemplo, es hoy el primer gran pintor americano. No hay sector de la plástica en nuestro hemisferio que no haya sido alterado y tatuado por su genio agresor. A tal punto, que ante un cuadro de Picasso podemos decir: aquí está todo Tamayo o todo Lam. Y aquí (nuestro único trabajo es insertar el nombre comarcano que se requiera) está todo fulano o todo zutano. Igual ocurre con la poética de Eliot o la rectoría crítica de Pound. Estos creadores han cavado

tan hondo en su voluntad de búsqueda que han logrado atravesar esa especie de capa vegetal de lo nacionalista y han encontrado el sedimento creador de este momento histórico determinado. Cualquiera lugareñismo (y lo americano, el americanismo, está amenazado de caer en él irremisiblemente) debe dar paso a un cosmopolitismo superior. Por eso repito que la novela, con más velocidad que los otros géneros, está rompiendo sus ataduras. El novelista hispanoamericano, al darse cuenta de que no contaba (y aquí, por forzosidad, tenemos que ser muy severos si honestamente queremos destacar las excepciones) con herencia regional o no encontraba en su propio idioma y en un momento determinado (tema para una reflexión más esclarecedora) la forma de apropiarse unas técnicas de mayor velocidad y eficiencia en el manejo de la palabra, resolvió enseriarse. Comprendió que el asunto era de vida o muerte. No tenía otra disyuntiva: o encontraba el oxígeno donde estuviera o perecía de asfixia. O, lo que es lo mismo, sería arrollado por las potencias que su propia curiosidad había descubierto y liberado. Esto explica lo permeable que ha sido el arte narrativo en Hispanoamérica a todo tipo de influencias. En iguales dosis se ha asimilado allí a Proust, a Mann, a Joyce, a Faulkner. Ellos han reabastecido el sistema circulatorio de nuestros escritores. Se han quemado en dos o tres lustros (período verdaderamente alucinatorio) todas esas exigencias de localismo tendencioso.

Ya no estamos —como diría Luis Rosales, cierta tarde, al hablar de estos asuntos— para este tipo de bromas. Ahora mismo, en serio, no se nos puede resregar en las narices el contenido ni el olor de la revolución mexicana mientras observamos un cuadro de caballete o un mural de Orozco. La anécdota de Orozco está bien, está en su justo sitio. Pero es otro el problema de su pintura. No nos interesa tanto el tensionamiento, ideológico y caricaturesco, de su composición como las soluciones, estrictamente pictóricas, que allí se han dado cita. De Orozco nos interesa el pintor Orozco. El posible guerrillero o el posible catequista Orozco nos interesa mucho menos. O nos interesa en otro sector indagativo. Igual ocurre con la novela o la poesía. Nada de telones de fondo selvático ni de gauchos enlazadores de potros ni de indiecitos trepando

en fila por los senderos andinos. En cambio, qué filosa exactitud, qué ascética economía la de Vallejo cuando elige una planta, un recuerdo, un sabor y un color lugareños. Cualquiera de estos sentimientos se aprieta y esencializa, busca la energía del esquema, cuando, de veras, el dintorno y la sangre se conjugan en una nueva realidad comunicante. Sabemos, lógicamente, que estas leyes estéticas son de todo lugar y de todo tiempo. Pero es allí, en ese continente en que el sentimentalismo terrígeno nos ha jugado tantas y tan malas pasadas, donde deben aplicarse con mayor rigor.

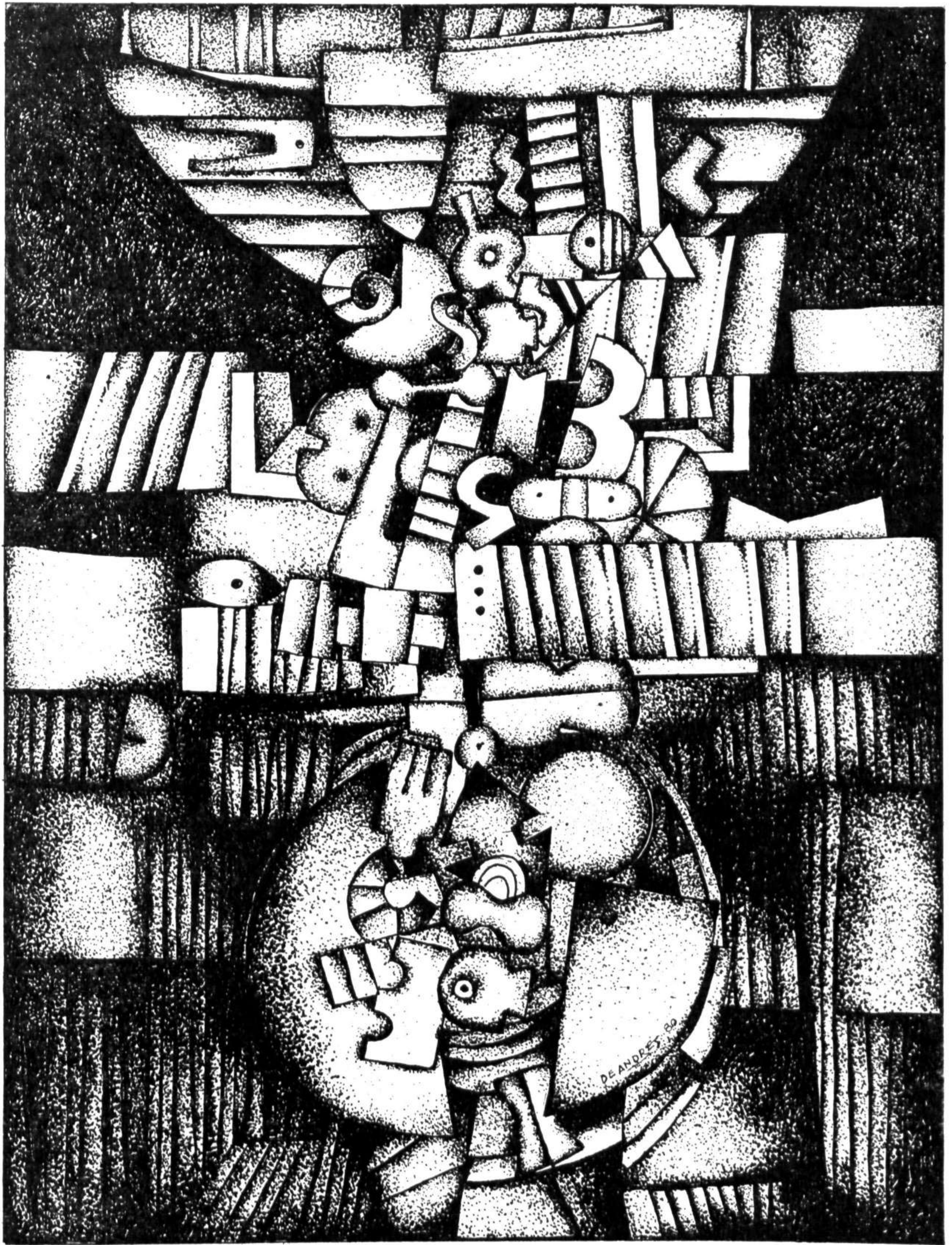
Cierto purificado oficialismo (pues en esto se ha alcanzado la purificación y hasta la beatitud) persigue anestesiar-nos, con igual ahínco, con la tesis del colonialismo idiomático y el estribillo del sabor local. Es claro que si supieran lo que tocan y promueven, lo que esa actitud tiene de comprometedor, por lo menos se tornarían cautelosos. Pues es allí, allí precisamente, donde, al cavar con pasión y en profundidad, se alcanza el punto más agudo del drama. El criollo —debatándose entre su fidelidad a una herencia ultramarina y el llamado, con voces no ubicables pero sí inteligibles, de su anterioridad aborigen— sufre otra forma, tal vez la más desventurada, de su nostalgia: no poder esclarecerse ni funcionar como conciencia total dentro de una ancestral totalidad. Creo que, incluso, podría considerarse ésta como la razón misma del ser criollo, como el drama mismo de la criollidad.

* * *

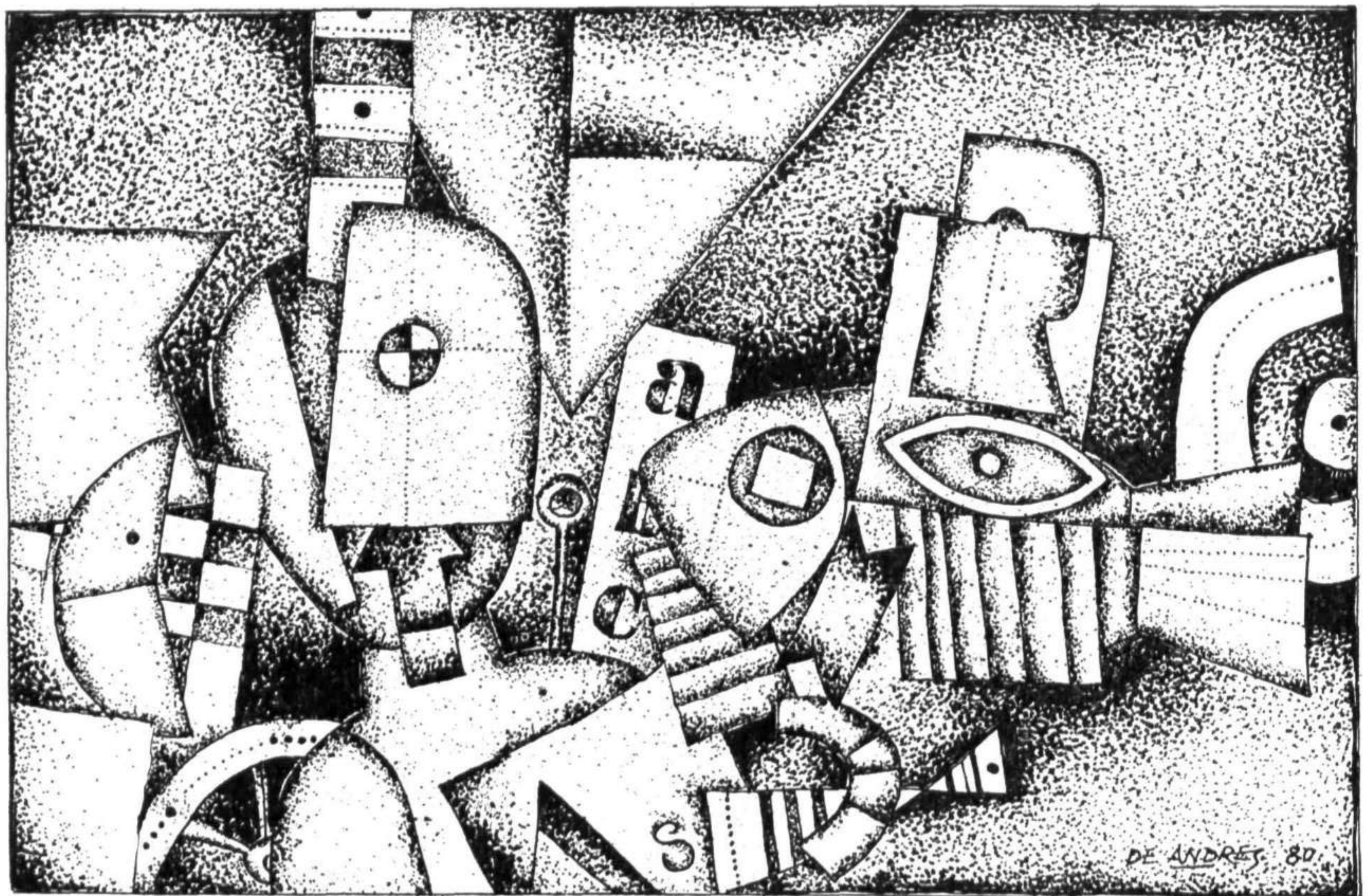
Ver, por ejemplo, a esos dos caballeros que se saludan a la inglesa en la acera de cualquier capital americana, ignorando (pero ignorándolo de verdad, sin remordimientos) a una familia indí-

gena que allí, al alcance de su contemplación y de su juicio, se come sus piojos en el atrio de una catedral. Y saber que esos dos caballeros se encuentran exhaustivamente informados (en cada uno de ellos lo pregonan su traje, su atildada gesticulación, su pausada satisfecha civilidad) del curso de la moda, estética, sartorial o política, en cualquier parte del mundo. Y saber, asimismo, que esos dos caballeros pueden amar a su país y que eso hasta podría no ser discutible. Pero que lo aman únicamente como fórmula jurídica, como entelequia, como justificación (y defensa) de sus propios intereses. Que lo aman, en suma, como un cómplice, como un provechoso compendio de seguridades. Porque de ese país, que les permite ser quienes son, ignoran (lo ignoran en absoluto, y ese ignorar es la base de su digestiva arrogancia) tanto sus posibles o discutibles logros culturales como sus lejanos rancheríos, sus mosquitos, sus endemias y hasta los ojos rencorosos de los obreros que pasan a su lado.

Y, sin embargo, el hambre de una totalidad (verdadera utopía de América, de lo que podríamos nominar como criollismo universal americano) no es otra cosa que la búsqueda de nuestra comprensión y asumimiento en totalidad. Para alcanzarlo de verdad —con toda su inevitable desigualdad, su desesperación y su desgracia, que ya pertenecen a otro orden, al orden de los sistemas de convivencia— es necesario retomar una conciencia de los orígenes. Ver otra vez (pero verlos con redimible amor, con hambre de sentir y de oír) esos ídolos, quietos y mudos y, sin embargo, erizados por un voltaje en que zumba su sabiduría del tiempo, de la sangre del hombre en el tiempo. Que respiraron (podemos escucharlo todavía en la rumia de ese gesto pétreo) el ritmo de los solsticios con sus danzas, sus ceremonias y su fuego; que vieron, que vieron hondamente, lo que pisaron y sembraron; que tuvieron un concepto de la alegría, de la enfermedad, del terror y del número; que se ornamentaron para el amor o la guerra; que hundieron sus colmillos, con la firmeza del buen apetito, en la ración de su entorno. Y que están vivos, terriblemente vivos (no en vano están allí, petrificados y esperando) en sus tortas de maíz, en sus amuletos, en sus cifrados gestos para conjurar y abatir, para tensar el valor y el deseo, para limpiar sus vasos



y sus armas. Todo eso que bruscamente fue segado (en ellos y en nosotros) podría explicar, en todos los órdenes, la ruptura de un verdadero afincamiento. Porque no se trata de añorar sentimentalmente un pasado. Lo que añoramos es haber perdido la comunicación con un tesoro de formas. Esa ruda monumentalidad, por ejemplo, que sabe encarar el infinito y convertirse en reposo y deducción (algunos de ellos hacen gárgaras o trinan o espantan a la vastedad con una mueca de guerra o parecen masticar una temible golosina) de los colosos de Pascua. O ese testimonio de un aquí formidable, de un aquí donde se plantó el estandarte, se taló al enemigo, se fundó el muro y demoró la esperanza; donde tuvo contorno y fue útil el barro y donde el solo hecho de vivir fue una creación, que nos insinúan, con sus brazos fetales aferrados a sus costillas (lo que en la simple apariencia de un ahora podemos confundir con un gélido horror o una música oscura sobre la yerba, entre las hojas) los graníticos guardianes de San Agustín, en el sur colombiano.



Todo eso fue la orgía de un saber (y, por lo tanto, de un rigor) que partía de la planta sólidamente afirmada, del ojo que ha encontrado el deleite y la justicia de su mirar, del sudor que sólo puede resbalar en una piel cuando la biología se exprime en un determinado alimento, de la vegetación que se hermana con su cultor y su intérprete y —por forzosidad, por un proceso insosegable de la tierra, que necesita ser hombre o planta o pluma o aroma— se vuelve traje, casa, adorno, símbolo y costumbre; se convierte en vida vivida, acumulada, manoseada, podrida. Esto, que a más de ser irreplicable tampoco necesita repetirse, nos hace falta, sin embargo, como fluir, como orgulloso contacto del alma, como argumento contra nuestra propia erosión. Porque esos hombres se conocieron profundamente al conocer su geografía en profundidad. Y atisbaron las claves que les hacían señales en esa geografía y las descifraron. Y vieron y oyeron al agua, a la fiera y al pájaro y se respondieron en ellos. Y aquella cálida circulación —la luz que revela el objeto, frotando los hocicos que buscan a Dios, la brisa acariciando el deseo que la respira, el fuego burbujeando su penitencia de fruta y anhelando su futura digestión para volver a ser polvo y encarnar en el polvo— nos sigue reclamando, hiriendo ferozmente, fascinando. Pues para aquellos hombres el tiempo no fue una mera palabra. El tiempo estaba vivo (rugía, vaticinaba, despedía olores) y necesitaba ser reconocido y alimentado diariamente. Incluso debía ser apaciguado y mimado a través del sacrificio.

Todo esto, repito, podemos añorarlo en la medida en que somos occidentales, pues nuestro añorar es occidental. Pero sabemos que de ser electrificados esos cables alcanzaríamos la verdadera y creadora unidad. De lo que se trata, en suma, es de incorporar no un ancestro, sino un ademán, una técnica adivinatoria incluso, que nos permita funcionar con una exacta fantasía sensible. Algo de esto han conseguido Neruda, Paz o Tamayo. Algo de esto puede escucharse en Villalobos o contemplarse en Niemeyer. Mucho de esto lo encontramos en los subterráneos de Vallejo o en las criaturas de Onetti o en esos trogloditas de la arena de Güimaraes Rosa o en los fantasmas de Roa Bastos. No, no hablamos de gauchos o llaneros o charros o de simples tinajas funerarias

ni de ningún otro tipo de folklorismo en superficie. Hablamos del misterio de un continente respirando. Respirando mientras prolonga su temible sueño.

Hablamos, pues, en esta aspiración a redondear nuestra verdadera criollidad, de un orden, el occidental, que actualmente es el sosiego de lo que fue grito y combustión —esas hordas que aquí, en Europa, se volvieron aldea, ciudad, catedral y castillo; la sangre multitudinaria y el azar del objeto que se modelizaron en el cogitador, el estadista y el guerrero, en el antifonario, en la copa y en el vitral— en entrañable maridaje con un orden ancestral (lo americano anterior) que moldeó también su feral desconcierto en estatuaria, en utensilio y en código. Tendríamos, entonces, la adivinación y el rigor. Entonces los colores, las normas y los métodos (que siempre son conceptos, temperaturas del anhelo, disparos del sentimiento visionario) buscarían su sentido último ecuacional, su justo equilibrio compositivo. Venceríamos la anécdota y aferraríamos los centros nerviosos de una expresividad rotunda, monumental, de elegancia sagrada.

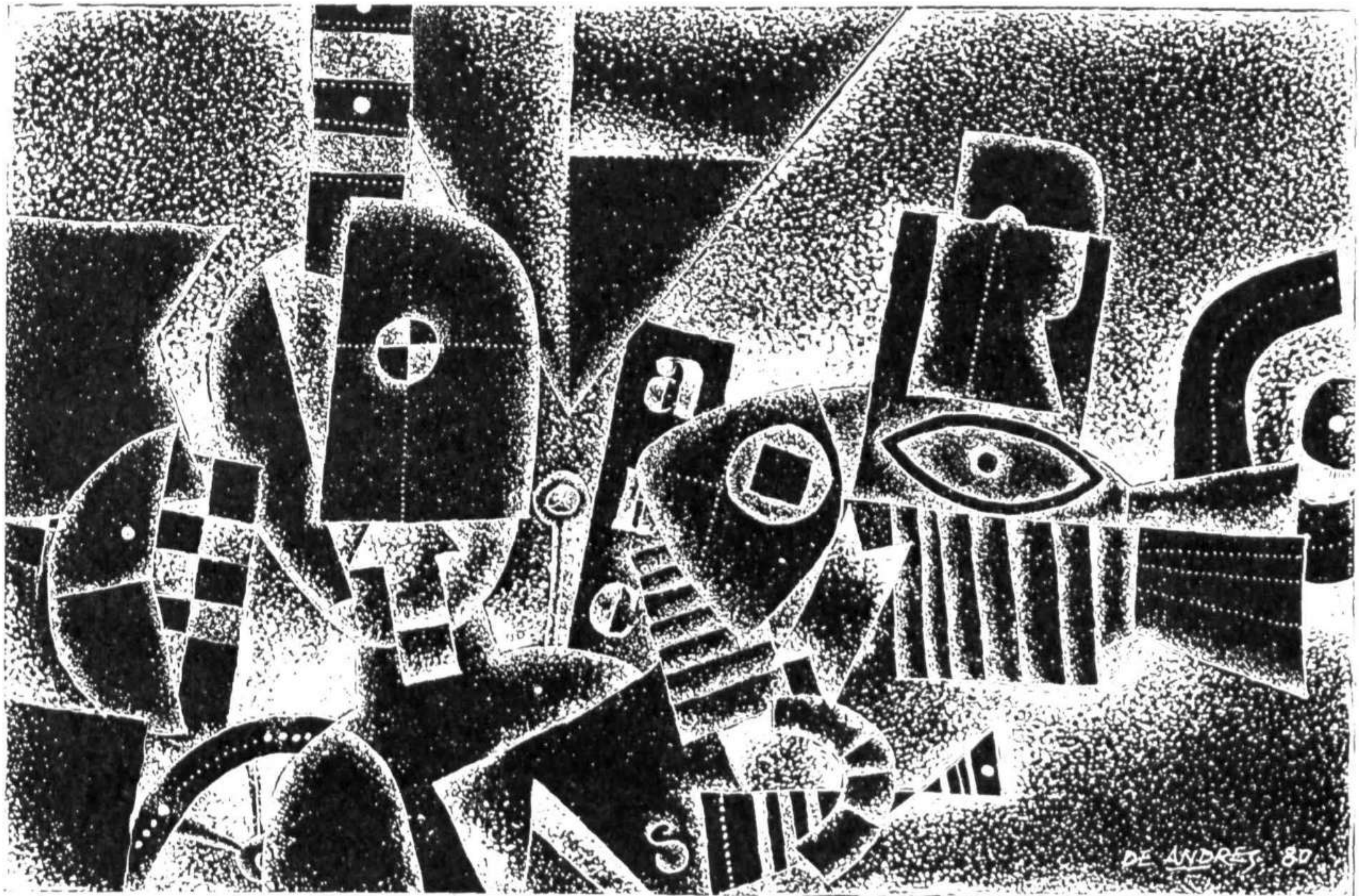
* * *

Porque, ¿qué es actualmente América? ¿Qué es de verdad, a mitad del camino que debe recorrer para alcanzar ese criollismo ecuménico que, de veras,

nos prepare racial, política y geográficamente, para el verdadero papel que, en lo más fecundo de sus utópicos desvelos, han fraguado tanto Occidente como nuestra mítica anterioridad? ¿Qué es América ahora mismo? Podríamos decir que es un vasto, un terrible sueño continental. Mientras tanto, mientras duerme, tiene pesadillas políticas, estéticas, geológicas. Por arriba es una cosa —la palmera y el automóvil turísticos, el cambalache diplomático, los jolgorios deportivos, las explosiones urbanísticas, el remedo de escandalosa tranquilidad, de revulsiva legalidad, en que viejos y puntillosos magistrados adornan el candor, la dubitación o las sandeces del príncipe con un fastuoso manto de gargajos jurídicos—y por debajo es otra. A veces oímos su jadeo, la sentimos tratando de cambiar de postura en su lecho. En sus pesadillas hay Generales con sus sables y charreteras oxidadas por la pus y la sangre; sotanas, espesadas de mocos, flotando por regiones donde siempre llueve llanto; artistas, escritores y combatientes políticos amordazados por el miedo o engrillados por el dinero; gerentes, con antorchas de oro, lamiendo túneles de excrementos y vómitos resecos.

América es un disparate, un inmenso garaje con arzobispos y vendedores de

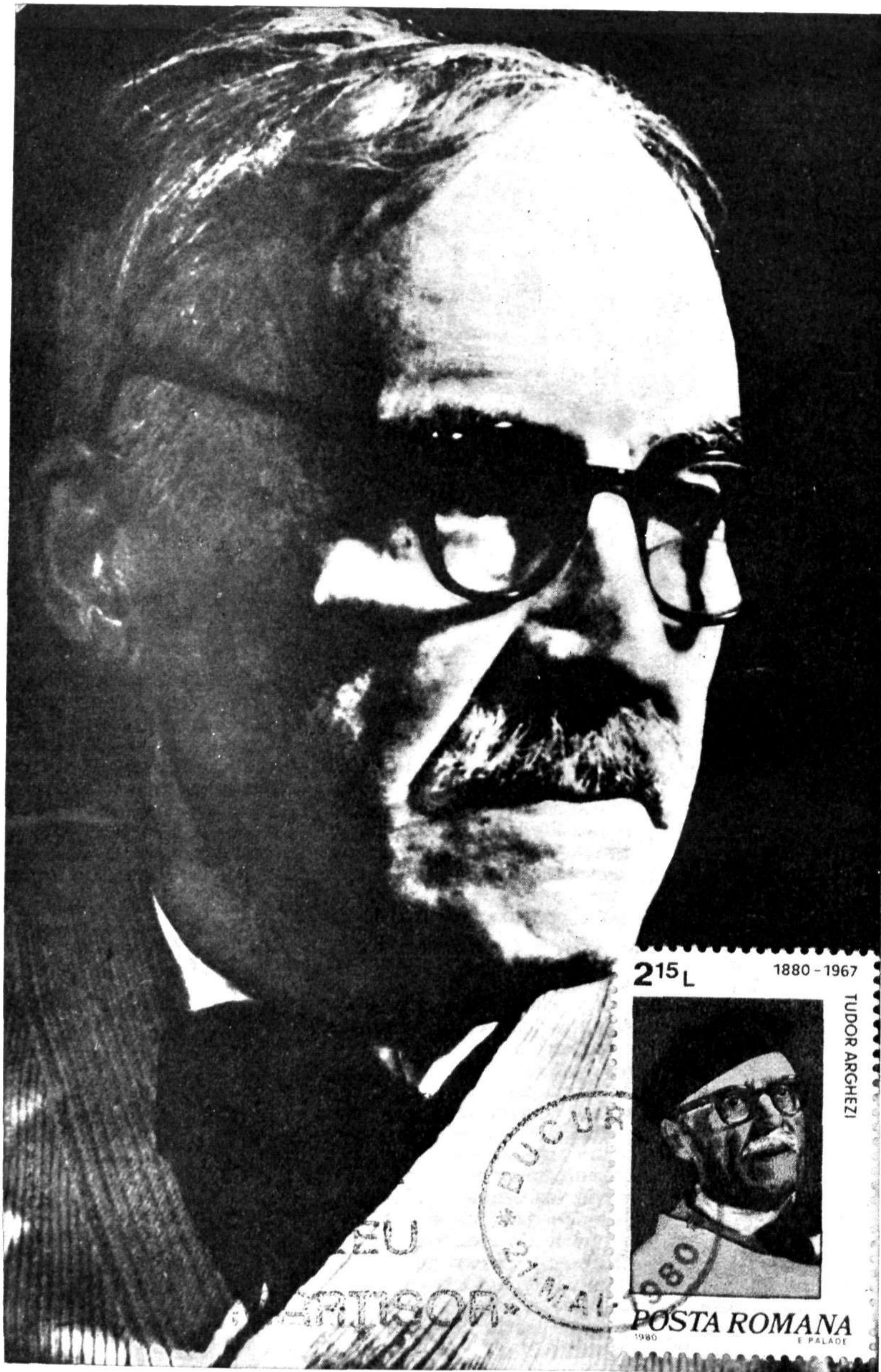
seguros, con alcaldes tan inesperados que se encienden y desaparecen como si fueran de neón, con vigorosos difuntos color catarro atravesados por bandas presidenciales, con racimos de cantantes, dignatarios y poiicias a los que destripa una enorme dentadura postiza. Adentro, más adentro que todo, están sus soles mitológicos, sus silencios preñados de amenaza, el resuello y las poderosas costillas de algo que nos sostiene y empuja y no entendemos. De algo, caudaloso y uniforme, que fue brutalmente cercenado y con lo cual no hemos reiniciado el diálogo. Por eso la amamos furiosamente. Queremos descifrar lo que ruga en sus entrañas y la sueña. Nos sabemos sueño de su sueño. Y sabemos también que algo nuevo y fecundo, pero también atroz, se agazapa en su naranja partida, en su verboso tinterillo, en sus avenidas radiantes, en las casacas de sus virreyes y libertadores pudriéndose en los museos, en su imprevisible mulatería, en las espermas de sus velorios y cumbiambas, en sus zaguanes, en su suplicio. Quien la ha visto dormida, quien la ha oído respirar —en sus mulos y sus trenes, en su basura, en sus ríos tan densos que parecen de aceite, en sus puertos, en las estatuas de sus permanentes encomendados o negreros o en los bustos de sus insulsos gramáticos o sus perezosos escribanos, en sus torres de petróleo, en sus veredas, en sus ventanas— quien le ha oído sus estertores y relinchos, sus alaridos de alma en pena, sus llorosos jipidos, el murmullo de sus salmos, ya no podrá olvidarla. Algo nos llama y aferra, nos hunde sus colmillos y nos destruye duramente, en su inocencia, en su maldad, en su lentitud, en su presagio, en su harapienta orgía, en sus endriagos, en sus polillas, en sus máscaras. Oímos sus insaciables tambores (donde hay viejitos que hablan con el diablo mientras fuman sus calillas de tabaco revuelto y gordas hombresas escondiendo en sus senos gallinas que cantan como gallos y los mohanes suben por el tallo de las flores a preñar doncellas en las noches de luna) sus cucharas de palo en la batea, sus pollitos piando, sus estornudos en el muladar. Vemos sus vendedoras de frutas, esas mujerazas que parecen templos caminando, sus centros de turismo que surgen y envejecen como el relámpago, sus oficinas donde bosteza un dios amarillo. Y, además de todo eso, esos pájaros hechos



de lirio y caliche, de nubes y de agua; esas frutas que todavía no han estrenado un paladar; esos caballos inventados por el día en llanuras de extensión planetaria; esas cumbres de hielo; esos temblorosos difuntos que suben a veranos en los totumos y los nísperos; esos retratos que destiñe la muerte, frente a baúles y tinajeros, sobre las paredes amasadas con estiércol de vaca; esas toses de algunos parientes en la penumbra de algunos cuartos; eso camioncitos volando como avispa sobre el polvo; esos enfermos que atraviesan las plazas de pueblo en mecedores, bajo los paraguas; esos entrañables aparecidos que cuchichean en los escaparates o nos llaman por nuestro nombre en lo profundo de los patios; esos nuevos ricos emergiendo de una pistola ahumada con marihuana; ese contrapunto de un caimán, adormilado, lento de sopor, parpadeando ante un latinista; esos electoreros raspando, comiendo y relamiendo las llagas de sus urnas; esos revolucionarios de salón de billar, que huelen a meado y pachulí; esos campesinos que, acuclillados a la puerta de sus ranchos, insultan dulcemente, para sí mismos, o le ponen sus quejas a un dios guasón que todas las tardes —de pasa-

da, distraídamente y sin obligación ninguna— se hospeda entre sus huesos; esos hampones de corbatín ensuciando con sus patas delanteras (o casi siempre con las traseras) los vidrios de sus pretensiosos escritorios; esas periódicas revoluciones que terminan convirtiéndose en mucosos eructos de un estómago vacío. Y ese silbo, ese purísimo silbo, sobre el devorante estupor.

Algo así, sin ningún sentimentalismo ni ningún tremendismo, pero con alguna esperanza, podría ser un bosquejo de América, de la nuestra interior y exterior, de la que heredamos, intuimos y padecemos. De esa América en la que, a pesar de todo lo que milita contra ella, se fomenta y se sueña un criollismo universal.



EN EL CENTENARIO DE TUDOR ARGHEZI

JESUS PARDO Y JAVIER VILLAN

La presentación de un poeta mayor a un público que no le conoce, en general, ni siquiera de oídas, es también empresa mayor. Y cuando el medio que se utiliza es menor, se produce un callejón sin salida ni remedio, porque un artículo de revista, por su propia naturaleza, no basta a la tarea, y hay que conformarse con una presentación a medias, confiando en que, una vez despertado el apetito, el lector busque otras maneras de acabar de satisfacerlo. A Arghezi se le puede leer en dos buenas antologías: francesa y española, pero publicadas en Bucarest y agotadas, y hasta dentro de uno o dos años no se publicará (Plaza & Janés, Barcelona) la que ha preparado el hispanista rumano Dario Novaceanu de uno de sus libros principales, *Cuvinte Potrivite*, o sea, *Palabras ajustadas*.

Arghezi —el aniversario de cuyo nacimiento se ha celebrado este año en Bucarest con diversos actos culturales— es un poeta de innegable originalidad, cuya vida fue, según un crítico rumano, «una permanente actitud poética frente al mundo»; la poesía fue siempre «su única forma de vida», y su obra «se alimenta de la existencia cotidiana, de lo concreto, sin embellecerlo ni idealizarlo». Expresa «una coordinación permanente de la etnopsicología del pueblo rumano», la poesía popular «se convierte en una coordinación esencial de la poesía argheziana», y su aparición «representa indudablemente una verdadera revolución de la sensibilidad, del pensamiento y de la expresión poética» en Rumania, «pero no en contra de las viejas

tradiciones rumanas, sino en el sentido y el espíritu de éstas».

«Mi alma recuerda / ahora e incesantemente el pasado, / un pasado que me es desconocido / pero cuyas santas osamentas / se han fijado en mí sin yo saberlo, / como tampoco la tierra sabe de las tuyas / donde duermen, estatuas junto a estatuas, / encerrando ataúd junto a ataúd / ... Y de vez en cuando todo se despierta / como en una tormenta grande como el firmamento, / mostrando los siglos su base, / mientras yo vigilo en su último escalón.»

«Esta visión arqueológica de la tradición», comenta Tudor Vianu, «las "osamentas" del pasado, es una constante en Arghezi», quien, por toda su extensa gama temática, «nos parece mucho más naturalmente cercano que cualquier otro a la más luminosa figura de la cultura rumana de siempre: Mihai Eminescu»; esta semejanza, que a otros se les antoja más bien igualdad, con ciertas ventajas —profundidad, un sentido más cósmico del tiempo— a favor de Arghezi, la ve Vianu «en un encuentro íntimo en la zona de la gran sencillez, en una vibración nostálgica frente al tiempo que pasa, expresión no de pesimismo, sino de vida». Se subraya en ambos la presencia coincidente del sentimiento del tiempo, en el caso de Arghezi «por un fondo folklórico hacia una inteligencia campesina, en virtud de la cual, la vejez, con

las esperanzas realizadas, es como un otoño pleno de fruto».

«Hace cincuenta y siete años que busca sin cesar, / la pluma, los pensamientos, la tinta, / sin llegar a dominar, hijo mío, el temor y la duda. / Temes ahora lo que siempre temiste: / la página limpia y el renglón, / y la palabra primera. / Te desesperan la letra y el pensamiento.»

En una cosa, indudablemente, le aventaja Eminescu: Arghezi es un genio del idioma, al que da efectos nuevos, creando, en su extensa obra poética, «un universo propio, una *weltanschauung* específica, en la que se estructura un sistema de valores éticos y estéticos de una insuperable originalidad», pero Arghezi trabaja sobre un idioma ya hecho, en gran parte, por Eminescu, que lo revitalizó, elevándolo de patuá campesino híbrido a lengua neolatina por derecho propio. En este sentido sus aportaciones son un añadido, no una creación.

Tudor Arghezi se llamaba Ion N. Theodorescu, apellido tan corriente que hubo de cambiárselo desde el principio mismo de su vida literaria. Nació el 21 de mayo de 1880 en Bucarest, de padres campesinos, llegados del norte de Oltenia, tierra que también pro-

dujo a otro gran genio rumano: Constantin Brâncuși. De 1887 a 1891 estudió primeras letras, pasando, de 1891 a 1896, al Instituto, donde comenzó a trabar amistades literarias y artísticas. En 1896 publicó sus primeras poesías, bajo el seudónimo de Ion Theo, en la revista *Liga Ortodoxa* del poeta simbolista Alexandru Macedonski, tituladas «A mi Padre», de cuya excesiva autoridad Arghezi había huido a los once años, lanzándose a vivir trabajando como cantero primero y después en una sala de exposiciones, e incluso como obrero en una fábrica de azúcar, ambiente que luego evocaría en su novela *Lina*.

La orientación simbolista de sus primeros poemas se debió a la influencia de Macedonski, que las critica elogiosamente en un artículo entusiasta, pero luego, entre 1898 y 1904, no publicó nada, y llevó durante algún tiempo una vida difícil y agitada, llena de privaciones. Se orienta hacia el socialismo, pero antes, en 1899, había entrado como monje en el monasterio de Cernica bajo el nombre de Iosif; en 1906 sale su ciclo de poemas «Agate Negre» (Agatas Negros) en la efímera revista *Linia Dreapta* (La Línea Recta), que se publicó de abril a junio de 1906.

Su vida monástica es atribuida por algunos no sólo a impulsos místicos, sino también a la negra miseria en que vivía, y su celda está llena de literatura anarquista, mientras él escribe versos profanos, e incluso ateos, según algunos, en la *Revista Ideii* (La Revista de Ideas) bajo el seudónimo de I. Gabriol; eran, sin embargo, versos no propios, sino traducidos del francés. Finalmente, al cabo de algunos años, abandona la vida monástica, y más adelante la usará como tema de sátira, pero el sentimiento religioso, siempre vivo en él, le impuso ir a Friburgo a seguir estudios de Teología; entre 1904 y 1910 está en Suiza y luego va a Francia, estudiando y trabajando en varios oficios, entre otros el de relojero.

Vuelve a Rumania definitivamente y colabora en diversas revistas. Funda la revista *Bilete de Papagal* (Hoja de Papagayo), y se convierte en temido y mordaz satírico de la situación política, social y literaria, combinando su profunda religiosidad con un no menos profundo sentimiento socialista. Su famosa sátira «Baroane» (Barón), contra el embajador alemán en Bucarest, Manfred von Killinger, en 1943, momento álgido de la influencia nazi en Rumania, le costó ir a la cárcel.

A partir de 1944, bajo el régimen socialista, vuelve a editar *Bilete de Papagal*. Vive en su casa de campo, Martisor en las afueras de Bucarest, en cuyo jardín cultiva frutas y

21 — 23 mai 1980

NUMĂR
UNIC

bilete



de papagal

DIRECTOR
FONDATOR:

TUDOR
ARGHEZI



**CENTENAR
TUDOR
ARGHEZI**

NEMURIRE

Nici o istorie, oricât de obligată ar fi nevoii de piine și de oțel, nu se poate lipsi de valorile ei spirituale. S-a dovedit că multe ale condiției umane sunt pieritoare, dar niciodată conștiința care se continuă din veac în veac prin cuvînt. Și dacă de la cuvîntul dintii care s-a rostit pe românește, sunînd cum va fi sunat, s-a ajuns la neasemuitul Arghezi, înseamnă că permanența noastră, aici, are prin ce miracole se justifica. Fiindcă miracole de acest fel se transfigurează în cărți, și cu aceste cărți pe palme, precum voievozii cu minăstirile lor, mergem spre întîmpinarea nemuririi. Au fără-îndoială însemnătate grîul pe care-l însămînțăm și zidurile pe care le zidim, pentru ocrotirea ființei noastre cotidiene, dar ființa patriei își datorează nemurirea și cărților supreme din biblioteci. Să dăm deci lucrurilor curente ce este al lucrurilor curente, dar să nu uităm că sudoarea cărturarilor se preschimbă în flacără fără stingere. Să învățăm deci a ne regăsi cu fiecare faptă a noastră în cugetul și-n simțirea celor

**ACEST NUMĂR OMAGIAL A FOST
REALIZAT CU CONCURSUL UNO-
RA DINTRE FOȘTII COLABORA-
TORI AI "BILETELOR DE PAPAGAL"**

mari dinainte, pentru că numai așa se vor îndreptăți toate speranțele de mai bine și de luminoasă omenie ale României întregi. Tudor Arghezi devine, astfel, punct de sprijin, adăus atîtor nenumărate puncte de sprijin din trecut, pentru o lucrare care, depășind limita efemerului, se înscrie în durata destinului național. O declară cu umilință unul din ucenicii debutanți în „Bilete de papagal” cu convingerea fermă că larii și penaii casei noastre au de ce și-l număra printre ei.

17 aprilie 1980

LAURENȚIU FULGA

legumbres que, en una temporada de desgracia y privaciones, va él mismo a vender al mercado, pregonando: «¡Compren tomates al mejor poeta rumano!»

Arghezi significa para Rumania más o menos lo que Endre Ady, su parcial contemporáneo, para Hungría. En ambos casos se trata de poetas clave en la literatura de sus países respectivos. Ambos fueron el comienzo de la poesía moderna para sus respectivos países. Humanamente muy diferentes, lo fueron también por el vehículo de que se sirvieron: mientras que el rumano es un idioma abierto a la cultura occidental a través del francés, podría decirse que el húngaro —lengua de origen urálico— está cerrado a Europa a través del alemán, que le sirve de instrumento de cultura y al mismo tiempo de barrera. Ambos países se parecen en que en ellos la literatura tiene una tradición de combate político, que guarda cierto parecido con la de Italia del siglo pasado, pero de la que carecen Inglaterra, Francia o España. La poesía de Ady está impregnada de política, al contrario que la de Arghezi; el primero murió en 1918, justo antes de poder participar en la república comunista de Bela Kun, y el segundo nunca fue, en ningún sentido, un escritor de partido, y su poesía no discurrió nunca por cauces políticos, dejando este papel a su prosa, sobre todo la panfletaria, que es un verdadero modelo del género.

EL PODER DE IMPRECACION EN LA POESIA DE ARGHEZI

«La vida de los poetas es un eterno hundimiento de mástiles.» Con esta imagen marina Dario Novoceanu expresa algo más que un concepto abstracto abierto a la creación poética en general. Expresa la peripecia per-

Este homenaje ha sido realizado con la ayuda de algunos de los antiguos colaboradores de la «Bilete de Papagal»

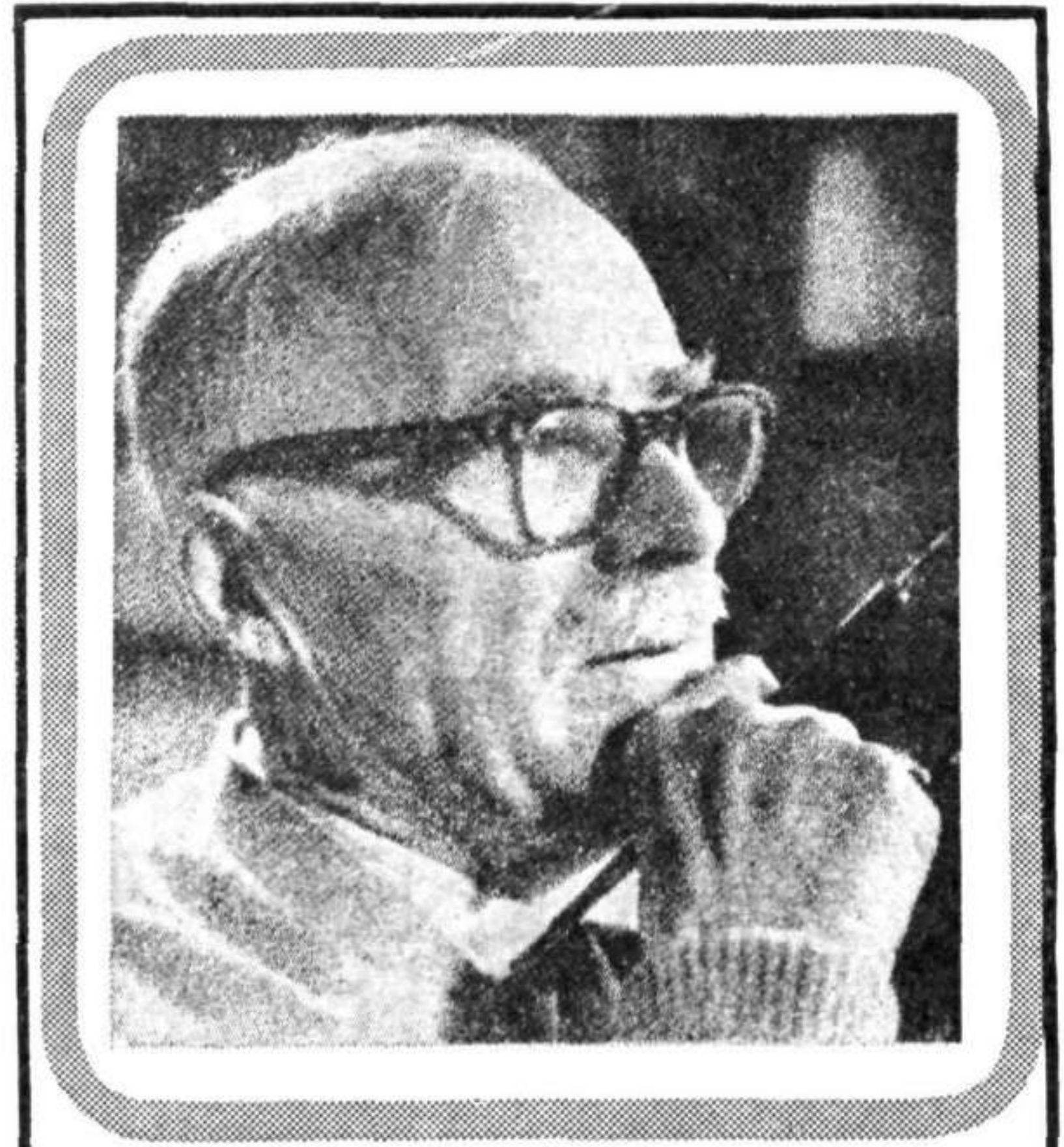
sonal de Tudor Arghezi. Un hundimiento creador, sucesivos hundimientos que estallan y resurgen en el naufragio fragoroso y vital de la poesía. Ello presupone la memoria alerta del tiempo ido. El recuerdo como un resurgir, eterno siempre, de aquellos mástiles hundidos que señalaron la travesía. El recuerdo como hábito impulsor de nuevas velas destinadas inevitablemente al desguace:

*Solas vuelven las cosas del pasado
el espíritu de las cosas, sin cuerpo y sin
sombra.*

(.....)

*Tristezas de antaño,
de otras vidas de la vida.
Algunas me recuerdan; otras me han olvi-
dado.*

Este trasvase de experiencias, esta mezcla de planos hace que la poesía argheziana, míresela por donde se la mire, nunca aparezca ni fósil ni mineralizada. Una dialéctica envolvente la recrea y dinamiza, intercomunica sus múltiples compartimientos, la enraíza y entrelaza con el marco en que nace. Estudiante de teología, novicio, artesano, periodista, relojero, Tudor Arghezi configura una



CENTENAR

TUDOR ARGHEZI

1880-1980

UNA MAÑANA EN MARTISOR

No ha llegado Tudor Arghezi. Ni al conjuro de Mitsura, la hija querida; ni ante la lección magistral de Dario Novoceanu; ni ante el silencio de sus amigos que lo fueron en vida y lo reconstruyen en muerte; ni ante los gestos, ya acostumbrados a la ausencia, del jardinero que edifica diariamente el recuerdo bajo la luz floral de Martisor. No ha llegado Arghezi a Martisor. Al sur de Bucarest, hoy santuario para la evocación lo que fuera morada, taller, construido refugio. Un lugar donde volver siempre, donde permanecer. Para pensarse a sí mismo y proyectarse en los demás. Cincuenta años de Arghezi aquí. Sus poemas, sus afectos, sus polémicas, aquí. Y los aparejos con los que imprimía sus temibles panfletos,

sus hojas volanderas, sus efímeras revistas. «Aquí descansa Trapo, el de los ojos de porcelana.» Una sencilla, amorosa tumba. Aquí duerme Trapo, el perro fiel al que los niños de Rumania vendrán buscando infructuosamente para mirarse en sus pupilas transparentes. Y otras dos tumbas más con sus correspondientes epitafios que el mismo Arghezi dejara escritos: «T. A., nacido el 21 de mayo de 1880 en Bucarest, de origen familiar de Gorj, extinguido e inhumado aquí en Martisor, el 14 de junio de 1967»; «Paraschi-va T. Arghezi, nacida de campesinos independientes de Bucovina, el 20 de julio de 1890, extinguida e inhumada aquí, en su jardín y entre sus colmenas de Martisor, el 20 de julio de 1966.»

En torno y encima, dándoles sombra y luz, un ejército de árboles frutales en luminosa floración, se diría que en disciplinada y perenne floración. En los alrededores se han levantado horribles edificios, acolmenadas viviendas grises. La casa, el jardín se han salvado de las máquinas excavadoras. Cerca está la cárcel en la que Arghezi purgó su fervoroso neutralismo en la Primera Guerra Mundial. ¿Vería desde su celda las flores, los árboles de Martisor? ¿Escucharía los mezclados y diversas voces de sus pájaros? Martisor, un lugar para volver y para estar que se ha quedado aislado en su espléndida vegetalidad. Callan la mesa, la pipa, la tabaquera, el butacón, la radio de aficionado, los fragmentos de

poesía llena de resonancias cósmicas, furiosamente personal, personalista e íntima, mas no por ello desprovista de ecos colectivos. Es Arghezi un poeta totalizador al que nada del ser humano se le escapa, nada es ajeno a su reflexión interiorizada. Hay en esto un tremendo paralelismo entre su vida y su obra tan rica en peripecias, tan barroca de sentimiento. Su poesía es una reflexión plural, una sensibilidad desdoblada en la dirección total de la rosa de los vientos. Pero fijemos la atención, dada la multiplicidad de matices, en dos únicos aspectos: el amor y la fe; y, en su concreción trascendentalista, la mujer y Dios. A través de estos temas se manifiesta una amarga iracundia, un fustigador poder imprecatorio. La elección, precisamente, de estos dos planos permite resaltar una figura, en Arghezi escasamente retórica, si identificamos retoricismo con artificiosidad: la antítesis, esa tremenda fuerza con que construye una poesía plástica hirientemente visualizada:

*Encerré nuestro más sordo y más amargo
dolor
en un solo violín,
y al escucharle, el amo tuvo que bailar
como un chivo degollado.*

*De las pústulas, del moho y del fango
hice brotar hermosuras y nuevas virtudes.*

Como se ve, Tudor Arghezi lleva estos efectos a sus últimas consecuencias. Encrespa el sustantivo, tensa y fuerza el adjetivo para crear, en un clima de crispación, un ámbito de esperanza y ternura desolada en la que la voz del violín ya no tiene ese acento de liberación:

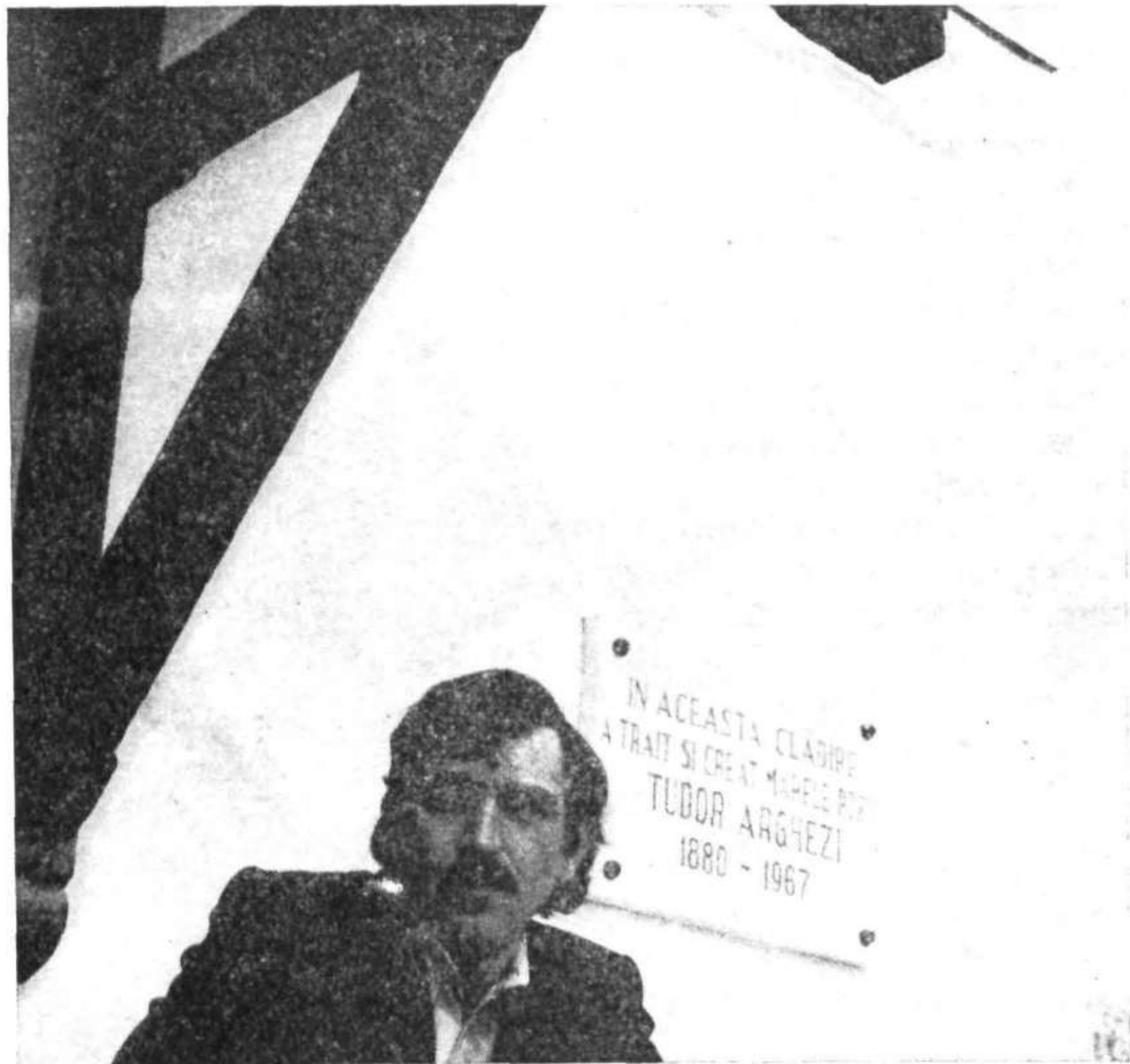
*Sobre los violines y las guitarras
tiendan las arañas cuerdas sordas*

.....
*Por los campos os persiguen con látigos de
estrellas.*

A veces, un recóndito espacio de ironía, como en el poema «Pesadumbre», que narra los pesares de un clérigo dado a las exaltaciones de la carne mientras los demás se daban a su disciplina y flagelamiento. En efecto, la tristeza del diácono Iakint es porque

*anoche, en su celda
se detuvo una muchacha radiante,
de senos duros, de nalgas finas,
viola florentina su cuerpo.*

una rudimentaria imprenta. Callan y evocan la figura de Arghezi, la vida que Arghezi se fue construyendo artesanalmente. En este territorio doméstico y familiar se forjó durante años el poderoso impulso agitador de la prosa de Arghezi, se ruralizó aún más su instinto de campesino mañoso y libre. No ha regresado el poeta a sus árboles, a sus flores, a sus pájaros. Dario Novoceanu dice que nada mejor que un pájaro para abolir la inmensidad de las distancias, que nada más eficaz para romper la lejanía que un árbol. Por eso, el poeta está cerca, muy cerca en esta mañana de luz y de pájaros. En cualquier caso, una sobria inscripción recuerda al visitante que «aquí vivió y creó el gran poeta Tudor Arghezi, 1880-1967».



Dario Novoceanu

*Y el padre Dios que todo lo abarca,
al despuntar el alba, a las cinco y media,
acechante y curioso entre las cortinas
la había visto desde el cielo.*

Sutilmente está esbozada aquí la conciencia liberadora de la transgresión y su paralelo inevitable, la dogmática represora. La dramática línea divisoria en la que se amalgama, excluyen y reprochan el «amor divino» y el «amor humano». El combate, en definitiva, entre los estímulos de la libertad y la moralidad del miedo. En ocasiones, podría decirse, que estos dos planos determinan una angustiada ética de la imposible liberación. La amada es una otredad inalcanzable, un deseo que nunca se culmina (al menos en los niveles de plenitud a que tiende Arghezi), una pasión nunca satisfecha contra la que se dirige el estruendo imprecatorio del poeta

*Mujer amada y seducción fugaz,
peso amargo, ahora que vivías te perdí.
¿Por qué te hice entonces de arcilla
y no dejé para vasijas la tierra?*

Pero en este sentimiento de la fugacidad, en esta condición arcillosa y perecedera, no hay el menor sentimiento lúdico, no existe la más mínima disposición al juego amoroso pleno en sí mismo y gratificador por sí en su irreversible transitoriedad. Hay, eso sí, una conciencia airada de posesión que genera un rechazo mortificador:

*Guarda tu beso como las flores el veneno
para restituírsele intacto a la tierra.*

El sentimiento amoroso, en definitiva, está impregnado en Arghezi de un sacro espíritu teologal, de una sacramental entrega in-

OBRAS DE TUDOR ARGHEZI

Poesía

Cuvînte Potrivite (Palabras Ajustadas), 1927
Flori de Mucigai (Flores de Moho), 1931.
Carticica de Seara (Librito Vespertino), 1935.
Hore (Corros), 1939.
Una Suta una Poeme (Ciento un Poemas),
1947.
1.907, Peizaje (1.907, Paisajes).
Prisaca (Colmena), 1954.
Cîntare Omului (Canto al Hombre), 1956.
Stihuri Pestrite (Versos Abigarrados), 1957.
Frunze (Hojas), 1961.
Poeme Noi (Poemas Nuevos), 1963.
Cadente (Cadencias), 1964.
Ritmuri (Ritmos), 1966.
Noapte, Litani (La Noche, Letanías), 1967.
Frunzele Tale (Tus Hojas), 1968.
Crengi (Ramas), 1970.

Prosa

Icoane de Lemn (Imágenes de Madera).
Poartea Neagra (La Puerta Negra), 1930.
Cartea cu Jucarii (El Libro de los Juguetes),
1931.

Tablete din Tara de Kuty (Tabletas del País
de Kuty), 1933.
Ochii Maicii Domnului (Los Ojos de la Vir-
gen), 1934.
Cimitirul Bunavestirii (El Cementerio de la
Anunciación), 1936.
Lina, 1942.

Prosa poética

Ce ai tu mine, Vîntul? (¿Qué me quieres, Vien-
to?), 1937.
Manual de Morala Practica (Manual de Moral
Práctica), 1946.
Din Drum (Del Camino), 1957.
Lume Veche, Lume Noua (Mundo Viejo, Mundo
Nuevo), 1958.
Tablete de Cronicar (Tabletas de Cronista),
1960.
Cu Bastonul prin Bucuresti (Con Bastón por
Bucarest), 1961.

Prosa satírica

Siringa (La Siringa), 1943.

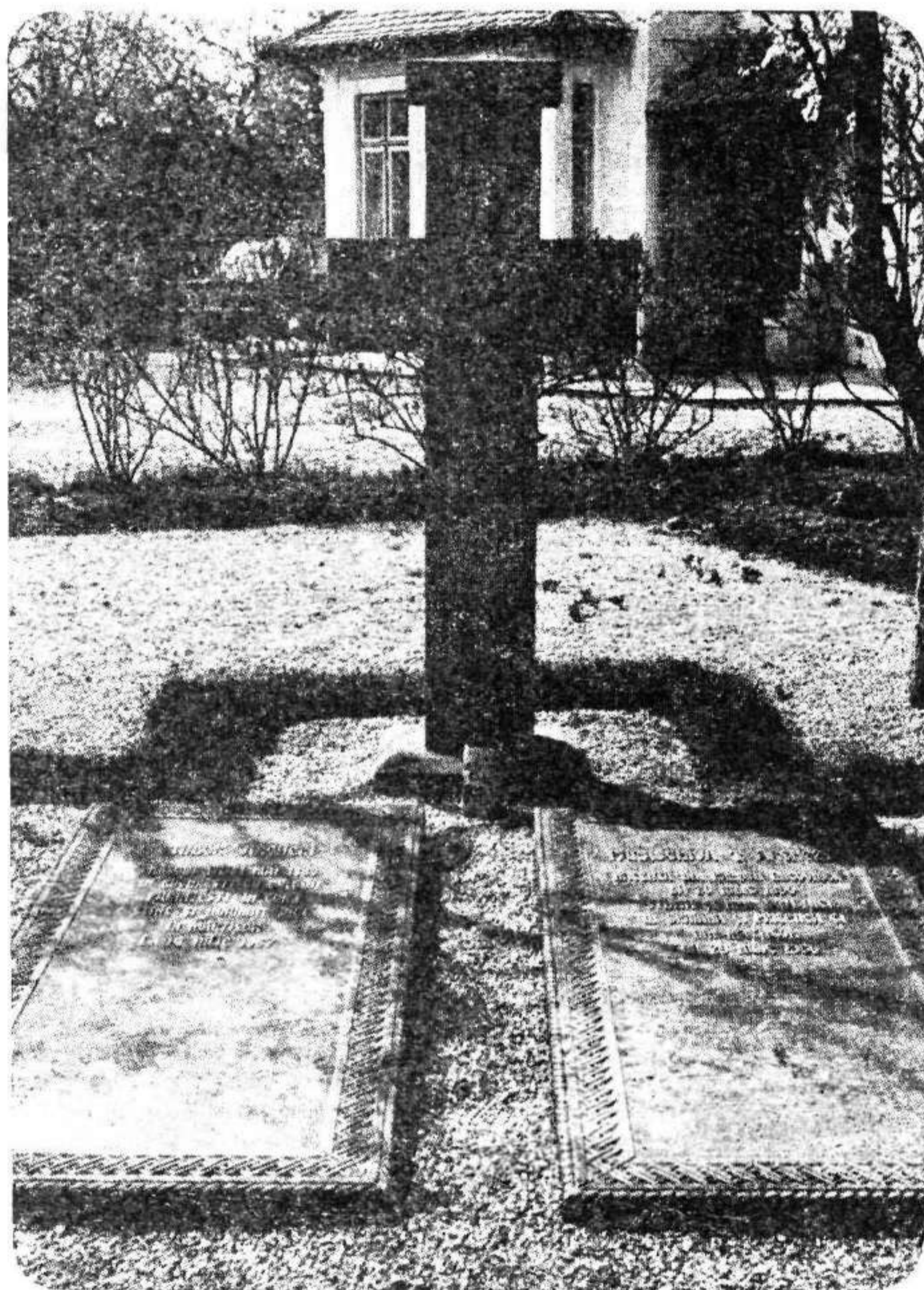
transferible. Al igual que Dios, al igual que la fe, no es un factor de liberación sino de dependencia angustiada. Y esta constatación, que procede, posiblemente, de una ardiente subjetivación por parte del poeta le conduce a un doble camino sin salida: el dolorido despecho del amante por un lado y la rebeldía prometeica por otro. Sin embargo, este último aspecto habría que matizarlo. Aceptando básicamente la validez de la afirmación de rebeldía, hay que decir que ésta queda mediatizada por la necesidad imperiosa de cimentar unas creencias, de descubrir la naturaleza de ese dios distante e incomprensible:

*Ahora, solos ante tu gran leyenda
me quedo para medir mis fuerzas con las
tuyas
sin pretender la victoria.
Quiero tocarte y poder gritar: «Existes».*

O ya en un tono más resignado:

*Así Dios mío, acostumbras a deshacer
poco a poco a tu pobre criatura.
Conviertes en polvo impalpable
la fuerza firme y la invencible voluntad.*

La fe y el amor como aniquilamiento. Sentimiento pétreo, rocoso. Una interrogación constante muy próxima al agonismo unamuniano. Y todo ello expuesto con una excepcional potencia expresiva, con un expeditivo dominio de la palabra y sus infinitas posibilidades. Suficientes motivos para que en este año de su centenario, Arghezi deje de ser un desconocido fuera de Rumania y acceda a la limitada constelación de los poetas eternos.



MÁRTISOR

SIETE POEMAS DE TUDOR ARGHEZI

TESTAMENTO

No heredarás de mí cuando yo muera
más que un nombre en un libro,
en esa tarde inquieta que comienza
con mis antepasados, hasta ti,
entre hoyos y barrancos
que mis mayores caminaron con fatiga,
y a ti, joven, también te tocará seguir.
Ponlo con fe en la cabecera.
Es tu primera gracia,
de los siervos que van cargados con los
huesos
que en mí fueron vertidos.
Para que ahora, por primera vez, cambiemos
la azada por la pluma, por el tintero el surco,
los viejos amasaron entre bueyes
el sudor goteado por siglos de trabajo.
En sus voces, apremios al ganado,
yo he hallado palabras ajustadas
y cunas de señores,
y devanado miles de semanas
cambiando todo en versos y en imágenes.
Hice de los harapos botones y coronas.
El veneno exprimido lo he cambiado por miel
sin cercenar su dulce fuerza.
He tomado el insulto y lo he tejido,
poniéndolo a insultar o a persuadir.
Del hogar he tomado ceniza de los muertos
y de ella he hecho un dios de piedra,
alto linde con dos mundos en el regazo,
vigilando en la cúspide misma de tu deber.
Nuestro dolor sordo y amargo
amontonas en mi solo violín,
a cuyo son, oyéndolo, bailara
el señor como un macho cabrío que va al tajo.
De heridas, barro, mohos,
he sacado hermosuras y valores, hurgando.
El látigo sufrido se transforma en palabras,
y, despaciadamente castigando, redime
al vástago viviente del delito de todos.

Es la razón de que la rama oscura
haya dado a la luz que ilumina la selva,
en su cima, como un racimo de verrugas,
el fruto de dolor de tantos siglos.
Perezosa, extendida en el sofá,
a la señora hace sufrir mi libro,
pues sus letras son fuego y hierro duro
que, unidas, en el libro se desposan
como metal caliente ceñido por tenazas:
el esclavo lo ha escrito, el señor lo ha leído,
sin saber que en su fondo
yace la ira de mis abuelos.

CANCION PARA DORMIR A MITSURA

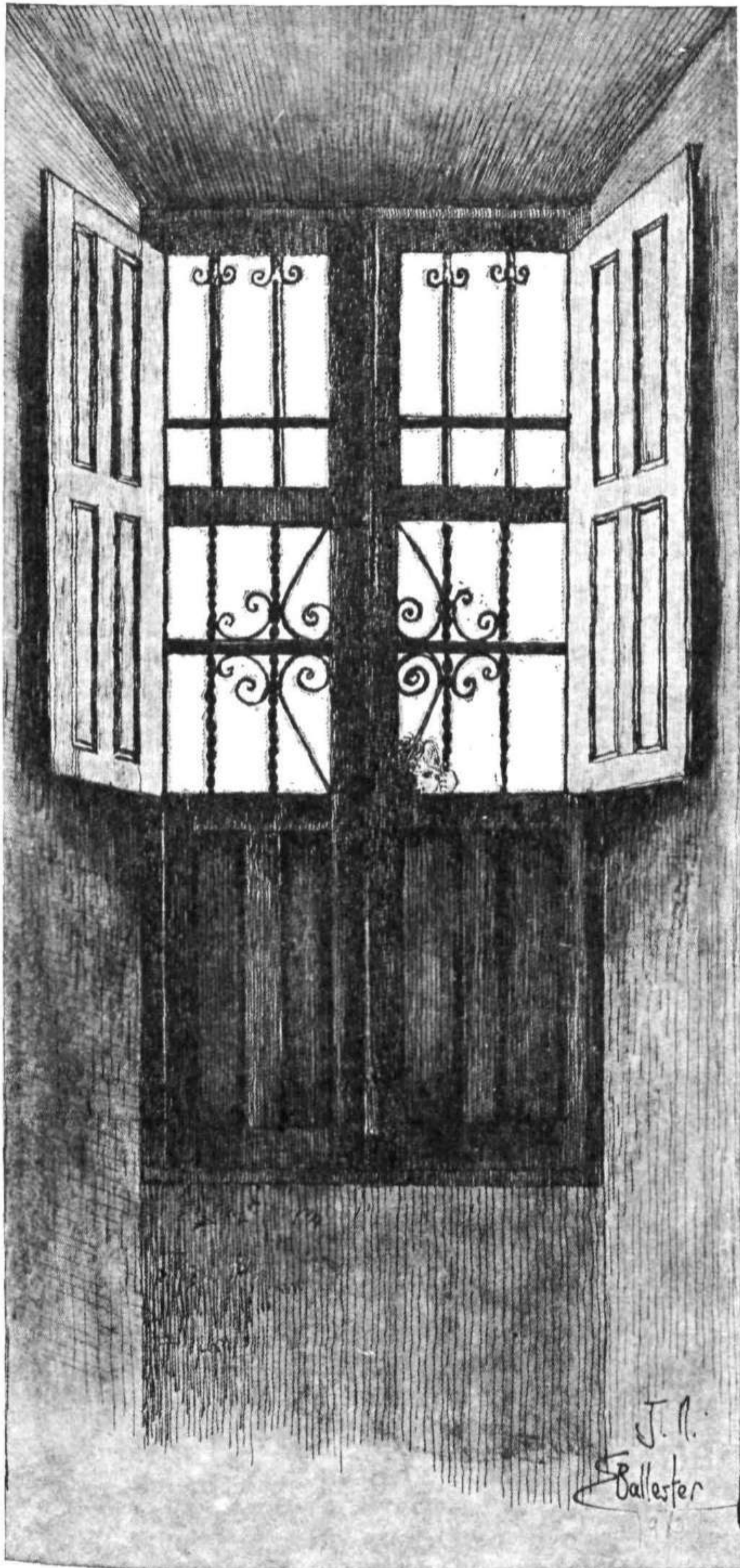
Señor, hazle una choza al sol
en un rincón de tierra antigua,
no sea más alta que una rosa
y tan ancha como una oreja.

Y en la entrada, en un ojo de agua,
un barco como una cerilla,
quepan en el rincón minúsculo
tu cielo y el cielo infinito.

Dale una suave mariposa,
dale una rana de esmeralda,
y en el bosque de los ajenjos
haz que su choza esté caliente.

Dale también, señor, colores
y papel chino, y así ella,
embadurnándolo, embadurne
también en él tu gloria.

Cuando todo esté listo,
se mudará papá a la choza.



Dibujos de Ballester

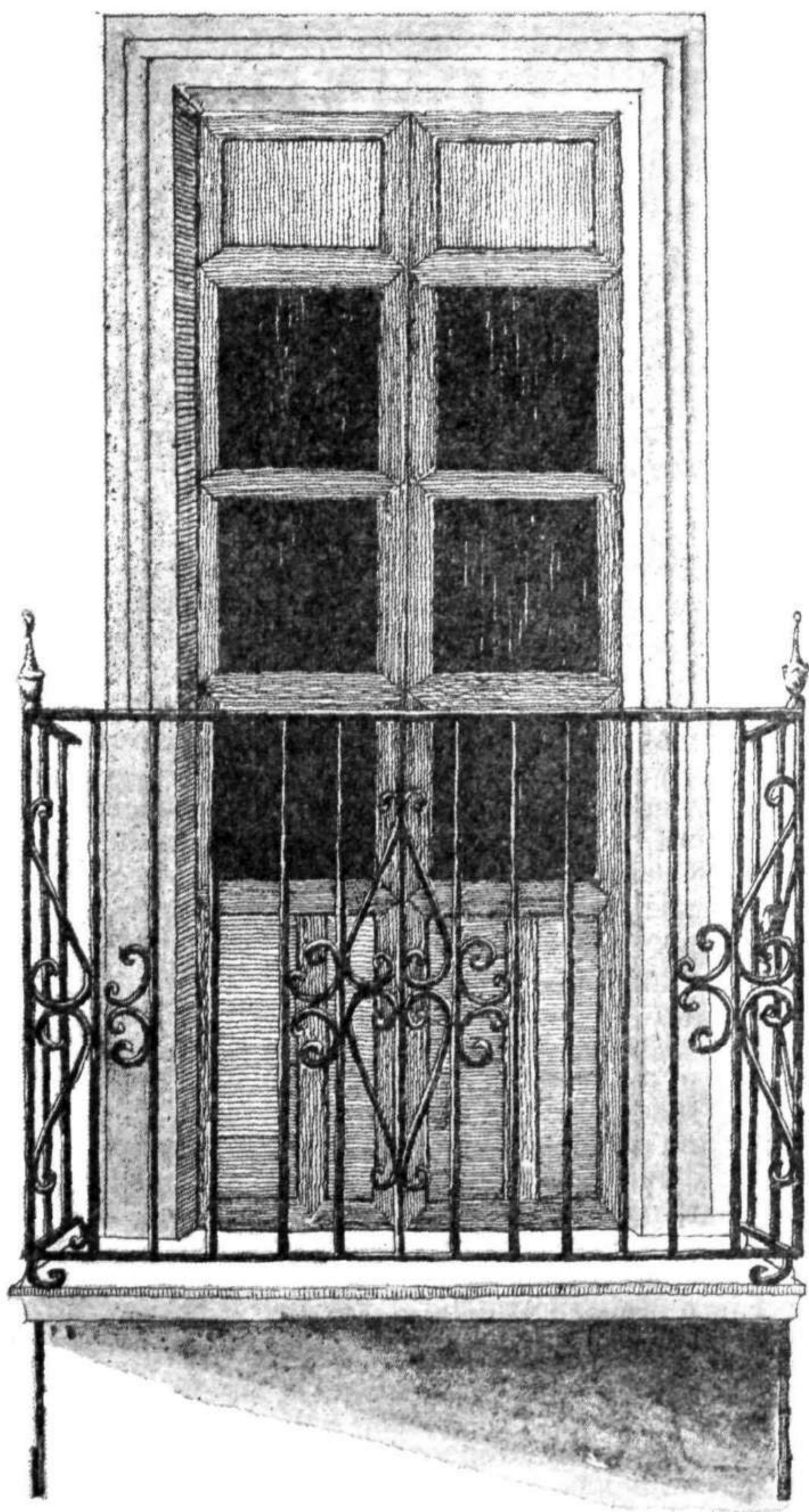
SALMO

Me acuso de haber anhelado
siempre y tan sólo lo prohibido.
De desear todos los bienes.
De noche en el castillo he penetrado
saqueándolo en sueño y en ensueños,
con el brazo extendido, con el puño cerrado.
El paso, en mármol, silencioso
pisa suave como en el barro,
y el pendón de la noche, entre los astros
abierto, cubre mis acciones
y adormece a los guardias, en las calles,
sobre sus lanzas apoyados.
Cuando llegué a caballo, con trofeos,
una mujer también traía
con el cabello de tabaco,
negros pezones y ojos de ave tímida.
Las tentaciones fáciles y suaves
ni son ni fueron para mí,
ni mi escudilla ni mi pensamiento
piden más que el veneno y el picante,
en sal me acuesto y me chapuzo en hielo,
donde hay oscuridad yo agito chispas
donde hay silencio yo sacudo gritos
y derribo las puertas con cadenas,
cuando en la cúspide me encuentro busco
y provocho el peligro,
para pasar la senda angosta escojo,
llevando un monte entero a las espaldas.

En verdad, mi pecado
es mucho más gravoso.
¡Con mi arco tenso, Dios, yo quise un día
de tu solio arrojarte!

Salteador de lo alto me impuse la misión
de saquear con águilas los cielos.

Pero, anhelando en lo hondo de mí los bienes
todos,
te oigo decirme que eso es imposible.



DEBE SER LA HORA

Debe ser ya la hora, porque caen
las hojas de los árboles, donde fueron tan
bellas.

y miramos de frente al pasado, tranquilos,
cuando su huella oscura nos escuece.

Y así, sin humildad y sin orgullo,
lo recordamos todo sobre nosotros mismos,
miramos el zigzag de las peñas de tiza,
donde dejara el paso su frágil testimonio.

Parcos de día o bien encendidos de noche,
ya en la cruz o ya libres y grandes o peque-
ños,

guías de crisantemos, pastores para hormigas,
sobre nosotros flotan los buitres en el cielo.

Si nos hieren la piel los caminos de espinas
¿por qué volver el rostro a tristezas pasadas?
¿No es otoño?, seamos nuestro propio refugio,
traigamos el desierto junto a la chimenea.

Tomemos la ceniza fría de los altares
viejos y démosles llama más fértil.
Esparzamos semillas por los llanos futuros
esperando tardías cosechas con tristeza.

TESTIMONIO PARA VIOLIN Y ARCO

Mi alma es una cuna de muñecas,
ti vivo de cunas que gira
al vals de una música cuchicheada.

Diviso orejas y mejillas
salir de conchas, mantones de satén,
asidas entre sí en la fuga
a la cadena de un dije campesino.

Recorren el torbellino de capuchas,
se agitan sus pelucas, sus mechones,
y los ojos incólumes de zafiro redondo
pestañean en la fuga, escondiéndose.

Los caballos de madera, como abejorros,
enjaezados, iguales, entre muñecos,
relincharían en torno a la luna,
les traicionan voz y garganta.

Un enjambre de mariposas
amarillea al viento del columpio,
riendo al viento que las ase
de mi cristal y de mi lámpara.

Ni una pregunta turba
mi silente serenidad.
Mi sonrisa, en estrellas y en planetas,
bien lo ves: de ellos viene.

ACABAS DE IRTE

Acabas de irte. Yo mismo te lo pedí.
Te seguí de lejos por las veredas blancas,
hasta que te perdiste entre las hojas
sin volver una vez la mirada.

Yo te había hecho, ida, una seña,
pero, ¿qué es una seña de sombra en la le-
janía?

Quería que te fueses, también que te que-
daras.

Seguí el primer pensamiento, y a ti
el pensamiento sin voz no te retuvo,
¿por qué irte?, y también, ¿por qué quedarte?

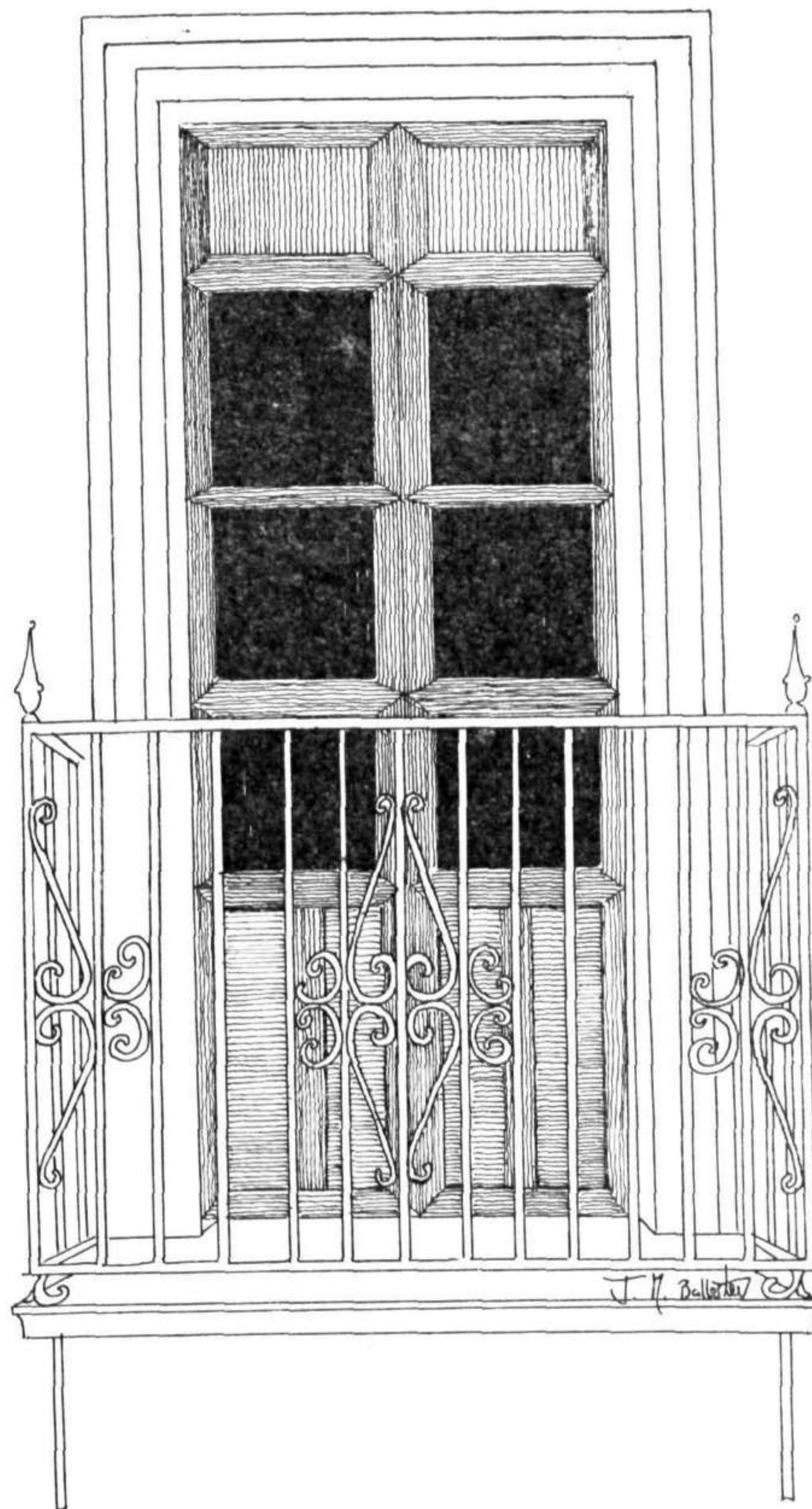
NADA

Deja la flauta, deja el violín,
que no suenen más.
Quiero que calle todo lo que canta:
flautas, zampoñas, órganos y cuerdas.

Quiero que duerma todo,
que ni un susurro llegue.
Ver la vida en suspenso
contra el azul nocturno.

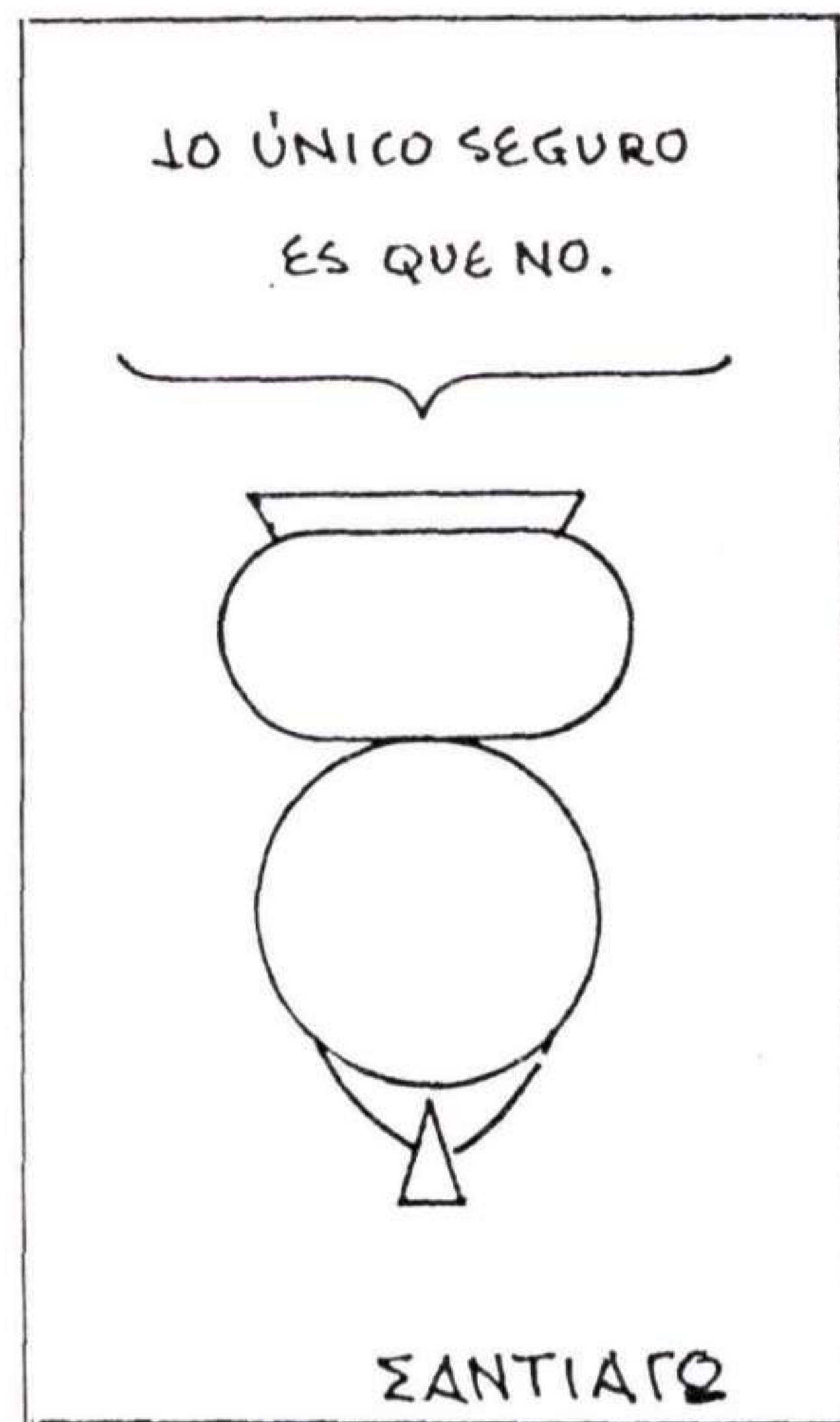
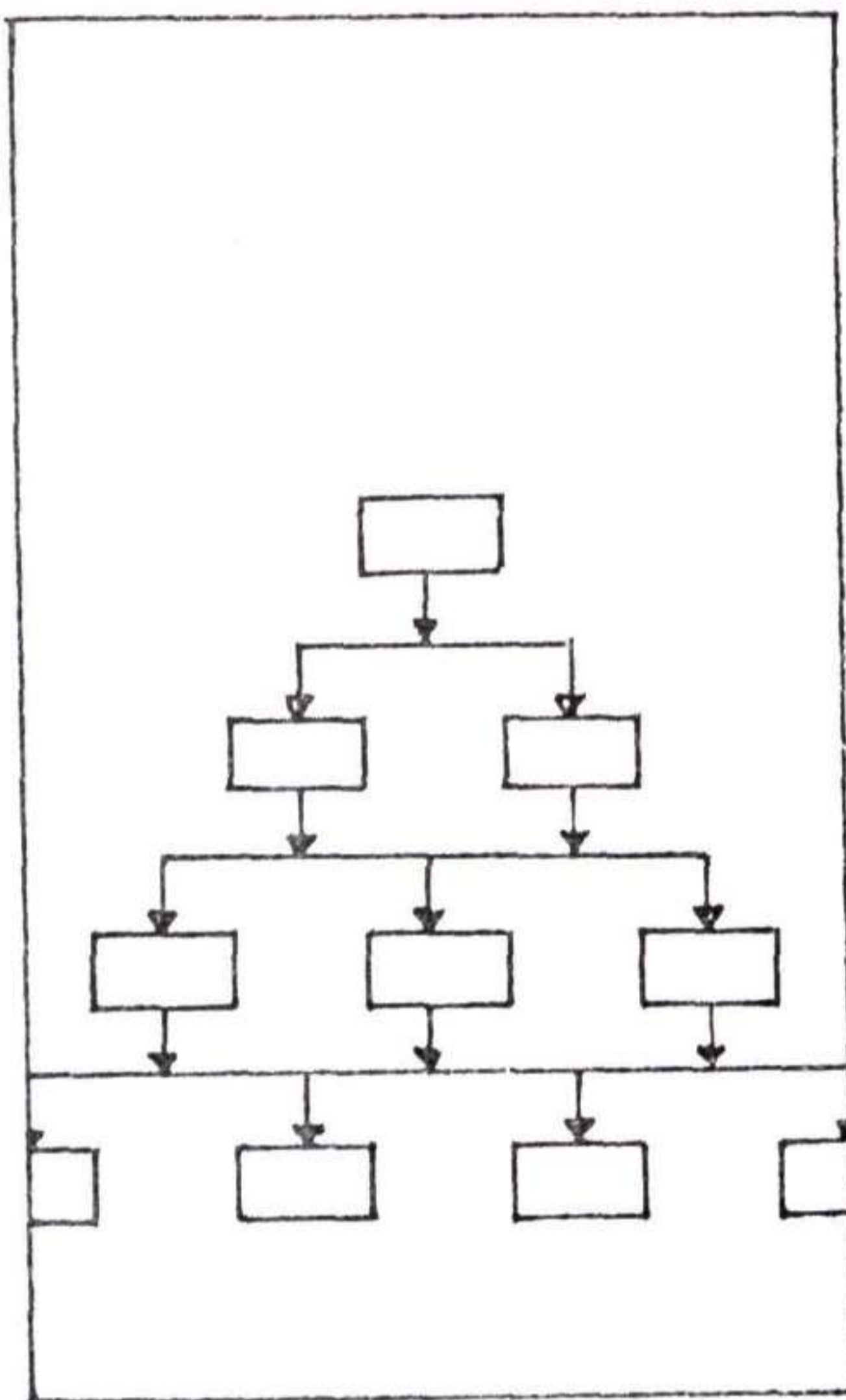
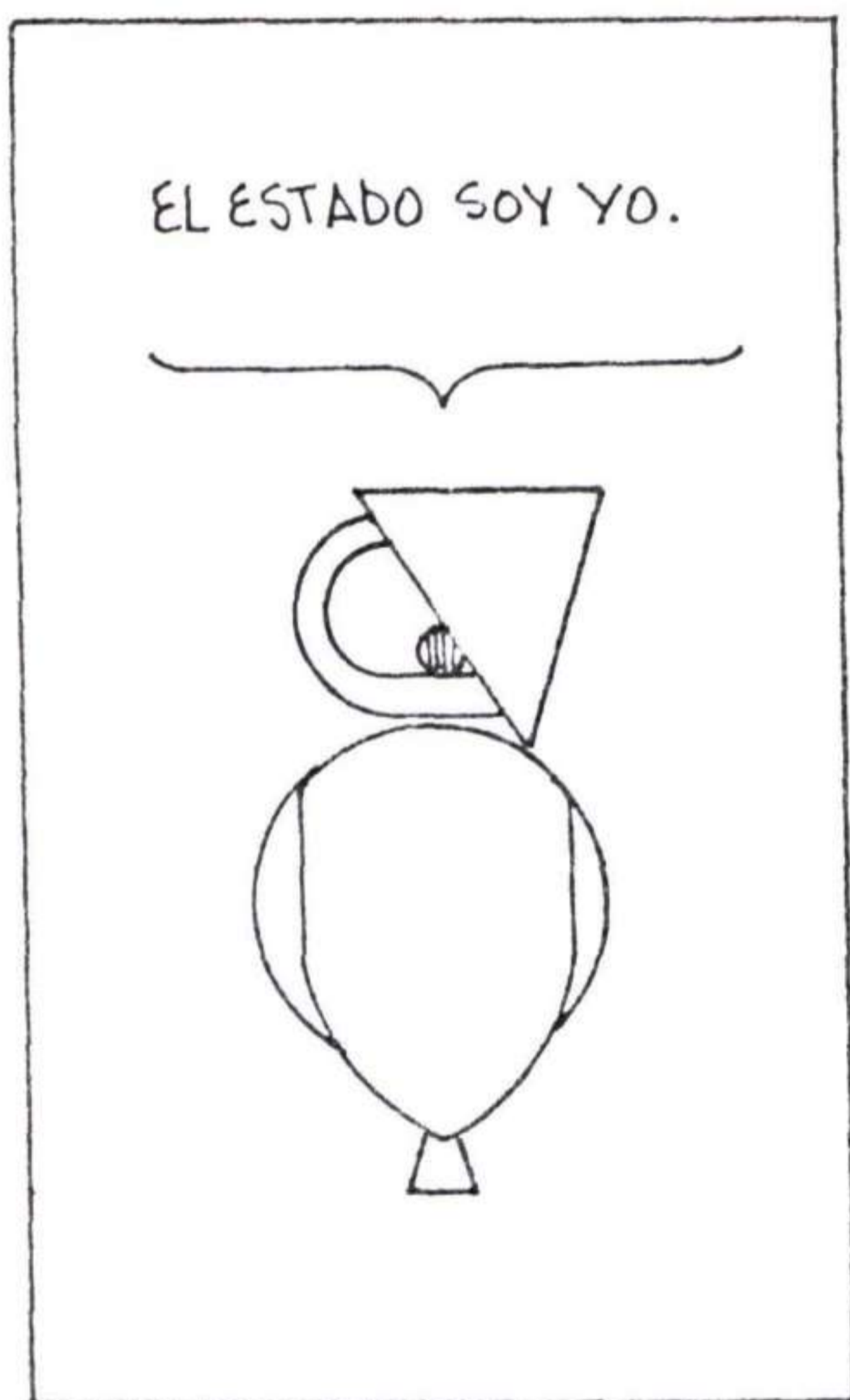
Callad, árboles, fuentes,
pensemos que la vida no ha empezado.
La tierra nuestra permanezca,
ciega y muda, en el cielo y en el sol.

Y es que basta una sílaba
dicha no sé por quién
para que sobre mí, de nuevo, se hunda
el antiguo silencio.



La traducción de los poemas aquí antologados es obra de Jesús Pardo. Las citas que se incluyen bajo el epigrafe de «El poder de imprecación en la poesía de Arghezi» proceden de la traducción que, bajo el título general de «Palabras adecuadas» ha hecho al castellano el hispanista y poeta rumano Dario Novoceanu. Acerca del título del libro fundamental de Arghezi, que Novoceanu traduce por «Palabras adecuadas» y Pardo por «Palabras ajustadas», cabe decir que la palabra Potrivit tiene en rumano, según Pardo, el sentido preciso de encajado.

Lechu Zen

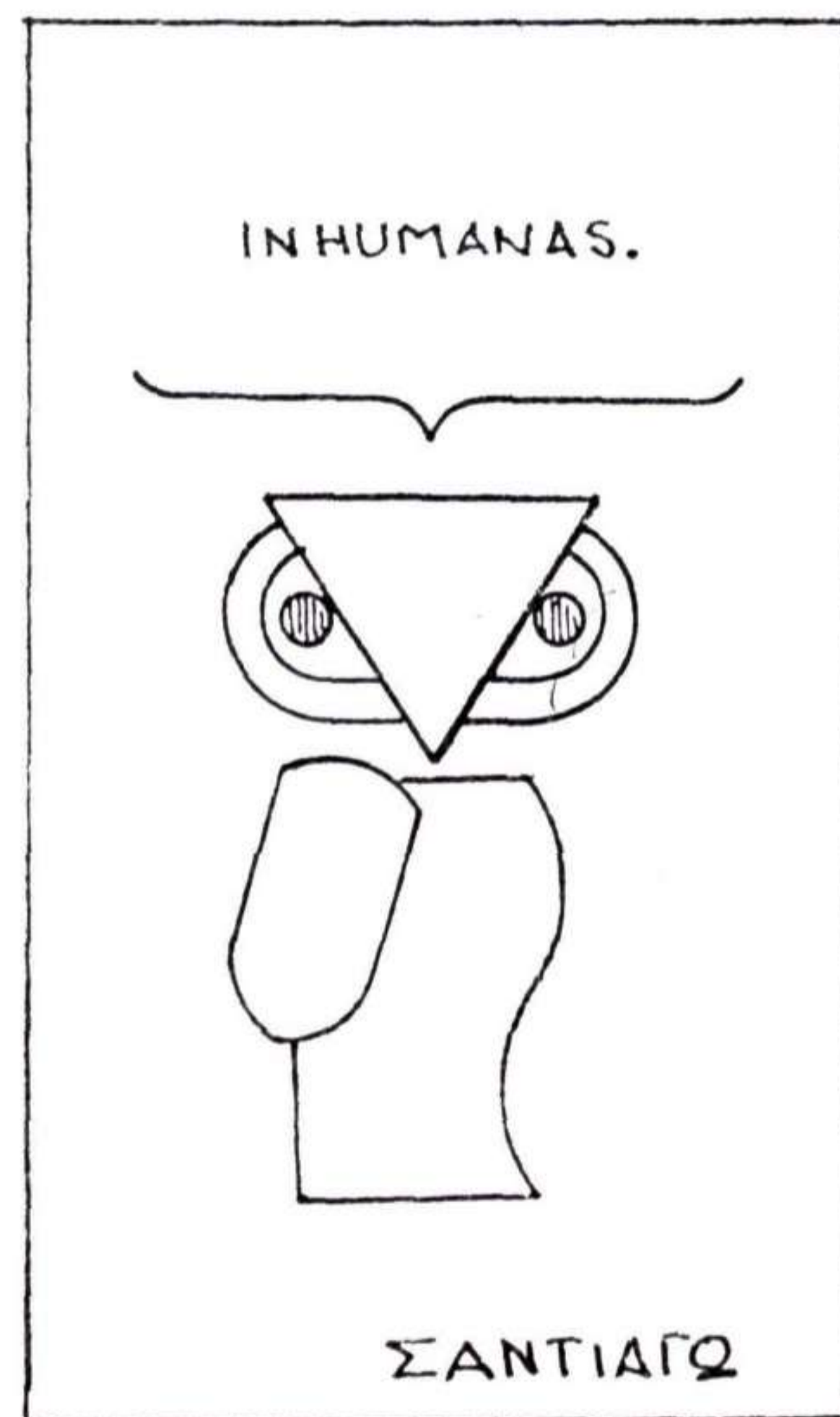
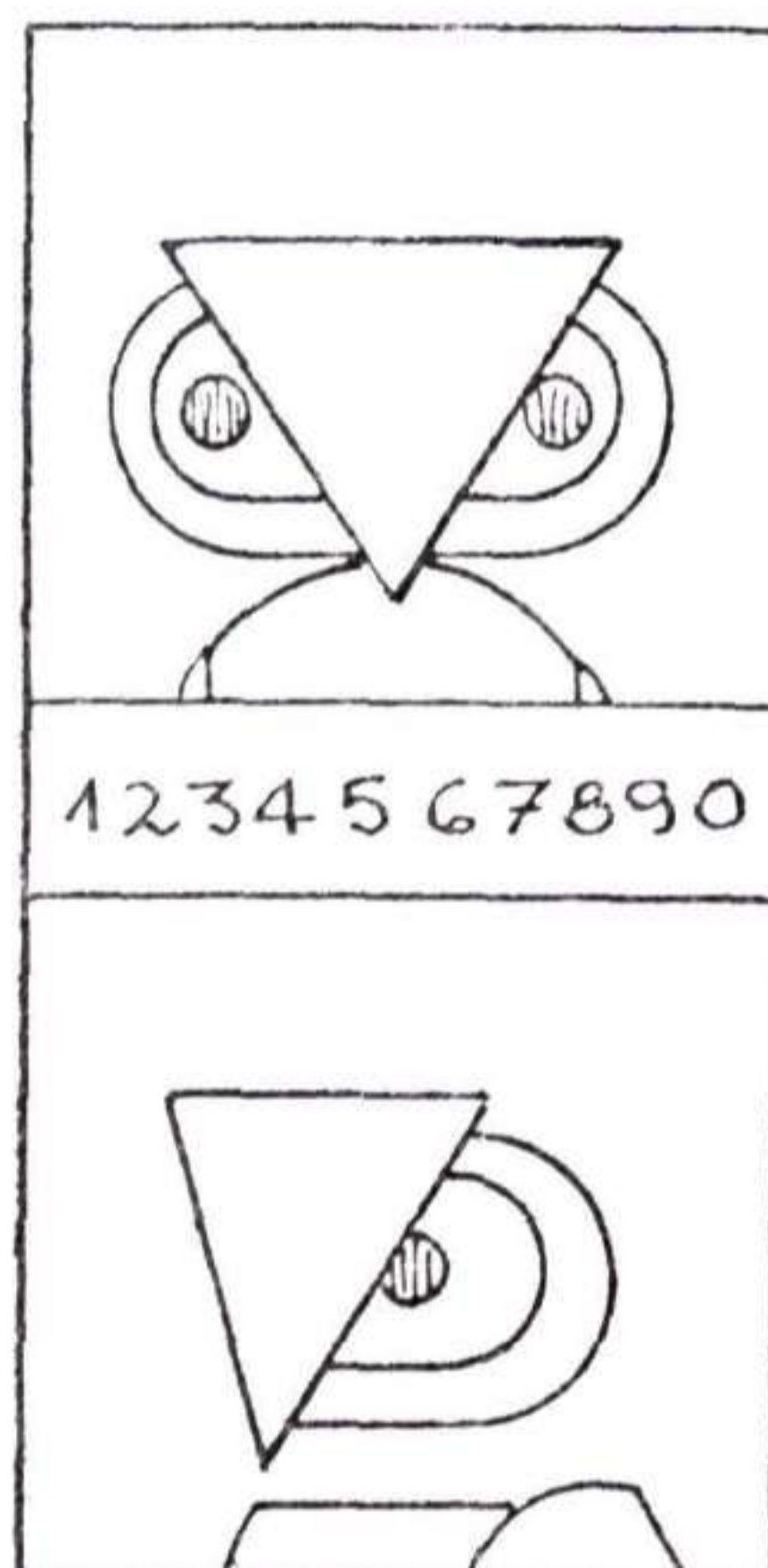


REFRANERO ATRIBUIDO

Un clavo saca otro clavo (Jomeini).

Quien no tiene, descansado duerme (Rockefeller).

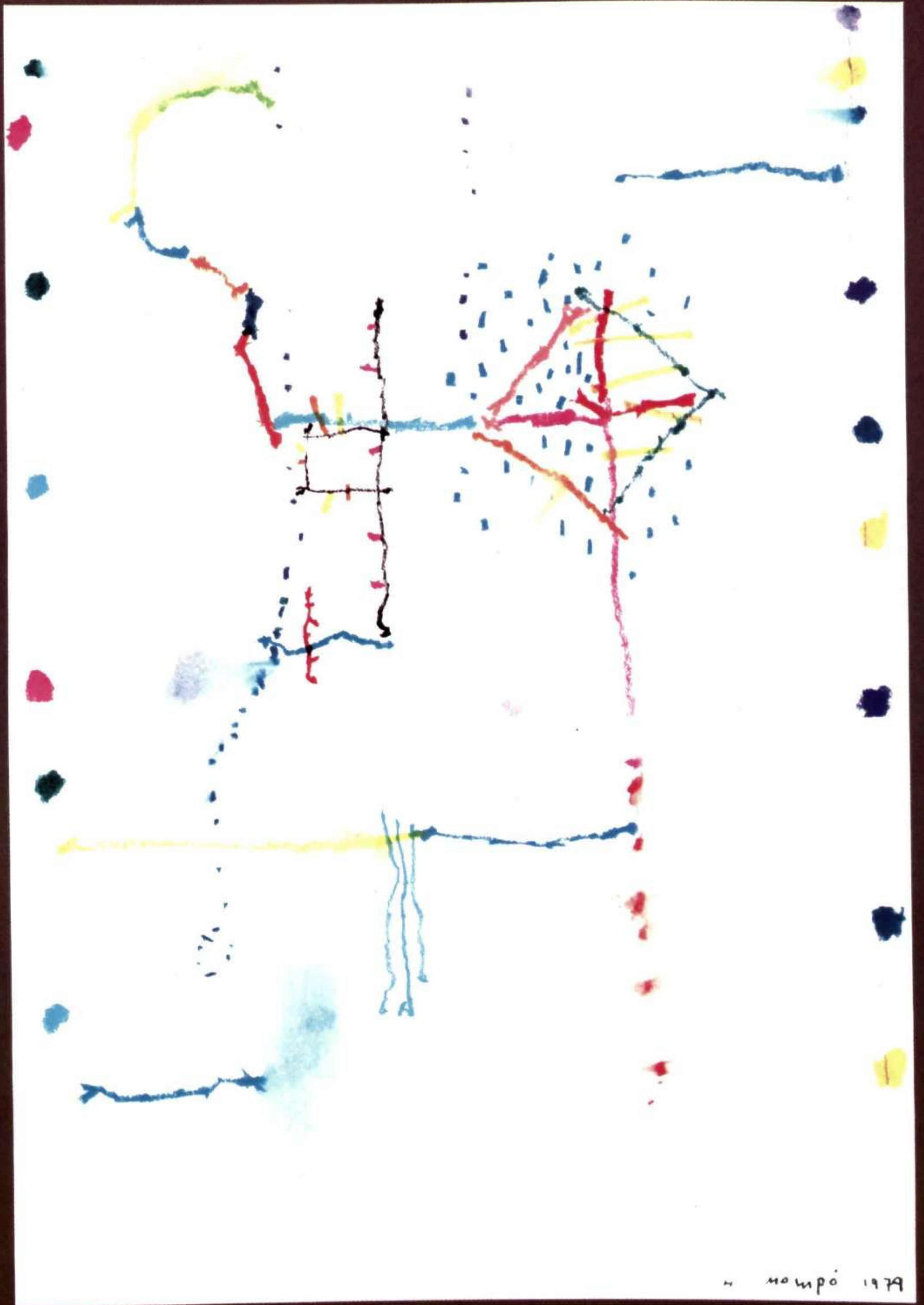
No me laves tiempo, que yo te iré alcanzando (Einstein).

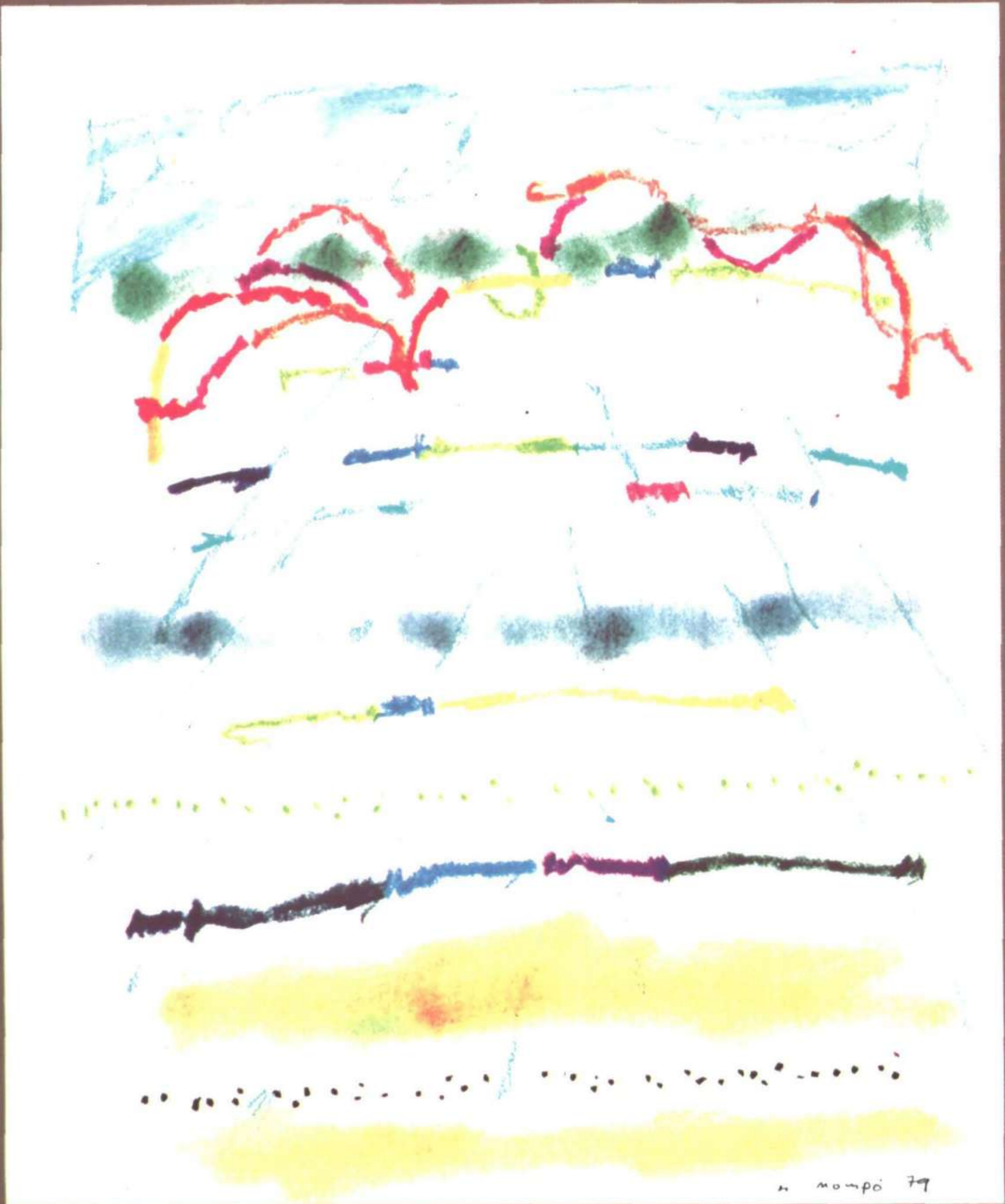


MOMPO









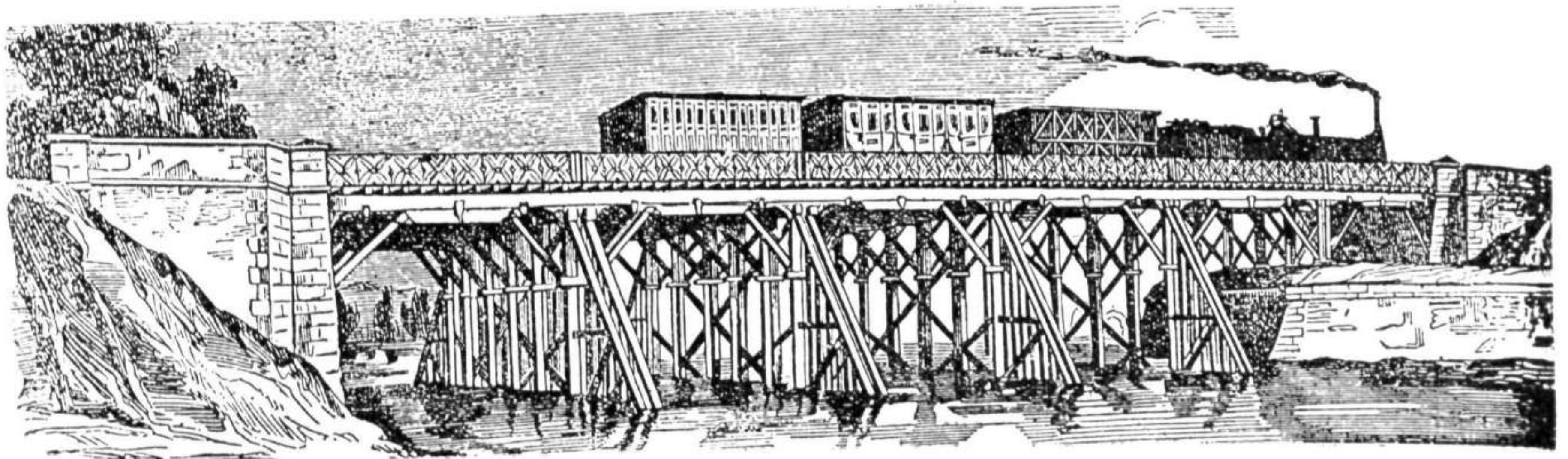
n nompó 79

LUIS CERNUDA: DEL MITO A LA ELEGIA

«Que la muerte está a favor del gran poeta es algo más que una ilusión entretenida por los poetas, es una realidad que nunca deja de sorprendernos. Y quizá de modo especial esté a favor de aquél, según fue el caso de Luis Cernuda en su madurez, que durante años y años se esforzó en la tarea inútil de hacerse en sus poemas y de entreverse en ellos.» Hoy, que nadie le niega al poeta sevillano un puesto de honor en la generación del 27, podemos apreciar la certeza de estas palabras de Jaime Gil de Biedma. La crítica —o una parte de ella al menos— ha pasado de considerar a Cernuda un *poeta menor* a estimarle como una de las más altas cimas de la lírica en castellano, sólo comparable a un Garcilaso, a un San Juan, a un Bécquer. Muchos hispanistas —ese rebaño de memos laboriosos— han dejado de calificar extravagantemente a la generación del 27 de «un segundo siglo de oro» para, con mayor modestia, suscribir la hipótesis de que son un grupo de retóricos estimables que sin duda quedarán inscritos en nuestra historia literaria, al igual que quedaron los poetas de la corte de Don Juan II. Los años pasan. Hace cincuenta, cuando alguien quería expresar su admiración por un poeta acudía un nombre a sus labios: Juan Ramón Jiménez. En la posguerra ese nombre era Antonio Machado. Ahora lo es Luis Cernuda: ¿quién desestimaría en 1979 la obra de Juan Ramón por estar dedicada «a la inmensa minoría», la obra de Machado por su «estilo decimonónico» o la obra de Luis Cernuda por su «frialdad», como la adjetivara algún que otro comentarista de nuestra sociedad literaria?

Pero ¿por qué Cernuda está más presente que cualquiera de sus compañeros de generación? Ni

Guillén, ni Salinas —por poner dos ejemplos ilustres— son poetas que carezcan de evidente calidad intelectual y literaria. ¿Qué es lo que se busca entonces en la obra del autor sevillano? La respuesta no es unívoca. Uno de nuestros mejores poetas actuales ha resumido con brevedad y precisión el significado de *La Realidad y el Deseo* en la poesía española de posguerra: «Cernuda es el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27.» No pensemos por esto que Cernuda es un poeta para poetas. Cualquiera de esas personas, muchas de ellas jóvenes, que nunca han pensado seriamente en escribir poesía, nos declaran, ante nuestro asombro, que Cernuda es *su* poeta. Si lo que buscan es belleza, ¿no la hay acaso en los versos de Lorca y Alberti? Sin duda la hay. Pero sin duda también no es la belleza, o al menos esa clase de belleza, la que buscan los lectores de *La Realidad y el Deseo*. ¿Qué es, pues, lo que convierte a Cernuda en un autor único e insustituible para sus lectores? Es posible que la respuesta a esta pregunta nos la haya dado Octavio Paz: *La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos (...). Pocos poetas modernos, en cualquier lengua, nos dan esta sensación escalofriante de sabernos ante un hombre que habla de verdad, efectivamente poseído por la fatalidad y la lucidez de la pasión. Si se pudiese definir en una frase el sitio que ocupa Cernuda en la poesía moderna de nuestro idioma, yo diría que es el poeta que habla no para todos, sino para el cada uno que somos todos. Y nos hiere en el centro de cada uno que somos «que no se llama gloria, fortuna o ambi-*



ción», sino la verdad de nosotros mismos. Así, los lectores de Cernuda buscan —y encuentran— no sólo un bello libro de versos, sino un hombre que les *habla de verdad*. Esto es posible porque la poesía de Cernuda es no sólo una experiencia de orden estético en lo externo, sino también una experiencia de orden ético en lo interno.

Por esta razón, es imposible hablar por separado de la vida y de la obra de Cernuda. *La Realidad y el Deseo* (título con el que fue recogiendo, en sucesivas ediciones ampliadas, la totalidad de su obra poética en verso) es una especie de autobiografía espiritual. Luis Cernuda ha sido llamado por un crítico nuestro primer poeta de la experiencia, y ciertamente lo es. El crecimiento de su poesía ha sido comparado con el de un árbol. Cada vez más altas las ramas y, al mismo tiempo, cada vez más profundas las raíces. Sevilla, Madrid, Toulouse, París, ciudades inglesas, norteamericanas, mexicanas...; simbolismo, poesía pura, surrealismo, poesía anglosajona... Todo ello son experiencias —humanas o espirituales— que irá elaborando en su insobornable soledad. Su desmesurada personalidad poética le permite asimilar todo aquello que le es afín para resaltar mejor su propia identidad. La obra de Cernuda es un progresivo ahondamiento en sí mismo, teniendo en cuenta los datos que le suministra la experiencia. Un proceso de introspección que no terminará si no es con su propia vida. En este sentido, no pueden ser más certeras las palabras de Octavio Paz: *La obra de Cernuda es una exploración de sí mismo; una orgullosa afirmación no desprovista de humildad, al fin de cuentas, de su irreductible diferencia. El mismo lo dijo: «Yo sólo he tratado, como todo hombre, de hallar la verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sino sólo diferente.»* Por eso, comenzaremos hablando del niño que nació en una casa sevillana de la calle Acetres. Un niño que oía en el patio el sonido del agua al caer sobre la taza, que escuchaba absorto la musicalidad de los pregones callejeros, que miraba el blancor de las paredes encaladas, que aspiraba el aroma menudo y penetrante del jazmín. Nada de ello es ocioso. Porque años después, en páginas excepcionalmente densas y sensuales, el gran poeta Luis Cernuda, en la soledad de una pequeña habitación en Glasgow, erige una reflexión y una recapitulación sobre la realidad y los fantasmas de la realidad que rodearon a aquel niño.

Luis Cernuda nació en Sevilla el 21 de septiembre de 1902, en el número 6 de la calle Conde de Tójar (hoy Acetres), situada en el corazón de la ciudad. Ahora, parte de la casa natal del poeta la ocupa una cristalería, pero se conserva íntacta la planta de la casa, el hermoso patio sevillano al que dan las habitaciones, la taza de mármol sobre la que un día borboteaba el agua: *Recuerdo aquel rincón del patio de la casa natal, yo a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol... Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realzaba la vida misteriosa de las cosas, he visto cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas, sin pasar.*

Luis es el menor. Tiene dos hermanas. Su familia pertenece a la burguesía de la ciudad, y

su padre era comandante de Ingenieros. Un militar de carácter recto y severo. Esa seriedad del ambiente no hará sino fomentar en el niño su tendencia a la soledad, la ensoñación y la lectura: *En los estantes de la biblioteca paterna, y a escondidas, porque no le permitían su uso, halló el niño unos tomos en folio de encuadernación rojo y oro, por cuyas páginas se ahondaban los grabados con encanto indecible. Ellos fueron quizá los que primero llamaron su atención, más que los nombres de ciudades desconocidas que llevaban en el lomo: Roma, París, Berlín...*

En 1911, este niño sensible y solitario, ya pre dispuesto a la introspección y a la lectura, entra por primera vez en contacto con la poesía. Fortuitamente, sus primas le dejan las obras de Bécquer —que será ya para siempre una de sus predilecciones líricas—. Bécquer era actualidad en aquellos días, porque se procedía al traslado de sus restos desde Madrid a la capilla de la Universidad de Sevilla: *Aún sería Albanio muy niño cuando leyó a Bécquer por vez primera (...). Entre las páginas más densas de prosa, al hojear aquellos libros, halló otras claras, con unas cortas líneas de leve cadencia. No alcanzó entonces (aunque no por ser un niño, ya que la mayoría de los hombres crecidos tampoco alcanzan esto) la desdichada historia humana que rescata la palabra pura de un poeta. Mas al leer sin comprender, como el niño y como muchos hombres, se contagió de algo distinto y misterioso, algo que luego, al releer otras veces al poeta, despertó en él, tal el recuerdo de una vida anterior, vago e insistente, ahogado en abandono y nostalgia.*

Pronto los padres cambian de domicilio. La nueva casa está primero en el Cuartel de Ingenieros, en el Prado de San Sebastián. Luego, su familia va a vivir al número 4 de la calle del Aire, en una casa típicamente sevillana del barrio de Santa Cruz. En ella escribe los poemas de *Perfil del aire*. Porque el adolescente Luis Cernuda había sido tocado ya por el fuego sagrado de la poesía, que le dejará marcado para siempre. Pues en Cernuda —al igual que en Leopardi— el ser poeta es un destino, una fatalidad. ¿Podemos siquiera imaginarnos a Luis Cernuda en otra ocupación esencial que no fuera la de servir a la poesía? Ciertamente que no. Así lo reconocerá él en su madurez en una composición titulada «La poesía», incluida en la serie *Con las horas contadas*:

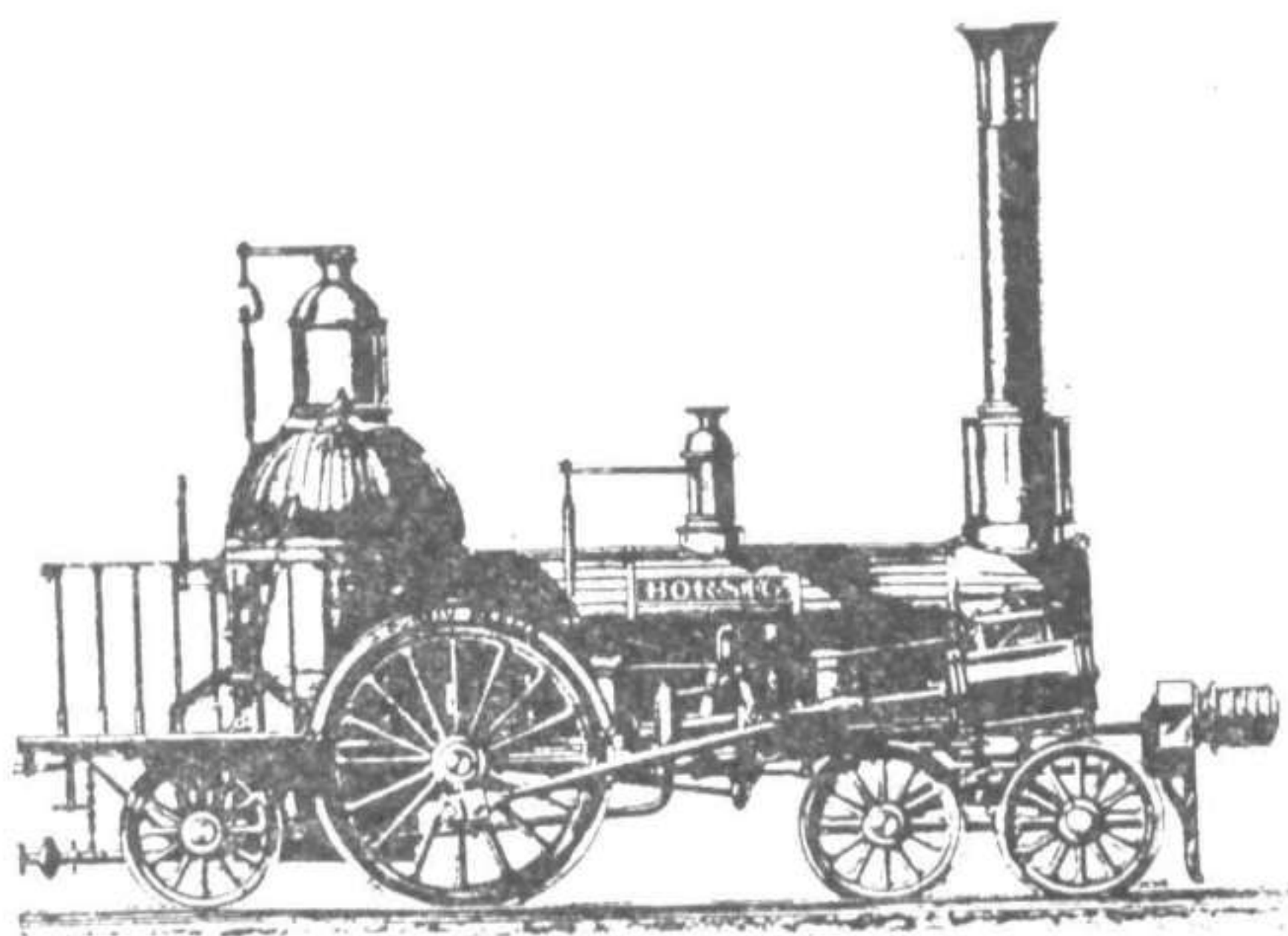
*Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?*

*El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.*

*Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.*

*Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.*

*Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: «Señora».*



Pero no nos adelantemos a los acontecimientos. El poeta Luis Cernuda se manifiesta por primera vez como tal hacia 1923. En este año hacía el servicio militar en el Regimiento de Caballería. Una tarde, a caballo en instrucción por los alrededores de Sevilla, recibe una fuerte revelación poética: *Una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si por vez primera entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. Así nació entonces toda una serie de versos, de los cuales ninguno sobrevive.*

En 1919 Cernuda ingresa en la Universidad de Sevilla, donde cursará estudios de Derecho hasta terminar la licenciatura. El primer año tiene por catedrático de Lengua y Literatura españolas a Pedro Salinas. Su timidez e introversión le impiden darse a conocer hasta finales de curso a su profesor, que se convierte en su primer mentor literario: *En mi primer año de estudios universitarios había sido alumno de Pedro Salinas (...), ya casi al final de mi carrera, la ocasión de haber publicado yo unas líneas de prosa en una revista estudiantil, líneas que Salinas leyó, y la mediación de algunos amigos comunes, nos puso al fin en contacto. No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino.* En efecto, el joven Cernuda frecuenta por aquel entonces a los clásicos españoles (Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón son autores que estaban en su biblioteca). Pero recibe de Salinas la indicación de que leyera a los poetas franceses, de que aprendiera una lengua extranjera. De esa manera comienzan sus lecturas de Mallarmé —quien habría de dejar en su poesía una huella profunda y duradera—, Baudelaire y Rimbaud. Es el mismo Salinas quien le presta algún libro de André Gide, sin sospechar que su lectura iba a suponer en el joven alumno mucho más que una experiencia literaria: la autorreconciliación con su homosexualidad.

Estamos ante el fin de la prehistoria literaria de Cernuda. Hacia el final de 1920 muere su padre, y su madre le concede la emancipación. En 1925 termina la carrera de Derecho (nunca la llegará a ejercer) y publica sus primeros poe-

mas en la *Revista de Occidente*. Un primer viaje a Madrid le entreabre las puertas de los círculos poéticos. En carta a su amigo Capote, fechada el 17 de enero de 1926, le comunica que ha conocido a Bergamín, Dalí, D'Ors, Guillermo de Torre...: *Conozco ya a casi toda la joven literatura y he recibido bastantes elogios por mis versos. Ortega, digno de toda admiración y respeto, me ha invitado a seguir trabajando.* Cernuda va muy pronto a conocer a sus compañeros de generación y a colaborar en sus publicaciones. Su aspecto, su máscara —que ya le acompañará siempre— es la de un *dandy* (lo que implica tanto defensa de los otros como afirmación de la propia individualidad). Pero tiempo después, un contemporáneo suyo, Juan Gil-Albert, lo describirá con estas palabras: *Era esbelto, cenecño, de atezada piel, con negro pelo ceñido cual un casquete a la cabeza —como lo seguían llevando los lechuguinos del gran mundo— y la nariz acusadamente respingona sobre un pequeño bigote retocado. No recuerdo quién dijo que hubiera podido pasar por un rey de Cambodge vestido a la inglesa (...). No hablaba nunca de literatura y abominaba las peñas de café. Prefería pasar por fútil y dar a la elección de una corbata, o a la preferencia por alguna star de moda, el carácter de seriedad suma, que otros conceden, con exclusividad, a las tareas del intelecto.*

Mil novecientos veintisiete, fecha de la publicación de *Perfil del aire*, el primer libro de Cernuda, es un año clave en la poesía en castellano de nuestro siglo. Como fondo está, en primer lugar, Juan Ramón Jiménez —el maestro de los jóvenes del 27—, heredero del modernismo de Rubén, de los simbolistas franceses y transmisor del gusto por el romance y por la lírica neopopular española a quienes entonces eran, de algún modo, sus discípulos. Es también el momento de las vanguardias (ultraísmo y creacionismo) que exaltan el dinamismo tecnológico moderno, defienden la libre disposición tipográfica de Apollinaire y los futuristas y proclaman como dogma la supremacía de la imagen, la total autonomía del poema. Las dos ideas estéticas en boga —que dejan profunda huella en la generación del 27— son la *poesía pura* (las teorías postsimbolistas de Valéry entusiasman en España, potenciadas por la influencia de la *poesía desnuda* de Juan Ramón) y la *deshumanización del arte*. Como es sabido, Ortega ve en las tendencias vanguardistas posteriores a la Primera Guerra Mundial el rechazo de los elementos humanos del arte realista y la estricta fruición estética de la obra. Arte intrascendente, irónico, lúdico. La poesía es culto a la metáfora. Ortega cita como ejemplo el ultraísmo. Con motivo del centenario de Góngora, se exalta en él al poeta que persigue la belleza pura en el artificio verbal y en el culto a la metáfora.

Perfil del aire aparece como número 4 de los suplementos de *Litoral*, revista malagueña dirigida por Prados y Altolaguirre. El libro es recibido con reticencia por la crítica, que señala una acusada influencia de Jorge Guillén. Sólo dos reseñas resaltan su originalidad: una de José Bergamín, la otra de Lluís Montanyá. Ello mortifica a Cernuda hasta extremos inimaginables. En su artículo «El crítico, el amigo y el poeta» —escrito en 1948— todavía recuerda con

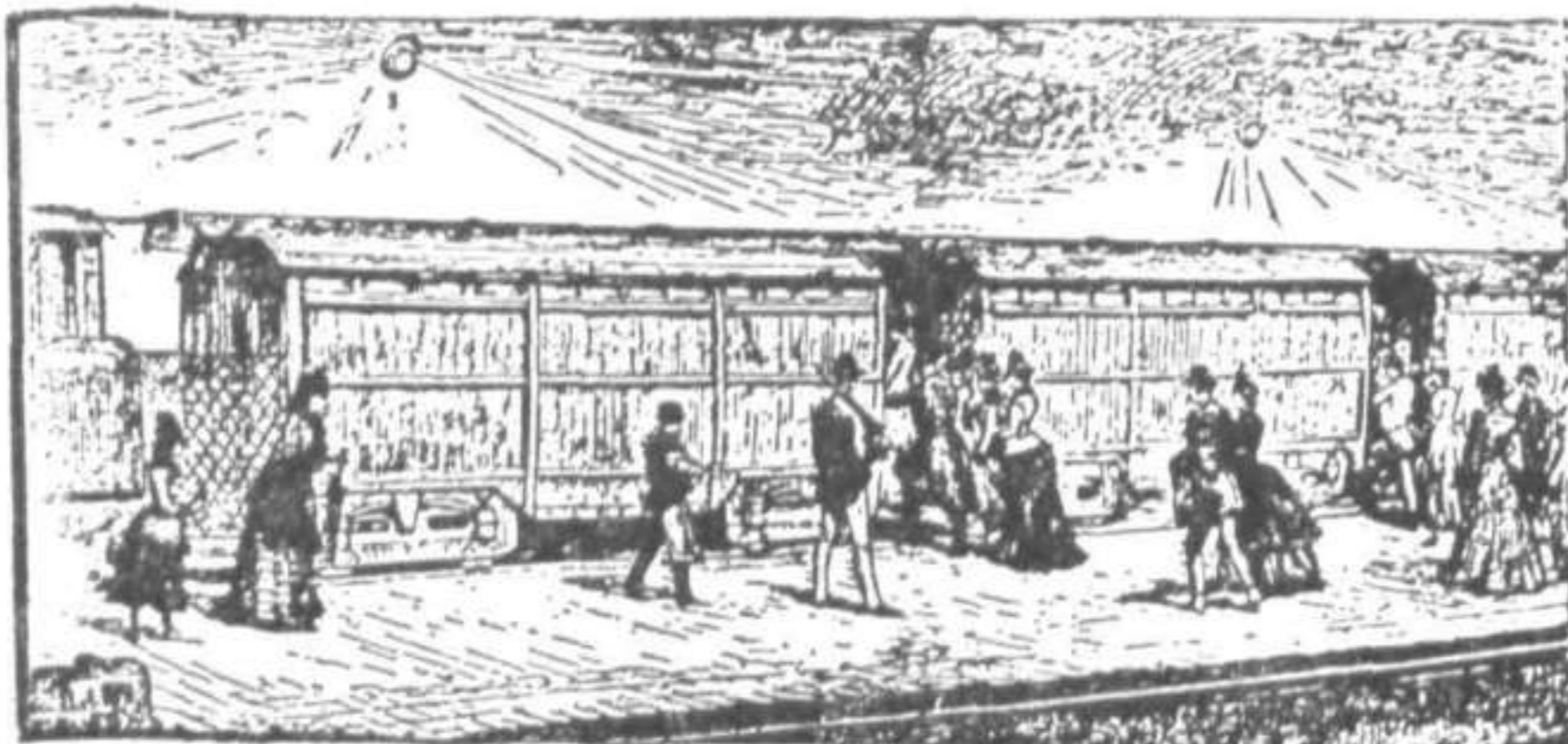
ira y amargura la acogida que tuvo su primer libro. Sin embargo, lo cierto es que los argumentos que da el autor sevillano para descartar la influencia directa de Guillén no son convincentes, como ha demostrado Derek Harris en un concienzudo trabajo (*Perfil del Aire con otras obras olvidadas e inéditas*, Tamesis books limited, Londres, 1971). Hay que decir también que esta influencia no es única ni excluye la originalidad del poemario. Juan Ramón, Mallarmé, Reverdy y Salinas están presentes en estas delicadas e indolentes composiciones de arte menor. Además, aunque parezca paradójico, no estaría de más señalar que la presencia poética determinante es la del mismo Luis Cernuda. De cualquier manera, en las sucesivas ediciones de *La Realidad y el Deseo* Cernuda cambia el título del libro por el de *Primeras poesías*, a la vez que corrige y elimina poemas: *Cuando los versos de Perfil del aire volvieron a publicarse, con algunas supresiones y correcciones en la edición primera de La Realidad y el Deseo, el año 1936, les quité el título original, porque ya para entonces mi antipatía a lo ingenioso en poesía me lo había hecho poco agradable*. Pasados los años, lo que enojaba a Cernuda de *Perfil del aire* era precisamente todo aquello que pudiera verse como un rasgo generacional o privativo de la estética del momento: *Mi disgusto ante los manierismos, entonces habituales entre los escritores jóvenes, me libró de caer en no pocos de sus riesgos consiguientes. Hoy sé que el seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia para consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo una obra literaria*.

El año de la publicación de *Perfil del Aire*, antes de abandonar definitivamente Sevilla, Cernuda escribe *Egloga, Elegía, Oda*. El mismo poeta nos dice en *Historial de un libro: Mi amor y mi admiración por Garcilaso (el poeta español que más querido me es)*, me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la «Egloga... tras de la Egloga escribí la Elegía y luego la Oda. Esta etapa clasicista del autor sevillano es importante en la formación de su destreza poética. De un lado, se inicia en el poema largo. De otro, trata de objetivar el narcisismo adolescente de *Perfil del Aire* en una narración plástico-temporal y en el mito clásico. El deseo de hacer desaparecer su yo como protagonista poético es una constante en la trayectoria de Cernuda (mérito singular—ha escrito el profesor Otero—en una literatura que, sobre todo por esta época, apeataba a yo). Quedan años todavía para que Cernuda descubra, junto con la literatura ingles-

sa, el monólogo dramático, que es la forma poética más objetiva del Romanticismo. Ahora, trata de imitar a Garcilaso en una virtud que el mismo Cernuda se ocupó de describir: *el alma del poeta, en una transmutación panteísta, habita aquello mismo de que nos habla*. Pero el resultado, aunque no exento de belleza no es verdaderamente convincente. La viva pasión amorosa de Garcilaso se transforma en el poeta sevillano en un vago narcisismo expresado con cierta frialdad. *Mucha parte viva y esencial en mí*—escribió Cernuda—*no hallaba expresión en dichos poemas*.

En 1928 muere su madre, la casa familiar es vendida y Luis Cernuda abandona para siempre Sevilla. Tras una breve y feliz estancia en Málaga en la que disfruta con intensidad de la atracción del mar, de la sensación de libertad y del compañerismo que le deparan Bernabé Fernández-Canivell, Altolaguirre, Prados e Hinojosa, marcha a Madrid, donde se establece. Por entonces fragua el proyecto de ir de lector a Toulouse. Con la eficaz intervención de Salinas, obtiene la plaza. Durante este tiempo lee con intensidad a los poetas surrealistas, de los que le impresiona, sobre todo, su postura de rebeldía total. Al regresar a Toulouse después de unas cortas vacaciones en París—ciudad que le fascinó— escribe los primeros poemas de *Un río, un amor: De regreso en Toulouse, un día, al escribir el poeta «Remordimiento en traje de noche», encuentre de pronto camino y forma para expresar en poesía cierta parte de aquello que no había dicho hasta entonces. Inactivo poéticamente desde el año anterior, uno tras otro surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría «Un río, un amor», dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas*. Ya en Madrid continúa y termina *Un río, un amor*. Animado por el mismo impulso que provocó en él la lectura de los surrealistas (descontento, rebeldía total, radicalismo antiburgués) compone también *Los placeres prohibidos*. Este es el último libro de la época surrealista de Cernuda que, como él mismo se encarga de puntualizar, nada o muy poco tiene que ver con la moda del instante: *Ya he aludido a mi disgusto ante los manierismos de la moda literaria y acaso deba aclarar que el superrealismo no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente*.

En estos años madrileños (1929-1937) hay que situar la amistad de Cernuda con Aleixandre y Lorca, Altolaguirre y Concha Méndez (el poeta toma un piso encima del que habita el matrimonio en Viriato, 73). La amistad con Altolaguirre y Concha Méndez—evocada con magistral plasticidad por Juan Gil-Albert en su libro *Memorable*—se continuará más tarde en el común exilio mexicano. Son los años, también, en los que se publica la famosa *Antología* de Gerardo Diego. En ella, precediendo sus poemas, escribe Cernuda estas palabras: *No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres*. Por un momento, Cernuda canaliza su insatisfacción ante el estado de la sociedad ad-



hiriéndose a la revolución comunista. Así, colabora en la revista *Octubre* y, más tarde, en *El mono azul* (ambas dirigidas por Alberti). Pero si su adhesión al comunismo no pasa de ser momentánea, no podemos decir lo mismo de su fidelidad a la causa republicana. En un poema de su último libro, evocando con emoción el encuentro con un antiguo combatiente de la Brigada Lincoln, afirma: ... *hoy la causa te aparece. / Como en aquellos días: / Noble y tan digna de luchar por ella.*

Más importancia literaria tuvieron sus colaboraciones en la revista *Héroe* (dirigida por Altolaguirre) y *Cruz y Raya* (dirigida por Bergamín), para la que realiza una antología del soneto clásico sevillano. Entre abril y mayo de 1932 escribe *Donde habite el olvido*, y en 1935 *Invocaciones a las gracias del mundo*. Con estos dos libros culmina una época que el profesor Otero denomina acertadamente *período formativo o de crecimiento*. Este período es anterior a nuestra guerra civil y en él logra Cernuda absoluta madurez expresiva. Aunque será en la poesía del destierro donde alcance su obra la gran riqueza temática y técnica que le es característica. Los seis libros que la época de crecimiento produce se encuentran recogidos en la primera edición de *La Realidad y el Deseo* (Madrid, Cruz y Raya, Col. «Ediciones del Arbol», 1936).

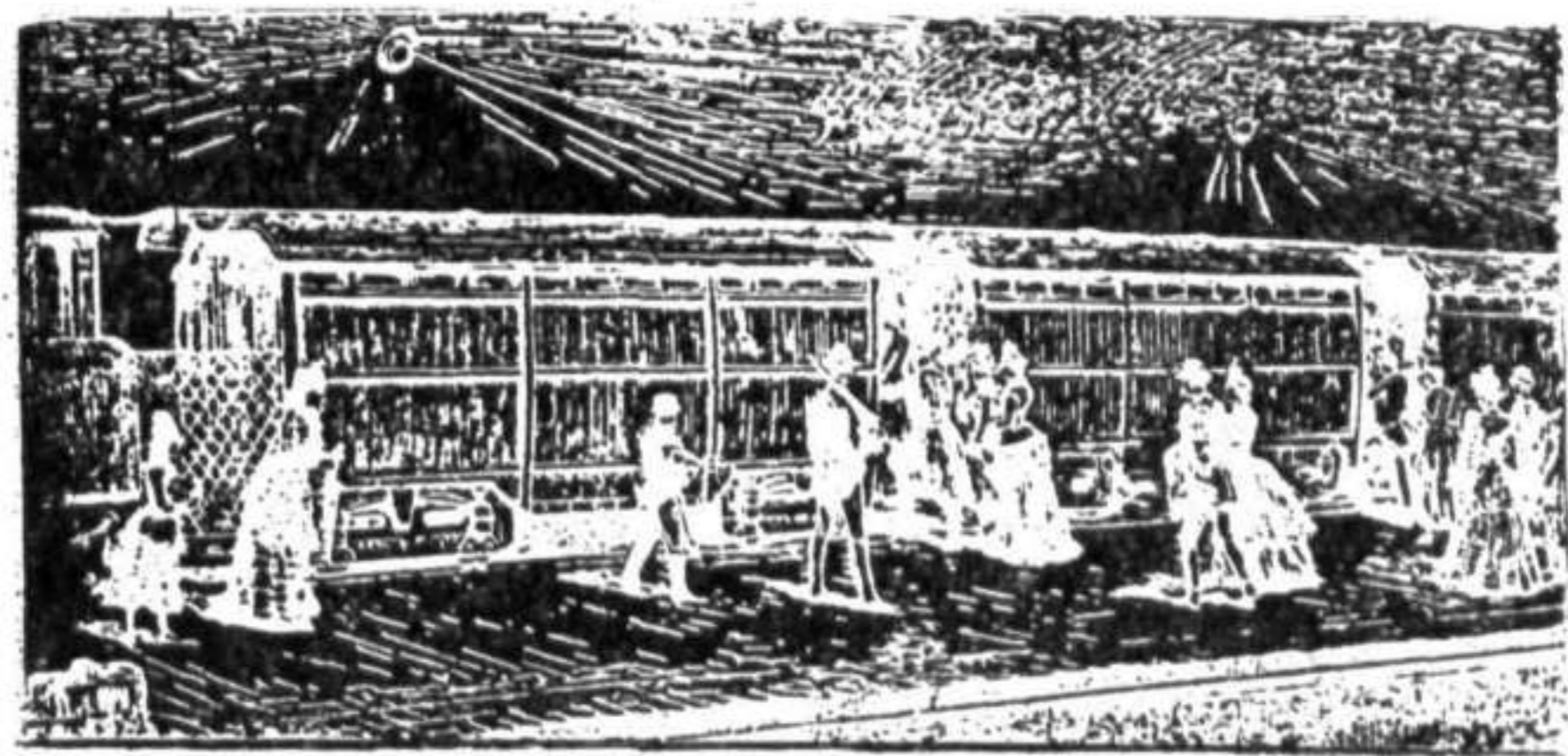
Ya hemos dicho que *Donde habite el olvido* supone para su autor el abandono del surrealismo: *Este había deparado ya su beneficio, sacando a luz lo que yacía en mi subconsciente, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio. Ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degenera al convertirse en fórmula poética.* Una profunda e intensa relectura de Bécquer marca a este libro hasta en el título, que es un verso de Bécquer *Invocaciones* acusa no sólo la lectura del romántico sevillano, sino también la de Hölderlin, autor a quien traducía entonces con la ayuda de su amigo el poeta alemán Hans Gebser: *Más que mediada la colección* (de «Invocaciones»)... *comencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta (...). Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecerme la poesía. Así aprendía, no sólo una nueva visión del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética.* «Hölderlin —dice Agustín Delgado en su obra *La poética de Luis Cernuda* (Madrid, Editora Nacional, 1975)— es un poeta a mitad de camino entre el lirismo metafísico y el vate profético. Está en ese aspecto más cerca de Keats que de Blake. Cernuda, por contra, es un lírico metafísico y moralista. Nunca profético. Lo que hace Cernuda es retomar la idea de Hölderlin del encadenamiento de las cosas y fundir existencia individual con el universo poético.» La asimilación de Bécquer y Hölderlin da a la poesía de Cernuda una amplitud de la que sin duda carecían los poetas «puros».

El 21 de abril de 1936 se celebra —con motivo de la primera edición de *La Realidad y el Deseo*— un banquete de homenaje a Cernuda en

Madrid. Firman la convocatoria Aleixandre, Alberti, Altolaguirre, Concha Méndez, Concha de Albornoz, María Teresa León, Rosa Chacel, Delia del Carril, Lorca, Guillén, Gerardo Diego, Neruda, Arturo Serrano Plaja, Salinas, Bergamín, Moreno Villa y Miguel Pérez Ferrero. El brindis corrió a cargo de Lorca que ve llegado el momento de «lanzar un vítor de fe en honor del gran poeta del misterio, delicadísimo poeta Luis Cernuda, para quien hay que hacer otra vez, desde el siglo xvi, la palabra *divino*, y a quien hay que entregar otra vez agua, juncos y penumbra para su increíble cisne renovado».

Apenas celebrado el homenaje comienza la guerra civil española. Después de desempeñar el cargo de secretario del embajador de la República Española en París durante unos meses, y de una corta estancia como voluntario de las milicias populares en la sierra de Guadarrama, Cernuda marcha primero a Valencia —en donde asiste al II Congreso Internacional de Escritores— y luego a Barcelona. En 1938, su amigo el poeta inglés Stanley Richardson le consigue un visado oficial para Inglaterra, con la misión de dar un ciclo de conferencias. Cernuda —aconsejado por varios amigos que aún permanecían en el interior— nunca volverá a España. Como profesor de Literatura Española, en puestos casi sin excepción mal retribuidos, comienza su largo exilio, que no concluirá sino con su muerte. Londres, París, Glasgow, Cambridge, México, Los Angeles y San Francisco son ciudades que sucesivamente sirven de residencia al poeta sevillano. Nada, o muy poco, puede decirse ya que sea de verdad sobresaliente en su biografía. Se enamoró —¿quién no?—, tuvo pequeños problemas relacionados con la docencia; con las editoriales, que no terminaban de publicar en el plazo previsto algunos de sus libros, o bien los publicaban con supresiones o erratas. Fue un servidor de la palabra. Los acontecimientos de su historia individual fueron mirados por él como anécdotas en una vida donde la poesía ocupaba el lugar central. Así pues, continuemos hablando de ésta.

Como dijimos, en el destierro empieza la plenitud poética de Cernuda. Dos años hay de renuevo y gestación entre *Invocaciones* (último libro de la primera época) y *Las nubes*. Pero estos dos años son los que marcan una división crítica en la mitad de la vida. («Pasada se halla ahora la mitad de mi vida», escribe Cernuda en *Las nubes* parafraseando el «mezzo del cammin» dantesco y quizá la «perfecta edad» de Garcilaso). Siguiendo al profesor Otero, podemos distinguir en esta época dos fases: una, la de poesía de la guerra; otra, la de poesía en América.



La fase de poesía en la guerra está representada por *Las nubes* (1937-1940); *Ocnos* (1940-1942) y *Como quien espera el alba* (1941-1944). La fase de poesía en América está compuesta por *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949); *Variaciones sobre tema mexicano* (1950); *Con las horas contadas* (1950-1958) y *Desolación de la Quimera* (1958-1962).

Entre los motivos más importantes de esta época se encuentran, naturalmente, el destierro y la guerra civil. Mas el conflicto esencial que origina la escritura poética de Cernuda es el que sigue: el tiempo de los dioses no es el mismo que el tiempo de los hombres. Sin embargo, a veces el poeta accede a «el acorde» (así se titula una prosa de *Ocnos*). En «el acorde» *el instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres que estuvieran al alcance*. Es decir, se trata de momentos en los que coinciden ambos tiempos, aunque tales momentos no suelen ser frecuentes en la vida del poeta. El mismo Cernuda califica «el acorde» como una experiencia de orden místico, en la que se llega a borrar la otredad. ¿Qué le queda, entonces, al poeta, cuando no se produce el citado acorde entre el tiempo de los dioses y el tiempo de los hombres?: únicamente la elegía y el mito. Mediante la elegía, se lamenta de la escisión entre los dos tiempos; mediante el mito, erige gracias a la imaginación un lugar mágico—muchas veces situado en una Andalucía soñada—en donde no existen como contrarios. La mayor parte de los temas que constantemente se reiteran en la obra de Cernuda provienen de este conflicto. Así, la superioridad de la naturaleza—en tanto que es tiempo de los dioses—sobre lo humano (léase el poema *Los espinos*); el mito del paraíso y su correspondiente y desolada caída en la tierra (en numerosos poemas del exilio, nos damos cuenta que éste funciona, además, como correlato objetivo del paraíso perdido); la fugacidad de la hermosura; la destrucción que conlleva el tiempo de los hombres:

*Todo es cuestión de tiempo en esta vida,
Un tiempo cuyo ritmo no se acuerda,
Por largo y vasto, al otro pobre ritmo,
De nuestro tiempo humano corto y débil.*

Ahora bien, ¿cuál es el paraíso de Cernuda? Si aceptamos la tajante división que hiciera W. H. Auden de los habitantes del Parnaso en utópicos y arcádicos, sin duda el poeta sevillano sería de los últimos.

Algunas de las palabras más esclarecedoras sobre la época de plenitud de Luis Cernuda han sido escritas por el poeta José Angel Valente. En su estudio *Luis Cernuda y la poesía de la meditación*; Valente señala cómo la obra de Cernuda supone una renovación del espíritu y la letra del verso castellano. Por una predisposición temperamental, Cernuda incorpora a su obra una parte de la tradición poética inglesa, que es precisamente aquella que se inicia con los poetas metafísicos del siglo xvii (Donne, Herbert, Crashaw, Marvell, Vaughan y Traherne) y se ha continuado hasta nuestros días con autores como Eliot, Hopkins o Yeats. El profesor Louis L. Martz, en un estudio ya clásico (*The poetry of Meditation*, Yale University Press, 2.^a ed., 1974) sostiene la tesis que esta poesía nace en la Contrarrefor-

ma, como consecuencia, fundamentalmente, de los ejercicios espirituales de San Ignacio, entonces ampliamente practicados. La tesis se comprenderá mejor si se tiene presente que el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que hace posible esa mezcla particular de pasión y pensamiento característica de los metafísicos. Conviene aclarar que la estructura meditativa no va necesariamente adscrita a un contenido religioso, como ejemplifica suficientemente el caso de Yeats. «Pues bien—dice Valente—esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda. Esto es lo que Cernuda recibe no ya de un poeta determinado, o ni siquiera de ese grupo de poetas que desde el siglo xvii inglés constituye lo que se ha llamado desde Johnson en adelante escuela metafísica, sino de su contacto con toda una tradición poética que tiene su origen en la Contrarreforma.» Instalado ya en esta tradición, Cernuda busca a los poetas castellanos que le son afines. De ahí su devoción por Aldana—al que denominó *místico no profesional*—, Manrique o Fray Luis, pues todos ellos practicaban la sumisión de la palabra al pensamiento poético y el equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado, metas a las que confesadamente apuntó siempre el autor de *La Realidad y el Deseo*.

En lo que Valente no repara (ni naturalmente el profesor Martz, ya que en su libro trata principalmente de autores ingleses, y algo de los franceses e italianos) es en la presencia de los grandes y perfectos autores del barroco sevillano (Medrano, Caro, Arguijo, Jáuregui) en esta época de la obra de Cernuda. No obstante no debemos olvidar cierta comunidad de los barrocos sevillanos con los metafísicos ingleses (Medrano era jesuita, y Arguijo meditaba con frecuencia en las casas de ejercicios de la Orden, a la que su familia dejó parte de sus bienes). El lector recordará, también, que Cernuda realizó en su juventud una antología del soneto clásico sevillano para la revista *Cruz y Raya*.

Un aspecto que no puede soslayarse en un artículo introductorio a la obra de Cernuda es el de su labor crítica. Rasgo definitorio de la modernidad es su continuo negarse a sí misma. La modernidad ha constituido una tradición *otra*, que se fundamenta precisamente en la crítica, tanto del pasado como de la tradición recibida. Así, una de las características de todos los poetas de verdad modernos ha sido su reflexión crítica. Esta reflexión puede plasmarse en la misma poesía (metapoesía) o en otra forma de expresión (artículos, ensayos, etc.) ¿Será preciso recordar los nombres de Eliot y Pound, Borges y Baudelaire? No es casual, pues, que a Cernuda le debamos una inestimable y extensa obra crítica (*Pensamiento poético en la lírica inglesa; Poesía y Literatura I y II; Estudios sobre poesía española contemporánea y Crítica, ensayos y evocaciones*).

Decíamos anteriormente que la biografía de Cernuda era su poesía. Para él, como señaló Otero, el hombre no parece ser sino envoltura carnal y perecedera del poeta. Este hombre carnal y perecedero—que no el poeta, elevado defini-

tivamente a su mito— fue quien falleció en México, el 5 de noviembre de 1963. Concha Méndez, en cuyo domicilio vivía, nos ha narrado así los detalles: *En los últimos días fue su actuación como la de alguien que estuviera dominado por un presentimiento; no parecía el mismo; recordaba con emoción a sus familiares, nos mostraba retratos, estaba afable, comunicativo. Y fue en casa de mi hija, en la sobremesa de un lunes cuatro de noviembre, donde nos hablamos por última vez. Le vimos levantarse de la mesa como*

todos los días y dirigirse por el jardín hacia mi casa, en donde se encerraba en su habitación por el resto de la jornada. Debían ser sobre las seis de la mañana del día siguiente, cinco de noviembre —hora de Méjico—, cuando la muerte le sorprendió en la puerta de su cuarto de baño, en ropas de cama, batín y zapatillas, intentando fumar, con la pipa en una mano y las cerillas en la otra. Así lo encontró Paloma unas dos horas más tarde.

FERNANDO ORTIZ

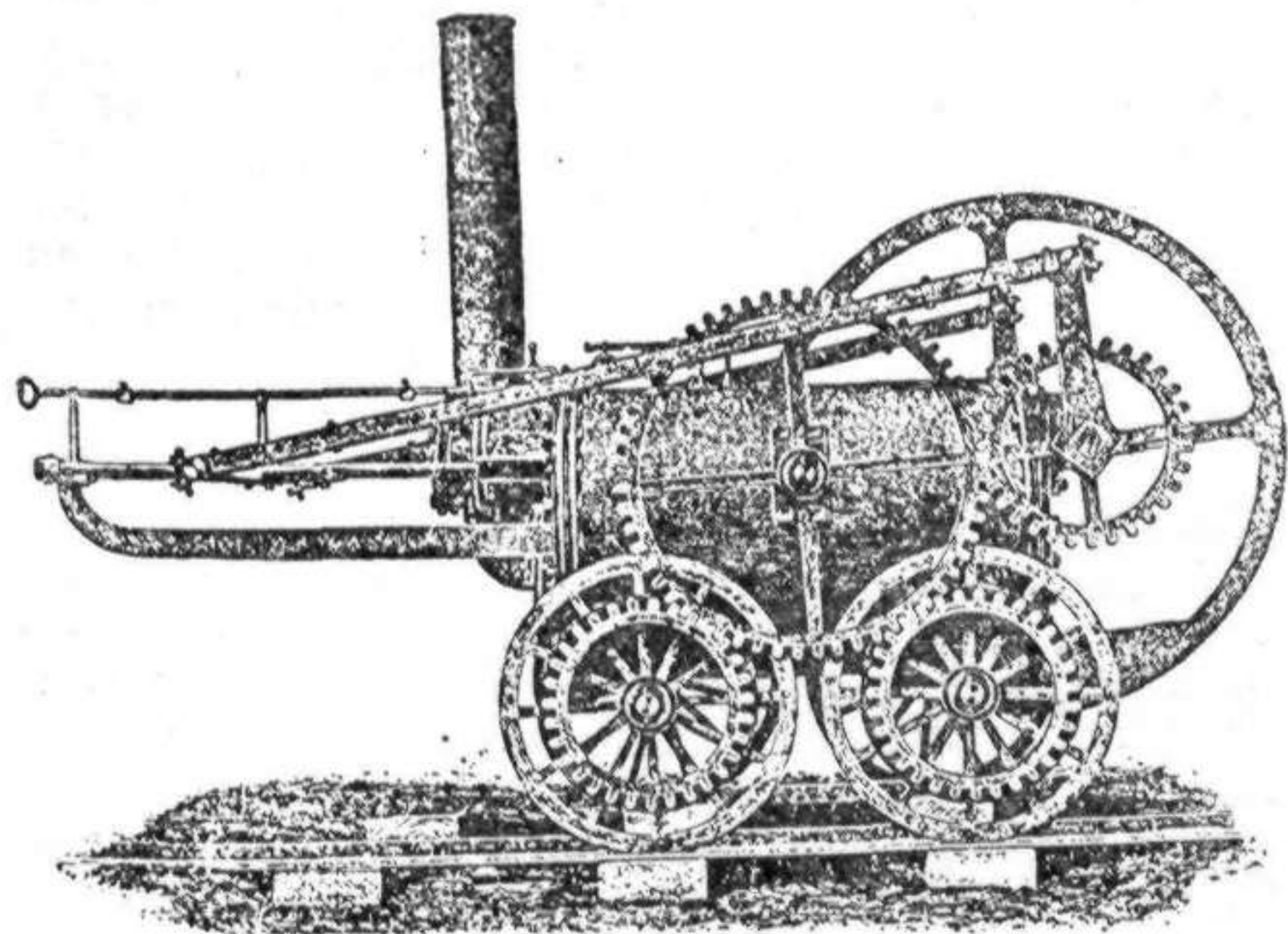
el ocio atento

NUEVOS ACERCAMIENTOS NARRATIVOS AL TEMA DE LA GUERRA CIVIL: JARNES, ZUÑIGA, ITURRALDE

La guerra civil española, en cuanto tema literario, ha sido tratado con una profusión y un alcance tales que bien podría hablarse, dejando aparte tanto la poesía como la dramaturgia, de un subgénero narrativo que agruparía la enorme cantidad de relatos, cuentos, biografías, memorias o novelas que de alguna forma toman aquella contienda como referencia básica en mayor o menor grado. Este conjunto de obras narrativas, utópica biblioteca, se ha caracterizado por el interés que, en general, han despertado, por la pasión que se ha puesto en su lectura y, evidentemente, por la parcialidad, de uno u otro signo, de que se han visto rodeadas. Creemos que el nuevo clima sociopolítico que se respira en nuestro país permitiría una nueva lectura de toda la producción literaria marcada por el tema, puesto que lejanos ya los tiempos que impedían

lecturas no militantes, convendría reconsiderar sus valores literarios. Mientras dicha labor espera ser iniciada, venimos hoy a destacar la aparición durante el último año literario de tres nuevas publicaciones que sumar a la antecitada biblioteca; se trata de dos novelas y un libro de relatos que por su mera edición señalan que el tema está lejos de agotarse.

Su línea de fuego (1), de Benjamín Jarnés (1888-1949), es una novela que ha provocado una cierta sorpresa en los medios literarios, tanto por su carácter de obra inédita e incluso ignorada hasta el momento, como por la aparente contradicción que supondría que Jarnés, el prosista más representativo de lo que confusamente ha venido a conocerse como el arte deshumanizado, hubiese escrito sobre la guerra civil, un tema, todos estaríamos de acuerdo, humano, demasiado humano, lo que vendría a confirmar la intuición con que Eugenio G. de Nora (2) cerraba su estudio sobre el autor: «tras prolongada convivencia con Jarnés acabamos en la sospecha de que ese mariposeador superficial era un preocupado, un angustiado casi». Pero lo cierto es, entendemos, que la contradicción se quedaría en aparente, dado que de la lectura de *Su línea de fuego* no puede desprenderse que el Jarnés que afirmaba la necesidad de alejarse de los hombres para verlos mejor, haya adelantado ni un paso su posición en el caso concreto de la novela que nos ocupa, que como bien sitúa el crítico Rafael Conte (3) «es una especie de diálogo socrático que



(1) Benjamín JARNÉS: *Su línea de fuego*. Guara Editorial, Zaragoza, 1980.

(2) E. G. de NORA: *La novela española contemporánea*. Editorial Gredos. Madrid, 1973.

(3) Benjamín JARNÉS: «La difícil resurrección». *El País*, 27-VII-1980.

reflexiona sobre la tragedia nacional» y en la que unos personajes, tan magros y esquemáticos que duda uno sobre lo correcto de otorgarles tal entidad, alternan sus monólogos, retóricos y envarados, a modo de contraste entre la vida y la inteligencia, si bien, a nuestro entender, sus palabras suenan a huecas, sin que en ningún momento aquello cobre verosimilitud (real o literaria), y en definitiva, la famosa imaginación del autor de *Lo rojo y lo azul* organiza alrededor de un hospital de guerra republicano, una tertulia, mala, de Ateneo, en la que no falta una pobre trama con espía rencorosa pero noble, un soldado ciego con madre-pueblo desgarrada, un héroe en desguace y otras marionetas que prestan su voz a las reflexiones de Jarnés sobre el acontecer bélico-político, y para quien la guerra «el monstruo inconcebible», «invención satánica de los eternos ambiciosos del poder», y tal y como la juzga en un curioso «remake» a dos voces del Plauto por la muerte de Trotaconventos del Arcipreste, provendría de la falta de tolerancia que aqueja históricamente al pueblo español «hemos cambiado poco desde Viriato: la misma tenacidad, el mismo atolondramiento», «lo que ante todo somos es eso: celtíberos» y cuya única solución residiría en una labor de educación ciudadana cuya meta fuere «que cada español siga llevando un rey en el cuerpo, pero un rey que se entienda bien con todos los reyes fronterizos».

Quizá lo más chocante, por surgir de un autor que aconseja el alejamiento del artista del mundo de la política, «la política es siempre una limitación» (4), es su insistencia —especie de obsesión política— en denunciar la política, así en abstracto, como mal de todos los males: «¡Miserable política: refugio de los hombres que fracasaron en todas las altas formas del espíritu!», «mezquina farsa que inventaron los hombres para destrozarse unos a otros», y esta separación, que Jarnés ve y propugna entre la vida real y la política, nos reenvía a los autores del 98, tanto por su coincidencia en la búsqueda de la españolidad como más concretamente por su canto de la intrahistoria en oposición a la historia, no siendo éste el único contacto claro con el pensamiento de Unamuno que nos ofrece la novela. Si se piensa que *Su línea de fuego* fue escrita en 1938, aunque corregida con posterioridad, no puede sino provocar sorpresa el hecho de que Jarnés plantee el problema desde una distancia tan marcada con respecto a los acontecimientos y pasiones del momento; distancia que unos podrán juzgar con serenidad, caso del crítico Rafael Conte, pero que otros, muy bien podrían encontrar mera sequedad intelectual, miopía o escapismo vía alta torre de marfil.

En todo caso, la actitud de Jarnés, por el significado de su obra y programa estético, acarrea un interés que implica la necesidad de acercarse a esta novela, aun cuando su prosa, si bien llena de voluntad de estilo, se quede, demasiadas veces, en simple decorativismo, entrecruzado de imágenes retoricistas y lirismo trivial que tiñen el texto de una ñoñería estética que justificaría la denominación de mariposeador superficial que Eugenio de Nora le otorgaba, pero que a su igual esperamos poder rectificar cuando la meritoria labor cultural que Guara Editorial anuncia, nos permita una visión completa del conjunto de sus realizaciones.



Largo noviembre de Madrid (5) es un libro de relatos, dieciséis en concreto, con el que Juan Eduardo Zúñiga reaparece en el mundo de la creación literaria con extraordinaria fortuna para éste, ya que, hay que decirlo prontamente, su calidad es más que notable. La acción narrativa transcurre en el Madrid de finales de la guerra civil, cuando la capital cercada se erige en símbolo de esa guerra que traspasa a lo largo y a lo ancho su geografía, desde Tetuán a los Carabancheles, desde el Parque del Oeste al cementerio, dejando en su trayectoria una atmósfera psicológica y una tensión física que constituyen en realidad los materiales sobre los que la serie de relatos se levanta. No se piense que Zúñiga nos ofrece unas simples descripciones de los horrores de la guerra, aun cuando ésta deje constancia de sus acompañamientos físicos: bombardeos, trincheras, movilizaciones, etc., lo que el narrador consigue es trasladar esa presencia bélica y política a la vida cotidiana en, y de Madrid, relatándonos los deterioros que la situación de frente de guerra hacen emerger en los sitiados, que reaccionaran e interiorizaran la opresión del entorno según sus propias inseguridades, sus ocultos deseos o sus intereses velados o manifiestos. Zúñiga aprovecha, en la acepción más noble del término, «la cabalgata ennegrecida que fueron los años que duró la guerra» para mostrarnos un inventario de fantasmas «la guerra hacía que todos pareciesen fantasmas», pero, y en esto entiendo reside su mayor hallazgo, logrando un perfecto ensamblaje entre lo palpable y lo impalpable, merced a una prosa y un ritmo narrativo extremadamente dotado para encerrar y develar los múltiples pliegues en los que lo fantasmagórico se anuda a lo real —en todos los relatos flota una tensión erótica, implícita en unos casos y manifiesta en otros—, traduciendo lo ambiguo en claridad y mostrándonos, en definitiva, y parafraseando a Paul Valéry (6), las varias formas que la realidad adopta cuando sobre ella presiona lo imposible o lo impalpable.

Si hubiésemos de dar cuenta detallada de cada relato, no sabríamos cuál preferir, ni qué personaje destacar, ni qué pasaje tomar como ejemplo del buen quehacer literario de Juan Eduardo Zú-

(4) Emilia de ZULUETA: *Arte y vida en la obra de B. Jarnés*. Editorial Gredos. Madrid, 1977.

(5) J. E. ZÚÑIGA: *Largo noviembre de Madrid*. Editorial Bru-guera. Barcelona, 1980.

(6) Paul VALÉRY: *Oeuvres*. Editorial Gallimard. París, 1979.

ña, porque en realidad el protagonista auténtico es, repetimos, una atmósfera, una ciudad concreta en un momento determinado: Madrid en guerra, «ciudad para unos matadero y para otros fortaleza defendida palmo a palmo, guarnecida de desesperación». Atmósfera y ciudad que se condensan a cada relato para en el último, «Las lealtades» —auténtica obra maestra—, cristalizar en la referencia única que late en la antiepopéya de todos y cada uno de los relatos: la impredecible conducta humana.

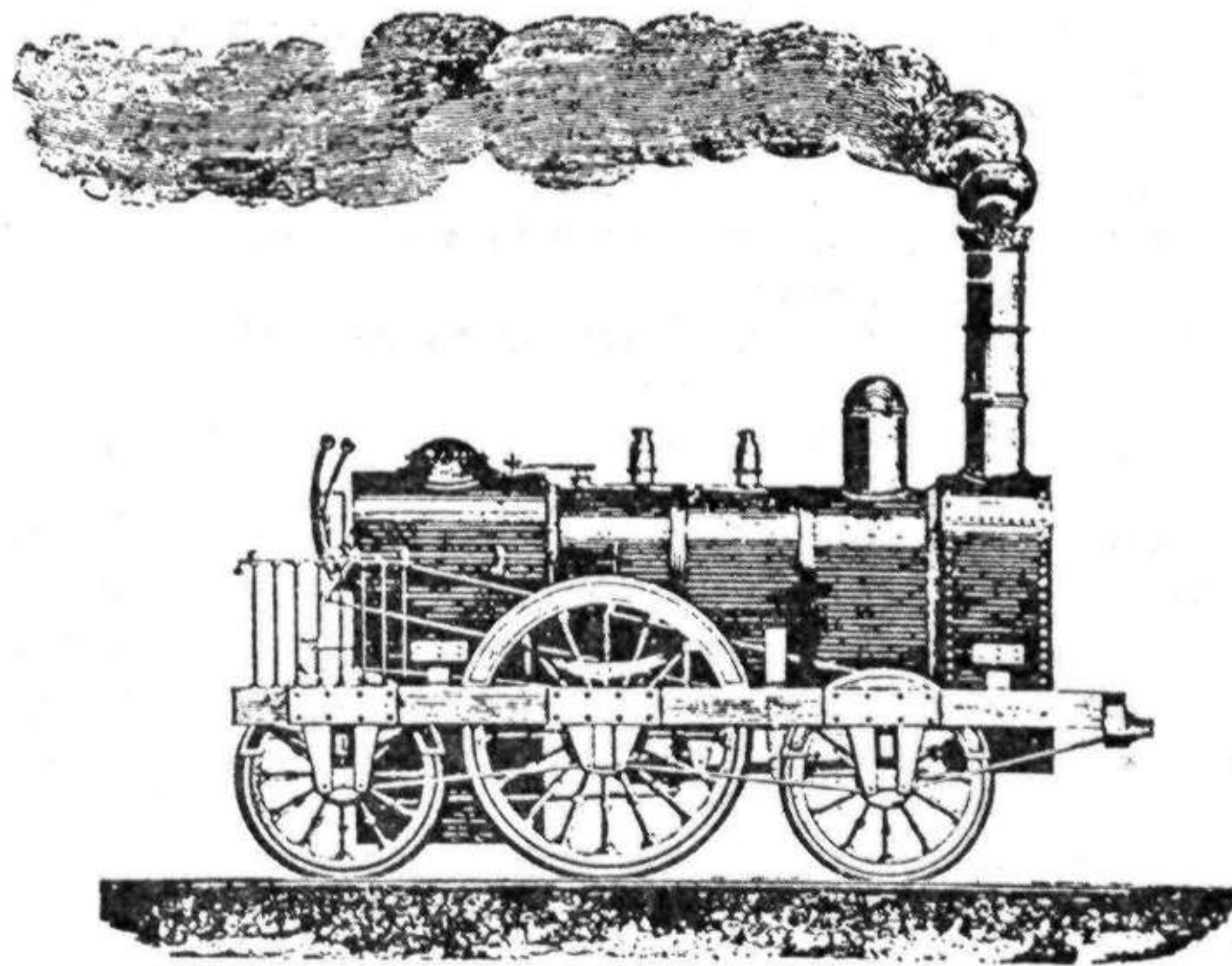
Días de llamas (7), de Juan Iturralde, seudónimo de J. M. Pérez Prat, es quizá la última novela escrita sobre nuestra guerra civil y, en este caso, nunca mejor la tónica cita de «the last but not the least», porque esta larga y honda novela está llamada a ocupar uno de los estantes más destacados entre las narraciones sobre la guerra civil. En principio no dudamos en calificarla como una de las novelas del año, y nos es necesario manifestar que, ante obras como ésta, el crítico reconoce lo estéril e inútil de las etiquetas y adjetivos usuales: novela realista, novela moral, intelectual, crónica, etc., se enfrenta a la imposibilidad de resumir el contenido de un texto en el que nada falta ni nada sobra, y comprende que el lugar de la crítica en casos semejantes debería limitarse a dar fe de su aparición. Pero a estos sentimientos y reflexiones se une la necesidad de compartir el encuentro con una gran novela, con un gran texto, con un gran autor; la necesidad de comunicar que *Días de llamas* ofrece la posibilidad de entrar en el mundo de la guerra civil española sin que se haga presente la incómoda sensación de que nos están situando frente a un solo lado del espejo, situación incómoda por muy de acuerdo que se esté con una u otra visión. Iturralde nos introduce en un enfrentamiento civil que nada tiene que ver con las películas de buenos contra malos, sin que por ello el Bien y el Mal, es decir, la responsabilidad de elegir, esté ausente; un enfrentamiento al que asistimos desde dentro, a través del recuerdo y reconstrucción de un hombre, una vida que recuerda frente a otras vidas o conciencias y con las cuales se hace y deshace, pues la pericia humana de Tomas Labayen, protagonista y eje de la narración, no consiste tanto en sus circunstancias particulares: liberal reformista, hijo de militar de derechas, hermano de un oficial a quien un cruce de lealtades coloca en posición de sublevado contra la república, atrapado y revelado por un deseo, la urgencia y la ternura hacia una mujer que lo saca del mundo de caos y necesidad en el que vive, y cronista de sus recuerdos mientras espera (con contenida esperanza) acompañado de otras víctimas o verdugos —verdadera galería de retratos— ser fusilado por algo —la guerra— que «No va a ser más que una venganza, o la apariencia de una venganza, porque en realidad va a ser una consecuencia lógica. No va a ser una injusticia, sino una desgracia insignificante»; la vida del protagonista es la constatación de que en definitiva el hombre es libre, elige, a pesar de los condicionantes, como si el narrador —ese hombre que espera la muerte— hiciera suyas las palabras de Jean Paul Sartre: «una cosa es lo que hacen con nosotros y otra lo que nosotros hacemos con lo que han hecho con nosotros» (8). Y es esta sensación de simp-

tía humana, sin olvidar la capacidad estilística y de construcción global que la prosa de Iturralde conlleva, lo que produce esa comunicación recíproca entre el texto y el lector que nos reencontra con el placer de la lectura, con el placer de participar en una aventura (o desventura) humana, compartiendo una búsqueda continua de reorganizar correctamente la experiencia, que podríamos llamar búsqueda moral o simplemente dialéctica, «la vida es una contradicción constante y uno se va haciendo su moral a fuerza de errores, de arrepentimientos, de rectificaciones y de más errores y más arrepentimientos».

Es a través de esta conciencia individual y colectiva, que recuerda y se forma al mismo tiempo, como la novela cruza sobre el tiempo histórico y cotidiano de la guerra civil estableciendo un friso interior de la tragedia, que atisbamos en todo su carácter de desgarró, terror y desespero, sin que en ningún momento lo reflexivo caiga en trascendentalismo, lo político en burda militancia o lo anecdótico en estética de fascículo, y es este conjunto de altas y pequeñas virtudes, la capacidad de saber contar encantando, lo que convierte al libro de Iturralde en una novela imprescindible.

Cada una por especiales motivos, cada una con sus aciertos y errores, tanto las novelas de Jarnés e Iturralde como los relatos de Zúñiga, merecen ser leídos con atención. Cada uno de estos tres libros se acerca a la guerra civil con ópticas e intenciones distintas, en las tres la guerra es un caos, una tragedia no deseable, pero los tratamientos son diversos, sus lecciones acaso divergentes; las prosas, sus calidades, varían desde la perspectiva literaria, pero más allá de sus disparidades queremos hacer notar una característica que las aúna: la ausencia de maniqueísmos, que no debe entenderse como falta, implícita o explícita, de responsabilidad frente al mundo que se propone, sino como voluntad de acercarse a un tema clave en nuestra historia desde una visión integradora.

CONSTANTINO BERTOLO CADENAS



(7) JUAN ITURRALDE: *Días de llamas*. Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1979.

(8) J. P. SARTRE: *Los últimos metafísicos*. Rev. Nuestro Tiempo. Caracas. Julio 1970.

HERMAN MELVILLE,

CLASICO Y PRECURSOR

La publicación recientísima de un cuento casi alucinante, titulado *Bartleby, el escribiente* (*), prologado y traducido por Borges, seguramente habrá sorprendido a muchos lectores de *Moby-Dyck*, la novela por la que la mayoría conoce y califica a su autor, Herman Melville, ya que, en cierto modo, ofrece una faceta singularísima y distinta en su escritura y temática, porque, como sabiamente explica Borges: «*Moby-Dyck* está redactada en un dialecto romántico inglés, un dialecto vehemente que alterna o conjuga procedimientos de Shakespeare y de Thomas de Quincey, de Browne y de Carlyle; *Bartleby*, en un idioma tranquilo y hasta jocoso, cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Franz Kafka (...). *Bartleby* define ya un género que hacia 1919 reinventará y profundizará Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento, o, como ahora malamente se dice, psicológicas.»

Y es que tenía muchísima razón Lewishon, las obras de Melville «constituyen una de las curiosidades importantes de la literatura». Según J. Freeman, «una de las dotes principales de aquel genio fue su sensibilidad auditiva para el ritmo». Efectivamente, Melville se incluye en la espléndida tradición de los escritores ingleses cuya prosa, por su ritmo, parece escrita más para el oído que para la vista. Pero hoy, más que detenernos en su estilo, y con motivo de la aparición de *Bartleby, el escribiente*, queremos recordar la obra general de Melville para establecer dos aspectos, o mejor dicho, dos tendencias. Una, la conocida de aventuras y viajes, la clásica, sublimada en *Moby-Dyck*, y otra, la fantasmagórica y alucinada, casi camino de lo absurdo, que puede considerarse procreativa dentro de su género, tal como cree Borges, y que se configura en sus últimos libros, en tres concretos: *La mesa de madera de manzano*, *Bartleby* y *El hombre de confianza y sus máscaras*, publicados en 1856 los dos primeros y en 1857 el tercero, pues *Billuy Budd*, aparecido póstumamente, parece pertenecer a su primera etapa creativa. Así que vayamos por partes:

Herman Melville, neoyorquino de 1819, publicó en 1846, o sea, a los veinticinco años, *Typee*, con el largo subtítulo de «Una mirada a la vida polinesia durante una estancia de cuatro meses en el valle de las islas Marquesas, con noticias sobre la ocupación francesa de Tahití..., etc.». Un documento, que continuaría en *Omoo*, donde cuenta las experiencias de su viaje, años antes, en un barco como marinero, su arribada a Nukeheva y su vida

entre los indígenas. Una experiencia que le valdría para argumentar y documentar muchas de las posteriores narraciones de la primera etapa de su escritura, y de donde nace esa cualidad que tan bien supo ver en sus obras D. H. Lawrence: «El mejor Melville escribe siempre en una especie de sueño subjetivo, de manera que los acontecimientos que nos cuenta tienen una estrecha relación con su alma y su vida profunda.»

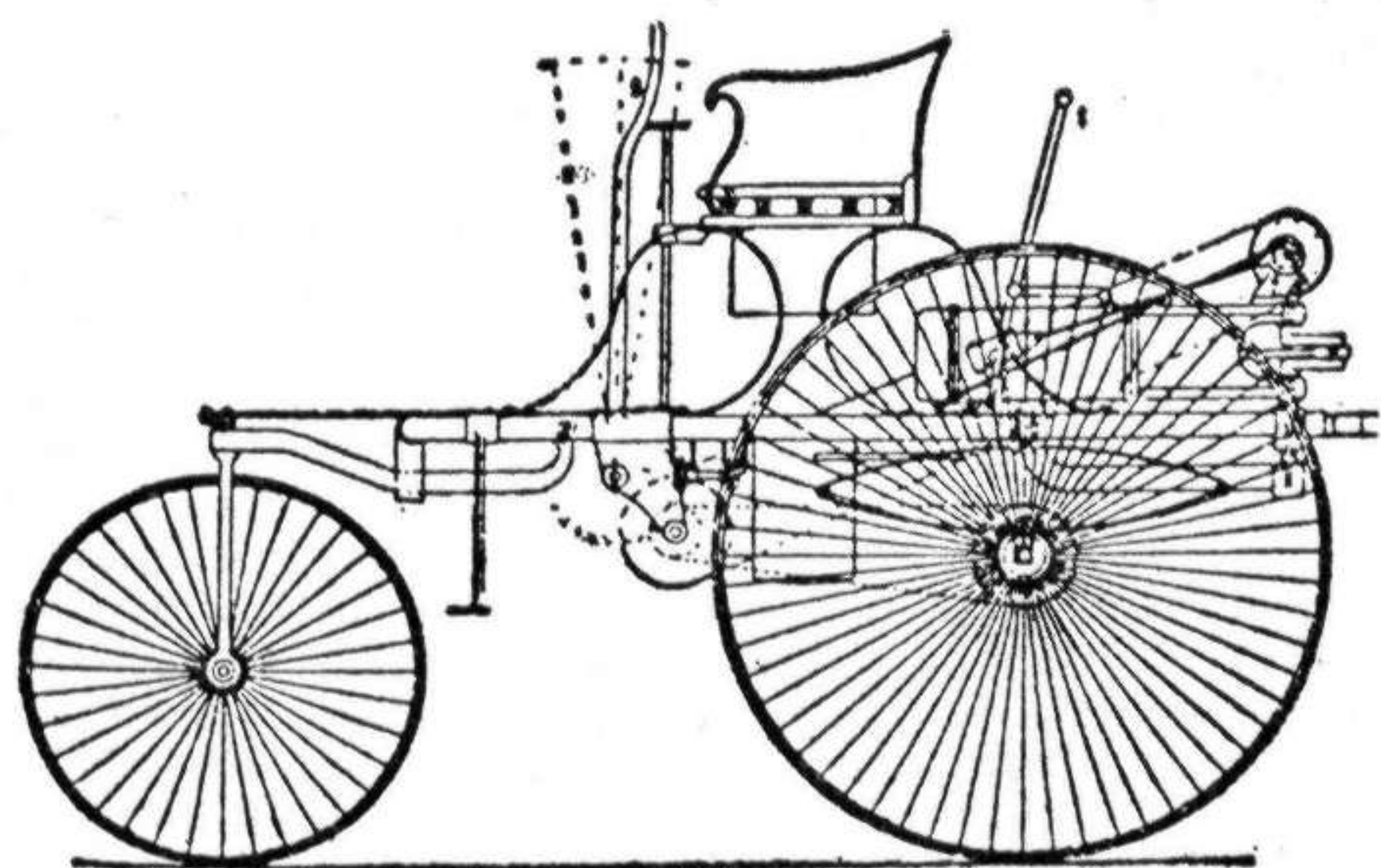
Al año siguiente de *Typee*, en 1847, apareció *Omoo*, que no solamente es un relato más de aventuras en los mares del Sur, puesto que hay en él una atmósfera de libertad, de virginidad parálita, que sugiere, que influiría después en tantos escritores y artistas—Stevenson, Loti, Somerset Maugham, Gauguin, Simenon, etc.—. Lawrence, su gran admirador, opina ante este libro que quizá el Melville de *Omoo* es el Melville más feliz y despreocupado: «Tan pronto coge la vida como le viene y, verdadero epicúreo, se come el mundo de un bocado, como carece realmente de preocupaciones y se divierte deambulando con aquel pillastre del doctor Fantasmalargo; no se preocupa de lo que hace, ni de ideas ni de moralidad; siempre irónico, como cuadra a un epicúreo.»

Dos años más tarde, Melville publicó *Mardi*, y *un viaje más allá*, satírica y lírica a la vez. En esta narración el autor hace gala de sus conocimientos sociales y geográficos, es una terrible burla de la civilización occidental centrada en la crítica de su economía, y novela ambiciosa al estilo de Swift en «Los viajes de Gulliver», donde se plantea el dilema del hombre y su pensamiento filosófico y artístico, aunque siga siendo la aventura y el riesgo la médula del acontecer narrativo. El mismo año 1849 se publica *Redburn*, que algunos han catalogado de autobiográfica sin demasiado fundamento, y que es posiblemente la novela menos meritosa de Melville. El mismo confesó en uno de sus diarios, que la escribió solamente para comprar un poco de tabaco. No obstante, Balbini advierte que es «por sus personalísimos rasgos, por la vivaz descripción de cosas y figuras—la narración está llena, apuntamos por nuestra parte, de situaciones aparatosas y rebuscadas, de vómitos de sangre o de niños muriéndose de hambre, por ejemplo—y sobre todo por el fuerte acento trágico de algunos episodios, un anuncio del mejor Melville: méritos todos que disimulan la pobreza y monotonía de la intriga y la desconexión de la estructura». La que sí es muy posible que sea autobiográfica, es *La guerra blanca* (1850), narración poemática donde Melville relata y sublima sus vivencias durante un año como simple marinero de la armada norteamer-

(*) Herman Melville: *Bartleby, el escribiente*. (Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges.) Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ricana. Es clave en el contexto de su obra, porque en ella el escritor pone de manifiesto su conocimiento directo de la vida en el mar, así como el espíritu aventurero que caracteriza a sus personajes, su psicología, indiscutiblemente bien entendida, y explicada con un realismo patente, algo que circula en toda esta primera etapa creativa que comentamos.

Y llegamos a *Moby-Dyck* (1851), la obra maestra de Herman Melville, a la que debe su celebridad. Está, como todos sabemos, considerada universalmente como uno de los libros más importantes de la literatura marinera de todos los tiempos. Y ha sido estudiada en profundidad y con profusión de enfoques por los críticos más cualificados de todas las latitudes. Podríamos traer aquí y ahora cientos de impresiones y comentarios sobre esta gran novela, pero nos limitaremos a unas cuantas que consideramos significativas y suficientes. Gadda Conti nos dice acerca de *Moby-Dick*: «Esta obra no es ya como las que la precedieron —se refiere a *Typee* y a *Omoo*—, un animado documental, sino una especie de poema épico en prosa, cargado de largos trozos de cetología en los puntos de la exaltación de la lucha sostenida por el hombre contra las combativas ballenas (...). Es, en suma, una de las columnas, probablemente sin saberlo, del movimiento romántico de las letras americanas (...). En el corazón del libro hallamos un sentido lírico que es esencialmente un retorno a la juventud, al descubrimiento del mundo, ya volviendo poéticamente con la adolescencia los ojos sobre el sentido humano de la vida, ya materialmente viajando, navegando, luchando (...). Es un motivo obstinado, es la nostalgia de un paraíso terrenal perdido antes de tiempo». Por su parte, E. Cecchi considera a *Moby-Dick* una «obra maestra, pero exótica, que fatigosamente se extiende por una porción de planos heterogéneos y está iluminada por un misticismo convulso». Finalmente, anotemos la admiración de D. H. Lawrence por este extraordinario libro: «Un gran libro, un grandísimo libro; el libro del mar más grande que fue escrito jamás; llena el alma de religioso asombro». Basta y sobra, pues, rea-



firmar la conclusión que todos comparten tras la lectura de *Moby-Dick*.

No pasa un año de la salida de *Moby-Dick* y, extrañamente, Melville publica *Pierre o la ambigüedad* (1852). Decimos extrañamente, porque el cambio de escenario es total, y lo que es más raro, el espíritu de esta obra. Ambientada en Nueva York, en el Nueva York de mediados del XIX, es una narración grotesca y romántica. Y por el semiincesto que le presta motivación a la trama fue rechazada en su momento por el público norteamericano. El retrato de la protagonista y la historia de su infancia han marcado el precedente de otras figuras femeninas de la literatura contemporánea. Esto quizá sea su mérito. Con respecto a esta novela de Melville, R. Richaud ha escrito: «Hay que confesar que es más bien la obra de un misántropo exasperado que la de un verdadero escritor, pero es necesario leerlo, por la luz que proyecta en el fondo del alma humana.» Lo cierto es que «a pesar de las incongruencias y de las exageraciones —tal opina A. Camerino—, la obra está saturada de una poesía vigorosa y frenética y de un calor admirable». Desde nuestro punto de vista, y con toda la modestia lógica, lo que se vislumbra en esta novela es sencillamente una evolución, un intento de asomarse a zonas más intrincadas del hombre, que cuajaría inmediatamente en sus siguientes escritos, saltándonos *Israel Porter* (1854), novelación de las memorias del revolucionario del mismo nombre, que Melville publica en plan folletón, en un periódico, seguramente necesitado, otra vez, de comprar un poco de tabaco.

Y ya estamos en el Melville enigmático. En el otro Melville. El Melville que empieza con *Bartleby, el escribiente*. El Melville menos conocido. El distinto. El Melville que abre caminos, el precedente de las obsesiones kafkianas, en criterio de Borges. Repasémosle. *Bartleby* se publicó por vez primera en 1856, abriendo un conjunto de cuentos titulado *The Piazza Tales* («Cuentos del mirador»). *Bartleby el escribiente* es una especie de ser fantasmagórico, cuya existencia está inmersa en un sonambulismo específico, un individuo que cumple solamente, estrictamente, con su determinada labor de copista de documentos, negándose sistemáticamente a realizar otros quehaceres propios de la oficina donde trabaja, expresando paulatinamente su negación a obedecer los encargos de su jefe, empleando siempre cortésmente la frase de «¡prefiero no hacerlo!». El extrañísimo personaje se yergue desde su nebulosa en una especie de símbolo frente a lo socialmente constituido, con una actitud que hoy podríamos llamar autista. El crítico G. Baldini, uno de los mejores estudiosos de la novelística de Melville, opina que «desde un ambiente casi dickensiano, como el de las primeras páginas, llenas de sutiles observaciones humorísticas, Melville pasa, con toque delicado, de maestro, a una dimensión casi abstracta en la que las figuras y las pasiones se mueven por ideas y conceptos ge-

nerales, en vez de simplificar determinadas reacciones humanas, hasta bordear en un clima enrarecido y alucinante el umbral de la locura». No cabe duda de que *Bartleby* es una rareza dentro de la obra total de Melville, pues incluso en el resto de los relatos de *Cuentos del mirador*, no encontramos parangón, dado que en *Benito Cereno*, el más largo de la serie, vuelve al tema de su especialidad, el mar y sus hombres. Y así en el resto, menos en dos, el que narra las vicisitudes de un vendedor de pararrayos y el desarrollado durante la Edad Media, *El campanario*, un tanto tortuoso y dantesco, pero sin acercarse en ninguno de ellos a la atmósfera e intención de *Bartleby, el escribiente*. Atmósfera que vuelve, que sigue en cierta manera, en *La mesa de madera de manzano*, también aparecida en 1856, novela fantástica y misteriosa en torno a una mesa vieja, de patas con figuras cabalísticas grabadas, de la que surgen escarabajos y extrañísimos ruidos, que se nos antoja ejemplo máximo de la maestría descriptiva de Melville, logrando matices que elevan el

ambiente de terror a un estadio sensorial escalofriante, precedente del mejor Poe. Y en la misma línea de enrarecimiento literario, se sitúa su siguiente novela, *El hombre de confianza y sus máscaras* (1957), donde se cuentan las peripecias de un gran estafador. Es una novela «extraña y poco persuasiva», al decir de B. Cellini, «en la que la habilidad narrativa no siempre logra superar lo absurdo del argumento ni las exageraciones de los detalles, de modo que resulten verosímiles», pero que es igualmente un gran intento de cambiar el género, una nueva dimensión hacia el futuro de la novela, y principalmente, junto a *La mesa...* y *Bartleby*, el alejamiento de Melville de su tema prioritario: la aventura en el mar. En definitiva, su segunda y menos conocida etapa creadora, la que ahora, posiblemente más nos puede interesar como primicia de la novela psicológica, llamémosle así con permiso de Borges, que todavía —y posiblemente por bastante tiempo— mantiene su vigencia.

MANUEL RIOS RUIZ

LA OSCURA VIDA RADIANTE DE MANUEL ROJAS

«Mira huevón oh. se abrió la montaña», profirió un obrero que taladraba la calle cuando apareció la cabeza resplandeciente, corona sobre los dos metros y siete décadas de humanidad de Manuel Rojas, en contraste con la tarde nublada de Santiago de Chile. Ese creacionismo proletario por ironías, significaba que el sol dejaba ver, por fin, la cordillera; el artífice de *Hijo de ladrón*, «La oscura vida radiante» y otros fulgores perdurables estimó que era «lo más bello que había escuchado o leído sobre sí mismo», me diría él, me lo repetirían sus hijos.

Quedaba vengado de aquel humillante malentendido a orillas de un río de Tehuantepec, cuando observaba bañarse a dos indias y apareció un mexicano ofendido: «¡El gringo las está mirando». El pueblo —me diría en uno de innumerables diálogos consumados en Chile entre 1968 y 1973— lo recuperaba como chileno y americano «con harta sangre morena».

Cuando su corazón se clausuró en la madrugada del 11 de marzo de 1973 —año muy malo, en Chile, para corazones como el de Rojas— mientras sus ojos vagaban en busca del

contorno brumoso de los Andes por última vez, quedó definitivamente establecido que esa era una de sus calladas, grandes verdades. Desde su soneto «Gusano» hasta sus inéditos póstumos, Rojas elevó una escritura desafiante, incomparablemente bella y bellamente agresiva, solitaria y solidaria a la vez, americana hasta las uñas que siguen creciendo en manos y pies de sus personajes oscuros, castigados, indómitos como un roto descalzo en invierno.

Posmortem Rojas, fui la única persona a quien sus hijos María Eugenia, Patricio y Paz, permitieron revolver sus baúles y papeles, entre los que aparecieron desde los cuadernos escolares en que manuscibió su obra hasta un diploma de masón («recibió el pergamino y no fue nunca más») Desde las botas de paracaidista que le regalara su amigo el general de aviación Alberto Bachelet —quien pagara en libras de sangre su lealtad a Salvador Allende— hasta un arcaico, hermoso tipo de imprenta suelto como una perla. Sobre la cama —que utilizara hasta el fin para los dulces juegos— de aquel anciano juvenil que rotara en torno al sol setentisiete veces, la luz del astro jugaba con un inmenso retrato sonriente del Che Guevara. El viejo anarquista tolstoiano tenía sus fervores, amén de haber sido marido y padre hasta el suspiro final y amar, amar todo lo bello y, quizá más que a nada y más que nadie, a los pájaros.

Este informe se elaboró en base a conversaciones y entrevistas mantenidas con Rojas en el período ci-

tado que incluyen, aparte de los reportajes, numerosos encuentros en su casa y en un quincenario santiaguino («Punto Final»), y hasta en el ascensor de un edificio donde yo trabajaba en una agencia noticiosa y él acudía a sesiones de gimnasia y masajes, a los setenta y cinco años. A las vez, los testimonios de sus hijos, su ex esposa Valérie López Edwards, su última compañera, Hortensia Dittborn, y cartas, documentos e inéditos diversos que su familia confió a este testigo, quizá por lo antedicho.

Quando despachábamos este trabajo reaparecía en España su célebrimo *Hijo de ladrón* (Bruguera-Libro Amigo, Barcelona, 1980) para reforzar quizá las telepatías del rescate. La industria, a veces, imita al arte y a la naturaleza a sus escuetos resúmenes, como éste.

I. LA VIDA

Manuel Rojas nació en Buenos Aires el 8 de enero de 1896, accidente acaecido por la pobreza emigrante de sus padres chilenos Manuel Rojas Córdoba, santiaguino, y Dorotea Sepúlveda, de Talca. Soy un escritor chileno nacido en Buenos Aires —me definiré en 1968— y me gustan ambas cosas desde el momento que me ocurrieron. Pero me siento más bien latinoamericano, un ser terrestre, hijo de pobres de un continente succionado, y siempre consideré al mundo como mi patria. Nunca tuve apego a fronteras, aduanas, pasapor-

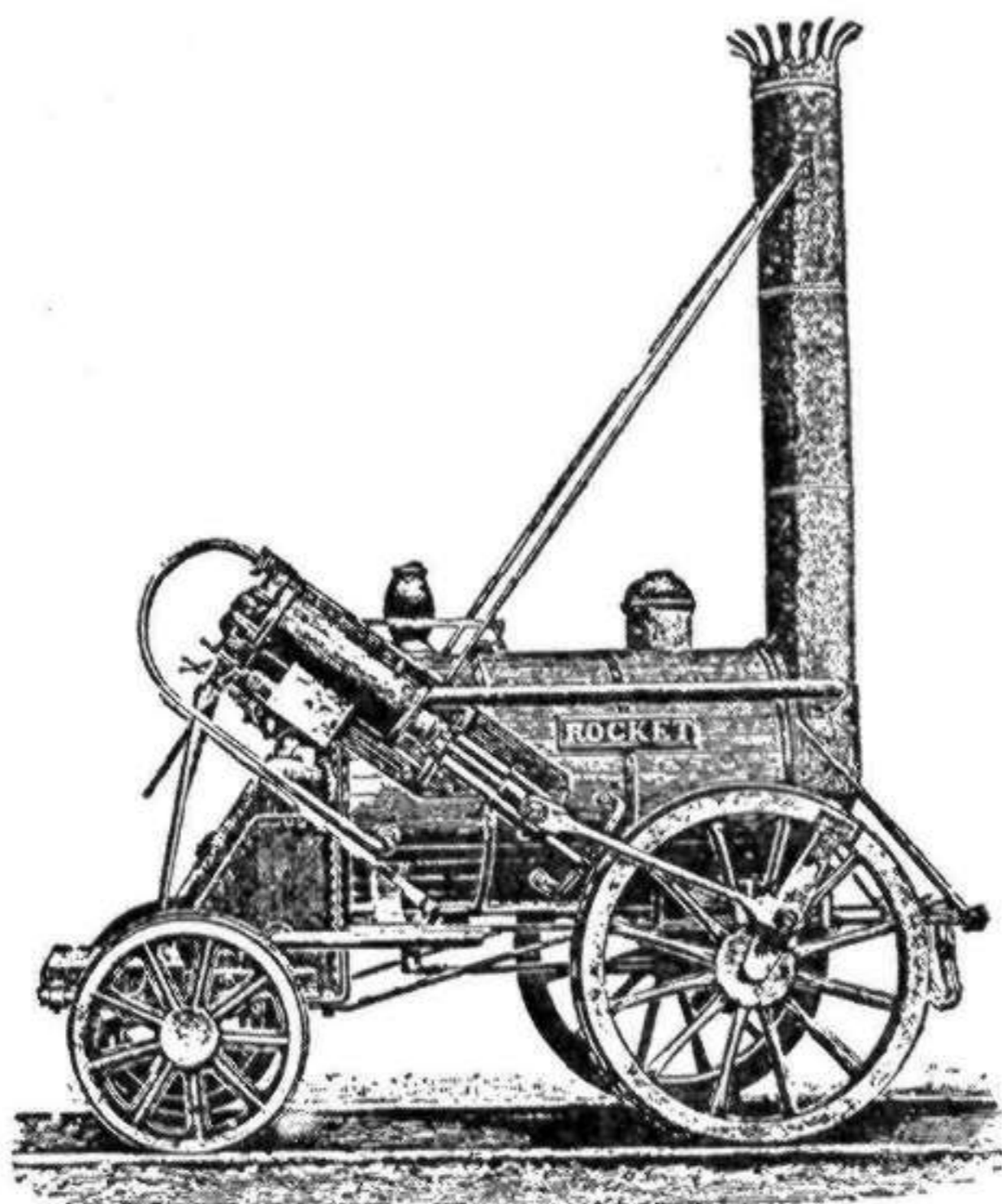
tes, sellos burocráticos. Por eso, quizá, respeto a los pájaros.» Volverá en 1958 y 1960 a buscar, como un útero recóndito, el conventillo porteño donde viviera con su madre, el conglomerado de inquilinatos de su barrio natal de Boedo y su escuela infantil, pobre y estatal.

La casa apareció «muy limpia, como esperándome (...). Pero hay una muchacha, una preciosa muchacha, vive allí y parece esperar, detrás de una reja, a alguien. Ese alguien no soy yo ni sé quién será. Mientras ella esté allí podremos estar tranquilos. Por lo menos yo lo estaré». Ante el colegio, extrañamente en el mismo sitio, se sintió «tan extraño como ante la tumba de Napoleón», recordará en 164 cuartillas inéditas de una autobiografía que tituló borrarosamente «Desde el principio», reescritura enamorada, poscapitular y *premortem* de sus conocidas «Imágenes de infancia».

Una amarillenta página del tabloide «Las Últimas Noticias» de la capital chilena (7 julio 1939), donde firmó una columna cotidiana durante una época, sintetiza su sensibilidad terrenal. Luego de ridiculizar los chovinismos, resume: «... amo a mi tierra porque es tierra, a mi montaña porque es montaña, a mi mar porque es mar». Rojas no se expresaba en demasía al hablar y administraba su ritmo pensativo. En el primer encuentro, al calar que también yo era de aquellos mismos barrios «bravos» y otras genealogías, se emocionó abruptamente: «¿qué trago prefiere?, tengo pisco y vino». Era todo un honor, me confería el grado de *compañero*, importantísimo para su escala jerárquica.

Nacer en pleno pulmón—sumamente tísico por entonces—de humildes y humillados, valga el pleonismo, le arrimó las delicias de tener que trabajar desde muy temprano—en vida y jornada—y quizá por ello mismo edificó, ladrillo a ladrillo vívido, la torre bella e inconclusa, de su literatura fina y violenta, esbelta y angustiosa, con oros densos en cada letra, despreciando, desde el inicio, el plañidero «realismo» de la mediocridad narrativa.

Cruzará varias veces la cordillera hasta recalar definitivamente, en la adolescencia, en su Chile filial (1912) luego de reconocer, en brazos de sus mayores o a pie, en mula o construyendo—como peón—el ferrocarril transandino, las huellas de los sanmartines, gauchos, negros e indios, que combatieran «en pelota» su primera independencia. Antes de su cruce decisivo de los Andes, Rojas volverá desde Las Cuevas (plena cumbre) a Mendoza por vitales asuntos de un colchón y dos frazadas, perdidos, rescatados y compartidos con sus camaradas de aventu-



ra, siempre a pie, contra la carrera de liebre del inasible pan nuestro.

Venía provisto, pese a todo—o gracias a todo—de un humor anti-romántico. El mismo que, infante aún en el Colegio Campero de Buenos Aires, ante el requerimiento magisterial de una frase con la palabra «corazón», le haría impostar: *Guardo en mi corazón las últimas palabras que mi padre dijo al morir. Fue mi primer éxito literario—me explicaría—porque a mi padre casi no lo vi vivir y mucho menos morir.* Una mentira, un *invento*, el arte suele amasarse con tales falacias, verdades soñadas, anticipaciones, la realidad que no parece existir.

Rojas trabajará en «remil» oficios: pintor y vagabundo en primer lugar, linotipista, periodista, vendedor de apuestas en el Hipódromo Chile, sereno de barcos anclados en Valparaíso, estibador, hurto muy ocasional (*para comer nomás*), actor, apuntador teatral y «mil, remil más. Escribía y leía a escondidas de sus compinches ácratas con quienes estuvo a punto de participar en un delirante proyecto de robo de automóviles. Ninguno sabía manejar siquiera uno de los simples tranvías de la época, recordará.

¿Sabe qué más?—profirió mientras ofrece el séptimo pisco—. *La palabra estilo me carga, y me cargó siempre desde que la descubrí en una crítica de mi primera edición. Volviendo y revolviendo sobre el tema no llego a otra conclusión que el estilo es sólo inherente a las verdaderas obras de arte... ¿Quiere otro pisco? Ahora no me pida que defina qué es una verdadera obra de arte. Podría ser que alcanzan esa categoría las obras que se tornan necesarias a los seres humanos—o a algunos de ellos—a través de los siglos, aunque no sabremos cuáles obras de hoy se crearán necesarias en el futuro, si hay futuro, porque en*

esta era atómica no podemos estar tan seguros. Pienso—prefiero pensar—que sí, que habrá más siglos, ojalá muchas, muchísimas centurias, pero no sé si aceptarán nuestros textos o si los despreciarán, por no decirle otra cosa, por ser pobres crucigramas ignorantes. Ahora que lo pienso, me gustaría mucho saber, en caso que haya siglos, qué escribirán los hombres de esos siglos, en el caso que escriban. Cuando leí, muy jovencito, el Eclesiastés, pensé que la humanidad escribiría siempre su aventura, pero eso ocurrió hace muchos siglos, y sólo de mi lectura va como medio siglo. El estilo es la respiración, la sangre de la obra..., pero eso es una metáfora y, como sabe, aborrezco las metáforas en la narración. Porque existen obras muertas, sin sangre ni respiración, y se suelen editar bastante. Estamos hablando huevadas.

II. LA OSCURA VIDA

En 1922, al regresar con una compañía teatral, de Montevideo a Buenos Aires, concluyó la gira, hubo «despidos para el mundo», y Rojas se vio forzado a recalar en la ciudad en que había nacido; allí empecé mi carrera de prosista, dirá con su ironía destilada. Rompía zapatos—el propio par y los prestados—en busca de trabajo cuando un concurso de cuentos del diario «La Montaña» lo arrojó, con las tripas famélicas, a la escritura de Laguna». Con ello inauguró su inveterada metodología de escribir a pulso en cuadernos escolares, dejando un renglón vacío para encajar mil correcciones. A los dos meses, aún sin trabajo, vio en un quiosco que «La Montaña» anunciaba en primera página el dictamen del jurado. Tenía en el bolsillo sólo diez centavos, lo que costaba el periódico. El dilema era terrible: o el almuerzo o la curiosidad, el hambre de premio metálico, con la fiebre de todo jugador. Se jugó, con suerte: en página interior su nombre, el segundo premio y cien pesos. Podía escribir cuentos. Meses después, la revista «Caras y Caretas» abre otro concurso. Rojas escribe muy interesadamente el texto de «El hombre de los ojos azules», que le reportó la fortuna de quinientos pesos y una solemne medalla de oro (*muy grande, pesada*) que empeñó para siempre de retorno en Santiago, para comer y compartir con sus amigos, devolviendo manos.

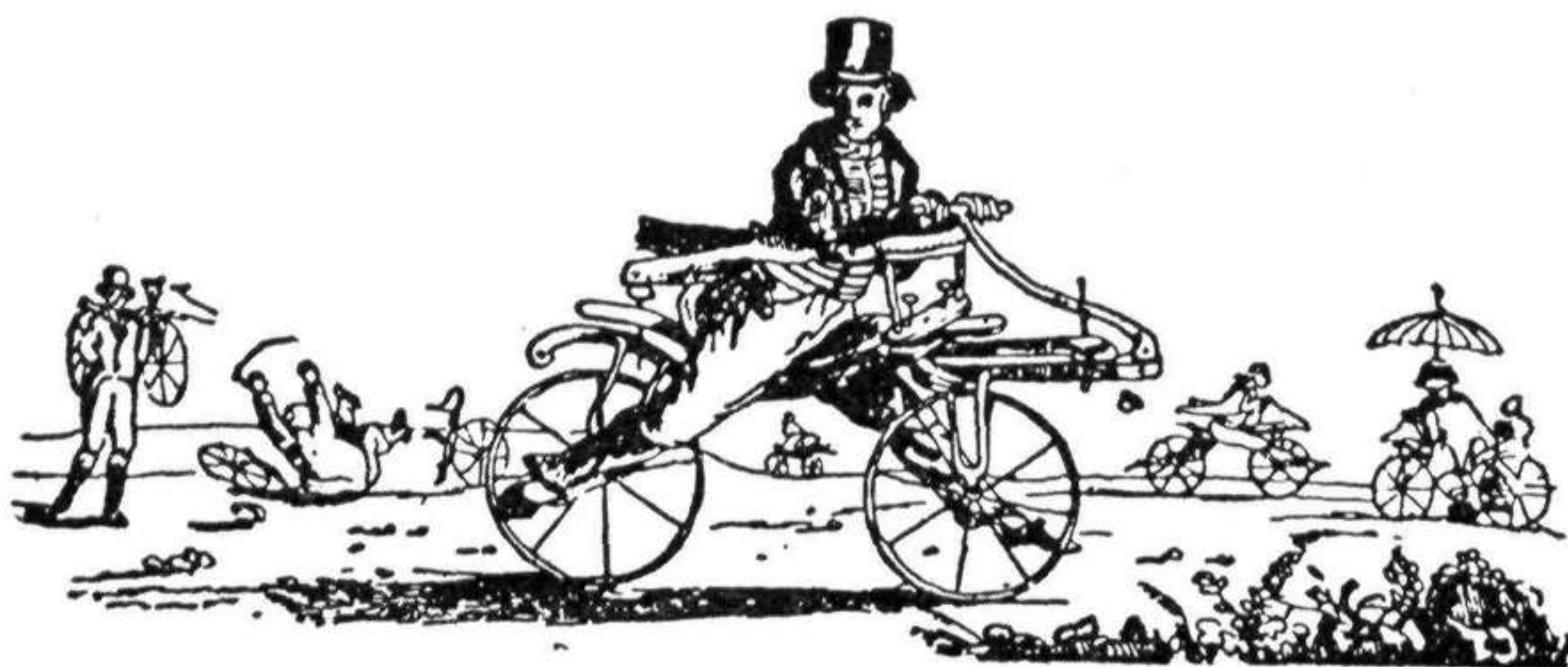
Durante una década febril publica tres libros de cuentos, *Hombres del Sur* (1926), *El delinciente* (1929) y *Travesía* (1934); uno de poemas, *Tonada del transeúnte* (1927); dos novelas, *Lanchas en la bahía* (1932) y *La ciudad de los césares* (1936, que

no me gusta nada); se casa con la poetisa y maestra María Baeza (1928), instala una sucesión de hijos (1929-30-32), pierde a su madre en 1929 y viuda en 1936. Rápido, el artista, para los mandados del destino.

Manuel sintió como alegrías propias, enamorado hasta la ropa, los elogios que Gabriela Mistral y Juana de Ibarburu dedicaron al poemario de su María Baeza, «Canciones para ellos», editado con excelso cuidado en 1935, con un colofón que anillaba la camaradería conyugal: «Este volumen fue compuesto a mano por Manuel Rojas (...).» Tipógrafo y cajista, además, amén de su profesión visceral de novio y compañero perpetuo.

El, que se había ridiculizado hasta la flagelación como «pésimo bardo», escribe entonces «Deshecha rosa», largo oratorio de viudo por su «compañera del alma», un réquiem laico en el que hace concurrir desde sus «tres abejorros con hambre» hasta los «cómicos que morían sin éxito en los hospitales».

Sus hijos me dibujarán —luego de cremar sus cenizas como él pidiera, para ser arrojadas en los Andes— al Rojas que se convirtió en una máquina de ganar el pan para sus huérfanos con mil empleos simultáneos, incluso en domingo, páter-máter-familias. «Lo esperábamos dormidos en las sillas, bien tarde en la noche, hasta que llegara. Se echaba en el suelo en cuatro patas, jugaba con nosotros, contaba infinitas historias de piratas, cuentos de bandidos y, de memoria, *El desierto*, de Horacio Quiroga, a quien él, y todos sus amigos escritores, veneraba. Cuando cobraba sus sueldos se ponía a chacotear a gritos y risas; él, que era tan callado, tiraba los billetes al aire montones de veces como si fueran serpentinas. Contaba historias de su juventud con personajes, como uno que transcurría todo el día deambulando con una bomba en el bolsillo y a quien él acompañaba a tomar el té, siempre con la bomba... Y mil historias de ladrones buenos y policías malos y de muchachos que se van de su casa y deben pelear en el mundo (...). Siempre estaba haciendo algo con sus manos. Días antes de morir desarmó y ajustó la cerradura en la casa de Paz. Yo no quiero que sean excelentes alumnos, sino que lean, nos decía, aunque en una carta nos conminara después: *estudien aunque sea quiromancia*. Pese a su carácter introvertido, se convertía en "fresco" y audaz si se trataba de favorecernos. "¿No me podrías convidar a mí con mis tres hijos?", le dijo a un caballero con hermosa casa en la playa, con su mejor sonrisa. Cuando a María Eugenia le tocó entrar al liceo, a una admiradora que



le regalaba con un elogio le clavó de súbito: "Oye, ¿tú podrías regalarle a mi hija aquel abrigo azul tan bonito que tienes?" Mamá era profesora primaria, y ella y él eran tal para cual en materia de sensibilidad. Una tarde muy lluviosa la María llegó a la casa, cerró el paraguas, abrió su tapado y sacó a una niña que traía debajo y dijo que sería una hermana más para nosotros. Sin pedirle una sola explicación ni por curiosidad, Manuel ordenó altiro (de inmediato) traer y repartir nuestras ropas y juguetes y punto. En 1941 se casó con Valérie para darnos otra madre.» (Valérie asiente con los ojos.)

Cuando arrojaba al aire, ante sus hijos, el dinero duramente ganado, Rojas pensaría quizá en su propia infancia y juventud rodadas barranca arriba entre Aniceto Hevia —personaje conductor, sombra clave, quien de niño fue otro, un no-Rojas, y que a partir de su adolescencia Manuel convierte en su sosia literario, casi exactamente—, Cristián, João Exequiel, «El Cagada de Mosca», en fin, la hez para los bienpensantes. O quizá, simplemente, era la alegría, el alivio, la descarga de arrojar contra el piso, la tierra, el símbolo del pan alienado que aseguraba la prosecución de la vida en el hogar con un ala cortada.

Entre tanto, se demora «casi una década» para escribir *Hijo de ladrón*, que, a partir de su aparición en 1951 y sin los impulsos organizados del boom, navega por el mundo con casco fuerte y duradero, en los idiomas más diversos y con los títulos más insólitos. La novela se transformará en un clásico mundial y a su bordo los editores descubrirán otros originales que, polizones alineados en cubierta, desplegarán el brillante velamen del «árbol siempre verde». Serán los hermosos ramales de *Mejor que el vino* (1958), *Punta de rieles* (1960) y *Sombras contra el muro* (1964), hasta irrumpir en esa reencarnación genial que es *La oscura vida radiante* (1971), novela que acecha la posteridad como un tigre espléndido.

El hambre, la humillación de los millones de «cómicos sin éxito» gi-

rando como caballos ciegos en torno a los desperdicios del mundo, de su vida y muerte a los saltos, son el sujeto raigal, antagónico a toda superficie, de sus novelas. Toda su obra es una reescritura gigantesca, una espiral de hermosuras mayores, sorprendente, de la misma materia redescubierta, ahondada hasta el límite metafísico, violando tales fronteras incluso, polos genitales sangrando bajo la letra. En la cuartilla 107 de su inédito *Desde el principio*, después de relatar su visión del cometa Halley, rememora el hambre de una madre y su hijo (la suya, sí mismo) y dirá que «en un mundo en que un ser humano puede morir de hambre, robar de hambre no es ni pecado venial (...). No se me ocurrió llorar (de hambre): habría sido tan ineficaz como rezar o cantar en alemán —no sé, además, alemán». En *La oscura vida radiante*, «summa» acabada de su laboriosa y felina carcería de belleza, sus personajes arrojarán a ese mundo sus más altas iluminaciones y adoptarán los versos de Martí: «los antros / son nidos de ángeles».

III. LA OSCURA VIDA RADIANTE

En uno de sus cuadernos ológrafos ensaya cinco veces seguidas el primer párrafo de un capítulo de *Imágenes de infancia* (*No recuerdo qué año era aquél... No recuerdo cómo llegué a Santiago... No sé cómo llegué a Santiago*, etc.). Con cinco nietos a cuestas, volverá por 1968 a Chile con una nueva pareja, ex alumna Julianne Clarck, similar a él en estatura, pero muy disímil por ser muy rubia, muy locuaz y muy norteamericana. Construye con sus manos lentes para observar a los pájaros y las estrellas.

Mantiene, septuagenario, encendidos sus fervores por Quiroga, Hudson, Henry David Thoreau («las estrellas son los vértices de maravillosos triángulos», subraya con su lápiz en *Walden o la vida de los bosques*). Su hija Paz, titulada en Medicina y galena de medio Santiago, le prohibirá el cigarrillo y le

ocultará, con éxito implacable, el cáncer que le repta con el éxito del cómico sin ello. Recibe *sin mayor emoción, más vale ninguna*, el Premio Nacional de Literatura en 1957 e ignora con sardónica finura la demora burocrática de la dádiva adjunta de 300 escudos. Trabaja en sus cuadernos de ocho a cinco del día, se apartará luego del escritorio, que él mismo se hiciera (una habitación de su casa es un verdadero pañol de mil herramientas), para provocar a los suyos, aññado: «¿Y qué esperamos ahora, qué hacemos?»

Cuidará con esmero un pequeño papel fechado en San Ignacio, Misiones (Argentina), el 12 de febrero de 1935, firmado por Horacio Quiroga. «Estimado compañero —le escribía el uruguayo *maestro*—, recibí con gran placer su *Travesía*. La he leído de un tirón (...). Reciba las más cariñosas felicitaciones de su affmo. amigo», y bajo la letra azul de la máquina, la rúbrica violácea, anémica, del recreador del amor, la locura y la muerte. Con su amigo González Vera, Rojas recorre montañas buscando la *alstroemeria sierrae* o flor del águila, un lirio morado y andino al que prefería entre todas las flores. Se emborracha, a veces, con otro amigo, el coronel español Jesús del Prado, con quien rememora ciertos ayes y detonaciones de cierta guerra.

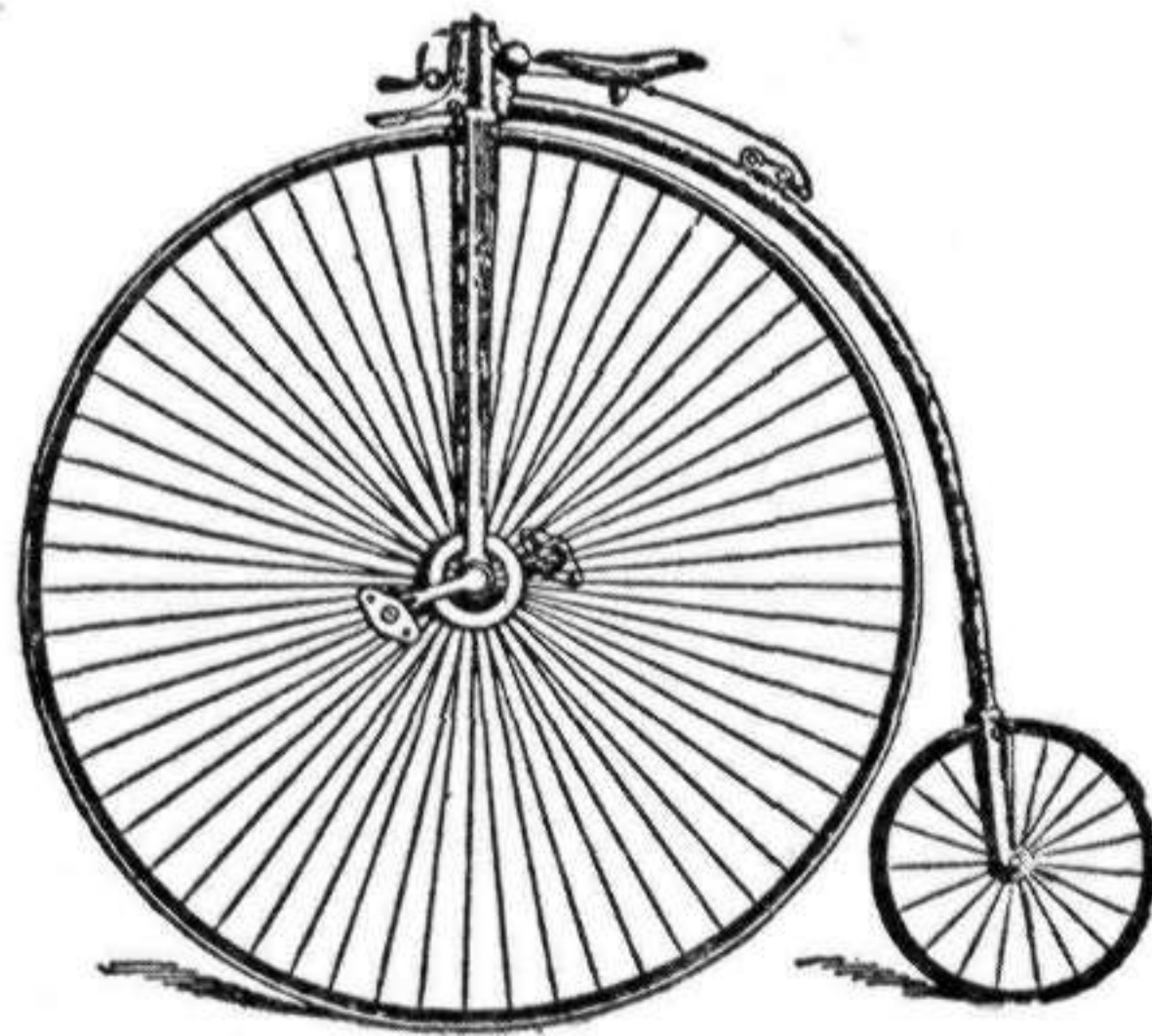
Bajo las cuadernas de su poblado astillero ocultaba en realidad la botadura incesante de una infinita ternura por los humanos y la naturaleza, que mantenía en armonía y formación toda su escuadra, barco a barco, libro a libro. Un séptimo sentido, el de la solidaridad, late en el final de *Hijo de ladrón* («¡Espérenme! / Era un grito ronco, como de desgarramiento. / Nos detuvimos. Cristián avanzó hacia nosotros. / Cuando se nos juntó, reanudamos la marcha.» Se renovará ese latido rojiano al fin del tercer capítulo de *La oscura vida radiante*, cuando Aniceto Hevia piensa que, pese a todo, no debe abandonar a «El Chambeo»: «Fue a reunirse con él.» Me dirá en una de las conversaciones, en el septuagésimo séptimo pisco (*bébase otro, es uva*), que, *sabe una cosa, me gusta el título de la edición alemana, que me hice traducir, porque recoge esa situación: Wartet, ich komme mit.*

Después de la muerte del «Che» Guevara en Bolivia, Rojas dirá en un acto público («Punto Final», 19 de diciembre de 1967): (...) *Sabemos más aún; sabemos que el ser humano es el gran aventurero de la Tierra y que su pensamiento es la gran aventura del universo (...). Aventureros se les llama, palabra*

burocrática (...). Bolívar fue expulsado cinco veces en cuatro años del suelo suramericano; derrotado, ridiculizado, solitario, volvió cinco veces, hasta obtener su primera victoria en Boyacá, con una obstinación que le hizo tener por loco.» Rojas mostrará, hasta su último estertor, un coraje silencioso y enhiesto como un alerce para defender cada uno de sus amores en todos los terrenos del devenir humano, aunque le cerraran las puertas y lo silenciaran en la prensa. Ante cada una de sus tomas de posición, alabadas o controvertidas, discutirá o peleará con sus amigos de la víspera. El acto final del gran «cómico sin éxito» revelará porfiadamente que jamás hizo nada de todo ello para ensanchar su horizonte editorial, le sucedió todo lo contrario. Sencillamente, vivía de acuerdo con lo que amaba.

En 1968, a los setenta y dos años, escribe doce canciones, que me confiara en su original, y que musicalizará Angel Parra, quien graba ocho de ellas en un disco minuciosamente silenciado en su momento, con títulos como *Cesante, Arriero* y otros de parecida comercialidad y mucho vitriolo contra el *american way of life*. Mucho antes, Hortensia Dittborn, recibiría desde Estados Unidos una carta de Manuel en la que satiriza a los *gringos* de Kennewick, Seattle, que pasan el Año Nuevo de 1962 «tomando helados desabridos».

En uno de sus inéditos póstumos —cuatro cuartillas bajo el título *Monólogo de primavera*— escribe: «Todo Chile está metido en un pre, en algo anterior, preparándose para algo mejor, más definitivo.» Era su testamento, antes que un diluvio de fuego se abatiera sobre su patria. Su último proyecto fue una novela sobre «el largo lagarto verde», Cuba, de la que alcanzó a hacer mecanografiar y corregir en primera observación, las dieciséis cuartillas de un primer capítulo, sin título visible, con el que iniciaba su interrumpida tentativa de escribir, en versión



moderna la historia de David y Goliath. Sería la lucha de un país pequeño contra otro gigante, «los de Enfrente», como el personaje Juanito, «el muchacho de la Víbora, de Guanabacoa», lo bautiza. El ya anciano contador de historias de América cesará toda su escritura en este párrafo: «La ciudad está llena de hombres que se llaman Jim, Jo, George, James, Jones, o Hall, Hill, Hull, Holl y hasta Hell, pero Juanito buscó por otro lado y dio con Níco.»

El cáncer extendía su gran araña, cuya red ignoraba Manuel, merced al trabajo de desinformación de su hija Paz y todos los suyos. «Tomamos esa precaución cuando una vez papá dijo, como al pasar, que *si tuviera algo como cáncer me muero como lo hizo Horacio Quiroga.*»

El uruguayo, que conocía su mal, salió alegremente del Hospital de Clínicas, de Buenos Aires —era en 1937—, compró cianuro en una farmacia, visitó cariñoso y jovial a todos sus amigos, regresó a su cama y de un trago se despidió de todos, con suma elegancia. Rojas quiso ver el antiguo océano por última vez. Lo llevaron a El Quisco, al sur de su entrañable puerto de Valparaíso, donde se ensimismó, las pupilas perdidas en la inmensidad. «¿Por qué no nos habla?», le inquirieron. *No crean* —respondió— *estoy pensando en un libro sobre los pájaros.* Contó a sus nietos su versión —postrera— del Pirata de la Peña Blanca, una roca cercana entre los farallones andinos que se precipitan en el Pacífico. Le temblaba la mano. No escribió más. Una sordera progresiva lo invadió, penúltima ola del naufragio. Se daba puñetazos en los oídos, furioso. Se enteró que en Santiago damas enjoyadas desfilaban golpeando cacerolas relucientes, y entonces ordenó que no le comprasen más el matutino decano de la prensa chilena, de antiguo linaje británico: *Ya no soporto inmundicias.* Pensaría en los Anicetos, los Manolos, los Cristianes, las María Baeza, lo que le costó criar a «tres abejorros con hambre».

Por la misma costa, a pocos kilómetros, en su residencia de Isla Negra, frente al mismo vasto y milenarío océano, yacía enfermo Pablo Neruda, quien admiraba la prosa de Rojas. Este, a su vez, reconocía *gran parte* de la obra de un gran poeta, aunque, por razones de variada índole, no afinaba mucho con su personalidad. Por esos días, en coincidencia con unas tensas elecciones legislativas (marzo 1973), Neruda publicó *Incitación al nixonicidio* y *alabanza de la revolución chilena*. Esa deliberada inmersión en el ripio, ejercicio bisoño y tardío del panfleto que, por reconocimiento a su gran

obra, el público dejó pasar. Rojas mantenía su devoción por otros poetas, como César Vallejo y Pablo de Rokha, como reconocía a nuevos narradores, como Droguett.

El poeta yacente envía a Rojas su nuevo libro con la siguiente dedicatoria: «Isla Negra, 1973. A mi buen hermano Manuel Rojas, de cama a cama, estoy reumático e inmóvil; te abrazo.» Manuel, emocionado, se concentra en el esfuerzo de leer los nuevos versos del «otro grande». Pero cae ante sus ojos un decasílabo donde el vate ataca a la revista izquierdista *Punto Final*. Rojas se deshace del tomo y sentencia suavemente: *Este huevón no ha de cambiar nunca*. Meses después, sobre los cadáveres de ambos artistas caerá la misma sangre de los anicetos y fresias, sus, más que congéneres, hermanos de cuna, hijos de un peón y un ferroviario, como eran.

Días después despide gélidamente a un emisario del *Reader's Digest*

que le solicita, infructuosamente, un cuento para una antología. En tres minutos exactos desprecia y despacha la visita de un escritor diplomático que le sugiere reclamar un consulado, a él, Manuel Rojas, que nunca supo cobrar ni sus propios derechos de autor. *Estos tipos que siempre están pensando en lo que se puede pedir*, masculla. Mire—me dijo una vez— *lo único que pido es que* (mencionó una editorial chilena) *me libere del contrato de unos libros por toda la vida y hasta cincuenta años después de muerto, si yo no soy Prometeo encadenado*.

El viernes 9 de marzo de 1973, antevíspera del fin—refieren sus hijos— sueña con *ir a Cuba a terminar la novela*, atraído por la isla como el otro gigantón y escritor, que, empero, no amaba a los pájaros, sino a los peces: Hemingway.

Expira el domingo 11, oliendo a mar y otoño, siempre en domingo, como Violeta Parra. Muere en su

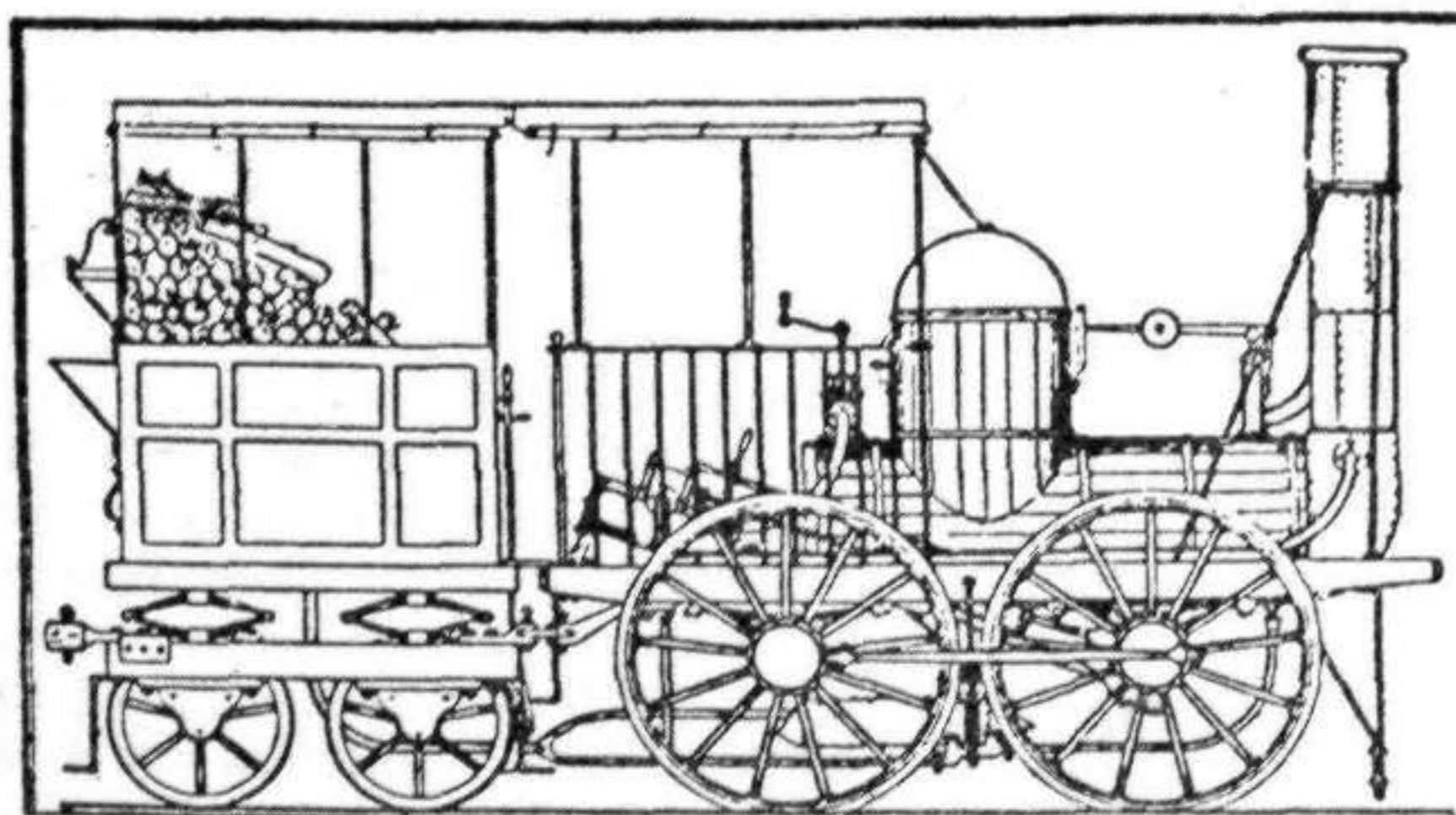
ley el compañero y cómplice de «El Gallego», «El Chambeco», de todos los rotos desheredados del Ande, el extremo sur del orbe. Sobre su escritorio quedan sus cenizas carnales, cuadernos, lápices, tintas, libros sobre pájaros, flores y estrellas, su navaja de Albacete con el desafío, en la fría mejilla izquierda de la hoja: «Donde esta víbora pica no hay remedio en la botica», y en la derecha, «No temas a tu enemigo mientras esté yo contigo.» Sus borceguíes de paracaidista para escalar montañas, el retrato de María Baeza, el sol del marzo austral por las ventanas, una llave inglesa y, sobre la cama angosta, los ojos divertidos, risueños, de Ernesto Guevara de la Serna. Antes de zarpar, rodeado por su tribu, el viejo narrador se estremeció de súbito y desembarcó una última exhortación: *¿Qué estamos esperando ahora?*

JULIO HUASI

NIKOLA YONKOV VAPTZAROV: CONSTANCIA DE UN SENTIMIENTO Y UNA IDEA

Muerto sin haber cumplido los treinta y tres años, en 1942, meses después que muriera en España Miguel Hernández, y nacido en 1909, un año antes que nuestro poeta, Vaptzarov es la encarnación del sentimiento hecho ideología. El, como Miguel Hernández, ha cantado a la vida, al hombre y la mujer aprisionados en esa vida, en la que sólo la esperanza por un mundo más justo le sostuvo luchando. La obra de Vaptzarov podría resumirse en la historia del hombre que, camino de la muerte, pensó todavía que la vida sería hermosa después que él se hubiese ido:

*La mía terminó
Seré ahorcado,
Pero, ¿acaso se termina
conmigo?
La vida llegará a ser más bella
que una canción,
más hermosa que un día de primavera.*



Familiarizado con la muerte desde niño, al conocer las leyendas de los guerrilleros e insurrectos búlgaros, recita los poemas de sus poetas preferidos, mientras cuenta estrellas y repara en la flor y en el cardo. Con gran vehemencia fija su mirada en un mañana más justo, siempre solidario con su pueblo, en el que vierte amorosamente sus sentidos cuando describe el pan, el sudor, los ojos sin brillo, el destino del hombre reducido a lo cotidiano dentro de la fábrica:

*La vida, sin máscara y sin maquillaje,
es un perro fiero que enseña los dientes.
Debes luchar sin cansancio,
debes ser muy obstinado
para arrancar a los dientes
de ese perro rabioso
y erizado
un pedazo de pan.*

Nacido en Bansko, al sudoeste de Bulgaria, en tierra macedonia, la nacionalidad de Nikola quiere ser arrebatada a los búlgaros por los yugoslavos, que desean adjudicarle la suya. La familia de Vaptzarov ha tenido que alzar la voz para reafirmar la nacionalidad búlgara del hermano, nacido en la región montañosa de Pirin, también lugar natal del monje Paisii, apóstol de la conciencia popular, y Neofit Rilski, patriarca de los maestros búlgaros.

En la Edad Media el Estado búlgaro conquistó gran parte de Macedonia, y las tribus eslavas que poblaron el territorio se denominaban a sí

mismas búlgaros. Los extranjeros y los griegos también les llamaban búlgaros.

Vaptzarov se formó en su tierra natal, fue allí donde surgió su espiritualidad, su patriotismo, en el seno de una familia con gran conciencia social, transmitida de generación en generación. Su abuela María había participado activamente en el movimiento de liberación durante la guerra ruso-turca. Y Elena Vaptzarov, madre del poeta, inteligente y culta, amante del arte, y muy particularmente de la literatura, tuvo mucho que ver en la educación de Nikola. Fue ella quien, además de iniciar a sus hijos en la poesía, recitándoles los poemas de Botev y Vazov, puso en ellos el aliento patriótico. Búlgaro es el idioma de Nikola y búlgara es su nacionalidad, de la que siempre se sintió orgulloso, país en el que trabajó y murió, según afirmaba la madre en una carta abierta publicada en el periódico *Pirinsko Delo* en 1968, palabras que ratifican ahora sus hermanos y sobrinos. Las penas y los anhelos del pueblo búlgaro han sido los suyos. Allí fue donde creció y luchó.

Hombre humilde ante todo, Nikola se definía a sí mismo obrero de Texas, estibador de Argelia y, más tímidamente, poeta... Para terminar diciendo: ¡En todas partes estoy! Estuvo y perdura. Su palabra es universal y en ella se identifican las gentes de distintos países.

Judrich Brezan considera la obra de Vaptzarov parte de la realidad del pueblo alemán por su fe en ese mañana, el día en que todo pertenecerá a la humanidad, y también por ese amor a las gentes que son la espina dorsal de un mundo sin límites. Siempre mirando hacia un futuro mejor, más sensato:

*¡Aún muriendo
amaré de todos modos
la vida con sus rudas
garras aceradas!
¡La amaré de todos modos!*

Mario de Micheli dice que el socialismo está en los cimientos de su canto, pues no es solamente la palabra, simple instrumento, lo que hace al poeta, ni el sentimiento ni la idea; es su entrega generosa, la conciencia de ser uno más, su preocupación por el hombre y su destino, el deseo de lucha y la esperanza que mantiene ese deseo:

*¡Construiremos una fábrica,
inmensa fábrica
con recios
muros de hormigón!
Hombres y mujeres,
pueblo,
¡construiremos una fábrica
para la vida!*

Demasiado inquieto para anclarse en un lugar, navegó por costas africanas, trabajó como mecánico en una empresa maderera de Kocherínovo. Fogonero de tren, técnico de un molino, escribía en los relevos nocturnos, siempre en pésimas condiciones:

*Lo romántico está ahora en los motores
que cantan
por el cielo azul.*

Fue perseguido por su ideología, nacida de ese sentimiento que le hermanaba a los suyos dentro de una vida mísera y dura, en los ferrocarriles, en el matadero, participando en actos políticos. Por su deseo de transformar lo más negativo de la realidad no se vio cercado por fronteras. Al estallar la guerra civil en España, quiso incorporarse a las Brigadas Internacionales, pero su estado de salud se lo impidió. Sin embargo, su palabra estuvo apoyando a los republicanos y cantó a la España que descubría a través de la lucha:

*¿Qué eras para mí?
Nada,
país perdido
país de hidalgos y mesetas,
¿Qué eras para mí?
Hogueras,
de algún amor cruel
que salvajemente se embriagaba
de sangre,
fulgor de espadas,
canciones
y guitarras
pasión
celos
y salmos.
Ahoras eres para mí esperanza
destino eres para mí
y en tu lucha denodada
participo sin reservas.*

Gracias a una colecta hecha por sus amigos publicó sus *Canciones del motor*, en 1940, sin sospechar que años más tarde, a partir de 1950, sus poemas serían traducidos y leídos en más de treinta países, que su aliento amoroso clamando por justicias imposibles llegaría a tantos lugares, vertido a idiomas como el checo, el finlandés, el sueco, el alemán o el bengalí, y sería traducido también al español por Julio Galer, en Buenos Aires.

Amigo de la máquina y el motor, la fábrica y el obrero están presentes en su poesía, tanto como lo está el campo y el campesino en la de Miguel Hernández. Su visión de la época que le ha tocado vivir es bien triste, pero nunca le faltan el coraje y la esperanza:

*El hombre rompió
el círculo mágico y hoy vuela
más rápido
que el pájaro.
Pero ahora igual que antes la vida nos oprime.
La vida, con sus fuertes cadenas
nos ata sin piedad,
hasta ahogarnos en el moho envenenado
de su vieja herrumbre.
¡Época de salvaje crueldad
que galopa locamente hacia delante!
Hirviente época de acero
frente al umbral del nuevo mundo.*

Rebelde ante un presente deshumanizado que margina al humilde, quiere persuadir a sus gentes, poner en ellos la conciencia de que la lucha salvará a su pueblo. El futuro del niño le preocupa, siente miedo del enemigo que acecha en la oscuridad. Canta al trabajo, a la puesta en

marcha de la gran fábrica del mundo, a las madres que intentan proteger al hijo que más tarde se hará guerrillero. Canta a la primavera, ese futuro deseado semejante a una primavera, porque su fuego tempestuoso lavará heridas. Canta a Botev, el poeta que murió combatiendo a los turcos; canta a Gorki, consuelo en el trabajo, en lo más anodino de la vida, porque la lectura de sus libros ponía cierto resplandor a la fábrica gris y hacía brillar los ojos del obrero:

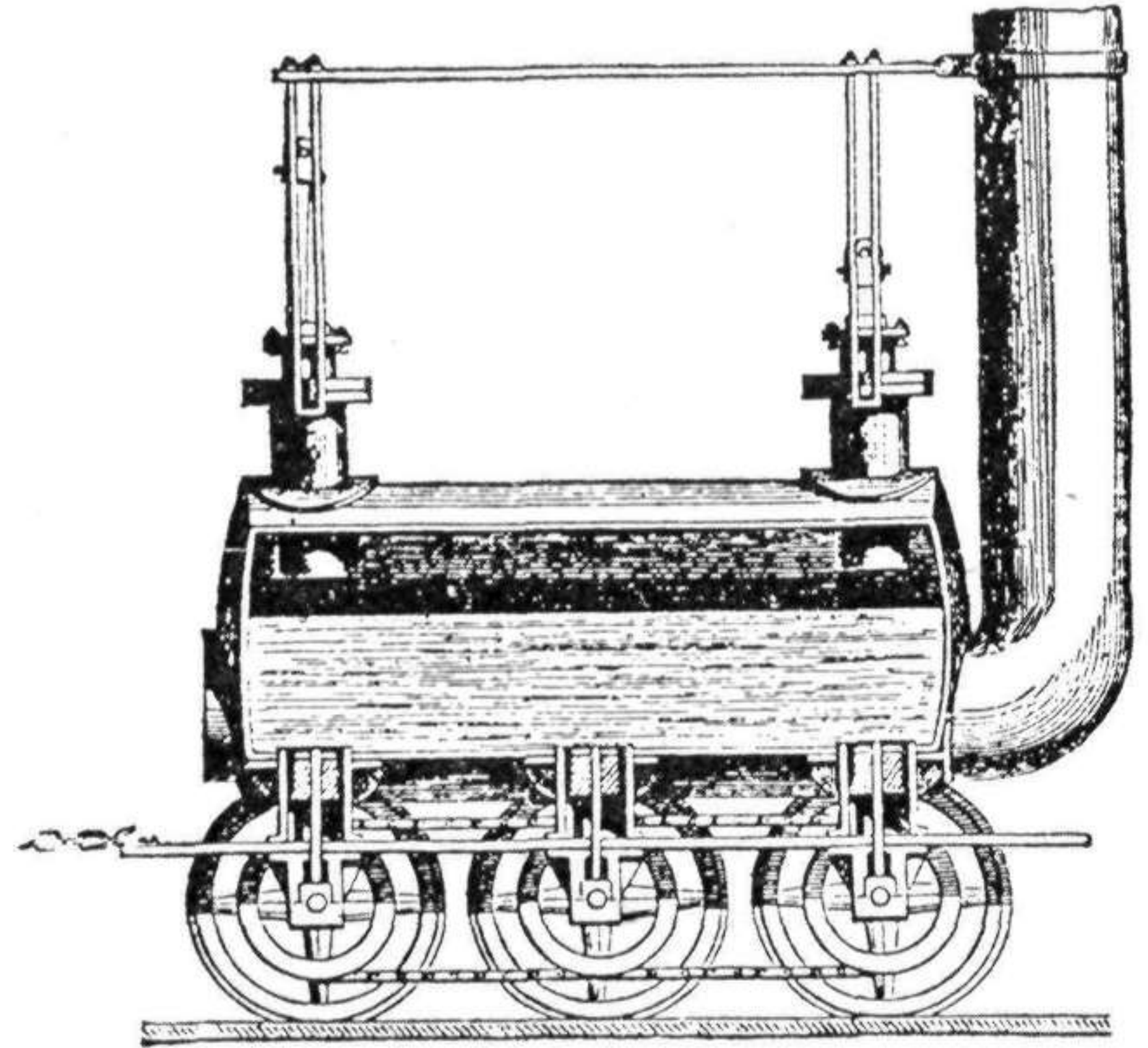
*Yo estuve en una fábrica
que tenía un cielo tiznado, bajo,
allí la vida apretaba
con sus garras aceradas
y el duro trabajo
abría surcos en la frente.
¡Qué difícil era
despertar la vida
en aquellas gentes,
derrumbar la capa
 enorme
 de mentiras
 que pesan
sobre esta vida.*

Para Vaptzarov la vida solamente tiene sentido en la lucha para mejorarla. Apasionado como lo fuera Gueo Milev, muerto también por defender ideas que nacían de ese sentimiento, su poesía tiene la fuerza de la juventud, la fuerza del grito que brota del contacto con la realidad y la consciencia de que la propia vida es nada.

*Moríamos como moscas en otoño,
las mujeres gemían por sus muertos,
convertían sus lamentos en canciones,
que sólo los cardos escuchaban.*

Nikola deseaba como epitafio para sus muertos tres palabras escuetas: «Lucharon con valentía», resumiendo así la entrega generosa de quienes entrarían a formar parte de una historia que siempre habrá de recordarse con profundo sentimiento.

En su poesía ocupa un lugar principal lo prosaico y rudimentario que cumple, sin embargo, un cometido: el motor, el libro, las antenas por las que se deslizan noticias, todo lo que es real, veraz reflejo de la vida. Contrasta el mundo que Norteamérica muestra en el celuloide, ironiza enojado acerca de la inapropiada denominación de «drama humano» que se da a la historia donde un ruiseñor aparece en la rama de un árbol, el campo verdea, dos lujosos «limousines» chocan, un hombre y una mujer se encuentran, surge una Greta voluptuosa y nace un amor. Con asombro se pregunta el poeta dónde está el drama y si alguna vez ha encontrado su pueblo a las amadas en «limousines», ¿cuándo? Y concluye que el pueblo sólo ha descubierto el amor entre humo y hollín, en los días grises, repetidos, en lugares comunes donde el hombre ve extinguirse su vida entre sueños confusos. Su rechazo de esa visión mundana termina con el grito: ¡Esto es así. / Este es el drama! / Y lo que resta: ¡Fraude!



Vísperas de la segunda guerra mundial, cuando el PC búlgaro inicia recogida de firmas en apoyo de las relaciones soviético-búlgaras para participar en la resistencia contra Hitler, Vaptzarov escribe su *Crónica campesina* en favor de la unión con la URSS, poema por el que será procesado en 1941. En marzo de 1942 es condenado a muerte. En el mes de julio de ese mismo año se apagará su vida en el campo de tiro de la Escuela de Oficiales de Reserva, en Sofía, despidiéndose de su mujer con un poema:

*Alguna vez arribaré a tus sueños
como huésped lejano, inesperado.
No me dejes fuera en el camino,
no clausures las puertas.*

Y de la vida:

*La lucha es despiadadamente cruel.
La lucha, como dicen, es épica.
Yo caí, otro me sustituirá..., eso es todo.
¿Qué significa aquí una persona?
Fusilado, y después... gusanos.
Tan sencillo y tan lógico.
Pero en la furia estaré contigo,
pueblo mío, porque te amo.*

Fue su despedida de horas antes, el broche que cierra la existencia breve de un hombre que se sintió partícula mínima de un mundo injusto, partícula de la que brotaron multitud de sentimientos, palabras que hoy han acogido y recreado hombres de lenguas diferentes, unidos en el motivo primordial de un anhelo inconcluso. El, como otros, quiso hacer vivir a las gentes y perdió la propia vida en el empeño. Pero la muerte le hizo inmortal, y así puede hoy conmemorarse el setenta aniversario del nacimiento de un poeta del mundo, que vio la luz en Bulgaria.

ROSA ROMA

GABRIEL MIRO, LA ACADEMIA Y LA CULTURA

Gabriel Miró, en marzo de 1927 se confiesa, en un texto autógrafo felizmente conservado, del que transcribimos algunas líneas:

He nacido en Alicante. Tengo cuarenta y siete años. Mi padre era ingeniero de Caminos. En su biblioteca, además de los libros de ciencia, tenía otros de viajes, de historia, de mística, las obras de Larra, del Duque de Rivas, una Divina Comedia, un Quijote, una Biblia. Estudió Teología, estudió Leyes, después se hizo ingeniero. Hombre de mucho recogimiento, de una gran pureza, le gustaban la música y el campo. Escribía con claridad y elegancia. Así hablaba, suavemente; nunca le oí un grito. (Este párrafo, más que una semblanza de su padre, parece un autorretrato de Miró.)

No sé cuál de mis libros prefiero. Todavía está muy cerca de mí el último. Creo que en El Obispo Leproso se afirma más mi concepto de la novela: decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios. Pero ya se sabe que el libro preferido es siempre el que queremos escribir.

Se han traducido Las figuras de la Pasión al inglés, al danés y al alemán. Se han traducido o se están traduciendo otros libros míos al francés, al inglés.

Nunca escribí un verso ni una comedia.

He colaborado en periódicos de Buenos Aires, de Barcelona y de Madrid.

Escribo cuando puedo; pocas veces con facilidad; sin notas, a distancia de lo que me impresionó.

Y, sin embargo, aunque a veces con algún reparo, en general nuestro escritor obtuvo muy acertada y buena crítica de su obra. Crítica a veces insospechada por la procedencia. Así dice Pío Baroja en sus monumentales Memorias: Desde la última vuelta del camino:

En cambio, tipos de escritor meridional los hay. Y Miró es de los más clásicos; parece salido de la Biblia, con el amor a los perfumes, a los dolores, a la queja y a la resignación.

Resignado lamento el de Gabriel Miró, que nunca tuvo buena fortuna con la Real Academia de la Lengua. Así se expresa en su breve nota autobiográfica, en parte ya transcrita:

¿Que si me atrae ser académico? Estoy en la edad exacta en que puede agradarme y convenirme. Joven, no se desea; viejo, ya no es menester...; no me lleva a mirar con el mal humor a los que bullen y se afanan por alcanzar sus deseos. Ellos ejercen verdaderamente su oficio de escritor. Si yo no hago, no es por humilde ni por orgulloso, sino probablemente por carecer de aptitudes.

En febrero de 1927 firmó Azorín, con Palacio Valdés y Ricardo León, la propuesta de Gabriel Miró para cubrir la vacante de la Academia producida por el fallecimiento de don Daniel Cortázar. No tuvo éxito «por razones de circunstancias, que nada tienen que ver con la obra literaria de Miró». Así lo relata Gabriel Maura Gamazo, Duque de Maura. Dichas «razones de circunstancias» quizá parecen referirse a la crítica por parte de la Orden religiosa jesuítica contra el esteticismo con que Miró nos ha descrito las figuras de la Pasión del Señor. Desviación del sentimiento místico que en exclusiva consideran los jesuitas tiene que dimanar de cuantos personajes intervienen en el drama del Gólgota. También se alegó por entonces que en *El Obispo Leproso*, creo recordar, se expresa quizá inadecuada e inoportunamente por Miró que la mala índole de Judas proviene de «pertener a la Compañía de Jesús». Orden religiosa a la que también se alude por Miró en su referido texto autobiográfico, transcrito ya en parte; dice Miró:

Mi primera obra literaria fue la descripción de Un día de campo, tema de examen de mi tercer año de estudios en el Colegio de los Jesuitas de Orihuela. Gané el premio —una medalla de plata—. Al siguiente curso, el Padre Burriel, comentando lo anterior, me dijo que no me vanagloriase de aquella recompensa, porque se me había concedido por equivocación.

Tampoco le fue concedido el premio Fastenrath de la Academia —como había ocurrido con *Las Figuras de la Pasión del Señor*— a *El Obispo Leproso*. Injusticia en que se basó su fraternal amigo José Martínez Ruiz para renunciar a su sillón académico, según nos ha relatado Gómez de la Serna en la biografía apasionada de Azorín. Tal vez no conceder a *El Obispo Leproso* el premio Fastenrath por parte de algunos de los académicos pudiera obedecer a que les influyera desfavorablemente la crítica de José Ortega y Gasset publicada en el matutino diario de Madrid *El Sol*, que empezaba así:

Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo, ¿qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra?

... ..

Ahora he leído entero un libro de Miró: El Obispo Leproso. Lo he leído del principio hasta el fin con bastante jaleo, pero no se me haga caso. Es muy posible que el defecto esté en mí y no en el libro. Complazcámonos en reconocer nuestra limitación; así, a la vez, la superamos.

... ..

Miró es un gran escritor. Por ejemplo: «De Andalucía y de Orán venían mozas galanas como "La argelina", de tan curiosos afeites, olores y ringorranos que las pobres mujeres pecadoras

del país se paraban y se volvían mirándola con ojos de mujeres honradas.»

O bien este dibujo de dos solteras: «No se las podía imaginar sino en su presente: altas, flacas y esquinadas; los ojos, gruesos, de un mirar compasivo; el rostro, muy largo; los labios, eclesiásticos; la espalda, de quilla, y sobre todas las cosas, vírgenes.»

Ni Miró, ni su editor, ni muchos otros escritores, ni el público en general, todos admiradores de Ortega, compartieron el criterio de nuestro ilustre filósofo sobre la menguada condición de Miró como novelista; aunque sus descripciones de personajes resultan difícilmente superables. Algunos escritores, entre ellos Miguel Pérez Ferrero, quisieron organizar una protesta en *La Gaceta Literaria* por lo que se consideraba un error crítico orteguiano, pero Gabriel Miró les disuadió del empeño alegando su gratitud por la atención literaria que le prestó don José, como sólo se la había prestado Ortega en su *El Espectador* a otros dos grandes escritores: *Ideas sobre Pío Baroja* y *Azorín, primores de lo vulgar*. Razón abriga Ortega cuando se lamenta, en el propio artículo, sobre Miró:

Es una lástima que nuestros escritores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos «amigos»— ni de Valera. No sabemos de Valle-Inclán, ni de Baroja, ni de Azorín. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún.

Pero esa lamentación de Ortega no puede referirse a lo mucho que sí sabemos hoy de Gabriel Miró gracias a sus variados y extraordinarios críticos, incluido el propio Ortega.

Ortega, al referirse a los otros grandes escritores, Valle-Inclán, Baroja y Azorín, parecía referirse a sí mismo. En mi condición de secretario del Instituto de Humanidades, fundado por el maestro en unión de su discípulo Julián Marías, al comentar con Ortega las muchas alusiones a su persona y, por supuesto, más aún a su obra, que venían apareciendo en la prensa española desde que finalizó la guerra civil en 1939, y desde 1945, fecha de su regreso a España, hasta 1955, en que fallece, me informó de que durante su larga vida de escritor, como es sabido muy precoz, sólo habían aparecido dos críticas periodísticas a otros tantos volúmenes de entre los que constituyen sus dilatadas *Obras Completas*.

* * *

El caso es que no prosperó la candidatura de Gabriel Miró para un sillón de la Academia, ni tampoco, repetimos, le fue otorgado el premio Fastenrath de la misma ni por las *Figuras de la Pasión del Señor*, en 1917, ni diez años después por *El Obispo Leproso*. Así, pues, se frustraron ambas oportunidades de acrecentarse el prestigio del escritor y de que aumentara por él el interés del público en general para la mayor difusión y venta de sus obras.

Pero sigamos compilando algunas otras críticas sobre las creaciones lite-

rarias de Miró. También se lamentaba y resignaba Miró de que el ministro de Instrucción Pública durante el gabinete civil dictatorial del General Primo de Rivera, Eduardo Callejo, al leer la convocatoria para un concurso de dicho Ministerio que le presentaba su subordinado Gabriel Miró, el señor Callejo expresó: «Por ahí se dice que es usted un gran escritor; pero por esta convocatoria no lo parece.» Tal vez fuera la convocatoria para otorgar el Premio Nacional de Literatura 1924-1925 a Rafael Alberti, por su volumen *Mar y Tierra*, un ilustre y clarividente jurado. Lo integraban Ramón Menéndez Pidal, el Duque de Maura, Carlos Arniches, José Moreno Villa, Antonio Machado y Gabriel Miró, este último como secretario. Los votos más calificados eran, por supuesto, los de Moreno Villa y Machado. Resultaron decisivos por el asentimiento de los demás miembros del jurado, que, por lo que después se supo, en el caso de Miró, a falta de voto, su voz fue entusiasta. Se conserva un autógrafo de Antonio Machado que dice así: «*Mar y Tierra*, Rafael Alberti: es, a mi juicio, el mejor libro de poesía presentado en el concurso. Antonio Machado.» Ese volumen, bajo el título definitivo *Marinero en Tierra*, fue publicado en nuestra Biblioteca Nueva en 1925, primera vez que un poeta de la generación de 1927 aparece en el catálogo de un editor.

Falleció Miró en la noche del 27 de mayo de 1930. Su puesto en el Ministerio, que le había sido otorgado por don Antonio Maura, fue heredado seguidamente, o poco después, por Ramón Pérez de Ayala, quien proclamada la República el 14 de abril de 1931, accedió desde su relativa modesta credencial nada menos que a embajador de España en Londres: Pérez de Ayala también tuvo más suerte que Miró con la Academia, que le eligió en 1928.

En esos mismos años en que fue galardonado Rafael Alberti, también accedieron a idéntico premio Dámaso Alonso, por sus trabajos sobre Góngora; Pedro Sainz Rodríguez, por sus estudios sobre la Mística en nuestra historia literaria, y Manuel Azaña, por sus trabajos sobre don Juan Valera.

Si Gabriel Miró no tuvo éxito con la minoría selecta de los ilustres miembros de la Real Academia Española, mejor calificación crítica mereció para los editores de una publicación masiva y popular, que premiaron la novela de Miró *Nómada* en el concurso convocado por *El Cuento Semanal*. También el diario madrileño de gran circulación ABC le otorgó el premio «Mariano de Cavia», por el artículo *Huerto de Cruces*, publicado en su colega periodístico *El Sol* (y recogido después en el volumen XI, *Años y leguas*, en nuestra edición de *Obras Completas de Miró*). Dice así el segundo párrafo del artículo premiado:

Trae la cruz parroquial un mozo labrador de sotana corta y alpargatas nuevas. Los monacillos alzan los ciriales como follajes frescos, y el sacristán, con gafas de mal lector y cráneo moreno, calvo y español, lleva el acetre de bronce en el brazo como cesto de

frutas; en el puño, el libro de los responsorios, y de su bello le mana el caño de un Requiem.

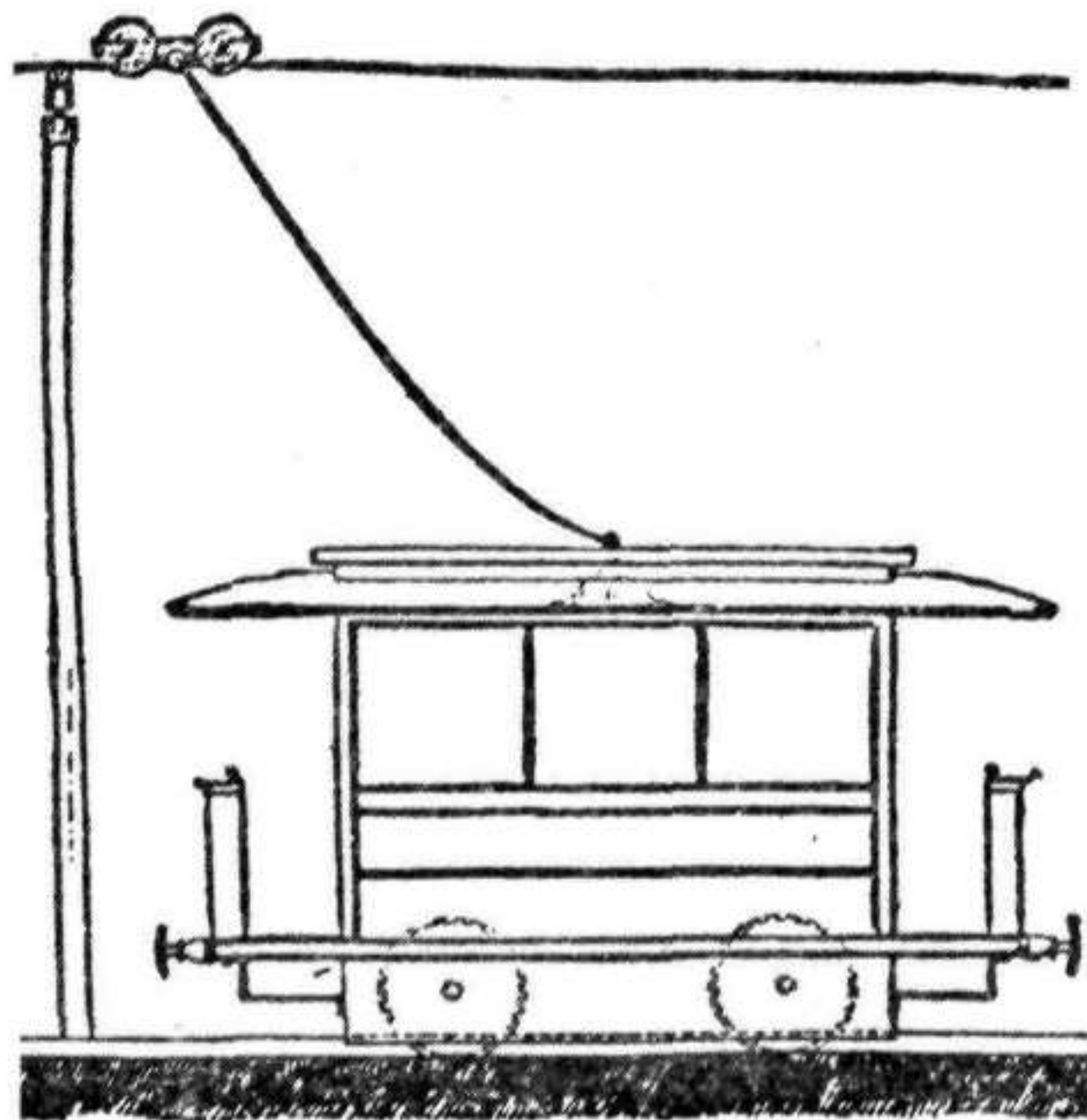
Al entierro de Gabriel Miró, por primera vez para mí, asistió una mujer, Olympia, la hija mayor del escritor. Difícilmente podríamos sustraernos a contemplar el sereno dolor que trascendía de su bello semblante juvenil, enmarcado en hermosa trenza dorada.

La bella metáfora de Gabriel Miró para el camposanto de cualquier villorrio, *Huerto de Cruces*, contrasta con la de nuestro gran Miguel de Unamuno, *Corral de Muertos*. Y, sin embargo, vamos a ver en seguida la fácil comunicación, mutua estima y entendimiento que se produce entre ambos escritores, y que se refleja en las páginas que siguen:

Visité las ruinas del Monasterio de Poblet—donde había estado enterrado Jaime el Conquistador—con Gabriel Miró. Por cierto que a Miró lo que no le gustaba era el nombre: «Poblet... pueblecito...» —me decía—. Mas al decirle yo que aquel Poblet no significaba pueblecito, sino que venía de Populetum, poveda o alameda, exclamó: «Ah, eso ya es otra cosa; ahora empieza a gustarme el nombre.» Es que le sonaba de otro modo en cuanto le descubrió su aboriginal sentido.

En las ruinas de aquel Poblet, de aquella poveda catalana levantina, y en uno de sus claustros, escondido en un agujero del muro, encontré Miró a un mochuelo, y de ahí se puso, delante de mí, de cuclillas, a contemplarlo. Y allí se estuvo bebiéndole con sus ojos, también glaucos—esto es: de mochuelo—, la mirada glauca. Porque glauco quiere decir mochuelesco—glauco es en griego, al lechuza—, y más que verde señala fosforescente. Miradas que en la penumbra, y aun en las tinieblas, iluminan lo que miran. Y por esto es símbolo la lechuza de la sabiduría, de Minerva, que ve en lo oscuro aunque no ve en lo claro del mediodía, ni menos, como el águila de Patmos, puede mirar cara a cara al sol.

Porque la mirada glauca y serena de Miró ilumina cuanto mira y es una luz difusa, como en una neblina de lumbre plenilunar en que todo se interioriza.



Sigue más adelante Unamuno:

Hase podido decir de Miró que en su obra todo es paisaje, y que si, según Byron, el paisaje es un estado de conciencia, aquí los estados de conciencia, los personajes mismos, son paisaje. ¿Personajes? Mejor los llamó Miró mismo: figuras. Figuras de patriarcas y jueces, figuras de reyes y profetas, figuras de Bethlem, figuras de la Pasión del Señor.

Ramón Gómez de la Serna, que tanto se preocupó en el estudio de sus contemporáneos en el mundo de las letras, de quienes procuró saber y hacer saber, en sus numerosas semblanzas biográficas y críticas, tituladas *Retratos Contemporáneos* y *Nuevos Retratos Contemporáneos*, logrando insuperables definiciones y reflejos de una imagen, al referirse a Miró nos da un poco la sensación de luchar para precisar la esencia de su personalidad y exacta condición. Sin embargo, Ramón llega a consignar en su juicio mironiano:

Los críticos le reconocen como un gran escritor y se requiere su presencia en las grandes solemnidades. Tiene un editor apegado e incondicional, gran editor Ruiz-Castillo, que brega por él y a cuyo rostro cetrino y ojos verdes mira Miró como si hubiera sido modelo de alguna de sus figuras de retablo.

Aquel Miró, relojero de palabras en sus largos ocios, fue un grande hombre de luto, un literato de secano, un labriego con dominio sobre los predios.

Dámaso Alonso, hace medio siglo aproximadamente, se hallaba embargado por admiraciones y por devociones en las que se integraba Miró:

¡Cómo amábamos a Gabriel Miró!... La juventud muchas veces se engaña..., mas en el caso de Miró veíamos claramente.

Miró, el prosista más admirado por mí, aquel hombre tan querido y a quien yo creía tan lejano, perdido allá por las tierras encendidas de su Levante, vivía allí, en mi misma casa. ¡Y yo sin saberlo! Aquellos eran sus balcones... Algunas veces se asomaban las dos hijas al saledizo mirador; en otras ocasiones, tras las encantadoras cabezas de las dos muchachas aparecía la de la madre... Un día, detrás de los hombros de las hijas, surgió aquella gallarda planta de hombre: aquel rostro dulce y a la par fuerte, aquel pelo largo y abundante, tantas veces alborotado, aquellos grandes ojos que salían a la luz vocinglera de la calle, llenos aún de mágicas imágenes creadas.

Sigue Dámaso Alonso:

Otro día Miró me dice: «Los concursos nacionales van a conmemorar este año el centenario de Góngora. Lo tengo decidido. Artigas y usted son los que más han trabajado estos años en Góngora. Yo entiendo la honestidad así: Los premios tienen que ser para ustedes. ¿Qué le parece como tema Góngora y la literatura contemporánea?» No tuve más remedio que ponerme a trabajar.

Así, pues, la aportación de Gabriel Miró sirvió nada menos que para iniciar la celebración colectiva del centenario de Góngora en 1927 por una pléyade de poetas, casi todos profesores, uno de los cuales, Dámaso Alonso, recuerda:

... Y otro día de una revuelta primavera, a fines de mayo de 1930, leí la espantosa noticia: Gabriel Miró había muerto. Cambié el tema: les hablé de Miró a aquellas entusiastas muchachitas de Hunter College. Les hablé desordenadamente, como me dejaba la emoción, mezclando recuerdos personales y apreciaciones literarias. Las cabezas rubias se inclinaban afanosas sobre la rutina de los cuadernos de apuntes. Mas una mano dejó la pluma, un lindo rostro se alzó un momento hacia mí: tenía los ojos cuajados de lágrimas

Otro profesor y poeta de la generación de 1927, Pedro Salinas, recuerda a Miró afectivamente y con propósito didáctico:

Sobre Miró, revuelan insistentemente, zumbadores, monótonos y oscuros, los dos vocablos regionalismo y paisaje.

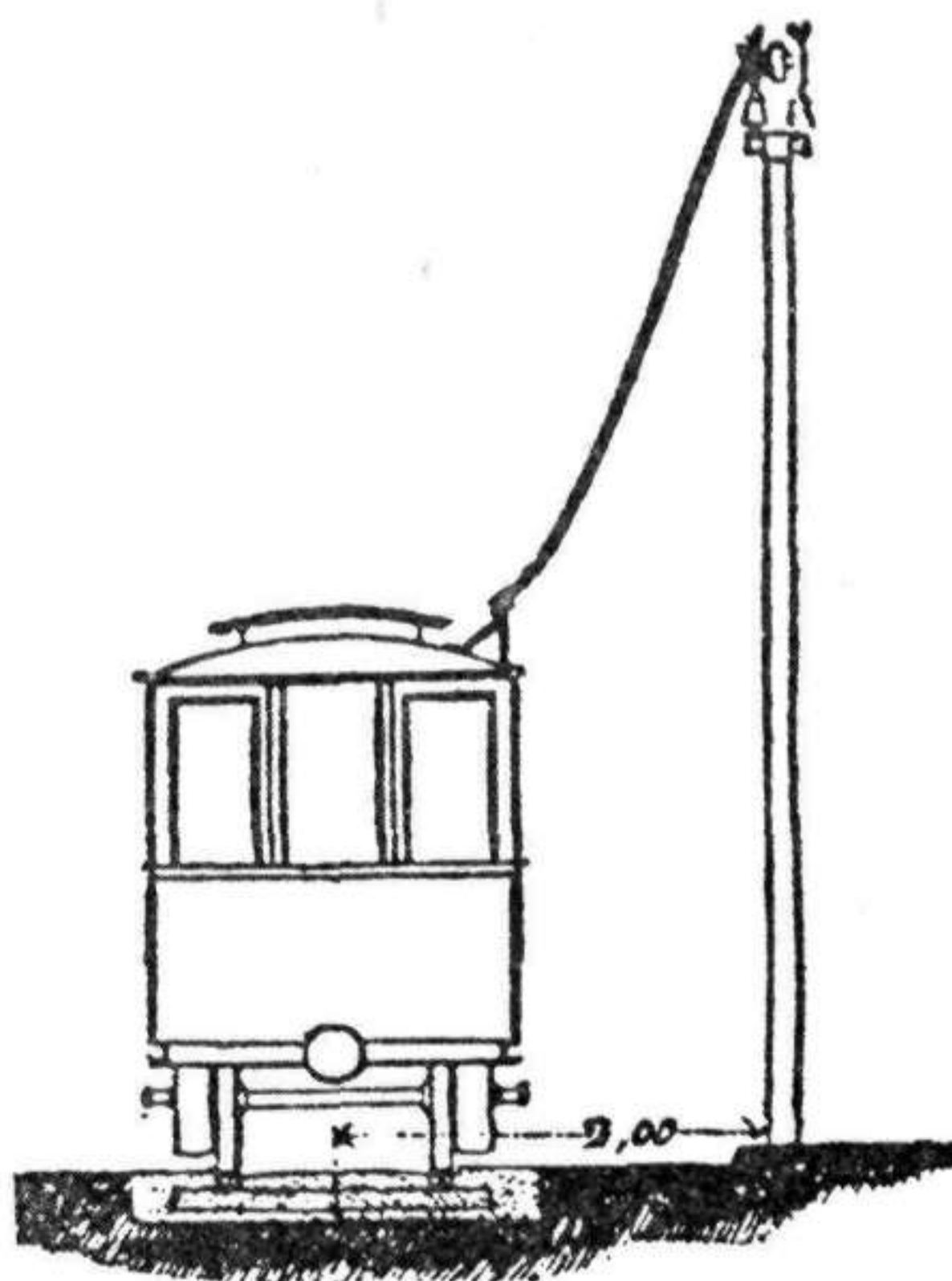
Con idéntica preocupación y trayectoria definidoras, Clemencia Miró, en el prefacio a nuestra edición de las obras completas de su padre, se expresa:

Repetidamente se ha definido a mi padre como escritor levantino, regional. Nadie como él, en efecto, para darnos la visión más pura, más genuina de esa tierra donde nació y que amó profundamente... Se trata, pues, de un temperamento prodigioso ante un paisaje que llevaba como una savia —hombre-árbol— en sus venas, que daba a su corazón aquella palpación, cósmica a veces, de mar, de temblor de ramajes, de latidos de astros. «¡Campo mío!», exclama, casi enajenado por este amor, esta posesión suya tan completa por haber sido a su vez poseído, trasfundido en él.

Clemencia se refiere a los conceptos ya transcritos que debemos a Pedro Salinas, y a los que amplía:

En algún intento de historia de la literatura contemporánea, Miró aparece como escritor regional. En muchos casos se habla de él como paisajista. Pero yo encuentro insuficientes, cortos, los dos calificativos. Hay que rechazar, ante todo, las sentencias de regionalista o costumbrista regional aplicada a Miró. De las varias formas que puede adoptar la situación de un artista en la tierra que le vio nacer, la de Miró es la más noble y profunda.

Clemencia compara la obra de su padre en su trascendencia ultrarregional con la de Unamuno y la de Juan Ramón Jiménez, citando al efecto a Oscar Esplá: «Pero el levante de Sigüenza no es el que ve el primero que llega, como no lo mire a través de los prismáticos de Miró, con el cristal maravilloso de sus intuiciones.» Antonio Marichalar también ha acercado el nombre de Virginia Woolf al de mi padre, consigna Clemencia aludiendo a



sus respectivos procesos creadores, y cita de la escritora inglesa: «He navegado sobre las ondas de la belleza, en el crepúsculo, a la hora en que las colinas se repliegan como alas.» Finalmente, su hija cita de una carta de Gabriel Miró a Juan Chabás: «Por nada del mundo, ni por eso que los intelectuales llaman gloria, dejaría mi ruralismo.»

* * *

Para hacer una breve reseña de la inquina clerical y farisaica contra Gabriel Miró extractaremos lo que publicó Miró en 1917 en *La Publicidad de Barcelona*, bajo el título de *La Potestad de un Juez*:

Recientemente los periódicos publicaron un telegrama diciendo que había sido encarcelado el señor Valdés Prida, redactor jefe de El Noroeste, de Gijón, por reproducir un artículo de Gabriel Miró...; fue procesado y puesto en prisión por copiar un fragmento de mis Figuras de la Pasión del Señor: Mujeres de Jerusalem... El juez descubrió en uno de mis párrafos «la más grave injuria que puede verterse contra la Divina Persona de Jesucristo, Nuestro Señor y Redentor...», ofendiendo los sentimientos de todos los cristianos». Y no pecando con mi escrito, tampoco peca quien lo reproduce. Porque aquí se trata de pecar y no de delinquir.

Gabriel Miró transcribe íntegramente varios considerandos de su señoría el juez, y lo aprovecha para colocar en su sitio las hachas que sobran al comienzo de otros vocablos.

No continuó copiando para no contagiar a ustedes mi sonrojo por cuenta del señor juez.

Es curioso que habiendo opositado, sin éxito, Miró a judicatura, tuviera que salir al paso con su alegato en defensa del citado periodista contra el magistrado de marras. Conmueve que en una de las más entrañables obras de Gabriel Miró, en *El Libro de Si-*

güenza, se relaten las angustias de la frustrada oposición:

En aquella época, un ministro de Gracia y Justicia, de cuyo nombre no puedo ni quiero acordarme, hizo una convocatoria para la judicatura.

Y todos dijeron:

—Anda, ¿por qué no te haces juez?...

Y Sigüenza alzó los hombros y murmuró:

—Bueno, ¡pues seré juez!

Pronto comenzaban los ejercicios.

Era invierno. Los vestibulos de Las Salesas hervían de opositores; unos leían ceñudamente sus libros...; otros paseaban muy engallados y solemnes...

Separóse Sigüenza de tantos amigos para asomarse a la tarde. Comenzaba a caer una blanda y fría llovizna. Sigüenza pensó en su hogar, en las vidrieras de su cuarto, frente al Mediterráneo solitario y azul.

La plaza de Las Salesas estaba blanca y dura de escarcha; parecióle un lugar remoto, extranjero y tristísimo; nadie se le acercaba con efusión, a nadie conocía; y he aquí que lejos apareció un señor, bajo un paraguas ancho, recio y pardo, un paraguas de hacendado rural de Castilla y caballero en un jumento viejo, cansado, de corvejones peludos y llenos de cazcarrias. Lo guiaba un buen hombre que traía anguarina y zahones.

Desde el cancel comenzaron ya a mirarle muchos opositores. ¿Se atrevería a llegar de esa manera hasta los portales del Palacio de Justicia? Y sí que lo hizo. Apeóse en el peldaño, se quitó la manta, toda prendida de lluvia del camino como un ramaje; dio las riendas y el paraguas al espolique y pasó, dejando su huella de agua en las viejas y solemnes losas.

Acaso adivinó en Sigüenza un camarada lugareño, porque entre todos lo escogió para preguntarle, asustado como un chico de escuela, si habían comenzado ya los ejercicios. Le sosegaron las palabras del levantino, y el nuevo le dio de fumar de una petaca gorda, de cuero no curtido.

Era un hidalgo moreno y enjuto, de pelo ya canoso y honda la mirada, con un velo o apagamiento de cansancio y tristeza; bajo la falda de su sombrero resaltaba la palidez marchita de su frente. Tenía muy buena presencia; pero sus ropas rugosas, descuidadas, ajadas, denotaban antes al hacendado comido por el fisco, o al accionista de guanos, que al dado a estudios de profesión liberal o académica. ¿No sería padre o tío materno de algún opositor provinciano?

Y Sigüenza se lo preguntó. Y el nuevo, sonriéndole, le dijo que no era el padre ni tío de ningún opositor, sino el mismo opositor en persona, casado y con cuatro de familia.

—¿Y viene usted de muy lejos?

Le repuso el otro que de Escalona, en borrico, y con un mal de ijada que no tenía bastante mano para sepultarle el puño en el sitio del dolor.

Y así se inicia un diálogo cervantino entre Sigüenza y el de Escalona, entre Don Quijote y Sancho, o entre Sancho

y Don Quijote, pues ambos interlocutores parecen alternarse en los dos personajes:

—Bien merece—profirió Sigüenza—, bien merece usted fortuna, y que salga de aquí tan juez como yo quisiera marcharme, que también tengo en Levante un hogar con mujer y con hijas, y padres viejos que no descansan pensando en mi vida. Y puesto que de to-

dos somos los más lugareños y necesitados, animémonos y seamos también verdaderamente camaradas. ¡Quién sabe si algún día hemos de hallarnos de magistrados muy orondos en la Audiencia de Castellón de la Plana o de Segovia! Sonrióse el señor de Escalona; pero en su profunda mirada había un brillo húmedo de lágrimas.

Y el levantino y el castellano se dieron los brazos, y se quisieron, y se no-

taron fuertes, corroborados por la dulce amistad.

A esta prosa, recordemos, es a la que llamaba el cervantista Luis Astrana Marín *prosa leprosa*. Y si el arte de novelar definió Ortega como la creación de un ambiente, Gabriel Miró, en muchas ocasiones, como ahora, en ese ambiente singular de oposiciones se revela como un egregio novelista.

JOSE RUIZ-CASTILLO BASALA

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

VERDADEROS CUENTOS

ORIOI PI DE CABANYES: *Novenari d'ànimes*. Ediciones 62. Barcelona, 1979.

En el género de la narración corta debe distinguirse entre relato y cuento, que no sólo no son sinónimos, sino que difieren sustancialmente. Relato es el desarrollo psicológico de unos personajes—generalmente de uno, el protagonista—o el desovillamiento de una acción. A veces también es—pero menos—la pintura de un ambiente. En cambio, el cuento, en su acepción estricta y ortodoxa, se sostiene sobre cuatro pilares: creación de un mundo completo, aunque pequeño en dimensión, algo así como un esquema de novela; intriga, o sea entrecruzamiento de personajes, acción y situaciones, que puede presentarse en forma de planteamiento, nudo y desenlace o de cualquier otra manera, mas siempre con urdimbre de elementos hasta el final; importancia del último tramo de la narración, que ha de ser culminante remate, una especie de guinda del pastel; la culminación tiene que despertar sorpresa, provocar asombro, encarnar el inesperado as que el mago se saca de la pechera. Yo diría que las cuatro columnas, la más definitiva es la última, que jamás de los jamases puede faltar en un cuento que se precie de tal.

El libro de Oriol Pi de Cabanyes es un haz de verdaderos cuentos, dado que en las nueve narraciones que lo agavillan se cumplen los antecitados requisitos. El autor lo titula «Novenari d'ànimes» con una doble intención: de un lado, sumando el número de nueve, busca una denominación alusiva a dicha cifra y el vocablo novenario le va que ni pintado; de otro, al referirse a la piadosa costumbre de los inicios del mes de noviembre de rezar por los muertos y meditar sobre ellos—el novenario por los difuntos—, alude a la otra realidad, a la realidad no aparente ni visible, a la de lo anímico y misterioso. Todo el libro está traspasado de

hálito enigmático, de episodios inverosímiles—inverosímil no quiere decir falso, sino increíble—, de hechos milagrosos o milagrosos, de seres cuya encarnadura es dudosa, de ambientes fantasmales y de personas que más tienen de aparecidos que de ciudadanos con carné de identidad. Y, pese a todo lo irreal que planea en estas páginas, a pesar de lo mediúmico, parapsicológico y metempsíquico que las nutre, destilan poderosa sensación física, chorrean una fuerte impresión de corporeidad, saben a convincente realidad.

Pasemos a apuntar los nueve cuentos. Apuntar, digo, que no explicar, ya que resumir el argumento de cada narración sería desventrarla, revelar su secreto y aniquilar la curiosidad del posible lector. Mi misión como crítico es orientar a los lectores y estimularles a tener entre manos la obra que se comenta. Siempre he creído que ésta era la función del crítico: ser un guía, un cartel indicador. Pero el camino ha de recorrerlo el lector. Si un crítico lo da todo hecho al lector, sobra el crítico y no habrá lectores. En cuanto a la relación entre comentarista y autor, nunca he creído que fuera demasiado fundamental. El mejor crítico de cualquier autor es—debe ser—él mismo. Mal va para un autor si debe guiarse por la brújula de la crítica. La brújula ha de llevarla el creador. Eso no impide que éste atienda a determinadas observaciones ajenas, pues la vista de otros descubre elementos que la propia visión no capta. Y en lo que atañe al tercer aspecto de la crítica—establecer una escala de valores entre las obras—, tocamos el punto más delicado, ya que es aquel en que la crítica se ha equivocado más veces, no sólo porque el comentarista—quieras que no—es siempre subjetivo en sus gustos y apreciaciones, sino porque en cultura todo es cambiante y las balanzas de las valoraciones mudan con frecuencia.

El primer cuento se intitula «Saba, saba, pell de cabra», una especie de invocación salmódica, cuento en el que surge reiterativamente otra salmodia—ésta, de un loro, con su grito en castellano de «¡Maldición!»—y que gira en torno al mesmerismo o magnetismo animal, idea avanzada que ha aportado a la localidad de Neápolis el conciudadano Arquímedes Huguet Pastor, recién lle-

gado de la Sorbona. Estamos en el siglo pasado y la demostración de hipnosis tendrá lugar con una de las jóvenes hermanas Guillemó.

En «Transmigració» asistimos a un nocturno viaje por yermos y desolados andurriales, en dirección el coche, el cochero y un extraño cliente hacia la Fonda de las Cuatro Naciones, de mala nominación, y que nos es contado por el propio cochero, el cual se encuentra con la más impensada sorpresa a la llegada al citado y solitario hostel, donde lo más inesperado no es la borrachera de los huéspedes ni el libertinaje de las mujeres, sino un descubrimiento estremecedor.

«Orate-Fratres» es el nombre de un mendigo rezador que, como protagonista, bautiza con su apodo la narración. Siempre anda con oraciones por los difuntos y logra que sus paisanos no se olviden de quienes partieron al Más Allá. Esta devoción place a todos, y el mendicante es muy estimado en Neápolis, hasta que llega un momento en que la sequía es tan grave y perniciosa que muchos consideran que Orate-Fratres debería olvidarse de los muertos, pensar más en los vivos e implorar de la Divina Providencia el don de la lluvia. Sin embargo, el mendigo hace oídos sordos a la pública demanda. Y con razón, como luego se ve.

El cuarto episodio—«Akellarre al balneari»—se sitúa en el país vasco, en la época de la carlistada y en noche de San Juan, con la aparición maléfica de un carnero y una historia de un tesoro escondido, que el protagonista halla, de acuerdo con lo que un soldado cuenta a su novia Mikaela. El protagonista se llama Meltxor Unzaga y en 1921 llega a término su vida. Silencio el cómo y el porqué.

«Soliloqui de carrer» está escrito en primera persona, es una mujer quien recuerda su pasado y sueña con su futuro. Resulta el cuento más extenso de todos. A mi entender, también el más logrado. Recuerdos de un colegio, con una amiga muerta y otra violada. Añoranza de amores pretéritos. El cariño por Carles. Julia, con su maleta a cuestas. La maleta simboliza lo que resta atrás y asegura la nueva vida, la verdadera

vida. ¿Qué condena y con qué sueña Julia?

Ilusiones, colorido, ambiente fiestero del circo en un título fúnebre: «Pena de mort». Miss Bibiana es la reina de la farándula, la gran trapecista, admirada por la población, querida por todos. Pero un día aparece muerta, asesinada. Se culpa a uno de los payasos. Se le condena al patíbulo. El verdugo debe actuar. Sin embargo, el verdugo...

«Invocació» o sesión de espiritismo. Se requiere la presencia del espíritu de Elinora Cases, apodada «la Marquesa», mujer que nació doscientos años antes, que fue altísima dama, que pasó por varias transmigraciones y que falleció en estado de miseria, tal como la conocieron los que la invocan en la sesión. El médium es Toméu Barceló y el más nervioso de los asistentes es Janmarc. Este será quien pronunciará las últimas palabras del cuento.

La octava narración es «Rondalla», que cuenta las peripecias de Jaume Vitral en un escenario de la más desbordante fantasía, con un Centauro, un Encantador, unos elfos, un gnomo y un hada. Se ve carcomido por los gusanos, puesto que su cuerpo ha adquirido transparencia, y pregunta al Hada cómo puede retornar a la vida. Se le exige un tributo, pues, como le dicen: «Nadie da nada por nada.» Ha de traer unos kilos de Tiempo; mas quien puede entregárselos le demanda un Péndulo de Ritmo, y quien está en situación de dárselo le pide «una carretada de Bonhomia», y la cadena sigue, hasta uno que le solicita Imaginación y otro le obliga a un canon de Espacio. El itinerario durará muchos años. Y acaba en que...

El último cuento se denomina «L'enigma d'Aderró». Un aficionado local a la arqueología descubre un cráneo, hay referencias a la frenología de Mariano Cubí —el sabio español magníficamente biografiado por el escritor leonés Ramón Carnicer, lo cual no sale en el episodio, claro está—, se produce la muerte de un convecino, y las dimensiones craneales del hallazgo arqueológico, cuyo origen es de dos milenios coinciden exactamente con las del amigo recientemente muerto. No sólo las dimensiones, sino unas deformaciones hechas adrede, según sostiene un sabelotodo local, oráculo de la población.

Novenari d'ànimes se cierra con la lista de dedicatorias de los nueve cuentos. Como si el autor no hubiera querido anteponer a sus narraciones nombres reales y conocidos, a fin de no romper el aire de encantamiento de la obra, aire que hiende el libro de la primera a la última página. Uno de los cuentos está dedicado a María Aurelia Capmany; otro, a Jordi Sarsanedas; el cuarto, a Albert Marent; el sexto, a Josep Benet, y el séptimo, a Joaquim Molas, para mencionar a las figuras de más relieve.

La acción del libro transcurre en Neápolis —nombre inventado, como resulta obvio, y cuya significación es diáfana— y a lo largo de los episodios degustamos una prosa maciza, rotunda, vigorosa, de clásica resonancia y de largos y seguros períodos gramaticales. Tanto como el tema —encantamiento—, el otro gran valor del libro reside en el lenguaje, en el estilo —encanto—, que posee enorme calidad. Oriol Pi de Cabanyes, amén de gran fabulador, es un escritor de pluma tersa, rica, seductora y perfecta.

JOSE CAROL

DESAUTOMATIZACION DE LA LIRICA AMOROSA DE QUEVEDO

JOSE MARIA POZUELO YVANCOS: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia, Universidad, 1979.

Basta asomarse a la *Guía bibliográfica* preparada por J. O. Crosby para comprobar la multiplicidad y pluralidad de intereses que ha suscitado la obra de Quevedo. Pero una vida y una obra problemáticas generan, lógicamente, contradicciones en la interpretación, apasionamientos, y ahí están las posturas encontradas sobre la actitud religiosa, política, moral, sobre la función de la sátira, sobre la articulación de conservadurismo y crítica, etcétera. Dejo aparte, por no hacer al caso, los problemas concretos de falta de ediciones críticas de varias obras fundamentales. De entrada, nos demuestra todo esto la diversidad de problemas a los que debe atender la crítica en relación con la obra de Quevedo, y naturalmente, los estudios estilísticos han de ocupar un lugar destacado.

Si Quevedo hizo del *estilo* una preocupación constante, también un importante sector de estudiosos se han afanado y afanan en interpretar esa profunda vocación de escritor. La polémica culteranismo-conceptismo ha ocupado a Terry, Parker, Vilanova, Lázaro, Milner; aspectos concretos han sido estudiados por Alarcos García, Lida, Durán, Spitzer, etc. Pero me interesan aquí, especialmente, algunos intentos recientes de explicación global basados en una idea central que dirige el análisis. En esta línea se sitúan, creo, los estudios de M. Molho y de Pozuelo Yvancos. M. Molho utiliza el concepto de *difracción*; Pozuelo Yvancos, el de *desautomatización*.

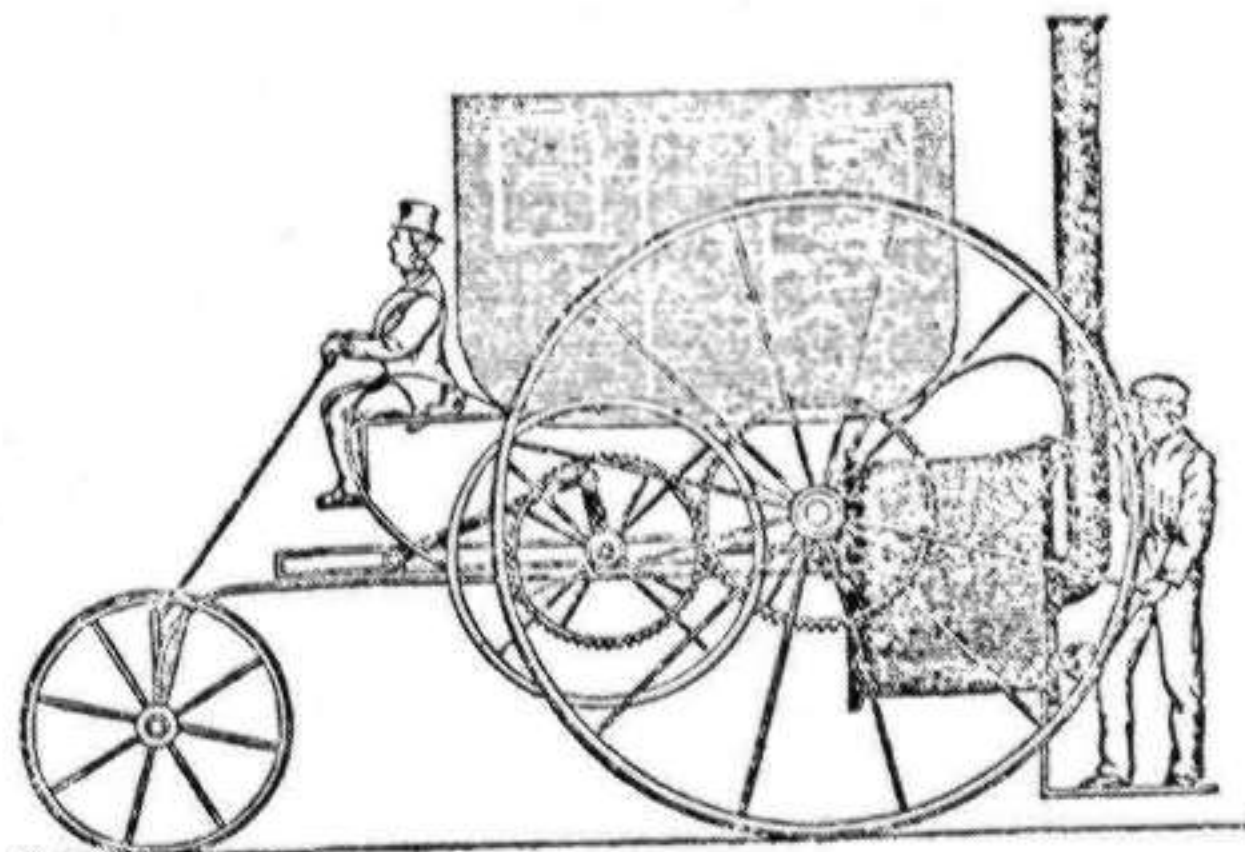
Para M. Molho la *difracción* es esencial en el pensamiento de Quevedo y en el modo de manifestarlo: «La difracción es en Quevedo la *forma* de su pensamiento: juego de movimientos definidos por una multiplicidad de orientaciones contradictorias. Parece que su espíritu no supiera concebir nada sin inscribirlo en una mecánica mental difractante, bajo cuyos efectos

los objetos se desdoblaron en imágenes adversas, que no existen sino en función de su adversativa reciprocidad (...).» (*Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 167), y desde esta idea analiza agudamente el soneto «En crepa tempestad del oro undoso», soneto que, por su parte, también es analizado por Pozuelo Yvancos (pp. 148 y ss.) desde el postulado básico que rige su libro, que es situar y explicar la actitud de Quevedo insertándola en la tópicica que le precede, para mostrar su personal modo de actuar dentro de ella. A mi juicio, se trata de una muy valiosa aportación, que va más allá de la explicación de la relación de Quevedo con sus «fuentes» para convertirse, como decía, en una visión global del modo de escribir de Quevedo, es decir, de la explicación de la *literariedad*.

La *desautomatización* tiene un papel fundamental, afirma Pozuelo, para explicar la forma de hacer de un escritor al enfrentar la actitud personal con la tradición heredada, pero articulando diacronía y sincronía, ya que no se trata simplemente de inventariar los cambios llevados a cabo por Quevedo, sino que «la noción de desautomatización como explicativa de la literariedad quevediana, contempla esta tensión como un fenómeno universal en la manifestación poética, que es la desautomatización de una serie de normas lingüísticas, estéticas y tópicos culturales que actúan como realidad contextual en la que el fenómeno poético se inserta» (p. 16). Pozuelo Yvancos lo aplica, con gran agudeza, a Quevedo —a ello me referiré—, pero me interesa señalar el valor general como «método» aplicable a otros autores y épocas.

El autor del libro que comento se centra en la lírica amorosa de Quevedo para mostrarnos que Quevedo hereda un *modelo* en la concepción amorosa y un «sistema expresivo». Difícil es situar la actitud de un autor dentro del «macrocontexto semántico» y especialmente en este caso, que obliga a atender a tesis distintas (amor cortés, neoplatonismo, petrarquismo, etcétera). Pienso que la aportación más importante del libro que comento está en los capítulos segundo y tercero, aun a pesar de ser este último unas calas sintomáticas que podrían ampliarse, pero que en sí mismas son muy reveladoras. Ahora bien, no ignoro la utilidad del primer capítulo como necesario marco referencial de los análisis particularizados que nos ofrece el autor en los capítulos siguientes.

Pozuelo Yvancos, en el capítulo segundo de su libro nos va mostrando las que, según él, son «las principales vías de originalidad y desautomatización ensayadas por el lenguaje poético de Quevedo en los distintos —y automatizados— tópicos» (p. 103), y así analiza el personal tratamiento por Quevedo de los tópicos del dios Amor; amada inaccesible, amor constante, etcétera. Cada uno de ellos es interpretado desde un procedimiento desautomatizador distinto, y el conjunto constituye un excelente análisis de distintos recursos de la *literariedad* en la lírica amorosa de Quevedo, que na-



turalmente podría ampliarse con otras posibilidades, pero que tiene, en lo que da, un valor de interpretación general.

El capítulo tercero prolonga con cuatro calas (adjetivación, recurrencias sintagmáticas, hipérbaton y léxico cultista) el análisis de la desautomatización de la lengua poética quevedesca. Se complementa, además, con una útil relación de cultismos. Estas calas le permiten a Pozuelo Yvancos llegar a algunas conclusiones sobre la personal manera de escribir de Quevedo, y sirva de ejemplo la articulación que hace de distintos análisis del adjetivo y epíteto para llegar a una visión unitaria y articulada. Insistiré en que éste es para mí el valor esencial del libro, esa voluntad de interpretación global de la *literariedad* en la lírica amorosa de Quevedo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

CASI TODO SOBRE GALDOS

WILLIAM H. SHOEMAKER: *The Novelistic Art. of Galdós* (volumenes I y II). Albatros Ediciones, Hispanófila, 1980.

Cualquier estudioso de Galdós sabe que William H. Shoemaker es un lúcido crítico de la inmensa obra del novelista y que sus primeros trabajos se remontan a 1948. La obra que ahora se nos ofrece comprende, hasta el momento, dos repletos volúmenes, en el primero de los cuales se incluyen elementos biográficos y su reflejo en los campos de la novela y el arte, difíciles de definir aún para un espíritu de sensibilidad tan aguda como lo fue el escritor, cuyo libro favorito de lectura era la vida. Por lo demás, el novelista isleño amó a España sobre todo, por encima de superficiales regionalismos aunque las numerosas páginas costumbristas que enriquecen sus novelas revelen una clara distinción de factores históricos, folklóricos y ambientales. La observación, más que la inventiva, es la clave fundamental en la obra de Galdós.

La parte B de este primer volumen desarrolla las características generales y la crítica de la obra galdosiana en varios apartados. En el dedicado a las «claves» que subyacen en la novelística de don Benito se pasa revista a las críticas (naturalmente contradictorias) que diferentes y muy conocidos autores y críticos han hecho de su obra. Puede decirse que es casi unánime la coincidencia en señalar cambios en el tratamiento novelístico, distinguiendo entre «casos» en sus primeras novelas y «personajes» en las últimas. Cambios que van también desde una orientación histórica e ideológica hasta una observación realista-naturalista en relación con los problemas morales contemporáneos. Y no deja de subrayarse con acierto la influencia, por lo menos en el primer Galdós, de la influencia de la filosofía hegeliana, del positivismo de Comte y del krausismo de Sanz del Río. Por otra parte, en la formación artística del escritor hay influencias románticas

LAS AMISTADES AMERICANAS

DEMASIADO a menudo los libros de cine machacan al lector con andanadas de palabros, diagramas y otros varapalos, o bien caen en la cotillería y anecdotismo más simplones. Antonio Weinrichter, que hasta la reciente desaparición de *Ozono* era el crítico cinematográfico de esa por tantos motivos llorada publicación, acaba de publicar un muy suculento estudio sobre las últimas hornadas de cineastas estadounidenses (*).

En realidad, el recorrido por la actualidad cinematográfica americana no lo emprende Weinrichter hasta la segunda parte del libro. Con muy buen sentido, la primera porción la dedica a profundizar en los diversos modos de acercamiento a la crítica de cine; en pocas ocasiones, para el lector profano español, se ha ordenado con mayor claridad la historia de los distintos enfoques analíticos, desde la escuela, que pretende basar la crítica de cine en la personalidad de los autores (por cierto, que aquí comete Weinrichter la única impropiedad del libro, al hablar de «auteurismo», que, pese a la raigambre francesa del fenómeno, no sabemos por qué no decir llanamente «autorismo»), a la otra vertiente, que prefiere iluminar el quehacer crítico a partir de la clasificación por géneros. Weinrichter no se limita a seguir cronológicamente los avatares de escuelas aparentemente tan contrapuestas, sino que, con buenas dosis de humor y total carencia de apriorismos a favor de unos u otros, logra a la vez darnos una panorámica histórica de la literatura cinematográfica y poner las bases para no incurrir ni en exageración sociologista ni en mirada ahistórica al juzgar una película.

Al enfrentarse en la segunda parte con su tema propiamente dicho, Weinrichter parte de los avatares que conforman la historia de la producción hollywoodense, y muestra cómo después de la batalla perdida por la Meca del cine ante las cadenas de televisión y luego del posterior fracaso económico de fines de la pasada década, no se podría seguir haciendo el mismo cine, y cómo, también, se produce entonces el surgimiento de una inédita generación de autores cinéfilos en Estados Unidos: autores que, además de una cierta influencia procedente de Europa (por lo demás, detectable también en ciertos viejos maestros americanos), manifiestan una más o menos común intención de usar los géneros clásicos americanos para introducir en lo posible su propia visión del mundo: al análisis de sus logros y batacazos lo realiza Weinrichter con enormes dosis de realismo, sin caer en fascinaciones «autoristas» ni zanjar la cuestión remitiendo a estructuras de producción y haya paz y después gloria.

(*) «El nuevo cine americano». Zero Zyx. Madrid, 1979.

(Scott, Dumas, Hugo) y clásicas, coincidiendo los críticos en la apreciación de los elementos característicos del realismo-naturalismo galdosiano, pero con variantes conceptuales.

En relación con las constantes determinantes de su extensa obra, llega a afirmarse que Galdós no tuvo demasiada suerte como dramaturgo, aunque la estructura de sus novelas muestra una forma predominantemente dramática tanto por la extensión y profundidad concedidas al diálogo como por la dialéctica (hegeliana). Después de destacar como constante los rasgos autobiográficos (especialmente en sus «Artículos de costumbres») se especifican otras: la ciencia, la historia, la tradición, la religión y la muerte, reproduciéndose, entre otras, la afirmación de J. L. Aranguren según la cual la religiosidad de Galdós es espontánea y profunda, no eclesiástica ni clerical. La muerte es un fenómeno tan frecuente como el amor en las novelas de Galdós, las cuales, por otra parte, están concebidas con un sentido didáctico y mantienen un propósito instructivo.

Hay un apartado dedicado a las influencias: «Dickens, Balzac, Zola, Shakespeare, Cervantes. La influencia de este último (que en el volumen II se desarrollará novela por novela) es evidente en la estructuración y en el estilo.

El novelista—se analiza—escribe de acuerdo con un *plan*. Hay en la realización de este plan tanto de creatividad como de fijación de la realidad exterior (tipos, situaciones, etc.), si bien las opiniones se dividen en cuanto a la distinta carga de invención-creación-representación de la realidad. Al parecer para Galdós, como más tarde para Jung, la creación artística surge de profundidades subconscientes.

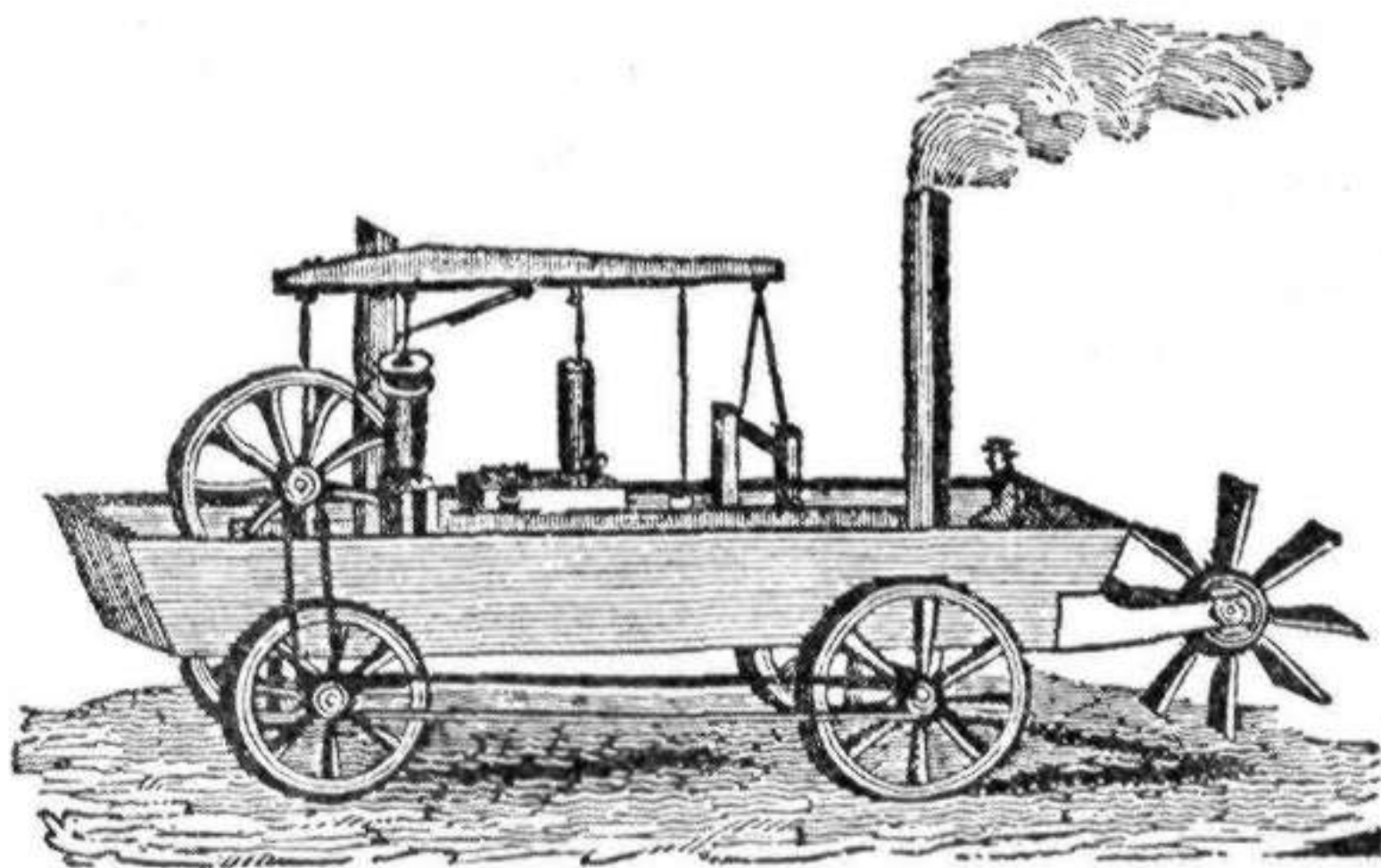
Dentro del mismo apartado de las facultades creativas se destacan—aunque no unánimemente—las excelentes dotes de Galdós para la descripción del entorno, de los paisajes, del ambiente; pero en lo que sí están de acuerdo los críticos es en señalar que los personajes galdosianos jamás están supeditados a los elementos descriptivos externos ni condicionados por ellos. También sin ex-

«El nuevo cine americano» posee, además, la riqueza de pasar revista a las mutuas influencias televisión-cine, siempre sin perder de vista al espectador que todos somos, ese espectador que, «europeamente» consciente de cómo nos han comido el coco y colonizado el inconsciente los jerarcas del cine estadounidense, mantiene hacia ese cine una apasionada y ambivalente relación, todo un rechazo-dependencia hacia ese simpático «amigo americano» que nos educa sin que, encima, advirtamos que somos educados.

Desde luego, no suscribe Weinrichter el calificativo de «nuevo» para ese cine americano de hoy, pero sí detecta ciertas tendencias que no apuntan a la mitificación que era la argamasa de todo el Hollywood clásico: «Se puede resumir —apunta Weinrichter— el sentido de esta evolución diciendo que apunta hacia un nuevo concepto del realismo, entendido este término en la doble vertiente de un nuevo sentido del compromiso y de un no dejarse fascinar por la realidad que muestran. Y todo ello manteniendo la constante intuición de lo físico, de la acción y de la emoción (así como su don para el espectáculo)».

Son también de agradecer algunas otras virtudes del estudio: no se hace alarde de erudición libresca o visual, sino que más de una vez Weinrichter cuenta las ganas que tiene de conocer una película de la que no puede opinar; y no pretende ser el único que sabe del asunto, defecto tan común en el escritor de cine. Por otro lado, el hincapié que se hace en géneros tan americanos como el «western» o en el cine «negro» nunca se queda en lo tópico, sino que en todo momento hay una reflexión, a partir de ellos, sobre nuestra cotidianeidad de colonizados.

MIGUEL BAYON



cepciones, los críticos admiten que los personajes de Galdós constituyen el elemento más importante, fascinante y vigoroso de su arte novelístico. Realzándole como notable psicólogo, muchos críticos han podido identificar decenas de sus personajes de ficción en personajes reales. Y en esta creación de personajes, no hay que olvidar que brilla a mucha mayor altura en la de los personajes femeninos.

No acaba aquí el amplio análisis dedicado a los personajes de Galdós, quienes representan una amplia variedad de categorías sociales, siendo de destacar la afirmación de no pocos críticos de que, en una gran proporción, son desequilibrados psicológicos poseedores de *manías*, pero seres humanos en los que el amor o el desamor constituye un rasgo esencial de los mismos. Por último, predomina la observación de la fusión de lo real con lo imaginario.

La observación de los seres humanos y la conversión de estas observaciones (tanto físicas como espirituales y morales) en personajes literarios, se desarrolla am-

pliamente en el apartado dedicado a la estética novelística de Galdós. El propio autor dijo que la novela realista y sus personajes son el espejo de la sociedad en que vivimos. A propósito de la incidencia social de ciertos principios éticos presentes en la obra del novelista, conviene traducir un extenso párrafo de Shoemaker: «Aunque Galdós, sensible, reflejó en sus escritos las diversas corrientes, aspiraciones e ideas que surgieron en las mentes de las personas con el paso de los años, se vio impulsado a adelantar sus propias ideas de una nueva moral, basada en el amor y la reconciliación, sobre un código estéril, rígido, convencional y esencialmente negativo; Galdós situó la nueva moral positiva en individuos histórica y contemporáneamente en conflicto con la sociedad, procurando transmitir, por los múltiples métodos del realismo humorístico, irónico y frecuentemente paradójico, sus valores de la justicia y de la verdad para la sociedad, así como para el individuo y a través de él.»

El volumen II hace un análisis exhaustivo (personalmente creo que no era nece-

sario desarrollar con tanto detalle los «argumentos») de las novelas escritas entre 1870 y 1888, empezando por *La sombra*, la historia de un hombre a quien la gente tiene por loco, contada por él mismo. Hay en esta novela corta (o *cuento largo*, como lo llamó el autor) un tratamiento realista de una cierta enfermedad mental, lo lógico de lo ilógico, la «razón de la sinrazón» (reminiscencias cervantinas).

La fontana de oro es una novela realista romántica, un relato de amor y aventura situado en el fondo histórico-político de Madrid en los tres años de intermedio liberal (1820-1823) en el reinado de Fernando VII. Se destacan las influencias de Ponz, Fernández y González y Victor Hugo y se advierte ya la construcción teatral, especialmente en el diálogo.

El audaz sólo muy vagamente puede considerarse como un relato de amor entremezclado con la historia política y con el conflicto de ideas inherentes a clases sociales radicalmente opuestas. El realismo es tanto costumbrista como lingüístico y la vocación dramática de Galdós se revela una vez más en la utilización de «elementos melodramáticos». También Cervantes está presente en muchos aspectos. La novela anticipa las próximas de Galdós de carácter fundamentalmente social.

De *Doña Perfecta* se afirma que es la primera de las numerosas grandes novelas de la vida española contemporánea y también la primera de las tres novelas religiosas del autor (con *Gloria* y *La familia de León Roch*). La novela, también estructurada dramáticamente, es una lucha de personajes (los títulos de los capítulos repiten las palabras «desavenencia» y «discordia») representativos de condiciones morales opuestas y características de los españoles de la época, mantenidas radicalmente y que pueden conducir del fanatismo al crimen.

La idea central de *Gloria* es la tragedia humana implícita en la intolerancia religiosa, pero referida, más que a las representaciones circunstanciales y personales, a sus raíces dogmáticas, históricas y bíblicas. La inevitable e insoluble tragedia de *Gloria* descansa en el choque de dos intolerancias religiosas: la intolerancia genuinamente ideológica del judaísmo y la dogmática intolerancia católica. A pesar de sus abundantes elementos realistas, *Gloria* es una tragedia clásica conducida por la fatalidad.

Abandonando los problemas religiosos, Galdós expresa en *Marianela*, en términos no menos ideológicos, una alegoría de la condición humana. La novela presenta tanto un idilio sentimental como una insoluble tragedia del conflicto del amor humano entre lo ideal y lo real, entre el corazón y el cuerpo, lo espiritual y lo físico. Al fondo, la dura, terrible presencia de las minas cantábricas, que da lugar a aceradas páginas de crítica social. De entre las diversas interpretaciones dadas a *Marianela*, Shoemaker se queda con la de Amado Alonso, según la cual Galdós creó «vidas internamente justificadas, de criaturas auténticas... vidas en cada una de las cuales el propio Galdós está a su vez...». Se señalan aquí influencias ideológicas de Platón y Comte.

La familia de León Roch pertenece al ciclo de los que el propio Galdós llamó «casos de conciencia» y es, según crítica unánime, la encarnación en el protagonista titular de las doctrinas krausistas,

y particularmente de las ideas de Gumerindo de Azcárate expuestas en su libro *Minuta de un testamento*. Shoemaker reprocha a la novela una excesiva extensión por la inserción de episodios que se desvían de la línea principal. En el fondo del relato se hallan la piedad religiosa superficial, la extravagancia, el empobrecimiento y la hipocresía de una clase social degenerada, la decadencia moral de la aristocracia, etc.

Con *La desheredada* se inicia lo que el propio Galdós llamó su «segundo o tercer estilo», mediante la creación de una novela de carácter biográfico, psicológico y naturalista. La esencia de la novela—aparte de su línea argumental—consiste en el análisis y las vicisitudes e incidentes que desarrolla Galdós al documentar el carácter, la personalidad y las cambiantes experiencias de la protagonista. Novela, pues, de «personaje». Entre los elementos de la misma están los sucesos generales de la historia contemporánea de España y los locales de Madrid, con los correspondientes comentarios críticos sobre los problemas sociales. La estructura arquitectónica de la novela, la forma dramática en largos pasajes y los comentarios humorísticos e irónicos tanto de los personajes como del omnisciente autor, constituyen los principales elementos de la obra. Se ha reprochado por algunos críticos la excesiva extensión de la novela, pero Shoemaker no lo comparte, por estimar que es necesaria para explicar el comportamiento de los personajes y dibujar los sucesos históricos a través de los cuales actúan.

El libro más difícil de Galdós en cuanto a su escritura y en cuanto a su interpretación por el lector es, en la estimación del crítico, *El amigo Manso*. Novela idealista que plantea más problemas de los que resuelve y donde se enfrentan el hombre de pensamiento y el hombre de acción. La novela es densa y en ella destacan la estructura irónica de la trama, las complejidades psicológicas de los personajes y el significado moral del conjunto. El protagonista (cuyo modelo, con todas las reservas, podría ser de don Francisco Giner de los Ríos) anticipa métodos educativos propios de un educador misionero, pero se asiste a su derrumbamiento como hombre dentro de una sociedad no preparada para asimilar sus métodos.

El doctor Centeno, novela injustamente olvidada por los críticos, adopta la forma y estructura de la novela picaresca del siglo XVIII, pero con una carga de contenido compleja y variada, un desarrollo y un significado que raramente pudieron soñar los escritores picarescos de trescientos años antes: el tema de la educación, el progresivo desarrollo naturalista de la miseria, y la creciente sensibilidad, compenetración y aprecio mutuos de amo y criado. Domina el característico tono *jocoserio* de Galdós.

En el grupo de novelas psicológicas se incluye *Tormento*, que comprende un triángulo poco usual de personajes con un final también poco usual y que se desarrolla dentro de las costumbres sociales de Madrid. A pesar del profundo análisis psicológico de los personajes y de su desarrollo, los críticos no consideran *Tormento* entre las principales novelas de Galdós, por la incertidumbre acerca de quién es el protagonista y por la utilización de estratagemas y recursos

melodramáticos. Contiene, sin embargo, muchos aspectos realistas y acusa influencias no bien definidas.

El declive moral y la profunda «caída» de *La de Bringas* revela un paralelismo con los de la monarquía de Isabel II, de los cuales es un reflejo individualizado. Ha sido llamada «la más francesa» de las novelas de Galdós, con semejanzas a Maupassant y Proust, a Zola y Balzac. La relación de los elementos de ficción con los elementos externos, objetivamente fácticos, es constante. Predomina la crítica social.

Lo prohibido es la novela más naturalista de Galdós. La estructura autobiográfica tiene la virtud de la concentración y la desventaja del limitado punto de vista.

Un amplio espacio concede Shoemaker a *Fortunata y Jacinta*, la más ambiciosa y elogiada novela de Galdós. Historia de amores y villanías en el fondo de un Madrid agitado por fuertes convulsiones políticas y sociales, que favorecen el enfrentamiento de clases. (*Fortunata* es el «pueblo» y *Jacinta* es la «burguesía»). Puede decirse que los personajes son la novela.

Dos de estos personajes, la propia *Fortunata* y el desequilibrado *Maxi*, son víctimas del determinismo naturalista, hasta el punto de haber sido objeto de muchos estudios, especialmente como seres humanos reales y vivos (personas) y sólo ocasional e incidentalmente como creaciones artísticas de Galdós (personajes literarios). La influencia literaria que más se refleja en la novela es, según Shoemaker, la de Don Quijote, estableciendo paralelismos entre personajes e ideas.

Por último, *Miau* cierra el ciclo cronológico. Novela no bien enfocada, indecisa entre la severa censura de la burocracia política española de la época, la sátira cómica de una familia de burócratas y el estudio del personaje de un viejo cesante. Pero, con todo, es el retrato nada despreciable de una sociedad corrompida.

Me he limitado, dada la escasez de espacio, a resumir los puntos claves de los dos densos volúmenes de Shoemaker, prescindiendo de la «crítica de la crítica» que exigiría tantas páginas como las ya escritas. Sólo me queda recomendar al lector la lectura de la obra (o en su caso, la espera a la posible traducción de la misma) como instrumento importante para el mejor conocimiento del arte novelístico de Galdós.

JOAQUIN FERNANDEZ

EN UN ESPEJO OSCURO

FERNANDO G. DELGADO: *Exterminio en Lastenia*. Novelistas del día. Plaza & Janés, S. A. Espigas de Llobregat, 1980. 236 pp.

Un verso de Roque Dalton me viene a la memoria cuando comienzo a escribir sobre esta novela de Fernan-

do G. Delgado, ganadora del premio «Pérez Galdós» del pasado año: «Todo mi cuerpo cabe en un espejo oscuro.» Todo el cuerpo, todo el juego—trágico, mágico—de *Exterminio en Lastenia* cabe en ese espejo de oscuridades que el autor despliega y pasea a lo largo y lo ancho de su obra, y en el que se arraciman desolaciones y locuras, acabamientos y desgarros, devociones y paganías; es el mismo espejo que pone punto final al relato, integrador de dos edades, de dos perfiles: «Por las calles solitarias de Lastenia, dos manos se funden sobre un mismo bastón; anciana es ya la de Ginés Lombardi, y suave al tacto dice él que resulta la de Ginés Fayer. Situadas ante un espejo, las dos figuras se superponen y sus rostros de muertos son un mismo rostro de muerto; al final, la acumulación y la síntesis de tantas muertes sucesivas.»

Ginés Lombardi y Ginés Fayer: últimas especies de una saga, girando al son de un destino común; representantes de dos familias de discurrir paralelo, copiadas, repetidas (ese espejo fatal). Hay que desentrañarlas por separado, al hilo de la lectura, plasmar sobre un papel sus genealogías, si se quiere seguir sin problemas el fluir expositivo de Delgado, de Ginés Fayer, narrador principal de la historia (de las historias), a la que se van incorporando papeles, testimonios, documentos de diverso origen.

Adrián Cosme, abuelo de Ginés Fayer, escribió un libro titulado *La casa de las tapias*, en el que se cuenta el lento deterioro y posterior exterminio de la familia que arranca de Conrado Misnou y Estefanía Müller; la hija de ambos, Estefanía, casó con Claudio Bonelli, de cuyo matrimonio nacieron Lucrecia y Mirta; casada aquélla con Bruno Lombardi, alumbró a Ginés. Su homónimo, partiendo del libro de su abuelo, tomándolo, mejor, como punto de referencia y semejanza, reconstruye su propia familia, que arranca de Artemio Clarins y Clara Martinel; la hija de ambos, Eva, casó con Adrián Cosme, de cuyo matrimonio nacieron Eva y Macrina; casada aquélla con Luciano Fayer (Lombardi de segundo apellido), alumbró a Ginés. Resumo y pienso que de las líneas precedentes resulta fácil extraer los paralelos, acusados sobre todo en las hermanas: Lucrecia-Eva, Mirta-Macrina, pudorosas, severas, las primeras; rebeldes, malévolas, las segundas. Escribe Delgado, aludiendo a Adrián: «¿Tal vez una transposición de historias cubría los huecos de un relato en el que había pretendido él mantener sin éxito su principio de honesto y fiel cronista?... La confusión intencionada no entraba en los estrechos márgenes de su imaginación escasa.» No es escasa la imaginación del joven novelista canario, mas acaso sí un tanto intencionada la confusión que su planteamiento produce, y ello porque la enrevesada trama, la superposición de acontecimientos y nombres, el ritmo adoptado, entra en el esquema trazador de un mundo desmesurado y misterioso, que se derrumba y se descompone, y en el que se entremezclan misticismos y

pasiones, depravación y pudicia, lo taumaturgico y lo diabólico. Mirta y Macrina y sus sobrinos, pervertidos y bisexuales, contemplan con extraño gozo la caída de esos imperios del rigor y la represión, en donde ellos fueron piedra de escándalo, y los personifican en Lucrecia y Eva, cadáveres en pie, que se niegan a ocupar su lugar en la muerte, resistiendo el cruel acoso, con el que acabará el fuego purificador. Pero, ¿quiénes ardieron, al cabo, sino las dos estériles, las dos implacables vengadoras?

¿Qué es Lastenia? ¿Dónde está? ¿Qué sombras son esas que la habitan? No importa identificar su entorno, fijar su ubicación. Lastenia es el escenario de la corrosión, de la destrucción progresiva de unos seres con los que el novelista se funde a través de un proceso verbal cuidadosamente desarrollado, de un lenguaje ajustado con sutil tenebridad, fundamental en el contexto general del relato; lenguaje que a veces se precipita (véase, verbigracia, el capítulo XVIII), que se afina en puridades, o que se descoyunta a través del hipérbaton («... pero Gines Lombardi me aclaraba que, hombre que del rumor fue víctima, simpatía despertaban en él los que de la calumnia sufrían el acecho...»).

En su estudio preliminar, Domingo Pérez Minik apunta que no se puede entender *Exterminio en Lastenia* sin haber leído *Tachero*, la novela anterior (1973) de Delgado; pero reconoce más adelante que en el itinerario narrativo de éste falta un eslabón. Y es cierto que se advierte el paso, el salto. Si hacemos caso de las fechas, veremos cómo el autor ha necesitado cuatro años (1975-1979) para redondear su segunda obra, lo que supone un ceñido hacer, un dar tiempo al tiempo hasta que el rompecabezas onírico que en ocasiones parece ser esta «crónica letal» encaje sus cubos. Pérez Minik sentencia: «*Exterminio en Lastenia* es una novela erotizada, cainista y pirómana, alucinada y litúrgica.» Y en la disparidad de sus adjetivos está encerrando su juicio sereno.

Esta novela de Delgado, transida de una semiluz romántica, impone inexorablemente una segunda lectura. El lector, irritado, pero preso en la malla deletérea, en la polvosa telaraña de un montaje literario sagaz, vuelve sobre sus pasos y ve cómo el laberinto se endereza, cómo todo se clarifica, cómo las piezas de aquel ilusorio ajedrez se van situando en sus lugares precisos y el patético discurso adquiere coherencia, razón de ser. Dichas sean ambas palabras—coherencia, razón—con una chispa de ironía, ya que es el desvarío el que una vez y otra impone su ley. Como la muerte, cuya presencia ritual resulta reveladora, contemplada a la luz de los versos de Eliot que sirven de pórtico a la novela:

Hemos nacido con los muertos:

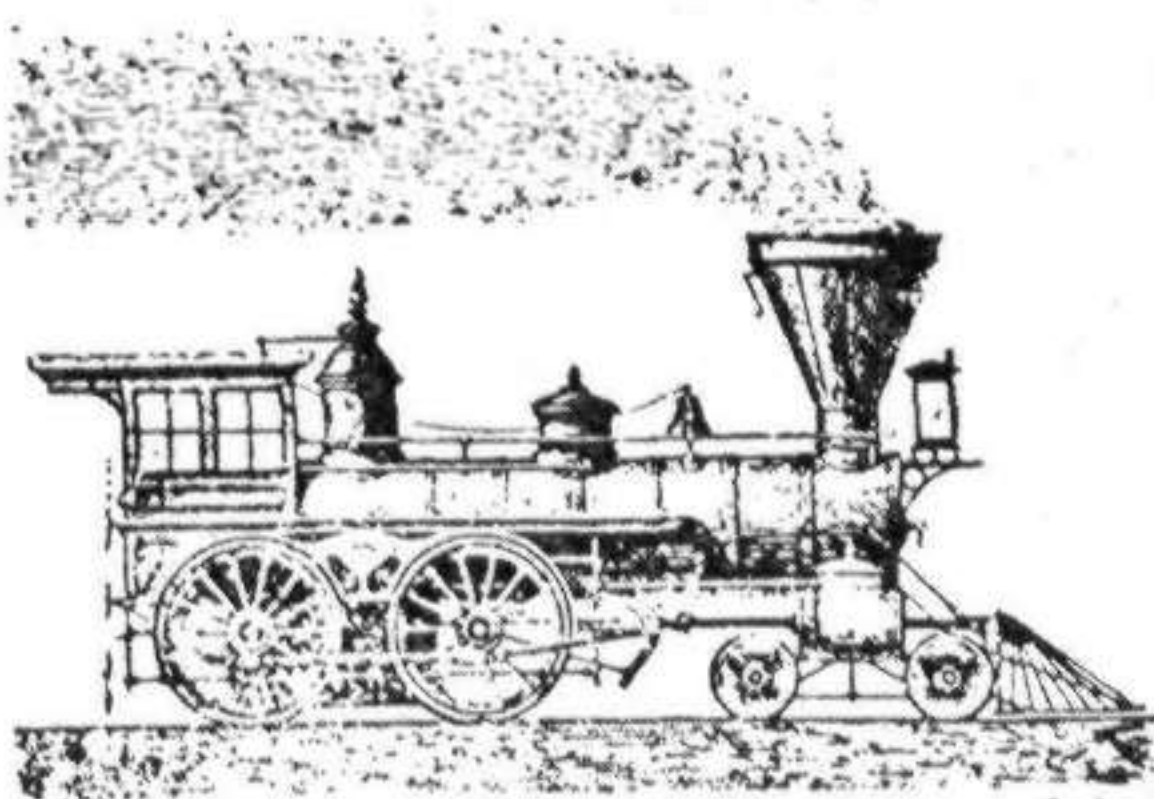
[sigue]

Mirad, ellos vuelven, y nos traen con-

UNA PRIMERA Y GRAN NOVELA

PEDRO VERGES: *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. XV Premio Blasco Ibáñez. Editorial Prome-teo. Valencia, 1980.

Me gustaría que sobre la lectura de esta espléndida novela —lectura que es ya, por sí sola, suficiente ejercicio de entendimiento y sensibilidad— no pesaran demasiado los esquemas que la crítica y la publicidad de una y otra orilla han elaborado, sin mucho esfuerzo, para calificar, clasificar y promover la narrativa surgida en el área americana de habla castellana durante los últimos veinte años. Aludo, mayormente, a cuanto se refiere al llamado «boom latinoamericano», expresión de fácil fortuna en los medios literarios y de notorio éxito mercantil. Porque *Sólo cenizas...* —aparecida hace unos meses y saludada en seguida como «auténtica revelación»— es, desde luego, una novela sustancialmente latinoamericana (yo creo más exacto, y tengo motivos para creer que el autor lo prefiere, decir *hispanoamericana*), y, en cuanto tal, asume e incorpora determinados elementos —no todos, ni escolásticamente— de ese vasto fenómeno literario cuyo origen —contando tantos ilustres precedentes como se quiera— podría situarse en *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Pero con tales singularidades, con tan peculiares circunstancias de gestación y nacimiento, y, sobre todo, con tan propios caracteres de contenido y disposición, que adscribirla, sin más, al boom (como me temo de ciertos gacetilleros ufanos) sería, en el mejor de los casos deplorable ligereza. Ni siquiera, metiéndose en el peligroso juego de las generaciones o las promociones, sería cabal



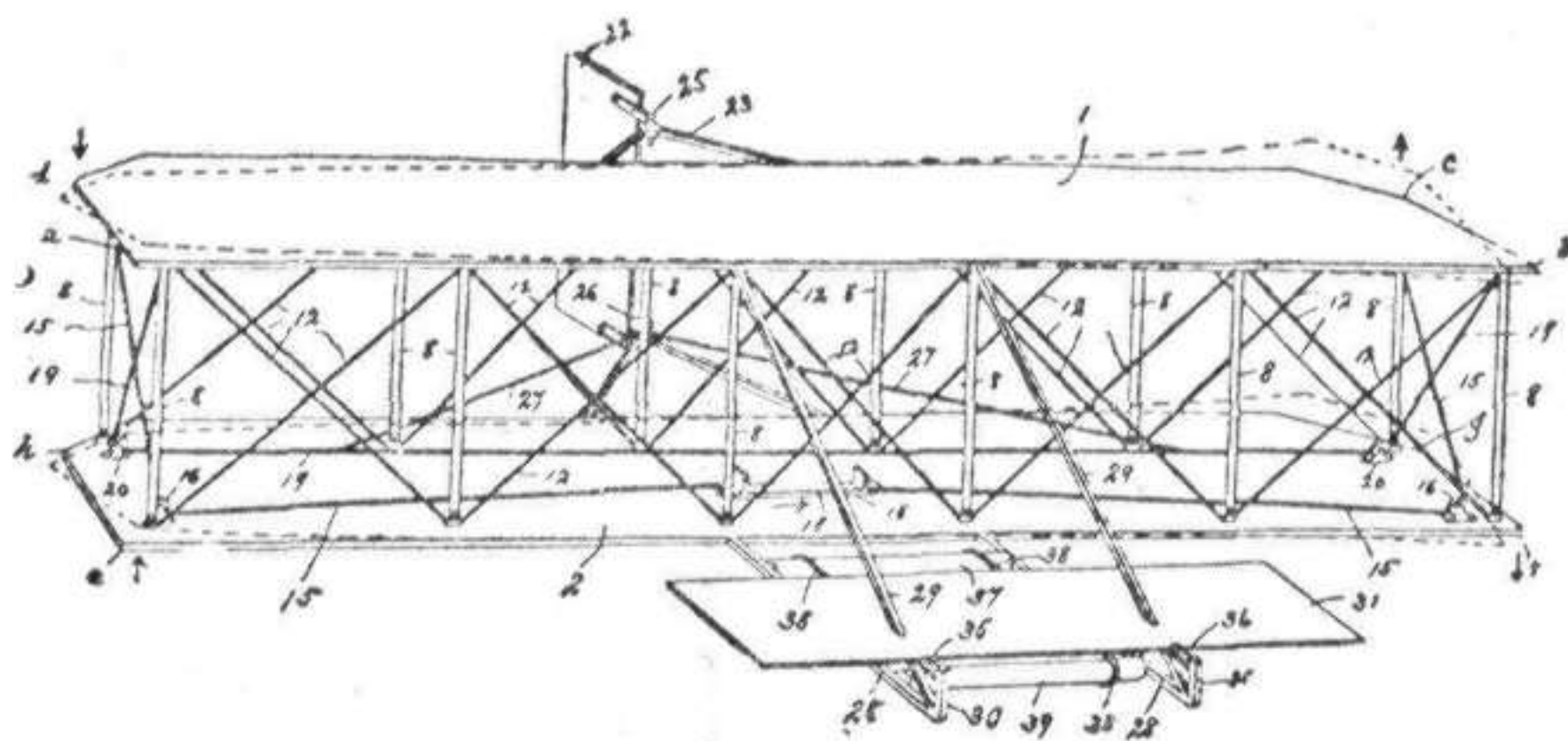
hablar, a propósito de *Sólo cenizas...*, de una tercera promoción de narradores del boom, cuyos predecesores —en una supuesta segunda promoción— fueran los Manuel Puig, Bryce Echenique, Eduardo H. Galeano, etc.

Sólo cenizas... es, rigurosamente y contra sospechas y reticencias que ya he visto circular por ahí, la primera novela de Pedro Vergés, dominicano de treinta y cinco años que desde 1963 reside en España, donde ha cursado la carrera de Letras, ha publicado dos libros de poemas (uno de ellos, accésit del premio Adonais de 1976), ha preparado la edición de una colección de inéditos de Miguel Labordeta y en la actualidad forma parte del Consejo de Dirección de la revista *Hora de poesía*. Pedro Vergés es, pues, un criollo caribeño afincado en España, envuelto en la vida española, pero atávicamente fiel a su oriundez. A este respecto téngase en cuenta, primero, que tal fidelidad ha de ir ligada a la memoria de la infancia y la adolescencia, solos y sucesivos tiempos de su vida dominicana; y segundo, que el mundo del Caribe está constituido por un impresionante cúmulo de elementos raciales, geográficos, folklóricos, culturales, etcétera, en efervescente coexistencia y en vivacísima actividad sobre el sensitivo niño-adolescente. Añádase a esto que el término de la adolescencia coincide, en Pedro Vergés, con un período de la historia patria particularmente convulsivo: el final de la dictadura, tras el asesinato («ajusticiamiento», dirán muchos, como se recoge en la novela) de Rafael Leónidas Trujillo. Las convulsiones van a durar bastantes años, e incluso van a complicarse (serie de golpes de Estado, invasión norteamericana, etc.), pero el marco de la novela es, únicamente, el período citado, a saber, el estallido popular, el tumultuoso y desconcertado aprendizaje de la libertad, la irrupción de la política en el acontecer de la juventud, la supervivencia de intereses y corruptelas, y finalmente, en las vidas de los jóvenes y de los mayores, que en la novela se entrecruzan y se interfieren, la frustración de los proyectos, la quiebra de los ideales —más o menos nobles—, la destrucción o la regresión a la

miseria—física o moral—del comienzo (sólo dos de los personajes—después hablaré de todos ellos—buscan la salvación en la huida, en la salida, distinta para cada uno, pero semejante, de la general degradación).

¿Estamos, pues, ante una novela histórica—en la línea, tan ancha en la literatura hispanoamericana, de las «novelas de dictadores» (Mármol, Asturias, Carpentier, García Márquez, Roa Bastos...—o ante una novela autobiográfica? Vayamos por partes. La constante e insoslayable referencia a la situación política (nada marca tanto las vidas privadas ni determina tanto el destino colectivo como una dictadura) no se erige en etopeya del dictador (quien, por lo demás, ya ha sido eliminado cuando se inicia la acción de *Sólo cenizas...*) ni conforma un «cuadro» políticosocial con categoría de «tema»; ni, de otro lado, las perceptibles huellas autobiográficas—sobre las que he de volver aquí—autorizan a definir como «protagonista» al personaje que las muestra y que es uno más, y no precisamente el más llamativo por su peripecia o por su caracterización. A mi entender, *Sólo cenizas...* está configurada en una sola dirección con sus dos sentidos, opuestos y complementarios: desde unos eventos de alcance general se parte hacia las diversas profundidades de unos seres humanos en su inestable transcurso, y desde vivencias próximas, pero distintas, se alcanza a representar el ámbito histórico, la situación políticosocial de la que ellas son, a la vez y en diferente medida, causa y efecto. El bien trabado planteamiento de esta interrelación individuo-colectividad (más profundamente, naturaleza-historia), en vivos términos narrativos, es, para mí, la mayor y mejor conseguida virtud de la novela que estoy comentando.

Dicho planteamiento configura, organiza literariamente la novela, haciendo que la realidad—individual y confluyentemente colectiva—venga al lector desde los ángulos respectivos de los personajes, de modo que a cada ángulo de incidencia individual (o de grupo homogéneo, como veremos después) corresponde una serie de capítulos, y todos los capítulos de todas las series aparecen combinados sucesiva y armónicamente en la progresión de la novela, progresión que no es lineal, cronológica—al uso tradicional—, sino que salta, hacia atrás y hacia delante, para buscar el significado



de un hecho en los comportamientos y las conciencias de los diversamente participantes. Ahora bien, cada uno de estos participantes-personajes (o, insisto, los de un grupo) tiene una procedencia y un *status* sociales, una cultura, una edad, una psicología—individual o grupal—, etcétera; fatalmente, cada uno ha de tener un lenguaje. Y con esto entramos en otro de los aspectos más importantes y más meritorios de *Sólo cenizas...*: la recreación memorística del lenguaje, de los lenguajes. Examinémosla aparte.

Pedro Vergés, ausente de su patria desde 1963, se ha obligado a sí mismo, al elegir—o imponérsele subjetivamente—el asunto de su novela, a *recordar* su propio lenguaje. Está claro que el castellano de España no es el castellano de Santo Domingo, especialmente en el ámbito coloquial, principalísimo en una novela de los atributos de *Sólo cenizas...* Pero el esfuerzo de recreación es aún más vasto en esta novela de grandes esfuerzos naturales, porque de lo que en ella se trata es de *recrear el lenguaje dominicano de los primeros años sesenta*. Pensemos en todo lo que el lenguaje «temporal» (cualquier lenguaje es temporal, pero muchísimo más el coloquial de nuestra apresurada edad poscontemporánea) tiene de efímero y perecedero: los préstamos de la publicidad, del cine, de la radio, de la todopoderosa televisión, de la jerga de múltiples orígenes, etc. En el caso dominicano, la influencia, además, del inglés americano en muchos terrenos de la vida moderna. Hay, pues, en *Sólo cenizas...* dos planos de recreación lingüística: el del dialecto dominicano más o menos «intemporal» (permítaseme el adjetivo, a todas luces inexacto; y permítaseme, también, hablar extensivamente de «dialecto»: en realidad, y salvo el castellano *koiné* de la prosa didáctica, «la lengua de Cervantes» es hoy un mosaico de dialectos) y el del lenguaje dominicano más señaladamente temporal.

Juntos, los dos planos componen un logro literario de primera magnitud.

Hay todavía más en la organización novelística de *Sólo cenizas...* Cada serie de capítulos correspondiente a un personaje (o grupo) está escrito en un estilo—lenguaje y sintaxis—distinto y propio. Pasemos revista a los personajes, «por orden de aparición», y conozcamos su índole respectiva y el estilo concomitante. Altagracia Valle, madre de Freddy, es un personaje de patética grandeza. Mujer madura en años y en sufrimientos, se expresa en primera persona, en monólogo puro, y en un lenguaje aproximadamente culto y de una sobria elegancia. El teniente Sotero de los Santos, tronera y galán, alistado en el ejército para escapar de la miseria, es un producto de la dictadura en la vertiente más inane de ésta. Ni se ha beneficiado de la «situación» ni entiende la reacción popular, el cambio político que se está produciendo: «No le importó al teniente la llegada de los primeros exiliados, de las nuevas ideas, ni esa masa de jóvenes imberbes que se lanzó desafiante a la calle para poner de manifiesto el odio acumulado a lo largo de años. Le sorprendió, eso sí, su tremenda ignorancia frente al mar de palabras que intempestivamente le crecieron delante de los ojos envolviéndolo en la maraña de la novedad y obligándole a revisar sus antiguas versiones de las mismas.» Amante de la lúbrica Conchita, y novio de Estelita—hija de un abogado pudiente—para medrar, arrastra en su fracaso final a Lucila, la sirvienta apasionada y radicalmente inocente. A través de él, el novelista hace un análisis expreso de la coyuntura política. Sus capítulos están escritos en tercera persona, tipo «narrador omnisciente», con diálogos incluidos en estilo indirecto. Yolanda Martínez, que es presentada por el mismo procedimiento que el teniente, pero sin diálogos incluidos, es un personaje doble, en el que parece cifrarse, más que en el grupo juvenil de

CUARTO DE ESTAR, CUARTO DE SER

LUZMARIA JIMENEZ FARO:
Cuarto de estar. (Prólogo de Manuel Molina). Colección Sinhaya. Alicante, 1980.

amigos (Freddy, Wilson, Evelinda, Esther), la dualidad sentimentalismo-sexo de que está empapada toda la novela. Doble también porque a través de ella parece proponerse un modelo de liberación y a la vez someter su mundo y el que se le enfrenta a una delgadísima ironía que se vale tanto de las situaciones como de intencionadas alusiones literarias (a Rubén Darío, a Amado Nervo), manipuladas con ácida oportunidad. Freddy y sus amigos (grupo al que me he referido varias veces) incorporan, en un orden de narración lineal, con «narrador omnisciente» y exposición clásica de desarrollo y de lenguaje, el diálogo en estilo directo. Diálogo que parece, en ocasiones, desmañado y trivial. Una relectura advierte el valor testimonial de esa desmaña y esa trivialidad: ambas son expresión de la indefinición juvenil, de la atonía generacional que acabará por descomponer el grupo y reducir los proyectos y las vivencias a anecdotario barrido por las convenciones del entorno social. Freddy, en quien se manifiestan algunos rasgos autobiográficos del novelista, centra, con su meditación y jacarera inseguridad, la conciencia del grupo en cuanto tal. El bolero, con su ambivalencia y su mitología, es continuo fondo del azacaneo juvenil y elemental intérprete de emociones y tensiones.

El bolero es igualmente fondo, pero a niveles de mayor ilusión y simplicidad, de las peripecias de Lucila, la sirvienta, «indiecita clara, no negra ni bembona», para mí el más consumado y entrañable personaje de *Sólo cenizas...*, auténtica creación literaria, comparable a cualquier otra de la literatura universal. Pienso en la Benigna de la *Misericordia* galdosiana y en la *Volvoreta* de Fernández Flórez. Yo creo que Lucila, la sirvienta, «indiecita clara, sensible y profundamente humana» para erigirse en cuasiprotagonista de la novela. Presentada en tercera persona, pasa a expresarse en primera, en un monólogo vivísimo, de léxico popular y sintaxis concatenada y elíptica. Lucila, criatura tierna y vital, víctima de su propia autenticidad, nos da la dimensión y la atmósfera de la vida diaria doméstica, del mundo burgués en que está inserta y del mundo de las criadas de la capital dominicana. Personaje escrito con amor, expuesto con sabiduría, bastaría para acreditar esta hermosa primera novela de Pedro Vergés.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

La poesía es, en cierto modo, un cuarto de *estar*. O un cuarto de *ser*. Somos nosotros mismos en la poesía y, a la vez, la poesía nos permite estar plenamente con nosotros, con nuestra *mis-midad*. Luzmaría Jiménez Faro—que es un nombre casi capicúa de poetisa— escribe una poesía así: acompañadora, identificadora; como una manera de ser.

Podríamos decir que su libro es, ante todo, una ternura por las cosas. Pero yo creo que, todavía antes, es una suerte de constatación existencial. Vivo, porque me reflejo en lo que me rodea, porque cuanto está en mi entorno, me devuelve partículas de mi yo vivido entre sus formas, entre sus volúmenes que jalonan el ámbito de mi existir, mi *cuarto de estar*, prolongación de mi yo. Por eso, una poesía tan aparentemente simple, tan a primera vista directa y elemental, cobra dimensión trascendente. Tras la sencillez superficial, late un tema grave: la mística de las cosas. Las hacemos girar en torno nuestro, como satélites diarios, pero llegan a constituirse en partes integrantes del pequeño sistema solar que cada uno somos.

La manera de obtener poéticamente esta compenetración en el libro de Luzmaría Jiménez responde a una actitud y a un lenguaje. El talante es animista: se igualan las cosas a seres y se les atribuye alma; se las humaniza hasta dialogar con ellas. «A través de mis versos cobran vida», declara. Y es cierto: la mesa camilla aparece con redondez de madre; los ceniceros, con corazón de humo; los visillos aletean o duermen; los almohadones acarician; el reloj tiene corazón; el sillón es paciente y abraza; la alfombra se tumba en el suelo. Casi todos los poemas tienen forma dialogada, un diálogo donde el interlocutor imposible es tratado mediante la segunda persona gramatical. En cuanto al lenguaje, se nutre de voces y expresiones coloquiales, de términos sencillos y referidos a la intimidad doméstica. Las cosas son *tiernas, acogedoras, maternas, amigas, sosegadas, vaporosas*; poseen *formas suaves y dulce geografía*, transmiten *sabor de novia*. Estos vocablos y estas locuciones crean un clima de prolongada realidad vital: de estancia interior; de *cuarto de estar*, en definitiva. Pero, curiosamente, la poetisa no cae en la tentación de cerrarse en ese cuarto, no se engaña con su propia creación, manteniendo—ni siquiera deseando—una clausura aislante, sino que comprende que si ese es su *cuarto de estar*, lo es en el sentido de permanecer, de mantenerse en la autenticidad más neta, pero hay otra realidad viva, ajena al yo e insoslayable: la realidad de afuera, que transcurre al

otro lado de la «frontera de lo íntimo», custodiada por los «centinelas de hilo» que son las cortinas del cuarto. De esa realidad exterior no podemos—ni debemos—enajenarnos. Por eso, en el último poema del volumen, se dice: «Vamos a ver el paso de la vida. / Asómate conmigo a la ventana». Es una invitación y es una compañía condicionante: no es lo mismo asomarse a la ventana, enfrente de la cual pasa la vida, uno solo que acompañado por alguien. Y esa vida de afuera es la que *pasa*; la de dentro no pasa sino que *nos-pasa*, nos ocurre a nosotros: somos nosotros mismos. De ahí que, ante el espejo, la poetisa constata su propia realidad cambiante. El aludido poema al espejo resulta, en ese sentido, poema-clave del libro, porque sus palabras son también, como las miradas, una refracción: al hablar al espejo se está hablando a sí misma, que es lo que viene haciendo en todos los demás poemas, ya que todas las cosas son una suerte de espejos ciegos.

La técnica estructural es uniforme. Cada poema parte de una imagen descriptiva que es, en realidad, una *grieta* (Ya se sabe qué dilatada ha sido, y es, la herencia ramoniana en la lírica). Los visillos son «rejas de hilo»; los almohadones son «antifaces rellenos»; las faldas de la mesa «cubre redondez de madre»; el perro es «vellón de lana caliente»; los gatos de porcelana «tienen prohibido el ronroneo»; el reloj «es una caja de caudales que ignora lo que guarda»; el sillón es «gigante de trapo», y sus brazos «esperan acariciar mi cuerpo»; las plantas interiores de las macetas «viven exilios de selva»; el dedal «navega a la deriva en un mar de agujas»; la alfombra es «un perro invertibrado». Tales imágenes, colocadas a veces al principio del poema, son el cabo del hilo que lo desarrolla; colocadas, otras veces, en el centro, son el huso que lo devana.

En esta técnica hay alguna excepción, de las cuales, tres me parecen las más importantes. Una, por su mayor complicación metafórica, otra por su evocación sentimental y la tercera por su peso de inquietud del que no participa el resto del libro, mantenido más bien en sosegada placidez.

En el poema al sillón, el juego tropológico se hace más rico que en los restantes poemas, a causa de que «los brazos como ramas» no sólo lo son como forma del mueble, sino por recreación de la naturaleza fingida de la tapicería, de manera que la imaginación da un encanto mayor al hecho de sentirse yacer en la profundidad de la butaca. Además, hay una transposición de calificativos en el verso «mullido mundo de tu hueco». Lo acogedor, creador, por tanto, de ese *mundo*, es el *hueco*, pero lo mullido es el asiento. Por medio de hipálage el hueco se convierte en *mundo mullido*.

En el poema a la abuela—uno de los pocos en que aparece un ser humano— apenas hay referencias a la persona evocada, sino que se le atribuye condición de araña, por la red de encajes que tejía y que se revive en la colcha heredada. El tejer de la abuela se transmite poéticamente de doble forma: por un hilo real que so-

brevive en el cobertor, y por un hilo de tiempo que se descubre en el ovillo del corazón.

Por último, el poema dedicado a un florero que contiene flores de tela, supone una excepción porque late en él no ya la melancolía—la melancolía está también en el poema al espejo—sino la frustración. Como al florero le falta el aroma de las flores que aparenta, a la mujer que lo mira le falta la imagen—el perfume, en definitiva—de otra mujer que yace perdida en su corazón y que desaparece «por ignorados ríos».

La versificación de *Cuarto de estar* se basa casi siempre en el endecasílabo, aunque por lo general descompuesto en 7 + 4. Aparecen ocasionales e irregulares asonancias. En un poema a las lámparas, esboza un tipo de octavilla (con versos cuarto y octavo agudos) que recuerda la tradicional estrofa del Romanticismo. Le va bien, porque aunque resulte, como tal estrofa, anacrónica, el poema es el de mayor acento romántico: dentro del mundo creado y cultivado por la poetisa en su *cuarto de estar*, la luz de las lámparas no es real, sino reflejo del propio yo. O, como ella dice: «es mi luz nada más». La poesía, en efecto, *cuarto de ser*.

L. DE LUIS

EL MUÑIDOR MUÑIDO, ENTRE EL HEROE, EL ANTIHEROE Y EL LENGUAJE

MIGUEL ANGEL DIEGUEZ: *El muñidor muñido*. Col. Pluma Rota. Ed. Libertarias. Madrid, 1980.

En mayo de 1980 Miguel Angel Diéguez publicó su primera y trepidante novela; un libro que destaca, sobre todo, por su gran amenidad irónica, cualidad que parecía reñida hasta hace pocos años con el oficio de novelar.

La narración se halla articulada a través de un esquema de *vidas antagónicamente paralelas*. La primera de estas *vidas* está constituida por la novelesca y absurda historia de Javier Mendoza, Cosmopolita agente secreto, que en la segunda parte de la novela cambia de identidad y pasa a llamarse David Auniga. A lo largo de la narración, el autor se recrea fabricando un protagonista lineal y casi sin ángulos humanos; un héroe duro, solitario, seductor y depravado que se ve inmerso en los mecanismos de nuestra cibernética sociedad como un simple engranaje. Es en este mundo donde el protagonista de la segunda *vida*, un adolescente reprimido soñador y atormentado por el omnipresente control de una madre terrible, proyecta todas sus fantasías sociales y pornoeróticas.

96 Sobre esta trama se irá desarrollando una novela variada y compleja, no tenien-

do sentido por ello clasificarla dentro de un género narrativo determinado.

Las hazañas de Mendoza Auniga ocupan la mayor parte de la novela: un espía propio de John Le Carré o Ian Fleming; un desencantado y sarcástico detective a lo Raymond Chandler o un sádico investigador privado a la manera de James Hadley Chase. Aunque Miguel Angel Diéguez sigue alguna de las pautas de los autores citados, no llega a caer en el error de copiar servilmente, tanto en el estilo como en la temática, el esquema propio de la novela negra, o de espías. Por medio del lenguaje, el humor, el sexo y la intimidad poética de algunos pasajes, plantea una crítica furibunda de los organismos sociales de poder y, más concretamente, de nuestro reciente pasado político. Alrededor del superhéroe Mendoza-Auniga, construye un ambiente irreal y fabuloso para ofrecernos la desesperanzada parábola de la vida, que enlaza y justifica la triste sordidez del adolescente de posguerra que devora tebeos y libros, y se recrea en universos ficticios.

En el lenguaje residen, fundamentalmente, casi todos los logros y errores de esta novela. Hay una preocupación obsesiva por el estilo; mejor dicho, por los estilos. Ni el jolividense Mendoza-Auniga, ni siquiera el amedrentado muchacho perseguido por el fantasma materno expresan su intimidad, a pesar de la utilización discursiva de la primera persona. A cada sentimiento, además o circunstancia corresponde un estilo determinado. Así, Mendoza-Auniga utilizará un lenguaje barrocamemente chulesco, propio del Valle-Inclán más disparatado, a la hora de ir describiendo los ambientes y personajes que se cruzan en sus dislocadas aventuras. El léxico culto se amalgama con el coloquial y el barriobajero, surgiendo lo esperpéntico, lo bestial, lo irónico y lo surrealista. Los mejores ejemplos de este estilo los hallamos en la reunión de la Sagrada Mazorca y en una fiesta donde se da cita la flor y nata del poder establecido, la mafia, la nobleza y la intelectualidad. En dichos pasajes reina el eterno gusto de nuestro jercas por lo populachero, el surrealismo y, sobre todo, el esperpento, porque tanto los nombres como el comportamiento de los personajes recuerdan constantemente la trilogía de «El Ruedo Ibérico».

El autor emplea el monólogo interior al abordar el pensamiento íntimo de sus dos protagonistas, aunque siga persistiendo un lenguaje entre valleinclanesco y de la narrativa hispanoamericana; sobre todo, si se trata de describir individuos pomposos y tarados, o antros y palacios. Cuando hace hablar a Mendoza-Auniga, el monólogo interior le sirve de excusa para entablar endiablados parlamentos sexuales, críticos y cósmicos, entroncando perfectamente con la estilística de Joyce, de Henry Miller y de Bukowski. Por el contrario, cuando monologa el adolescente amedrentado, el discurso se hace menos rabioso y más amargo, predominando un poético culto al pasado, aunque éste no sea muy agradable, y consiguiéndose un tono que acerca al lector más a la obra.

A través de estas pautas estilísticas, se llega a comprender el tema fundamental de la novela: rebeldía ante la opresión, ante los seres tecnológicamente dictatoriales y, principalmente, ante las mujeres, origen de todos los males de la especie humana.

El muñidor muñido es una novela misógina, entretenida, desgarrada y sincera, a pesar del exagerado culto a la forma y a ciertas faltas de cohesión narrativa. Recomendable para heterodoxos de la literatura.

R. CESAR MONTESINOS

PANERO Y EL INGLÉS*

LEOPOLDO MARIA PANERO:
Last River Together. Editorial Ayuso. Madrid, 1980.

Confieso haber sentido una gran alegría al saber que Leopoldo María Panero titulaba su último libro en inglés. Desde sus comienzos de escritor, Panero ha elegido el inglés como idioma de conflictos, unas veces utilizándolo como espejo, como mediador, otras para desnaturalizarlo y apropiárselo, y también, en ciertas ocasiones, como en esta de *Last River Together*, para dar cauce a través del *nonsense* extranjero a un sentido que el pudor o la consciencia no le permiten en su lengua natal. Y es siempre su inglés lengua-padre, o del padre, negada y acechada, criticada, mofada, sustento y fetiche, o pastiche, lengua por siempre a salvo aun cuando acometida.

En sus años de enmascarado, Panero citaba a Swann (1) o invocaba una calle verbalizada por los sueños, Carnaby Street (2), no en busca de un coeficiente simbólico, sino por el prestigio de la onomatopeya. El *ruido* de esos nombres nos entretenía lo bastante para que no nos preocupara, como lectores de los libros en cuestión, hurgar en el disfraz, reconstruir la cara, pasar del adjetivo.

También para jugar ha echado Panero mano del inglés: vivió mejor que nadie el rol de Carroll (3), y en su no-ser leal a Lear (4) muchos vieron traición donde tan sólo había *filia*.

No falta el inglés en los períodos, llamemos, de locura, en sus libros b/v/acantes (*Teoría, En lugar del hijo*). En el segundo, libro de prosas y relatos, se reescribían cuentos que en inglés ya contaban, tenían protocolo, y Panero los reformaba con un castellano que reñía la suntuosidad del inglés y se cristalizaba no en prosa, sino en prisa: era un libro de urgencias, abocetado. Entre los versos de *Teoría* había incluso un poema todo escrito en inglés, el primero del libro: un inglés retumbante, algo así como el idioma arcaico de los dramaturgos isabelinos recitado con la voz traductora de un Ezra Pound que no supiera hablarlo y lo dijera, por tanto, con acento. Eran dos libros de la locura, repito, dos secuencias psicoanalíticas, y ya sabemos,

* Este texto, ahora corregido, se leyó en la presentación madrileña del libro, el día 23 de abril de 1980.

(1) *Por el camino de Swann*. Málaga, 1968.

(2) *Así se fundó Carnaby Street*. Barcelona, 1970.

(3) *Matemática demente*. Barcelona, 1975.

(4) *Revista Poesía*. Madrid, 1980.

gracias a un conocido médico francés, que el psicoanálisis usurpa el sitio de la falta de relación sexual.

¿Sorprenderá acaso encontrar el título en inglés de *Last River Together* dando paternidad a un libro que casi es de amor? Afortunadamente, el inglés de Panero es voluble y sirve para todo. La locura está ausente de *Last River Together*, como también del ligeramente anterior *Narciso*, libro muy parecido a este de hoy, y en el que Panero aumentaba su rosario de transgresiones del inglés citando a Marlowe en español y al campesino loco John Clare en un francés de mausoleo. Y si digo que la locura está ahora ausente es porque está tan claramente presente, que no ocupa lugar. Son libros de amor, dirigidos al Otro, y ya es sabido que, cuando se está enredado en los símbolos e insignias del amor, la locura no cuenta: se marcha o se agazapa.

Esta diferencia no deja de notarse en la voz, en la voz del poeta. Frente a la plática truncada, la prosa expansiva o el roto-y-descosido en el texto que abundaban en *Teoría*, predomina en *Narciso* y en el presente libro el runrún, un continuo o verso alargado que yo asocio al *parlêtre*. Este famoso invento salido del gabinete del doctor Lacan, y formado por la fusión de las

palabras *parle* y *être*, está habitualmente referido a la figuración de un ser parlante que utiliza esa cortina de sonidos y signos que es el acto de hablar para ocultarse del ser, de *su ser*. *Parlêtre* es una locución que los fieles sirvientes lacanianos del área lingüística hispánica encargados de transcribir al maestro prefieren dejar siempre en el limbo de lo intraducible. Pero *parlêtre* tiene traducción. De una manera infiel, pero no desleal, yo propongo *charletra*, y en ese aglomerado de charlar a la letra, con la letra, en la charleta o charloteo, se encuentra otro de los misterios del presente libro, con sus largas tiradas y encabalgamientos, sus desbordes, sus pausas, su certera invectiva y hasta su pasión.

Y ya para acabar con *Last River Together*: el falso título de *spiritual* o de canción romántica conviene a ese libro cifrado. Revelar o esconder, enunciar, denunciar, anunciar, esas son algunas encomiendas que Panero ha hecho al inglés. En este caso yo diría que, más que ocultar, el título en inglés sirve para avisar. Es un libro de amor y un libro dedicado a una muerta. Un libro sin resabios de lectura, porque en cada línea está establecido el *intercourse*, la relación erótica más allá de la muerte y con la muerta. Al fin y

al cabo conviene ir haciéndose a la idea de que el goce amoroso en el espacio de lo real es un modo aporético, y no hay más remedio que hablar de la falacia de esa fusión inalcanzable de dos cuerpos en el acto amoroso. El goce de los Dos no es posible más allá del terreno del mero enunciado, de las palabras, que ostentan y afirman la *intención* de amar. Y sólo cabe, pues, la creencia en el verbo, aunque a sabiendas, claro, de que también el verbo ataca no pocas veces por la espalda.

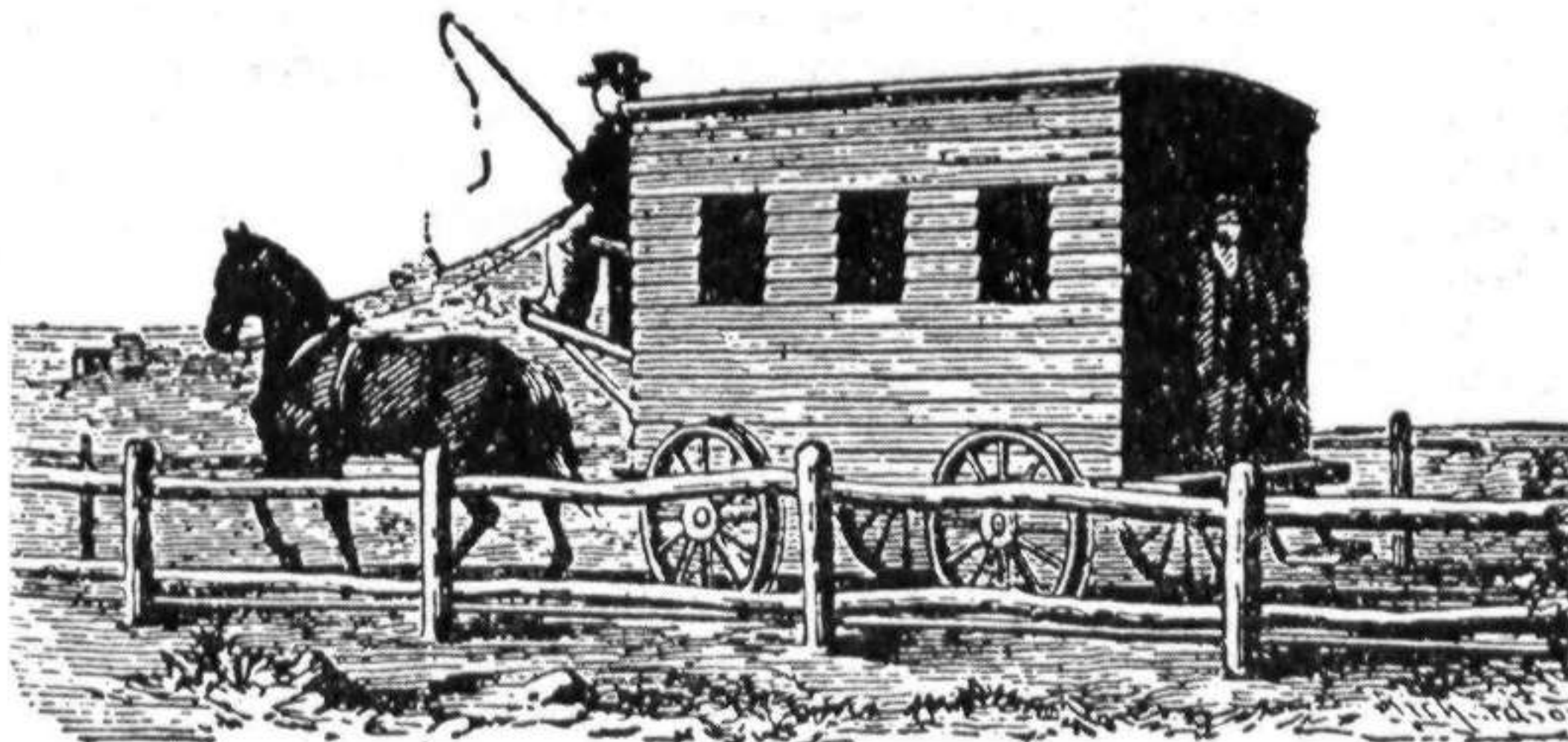
Ahora bien, si la reducción amorosa del dos al uno no es posible, al enamorado sólo le queda el símbolo, el *parergon* verbal. *Last River Together*. *Ultimo río*, y, en efecto, desde la otra orilla, la del vivo (una vida que puede ser tan larga como la muerte), el autor *rie* el *último*. ¿Por qué? Porque en el libro consigue recobrar la figura ausente, a través de su *charletra* o parloteo. *Together*: no «juntos», sino *to-get-her*, es decir, «para conseguirla», obteniéndola en las páginas, en el verso. *Ultimo río para conseguirla*, subtítulo o título sub liminar, pues, del libro, celada del inglés, traducción que explota la voluntad no expresa del autor.

VICENTE MOLINA FOIX

DOLORIDA EVOCACION DE UN TIEMPO Y UN ESPACIO

FRANCISCO TOLEDANO: *Allí estuvo el espejismo*. Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana. Barcelona, 1980.

No es válido analizar el presente libro de Francisco Toledano partiendo únicamente de la consideración de un hecho poético aislado. Tampoco nos puede servir el implantar un aparato crítico a base de una reflexión del acto literario como *referente in se* porque no se puede, en este caso concreto, eludir las interrelaciones contextuales, las vinculaciones del texto poético con la cronología humana (recordemos que Toledano es niño de posguerra y por ello su poesía, la poesía de este libro en concreto, se ve claramente marcada por esta circunstancia) y las propias interacciones del presente texto con el res-



to de su obra, especialmente con sus libros anteriores *Tren Talgo Madrid-Mediodía* (1974) y *Embriaguez sin día* (1975).

Sin embargo, *Allí estuvo el espejismo*, premio Juan Boscán en 1977, es un libro que, de entrada, necesita unas mínimas puntualizaciones para asentarlo dentro de la obra general de Francisco Toledano. Estas puntualizaciones serían: de un lado, la fecha de edición: 1980; de otro, el tono, el ámbito y el rango de concomitancia poética que sostiene el libro respecto a otros poemarios anteriores y, además, las diferencias éticas y estéticas, así como las similitudes, que ofrece este libro si lo comparamos con otros, editados con anterioridad, pero de concepción y creación más tardía, como son sus libros *Trilogía interrogante*, *Fábulas personales* y *O mores!* Hay que tener presente estos detalles si, al mismo tiempo, añadimos que *Allí estuvo el espejismo*, como señala el propio autor en una nota orientativa, oportunamente colocada al comienzo del poemario, este libro es «complementario de *Tren Talgo...* y escrito por las mismas fechas». Este dato clarificador nos pone en el camino correcto a la hora de interpretar el *status vitae* que el libro comporta. Si vemos la fecha de *Tren Talgo...*, 1974, comprobaremos que el libro ha tardado en ver la luz seis años, a la vez que nos permite comprobar que pertenece a la primera etapa de la creación poética de Toledano. Presentimos que la nota inicial, al mismo tiempo que nos aclara una fecha concreta de redacción, nos avisa también, en cierta medida, de las diferencias estilísticas que puedan darse entre este libro y los publicados a partir de 1975, los cuales, por circunstancias especiales, a pesar de ser

más tardíos en su concepción, fueron publicados antes.

De todo lo dicho hasta ahora podemos sacar una conclusión evidente: *Allí estuvo el espejismo* es uno de los libros componentes de un posible «tríptico andaluz», completado por *Tren Talgo Madrid-Mediodía* y *Embriaguez sin día*. Este detalle no implica que Toledano, en el resto de su producción poética, olvide la temática andaluza, todo lo contrario, sino que estos tres libros mantienen una entidad unívocamente constituida, suficiente para pensar en una tentativa de trilogía andaluza.

Sin perder la medida y la concisión, características fundamentales de la obra poética de Francisco Toledano, el libro que comentamos, sin duda alguna, es el de más marcado tono dolorido, por cuanto representa la rememoración lúcida y aguerrida de un tiempo y un espacio especialmente críticos: la infancia jerezana del poeta. Es cierto que los poetas andaluces nacidos en las fronteras de los años de la guerra del 36 muestran una identidad lírica de resonancias comunes. La infancia, ya de por sí mito poético universalizado, en la circunstancialidad específica de la Andalucía de posguerra, se ha convertido en una variable crítica para los poetas del Sur. Ahora bien, precisamente esa variabilidad del hecho concreto se ha venido resumiendo en cuatro posturas: a) la apreciación de una fervorosa actitud estimativa y personificadora, entre amorosa y exultante, en la que Andalucía presenta el carisma de una Arcadia mitificada y rehabilitada al espacio concreto en que el poeta se desenvuelve; b) la recuperación de tal espacialidad idílica a través de una abstracción rememorativa; c) la simple contemplación de una dolorosa realidad sin implicaciones reactivas que indique toma de postura; d) la sustentación de una épica crítica o tal vez de una dialéctica poética.

Allí estuvo el espejismo es un libro que bien puede participar de esta última actitud, aunque habría que hacer algunas aclaraciones previas; por ejemplo: que esta dialéctica no obedece a una presunción demagógica, mejor o peor disimulada según la habilidad de los poetas, sino que es una reacción lúcida, a través del tiempo, de la constatación dolorosa de una realidad vivida y asumida plenamente por el poeta Francisco Toledano; que el carácter épico del poemario reside específicamente en la lucha del yo presente y el tú pasado, como unidad y dicotomía a un mismo tiempo; que esta actitud conduce a un evidente ejercicio de catarsis; que a la vez se observa una épica externa, cuyos polos antagónicos serían la realidad (o circunstancialidad tal vez) del ámbito sociológico y la indefensión del poeta niño (o la infancia universalizada). Pero el regreso a la infancia no da como resultante, en este caso, una correlación idílica espacio-temporal. Toledano no deja entrever esta posibilidad en este libro, cosa que sí notamos en mayor medida en *Embriaguez sin día* y en tono menor en *Tren Talgo Madrid-Mediodía*. En *Allí estuvo el espejismo* los momentos en los que el poeta proyecta algunas líneas idílicas son escasos: «Vive en la ecolalia. Es su paraíso» (página 12); «En el suelo tendido, mira el niño las nubes, / las aves en el aire olvidadas del trigo» (página 19). Pero esta fiabilidad arcádica desaparece pronto y vuelve el poeta a recuperar, sin estridencias, el ímpetu denunciativo. Veamos dos ejemplos claros: «Los niños disputaban la algarroba, / la cáscara de plátano en el suelo» (De *Tren Talgo...*, página 12) y «A la hora fijada hay como una lucha,

un reparto mal hecho, / y cada cual ve en el otro el posible enemigo que le quita lo suyo» (de *Allí estuvo el espejismo*, pág. 26). Notemos la similitud de intencionalidad épica en las dos citas. Esto nos hace pensar que la supervivencia en sí constituye, en ambos casos, una auténtica epopeya. Y si el instante idílico pudo iluminar momentáneamente el testimonio dolorido, su luz fue tan fugaz que no contribuye a crear un clima constante de afabilidad.

Patente está en los dos libros el tratamiento de la infancia. Siempre evocada y nunca manipulada. Este retorno a la infancia no debe confundirse como un regreso al útero materno en el sentido freudiano, ni como una huida de la realidad presente, sino como la recuperación de la «edad perdida». Recuperación que conlleva a la vez una reestructuración del tiempo y el espacio. El tiempo configura en este libro uno de los ejes principales de la dialéctica general del mismo: «¿Puede ser el tiempo el reposo del polen, el silencio del árbol?» (pág. 25). Ahora bien, a nivel lingüístico—que es el verdadero soporte de la temporalidad lírica—, el tiempo verbal es alternante. Nos encontramos evidenciados un presente real frente a un presente cronológico que es, ante todo, un presente aparente, amparado en un pasado extraído de su propia temporalidad y puesto en contractual presencia o, mejor aún, en fáctica visualización del instante inmediato. Este sistema de temporalidad repercute en la propia estructura poética. Debido a ello, aparecen poemas en los que el juego verbal es múltiple, y así podemos notar la presencia de una dualidad tipificada en oposición binaria de presente-pasado, ambos objetivos, como se aprecia en «Fue mi acompañante; es mi compañero» (pág. 11) y la dualidad unificada sin oposición eterna objetiva. En un análisis de las estructuras profundas de los sintagmas verbales nos encontramos esta oposición externa objetiva con claros síntomas de dicotomía temporal. Como consecuencia de esta dualidad temporal objetiva y esta dualidad temporal subjetiva los ejes verbales giran en torno a las oposiciones yo/él y yo/tú: «Un niño viene a mí. Un niño me desplaza, destrona mi firmeza» (página 11).

Francisco Toledano monta la íntima trabazón de los poemas tejiendo y destejiendo estos ejes verbales. Con ello consigue el acercamiento *ad hoc* de una infancia alejada en el tiempo cronológico, pero no en el tiempo íntimo, que sigue siendo un presente actual.

En la página 46 del libro *Tren Talgo Madrid-Mediodía* hay un verso que puede ser tenido como clave a la hora de analizar las características estilísticas de la obra poética de Toledano. Dice así: «Mira precavido, pondera la palabra, procura el equilibrio.» En efecto, el equilibrio, la medida y el pulso rítmico son tres constantes en el estilo de este poeta. Incidiendo especialmente en algunos pormenores formales, advertimos que la combinatoria métrica desarrolla distintas estructuras versales. Desde el clásico alejandrino con los hemistiquios muy marcados al endecasílabo y el heptasílabo ensamblados; desde la fórmula múltiple de tres heptasílabos consecutivos a la contrapunteada armonía de versos de cinco y versos de siete sílabas, incluso el verso de libre disposición, sin sometimiento a leyes retóricas. Todas estas estructuras permiten al poeta el desarrollo del discurso poético con mayor flexibilidad. Sin embargo, el poema número cuatro presenta una peculiaridad especial. Todo él mantiene el ritmo del heptasílabo, pero, esporádicamente, este

ritmo se quiebra, incluso bruscamente, y da entrada a octosílabos («no busca definición»), hexasílabos («es la rosa múltiple») y pentasílabos («una red via-ria»), si bien no son frecuentes.

Por otra parte, el equilibrio sintáctico se mantiene a base de sintagmas básicos que se componen de elementos mínimos. Este detalle podría suponer cierto empobrecimiento del lenguaje poético, pero la economía de elementos oracionales no es un factor negativo, antes al contrario, predispone a una concisión expresiva—buscada conscientemente por el poeta—que hace la comunicación poética más enérgica y natural. Además, esta concisión, cercana al conceptismo, presenta un amplio registro léxico, con lo que el poema nunca se hace reiterativo. La casi total desaparición de las estructuras discursivas de amplia sintaxis acentúa la potencialidad de los núcleos sintácticos esenciales, llegando casi al descarnamiento total de los campos semánticos por la ausencia casi continua de los adjetivos. Con ello, el sustantivo recupera el centro de intencionalidad semántica: «Las redes y los golpes pertenecen al sueño» (pág. 19); «el oro y el ropaje van quedando

lejos» (pág. 11); «cordilleras y ríos al borde de las manos» (pág. 14); «Comienza uno a hablar. Ofrece duda el segundo; no adelanta juicio» (pág. 30). La metáfora y la imagen se nutren, por tanto, de los temas de los sustantivos y no de la pirotecnia de la adjetivación.

Todo lo ya expuesto sobre este nuevo libro de Francisco Toledano viene a indicarnos dos presupuestos evidentes: primero, que el poeta se autoafirma en la consciente persistencia de la búsqueda de un lenguaje conciso y mesurado, a pesar de los problemas cronológicos ya comentados anteriormente. Autoafirmación que se constituye en rasgo esencial de su poética. Segundo, que en el presente poemario encontramos todas las claves simbólicas, lógicas y estilísticas, a la vez que éticas, ya desarrolladas en su obra poética anterior.

En definitiva, libro clave que completa el primer ciclo de la obra de Francisco Toledano y, desde luego, el de más dolorida sinceridad.

MANUEL JURADO LOPEZ

LA CRITICA ANTE EL EXILIO

AURORA DE ALBORNOZ: *Hacia la realidad creada*. Ed. Península. Barcelona, 1979.

Aurora de Albornoz es una de las pocas mujeres de este siglo dedicadas en exclusiva a la literatura. Asturiana, aunque más cerca de doña Emilia que de Ana Ozores, ha tenido que pasar por una serie de trabas históricas (guerra civil, exilio, posguerra española) nada fáciles para una intelectual comprometida en todas sus facetas vitales. Sin que en esta ocasión pueda detenerme en su vertiente de poeta, donde sin duda está la clave de su percepción sorprendente del fenómeno lírico, el trabajo crítico de Aurora de Albornoz sobre Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, José Hierro (y dejó a un lado las antologías de *Poesía soviética*, *Poesía negra*, etc.) es hoy imprescindible para cualquier investigador o lector preocupado por la comprensión o el análisis de la obra de cualquiera de los escritores citados.

Hoy, Aurora de Albornoz acaba de publicar un nuevo libro, *Hacia la realidad creada*, con prólogo de Ricardo Gullón (un prólogo nada académico, lleno de referencias literarias y vitales en torno a la figura de la escritora y su proceso de formación), en donde recopila una serie de trabajos, algunos ya publicados, otros ampliados, otros inéditos, sobre distintos temas y autores, en su mayoría poetas. Las citas que abren el libro, de Antonio Gramsci y Adolfo Sánchez Vázquez, dos intelectuales marxistas «no ortodoxos», van a explicar el replanteamiento que del concepto de «realidad» hace Aurora de Albor-

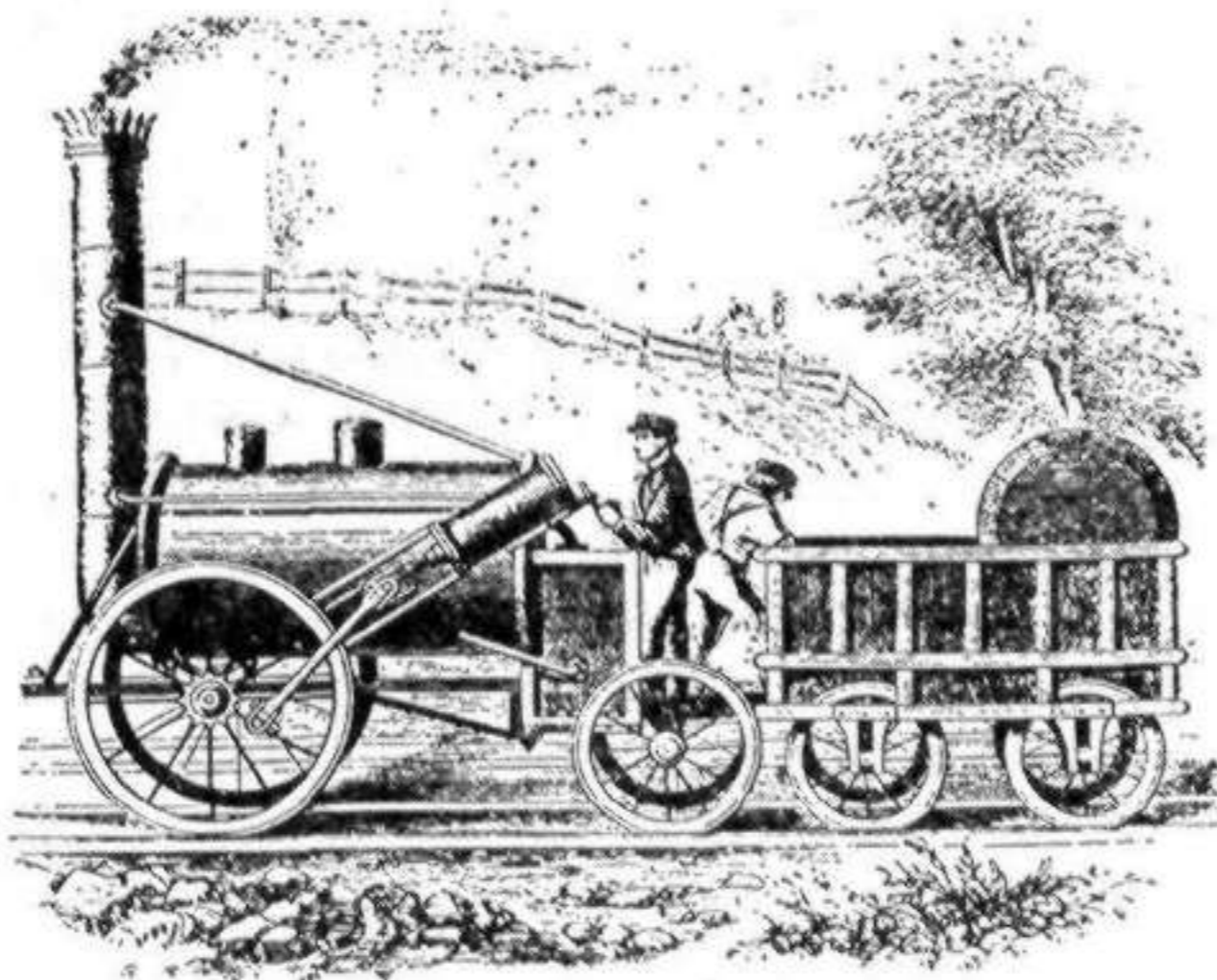
noz, que estaría más en la línea de estos teóricos, en donde encontramos razones suficientes para abordar el problema de la especificidad de la obra literaria, que en la de otras escuelas defensoras a ultranza de la teoría del «reflejo».

En este libro se estudia la obra de escritores marcados por la posguerra española o el exilio (si exceptuamos el trabajo sobre César Vallejo, por otra parte también testigo de la historia española): de Alfonso Sastre, y su libro de prosa narrativa *Las noches lúgubres* (1964), comentario que permite a Aurora de Albornoz hacer una incursión por la literatura de posguerra (Sánchez Ferlosio, Matute, Alexandre, Postismo, etc.) buscando casos de «imaginadores» de mundos poéticos, donde Alfonso Sastre entra con esta faceta por entonces desconocida en él. De Juan Rejano, a cuya obra es conveniente anteponer el trabajo de Aurora de Albornoz, contrarrestando la etiqueta de «desconocido» que ha tenido en su propio país el poeta cordobés, entre razón y sueño, muerto en Méjico en 1976. De Lorenzo Varela, Aurora de Albornoz trabaja un libro en castellano, *Torres de amor*, su libro más extenso, publicado en Buenos Aires en 1942. El joven poeta gallego, exiliado en la posguerra inmediata, permite a la escritora hacer un justo balance de toda

la poesía del exilio, fundamentalmente la del 27 (Prados, Alberti, Cernuda, etcétera). Constataciones de esta índole nos hacen falta a todos los que hemos trabajado la poesía de «posguerra», que tendemos, muchas de las veces movidos por razones estrictamente metodológicas, a acotar el campo y a prescindir de los autores desgajados de España. De alguna manera la voz de Aurora de Albornoz nos ha servido para comprender que lo que metodológicamente es justificable, desde la otra orilla, y teniendo en cuenta que muchos de los poetas exiliados dan su mejor obra después de la salida de España (Cernuda o Garfias, por ejemplo), es literariamente incomprensible.

Hacia la realidad creada vuelve sobre dos temas-eje en la—hoy abundante—bibliografía de la escritora: Juan Ramón y Machado, Antonio (hoy hay que matizar después de haber leído en la prensa especializada su balance de Manuel Machado). De la obra de Antonio Machado extrae Aurora de Albornoz un poema considerado por la autora fundamental para la elaboración de la teoría poética machadiana, «De mi cartera», de *Nuevas canciones*. De la de Juan Ramón, la *Antología* tercera, de 1957, y etapa última (volviendo nuestra autora sobre el eterno y desconcertante tema del texto juanramoniano), y una de las novedades poéticas de su tiempo: el «collage-anuncio» en *Diario*.

Dos capítulos, protagonizados por la obra de los poetas César Vallejo y Rafael Alberti, sitúan a Aurora de Albornoz frente al oficio de escritor, en el primer caso a propósito del poema LVIII de *Trilce*, en donde se plantea la plural lectura de la obra poética; en el segundo, apoyándose en *Retornos de lo vivo lejano* y en *Baladas y canciones del Paraná*, en donde «el poeta emplea una serie de procedimientos imaginativos que contribuyen, definitivamente, a que la "presentización del pasado" se convierta en "realidad poética"». Desde este punto de vista, otro de los capítulos del libro se detiene en las constantes de la poesía de J. M. Caba-



llero Bonald (*La vida contada*) y una de sus novelas (*Agata o la palabra como alucinógeno*). Las anticipaciones que da Aurora de Albornoz mediante la elección de los títulos se hacen con un rigor poco común en este tipo de trabajos y artículos, dando instantáneas sintéticas que introducen de pronto a los lectores en lo que ha de ser el eje de la crítica.

Hay, dentro de *La realidad creada*, un trabajo que ya conocíamos, como otros, por las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es la «Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)». En esta —que modestamente se llama— aproximación a la obra casi total de Hierro, Aurora de Albornoz no escamotea ninguna fuente. Pasa por la biografía del poeta en un intento de «no rechazar nada que pueda arrojar alguna luz», por los temas, la construcción sintáctica, la técnica, los juegos de tiempo y de lugar, el ritmo, concluyendo con los que han de ser los puntos fundamentales de su obra, manifestados magistralmente en su último libro y embrionariamente en el primero. Da de esta manera Aurora de Albornoz una visión nueva de un poeta «realista», punto de referencia importante para la poesía de los sesenta, en el que el modo de tratar los temas lo distingue, con su «tono menor», del resto de los incorporados a la *Consultada*. En él de alguna manera, y en el imprescindible trabajo de Aurora de Albornoz, se podría constatar que el poeta no copia de lo que llamamos «realidad», sino que está creándola.

FANNY RUBIO

COLECCION DEL TIEMPO

MARIA VICTORIA ATENCIA: *El coleccionista*. Suplemento de «Calle del Aire». Sevilla, 1979.

A María Victoria Atencia le ha sorprendido siempre la palabra en una actitud de total entrega en esa forma de vida que, desde los agudos márgenes de la sinceridad, en ella se hace intensidad transparente, pasión continua donde reside el ofrecimiento inmarcesible de su poesía. Porque María Victoria Atencia es ya, desde hace tanto tiempo, voz firme en nuestro panorama poético contemporáneo que, sin embargo, se distancia del ajetreo literario en el que la fatua cotidianidad encumbra sólo a unos que, por norma general, andan reñidos insalvablemente con la calidad de su valía. María Victoria, al margen de esa caprichosa actualidad, ha ido construyendo su itinerario poético con una solidez y perfección encomiables. Para corroborarlo una vez más, nos da ahora *El coleccionista*,

poemario donde su voz se viste de un marcado descriptivismo intelectual y en el que el motivo de la belleza es punto de arranque para una meditación total, abarcadora del universo.

MEMORIA POETICA

La aparición inicial de María Victoria Atencia en forma de libro tuvo lugar en Málaga en el año 1953 con el cuaderno *Tierra mojada*. Ya descubrimos aquí algo que va a marcar con un tono profundamente personal toda su poesía posterior: el acento autobiográfico y la presencia del recuerdo como espejo donde contemplarse. Arte y parte sería su segundo libro, que se publicó en la colección *Adonais* en 1961. En él hallamos el primer planteamiento de la poesía como gesto en escritura que perpetúa la vida. Comparte con el libro precedente una dicción cargada de emoción y afectividad que recurre al recuerdo personal para abrirse desnudamente al tiempo del presente que la rodea. En ese mismo año de 1961 aparece en Málaga *Cañada de los Ingleses*, obra que conocería una nueva edición en 1973 dentro de la colección «Halcón que se atreve», que patrocinaba el Curso Superior de Filología de Málaga, bajo la dirección de Manuel Alvar. De nuevo la brevedad en extensión del conjunto —en esta ocasión con sólo seis poemas— de *Cañada de los Ingleses* no es menoscabo de unidad, coherencia y representatividad, sino más bien reducción hasta el límite justo de la precisión, de ese sentido de absoluto tamaño necesario para el que la poesía no es abundancia sin cuento, aunque sí esencial elementalidad instauradora. *Cañada de los Ingleses* se reparte en dos vías; una, abierta a la muerte, intenta salvar la presencia donde la vida concluye o ya es sólo memoria: poemas funerarios con aliento elegíaco; otra, afirmación de vida, donde la edad abarca el tiempo de ser, su futuro sin abandono, su presente con la dimensión del amor. Tras este libro se produce un dilatado silencio parcialmente roto por poemas en saludos navideños, antologías o aportaciones en otro tipo de actos —yo mismo tuve oportunidad de dar en la compilación homenaje a Antonio Machado por el centenario de su nacimiento *Cien del Sur* sobre la *Epica* (Granada, 1975), el poema «Requiem por un piloto». Y así llegamos hasta 1976, año en el que aparecen dos libros suyos, viniéndonos a demostrar, en principio, que el aparente alejamiento no obedecía sino a un deseo de pureza y a un afán de intensificar aún más

la dicción poética. Los dos poemarios, *Marta y María* y *Los sueños*, se publican el 28 de noviembre de ese año, coincidiendo su edición con una fecha memorable en la vida de la poetisa: «Si alguna vez pudieseis volver hasta encontrarme...» *Marta y María* se estructuraba en tres secciones que, como ya tuve oportunidad de decir al saludar en su momento la publicación del libro, constituyen «en sucesión el itinerario latido del vivir que nada quiere ocultar». La poesía de María Victoria Atencia se hacía así biográfica y vitalmente confesional hasta el límite de la denuncia con una valentía exenta de meros atrevimientos y, por el contrario, tendida a la sinceridad. Creemos que ya en *Marta y María* el posible rango de la feminidad objetiva, en cuanto que tono unívoco de la dicción lírica, no era una frontera, sino un íntimo pulso que trasciende ese tal vez desde aquí ya inocuo calificativo de poesía femenina. Todo cuanto en *Marta y María* era confesión, denuncia de un entorno quizá adverso, vida, en fin, cotidiana y humanamente sentida, en *Los sueños* es realidad de una ficción que, basada en el recuerdo de vivencias infantiles o adolescentes, salva del olvido un tiempo no ya simplemente proustiano, sino tan carnal en su presente y futuro como en su pretérito añorado. Es una realidad física «en espacio y volumen, en claridad y aroma». La entrañable valía de *Los sueños* radica en esa confesionalidad de puntos sólo guardados por la poetisa en el último latido de su existencia. Una vocación de comunicación se abre como un testimonio más de ese ofrecimiento permanente que es la poesía de nuestra autora.

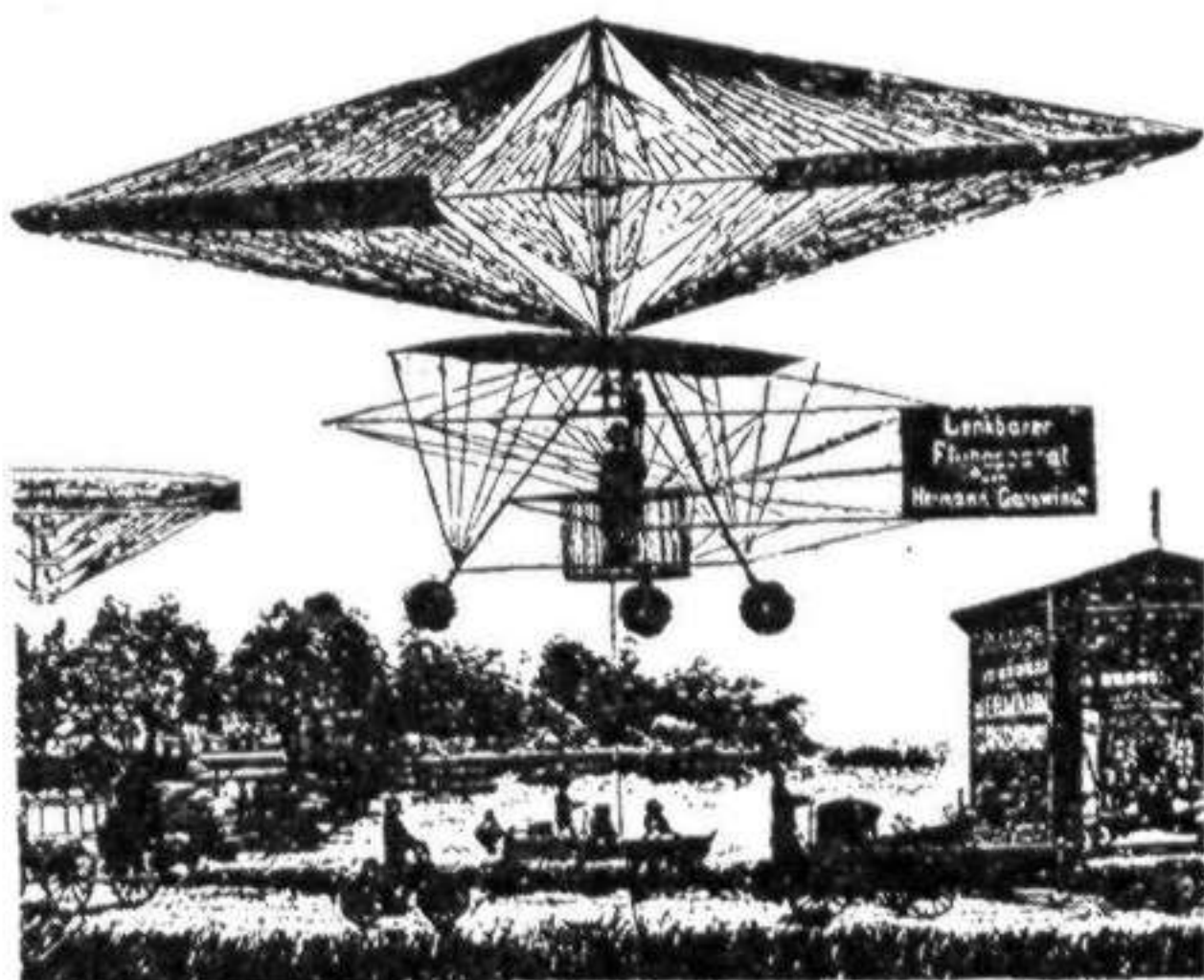
El mundo de M. V. es el siguiente libro de María Victoria Atencia, aparecido en abril de 1978, publicado por «Insula», y, sin duda, el más pretendidamente confesional. La dedicación exclusiva a temas biográficos parece dar al poemario un carácter próximo al aire de nostalgias acumuladas de un álbum familiar de fotografías: «Me asomo a las umbrías de cuanto en esta hora / dispongo y pueda darme su reposo: también / este mundo es el mío: entreabro la puerta / de su ficción y dejo que sobre este añadido / vegetal de mi casa, por donde los insectos / derivan su zumbido, se instale una paloma», se nos dice en el poema que da título al libro. De nuevo asistimos a una salvación del tiempo y del espacio por medio de un rescate de las vivencias en las que subyace la verdadera autenticidad de la vida de la poetisa. Y es que, a la postre, la exis-

tencia es un curso no detenible en las horas, pero sí en la perduración de la entrega. Es cuanto nos revela el verso final del poema «Exilio» que cierra el volumen: «Andar es no moverse del lugar que escogimos».

COLECCION DEL TIEMPO

Acabado de imprimir el día 8 de septiembre de 1979, El coleccionista es la última entrega de la escritora malagueña. El libro—deber de común amistad es advertirlo—se abre con un poema que Jorge Guillén dedicara a María Victoria, con fecha de 17 de junio de 1978. Y lo hacemos porque el propio Guillén utiliza, con una precisión verbal encomiable, una palabra fundamental a la hora de explicar esta nueva obra: *Serenísima*. La voz hondamente testimonial, en ocasiones desgarrada por el lamento, que María Victoria Atencia nos ha venido dando, se hace ahora pausa de pasión, serenidad de vida, deteniéndose en el ejercicio de un sentido, cual es el de la vista, como causa del movimiento lírico. La importancia de los sentidos en este momento poético queda mencionada en los versos iniciales del libro, pues el poema «Vigilia de Venecia» advierte: «Una túnica intacta encubrirá al desnudo / total de los sentidos» (la belleza desvela al hombre). No es entonces el fervor lejano cuanto motiva en canto, sino la presencia actual sobre todo de objetos artísticos. Si hasta El mundo de M. V. la poesía de María Victoria Atencia rescataba el recuerdo en un deseo de revivirlo en el presente, El coleccionista nos muestra la captación de un presente en un anhelo de perduración para el futuro. Pero es que además ese tiempo de vivencias comporta en sí mismo un cúmulo de historia, implícita en el tema del poema. En la serenidad de la contemplación el verso surge meditativo, no como lucubración, sino como consecuencia de una actitud de admiración ante la realidad. Una realidad exterior que se presenta ahora profundamente artística ya que la causa de la mayoría de los poemas está en un objeto monumental.

El libro se estructura en siete secciones: «Venezia serenissima», «Suite italiana», «Capillas mediceas», «Champs Elysées» y «Homenaje a Turner» se enmarcan en su totalidad dentro de ese tono poético antes aludido en el que el poema es unión sucesiva de la contemplación y de la reflexión. La sección «aroma caudal», por el contrario, es una intromisión de la poetisa en su mun-



do íntimo donde ideas, sentimientos y sueños bullen ordenadamente en trance de conocimiento. Doble sentido—sensación—humano vierte el poema «Hija y madre»: «Mi adormecida sangre / cruza por tu dintel a un desvaído espejo / donde el fin y el principio es un mismo lugar. / Detenida en el seno volvierte de las horas, hija y madre me miro». La concepción del hombre con ese tono antiguo en la poesía de María Victoria Atencia se desgarrará ahora en «El animal de sombra»: «El animal de sombra / que en la pared se espesa como una baba antigua, / sobre la casa ciérnese. / Todos duermen. Los pies / rozo de quien se olvida / mientras mi coronaria anémoma se hiela». Y también el destino—consumación irredenta—cerca de la presencia en una condena, como en el poema «Historia» («Déjame holgar despierta con esa historia mía / el resto de mi muerte») o, aun más explícitamente, en el poema «Afán», que concluye el libro («Dejemos que prosiga su diario quehacer / el animal silente que a ciegas nos conduce. / Todo estaba ordenado desde que un pez antiguo / soñó mar de por fuera la burbuja que somos»). Constatamos de esta forma que la poesía de María Victoria Atencia sigue haciéndose a sí misma con una fidelidad temática precisa y sin engaños. Mas, y junto a ello, es necesario resaltar ante El coleccionista esa vía estética que se inicia ahora de manera manifiesta. De todos es conocido que el modernismo fue el primer movimiento artístico que introdujo en su temática el arte como materia en fundamento de la recreación. De ahí que se haya hablado de un arte sobre el arte. Sin embargo, y a pesar de la inicial apariencia, no es actitud la de María Victoria Atencia modernista en sentido estricto, ya que no hay ni invención escénica posterior a la contemplación de la obra artística, ni tampoco existe ese lenguaje de omnisciencia apelativa que caracterizaba y de la que hacían alarde los escritores modernistas. Esta poe-

sía de María Victoria Atencia si hay que ejemplificarla por un modelo próximo, ése es sin duda el de una poesía emblemática casi epigramática. En esa reducción del uso de un lenguaje parco, pero preciso, denótase un subyacente conceptismo—y usamos el término más allá de la mera traducción del término inglés «Conceit»—vertido en el cauce de una frecuente fluencia versal en la que la palabra ansía captar una gama de connotaciones sensoriales que irían desde la revelación de una belleza hasta la transmisión de un gozo o una desolación. Ante los objetos artísticos la mirada de María Victoria Atencia cobra vida palpitante, dando sin vértigo actualidad de ser a la memoria. Entonces la emoción comunicada hace partícipe al lector de un profundo intimismo que no carece de vital confianza. Pudiera decirse que existe una suprema voluntad en nuestra poetisa: ofrendar su contemplación de la belleza con una dicción de universalidad y constancia. Porque la vida surgiría tal que lo expresa un verso de G. M. Hopkins en su poema de 26 de julio de 1888 titulado «Que la Naturaleza es un fuego heracliteano y del consuelo de la Resurrección: «En millones de fuegos la hoguera del mundo sigue ardiendo».

Con El coleccionista la poesía de María Victoria Atencia se adelgaza en su escritura, pero se ahonda en la trascendencia de su descubrimiento con un gozo sereno ya advertido aun cuando, ante el ser vivo que ejemplifica una flor, haya que asentir en la caducidad. Porque la belleza es siempre destino, pues, como nos dice el poema «Dracúnculo», «La belleza es bastante razón para tu muerte». Así reconocida, la existencia es una inmolación donde se consume el ser humano habitado por la colección del tiempo que lo descubre.

FIDEL VILLAR RIBOT

LITERATURA Y VIDA SIN SOBRESALTOS

Pedro Antonio Urbina es un autor joven y viejo, según se mire, con muchos años y doce libros en la literatura. Novela, teatro y, recientemente, poesía constituyen el haber de este escritor mallorquín, afincado en Madrid, cuya obra literaria, desgajada de unas tendencias o modas de grupo, surca en medio de una especie de aventura en solitario, como la del propio escritor y creador, hasta que un día unos estudiantes de español de cualquier Universidad de los Estados Unidos

nos la presenten estructurada, analizada y digerida a través de tesis doctorales.

Con una silenciosa constancia, llena de respeto, Urbina ha arropado tragedias íntimas y delirios de esplendor, como corresponde a la más clásica identidad del artista: su obra se confunde con su propia biografía. Es un trasunto interior para la existencia, como si la razón de ese acto creativo estuviese estrictamente condicionada por su recorrido vital.

El pie de actualidad de Urbina está en la publicación de su novela *Pisadas de gaviotas sobre la arena* (Editorial Eucar), que obtuvo la Beca de Creación Literaria de la Fundación March en 1977, a más de dos libros de poemas—su primera incursión en letra impresa como poeta—: *Mientras yo viva* (Arbolé) y *Los Doce Cantos* (Alcar).

Antes de hacer un análisis de la obra de Urbina, convendría hacer una sucinta presentación de él y su obra, por orden de escritura, tan distinto, como ocurre a muchos escritores, del de publicación. Este orden cronológico marca, sin duda, su propia cronología interior y los pasos de su madurez—hacia ella—como persona (temas, hondura, etc.) y como escritor (técnica, estilo, etc.).

Pedro Antonio Urbina Tortella nació en Lluçmajor (Mallorca) el 26 de septiembre de 1936. Es licenciado en Filosofía y Letras y Derecho. Sus doce libros se fueron gestando por este orden: *Lawrence de Arabia* (1963); *La otra gente* (1976); *Días de playa* (1969); *Cena desnuda* (1967); *El carromato del circo* (1968), finalista del XV Premio Elisenda de Moncada; *La página perdida* (1969); *Una de las cosas* (1973); *Gorrión solitario en el tejado* (1972); *El seductor* (teatro) (1976); *Pisadas de gaviotas sobre la arena* (1979); *Mientras yo viva* (poemas) (1979), y *Los Doce Cantos* (1979).

Salvo la obra de teatro *El seductor*, sobre la vida del padre del existencialismo, el danés Sören Kierkegaard, y los dos libros de poemas, Urbina se inserta con determinación en la novela, quizá el género más expedito a la hora de publicar y difundir, mientras el teatro necesita de mayores esfuerzos para su concreción final. Me consta que Urbina tiene escrita mucha poesía, si bien él mismo ha hecho una selección de sus versos a la hora de publicarlos en 1979. Respecto a su novelística, el catedrático de Literatura, Francisco Ynduráin, dijo el día de la presentación de *Pisadas de gaviotas sobre la arena*: «Creo que estamos en la línea de lo que se ha llamado el *antiroman* o antinovela. Es una novela escrita con una variedad de enfoques, desde una primera persona que cambia, que se rompe, monólogos interiores, en diálogos directos..., y con algo que me parece extraordinariamente valioso, porque no es demasiado frecuente en nuestra literatura narrativa.

Yo diría que esta novela ha creado, ha dado expresión, a lo fantástico puro, que no tiene necesidad de justificación, pero que exige, naturalmente, un condicionamiento del lector para situarse en el plano del narrador y en el mundo que le propone. Es un mundo que unas veces es absurdo, con los criterios de verosimilitud habitual, pero con una agilidad, con una vibración en la prosa. Se ha cultivado la novela fantástica, sobre todo a partir de Juan Benet, antes con Sánchez

ANTOLOGÍA DE PETIT DE MURAT

ULYSES PETIT DE MURAT: *Marea de lágrimas y otros poemas*. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires, 1978.

Es Ulyses Petit de Murat un prolífico creador argentino. Su labor como guionista y crítico es muy difundida, aunque no tanto su poesía. Autor de nueve volúmenes del género, esta *Marea de lágrimas y otros poemas* reúne trabajos de distintas épocas que van desde 1929 a 1977. Es posible que haya que tener en cuenta las distintas etapas en que fueron publicados estos poemas para reconocer en ellos lo que en aquellas latitudes pudieron significar. Pero más allá de las especulaciones temporales, hay que decir que la poesía de Petit de Murat no ha sufrido—en lo que a tono se refiere—mayores variaciones desde sus primeros trabajos hasta ahora.

Una voz que se sostiene más por el uso de un lenguaje sugeridor que por la tensión que ese mismo lenguaje intenta mostrar. Sobre su poesía dijo Borges que estaba hecha con vastos versos patéticos. La vastedad suele, en algunos casos, como éste, diluir el fondo del poema y tornarse entonces un discurso que—no por bien estructurado literariamente—deja de ser sinónimo de ampulosidad. Ulises Petit de Murat alarga quizá innecesariamente los versos y la idea poética fluctúa entre ellos calificada más por un clima general que por versos fundamentales. Dice, por ejemplo: «... Y también un amor incomprensible / que marchaba / por túneles de venas aplastadas, por pasos / que no cesabas de escuchar / ni aún en el instante / en que el acre estallar del vómito / rayaba con largas uñas / torcidas para arriba, / quebradas / tu silencio de flor, tu espera grave / de rama en los umbrales de las primaveras.» Como vemos, el discurso es poético, pero la dispersión le quita garra.

Es a partir de este punto donde pueden reconocerse las claves fundamentales de la poesía de Petit de Murat, que, en realidad, son las claves de cierta poesía, común a varios creadores de su generación en Buenos Aires: cosmopolitismo teñido de melancolía. El mundo

Ferlosio en su 'Alfanhui', pero me parece que esta de Urbina tiene más remontado vuelo, más despegue de la convencionalidad realística que las otras...

El escritor Urbina habita de una manera normal en pleno mundo fantástico, pues está tratado con la misma naturalidad que si fuera el mundo normal y habitual de cada día, que se nos da en el tipo de novela que llamamos realista. Esto yo diría que es una cualidad poética, de creación pura en su novela: lo fantástico absolutamente puro.

Algo de este ambiente, al que podríamos insertar en un realismo fantástico, se detectaba en otras dos novelas suyas: *Gorrión solitario en el tejado* (Novelas y Cuentos) y *Días de playa*. En la primera, el drama de eros, como propio del género humano, es la búsqueda del hombre que no encuentra sosiego en la tierra, que siente que sus días se desvanecen como el humo mientras confusa e inconscientemente espera a alguien. Pura trascendencia. Pero pura trascendencia encarnada. El escritor utiliza diversos enfoques y planos en el contenido y la técnica. Nada es lineal ni seguido, porque la naturaleza y la vida tampoco son una línea recta y monocorde.

la naturaleza y la vida tampoco son una es, en esencia, un reflejo denso y multicolor de su biografía íntima. Más que la peripecia exterior, contemplamos su huella, los ecos fragmentarios que lo cotidiano produce en el fondo de una hipersensible y anárquica caja de resonancias. Lo apunta Rosa Chacel al comentar la obra de Urbina: «En nuestra literatura no abunda la introspección de los menudos dramas en que se debate una sensibilidad exacerbada, no abunda la sensualidad intelectual. Son cosas éstas que no suelen encontrarse en los productos de la rudeza ibérica. En la obra de Pedro Antonio Urbina todo esto se prodiga atrevidamente.»

Sin el menor reparo, Urbina da rienda suelta a una sensibilidad exuberante, que entronca con la más pura estética mediterránea, utilizando hasta lo más nimio para recrearlo con una delicada y espontánea vitalidad. Es la enfermedad de lo sensible, algo contagioso ante lo que se puede huir o quedar atrapado, pero nunca permanecer indiferente.

Entre una novela comprometida, a base de dividir la realidad en buenos y malos, y las torres de marfil de un formalismo brillante, pero generalmente hueco, que-

que describe se torna casi siempre inasible, o, por lo menos, deja en el lector inasibles los argumentos internos del poema en el que toda afirmación se diluye en el fluir más sugeridor que conceptual de las palabras.

Las palabras se convierten en la ventanilla de un tren en el que las imágenes que van designando el mundo no son perdurables, queda sí, la idea fundamental del poema, aunque ningún verso en especial nos la recuerde.

Petit de Murat trabaja sobre esa sensación: «*Allí quedó tu nombre y quizá mi nombre / verdadero; el descanso / del hostigamiento que provocan / en jornadas de congoja y maravilla / las demoníacas imprecisiones del lenguaje; / los músicos ciegos de la Gare du Nord; las ofrecidas / muchachas de los laberintos de amor / entre los bordes / de la llaga abierta de Saint-Paulis / en el Norte brumoso / de una Alemania áspera y distante; / el bruto abandono; esa nostalgia; los extravíos / sin redención ni escape que me imponen / los espejismos de la literatura; la inocencia...*» El poema —*En el riesgo de las enumeraciones y las separaciones*, tal su título— continúa en un juego recurrente, encadenado a su ritmo y su borboteo semántico. Lo sostiene su apariencia.

Es innegable la capacidad del autor para elegir las palabras justas, los términos precisos, para que no se adviertan discordancias capaces de poner en peligro el tono sugeridor de esas sensaciones. Ese recurso —condición de los buenos escritores de pulido oficio— suele, a veces y tal es este caso, imponer en el poeta un temor al riesgo, al verso jugado a fondo, arbitrario o anárquico, según dicen algunos, pero capaz de revelar un auténtico alumbramiento.

No obstante ello, Petit de Murat sostiene un tono parejo digno en estos poemas que, como dije sin variaciones notables, van ejemplificando los diferentes pasos de una obra en la que la atención a una línea de cierta desgarradura, le confiere la presencia de lo escrito con verdad, con certeza interior.

Esta antología reúne poemas de *Conmemoraciones* (1929), *Rostros* (1931), *Las islas* (1935), *Marea de lágrimas* (1937), *Las manos separadas* (1950), *Aprendizaje de la soledad* (1944), *Ultimo lugar* (1964-1965) y *Agonías de la memoria* (1977), que hacen el total de la obra poética de Petit de Murat.

El libro contiene ilustraciones de Vicente Forte, conocido pintor bonaerense.

LEOPOLDO CASTILLA

dan autores cuya obra no se presta a fáciles simplificaciones. Uno de ellos es Pedro Antonio Urbina—ha escrito Darfo Adriani, en un amplio artículo en la revista *Studi Cattolici*—, que recorre su camino literario por esta desoladora tierra de casi nadie.

La estética de Urbina exige del lector algo más que una simple postura receptiva. El se queda solo consigo mismo al escribir, y por ello obliga también al lector a responder en el mismo nivel y con la misma intensidad. Sus novelas exigen una lectura reposada, no se pueden hojear simplemente. Tal vez puedan parecer difíciles, pero su dificultad no procede del enmarañamiento, de esa oscuridad superpuesta con que muchos adornan su obras. Más bien hay que buscarla en la estrecha conexión entre literatura y vida que fluye por sus páginas y que impide cualquier lectura superficial. El atrevimiento prodigado por Urbina es la sencillez que produce el acto creador cuando no es asumido desde instancias forzadas, cuando surge como un grito que pide con urgencia ser oído, pero es un grito personal, no la asimilación de una moda o la subordinación incondicional a cualquier ideología.

Cada novela del escritor mallorquín es un grito del individuo, de la persona contra la masificación, el autoritarismo, el materialismo que reduce al hombre a una mera repetición automática. Y ello se explica en último término, porque aborda en sus obras las preocupaciones, la ilusión y los traumas que tienen en común todos los hombres: la soledad y el amor, la resignación y la esperanza, el sentido de la vida, el entendimiento mutuo, el porqué de nuestro caminar y el porqué de seguir haciéndolo.

Respecto a su obra de teatro *El seductor*, Urbina ha tomado una anécdota amorosa de la vida de Kierkegaard, su amor por Regina Olsen y su ruptura del compromiso, al año del noviazgo, para su trama dramática. El cuerpo lo forma la especial dialéctica amorosa del joven filósofo danés. Su ideal exaltado que le impulsa a formar a Regina según su espíritu, para que libre de un concepto aburguesado y convencional del amor y del matrimonio pueda amarle en plenitud y libertad. La íntima conexión entre acción y pensamiento se plasma en una técnica, que, siendo aparentemente teatral, es casi cinematográfica.

Sus dos libros de poemas, *Mientras yo viva* y *Los Doce Cantos*, presentan una lírica esencial, con un yo por delante. La lírica es la proyección de su yo. Con el recurso a la «mézexis platónica», la poesía de Urbina es una participación que supone la inmersión en las vivencias de radio más amplio, hasta un radio de participación en lo cósmico.

Los poemas tienen una presentación en que la tipografía insinúa y crea unos determinados ritmos. Hay sentido rítmico interior, que va naciendo y desarrollándose desde la creación y la invención, que eso es poesía. Su andadura es varia, ágil, intermitente y amplia, sin ajustarse a esquemas rítmicos preestablecidos, antes bien brota de una visión y un sentido rítmico interiores. El poeta se ha cuidado mucho de que la selección no sea un resultado monocorde, sino que ha sabido recoger en ella el abanico de sentimientos y conceptos más variados que registra una vida. Con un nuevo lenguaje, fresco y terso, que poco tiene que ver con los modos al uso—Urbina está fuera de todo grupo clasificatorio—, el poeta se presenta conceptual, lúdico o dramático. Su sentido trascendente de la existencia humana le hace empapar de esperanza el conjunto de su verbo.

La trayectoria literaria de Pedro Antonio Urbina camina a una madurez sin sobresaltos. Es una voz personal, que, paso a paso, peldaño a peldaño—esa es su obra—, cuenta todo lo que sabe, transmite la luz que cada vez ve mejor, como en una carta larga y abierta a los hombres, a sus amigos, a quien quiera escucharle.

JULIA SAEZ-ANGULO

CONJUROS Y ATAVISMOS

MANUEL CARRASCO: *Vidrios rotos*. Editor Luis Manuel Rodríguez. Madrid, 1978.

Manuel Carrasco se nos dio a conocer como poeta con aquel primer libro titulado Cárcel. Ahora nos muestra la evolución de su poesía con la aparición de Vidrios rotos. Contrastando ambos libros, la primera impresión que se obtiene es la de la riqueza imaginativa que se va incorporando al mundo del poeta, riqueza que es consecuencia de un deseo vehemente de apropiación, y ésta es la misma óptica seguida para la elaboración de su poesía. Nada hay en ella de preconcebido, las vivencias se incorporan fundidas en impresiones y va naciendo así el verso, respondiendo de esta manera al conjuro de su atavismo. Porque Manuel Carrasco es, sobre todo, un poeta atávico, la poesía se le manifiesta con su propio ritmo vital, pudiendo hacer suya la sensualidad y ceder paso al sentimiento: «Suave piel que ilumina



VARIACIONES PARA UN AMOR FUGITIVO

La instalación de su nombre en la poesía no ha sido tan fácil para *Jesús Hilario Tundidor*, a pesar de haber conseguido premios tan significativos como el *Adonais* (1962) y el *Alamo* (1969). Una de las causas de esta dificultad, que ha ido superando, es preciso atribuirle al distanciamiento del cogollo maritense y a no haber sido barajado como integrante de grupos y tendencias. Porque en poesía también prevalece la collera sobre la andadura individual, sobre todo a la hora de recibir las bendiciones de la crítica y, particularmente, de los antólogos.

A mí que me registren, digo, por lo que a este poeta se refiere. Hilario Tundidor es de Zamora. Desde hace unos años reside allí, tras sus estadias en diversos lugares, entre ellos Puertollano. La órbita zamorana incluye, por *nativitatem*, a *León Felipe* y *Claudio Rodríguez*. Hasta no hace mucho, a nuestro poeta se le hacía participar en el área de influencia del joven maestro al que cito, y que se extiende, de forma exagerada, más allá de los límites que le corresponden, aun cuando sea notoria y justificable.

Pero Tundidor tiene su *quién es quién* muy reconocible y en regla. Desborda las usuales clasificaciones; lo suyo y patente consiste en remontarlas, *romper el paquete*, como dijera *Juan Ramón Jiménez* de *Miguel Hernández*.

Sin tomar en cuenta la pasión humana resulta arriesgado valorar la andadura del autor de *Río oscuro*, *Junto a mi silencio*, *Las hoces y los días*, *Pasiono* —rotundísima demostración de su clave—, *En voz baja* y *Tetraedro*. Estos títulos arrojan, de por sí, una confluencia del intimismo y el hervor vitalista, y la materia lírica que Hilario desenvuelve responde, en efecto, a esas señales.

La vía que le ha servido para personalizarse se llama amor. Desde *En voz baja* pudo ser percibida tal incidencia. Amor nada intelectualizado, mezcla de empuje físico y ternura, que, a las claras, distingue a la persona del poeta. En *Tetraedro* dicho impulso, con raíces primarias muy visibles, se diversificó para abordar otras posibilidades expresivas y darles forma afortunadamente. Tal autodesafío, menos sonado, como de costumbre, de lo que merecía, terminaba con una contemplación de la *doliente eternidad*, en la que el hombre es incluido.

Este último poemario ofrece ciertas complejidades, sin pérdida del sabor natural e inequívoco del autor, y, asimismo, algunas experimentaciones técnicas. Supuso, por descontado, un gran esfuerzo a varias bandas.

Libro de amor para Salónica (*) representa, por

(*) Jesús Hilario Tundidor: *Libro para Salónica*. Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1980.

de pronto, volver, de manera más centrada, a un tema preferido y nunca ausente en la escritura de quien nos ocupa. *Campos Santiago alude*, en el preliminar del nuevo volumen, a *divertimiento lúdico*, *descanso jubilar* y *recreamiento mayestático*, calificaciones exactas a condición de que no prescindamos de lo que hay de seriedad en el juego.

Al fin de la primera pieza del libro se lee: *como si nada / fuese importante ya sino tú misma*, y, en verdad, que ese texto puede ser referido a toda la poesía de Jesús Hilario. La mujer aparece de continuo en ella y es motivo cardinal alimentando su palabra. Constituye meta de proyección erótica o canal por donde verter el sentimentalismo. Cualquier equívoco —ahora que tanto abundan— queda al margen. La naturaleza vigorosa y cálida del poeta busca su camino y lo halla. No cifra su empeño en cumplir un instinto romántico, por medio de fijaciones idealizadoras, sino de accionar lo irreprimible a través de la biología y el ánima. Practica, por sistema, el antiplatonismo.

Esta conducta, que supone una afirmación de la hombría, con toda su carga de primariedades, obedece a una estética realista a *grosso modo*. Hilario Tundidor es poeta de Castilla —*Florencio Martínez Ruiz* lo incluye en el núcleo de mesetarios—, sólo que, igual que otros de la misma región, no se apunta a la sobriedad y, menos aún, a la sequedad, y este es un fenómeno inusitado y digno de estudio. Una jugosa y alta temperatura le sale por todos sus poros. Su mundo, si bien lleno de concomitancias objetivas, posee una sostenida vibración. Es movimiento, llamada incitatoria, objetivo en donde clavar el ser, cuerpo animado, ánima que se corporeiza.

No resulta sorprendente que un poeta de estas características, fiel a una dinámica humanizadora, sea seducido por el barroco. La iniciación del *Libro de amor para Salónica* es prueba de lo que apunto. Tundidor no duda en lanzarse a las acumulaciones verbales, a las eufonías de reglamento en dicho estilo, al vocabulario infrecuente —*argaña*, *escaramujo*—, para preceder a un entreveramiento de capacidad imaginística y vitalidad que lleva en sí la conciencia melancólica: *ah muerto, nunca, muerto, nunca, vivo ya para siempre*. *Asesinado*, remate de lo que es elegía, resistencia al propio descaecer.

Tras ese bloque, fuertemente tensado y rico de lenguaje, se embarca Tundidor en una tentativa muy diferente. Porque este poema acusa, en sus nueve trozos, un ejemplo de recortada dicción, aunque persista lo densificado. Este poema arroja, por cierto, algunas notas señalables. Una de ellas atañe a la situación de la amada, quien no queda reducida a

el rostro del bosque / y llora al compás de la savia del sauce, / y mientras tanto, los reflejos del agua turbia / producen el encanto y el sueño del camino.»

104 Vidrios rotos conserva, no obstante su evolución, algo de aquella obra de iniciación, Cárcel, y es la

avidez de experiencias por las que Manuel Carrasco pretende dirigirse hacia la plenitud posesiva de la imagen. Avidez que, tras la pulsación de los estímulos adecuados, logra dar sus frutos. Así Vidrios rotos, a pesar del buen número de poemas que lo integran, pudiera

fundirse en un único poema al que la prodigalidad de imágenes dieran discurso. Este aglutinamiento vendría a romper con cualquier orden lógico y realizaría el caos que subyace en la poesía de Manuel Carrasco, donde la abundancia adjetivada de las imágenes consumarían

ser objeto de adoración, sino que crea el intercambio amoroso: *Cuando me des tu cuerpo / (que ya poseo / bajo las noches de tu sueño / exígeme luego / mi libertad. O bien: Sé que dura el amor / pues en ti dura / tú sabes / mi desengaño sé que dura / el amor / (pues aún me amas) / sé que dura / e-ter-na-men-te / el amor. Y, en fin: Enséñame / a amar a que te ame / ahora en la alegría.* La ausencia de puntuación agiliza lo dicho, como en sucesión de raptos, pero, para compensar ese procedimiento, algunos versos son inscritos entre dobles corchetes a manera de pausas interiores y conclusivas.

Se advierte, al punto, que Hilario Tundidor usa una técnica flexible. La última parte de esa canción es rimada, en asonante o consonante. *Elegía de un vuelo cansado* configura una visión, en plural, que habla de la derrota común del hombre, como ya veíamos en *Junto a mi silencio*. De cuando en cuando, el amador se entrega a pergeñar un solo de tristeza —aquí colectiva— ahondando en sí mismo y en el ámbito que, después, pasa a ocupar la pareja humana y sin la que no cabe concebirla.

Imágenes para un pasar conjunta siete poemas —canciones en su pura acepción— de tono y corte clásicos. La amada es ahora, primordialmente, compañía con fondo de paisaje y melancólica serenidad. Lo contrario que en *Epifonema para una oda sin astros*, en el que ya su arranque —*Y aposenté tu espalda*— es indicio de la consumación del amor a golpe de verbos —*estrujarte, aplastarte, taladrarte, quererte, destrozarte*— y, también, *salvarte de tanta decadencia*. El frenesí llega a su más extremo límite.

Como obedeciendo a un vaivén, a un imperativo de antítesis, siguiendo el modelo barroco, bajo el título *Te amo* se verifica un agolpamiento de la ternura, con bellas matizaciones, y lo que sigue se concentra en el cuerpo de la amada —ocho apartados compuestos de cuartetos asonantes—, despliegue homenajeador que abunda en alusiones a la naturaleza y cuyo metaforismo se remonta a una tradición bíblica.

Sigamos el proceso sometido a una especie de tránsito entre dos estéticas y entre la idealización y la materialización. De igual suerte, *La lumbre y la ceniza* contiene opuestas afirmaciones sobre la identidad amorosa; de un lado, *pues que amar es continuar siendo*, y, de otro, *porque también un día terminará el amor*. Aflora, pues, el inevitable quevedismo —luz y sombra— y su correspondencia existencial.

El juego, que no es simple frivolidad versificada o no versificada, continúa cumpliendo su matemática alternancia. Hilario Tundidor hace sucesivo el que-

hacer superrealista, ordenado en dísticos, y la traza cancionera más ortodoxa. Insisto en que esta versatilidad no me parece caprichosa, aunque lo unitario del libro se quiebre en cuanto al continente. Debo recordar que soy partidario de esos quiebros, siempre que no acaben llevando por diferentes caminos.

No nos enredemos en lo que, al cabo, es accidental. Hay que ir al nudo de la cuestión: el amor fugitivo, la conciencia de lo transitorio, la apelación al recuerdo un sí es no es doliente. Este fin queda, de vez en vez, anticipado: *En ti el amor empieza. En ti concluye. / Se inventa, existe en ti. En ti permanece / y si llega el olvido y te diluyes / instauras la inocencia de la muerte.*

En la *canción quinta* leemos *perdóname el dolor, todo el dolor*, y recordamos, inmediatamente, el *perdóname el dolor alguna vez*, que Pedro Salinas dirige a la amada en *La voz a ti debida*. Esta coincidencia, casi literal, ilustra el hecho muy curioso de que dos poetas de amor, cuyos polos son tan distintos, hagan una su palabra en un momento que ya no es de simple fruición erótica. Ni Salinas se atiene por sistema al platonismo ni Tundidor al hecho pasional.

En *Salutación para el olvido* culmina crepuscularmente la ruta: *Todo al fin se ha perdido —su amor, la lluvia, el mar—*, culmina la serie de variaciones sobre un amor concreto que Jesús Hilario Tundidor deja fijadas. Erotismo hay en ellas, incluso sin ahorro de algunas y naturalistas expresiones de dudosa oportunidad, más que sentimiento. En la bien orquestada antología *Poesía erótica del siglo XX*, hecha por Jacinto López-Gorgé y Francisco Salgueiro, se planteó este tema siempre vivo. Hilario Tundidor, desde su mundo apasionado, nos da una respuesta personal al asunto: el propio ir y venir que abarca la pasión rotunda y el dulce cántico; la ola que choca vigorosamente y el tapiz fino y de colores suaves.

Libro para Salónica es reflejo de ardiente exasperación y de una refinada delicadeza. Su atmósfera, por las dos caras, nos recuerda un medievalismo con injertos de contemporaneidad. Dominio absoluto de la palabra en ambas zonas. Tensitud y relajación. Continua plasticidad. Propósito de poesía-arte antes que desnudamente autobiográfica. Aunque uno prefiera otras obras de Tundidor —su veta de emocionada claridad— elogia lo que, en estas páginas, revela ansia de no repetirse ni, por ende, adocenarse y, en especial, lo que apunta al amor como conocimiento de sí mismo. A semejanza de una pregunta de Luis Rosales respecto a un poema de Antonio Machado: ¿Y quién sería Salónica?

JIMENEZ MARTOS

la anulación de la imagen misma mediante el abrazo de los elementos que habitualmente la opositan, tal como ocurre en su último libro, titulado genéricamente *Canto ciego*. El intento puede quedar justificado en los versos: «Universos cerrados / íntimos, / donde sólo su presencia

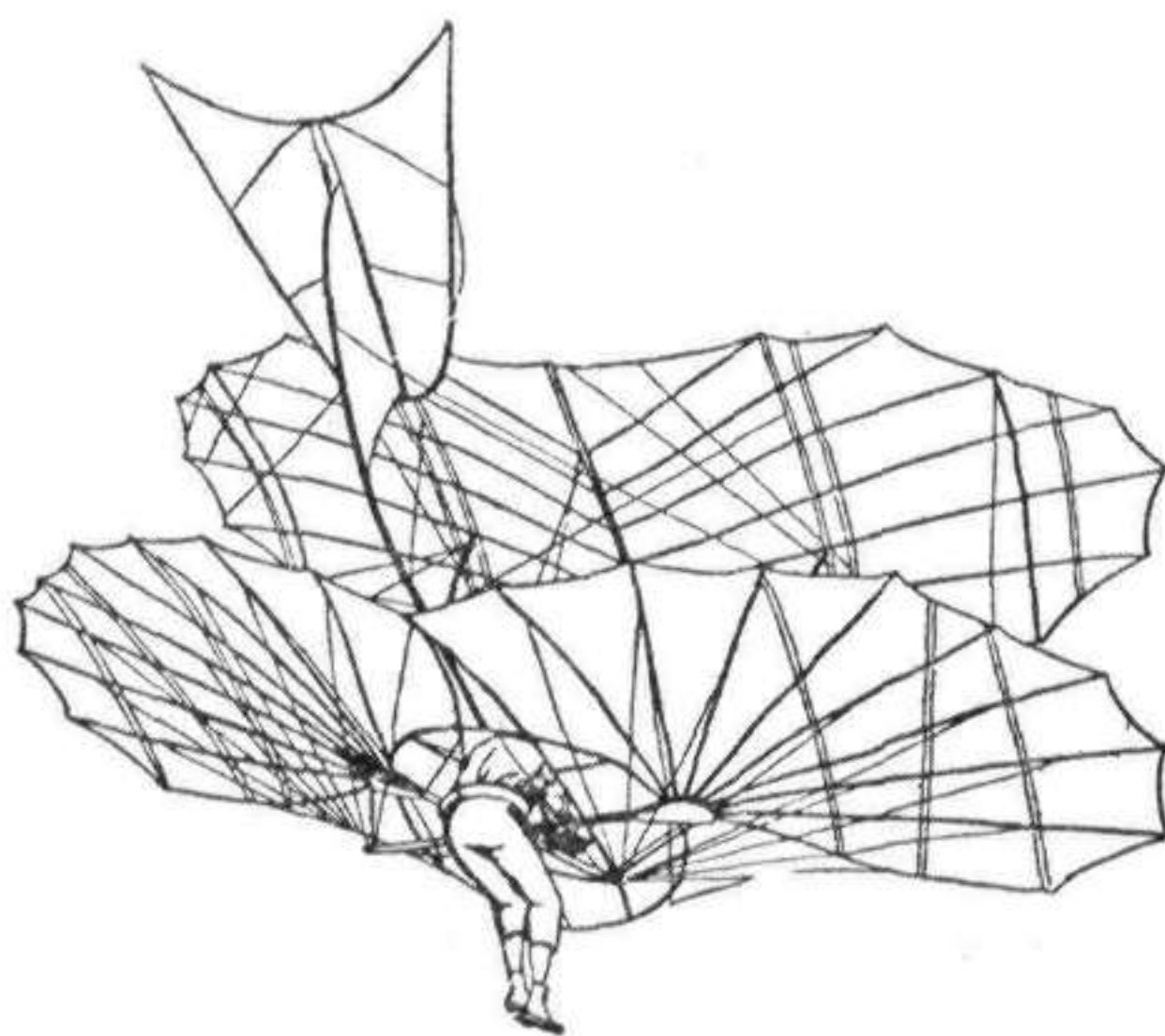
existe, / mientras que alrededor / una selva de quejidos / y estertores inútiles / se debaten en el vacío de la incompreensión.»

Se diría que Manuel Carrasco pretende llevar la visión hasta su último límite, allí donde el conocimiento se frustra y se dispensa en

los añicos tangibles de su insolencia, donde se nos muestra desnuda su relación ajena a los objetos, donde, en última instancia, el misterio de éstos nos devuelve los residuos destruidos de nuestra aprehensión: la estupefacción y el asombro. Hoy más que nunca la especulación y

las conjeturas son las sillas de ruedas que transportan nuestro parálitico alelamiento; el mutismo y una inerte boca abierta son las últimas revelaciones que nos transmite la esencia inaprensible de las cosas. Pero esta herida a nuestro orgullo incapaz no podía ser pasada por alto, una desesperación de tormentos acaudilla nuestra rebelión, la rabia disimula entonces la idiotez, sin embargo, nuestras imprecaciones adornan con halagos aquello que, sin duda, no podemos sojuzgar. Asistimos, en definitiva, a la traición de todas nuestras pretensiones; el ideal degenera en tortura; la actividad, en tedio; el significado, en una interjección lacónica y suicida: «El sueño quiebra en el horizonte y el fuego, / mientras que ahora en roce con el océano / me pongo ebrio de pasos cadentes / y en sonidos de la vida / aúlla su pena el desierto. / Ya, callé; y en vuelo solitario despierto / y tras cabalgar el sol de luto / pierdo la sonrisa, el todo.»

Sobre los escombros y las ruinas de nuestra futilidad sólo cabe destacar ya la pureza del vacío y su consecuente corrupción, acelerada por las perversiones de la deformidad. Nos viene a la memoria el



recuerdo de aquella primitiva fábula de la decadencia brahamánica donde se nos narraba la desventura del joven que, harto de buscar un sentido a su vida, había frecuentado y rechazado los ritos de distintas sectas religiosas; puesto que todas fijaban como común principio de la verdad y, en consecuencia, de la felicidad, la renuncia, él había llegado a la conclusión de que la dicha se diferenciaba únicamente según el matiz interpretativo que le dieran las refutaciones dialécticas al uso en cada secta, así dedu-

jo como norma más acertada renunciar a la renuncia. La segunda parte de la fábula nos refiere su escarmiento, perseguidor insomne de nuevas y exquisitas maravillas, en breve su memoria se empobrece y, amnésico, cree descubrir cada día en su pulido bastón de bambú todos los bienes que su mente había despreciado anteriormente, acuciada por su pasión fervorosa en la veleidad.

En este sentido, la poesía de Manuel Carrasco nos recuerda que de todos nuestros sueños, de todos nuestros ideales de jubiloso esplendor, ya no nos queda sino lo más insignificante, la mínima expresión de la indigencia. Sus poemas son la crónica líricamente desesperada de este desencanto, al tiempo que representan un esfuerzo gratificante: torcer el destino de los indicios y los atisbos desde la insignificancia hacia el rebozo de su identidad, organizar una bacanal para los camareros, volver la mirada del espectador hacia su protagonismo, elevar el anonadamiento fiel de su definitiva postración a la categoría de predicador.

ANTONIO RECUERO ALMAZAN

novedades editoriales

JOSE LUIS L. ARANGUREN: **Catolicismo y protestantismo como formas de existencia.** Alianza Editorial. Madrid, 1980.

CESARE PAVESE: **El diablo en las colinas. Entre mujeres solas.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

FEDOR DOSTOYEVSKI: **El jugador.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

GERALD DURRELL: **Filetes de lenguado.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

CAMILO JOSE CELA: **La colmena.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JEROME K. JEROME: **Tres hombres en una barca.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

BURT HISRSCHFELD: **La isla de fuego.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JUAN VALDIVIA ORTIZ: **Ahondando en el silencio.** La Levantina. Yecla, 1980.

ITALO CALVINO: **El vizconde demediado.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

CESARE PAVESE: **El oficio de vivir. El oficio de poeta.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

HENRY MILLER: **Trópico de capricornio.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

PASCUAL ANTONIO BEÑO: **Barro y soplo.** Ayuntamiento de Miguelturra, 1980.

GABRIEL CELAYA: **Motores económicos. Rapsodia eúskera. Episodios Nacionales.** Mazorcas. Ed. Laila. Barcelona, 1980.

JOSE VERON GORMAZ: **Legajo in corde.** Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1980.

FERNANDO CASTRILLO: **Más allá del barro.** Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1980.

JOSE QUEVEDO: **¡Quo vadis materialismo!** Ed. Rodas. Barcelona, 1980.

JOSEPH HELLER: **Tan bueno como el oro.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

RAIMUNDO LOZANO: **Sombras y luces.** Los Sitios. Zaragoza, 1980.

ANTONIO GONZALEZ-GUERRERO: **El peso de mi sombra.** Copiasol. Madrid, 1980.

VARIOS AUTORES: **Guía de los alfares de España.** Editora Nacional. Madrid, 1980.

RAMON GUILLEN: **Primera ausencia.** Universidad de Valencia, 1980.

SARA B. VENEGAS C.: **90 poemas.** Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuenca (Ecuador), 1980.

LUDOVICO GEYMONAT: **Ciencia y realismo.** Ediciones Península. Barcelona, 1980.

PASCUAL BRUCKNER Y ALAIN FIN-KIELKRAUT: **La aventura a la vuelta de la esquina.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

ALEJANDRO ROSSI: **Manual del distraído.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

DESCARTES: **Tratado del hombre.** (Edición y traducción de Guillermo Quintas). Editora Nacional. Madrid, 1980.

JOSEP R. LLOBERA: **Hacia una historia de las Ciencias Sociales.** Editorial Anagrama. Barcelona, 1980.

ENRIQUE ALVAREZ CONDE: **Las comunidades autónomas.** Editora Nacional. Madrid, 1980.

ANA M. ARACON: **Antología de humanistas españoles.** Editora Nacional. Madrid, 1980.

Poema de Gilgamesh. (Edición preparada por Federico Lara.) Editora Nacional. Madrid, 1980.

GONZALO DE BERCEO: **Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo.** (Edición de Arturo M. Ramoneda.) Ed. Castalia. Madrid, 1980.

D. H. LAWRENCE: **El amante de Lady Chatterley.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ANA MARIA MATUTE: **La trampa.** Ed. Destino. Barcelona, 1980.

¡QUE NUBLADO MI ARGUMENTO!

¡Qué nublado mi argumento!
¡Qué tristeza elíptica y oculta!
¡Qué difícil concretar figuras!
¡Qué extraño escribir poemas!

Soy tan joven como la alegría,
brusco como una carcajada
Mas la mandíbula se encaja en ocasiones.
Quisiera comprenderlo todo,
y cerrar los ojos dulcemente;
que una luz amorosa y muy flexible
me trajera una Vulgata de mi talla;
y soñar despierto en una aurora
de distinta perfección y portentosa,
donde un hombre fuese níveo, glucógeno, mé-
dico y pájaro.

Pero la cosa es de metal y no de nata.

DE VACACIONES EN LA TIERRA

Pasamos junto a un escaparate.
Hay ropas en rebaja.
Y muchos pensamos
por qué no se venden amistades,
bondades o pasiones.

Los autobuses, hacinamiento de personali-
dades,
circulan a diario.
Papá Noel, que es un mito escarchado,
fábula reconfortante,
una vez al año.

Los best-sellers parecen
la puesta de un esturión.
Los libros de poemas,
que son los que hablan realmente de
nosotros,
la cesárea de una mujer subnormal.

Demasiados hoteles de cinco histerias.

ERA UN DIA

Era un día
con poderes sobrenaturales.
Cielo con nubes llorosas.
Guiños del sol,
baladas en el aire.
Y yo
(bien podía haber sido otro cualquiera)
enmarcado, predestinado, dirigido
por los campos vitales de mi especie.
Al salir a la calle

un impulso extravagante acarició mis sen-
tidos:

«¡Quiero tener un pequeño animalito,
para encontrarme menos solo,
y aburrirle con las noticias de mi corazón,
sin que se oponga a mis verdades
ni articule palabra en contra mía
(aunque tal vez lo piense, pero...).»

Y compré una tortuga.

Hablé largo y tendido,
y la tortuga asimiló a paso calmo.
De improviso una sorpresa,
una carta en la manga de la Naturaleza.
La tortuga respondió y doró el lenguaje
(sé que era algo más que un quelonio,
pero a nadie lo diré.
De mi se burlarían
hasta saciarse de españoles):
«Amigo, humano asfixiado,
en el reino animal hay un axioma
que ignoras: el bicho feliz
es el que cuando quiere come soledad
y cuando quiere bebe compañía».
Y lloré hasta soñar conmigo.

ME GUSTA AMAR, DURAR Y CONDESCENDER

Ser un hombre es delicioso,
tan grande como el mar que me refresca,
como el aire que hace bálsamo mi cuerpo
y la tierra que vive esparciendo panes.

Ver las cosas flotando de hermosura
es un deleite que motiva mis caricias,
el torrente que remoja mis sueños,
el color que convierte el amor en infinito.

(Mas sólo pensar en la muerte oscurece
estas fuentes cristalinas. Solamente el Fin
puede enturbiar los caramelos.
Saber que la esponja ha de secarse sin re-
medio

fulmina mis raíces más prendidas,
desparramando todo su jugo succulento
en un instante,
dejando atrás un mazacote de tiempo,
sin haber pisado la hierba enigmática
de ese «mañana» tan repleto de hechizos y
romances sonámbulos.
Mientras duermo, sosegados ya mis miem-
bros,
se encabritan los remansos más ocultos,
asistiendo, amedrentado, al frenesí de la
guadaña.)

Almíbar es descender por la corriente,
degustando a cada lado,



Dibujos de Del Gindice

en cada vozarrón y en cada vocecita,
la firma del Todo, las pálidas músicas
de cálidas luces en álgidas cumbres.

Amo hablar, durar y condescender.

(Pero el pelo se caerá por inercia
y me iré de viaje con lúgubre y definitiva
fiebre.)

He de volar tan alto
como el globo de un niño mal sujeto,
y al cruzar el hábitat del firmamento
no mirar al suelo, para vivir.
Cazaré volátiles sonrisas
y aumentaré los álamos del mundo, para no
morir.

ESTAMOS MUY PROXIMOS AL APOCALIP- SIS PROVOCADO

Aterradora telaraña
de semillas pochas.
Tal me encuentro en el planeta hoy.
Desaliento leproso,
lleno de gangrena irreversible,
las bocas del mundo ya

SOLO

tienen fétidas caries.
Estamos muy lejos de Altamira,
muy próximos al apocalipsis provocado.
Y uno a uno somos buenos;
la unión hace la mierda.
Diluvio de sangre
y bilis picante merecemos.
Poca poesía.
Queremos poca poesía.
es mejor tramitar los hechos
con moneda fácil: mucha hipocresía.
Resoplan las esperanzas
del mundo, sollozan sus pulmones,
y el pañuelo no se vislumbra.
Alguno tendrá que ser el primero en sacarlo,
digo yo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ALBERTO J. RAMIREZ

AUTORRETRATO DEL ESPEJO EMPAÑADO

A «La odalisca» de Boucher

A veces no se está seguro de nada. En esos momentos me encuentro envuelto por una maraña de representaciones —(no quiero decir vocablos) sentimientos fácilmente reducibles a un arañazo de voz o gestos— duales en su significación como aquellas palabras que en los pueblos primitivos se usaran para denominar a algo y a su antónimo. Todo ello me es difícilmente comprensible a altas horas de la noche, no ceso de dar vueltas, es un remolino incesante que me conduce hasta el sueño. Nunca me doy cuenta del comienzo ni del final de mi reposo —y creo que es común—, por eso dudo a veces de su existencia. Dudo, así también, de ver las mismas moreras del patio, al despertarme, y el mismo pueblo que bosteza en la niebla de la mañana. En fin —cuando parece que todo y todos te hacen burla por la espalda y, al volverte, disimulan (a veces en un sospechoso y difícil equilibrio)—, parece que lo único real es la leche del tazón que arde en el estómago, pero da gusto tenerla allí aprisionada, como lo único asible de la realidad que vuela (y las metáforas aún producen alegría) como una campana en día de fiesta. He dicho «las moreras del patio» y quería apuntar a lo largo de mi narración, concisamente, el escenario de mis días y esta historia. Pero esta casa empieza a entrar en mis cálculos como otro personaje más: se llama «Villa Enriqueta» en honor de una tía mía, que conocí ya vieja y murió tres días después de mi primera co-

munion. Fue construida en el siglo XVIII, y lo curioso es que ese desbordamiento rococó de la fachada no procede de estas fechas, sino del gusto pastelero de mi tía, en los años de Primo de Rivera. Sus reformas nunca fueron bien vistas por la familia; ni por ella, hasta el día que murió, de forma que aun ahora mi madre pide, casi todas las semanas, una banqueta, para quitarle el polvo a la inscripción con su nombre situada sobre la puerta, esa puerta por donde se llega directamente al jardín. Cuando aquí jugábamos de niños, nos parábamos ante la verdura solanácea y llena de caracoles, guardiana del refugio de un endriago, gruta de gnomos, la oscuridad entre rejas, como un loco encerrado en el manicomio a quien ni sus parientes se dignaban ya visitar. Entonces la abuela nos mandaba llamar y mis dos primos corrían más que yo, yo dubitativo ante el frío aliento de la bodega, con un balón de plástico a los pies, una pequeña pelota que colé entre los barrotes y no oí rebotar. Fui junto a los demás, mi primita se había ensuciado, mi abuela se la entregó a la criada que la trajo, al rato, con los pañales limpios. En ese momento —¿cómo puedo acordarme de estas cosas?— pregunté a ver si se había limpiado el culo, con el aplomo de un niño de cinco años. Estas preguntas mías provocaban grandes risotadas hasta que mi abuela terminaba por toser y, estremeciéndose, pedía su medicamento. La criada entraba a la

casa, pisando con prisa sobre el salón embaldosado a lo valenciano, de donde me mandaban salir a gritos para no ensuciarlo todo. Allí imaginaba —trasladando el escenario de mis primeras lecturas de Dumas— bailes de alto copete y rituales entradas y desapariciones de refrigerios, cócteles y poncheras a rebosar. Sólo una vez, sin embargo, nos encontramos el salón y yo en situación semejante —inevitablemente eran otras fechas—, y permanecí sentado en una silla mientras bailaban con una orquestina; mi cara quería reflejarlo por encima de todo esto de mi situación, aunque la verdad era no haber llegado aún a ese punto en el que bailar con una muchacha, delante de la corte familiar, fuese normal, no objeto de burlonas sonrisas en la mesa; las cuales tampoco dejaban de reproducirse, pues comentaban que no era un niño o —como dijo una tía— que si tuviese una hermana, yo habría aprendido a bailar. Al intentar recordar otros detalles de esta casa encuentro que la arquitectura se me confunde con la vida y los fantasmas que han susurrado por sus corredores. La imagen mental no coincide con la auténtica y, hace bien poco, me he sorprendido de la inexistencia junto al garaje de un invernadero, pese a estar seguro de ello. En esta segunda construcción de la casa, flujo y reflujo de una marea de sensaciones, lo más extraño comienza cumplidas las escaleras hasta el sótano, hasta que el agua parece

querer brotar de la tierra pisada y donde siempre hay trozos de botellas que pretenden hacer sangrar al visitante, con su verde ciego de peces abisales, alimentados por los desperdicios pelágicos que caen desde lo alto hasta la noche donde las plantas crecen albinas. Y parece imposible que este rincón exista mientras se desarrolla arriba el candor azul de Villa Enriqueta. Llevo en la mano una llave que encontré entre los rosales, su uso lo intuí inmediatamente y me lancé escaleras abajo, hacia la puerta—decían siempre: «detrás había un cuarto trastero y lo tapiaron»—que latía en frente de mí. Me sorprendí de poder abrirla tan fácilmente y abandoné la escasa luz (así se deja de hacer pie en el mar) para

adentrarme en la oscuridad, entre sacos o columnas. Prosigo en la inmersión hasta que un bulto me golpea. Desorbitado, me retiré y presagiando la visión con desagrado encendí una cerilla, para ver cómo una mosca gigantesca, contraída en postura fetal, se movía pendularmente, colgando de un hilo por donde subía la luz hasta quemarme y encender otra cerilla, para comprobar que aquello era un cascarón vacío, de alas rígidas, y que sobre mí se tensaba algo muy semejante a la red de una trapecista. Cuando pensaba en esto saltó de su construcción al suelo una araña, comparable en tamaño a su víctima díptera y de poco confortante recuerdo. Ahora no sé qué hacer e intento despistar el salivazo de los quelíceros, cuando,

de un ámbito diferente, atrayendo la luz almibarada de una antorcha y el calor de los animales mamíferos, ha aparecido mi hermana Paula, ante cuya presencia huye el armatoste cinematográfico, mientras de la oscuridad surgen marsupiales terciarios; paleoterios, caballitos enanos, todos a chuparle la mano que siempre traía azucarillos, el macairodo o tigre extraordinario con dientes de sable, antílopes de cornamenta larguísima, gibones cogidos de la mano y llegados hasta aquí para presentarle sus respetos. Y ya no supe más de Paulina, hasta el verano, cuando desde el «overcraft» de Ramsgate—aburrido ante la niebla, que sofocaba «the leaping light» cincelada por Auden aquel día—, haciendo el gesto de mojar en un tintero la punta del bolígrafo, como si se tratase de una pluma de ganso, decidí escribir una carta a quien fuese y apareció, maquinal, inopinadamente escrito el encabezamiento de una carta a mi hermana. Sin darme cuenta de lo que hacía, terminé de escribir y guardé el papel en mi bolsillo. A las dos semanas de enviarle la carta me telefonó: «me tratas como a una amante delante de conocidos, en vez de como a una hermana en confidencia»—dijo—. Al regresar encontré esta carta debajo del felpudo y estaba dirigida a mí mismo. La duda me poseyó unos días, mas hoy, casi olvidado de todo aquello he abandonado a Juan Ruiz—«Como dice Aristóteles, cosa es verdadera / el mundo por dos cosas trabaja: la primera / por aver manteniencia; la otra cosa era / por aver juntamiento con fembra plazerera»—sobre la alfombra para salir al jardín. Hoy pensaba estar solo en casa, pero una silueta recortaba lo sucio del invernadero. Al entrar reconocí a Paula vestida de domingo. Ella me observaba, leyéndome por completo, esto, por parte de cualquier otra persona y en cualquier otra ocasión penoso, me hacía casi gritar de luz ahora. Cada uno de sus gestos parecía programado por mi esperanza de placer. Era mi situación



la de un treceañero repasando, a escondidas de sus padres, las láminas secretas de un manual de Anatomía. Me apretó con sus manos en los brazos y caímos uno frente a otro de rodillas, ensuciándonos de barro y no me besó como a un hermano. Poco a poco fue cayendo de es-

paldas hasta romper los tallos, llenos de savia, de las plantas a su alrededor, y le pregunté a ver si se había limpiado el culo, con el aplomo de un niño de cinco años. Ella, entre carcajadas, volvió a romper más flores en una voltereta que yo acompañé con husmear de perro, mientras vo-

laba su falda hasta la cabeza. Le pedía que ya se diese la vuelta para besarle en los dientes, cuando debí llegar a la cumbre de mi egocentrismo, un despertar en la noche o la confusión; cuando Paula desapareció convertida en paloma por detrás del espejo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JOXERRA BUSTILLO

CINCO POEMAS

APASIONADAMENTE IDIOTAS

Apasionadamente idiotas,
manejados,
como perros falderos sin olfato,
se arrastran los gusanos
con corbata,
para ocupar el templo
de sus sueños.
Se descarnan a dentelladas
por
el
privilegio
de besar los zapatos
a su amo;
vomitan palabras
falsas
para adormecer
a los indecisos;
se revuelcan
en los pozos asépticos
de los Bancos
baboseando
billetes falsificados;
orinan en las tazas
de los bares amarillos
empeñados en olvidar
sus pesadillas;
fallecen en las cunetas
de las autopistas
con los ojos abiertos
y las corbatas ensangrentadas.

RETRATO

Mientras las ratas peludas
muerden los muslos
de las mujeres morenas
y rumian los cables
de los electrodomésticos,
el tanto por ciento de suicidios
ha aumentado
considerablemente.

Los ascensores grises
se bloquean a menudo
conteniendo niños de flequillo
que chupan caramelos de limón.
Los borrachos ruedan por las
aceras

intentando besar la luna
en los charcos de sangre.
Las anaranjadas sirenas
cautivan con sus cánticos
los oídos de los paralíticos.
La húmeda lengua de los viciosos
recorre ansiosamente
las calles prohibidas.

Las filas de cadáveres
ocupan silenciosas
los andenes del Metro,
mientras los policías
protegen con sus armas
a las instituciones.



ESTOY TRISTE

Estoy triste,
más triste que un pupitre,
más triste que llorar en
primavera.
Me duelen las encías de tristeza.
Tristísimo, tan triste que no
quiero
jugar a las canicas con Viriato;
tan triste que me aburren las
historias
de reyes y vasallos.

Estoy triste
y miro hacia el espejo,
para ver si mi rostro se sonríe:
compruebo que mi boca está
cerrada

y que mis ojos callan.
Estoy triste
y me lavo los dientes;
me acuerdo de los dientes del
poder;

escupo lo que tengo
y odio a muchos,
a muchos más que ayer.

VERBOS (ENTRE NUBES Y SOMBRAS)

Caminar,
caminar adelante,
y dejar
sobre las huellas frescas
las viejas piedras
del castillo en ruinas.

Olvidar
las teorías perfectas
que quisimos llevar en la frente
como aquella ceniza
del miércoles.

Transigir
y mezclarse con otros
abandonando dogmas
moribundos.

Desoír
las llamadas de auxilio
de los que adoran tanto
la costumbre y el rito.

Descubrir
entre tanta maleza
todo lo inexplorado
por los que antes buscaron.

Alcanzar
entre nubes y sombras
los sueños amarillos
de la noche.

ESPERANDO A GODOT

Esperando a Godot
o tal vez al tranvía;
en alguna taberna
bebiendo vino rojo;
o mirando el retrato
arrugado de Julia.

Haciendo el crucigrama
del diario de la tarde;
pegando una patada
al gato del vecino;
o viendo si el correo
trajo carta de fuera.

Encima de la alfombra
leyendo poesía;
soñando que las cosas
cambiarán algún día;
esperando a Godot
o tal vez al tranvía.

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

O LA CONSAGRACION DE LA PALABRA

ANTONIO HERNANDEZ

CUANDO a mis dieciocho años me dijeron en el pueblo que Pepe Caballero Bonald era de *los malos*, tuve que dudar. Y lo dudé porque a los malos me los imaginaba más grandes y más feos y, sobre todo, menos —o nada— andaluces. No comprendía tampoco, desde aquella inocencia de décimas y sonetos en la que me iniciaba por la *perversificación* de la poesía, cómo se podía ser malo y al mismo tiempo hermano del juez, que eso era Rafael Caballero Bonald, quien, en contra de la actitud de otros jefes locales menos representativos, nos atendía los sueños a José María Velázquez y a mí como si en vez de ser el juez de primera instancia fuera Castilla del Pino.

Lo de *malo*, como se sabe, era lo de *rojo*, y, como más de uno de aquel efímero grupo *Liza* cojeábamos de ahí, del zurdo, pronto le hicimos un altar de admiración al *hermano del juez*, un poeta con barba selvática en la que empezaban a nevar las canas prematuras que deja la bohemia controlada, el miedo de las reuniones clandestinas y la lucha con las dificultades del lenguaje. Un *colorado*, como dicen los niños de mi Arcos, era

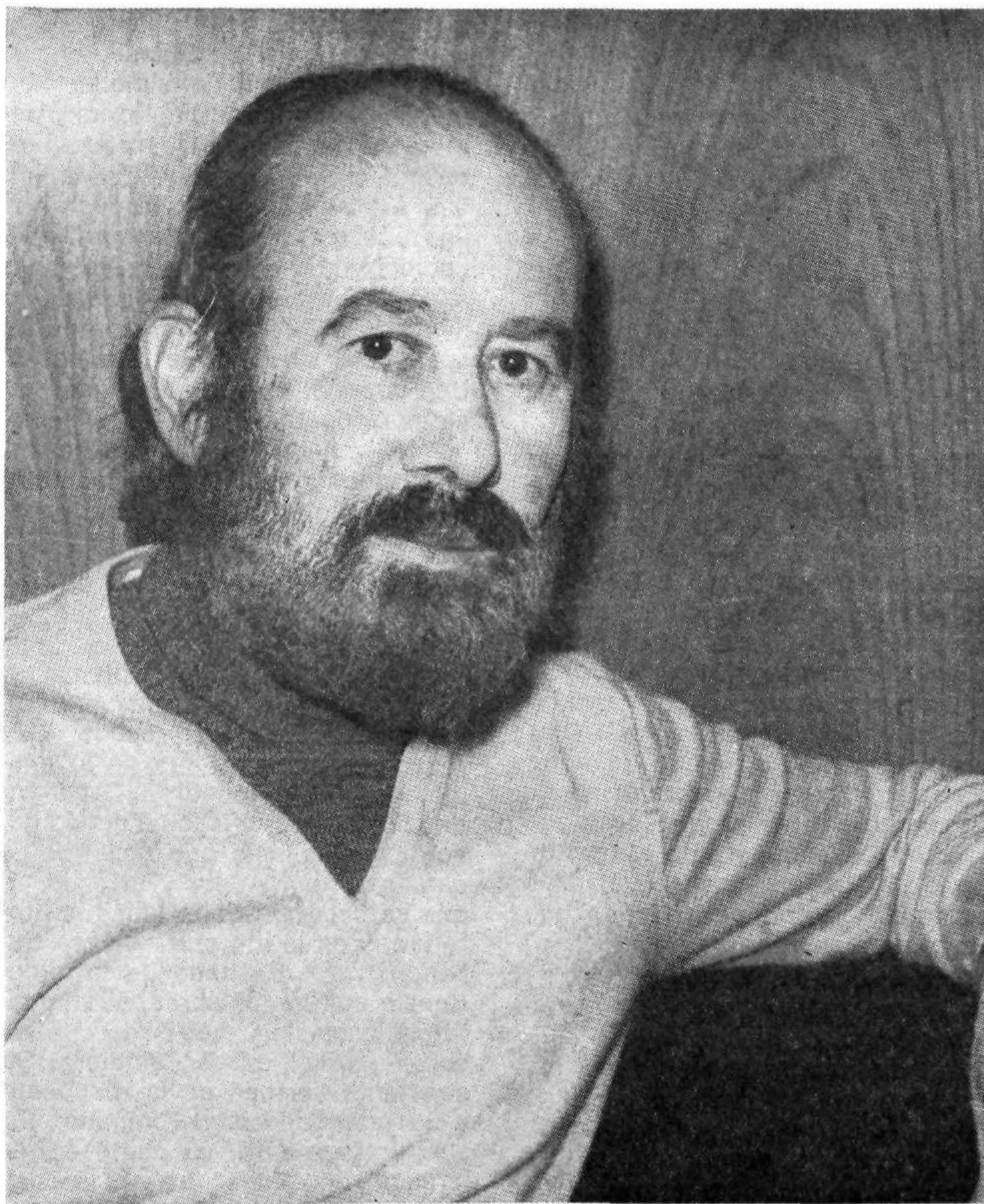
José Manuel Caballero Bonald, y ese color pesaba. Un rojo que, cuentan, ahora se destiñe, como otros de su *promoción del 50*, merced a la cosa religiosa que les da, según dicen los destripadores, los malos uvas y los proxenetas del contorno y el contexto. Hay que pensar que don Carlos Marx desplegó, junto a una ideología metodológica, una religiosidad sin iconos, sin obispos ni teodiceas y una única vía de la trascendencia por conexión hereditaria. Pero como lo pone Goytisolo, sin estrías hacia las estrellas, porque está claro que la magia no se contempla en las Leyes de la Dialéctica. La magia esa que es sórdida y cotidiana y que sólo el artista es capaz de apresar. La magia, puñetera esquiva, que hizo definirse a Pepe como *marxista-cristiano* el día en que le pidieron una filiación política más allá del umbral del Carabanchel acotado. ¿Pero por qué marxista y cristiano si la materia no es Dios, y Heráclito, Demócrito o Sartre nos contemplan frente al cura Paco y otros desotados, garabitos de Marx y de San Agustín...? Los caminos de Dios son inexcrutables, que dijo no sé quién, y puede que, como ha en-

tendido Ernesto Cardenal, al ser revolucionario se esté cumpliendo su designio.

MI TIO PEPE

Una vez le escuché a Eusebio García Luengo que nosotros, los escritores españoles, estamos tan poco difundidos que cuando logramos un acierto debemos autoplagiarlos en el medio inmediato que se nos ofrezca. De esa forma, el personal se entera de nuestros escasos aciertos y no sufre nuestros frecuentes fallos. Yo le tengo ley a Eusebio porque lo he leído con devoción en el único sitio donde no utiliza pluma, máquina de escribir o similar: en el café. Lo he leído de su voz como a un Borges extremeño que dictara ironías y ternuras a una secretaria inexistente, y como casi siempre le hago caso, también se lo voy a hacer ahora, con Pepe Caballero Bonald de parrilla para el refrito. Empieza así: Jerez es como una copia desmeдрada y pueblerina de Sevilla. Jerez da dos clases de personas: personas tontas del culo y personas serias, responsables, profundas. A este tipo último de personas pertenece Pepe Caballero, que no tuvo en su infancia jacas y cortijos, como su apellido —«Caballero»— podría hacer sospechar. Tampoco tuvo hambres ni escaseces su infancia. Pero tuvo la lucidez de asumir los desfallecimientos que ordenaban, las calambres terribles que exigían. Y como un lazarillo al que le duele la ceguera se aproximó a ella para acompañarla. Cuando hablo de Pepe hablo de la luz como ente que hace posible andar el camino. Y cuando hablo de la ceguera me estoy refiriendo a la que la opresión legó a las clases desvalidas: la ignorancia, la falta de derecho a mirar el mundo libremente. Desde entonces, desde esa conciencia, su destino elegido lo metió en la cárcel y lo metió decididamente en la libertad.

A esta semisemblanza, ampliada en mi libro *La poética del 50*, tal vez le sobre el entusiasmo plúmbeo de la intención trascendente, y le falte la nota cachonda que Pepe Caballero Bonald pone en



muchas de sus intervenciones, como cuando ante una sala repleta de curiosos va y suelta aquello de: «Antonio Hernández, que es mi sobrino...»

Y yo, ajeno, creyendo que mi único tío Pepe familiar habitaba en toneles, en botellas y copas...

CON LOS DEL CANTE

La barba se le empina cuando voy a su casa y miro por las cuevas de Homero, Antonio Gramsci o Dante. Tiene los ojos azules como el cielo rotundo de Jerez y una larga teoría muda de viajes, cantes y obligaciones. Pepa, su mujer, que

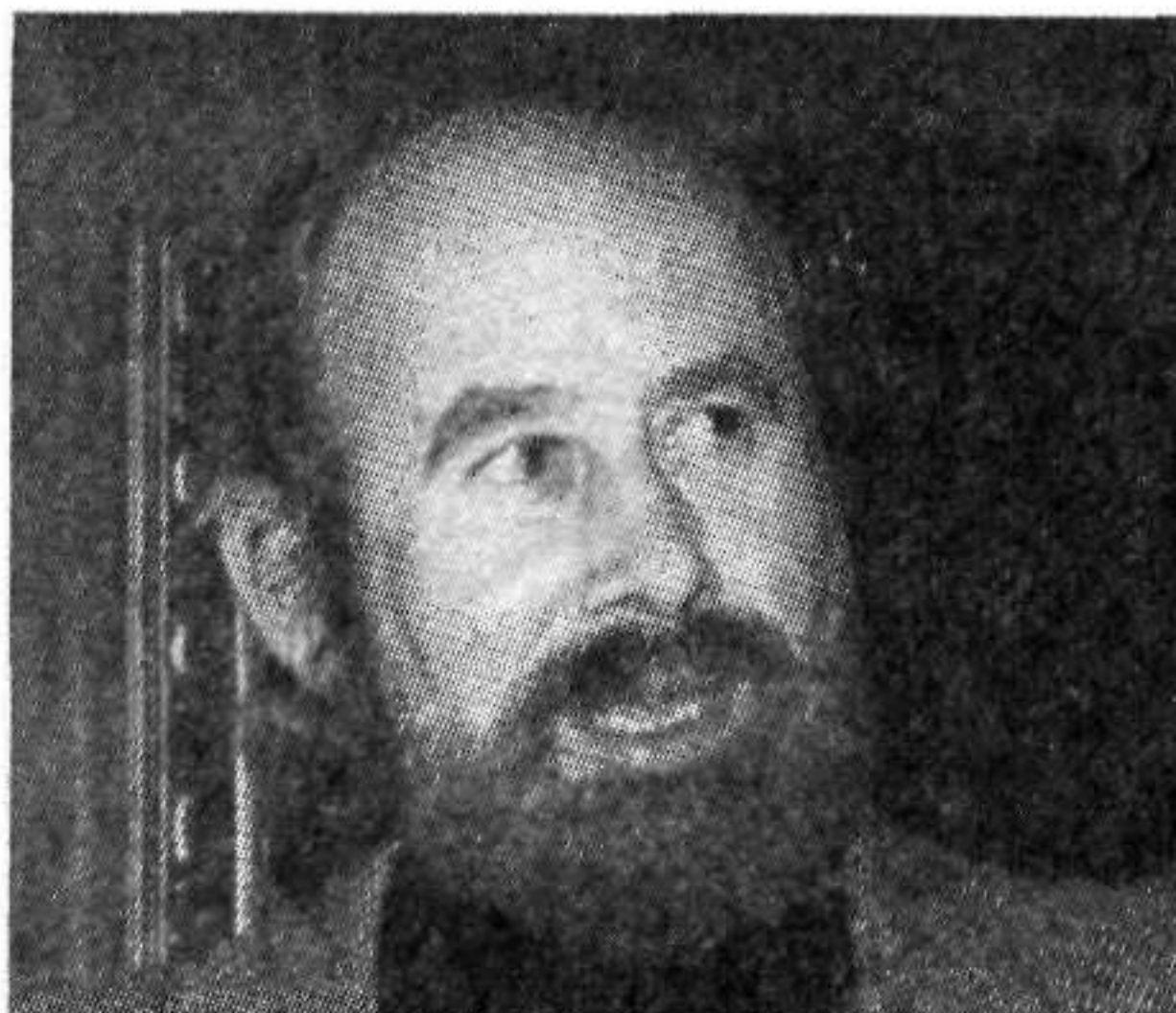
es de Palma, y, como la ensaimada, dulce, puede aparecer de un momento a otro. Y pueden aparecer, como ángeles con sexo definido, los niños ya mayores. «Ponte al habla Pepe, que también habla el mar.» Pero como es parco, tal la siguiya, cuento yo lo que todo el mundo, más o menos, sabe: que nació en Jerez, que estudió Letras en Sevilla y Astronomía en Cádiz y que, afortunadamente, como estudiante no dio la talla que ha dado como escritor. Como estudiante fue una especie de cafre lírico al que le interesaba en vez de la lección lo que faltaba en ella. Y por Cádiz anduvo durante aquellos tiempos, dándole manotazos a

las estrellas de la bahía y caricias al vino de Jerez y El Puerto, mientras el cante y su virus mántico rastreaban por su asombro. Porque a Pepe Caballero hay que verlo ahí, con los del cante, *despenclutado*, haciendo la soleá casi sin moverse, al estilo *Tío Parrilla*, como un extraño sultán estoico al que, de buenas a primeras, le pica la mosca y se mueve, y habla con ese arrastrada, subrayada, encinta. Con *El Sordera*, Antonio Mairena, *Chocolate* o *Terremoto*, los de la tribu del *pescao frito* y la media botella. O con Antonio Gades y *La Pepa*, poniendo el acento en las palabras *justicia*, *derecho*, *cultura*, entre las que deja caer, como un desintoxicante, su demasiada bien administrada gracia sureña, volcándola en plongeón de escepticismo insospechado. Una vez nos fuimos por ahí, distanciadamente coetáneos en lo que a mí respecta, con Rabal, con Barral, con Hortelano, con Angel González y otros, para acabar en *El Palomar*, ese sitio nocturno y noctívago adonde van los flamencos con sus espíritus noctámbulos de vozarrón y vino a ganarse el potaje. Y como Rabal se sintiera generoso, *alquiló* unos flamencos de aluvión que se desgañitaban mientras sólo Pepe y yo permanecíamos en silencio, como buenos andaluces ante el rito sagrado del quejío. De pronto, Pepe, cansado de la irrespetuosidad, saltó y les dijo a los escritores y al actor acompañante: «Callarse ya.» Pero como la procesión iba por dentro, cuando yo le pedí que se echara un poco hacia atrás porque no veía a los cantaores, me contestó contradictorio y en voz baja: «pa lo que hay que vé.» Con tan contrapuestas actitudes había puesto de manifiesto dos cosas importantes: el respeto a unos trabajadores; el conocimiento sobre la materia de trabajo. A mí me podía decir «pa lo que hay que vé», porque no me hacía ningún descubrimiento sino, una vez más, en lo que respecta a su veta jocosa. A los *catalanes*, no. Los catalanes se tenían que callar porque aquel lamento, no exactamente hermoso, era nuestra sardana.

SIN HAGIOGRAFIA

A mí no me gusta hacer hagiografía, pero no puedo negar que Pepe Caballero es el único escritor español que tiene tres premios de la Crítica. Creo que incluso me repugna este cierto oficio que se me concede para trazar vidas de santos, pero está claro que, al menos para mí, los protagonistas de mis artículos son personas con muchas más virtudes que defectos. Yo, que trabajo con mucha más soltura el fallo que el acierto ajeno, en este caso, quizás más que en cualquier otro, tengo que claudicar y decir que Pepe no es uno de mis tíos, pero que lo quiero más que a ninguno de ellos. No obstante, vaya la justicia por delante. Y la justicia no admite cariños ni parentescos reales o imaginarios.

En España suele suceder una cosa mecánica y ligera cuando un autor divide su atención en dos o más géneros literarios. Basta que un poeta escriba novelas para que se le descalifique como poeta o como novelista. Curiosamente, esta desaprensiva actitud no se da con Caballero, de quien si se sabe que es un singular poeta, se opina que es, igualmente, un novelista extraordinario. Como ha visto muy bien Ruiz Copete su persistencia y su merecido lugar en el escalafón literario podía haber venido determinado exclusivamente por su creación poética excepcional; mas, de la misma manera, ocupa un puesto de primera línea en la novela española, a pesar de su breve trayectoria narrativa. De acuerdo con la aceptación general de la crítica, es lógico creer que la excepcionalidad no se le concede por simpatías, por su prestigio como persona íntegra o por su situación de hombre privilegiado como presidente del Pen Club, sino por su valía de escritor integral que se mueve con la misma suerte en uno u otro terreno. Alguien ha dicho por ahí que la novela es un género de gigantes. Y aunque Pepe es un gigante algo lento, o vago, o distraído, se bautizó de monstruo con *Dos días de septiembre*, que es una radiografía aún válida de la re-



lación amo-criado en las tierras de Andalucía la baja, aunque sea mucho más que eso y, sobre todo, una trama argumental que por su precisión lingüística y su fino estudio de personajes y situaciones ha sorteado el fielato casi infranqueable, a estas alturas y, por lo común, impuesto a la narrativa del llamado realismo social. Conseguir una novela de este carácter testimonial, o más exactamente de denuncia, es una prueba de fuego más que suficiente para situar, lejos de las modas, una voluntad de estilo. Decía Francisco Ayala que «con materia política es muy difícil hacer una buena novela, porque es un género refractario a la literatura». Pero, al margen de lo que de verdad capacita a un texto narrativo, o sea, el grado de persuasión y el contagio que origina en el lector, la materia política se hace refractaria únicamente si está dirigida desde instancias superiores o, lo que es lo mismo, desde una superestructura ideológica que imponga sus leyes a quien, como creador, debiera moverse en planos de búsquedas, lejos de apriorismos mecánicos sometidos a su causalidad. Ya en aquella novela, Caballero no trabajaba para ningún amo, sino para quien lo es de todo y de nadie en sí mismo: la libertad. Lo contrario sería una incoherencia que este autor, tan riguroso, no se permite. Su segunda novela, última por ahora, es *Agata, ojo de gato*, que, como la anterior, consiguiera, con posterior renuncia, el premio Biblioteca Breve, y traza la historia de una familia que va de la nada al todo para que dichos valores se inviertan en

las capacidades de sí mismos y terminen representándose en lo contrario de sus definiciones. Un mundo natural hasta el primitivismo se torna mágico en su punto intermedio de desarrollo y funde ambas maravillas en el producto de una opulencia social basada en la codicia, a la manera de la naturaleza, que todo lo crea y todo lo destroza, haciendo que renazca de sus heces otra vez la hermosura. Una poética, en suma, de quien es siempre poeta, escriba en el terreno de la narrativa o en el campo de la poesía, aunque, lógicamente, sean distintos los conductos canalizadores.

EL POETA

Llegado a este punto pienso si no debiera haber situado este epígrafe antes del que precede. Y la respuesta clara es que da lo mismo, porque, como diría Caballero Bonald, la diversificación de los géneros no es más que una trampa para neófitos. Al fin y al cabo, lo que se hace, desde la vida, es literatura, y en la literatura—caso Caballero— el resultado de la experiencia son las palabras, el lenguaje como una bacanal en la que no sobrara ni el exceso siquiera. Su constante barroca es la respuesta a la complejidad del mundo. Su subjetivismo el único punto de referencia posible en el que encuadrar las sensaciones de su niñez, su adolescencia y primera juventud con todo lo que le rodeaba, marco sobre el que monta y ejerce su sentido crítico y su ironía, para, irremediabilmente, no desembocar en el desencanto y así mantener la esperanza. De esta manera, la ética se hace estética, como se hace producto de su experiencia la literatura y, por tanto, la palabra.

LA PALABRA ES LA MEMORIA DEL ALMA

Como escribió Rosales, la palabra del alma es la memoria. Y como señaló Heráclito de Efeso, recordar, a veces, es un dios. En este caso un dios preferentemente nocturno, con cuerpo de cafete-

rías, bares o clubes y alma errante de literatura o política. Yo recuerdo a Pepe en la *Venta de don Jaime* con dueño discípulo de Don Juan Tenorio, sevillano hijo de general y hermano de gobernador civil de ucedé, que se fue a Europa por el dinero de la remolacha y se vino con el que le ganó a los «chinos» y al póker a la flor de la calavería italiana, turca y yugoslava. Allí recuerdo yo a Pepe con sus tocayos Velázquez y Aguilar o con Eduardo Tijeras y Fernando Quiñones, fijo en el paisanaje y en la nostalgia del arco vidueño de *los puertos gaditanos*. O más finamente, ajeno de aquel lugar con rumor a bodegas y olas iluminadas, en *Oliver*, con Luis Antonio de Villena y Paco Brines, dándole parcamente a la cosa juglar del verso, sin gran interés en el tema, o a la melómana del disco último de Ariola con Paco de Lucía. Digo que así lo recuerdo porque la relación directa con personas procedentes de distintos estratos sociales ha formado buena parte de su vida. Una relación que ya lo extenua y no le deja tiempo libre para lo que más le interesa: la lectura, sus libros por hacer.

Siéntate en sociedad y verás pasar por delante de ti tu propio cadáver.

La fama, como un borracho, consume la casa del alma, que escribiera Malcolm Lowry.

Con casi dos tercios de su vida ya vivida ávidamente, ahora Pepe —o José Manuel para la familia y don José para sus enemigos— cuando lo asedian como compañero de tertulia y party, como ideal autor de prólogos para las credenciales literarias o como tema de prensa y miembro de jurados, lo que quiere es retirarse a Sanlúcar, frente a la entrega última del Guadalquivir y las sombras de Adán que da Doñana.

Antes, sin embargo, debiera entrar en la Academia como un mago oriental que amaestrara vocablos. Como un encantador al que obedece la serpiente sonora del verbo. Porque a la Academia se va, más que para la eternización, para la consagración de la palabra.

EL XXIX PREMIO “PLANETA”: FIESTA DE FIN DE CURSO

JUAN SERRABLES

Don José Manuel Lara y sus adláteres planetarios se las ingenian la mar de bien para que, en cada convocatoria, el acto final del certamen sea a la vez más millonario en pesetas y más pobre en sorpresas. Años atrás en el ámbito señorial del Ritz y ahora en el hotel Princesa Sofía, muy ensalonado para convenciones y actos así, aunque un poquejo hortera en ciertos detalles —por ejemplo, la inexistencia del piso número 13—, el «Planeta» suscita rumores previos, interés general, etc., todo lo cual tendrá corolario en la caza y captura de masivos lectores para los originales *ganador y colocado*.

En esta crónica, necesariamente escéptica por razones que de su desarrollo han de traslucirse, puede clarificarlo todo el simple seguimiento del «programa de actos» ideado al efecto, cuya fotocopia nos fue entregada minutos antes de la traca —quise decir cena— final... y su antítesis con la realidad de los hechos. Veamos dicho programa, en sus más expresivos apartados.

20,30 horas. Reunión del Jurado del Premio de Novela.

Reunión, es posible y hasta seguro, porque no iban a quedarse sin cenar los jueces: Lo ficticio estribaba en la pamema de votaciones conducentes al dictamen final: muchos de los informadores —acaso todos— sabíamos, con veinticuatro horas de antelación, que la novela premiada era *Volavérunt*, cuyo autor la presentó haciendo uso del seudónimo «David Balfour», de identidad ignorada... al decir de los miembros del Jurado.

21,30 horas. Cena y condecoración a un veterano librero.

Primera distensión. Palabras de Tarín Iglesias, soflama del gobernador civil Belloch y gratitud del viejo librero condecorado.

21,45 horas. Reparto de bolígrafos.

Lara está en todo. Por si algún informador había olvidado su

instrumento de trabajo, el avisado editor les regala el trebejo, nuevecito, para su inmediata utilización.

22,00 horas. *Primera, segunda y tercera votación(es).*

Uso inmediato porque, «a continuación se pedirá que se rellenen las quinielas, rogando que se ponga el título de la novela y advirtiéndole que no se admitirán enmiendas ni tachaduras».

¡Las quinielas literarias! Consiste el juego en acertar, a continuación de las tres primeras votaciones, la clasificación definitiva de las cuatro novelas en lid última. Respecto a las dos primeras, no había duda desde el instante en el que la espigada figura de Juan Benet, rematada en cabellera prematuramente encanecida, se hizo presente en la cena: puesto que *Volavérunt* se sabía premio «Planeta», *El aire de un crimen*, novela presentada por Benet a nombre descubierto, tenía que ser finalista. El orden de las dos restantes no era tan mollar, pues quedaban otros dos originales que igualmente obtuvieron la unanimidad del Jurado —*Se soltaron las riendas*, presentada bajo seudónimo, y *El Rey*, de Alvaro Pombo—, más otro con cuatro votos —*Apasionadamente*—, susceptible aún de ganar posiciones.

Quince minutos para ajustar la quiniela y hacer premoniciones sobre la personalidad oculta tras el seudónimo «David Balfour»: Carmen Martín Gaité, el Duque de Alba —curiosamente, los dos presentadores en el Ritz madrileño de las novelas finalista y ganadora en la edición anterior— y, también, Jesús Fernández Santos.

22,15 horas. *Recogida de quinielas.*

Las azafatas cumplen su misión, con gratificantes sonrisas. La suerte está echada.



22,30 horas. *Desfile de Nina Ricci.*

Segunda y frívola distinción, que concluye en un vestido nupcial como muy sugerente guinda...

23,10 horas. *Cuarta y quinta votación y reparto de regalos.*

Eliminada *Apasionadamente*, persiste la incertidumbre respecto a los lugares tercero y cuarto, mientras las chicas-de-incesante-sonrisa distribuyen un frasco de agua de colonia para hombres «La Cabane», de Margaret Astor.

23,15 horas. *Sigue el reparto de regalos.*

Esta vez las chicas-de-sonrisa-profesional-permanente se detienen sólo ante asistentes femeninas, obsquiéndolas con algún producto para ellas.

23,40 horas. *Sexta votación y fallo de los premios.*

XXIX premio «Planeta»: *Volavérunt*. Finalista: *El aire de un crimen*, de Juan Benet. Y en los lugares tercero y cuarto, *Se soltaron las riendas*, de autor enmascarado, y *El Rey*, de Alvaro Pombo: ¡Entró, entró! el personal diagnóstico del cronista. Cosas.

00,00 horas Rueda de prensa.

Concluidos los actos en la sala Catalunya sin tan siquiera un «viva la madre superiora», de lo más acorde con el «programa» reseñado, pasamos a la sala Tibidabo para la rueda de prensa a la que se someterían de consuno el jurado de novela y el de cine: éste para otorgar un millón al original mejor clasificado y con posible adaptación cinematográfica entre los concurrentes, junto al finalista Juan Benet, pues Antonio Larreta—nombre revelado al personal al abrirse la plica de la novela ganadora— no compareció, pese a que su novela *Volavérunt* obtuvo también el adicional millón de pesetas antedicho.

Lógicamente, fue Benet el destinatario de la mayoría de las preguntas, que respondió con seguridad, ingenio y desparpajo el ingeniero-novelistas..., y sin complejo alguno por el hecho de haber ido detrás del, entre otros quehaceres, guionista de 25 episodios de la serie televisiva *Currro Jiménez*.

Al comprobar que en el jurado de cine el anunciado director Berlanga era sustituido por Alfredo Matas, productor de varias películas con guión del uruguayo Larreta, el cronista se hacía de cruces ante la discreción del señor Matas para no revelar a sus compañeros, dos de los cuales eran también participantes en el jurado de novela, la identidad de Larreta, cuyo estilo tenía que serle familiar, aun bajo la máscara de «David Balfour». ¿O no?

Como quiera que sea, Lara ha catapultado un año más a un novelista hasta aquí minoritario, como Juan Benet, al área del gran público..., poniéndole por delante de una novela que se leerá por el señuelo del premio y el misterio de su autoría, no del todo clarificado con la apertura de la plica, en vez de los lenguaraces; el tiempo dirá lo que el cronista calla en cuanto no le consta.

“LA SATURNA”, RETABLO EN ROJO Y NEGRO DE DOMINGO MIRAS

JUAN EMILIO ARAGONES

UN retablo escénico extraído del *Buscón* quevediano, sí, constituye la almendra temática de la obra de Domingo Miras, estrenada con una década de retraso sobre la conclusión del texto definitivo. Las sinrazones que impidieron la escenificación entonces, en los iniciales años 70—cuando hubiese armado la marimorena contestataria—siguen influyendo negativamente en lo que respecta a la emocional aquiescencia del público, pues resulta indudable que el transcurso acelerado del tiempo le resta novedad y, en no escasa dosis, audacia, aunque no enjundia dramática, toda vez que en su textura alcanzan predominio valores permanentes, muy inteligentemente dosificados en el transcurso de la acción escénica por el autor.

Este grande y eficaz retablo, de lacerante vivacidad, expresa en rojo y negro, rojo de sangre y negro de miserias, envidias y tenebrosa mezquindad, el envés de la época imperial, su lado negativo, y para hacerlo, Miras ha utilizado el válido artificio de imaginar cómo hubiera sido la existencia de la madre del pícaro Pablos, Aldonza Saturno, lla-

mada «La Saturna», personaje que en *El buscón* aparece como progenitora del protagonista y poco más que no sean sus elementales señas de identidad.

El aguafuerte dramático de Miras está, por su lenguaje, equidistante del más denostador Quevedo y del esperpento valleinclanesco, en tanto que su concepción dramática lo sitúa en la acera opuesta a la de las comedias de mesa-camilla y dimes y diretes aburguesados del teatro costumbrista y/o de evasión, muy mayoritariamente representado en España durante la posguerra. No puede reprochársele a Miras el que se le haya ido a veces la mano en las tintas lóbregas, por cuanto supone un intento de recobrar el fiel de la balanza, tras cuatro décadas de extremosidad contraria e impuesta a golpe de decreto.

La protagonista es humanísimo arquetipo que conoce las mil y una tretas de la picaresca, capaz de todas las bajezas y ruindades, pero también de tan sublimes empeños como el que sirve de varillaje al desarrollo de la trama: un viaje a la corte para que un influyente y rijoso caballero, con el que en ocasiones tuvo «La



La Saturna. En escena, Julia Trujillo, Francisco Piquer y María Jesús Hoyos

Saturna» trato carnal, ponga los medios para que salgan de presidio el padre de Pablos, barbero y ladrón, y su hijo menor, que a la vera del padre practicaba ambos oficios. Con toda precisión léxica, de «vía crucis» califica el andariego recorrido de la protagonista el propio autor, en los programas de mano, y a fe que lo es.

Domingo Miras testimonia aquí un dominio nada frecuente de la capacidad de síntesis, tan esencial para la perfecta construcción de las piezas teatrales, y ello desde la primera escena, en la que presenta a «La Saturna» ejerciendo—con el cauterizador naturalismo procedente—su habilidad como restauradora de ajenas doncelleces: ese cuadro inicial del desmitificador retablo escénico equivale a una pormenorizada descripción del talante de la protagonista, luego explicitado en su variopinto caminar por descampados y cres-

terías serranas, hasta la culminación del encuentro, ya en camino de retorno, con el mismísimo rey, en el pasaje sin duda más expresionista de la obra y, no obstante, en cabal ligazón con el naturalismo de los restantes episodios, cuyo enfoque alterna el propósito ya apuntado de una tan irónica como puntual desmitificación de las hazañas de un siglo dorado, especificando la medida en la que tal calificativo venía dado por el brillo del oropel, con cuadros verdaderamente populares, de sentimientos varios, a la vez auténticos y elementales. De la alternancia de ambos enfoques consigue el autor su finalidad de fijar la acción, poco menos que paradigmáticamente, en la España del siglo xvi.

Para ello se sirve de acompañamientos que, aparte del «protector» de su primo político, halla en los diversos trancos de su ruta caminera, bien sea con el

grupo de arriscados cómicos ambulantes, bien con el fanfarrón soldado de los Tercios, que pregonaba crueles hazañas bélicas en Flandes, sobre todo con mujeres y niños, para resultar a la postre medrosico y sexualmente ambiguo.

Digresión atendible

La obra se ha estrenado en el Auditorio del Centro Cultural de la Villa de Madrid, es decir, al margen del circuito de los empresarios comerciales de teatro, y por la emérita Compañía Española de Teatro Clásico que dirige Manuel Canseco. Está bien... y permite comprobar la obsoleta visión de las empresas de fuste con la realidad.

Escenificación

En un espacio escénico ideado por él mismo con eficaz adecuación a las anómalas medidas del escenario de este Auditorio, Manuel Canseco dirige con impecable ritmo a los más de veinte personajes de la acción, de los que descuella muy en primer término, y no sólo por incorporar a la protagonista, Julia Trujillo, esa fenomenal cómica que es desde hace bastantes años, aunque solamente en los últimos haya alcanzado la frontera del general asentimiento público que su calidad interpretativa andaba requiriendo. Su nítida vocalización está siempre al servicio de un esforzado temple mediante el que acumula los bríos necesarios, en lo físico y en lo psíquico, para la corporeización de tan temperamental criatura escénica. Bien, muy bien, Julia Trujillo.

Igualmente es de justicia señalar el notable nivel medio del conjunto, con mención expresa para Francisco Piquer, María Jesús Hoyos, Trini Alonso, Charo Moreno, Teófilo Calle, Miguel Palenzuela y Alfonso del Real, aunque todos se muestran identificados con sus respectivas corporeizaciones y muy atentos a los cambios de ritmo de la trama,

cuyas cadencias van de la lentitud interiorizada en los cuadros de ignominia, desolación, tortura y muerte, al frenético y festero son en los pasajes festoneados por el autor con regocijantes dichos populares y humorísticas situaciones propias del mundillo de la picaresca.

La obra arranca en una suerte

de proemio con la presencia del propio don Francisco de Quevedo en trance de dar vida al *Buscón*: es homenaje que con dicha estampa rinde Domingo Miras al clásico, en este año conmemorativo del cuarto centenario de su nacimiento en un Madrid que todavía era poco más que un poblachón manchego.

“SOL, SOLET”:

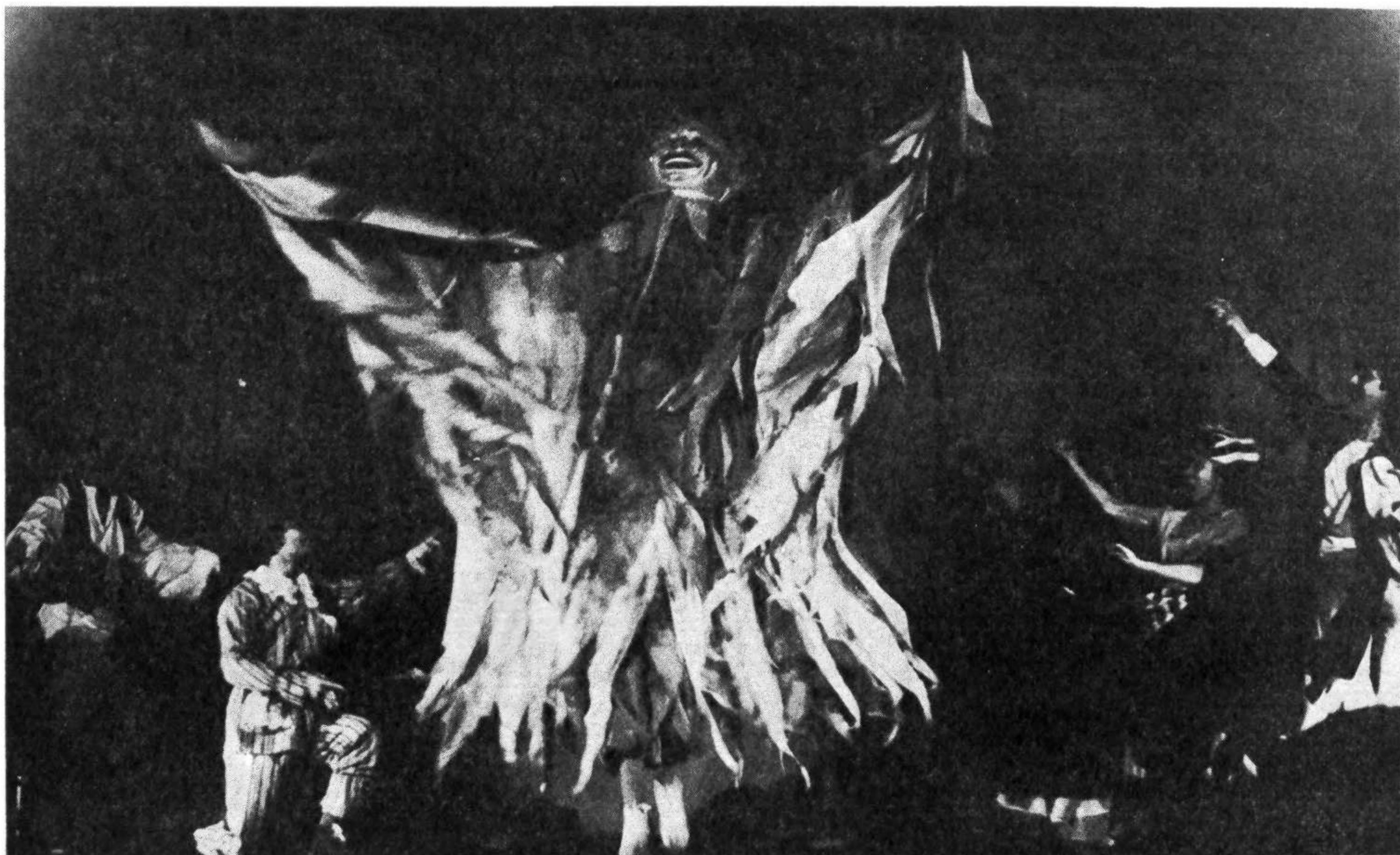
ESTETICA CULTOPOPULAR

EN la sala Olimpia, aledaña a Lavapiés, el grupo «Comediants», de Canet de Mar, ha escenificado durante pocos días un espectáculo de propia creación, con el que nuestro teatro resulta enriquecido por una estética popular de inusual belleza y adscrita en todo a las directrices últimas de la dramaturgia.

Mientras los empresarios del circuito comercial opinan que aquí-nada-ha-pasado y sus programaciones tengan cerradura de seguridad alienante cara al público y los que ellos creen sus inveterados gustos, el teatro mejor, que no es sólo actuación sino también y además vida, se desplazará a las salas marginales situadas en barrios populares, castizos y verbeneros. Como ha ocurrido en el caso del conjunto «Comediants», en el que populismo y modernidad hacen chamba aglutinadora, festiva y mayoritaria, sin mengua de la calidad... y hasta con ventaja

—en algunos aspectos— sobre los más acreditados grupos teatrales del mundo, que seguirá siendo ancho, pero ya no tan ajeno, por obra y gracia de estos cómicos residentes en Canet de Mar, profesionales con larga visión de futuro, por el que apuestan en *Sol, solet* con formidable despliegue imaginativo.

Para encontrar paralelo a su espectáculo —un espectáculo cuyos intérpretes/personajes son el sol, la luna, las cuatro estaciones y sus respectivos fenómenos naturales: lluvia, nieve, caída de las hojas, ardores veraniegos—, tendríamos que buscarlo fuera de España, en dos de los conjuntos de mayor renombre internacional entre cuantos han indagado nuevos nortes para el arte escénico: «Bread and Puppet» y «San Francisco Mime Troup». En común con ambos, tiene «Comediants» su cualidad de teatro abierto, que actúa tanto en escenarios a la italiana co-



Sol solet, por el conjunto «comediants»

mo en la calle. Al igual que «Bread and Puppet» usa grandes muñecos, pero no inorgánicos, sino con articulación en sus brazos, para miedo y júbilo de la gente menuda. Y no está tan politizado como el «San Francisco Mime Troup»... o bien practica una política más sutil y no por eso menos eficaz.

Cuando esta crónica aparezca, ya no estarán en la sala Olimpia; pero quedará constancia de su paso por ella en NUEVA ESTAFETA, para que estén más atentos a venideras actuaciones del grupo en Madrid los lectores aficionados a quienes esta oportunidad les pasó inadvertida o que, simplemente, en la duda optaron por la abstención.

Los miembros del grupo, mezclándose desde la calle con los transeúntes, les incitan mediante cánticos y voces de ánimo a entrar en la sala Olimpia, para en ella verles representar un escénico viaje que ellos describen

así: «... un viaje que puede llevarte a los lugares más remotos y después despertarte de pronto tendido en un lecho, teniendo la sensación de no haberte movido de allí... *Sol, solet* es también una patraña del charlatán que pretende venderte un reloj sin cuerda; es comprar este reloj y creer que llegada la medianoche se pondrá en marcha; es mirar la luna llena que te llama guiñando un ojo... *Sol, solet* es cantar cuando ha llovido una canción mágica que hará salir el arcoiris. Es la piedra malintencionada que destroza el sucio cristal que oculta el vuelo de la primera golondrina.»

Para conseguir que todo eso suceda, «Comediants» han recurrido a los más insólitos artilugios imaginables: sombras chinescas, el mar con ballenas recortadas en blanco cartón, poblados en maqueta miniaturizada que con un simple giro pasan del verano al invierno, islas como de los

mares del Sur y, presidiéndolo todo, el Sol de estatura gigantesca, risueño y mofletudo, y la nocherniega Luna; finalizada la representación, los dos muñecos saldrían a bailar a la plaza de Lavapiés—en compañía de dos gigantones provenientes de anteriores fastos que se hallaban en el vestíbulo de la sala—, para asombro de comadres que salen del metro, clientes de los bares que allí toman chatos, cervezas, cafés o copas, en testimonio jolgorioso y medido de la capacidad de convocatoria del teatro callejero y festivo, y su lograda expresión de una estética cultopopular.

Hay que decir que participan los espectadores —chicos y adultos— de manera total: escenario y sala se funden y confunden, para armar entrambos la marimorena festivalera, con la coda de los atónitos ojos y oídos de la buena gente de Lavapiés.

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 Alvaréz Conde

260 págs. 500 ptas.

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

THEO CANDINAS

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

MANUEL RIOS RUIZ

JULIO HUASI

BLAS MATAMORO

100 pesetas