

NUEVA ESTAFETA

Z-44

31:32

junio-julio 81

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

NUEVA ESTAFETA

Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES

Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO

Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.500
EUROPA. Correo normal	1.750
EUROPA. Correo aéreo	2.000
AMERICA. Correo normal	1.750
AMERICA. Correo aéreo	3.300
OTROS PAISES. Correo normal	1.750
OTROS PAISES. Correo aéreo	4.200

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 31-32 JUNIO-JULIO 1981

LUIS CERNUDA	4	<i>Cartas inéditas.</i>
FERNANDO ORTIZ	12	<i>La intransigencia epistolar de Luis Cernuda.</i>
FRANCISCO BRINES	13	<i>Tres poemas.</i>
C. E. ZAVALETA	18	<i>Cuentos brevisimos.</i>
JORGE SEGOVIA	22	<i>Amar a Marta.</i>
RAUL GUERRA GARRIDO	27	<i>La costumbre de morir.</i>
FINA GARCIA MARRUZ	31	<i>A nuestro Lezama.</i>
CLAVE	35	<i>Pintura.</i>
EUGENIO D'ORS	39	<i>Diálogo de la muerte.</i>
BERND DIETZ	43	<i>John Wilmot, earl of Rochester: un poeta moderno.</i>
E. ZEPEDA-HENRIQUEZ	53	<i>El Cifar de los Cantos.</i>
LUIS QUESADA	60	<i>Pío Baroja y el cine.</i>
	68	<i>Caza y/o Casa de citas.</i>
SANTIAIGO	70	<i>Lechu Zen.</i>
CLAVE	71	<i>Pintura.</i>
	75	<i>Criticas y notas bibliográficas (de Julio César Santoyo, Jiménez Martos, Carlo Frabetti, Blas Matamoro, Pedro J. de la Peña, Santos Alonso, Rosa Chacel, Jacinto Luis Guereña, Enrique Molina Campos, Carlos Murciano, José María Díez Borque, Luis Antonio de Villena, José Carol, C. B. Cadenas, Vicente Granados, Horacio Lezama, Joaquín Fernández, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Abad, Manuel Jurado López, L. de Luis, Pilar García Mouton, Juan Antonio Villacañas, Francisco Garfias, Manuel Quiroga Clérigo, A. Sabugo Abril, Miguel Galanes, Julio López, Carlota Marval, Ernesto Parra, Eugenio Cobo y Mario Boero Vargas.).</i>
CARTAPACIO		
	123	<i>Destacamos el nombre de JUAN CARLOS MESTRE: Cimbeles exultantes. JUAN FRANCISCO BLANCO: El gran paso. JOSE ANDUJAR: Seis poemas. PALOMA FERNANDEZ VEGUE: La casa-caja de las sorpresas.</i>
	133	<i>YON-TAE MIN: Entrevista con Lee-Yong.</i>
	135	<i>Artículos: JACINTO LUIS GUEREÑA: Antoni Clavé en su poesía-pintura. JUAN RAMIREZ DE LUCAS: Reflexiones sobre las máscaras. CARLOS BENITO GONZALEZ: The end of the road.</i>
	145	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Y... ¡por fin!: Calderón conmemorado.</i>

Portada de José María Iglesias.



LUIS CERNUDA

CARTAS INEDITAS

Tres Cruces, 11
Coyoacán
México, D. F.
México

Noviembre 11, 1956

Querido Vicente Núñez:

Me ha alegrado tanto recibir estos dos libritos. Son tan feos los libros españoles, tanto los de ahí como los de este continente, que señala uno con piedra blanca la edición atractiva. Tenía además muchos deseos de leer su elegía. Parece que ya otra vez estuvo aquí, pero yo no recogí el paquete. Los libros españoles y argentinos pagan aquí aduana, y ya una vez tuve que renunciar a los ejemplares de mi traducción de Shakespeare, que me enviaban desde Madrid, por lo absurdamente elevado (e injusto) de los derechos. Con más razón no quise recoger un paquete cuyo contenido suponía eran libros de Prados, el profesor Alonso, etc., que ni como regalo me interesa recibir.

Pero, en fin, aquí está su elegía, que he leído y releído con la simpatía e interés más vivos. Si fuese menos extensa me gustaría enviársela, copiada por mi mano (como hizo una vez Rilke con algún poema de un amigo), para que usted se viera, como en espejo, con la gracia melancólica que tienen sus versos para mí, reflejado por mi mano.

No sabe el temor que tengo a hablar a otro poeta de sus versos; y eso por varias razones. De un lado, recuerdo que ahí libraba su vanidad y su egoísmo J. R. Jiménez, con elogios interesados, que esperaba volviesen a él centuplicados, a salvo de insultar luego al mismo poeta si éste cobraba alguna reputación. De otro, mis observaciones serían, como es inevitable, resultado de mi propia experiencia, y, por lo tanto, inútiles para usted.

Además, la experiencia propia ni siquiera es válida para uno mismo, pasado el momento que la deparó. Lo que aprendí ayer no me sirve para hoy, puesto que hoy es otra cosa lo que busco. Con más razón aún en el caso de usted, cuyos propósitos no hago sino vislumbrar a través de los versos suyos que conozco y a través del tiempo que separa su edad de la mía.

¿Conoce usted a Rafael Alvarez Ortega? Me gustó repasar sus dibujos, que tienen cualidades líricas, aparte de las plásticas, naturalmente, propicias para suscitar la simpatía de uno como yo. No sé por qué, viendo sus dibujos, recordaba la esce-



Fotografía de M. Havlíček

na primera del acto primero de la tragedia *Edward the Second*, de Marlowe. Supongo que Alvarez Ortega no conocerá eso; ¿por qué no se la lee Bernabé? El pasaje comienza: *Somethime a lovely boy in Dian's shape*.

Por cierto, dígame, por favor, a Bernabé que no guarde mis versos para el número de la generación del 25; que ya recordará que le dije no quería tomar parte en dicho número, por las razones indicadas entonces. Además, puesto que en este año se cumple el segundo centenario del nacimiento de Mozart, es mejor publique mis versos en este año, si hay tiempo para ello.

Le saluda afectuosamente

LUIS CERNUDA

Aclararé que aquí sólo pagan aduana los libros españoles cuando se trata de dos o tres libros, por lo menos. No el envío de un solo libro o de dos o tres libritos.

Tres Cruces, 11
Coyoacán
México, D. F.
México

Abril 8, 1959

Querido Vicente Núñez:

Le ruego acepte el testimonio de mi pesar por la muerte de su madre. No supe nada de su desgracia hasta que usted mismo me enteró de ella en su carta del 2. Lamento su mala salud y confío se vaya restableciendo, como me indica.

Sí, recibí hace tiempo *Los días terrestres*, y me disculpo por no habérselo dicho antes. No debe considerar su libro con desdén, como dice usted en su carta; creo que a veces las circunstancias aparecen demasiado entre estos versos, restándole entonces algo de la energía que la experiencia poética, nacida de aquellas circunstancias, debe darles. Pero eso, si es que ocurre como le digo, no impide que en no pocos poemas del libro éstos escapen a sus circunstancias, imponiéndose al lector por sí mismos, como fruto de una experiencia poética y humana. Así ocurre, por ejemplo, en el poema «La casa vacía» u «Hora del llanto», «Bajo el palio secreto», «El Capitán Calandria», entre otros a citarle.

Le digo eso con bastante temor y recelo, porque sé que los veintitantos años de edad, por lo menos, que nos separan son un obstáculo grave: el poeta joven puede apreciar al poeta viejo, si éste se conserva vivo como poeta; pero el poeta viejo, por vivo que se conserve como tal poeta, raramente puede apreciar la novedad que aporta el poeta joven. No sé si le aludí alguna vez a mi experiencia desastrosa con J. R. J., quien no se daba cuenta de eso y, lo que es peor, hacía «política» de sus elogios o censuras para con los jóvenes de mi tiempo.

Ayer le envié certificado, por correo ordinario (tardará en llegarle unas ocho semanas), su ejemplar de *La R. y el D.*

«El Tiempo», de Bogotá, dedicó una página a la publicación de mi libro, y en ella había un largo extracto de su estudio publicado en aquel número de «Cántico». Yo le había regalado ejemplar del mismo a un amigo colombiano y le dije que el trabajo de usted era el que más satisfacción me daba.

Saludos afectuosos de

LUIS CERNUDA

Tres Cruces, 11
Coyoacán
México, D. F.
México

Marzo 1, 1959

Querido Julio Aumente:

Yo estaba creído que le acusé recibo de *El aire que no vuelve* (en su encuadernación privilegiada) hace tiempo. Pero si mi carta se perdió eso me depara oportunidad de releer aquellos versos juntamente con los nuevos de *Los silencios*. Por lo que mi gratitud es nueva y renovada.

Como usted sabe, leer poesía no es tarea que se pueda emprender en cualquier momento ni con sólo una parte de atención; requiere ánimo predispuesto y absorción entera. Al margen de sus dos libros, como quien va a bucear, me he sumergido en las aguas densas y profundas, sintiendo su halago y su misterio, su contacto vivificante y la promesa de lo que allí hallaría y traería conmigo al dejarlas: nácar, plantas, animalillos mágicos. Esa riqueza oculta en el fondo de las aguas poéticas.

La colección primera me parece orientada más bien hacia cosas y lugares; la segunda, subyugada por las criaturas. Si la expresión es la misma, o poco menos, la visión tiene enfoque diferente. (Como no le llegó mi carta anterior, le preguntaría de nuevo si Moratalla, en la elegía a Moratalla del libro anterior, alude a la finca del marqués de Viana, que tantas veces oí mencionar cuando vivía yo en Sevilla.) De ahí que los versos de *El aire que no vuelve* me parezcan más serenos, más enajenados que los de *Los silencios*; tenga cuidado, amigo mío, porque entre las cosas y lugares no se pierde uno; entre las criaturas, sí. Genaro Estrada, escritor mexicano que fue embajador de su país en Madrid, me advirtió una vez (era cuando escribía yo los versos de *Donde habite el olvido*) que el amor no debía tomarlo sino como una ocupación entre otras, sin sumirme por entero en él. La intención de Estrada, al decirme eso, era excelente, pero de nada me servía entonces. Y supongo que, más o menos, ha de ocurrirle a usted lo mismo que a mí por aquellas fechas. Aunque siempre quedó adentro, advirtiéndome.

Me ha deleitado leerle y releerle, y le agradezco el regalo de sus preciosos versos. No será necesario que le añada mi gratitud por el recuerdo que sus versos contienen, en cita o epígrafe, de algo mío.

Por lo que me escribe, veo que el editor de Guadarrama (luego he sabido es persona sin escrúpulos) no envió a usted, ni a los amigos de «Cántico», ejemplar de *Estudios sobre Poesía, etc.*, aunque le pedí, en octubre de 1957, enviara un ejemplar a cada uno de ustedes.

Saludos amistosos de su lector y admirador

LUIS CERNUDA

le. Sólo la soledad.
et siempre fiel.
De un tiempo a esta parte
JOHN KEATS. 1795-1821. Luis

POST CARD

Diciembre 12, 1950

Juanito Juan:
Address.
gracias por tu recuerdo - Sí. Hace tiempo que no nos comunicamos. Y es lástima. Porque a estas alturas (yo, al menos) no se hacen amistades nuevas y las viejas se van perdiendo. En menos de un año Ramón Vega, Emilio Prados, Concha Albornoz, por unas razones o por otras, no son ya amigos míos. Qué vamos a hacerle. Sólo la soledad es siempre fiel. Demasiado. Te abraza

que a estas alturas (yo, al menos) no se hacen amistades nuevas y las viejas se van perdiendo. En menos de un año Ramón Vega, Emilio Prados, Concha Albornoz, por unas razones o por otras, no son ya amigos míos. Qué vamos a hacerle.

The poet of stillness, loveliness and dreams but a man of high and resolute character. Was born in London Oct. 29th or 31st, 1795. Owed much to the friendship of Charles Cowden Clarke, Leigh Hunt, and Shelley. Published *Poems* in 1817. *Endymion* in 1818; *Lamia, Isabella and other Poems* in 1820. This last volume included the *Odes* and *Hyperion*. Died at Rome Feb. 23rd, 1821. Was lamented by Shelley in *Adonais*.

John Bailey.

Printed by B. Matthews, Bradford, England.

Diciembre 12, 1950

Querido Juan:

Gracias por tu recuerdo. Sí. Hace tiempo que no nos comunicamos. Y es lástima. Porque a estas alturas (yo, al menos) no se hacen amistades nuevas y las viejas se van perdiendo. En menos de un año Ramón Vega, Emilio Prados, Concha Albornoz, por unas razones o por otras, no son ya amigos míos. Qué vamos a hacerle. Sólo la soledad es siempre fiel. Demasiado. Te abraza

Luis

Foreign Languages Department
San Francisco State College
1600 Holloway Ave.
San Francisco, 27, Calif.

A Dereck Harris

Septiembre 19, 1961

Querido señor Harris:

El 18, cuando llegaba a la oficina de Foreign Languages, antes de comenzar mis clases, vi su carta del 13, que le agradecí por devolverme a mí, sintiéndome algo *lost*. Perdona el egoísmo de decir de su carta que me devolvía a mí. Naturalmente también me devolvía a usted y a sus afectuosas noticias y palabras.

No creo (naturalmente, estas afirmaciones o negaciones no llevan consigo el examen de las colecciones de revistas del tiempo, que no tengo aquí conmigo, sino mi memoria nada más) que el poemita XVII de «Primeras poesías» apareciera antes de publicarse en *Perfil del aire*. Sí le indicaría, si me permite, no hacer caso mayor del asunto «influencia de Guillén», ya que sería darle voto a los ignorantes que la proclamaron. En «El crítico, el migo, etc.», el tono irónico, según espero, inmuniza el asunto, que por lo demás era conveniente que yo mismo tratara, por una vez, ante el lector posible.

El trabajo de Octavio Paz apareció, en el año mismo de la edición tercera de mis versos, o al siguiente, en México. Lo que en *Nivel* ve es su reproducción. Octavio Paz es ministro consejero de la Embajada de México en París, y amigo que quiero y admiro.

El poemita IX alude a cosas que voy a tratar de aclarar, si es posible. Ante todo, deseche toda conexión con *ice-cream parlour*, que sería *ludicrous*. Los dos versos finales proceden de una «soleá» (soledad), de tres versos octosilábicos: «Agua fresca y quien la bebe. / He puesto una nevería / en un molino de nieve.» Snow no traduciría ahí «nieve», sino *ice*, *lum of ice*, y «molino» es *mill*; literalmente: *ice-mill* (con su punta de humor o burlita). El cantautor supuesto, en la canción, vende agua fresca porque puede refrescarla bien, ya que ha puesto un molino de hielo. Escribí la cosa en verano, en Sevilla, donde hace un calor espantoso, y sentía deseos de aire fresco y de bebidas frescas, heladas (no helados), como pueden hallarse en las neverías en España. Y al amor difícil de que me veía aquejado por entonces (atracción, más bien), con su depresión pertinente, y al calor, quería oponer una actitud *insouciant and carefree*. De ahí el choque de *moods* que no se explica, aparte de la dificultad literal en los dos versos finales.

Qué carta interminable. Perdóneme.

Amistosamente,

LUIS CERNUDA

Foreign Languages Department
San Francisco State College
San Francisco 27, Calif.

A Derek Harris.

Octubre 31, 1961.

Querido señor Harris:

No tiene por qué disculparse si se retrasa en responderme. Escríbame cuando pueda y quiera, sin disculpas ningunas.

Si la influencia de *L'après-midi d'un faune* es exacta en la «Egloga», no sería justo extenderla a los otros dos poemas, aunque sí lo sea la continuada influencia

de Mallarmé, en general, sobre los mismos. Ese es mi parecer, al menos. No sé si me equivoco o no.

Lo del carácter de la noche en la «Elegía» no me parece (he tratado de releer los pasajes a que alude) que cambie al desarrollarse el poema. Por lo demás (aunque a esta distancia, y falta de simpatía hacia el mismo, no es posible que pueda entrar en él), la consistencia no debe abundar en esos versos. Pero, aun así, no creo que la noche tenga primero un aspecto y adquiera otro luego.

Me siento extraño aquí a veces; pero mi situación es tan diferente y ventajosa para mí con respecto a la que tenía en México, que reprimo todo conato de alimentar a esa extrañeza. Es verdad que me siento bastante aislado, bien que esa situación no es nueva en mi vida ni estaba muy acompañado en México. Así, que, en general, todo va bien.

Sobre mis lecturas futuras en el Poetry Center, no se preocupe: una cosa que siempre detesté ha sido leer en público mis versos. Y resulta que no sólo debo leerlos aquí, en San Francisco (en el College y en el edificio que tiene *down town*), sino que organizaron la misma cosa en Berkeley, para más tarde, y no he querido excusarme.

No sé si Jacobo Muñoz, que publica en Valencia una revista, *La Caña Gris*, que prepara un número dedicado a mí, le escribió pidiéndole si quería colaborar en el mismo. Fue Carlos Otero (¿le recuerda?) quien habló de usted a Muñoz. Yo no me hubiera atrevido a tal exceso de autopropaganda, pero si el proyecto no le desagrada y desea tomar parte en él, Muñoz vive en Cirilo Amorós, 18, Valencia. No tenga escrúpulo en nada, aunque no le informaran *oficialmente* del asunto: Jacobo Muñoz parece no ser excesivamente puntual en escribir a sus correspondientes actuales o posibles. Deseche el asunto si le encocora. Y perdone si soy *outspoken*.

Saludos de su amigo afmo.

LUIS CERNUDA

Foreign Languages Department
San Francisco State College
San Francisco 27, Calif.

Noviembre 29, 1961.

Querido Jacobo Muñoz:

Hace días que recibí el número doble (4 y 5) de *La Caña Gris*, y quería hablarle de él. Esta tarde, al ir al College, para asuntos, no para clases, que hoy no tenía, encontré su carta del 24. Y al regreso me pongo a responderle a ambas cosas.

No sé si sabe cómo le agradezco su amistad y el gran favor que hace a mi trabajo poético. Aun sabiendo que no los merezco, no tenga recelo alguno en hablarme de lo que quiera, sin temor a molestar a ese personaje cargante y susceptible de que ahí ha oído, que soy yo, ya que en verdad es una leyenda y no mi triste realidad. De todos modos, le aseguro, tiene toda mi simpatía, afecto y agradecimiento, cosas que no es fácil ofender, una vez ganadas (por inútiles que sean), una vez despertadas dentro de mí.

Me gustó mucho, y le agradecí mucho sus referencias al libro *Estudios*, su trabajo sobre las poesías completas de Aleixandre. Este número me pareció muy vivo y lleno de interés, cosa excepcional entre las revistas que veo de ahí. Sus traducciones de Hölderlin son de enorme interés para mí. Puesto que se dedica a traducirle, ¿por qué no traduce cosas como *Menons Klagen um Diotima, Brot und Wein, Der Archipelagus, Der Rhein, Patmos*, donde Hölderlin quizá está en su cima, y que Hans Gebser no me propuso traducir? Lo más probable es que yo no estuviera en condiciones de poner tales poemas en español cuando acometimos, hace más de veinte años, la tarea.

Usted tiene que hablar ahí de mis versos y yo debo hacer aquí una lectura de algunos el día 6 de diciembre, y por duplicado: una vez, a las tres, en el College, y otra, a las ocho, en su *down-town center*. Una señora leerá, al mismo tiempo que yo el texto en español, la versión inglesa. ¿Qué saldrá? No lo sé. Lo único cierto es mi antipatía antigua a leer versos en público—suponiendo que la haya.

No sabía que había vivido en Alemania. Le agradezco y me gusta que me hable de usted, de su vida, de sus proyectos. Temía ya que en el ambiente «literario» de ahí ocurriera eso que usted me dice. Realmente, no me sienta bien repasar revistas, la mayoría de las revistas, de esa tierra.

Veo que no tendrá otro recurso que confiar en usted mismo, en su vocación y su amor a la poesía (con los riesgos consiguientes a eso, que conozco, y no puedo salvar, por experiencia propia), como guía única en un medio semejante. Si la simpatía y el interés ajeno le pueden asistir en la tarea, ya sabe que los míos le acompañan.

Ese chico inglés, al caer por ahí, ha tenido suerte en hallarle en Valencia. Pero qué extraño que no le enviaran a Madrid. ¿De qué universidad inglesa viene? Yo tengo correspondencia con un joven compatriota suyo que prepara su tesis sobre un tema conocido por mí, que es mi trabajo poético.

Perdone que le diga esto: Lorca es quizá el único poeta de mi generación, que aún me conmueve a la relectura de ciertos versos.

Con la amistad y el afecto de

LUIS CERNUDA

Tres Cruces, 11
Coyoacán
México, D. F.
México

Septiembre 19, 1963

Querido José Angel Valente:

He recibido aquí su carta del día 1, remitida a Los Angeles. Estoy aquí desde el 5 de junio y me quedaré en México indefinidamente. Aunque debía ir a la otra universidad de Los Angeles, la Southern California, a última hora no quise aceptar las condiciones que exigía el visado. Lo siento, pero no tiene remedio.

Me alegro de sus proyectos de publicar un tomo de poesías suyas inéditas y otras ya publicadas. Le deseo con el volumen el éxito que merece y es justo. Yo debo publicar (el libro está ya compuesto) una tercera edición, aumentada, de *Ocnos*. Por cierto, ahí, en Ginebra, la librería E. Droz tiene ejemplares de la tesis doctoral de la señorita Elisabeth Müller, *Die Dichtung Luis Cernuda*, Kölner Romanische Arbeiten, Neue Folge-Helft 25, herausgegeben vom Romanischen Seminar der Universität Köln. Lo que puedo leer me parece excelente.

El año pasado, en Santa Mónica, donde vivía, compuse y acabé un segundo volumen de estudios literarios: *Poesía y literatura*, 2. Lo ofrecería a Biblioteca Breve, pero resisto a hacerlo por temor a la censura del régimen.

Aparte de eso, ningunas ganas tengo de escribir. La broma duró ya bastante y se aburre uno de tenerlo todo en contra.

Muchas gracias por su carta y las generosas cosas que me escribe. Por cierto, hace tiempo di su nombre de usted y dirección a un conocido mío (sólo de correspondencia), hijo de inglés y rusa blanca (*). Creo que no lo encontró a usted.

Cordialmente suyo,

LUIS CERNUDA

(*) Sabo español y le interesa la poesía.



Fotografia de M. Havliček

LA INTRANSIGENCIA EPISTOLAR DE LUIS CERNUDA

CUANDO le conté a Carlos Barral que había ojeado la agenda de direcciones de Luis Cernuda, él mismo me sugirió el título para estas líneas. Se trata de una agenda muy especial: en ella hay más nombres tachados que visibles. El poeta tachaba cuidadosamente los nombres de las personas que habían cambiado de dirección o, más sencillamente, habían dejado de interesarle.

Cernuda —escribió alguien— fue un servidor de la palabra. Para él su biografía es su poesía. Lo demás lo consideraba simple anécdota en su vida. Como ha señalado Gil de Biedma, quiso siempre reconocerse en su condición de poeta, y no en la de hijo de vecino. Esta desmesurada personalidad poética le llevó a escribir que «todo lo que beneficia al hombre perjudica al poeta». Es una afirmación no muy diferente a otra, común en el marco barroco de la Contrarreforma española: «Aquello que beneficia al cuerpo perjudica al alma.»

Luis Cernuda era un hombre lúcido y coherente que expresaba con derechura sus convicciones. Hay quienes han exaltado un Cernuda pagano, indolente, edonista. Mas este es sólo un aspecto de su personalidad, y no precisamente central. Qué diferencia entre la poesía moral de Cernuda y la pagana de Gil-Albert. En nuestro poeta privaba el moralista, el servidor del espíritu hecho carne, que se llama verbo. La poesía es, para Luis Cernuda, una religión que no admite desviaciones y, cuando las hay, son solamente sentidas por el poeta como tales «desviaciones», como mal, como «pecado». He aquí la particular religión de este hijo de padre militar, formado en una severa familia burguesa y provinciana de principios de siglo.

El acepta su verdad y su destino «no mejor ni peor que el de los otros, sino diferente». Reconoce al otro (Por mi dolor conozco que otros inmensos sufren / Hombres callados...). Pero lo que su personal ética no puede aceptar de ninguna manera es que el otro tenga derecho a inmiscuirse en su destino: Mas él no transigió en la vida ni en la muerte, escribe en su poema «Góngora», e inmediatamente después, y a salvo puso su alma irreductible / como demonio arisco que ríe entre negruras.

En la materia de su particular religión era un sacerdote estrictamente ortodoxo y nada flexible. Si en un momento dado llegó a la sincera convicción de que ese poeta era un

burgués carente de espíritu, tal opinión será expuesta y proclamada —se creía en la obligación profética y sagrada de hacerlo así— hasta el día de su muerte. El editor que retrasa la aparición de uno de sus libros —sea el motivo que sea el porqué lo haga— se hace inmediatamente acreedor de su ira, desprecio y suspicacia. ¿Por qué? Porque es un mal acólito de la poesía. Uno de los mercaderes que hay que expulsar del templo.

«Temo —escribe a Gil-Albert en 1938— que ahora mis amistades se reduzcan mucho. Pero creo que mi línea de conducta es clara; quien no la comprenda no es amigo mío.»

Culto similar a la poesía sólo se encuentra en figuras de igual poética desmesura (y désele a desmesura todo su significado). Pienso, concretamente, en Juan Ramón Jiménez y en Rainer María Rilke.

Por lo demás, Cernuda era un corresponsal atento y cortés, cuando no afable. Las cartas nos revelan y confirman mínimos detalles (escrupulosidad, afición al cinematógrafo) que nos ayudan a entender mejor su perfil humano.


Con estas líneas he intentado explicar que el motivo de la intransigencia epistolar de Luis Cernuda no es la arbitrariedad —como tantas veces se ha escrito— sino la ortodoxia del creyente. ¿Que se equivocó en muchas de sus apreciaciones? Sin duda. Pero creo también que no es este un mal momento para recordar que Luis Cernuda fue uno de los mejores críticos que tuvo la poesía española en nuestro siglo.

Mi agradecimiento a los destinatarios de las cartas por su generosidad y confianza al cederme este precioso material, autorizándome a su reproducción.

Por último, quiero dejar constancia de mi satisfacción ante el hecho de que el volumen (*) sea editado por el Ayuntamiento de Sevilla. Vaya mi gratitud a José Luis Ortiz Nuevo, quien, desde un primer momento, acogió con entusiasmo —impropio de un edil— la idea de su publicación.

FERNANDO ORTIZ

(*) Epistolario inédito de Luis Cernuda: Este libro ha sido publicado recientemente por el Ayuntamiento de Sevilla. Contiene cartas de Cernuda a Gil-Albert, Gil de Biedma, Derek Harris, Salvador Moreno, Ricardo Molina, José Ángel Valente, Vicente Núñez, Julio Aumente y Bernabé Fernández-Cañivell, entre otros amigos y lectores del poeta.



TRES POEMAS

FRANCISCO BRINES

LOS VERANOS

¡Fueron largos y ardientes los veranos!
Estábamos desnudos junto al mar,
y el mar aún más desnudo. Con los ojos,
y en unos cuerpos ágiles, hacíamos
la más dichosa posesión del mundo.

Nos sonaban las voces encendidas de luna,
y era la vida cálida y violenta.
Ingratos con el sueño transcurríamos.
El ritmo tan oscuro de las olas
nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo.
Se borraban los astros en el amanecer
y, con la luz que fría regresaba,
furioso y delicado se iniciaba el amor.

Hoy parece un engaño que fuésemos felices
al modo inmerecido de los dioses.
¡Qué extraña y breve fue la juventud!

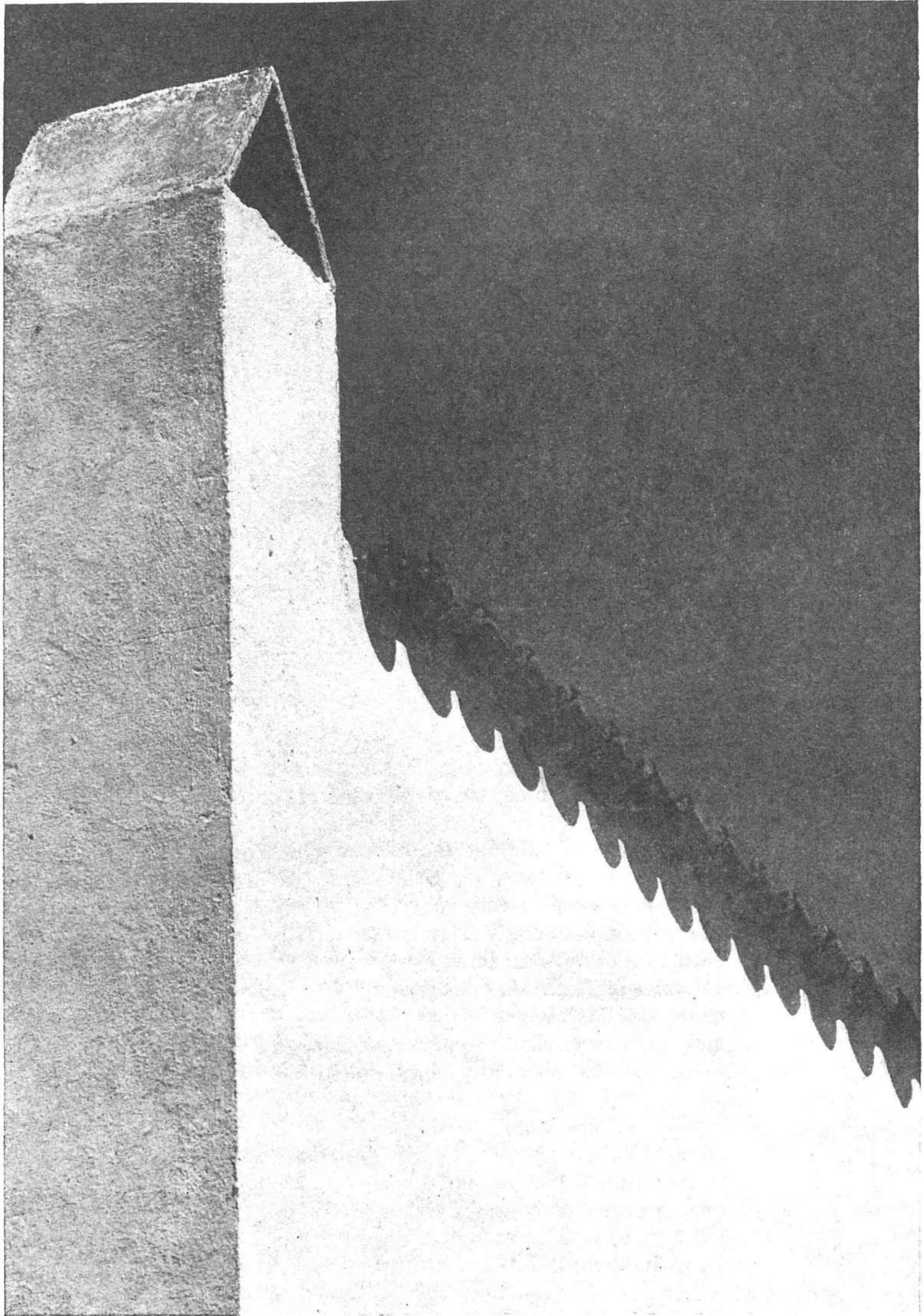


LA MANO QUE NO NOS JUSTIFICA

Indiferente llegas, e importante,
y es siempre tu misión inoportuna.
El aire has fatigado, y tan oscuro
quiere entrar en mi pecho que me ciega;
apenas puedo verte, pero pasas.
En este cuarto mío hay el recuerdo
de que hubo luz y mundo; lo mancillas.
No sé si me desprecias, o eres muda.
Imperiosa y pausada, y sin mirarme,
tu mano, que no es fría, me la allegas,
y un contorno de nada roza el tacto.
Ya tan cerca de mí, mis ojos miran
un fuego sin color, y que no quema,
y siento que has venido muy desnuda.

Mi descripción tantea tu elegancia,
pues crece mi no ver, y mi no oír
me hace saber que todo es tu presencia.
Esbelta, sí, pues no hay firmeza alguna
que consienta igualdad con el ser tuyo:
te afirma tu negar, y siempre niegas.
Tu vacío me asila en tu costado,
¿sabes a dónde vas?,
y ni siquiera importa. Vamos juntos,
conjuntamente a perecer: la muerte,
el mundo mismo, y yo.
Pues no nos sobrevivimos. Cual la sombra
sufre el nudo del cuerpo, es la vida
espejo en que la muerte se contempla,
y en una sola inexistencia acaban.
¿Victoria del pensar? Sólo derrota.
Si no existe la muerte, ya no hay causa
que hará nacer el sueño de la vida.
Nos miramos los dos, y no nos vemos.
Ignorante me llevas, y cansado.





Fotografias de Manolo Torre





IN MEMORIAM J. B.

Como si tú mirases, miro el campo.
Se difunde la luz, y tú esparcido
en el revés del tiempo,
ya el cuerpo sólo en tacto de memoria.
Encendida, la tarde de este otoño
ha fajado la casa de silencio,
y hay dura soledad en quien la habita.
Te has dilatado en las funestas sombras.

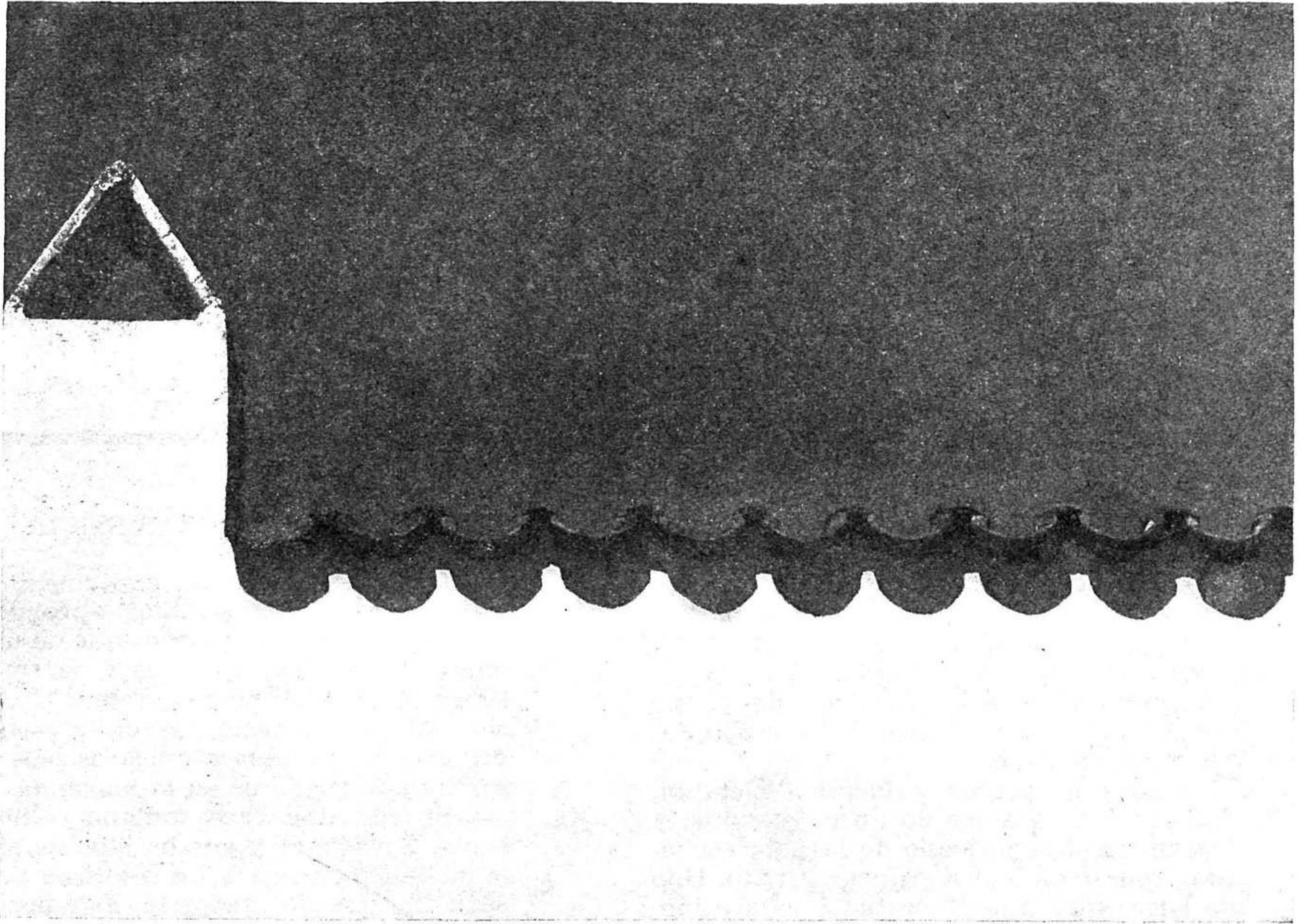
Se cumplió en ti la ley que marca el tiempo,
desapretó tu vida, no el amor;
el Ciego que nos saca fijó en ti su mirada
y te fuiste borrando con sus sombras.

Dejaste abierta al sol la casa toda,
las flores enramadas aún se mecen
del arranque del vuelo
de los pájaros,
y está naciendo el mar.
No querías partir,
pues el don existía ante los ojos,
y en el oído el canto,
y el perfume más casto y escondido,
de múltiple blancura,
se difundía en frutos, tan vivos como el fuego.

Fatigaste el pulmón, que es rosa y delicado,
y hecho al aire,
y era un golpe de piedra cada vez,
una prisión estrecha y muy cansada,
en donde el huésped duro
sólo alcanza los restos de la vida
rotos, desdibujados.
Hoy todo es ya una ausencia reposada,
y tú, inmortal silencio y denso sueño.

Tenían aún amor,
como si el hilo fuerte del tejido gastado
fueran humanas lágrimas;
ojos cegados, pero nunca ciegos,
del que adivina la presencia amante.
La zarpa del dolor





era presencia intrusa que arreciaba
sus golpes, y el saqueo.
Ya te deslías en lentas sombras húmedas.

Conversan musicales los pájaros, no quietos,
y el color de los montes se hace plata;
todo es azul descenso estacionado
sobre el agua del mar,
y sobre el huerto.

Yo sé que, en esta pausa pura de la tarde,
está mi cuerpo aún vivo,
ceñido en luz de sol,
y en aire desatado,
tú, desceñido en sombras de Sol negro.

Y a tu destierro iré, y no sabré encontrarte.



CUENTOS BREVISÍMOS

C. E. ZAVALA

PRIMERA COMUNION

Como todas las muchachas de un pueblo católico, la analfabeta María debía comulgar, pero previamente alguien debía prepararla.

Cuando vino a mí, le dije que yo no servía para eso, pero que mi hermana Julia podía ayudarla.

Durante los primeros días de diciembre, Julia le leyó pasajes de libros piadosos y le explicó el significado de la vida espiritual, que debía consagrarse a Cristo, Hijo de Dios. «¡Es una chica tan buena e inocente!», exclamó Julia.

El Día de la Inmaculada Concepción, María nos invitó a la ceremonia. Parecía la más hermosa de las muchachas indias del Perú, pero no estaba sola; la seguía una pareja de niños.

—Son mis hijitos—dijo ella con la profunda ternura india—; quieren ir a la iglesia conmigo.

UN EXPERIMENTO DE JUSTICIA

—Vamos a hacer un experimento con estos malos sirvientes indios—propuso Rodolfo a César—. Fingiremos que de un momento a otro los echamos y seremos inflexibles hasta un límite máximo. Creo que, si no aflojamos hasta ese límite, acabarán por caer de rodillas a nuestros pies y llorarnos por quedarse en la hacienda.

—Sí, son una raza indigna—dijo César—. Su sangre y sus hábitos de siervos manchan inclusive a los mestizos que desean librarse de esa peste. Estamos a las puertas del siglo XXI y el Perú no avanza por ellos.

Los dos patronos llamaron, por turno, a los sirvientes indios, ninguno de los cuales recibía un salario fijo; sólo tenían la cocina o el pesebre por vivienda y una ración diaria de comida.

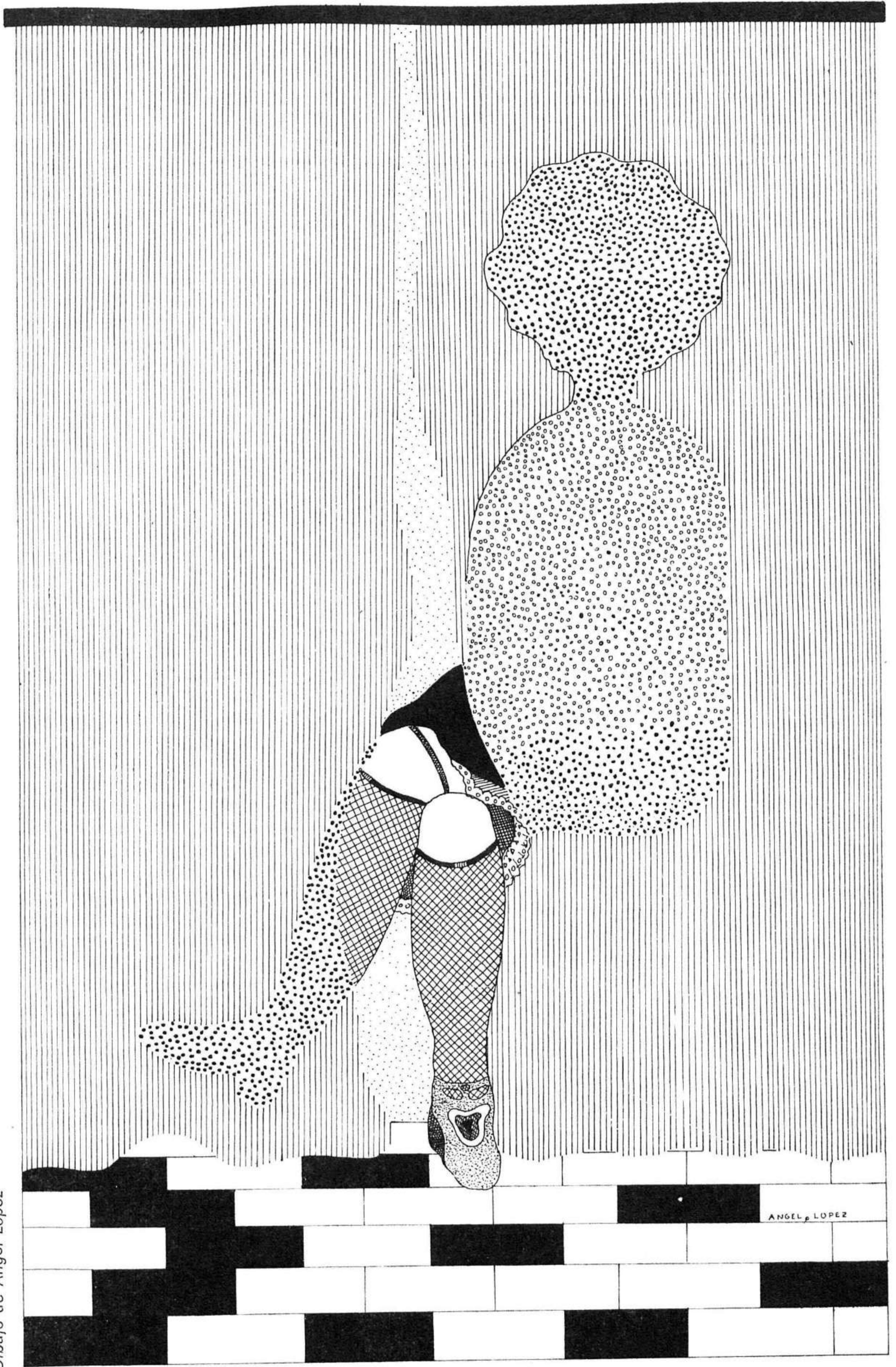
El primer indio oyó la noticia y se quedó casi petrificado, lívido, pero luego anunció que haría un atadito con sus cosas y que finalmente se marcharía.

El segundo contuvo el aliento, preguntó dos veces si había oído bien, pero en cuanto iba a sollozar se volvió sin decir más.

La tercera fue una india joven; protestó y chilló, rompiendo a llorar, pero en cuanto se hubo fatigado se metió tambaleando en la cocina y anunció que también se marcharía.

El cuarto fue un indio viejo, de cara cruzada por arrugas en todas direcciones. «—Ustedes, niños, se olvidan que yo ayudo a su padre a levantarse del suelo—dijo—; pero no hagan caso de mis quejas, sigan no más botando a la gente.»

Dibujo de Angel López



El quinto fue un niño, que sólo una semana antes había empezado a trabajar para los patrones Rodolfo y César. Se echó a reír y preguntó de qué trabajo lo despedían, si propiamente no existía, ni ganaba un salario.

Cuando todos los sirvientes se hubieron reunido en la cocina, ambos patrones oyeron unos sollozos, pero de más cerca se transformaron en risas.

—¡Vamos, fuera! —gritaron.

Insultándolos en voz baja y en quechua, todos los indios se marcharon, excepto el niño.

—¡Vamos, fuera! —le mandaron a éste también.

El niño volvió a soltar la risa.

—Este no es un empleo, ni una casa, ni nada —les dijo—. ¿Y adónde voy a ir, si en todas partes me daré con ustedes o con otros iguales a ustedes?

—¿Y entonces, que vas hacer? —le preguntaron sus patrones—. ¿Te quedas?

—Tampoco —dijo—. No vale la pena vivir aquí.

—¿Y entonces, qué? —insistieron.

—Lo dicho —respondió el niño—. Ni me voy ni me quedo. Ahora arreglénselas ustedes.

EL PEQUEÑO VERDUGO

Vigilaba desde un comienzo a su presa, desde la llegada de la sirvienta india de turno, que reemplazaría a la despedida por su madre a instancias suyas. Lo primero, ver quién la acompañaba, si un niño o una niña; le disgustaba recibirla sin prole, únicamente con el atado a la espalda y bultos y alforjas que engordaban atrozmente su cuerpo, envuelto ya en polleras hasta el suelo y en rebozos que aún cubrían su cabeza.

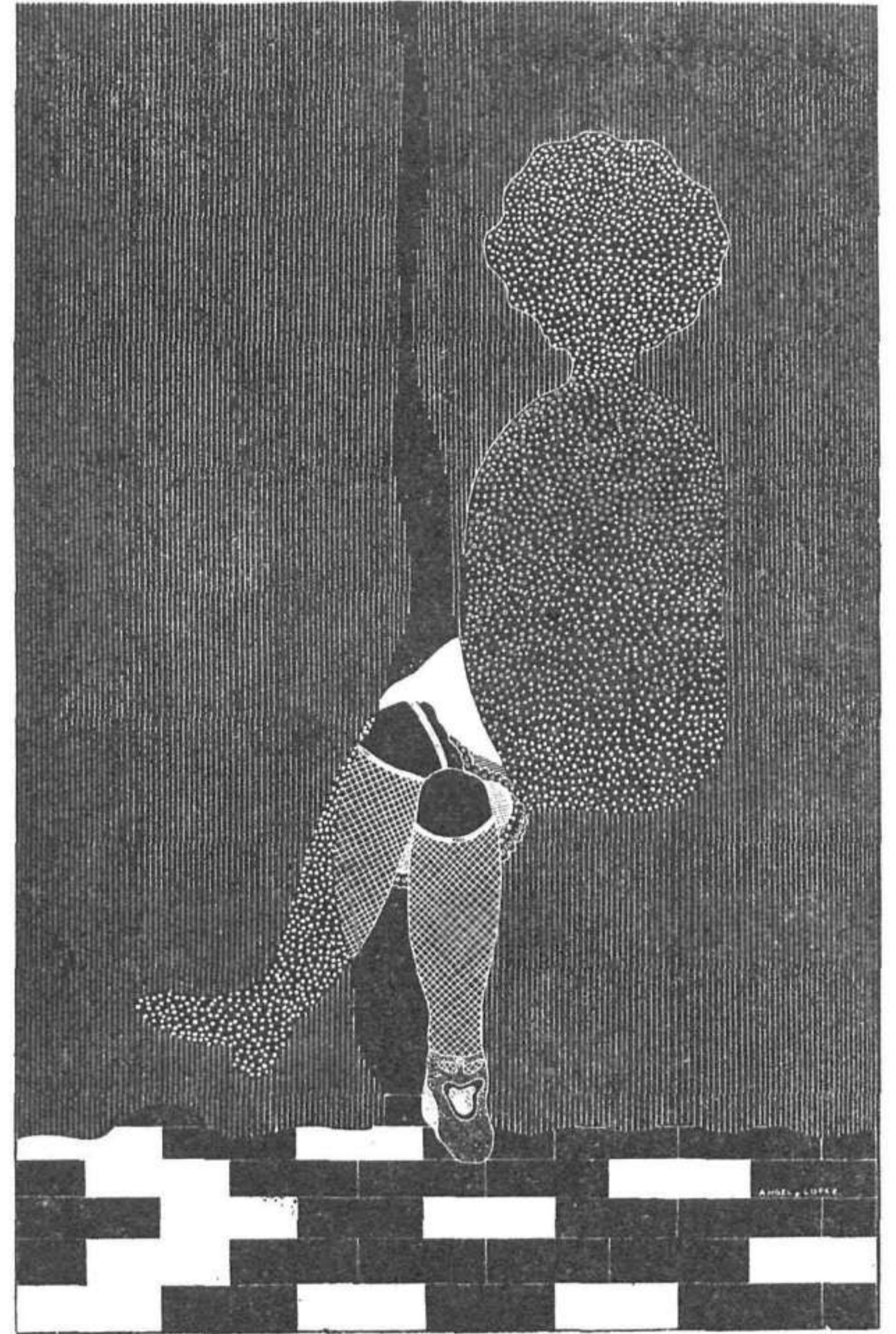
Si venía con un niño, su destino sólo tardaría un poco: el pequeño indio pretendería en vano oponerse al castigo, así fuera con una mirada turbia, hostil, o con la ilusión de una pelea en otro mundo donde ambos fueran iguales. Pero de todos modos llegaba el turno de los breves manotazos, de las patadas furtivas, y luego el encuentro final, el desafío abierto que paralizaba de miedo al hijo de la sirvienta, incapaz de medirse con él.

Prefería, no obstante, que la india trajera de la mano a una hija de ocho o diez años y entrara con ella en la cocina, donde ambas trabajarían hasta muy de noche y se tumbarían exhaustas sobre pellejos. Entonces no le bastaba una riña, lo sabía bien, ni menos una queja aduciendo que la indiecita no lo saludaba como era debido, que no le servía a la mesa cuando la cocinera ya no daba más. Oh, no, estudiaba minuciosamente a su presa, se acercaba a pocos pasos, la sometía a sonrisas y a juegos indios con cordeles y huesos de rodilla de cordero, ganando su confianza. Era la señal del camino inverso, el de las bofetadas, puntapiés y puñetazos. Esta carne indefensa era aún más dulce y terca, temblaba y a veces lloraba, pero de nuevo estaba ahí, a su alcance, y así corriese a denunciarlo a la cocinera, ésta se lo callaba todo ante la patrona, su madre. Pronto los puñetazos y empujones no le saciaban ya; se ponía a revisar los avergonzados harapos que ella defendía, o pisaba sobre sus pies descalzos, o levantaba sus falditas para averiguar el cuerpo sin fondo de las mujeres. Y su mayor deleite llegaba por la noche, cuando la pequeña se dormía limpiando la mesa de restos de comida: viéndola como una estatua, sentada apenas en el alto taburete *suyo*, daba un grito, quitaba el taburete de un punta-

pié y la estatua se escandalizaba en el aire, cayendo, gimiendo, saliendo difícilmente del sueño, porque la sorpresa del viaje de un mundo a otro había sido exacta, además de la nariz y boca ensangrentadas. De ahí al despido de ambas no faltaba mucho: le aburría castigar a la misma víctima.

Pero una mañana llegó otra india, sin hijo ni hija, sola. Tardaría aún más el choque, el duelo, pero la partida ya estaba echada. Le sonrió falsamente, se hizo acariciar y aun se fingió dormido, para que la mujer, según él fuerte y enorme, lo anidara en su pecho y le cantara dulcemente en quechua. Cuando pasó al ataque, como aún era débil para enfrentársele, empezó por asustarla de noche, irrumpiendo en la cocina como un loco, gritando y sacudiéndola con un palo, y huyendo sin darle tiempo a reaccionar. Luego dejó pasar unas noches en blanco y volvió a las andadas; pero llegó sigiloso cuando la india joven y larguísima se desnudaba a la luz de un lamparín de queroseno. Tembló, asustado, pero por las rendijas pudo descubrir esa nueva geografía de vastos pechos, de vientre henchido y sin duda tibio, de ingles negras y estremecedoras, y de espalda amplísima, con dos colinas para vivir sobre ellas.

Empujó la puerta, pero la mujer lo rechazó a manotadas, a golpes que cada noche se hacían más fieros, sin que él pudiese denunciarla ante su madre. Y después de echarlo, cerraba cruelmente la puerta. Cada noche tocaba y cada vez retrocedía vencido. Hasta que descubrió el arma que precisaba y no tenía, la verdadera llave de esa puerta, y se sentó pegado a las rendijas, a esperar el paso del tiempo que lo favoreciera ante los ojos de esa diosa india.



AMAR A MARTA

JORGE SEGOVIA

El amor necesita quebrantar la ley del mundo.
OCTAVIO PAZ

amar a Marta esta primavera amarte amor en las pomas de luz de otras estaciones sin nombre
como quien ama por los ojos alucinados de un niño la vida
su mirada tu voz y mis pasos para habitar contigo la transparencia
para abrazar la luminosidad de los días por dentro :

amar a Marta esta primavera en cualquier capital del dolor
en una estación de abrazos únicos
de besos únicos
de caricias únicas
ciegos en el milagro de las horas hasta alcanzar el ónice de los altares más sagrados
y ver
y vernos en todos los espejos a través de la vida
entre estalactitas del dolor y la lágrima
entre arquivoltas de la alegría y la esperanza
—y la muerte en su carta marcada como una distancia que amarillece—
pero era primavera por tus ojos de ámbar
y era alta la fiebre de amor contagiada por nuestra piel
y el mundo como una gota de agua resbalaba en su luz hacia una estación definitiva

primavera Marta amor
el amor de Nadja que nadie si no tú había de ofrendarle :

amar a Marta esta primavera con qué flores del mal
en qué lechos luminosos
en qué embriagadoras estancias
por qué vértigos ornamentales si no es aquí
en el corazón tumultuoso de la vida
en cada pétalo
en cada llama
cada mañana
en cada cosa
en cada rosa
en una mirada de ámbar ella hasta la soledad última de su nombre
del pulso conmocionado por las orillas de la playa
de tal paisaje tal historia que hace la vida gozo altísimo a su lado
a tu sombra
en tu luz :

amar a Marta esta primavera con qué cantos pisanos en qué pasos lejanos
entre la música de qué días
que como lluvia dulcísima madurara los frutos más secretos de la tierra
y la semilla radiante de tal amor hiciera eterno el deseo
y eterna la promesa
y eterno el desvelo
de tal nombre que si te nombra inventara la boca o su anhelo en las formas
amarte Marta esta primavera y todas las demás :

amar a Marta esta primavera por qué iluminaciones en qué tentaciones del cuerpo
por qué cuerdas de soledad asirnos al delirio de sus pechos novísimos
a través de que tránsitos encontrarnos con sus mieles dulces si llovía en otros paisajes
pero era la tarde de seda en tu cabellera de luz dormida
y el amor alzaba sus banderas en cada cúpula
contra el diafragma del tiempo y del siglo
—muertos, decían—

amar a Marta esta primavera hasta qué estación del infierno en qué otro invierno
emprender ese largo viaje hacia tus altares luminosos
y poner la vida como filo destellante a tu huella
si velos y gasas y sedas cubren la única verdad de la historia
—su desnudez jubilosa de luz osada—
cuerpo botticelliano acosado por puñales de sombra
emboscado en el laberinto de pasos perdidos

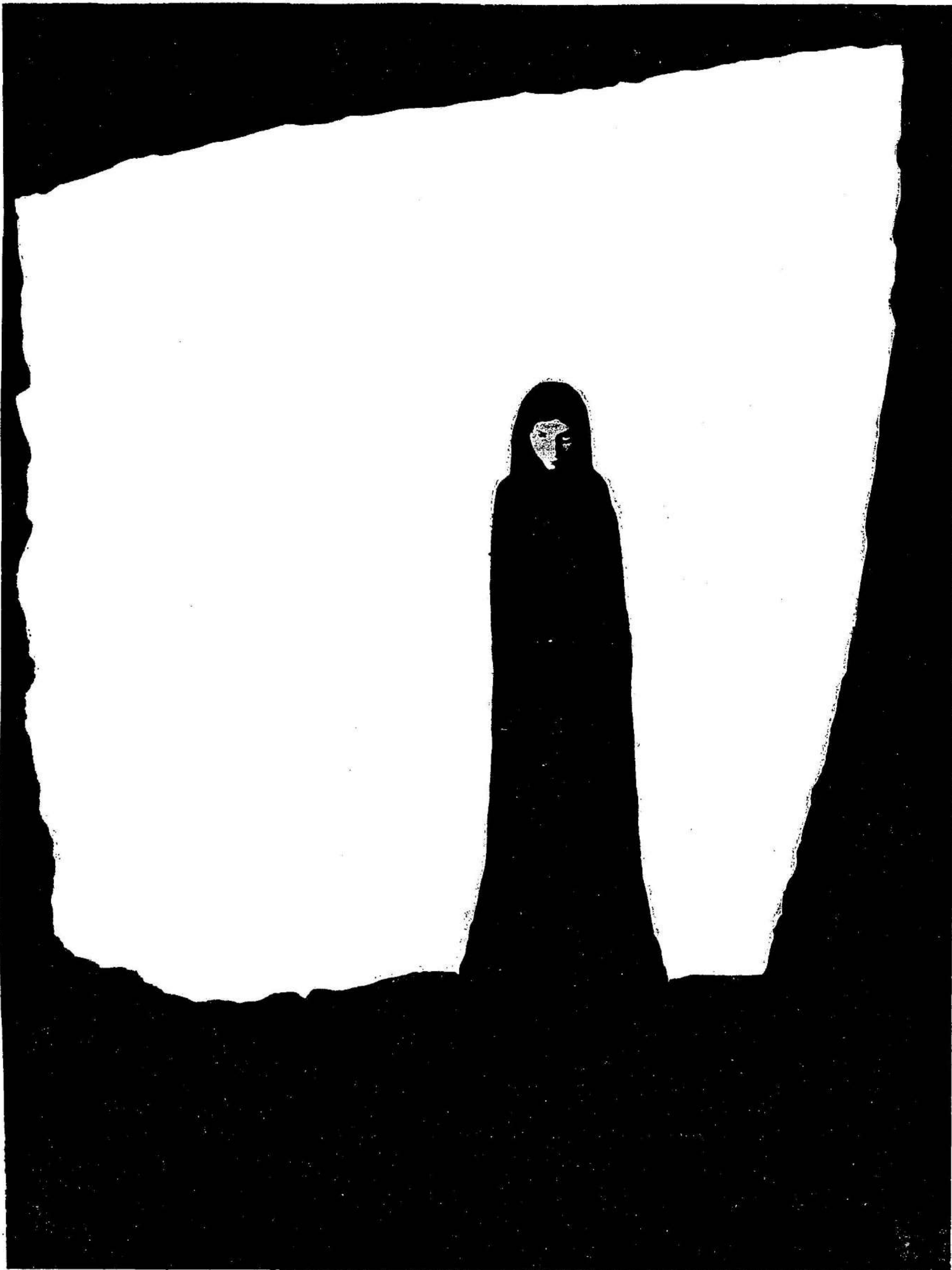


en tormentas
en callejones sin salida
en prostíbulos de oscuridad impune
en los ojos de mirar con espanto del niño
en las fauces de la vida
en tantas lluvias como expusieron su lenguaje sobre nuestros cuerpos :

amar a Marta esta primavera con qué elegías duinesas o ajeno o navaja o frambuesas ofe-
rentes

entregado a la tentación boreal de tus besos
de los zumos sagrados de tu corazón ofrecido a la rosa de los vientos del mundo
que como licor amniótico
o apomorfina devastadora
—fetiche imposible de no adorar—
tallara el zodíaco celeste más perfecto sobre nuestra piel y la espuma de las playas
si amuletos de lluvia
profanaron el canto coral y el sueño de las bóvedas
oh echadora de suertes :

amar a Marta esta primavera y deambular con ella hasta qué cementerio marino
soñando tal otra historia el mismo destino
por qué advientos equinocciales de sed de ti
o lumbres apocalípticas
o alisios de pasión
o sirocos de ternura
o caracteres cúficos
—oh, ángel terrible—
ha de mostrarse la epifanía de tu corazón perfumado en clemátides y corales
en copihues de sombra larga
en nomeolvides sin tristeza
hosanna de luz en tus pupilas de lilas altísimas
este tatuaje de la existencia o quetzal
este dolor clavado en la retícula del tiempo
este canto que quiere derramarse en pleonasmos de ti
de tu voz de vida del mundo
de tu boca bienamada
de tus ojos en seducción adivinadora
de tu sexo ardiente de loto azul
de tu cuerpo de icono venerado
por tus palabras en códigos de malvavisco y adormidera
si nombras Samarkanda o Zipaquirá
y crece la yuca y el zapote
el tamarindo y la arracacha
mientras abrazamos el misterio de los días por los arrabales del mundo :



Fotografía de Juan Salvadó Esquerihuela



amar a Marta esta primavera recorriendo qué divina comedia
celebrando qué bodas del cielo y del infierno
si la memoria de lo que no moría
se daba a su costado en capiteles de calma y sombra
en ábsides de emoción transida
en dípticos de soledad y ceremonial derviche
—oh, adivinadora—
qué piedra de la locura se abría como voraz boca
en bajorrelieves que nos soñaban
en damasquinados y frisos que revelaban nuestra huella rutilante
en arabescos de luz de tus pestañas
en arcos de belleza corporal de ti
en volutas de seducción abrasadora
en tapices alumbrados de mirar de gozo
en ánforas y cálices donde bebíamos amantes amados
el curaré que aventaría el sortilegio de la brasa
en aleluyas del abrazo último que tatuaría la piel de los mármoles :

amar a Marta esta primavera escuchando qué adagios de Albinoni o ante qué presagios
consultando el tarot
si la rueda de la fortuna
—alhaya—
antes de partir me nombra
azar en sombra de suerte o boca de besos encendidos
amarte Marta hasta morir
hasta el fin de cualquier palabra
hasta el polvo y los puñales del silencio por el delirio de la luz que te diseñaba :

amar a Marta esta primavera amarte amor
hasta la brasa que nos devora y esparce tal ceniza luminosa por el corazón terrestre de los
días

abrasados en qué abrazo
amar a Marta esta primavera
amarla.

LA COSTUMBRE DE MORIR

RAUL GUERRA GARRIDO

La puerta de roble giró silenciosa para dar paso al camarero.

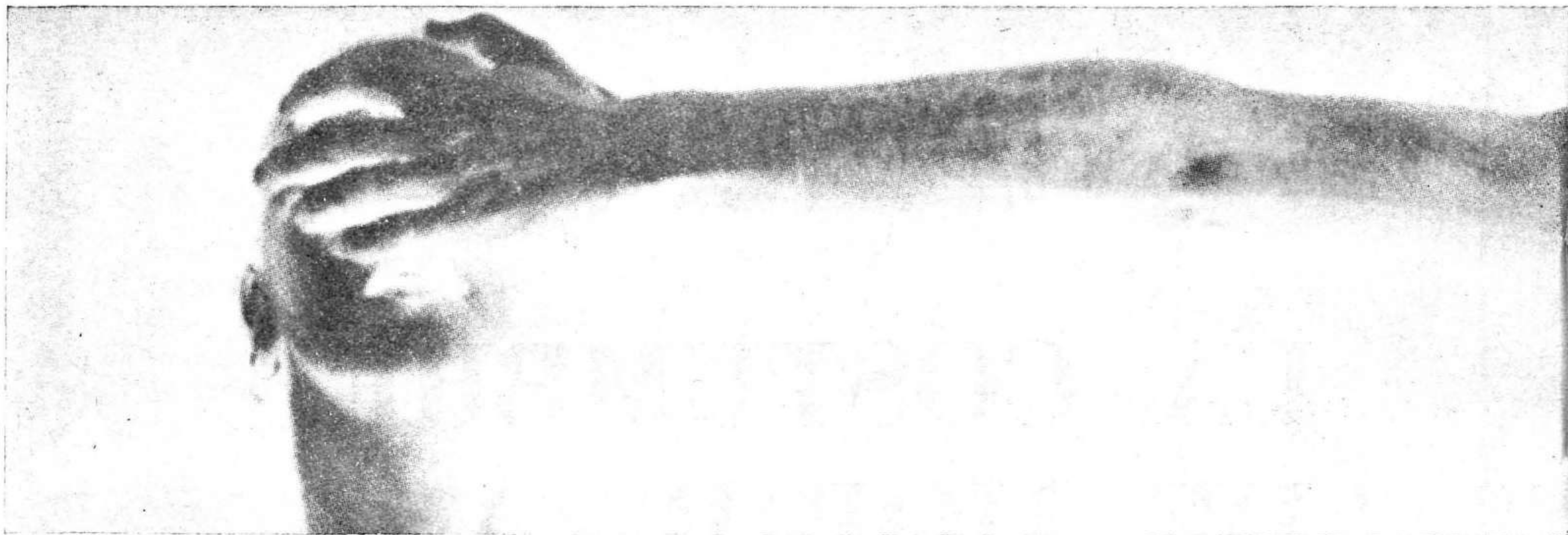
—Su whisky, doctor.

—Gracias.

El tintineo de los dos hielos se destacó nítido en el salón, en el silencio apenas roto al doblar las páginas del periódico. El médico tomó un sorbo y se dispuso a cargar la pipa.

Es un momento perfecto, el respiro que me doy del trabajo a casa y viceversa, una vez a la semana el club, un respiro fresco y suave como la brisa de una mañana de verano junto al mar, como la mezcla cavendish de virginias aromáticos cuyas briznas deslío entre los dedos saboreándolo de antemano, presionando el tabaco en pequeñas porciones hasta rellenar el cabezal, no a tope, la última capa con fuerza, lista la obra de arte para echármela a los dientes, es mi favorita saddle bit bulldog de brezo, los años recorren verticales toda su superficie de un brillante pulido, su forma proporciona humos menos cálidos y un sabor más mórbido, enciendo con parsimonia, con cerillas de madera, con inhalaciones lentas, profundas, un vicio sibarítico y a partir de cierta edad menos peligroso que el tenis, no se da el cáncer de pulmón entre los fumadores de

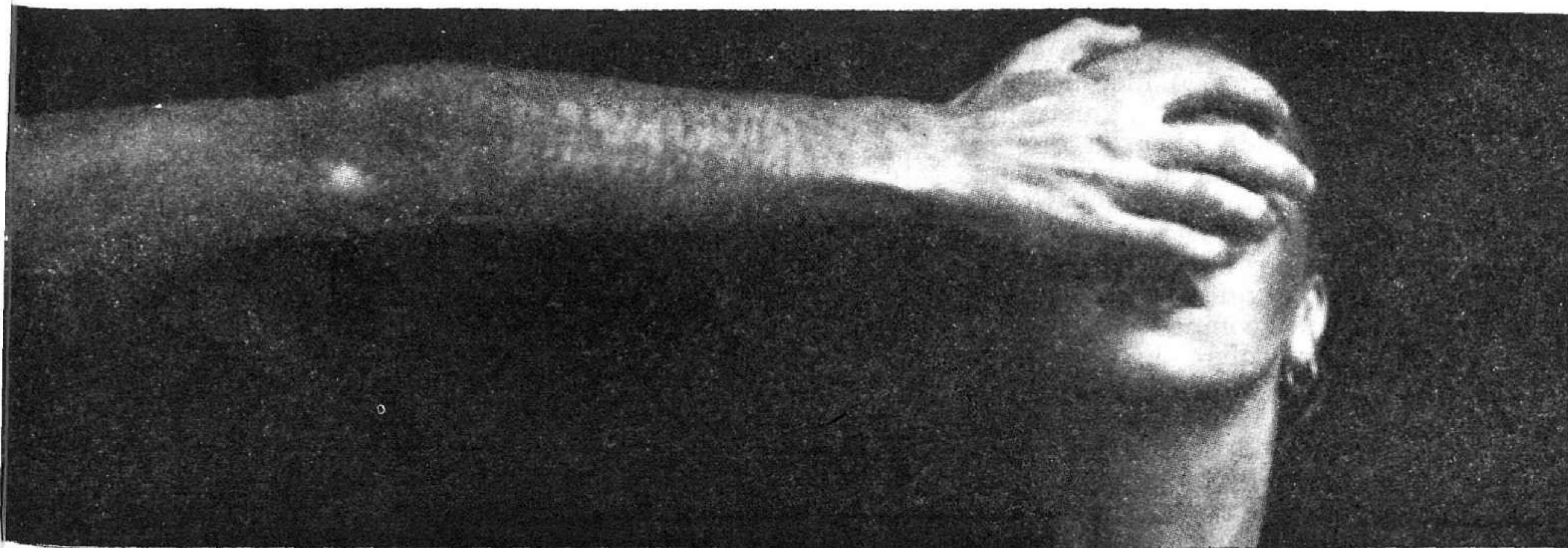
pipa, no necesito revistas para distraerme, es el más maravilloso reposo del guerrero que conozco, le permite a uno conocerse a sí mismo, la contemplación narcisista de una vida sin grandes relieves, pero con la satisfacción del deber cumplido, de darse a los demás en un ejercicio profesional duro, pero reconfortante, y con un matrimonio feliz, mi mujer me comprende, la quiero y no necesito recurrir a otras aventuras que no sean esta pequeña escapada, nos compenetramos y nos adaptamos a los nuevos tiempos, no importa la edad, se es joven de corazón, hasta ensayamos nuevas posiciones y con los cuarenta cumplidos a ninguna de sus amigas le harán el cunilingus; contemplo el humo azul, una vez prendida



Fotografía de Eguiguren

las pipadas se espacian hasta convertirse en un dulce respirar y los pensamientos fluyen con la misma facilidad fisiológica, pruebo a empuñarla con tres dedos, jugueteo con la boquilla, mi clientela me quiere, por ellos sigo en el seguro, por los desheredados como el pobre Alfonso de esta mañana, le paso las recetas, le doy la baja y así llegará con su amenaza de úlcera hasta la jubilación, poco se puede hacer en una sanidad tan caótica, las pequeñas incorrecciones compensadoras la humanizan, si cumpliéramos a rajatabla el sistema saltaría, no se puede ver a decenas de enfermos en una hora; quito la primera ceniza y con el pomo aprieto la mezcla, la cazoleta está caliente, pero no demasiado, la paso por la frente para despejar las ideas, por las aletas de la nariz, la grasa cutánea aumenta el brillo de la madera, la pipa es un objeto refinado, un amigo íntimo, su calor dilata los vasos sanguíneos de la región nasal aumentando el riego con la consiguiente optimización de la sensibilidad, es un animal vivo, me viene a la memoria el perro destripado en la carretera y por la misma asociación de ideas aquel pobre hombre haciendo auto-stop, hay que estar loco para subir a un desconocido con los tiempos que corren, pero su aspecto de indefensión absoluta me obligó a ello, una historia que se está haciendo común, el paro, el hambre, quería volver al pueblo, comer algo, le di un lila, la limosna retrasa la revolución, pero a él maldito lo que le importaba la política, quería un plato de lentejas y su caso individual, de momento, se solucionó, están difíciles las cosas, a todos nos gustaría marcharnos, volver a nuestro lugar de origen, al utópico muelle pesquero que evoca el aroma de virginia, un olor agridulce,

picante y suave al mismo tiempo, un tabaco excepcional, sensible como un pura-sangre, el suyo es un viaje sinfónico, marca la diferencia entre el hombre y el robot cosificado, se merece tres estrellas porque no hay cuatro, miles de estrellitas relajando las circunvalaciones corticales como no hay marihuana que pueda hacerlo, no comprendo la afición a la hierba existiendo esto, una moda, en realidad, una fuga de las responsabilidades comunitarias, también hay que optar por lo nuevo en política, por un orden más justo, por eso voté a la socialdemocracia, porque su opción me parece la más justa, les voté en contra del voto útil, para mí especialmente inútil y negativo ya que todos mis colegas están a la derecha y a la larga lo pagaré con algún oscuro escalafón que no funcio-



Fotografía de Eguiguren

nará a tiempo, hasta dejé utilizar mi nombre al final de una candidatura, puede que me perjudique, pero no me arrepiento, alguien tiene que dar la cara, el viejo lobo de mar que nunca seré, el filósofo ensimismado en que me transformo cuando aprieto el mordido en cola de pez de este maravilloso brezo, pieza única conformada por mis manos como el humo azulenco en que me envuelvo para aislarme en un, creo, merecido descanso.

La puerta de roble se abre de nuevo, el estupor cunde entre los socios del club de fumadores de pipa, pues jamás lo había hecho con un estruendo parecido.

—Caballeros...

Son tres los muchachos que irrumpen en la sala uniformados con pantalones vaqueros y jersey de cuello alto, no llevan capucha, ni antifaz, ni media, a rostro descubierto, una misma cara de gesto duro y barba bíblica. Empuñan la legendaria Marietta M-10, el arma ideal para llevarla al cine, un subfusil plegable, con silenciador, capaz de disparar diez tiros en un segundo y que cabe perfectamente en un bolso de mano.

—... al primero que se mueva lo dejo frito.

—Pero oiga, esto es un club privado.

—Pues por eso.

El sorprendido doctor intenta mantener figura y serenidad. Saca el dinero del bolsillo y lo deposita sobre la mesa.

—Imbécil, esto no es un atraco.

—¿Entonces?

—Arriba, carroza, de cara a la pared.

—Venga, todos contra la pared, las manos en alto.

Tiemblan los adultos, sin el carisma de su profesionalidad se sienten débiles, flaquean algunas rodillas, resaltan las cal-

vas por donde empiezan a deslizarse gotas de sudor. Se ordenan dóciles, en fila patética, como si fueran a hacer gimnasia.

Desde niño no me encontraba en esta situación, castigado de cara a la pared, atemorizado, pero no sorprendido, estoy viviendo la noticia diaria en la página de sucesos, un miedo profundo, pues lo peor flota en el aire tenso; según los sicólogos, los únicos estímulos innatos capaces de producir miedo son sólo el ruido, la pérdida súbita de soporte y el dolor; ninguno se ha producido aún, pero no todo es hipotálamo y los estímulos adquiridos mediante aprendizaje son infinitos, los llamamos amenazas y nos están amenazando con, ¿con qué?, ¿qué pretenden?, la vida pasa por la mente del ahogado en segundos, como en una película, eso dicen los

que se salvan del naufragio, así la siento nada más oír el chasquido metálico precursor de la ráfaga, nos van a ametrallar, voy a perder una vida absurda que mi mujer soporta hasta en la cama, en donde el único que disfrutó fui yo, puede que la pobre no haya alcanzado jamás el orgasmo, jamás la oí gritar, clavarme las uñas, ni siquiera jadear, la quise sin amor, más que compañera fue acompañante, un motivo de decoración, como la pipa, quizá, es tremendo reconocerse básicamente egoísta, apegado al dinero de un fácil pluriempleo, la seguridad social como complemento de la consulta privada, a destajo y con horarios absurdos, plegándome servil al consumo drogadicto de Alfonso como al inspector jefe que me impedía su ingreso por falta de camas, si cumpliéramos a rajatabla con nuestro deber el sistema saltaría y ésa es la solución, sólo que yo saltaría con el sistema, es más fácil dar una limosna y quitarte al estorbo del medio, retrasa la revolución, sí, pero no tanto como quisiera, la tengo aquí, en el crepitar de los proyectiles de nueve milímetros, caen los cuerpos de amigos, conocidos de vista, de charlas entre meteorológicas y políticas, no recuerdo mi infancia, sino el absurdo doble juego actual de tranquilizar mi conciencia con una candidatura de izquierdas, seguro de que era imposible mi elección, tan abajo en la lista, me daba prestigio entre los internos y los médicos jóvenes de cara a otras aspiraciones jerárquicas, pero es el sistema con su amor a lo ambiguo el culpable, no yo, la sociedad me tituló doctor sin necesidad de doctorado, la saddle bit bulldog se puede adquirir por unos pocos miles de pesetas, no es un animal vivo que se necesite amaestrar, su presencia da cierto prestigio, por eso me gusta, siento el impacto brutal en no sé qué parte de mi cuerpo, raciocinio y vista se me nublan, no me encomiendo a nadie, pienso en mi última esperanza: ¡Ojalá se les haya ocurrido disparar a las piernas!



Fotografía de Alfonso Viada

A NUESTRO LEZAMA

FINA GARCIA MARRUZ

Temor de hacer este poema.

«Fina, escríbame una elegía,
con esos versos largos que usted hace a lo Claudel.»

(La risa baritonal, la ironía paterna,
como un rocío grueso.)

«Escríbame nuestras memorias de *Orígenes*.
Usted es buena memorista.
Recuérdeme bajo el balcón de Neptuno,
con deseos de verlos, y que ustedes me mandaran a pasar.»

Usted pasaba de la ironía al cariño
como el rojo al azul en las vidrieras
de nuestro criollo mediopunto.

Nos estremece, y se ríe como un mandarín.
Trae una cajita de sándalo y un espejo nublado
donde nos asomamos a la nieve de Jacksonville
la nochebuena de los emigrados,
la noche en que parecía que Martí no iba a llegar.

¿No sabe que se ha ido
con usted una parte de la Habana,
y que ya no está, en el Parque de las Estatuas,
reclinado, adolescente, junto a su Apolo altivo?

Vuelvo la cara para no encontrarlo
ausente en el café de Obispo
hablando con Fernando, el Impresor.
Tropiezo con sus ojos
en «la Catedral amadísima»
de bellas torres, desiguales
como los versos de sus tercetos,
la ondulación marina de la fachada que entona
su propia inmovilidad que tiembla.

Ah, ¿es cierto
que ya usted no nos invita
en la Navidad de la cobranza,
que no viene a regalarnos una estatuilla de jade,
y luego se sumerge en la casa
los días restantes, a que nadie le vea
la pobreza real de la salita húmeda,
o ese simple cenicero que acerca con majestad,
al que llama su vaso etrusco
con una carcajada?

La vieja Baldomera ha cerrado los postigos
para que no entren los soplos del Maligno.
Su padre se endereza la guerrera en el retrato
y entona una orden.
El vacío del patio se extiende militarmente hasta Orión
y Eloísa juega a los yakis en el patio ajedrezado.

Con los ojos ahondados por todas las esperas
su madre lo aguarda, lo impulsa, lo retiene,
le muestra todas las preguntas como si fueran todas las respuestas.
«El bobito, frente de sarampión, mamita linda.»
De ese cuarto cerrado, sale toda la infancia.

Se ha ido usted tan sencillamente.
Oscura pradera convidándonos
fue su palabra oscura
como la raíz de la vida.
Pero su partida ha sido tan simple
como la evaporación del rocío en la hoja.

Perdóneme si no puedo aún creerlo.

Toco a su casa y me parece
que va a salir del fondo, como de un estanque,
a darme su habitual beso en la frente.
Que se sienta calmosamente en su sillón
abanicándose el pecho fatigado
en la salita pequeña de muebles enormes,
que le pide a María Luisa que nos traiga
«el mejor té de la Habana Vieja»,
y ella nos trae el solo-té, el té ya sin sus palabras
rodeándolo como un humo lujoso, inacabable.

Diría que va a poder leer con nosotros
el último artículo sobre su muerte,
con ese aire de no tomar en serio
lo que en serio nos decía, y luego reír.
«Muy bien lo del nicaragüense»,
con esa voz suya que terminaba interrogando.
Su muerte es como el descubrimiento
de una ciudad maya:
Una civilización en silencio.



Dibujo de Del Giudice

Luego me da, para que la repase, la revista,
mientras bate el pequeño ventilador el aire de la sala
y por la ventana pasan el camión bulloso,
los chiquitos del barrio y la casera cargando un melón.

Usted ha pasado de lo real a lo irreal
con la naturalidad de una música, o de una niebla,
y nadie puede forzarnos a creer en lo ineluctable
cuando sólo es natural lo que no debió haber sucedido.

Recuerdo sus brindis amistosos
como una profecía que no podría menos que cumplirse.

El gusto de sus palabras, más dulce que el gusto del vino.

Usted ha pasado de lo visible a lo invisible
con la naturalidad del emperador que atraviesa
el cristal de su palacio de porcelana
en un cuento infantil.

Y de pronto es el anciano del bastón de fresno
y la cabaña junto al río,
que ve su rayo oblicuo en el agua, mientras llegan
los cuatro ríos de la sabiduría
a su orilla inmóvil.

Sonríe con malicia: «Ya no estoy, pueden visitarme.»
Metamorfosea el aire impedido en un poco de brisa.

¿Sabe que sus palabras, visiblemente, crecen?
Ahora entiendo
lo de «pagar en sangre el buen camino».

¿Adónde irás, con tu cabeza de rey-niño,
más cargada que la noche de las constelaciones lejanas?
Navegas solo en tan estrecho recinto,
la noble cabeza majestuosa
que tuvo altivos, deslumbrantes sueños.
¿Adónde vas, ay, sin rumbo,
sin más brújula que el corazón, en lo sombrío,
a buscar la ciudad iluminada,
el árbol de la transparencia?
Cemí, semilla, reobra, recupéranos lo lejano.

Hoy mientras el Padre decía la misa
con su bella voz romana, de buenos llenos,
y su aliento soplaba cada palabra hasta henchirla,
pude entender que el aliento que hinchó las materias
sólo pudo venir del corazón.

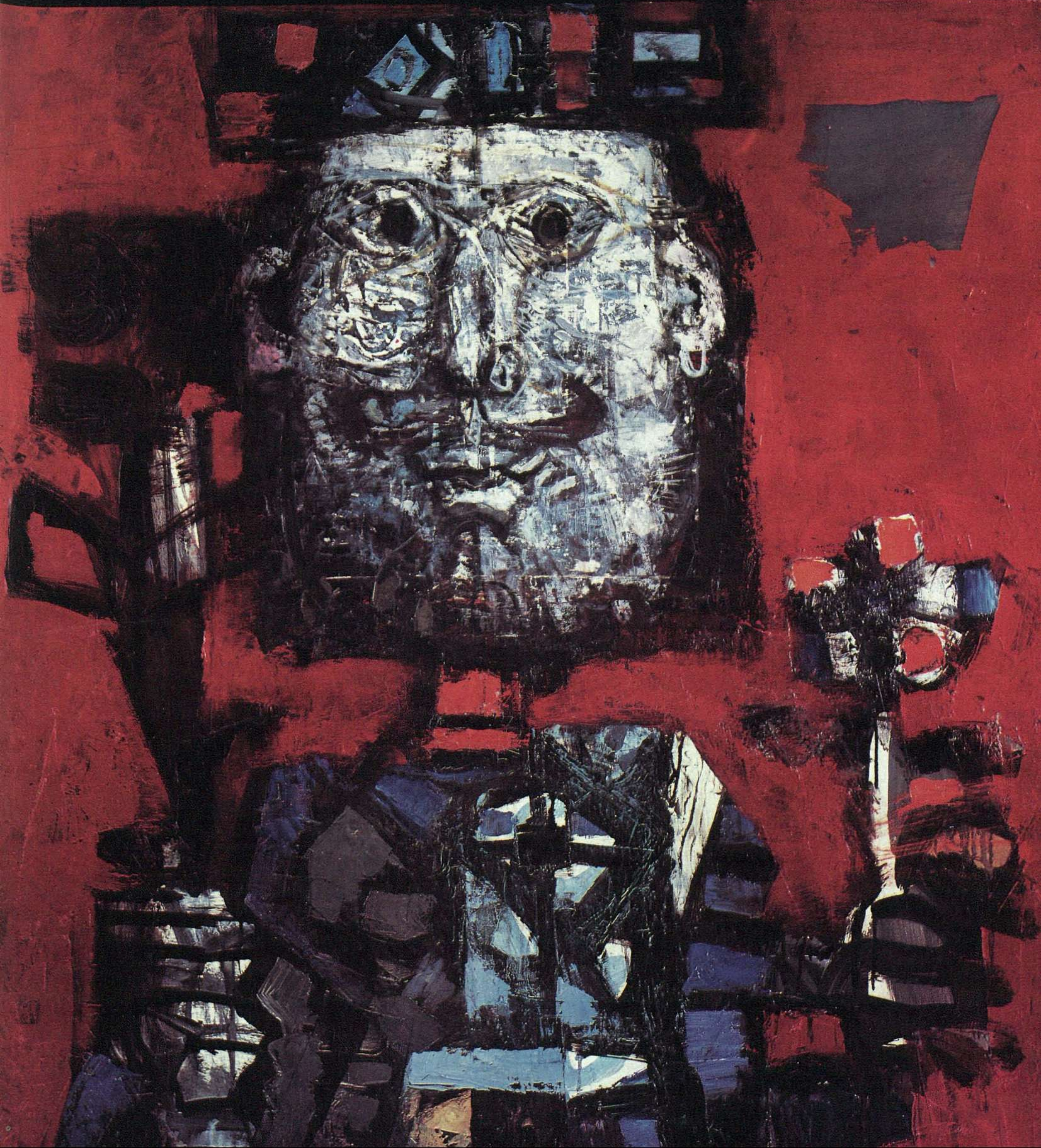
Oía al Padre visible y a Julián invisible
tocar en una esquina de la iglesia
el órgano herido y majestuoso.
Y todos éramos unos, los presentes y los ausentes,
los vivos y los muertos,
una leve frontera atravesando
la sonrisa de las madres y nuestra última orfandad.

¿Se nos ha ido en un coche infantil
guiado por venados de diamante?
De pronto comprendemos que nos hemos quedado todos más pobres.

Pero usted musita lo de Pascal,
con su papel cosido al pecho:
«Reconciliación total y dulce.»

Siempre fueron bruscas sus despedidas.

CLAVÉ









DIALOGO

DE LA MUERTE*

EUGENIO D'ORS

(Serenamente) **P**OETAS, yo os lo digo: vuestros hijos no mueren. Todas las criaturas de la fantasía, todas las encarnaciones del ideal, alumbradas en el sagrado momento de la inspiración, viven fuertes e inmortales en tierra misteriosa, donde no imperan leyes de espacio ni de tiempo; todas se unen en romería de armonía. Gritan los héroes homéricos como si estuviesen aún delante de los muros de Troya, y, cerca suyo, siente todavía Mireia, rendida, el dulcísimo desfallecimiento místico. Resuenan mezclados los ecos que cantan el alma cruel de Sapho con los que encienden el Espíritu divino del alma de San Juan de la Cruz. Discurren, enlazados, los brazos de la Teresa de Ausias March y madona Laura del Petrarca. Y el hálito de un Prometeo, y el hálito de un Hamlet y el hálito de un Harold no llegan a apagar la canción suavísima de la casta Matilde, deslizándose gentilmente por los floridos caminos del bosque paradisiaco... Rama y Otelo, Beatriz y la Celestina, el caballero Don Quijote y el Doctor Fausto..., todos estáis aquí condenados a perdurable existencia con el mismo carácter, las mismas pasiones y los mismos dolores con que los concibió el artista... Y, a su costado, los mil hijos del Sueño: bravos adolescentes matadores de gigantes; guerreros vestidos de hierro, batiéndose arduamente con horribles monstruos; las buenas hadas, dispensadoras de mercedes; brujas andrajosas, de ojos de oliva, riendo fatídicas

en brazos de las tinieblas; los druidas, consejeros; los tres Reyes, portadores de juguetes; el Judío errante, en su inacabable camino; la hermosa princesa, dormida por cien años; la Cenicienta, perdiendo el minúsculo zapatito; las mujeres-flores de la sensual Montaña, y, por encima de todos—tal vez presidiéndolos a todos—, el Olimpo helénico, sueño de alegría y armonía, risa madrugadora; tejida de bellísimas fábulas vencidas en el mundo, más triunfantes empero en el misterioso y caótico mundo de la fantasía.

También están aquí en esta tierra de la poesía y de los sueños dos condenados memorables: el filósofo Sócrates, tal y como se nos aparece en las obras de Platón, en aquellos diálogos que son poemas, y la Joven Cautiva, triste heroína de la elegía de Andrés Chenier. Y he aquí que llega el día del castigo y los encierran a ambos en una misma celda el tiempo de una noche para beber dos copas de cicuta. Cuando llega este momento, Sócrates acaba justamente de tener con su discípulo Critón aquel inmortal diálogo del Deber; ella tiene todavía en los labios el último doloroso acento de la elegía:

¡Yo no quiero morir todavía!...

El, con su cabeza encanecida, marcha serenamente a la muerte; ella, ¡pobrecilla!, se aferra a la vida con todas las ansias y las fuerzas de su juventud.

Y los dos condenados se saludan..., se miran con lástima... y se hablan.

Escuchad:

LA CAUTIVA: —Yo también he soñado... cosas pasadas..., de mis primeros años... He visto la masía de mis padres, blanca entre el verdor..., y el jardín..., y los bosques umbríos..., y el mar..., y un cielo totalmente azul... ¡y un sol! ¡Ya no veremos más el sol!

SÓCRATES: —Otro lucirá pronto en los ojos de nuestra alma. Disfrutaremos de la luz más alta, y nuestra vista gozará como de un festín..., y en esta luz, pura, sin sombra de promiscuidad material, las eternas esencias, las almas inmortales de las cosas, que, locos, buscamos en vano en esta vida, sin avistarlas, porque un velo de carne miserable no deja que nos lleguen sus radiantes resplandores... ¡Oh Sol infinito!, ¡alumbramiento que no ciegas!, ¡plena satisfacción de todas las ansias!, ¡felicidad perdurable!, ¡beatífica visión de la Luz!

LA CAUTIVA: —Por la rendija penetra, tímido, un rayo de luz... Es de día.

SÓCRATES: —Pronto, pronto vendrá el día.

LA CAUTIVA: —La hora pasa...

SÓCRATES: —Sí; ¡acabemos de prisa...! ¡Valor, hija mía! ¡Somos inocentes! ¡Vayamos tranquilos a la muerte!

LA CAUTIVA (*súbitamente*): —Sí; vamos. *Llenan las copas.*

SÓCRATES: —¡Oh tú, Gran Providente, Padre misericordioso de toda criatura! Escucha nuestra súplica: te pedimos que veles sobre nosotros para que hasta el último suspiro conservemos la serenidad digna de nuestra racional naturaleza. ¡Que ninguna pasión cobarde turbe la solemne majestad del supremo instante!

LA CAUTIVA (*nerviosamente*): —¿Brindemos?

SÓCRATES (*paternalmente*): —¡Ah, locuela!

Chocan las copas.

Beben.

Un largo silencio.

LA CAUTIVA: —¡Adiós!

SÓCRATES: —Abracémonos.

Se abrazan.

Otro silencio largo.

LA CAUTIVA (*con rabia súbita*): —¡Ay! Ahora todo ha acabado. Me has robado la vida, ¡ladrón!... Me la has robado con mentiras..., ¡ladrón y traidor!...

SÓCRATES: —En tu cuerpo joven la sangre corre más de prisa... Ya te hace efecto el veneno... Recuérdalo: hemos pedido una muerte serena.

La muchacha cae en tierra.

El filósofo comienza a sentir los efectos del veneno.

Largo silencio.

LA CAUTIVA (*con voz apagada*): —Padre...

SÓCRATES: —Hija...

SÓCRATES: —¡Ah!, tú eres la otra..., la muchacha...

LA CAUTIVA: —Sí; vengo a morir contigo, ¡y soy inocente!

SÓCRATES: —Como yo. Por eso sabremos morir con serenidad. Ningún remordimiento turbará la augusta paz de nuestra agonía.

LA CAUTIVA: —¡Y si supieses la amargura del morir tan joven!... Cuando en el banquete de la vida, recién comenzado, mis labios tan sólo han mojado la copa un instante, ¡en mis manos todavía llena!

SÓCRATES: —Cumpliremos nuestro deber. Ahora mismo acaban de ofrecermela huida. Mas un hombre digno de serlo debe preferir mil veces la muerte al oprobio de una cobardía.

LA CAUTIVA: —¡Mas yo no quisiera morir todavía!

SÓCRATES: —¡Morir! ¿Sabes tú qué es la muerte? Atiende. Yo no me engaño; estoy en los instantes en que un hombre piensa con más claridad: cuando la muerte se acerca... ¿Qué es la muerte? Una de dos: o aniquilación absoluta o privación de todo sentimiento; o, como suele decirse, el cambio de lugar que el espíritu ocupa. Si fuese privación de todo sentimiento, si reposo inalterable que no turbase ningún mal sueño, ¿qué mayor dulzura se podría desear? Mas no; no es el aniquilamiento lo que espera a nuestra alma. Porque este anhelo misterioso que se agita en el fondo de nuestro ser has de saber que es inmortal.

LA CAUTIVA: —¡Pero yo no quiero morir todavía!

SÓCRATES: —Escucha. Recógete en ti misma y recuerda... ¿No has pensado nunca en las alas de tu espíritu? ¿No has sentido cómo detrás de los grandes sentimientos y de las cosas sublimes las alas se agitaban firmes e intentaban volar? ¿No has experimentado jamás la atracción de los horizontes lejanos, las altas tentaciones del Infinito?... ¡Sí! ¡Sí! No puedes negarlo. Entonces, ¡alégrate! La hora ha llegado... Recógete, recógete... ¿No sientes ahora mismo como si nos llamasen voces celestiales?... Son los bienaventurados, que nos esperan, vestidos de gloria, cantando en coros armónicos su inalterable felicidad, sentados, en el ban-



Dibujo de Aguirre

quiere de las Esencias, en la misma mesa que las once tribus de Espíritus puros, presididos por el Supremo Amor que rige el orden soberano y pasea doquier la mirada serena... Más allá de la bóveda celeste, en región que ningún poeta cantará jamás dignamente, se oyen las supremas melodías del Convite, y por todos los ámbitos del Empíreo rueda y resuena la fresca risa de los inmortales.

LA CAUTIVA: —¡Sí!... ¡Pero yo no quisiera morir todavía!

SÓCRATES: —A la Eterna Fiesta estamos convidados; tenemos la mesa preparada... ¡Oh alegría divina! ¡Cómo se empequeñecen a tu lado las miserables dichas de la tierra!... Ya espero impaciente el momento de la volada... Esta noche he tenido un sueño: me ha parecido ver cerca mío

una dama gentil y bellísima que me ha susurrado al oído con suavísima voz: «Dentro de tres días estarás en la fértil Flía.»

LA CAUTIVA (*suplicante*): —Volvedme a decir aquello tan hermoso de hace poco.

SÓCRATES (*arrodillado al lado de ella y con voz que va apagándose*): —En las regiones etéreas, más allá de la bóveda celeste y del ejército trémulo de estrellas, está el palacio de la Felicidad... Los Espíritus nos esperan; vendrán a recibirnos a medio camino, envueltos en un rayo de la luz infinita. La vía está tapizada de lirios y de rosas eternamente olorosas. Música de arpas y salterios sonará, dándonos la bienvenida, y los coros de Bienaventurados dirán en sus cánticos: «Abrámosles paso. Son el viejo y la virgen; son inocentes; vienen puros y sin mancha.»

LA CAUTIVA: —¡Ah, sí..., sí!

Mueren ambos, *serenamente*.

* Presentamos, como homenaje, a Eugenio d'Ors en el centenario de su nacimiento, este bellissimo «Diálogo de la muerte», texto inédito suyo, originariamente escrito en catalán y traducido por nosotros para su publicación en esta revista. Como veremos, es un diálogo entre Sócrates y La Cautiva, condenados ambos a morir y poco antes de beber el veneno fatal. Toda la vida de Sócrates fue diálogo, hasta el mismo momento de la muerte y el camino a su última morada.

Esta forma de texto dialógico es muy característica en d'Ors, tanto en su expresión literaria como en su pensamiento filosófico. Toda su obra literaria está llena de diálogos: una vez insertos en sus textos; otras, en que todo el texto puede calificarse de *diálogo*. Entre los primeros podemos citar: «Eugenio y su demonio», del *Epos de los destinos*; «La aparición celeste de La Bien Plantada», en el final de la novela; o el encuentro de Lidia con Xenius en el cielo empíreo en su novela *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, así como fragmentos de su *Gualba, la de mil voces*. Entre los segundos, es decir, diálogos propiamente dichos, además de éste, que ve hoy por primera vez la luz, pueden considerarse como tales: «Oración a Madona Blanca María» (1899), los diálogos con los estudiantes de *La amistad y el diálogo* (1914), «Aprendizaje y

heroísmo» (1915) y «Grandeza y servidumbre de la inteligencia» (1919), «Cuando yo era metalista» (1920), «Diálogo del paseo de Escollera» (1920), «Los diálogos de la pasión mediatunda» (1922), el diálogo con Homero ciego titulado «El poeta ciego» (1924) y el diálogo con el agua tranquila o el lago titulado «Cuando ya esté tranquilo» (1927).

Eugenio d'Ors afirmaba ya en su «Decálogo de la Sencillez»: *El primer mandamiento de la Sencillez es el Diálogo. El Diálogo mantiene siempre a flote nuestra conducta con la continuada disciplina del contraste. El diálogo es para él una norma de vida, de conducta, y una manera de espiritualidad: Que cada uno desvele y cultive lo que en él hay de angélico en amistad y diálogo. También es un método que permite la claridad del pensamiento: Todo monólogo es, por naturaleza, «descabellado». Gracias al diálogo, el alma de otros penetra intersticialmente en la nuestra; así, el peine, en el remolino de la cabellera en desorden, penetra y, con desenmarañarla, la adocenta. Para d'Ors, el diálogo no sólo es una forma de filosofar, sino que está identificado con el propio pensar. El pensamiento es diálogo: Diálogo de una filosofía con otra, de un hombre con otro, y en último término, diálogo interior de la cons-*

ciencia con la «superconsciencia», con el ángel. Pensar es siempre «pensar con alguien», es decir, diálogo. El pensamiento filosófico no es para d'Ors lógico, sino dialógico y dual.

Eugenio d'Ors fue un hombre socrático de espíritu. Al igual que Sócrates, su literatura y su filosofía son expresión del «fuego del espíritu». No son un *ergon* (cosa), sino una *energeia* (energía). D'Ors logra esta «vivacidad» filosófica y literaria mediante dos procedimientos típicamente socráticos: *el diálogo y la ironía*. Por eso, Eberhard Vogel dice que d'Ors es «el Sócrates de la moderna España». Un testimonio más del espíritu socrático y del estilo helénico de d'Ors son las siguientes palabras suyas: *Para todo buen griego, el hablar va tan unido al pensar como para el semita rezar y recitar; la oración del semita es justamente eso, oración, algo en que participa siempre su an, su boca. Para un griego, el hablar no se da aislado del pensar: el logos es a la vez lo uno y lo otro. Entendió siempre el pensamiento como un diálogo silencioso del alma consigo misma, y el diálogo con los demás, como un pensamiento sonoro. Sócrates es un buen heleno: piensa hablando y habla pensando. De hecho, de él ha salido el diálogo como modo de pensamiento.*—CARLOS D'ORS.

JOHN WILMOT, EARL OF ROCHESTER: UN POETA MODERNO

BERND DIETZ

1

Acaso sea el siglo xvii el más importante de la literatura inglesa. En sus albores asistimos al último esplendor de la poesía y el teatro isabelinos, que no tardan en ceder su puesto al grandioso pesimismo y lucidez maquiaveliana de los dramaturgos jacobinos, o a la *nueva* poesía de los metafísicos seguidores de Donne, en frecuente contraste con los *cavalier poets* de la escuela de Jonson. Cien años más tarde, la transformación operada ha sido radical, y los autores augustanos prefiguran algunos de los rasgos que perdurarán hasta el siglo xix.

Si hubiera que escoger una fecha característica susceptible de compartimentar el desarrollo de la literatura y las ideas en ese siglo xvii, tendríamos que elegir el año 1660, que presencia la restauración de la monarquía en la persona de Carlos II, hijo a su vez del Carlos I ejecutado en 1649.

No es habitual que los ingleses decapiten a sus reyes, y las

enormes diferencias entre Milton y Dryden señalizan el abismo que media entre el rebelde puritano y el escritor profesional, entre el vate y el hombre de letras, entre la fe revolucionaria que cree inminente la instauración de la utopía y la inteligencia aplicada al medro personal en una corte que ya no cree en redenciones de ninguna clase. Son muchos los elementos que confieren al reinado de Carlos II una sospechosa modernidad.

¿No nos es acaso familiar la sensación de un doloroso desen-

canto ante la certidumbre de que nuestras expectativas fueron hartamente ingenuas? ¿Es que no hemos contemplado en este siglo cómo se malograban revoluciones que prometían el inmediato establecimiento de la libertad y la justicia, ya por la corrupción de sus agentes, ya porque sus previsiones estaban erradas? ¿No es conocida la experiencia de remar en seco a pesar de la dialéctica, y el retorno al viejo suelo pragmático tras imaginar que bastaba la sincera voluntad de la mayoría para despejar el mito de la iniquidad y el egoísmo humanos? ¿Y no estamos hartos de repetir, *carpe diem, carpe diem*, de zambullirnos en un nada fácil escapismo hedonista, sedientos de un placer sensual que la realidad general y la razón nos niegan a cada paso?

Si la voz solemne y digna de Milton, sin duda el *mayor* poeta inglés, no siempre llega a estremecernos, la culpa no es suya ni nuestra. El inacabable torniquete de la historia hace que nos parezcan *mejores* ciertos poetas menores, y hemos de admitirlo abiertamente, aunque ello es-

candalice al erudito o al historiador de la literatura. La valoración —es un tópico inveterado— es patrimonio de la subjetividad, y ésta, como un pétalo en el viento, es frágil y tornadiza, y sólo obedece al momento.

John Wilmot, conde de Rochester (1647-1680), es una figura capital en la corte de Carlos II. Su vida y su obra, tan denostadas en amplios sectores de la crítica inglesa como desconocidas entre nosotros, constituyen un paradigma de la condición espiritual de Inglaterra tras el fracaso de la baza republicana. Pero es también un poeta profundamente original, que se erige en el nexo individual más importante entre la poesía de Donne (1573-1631) y la de Pope (1688-1744). En los apartados que siguen, aparte de hacerme eco de la singularidad de su peripécia, trataré también de reflejar en qué medida es también un poeta de nuestro tiempo.

2

Rochester causó una honda impresión en sus contemporáneos. Su inteligencia y dotes creativas, de un lado, y el torbellino brillante y escandaloso de su vida pública, de otro, explican tal impacto. Después de su muerte empiezan a sucederse las publicaciones en torno a él, así como los apócrifos y las imputaciones falsas. A ello contribuyó Rochester no sólo con su trayectoria vital, sino también con sus hábitos como poeta: la publicación de sus poemas le tuvo siempre sin cuidado. El hecho de que, según costumbre de su círculo y su época, éstos circularan en manuscritos generalmente sin firmar hace que sea complicado fijar su autoría en muchos casos, y facilitó considerablemente la atribución de composiciones del todo ajenas al poeta.

44 La leyenda —o leyendas— de Rochester han dado pie a tres

clases de lectores o glosadores de su vida y obra, que coinciden todos en la unilateralidad de su planteamiento. En primer lugar encontramos a los chismosos. Atraídos por los ribetes frívolos y la crónica escandalosa de la vida del noble libertino, este sector no se ha recatado en añadir el fruto de su fantasía a una vida de por sí rica en desmanes y amoríos. Después, y al socaire de la conversión del poeta al cristianismo en su lecho de muerte, ha habido autores, especialmente en la era victoriana, que han gustado de reducir el caso de Rochester al de ejemplo extremo de arrepentimiento tras una existencia llena de pervisión y pecado, aprovechándolo como instrumento de edificación moral. El tercer grupo, en fin, lo conforman aquellos adeptos de la pornografía que, en el marco de sociedades pacatas y represivas, veían en Rochester y su obra, auténtica o falsa, una fuente de ocultas satisfacciones.

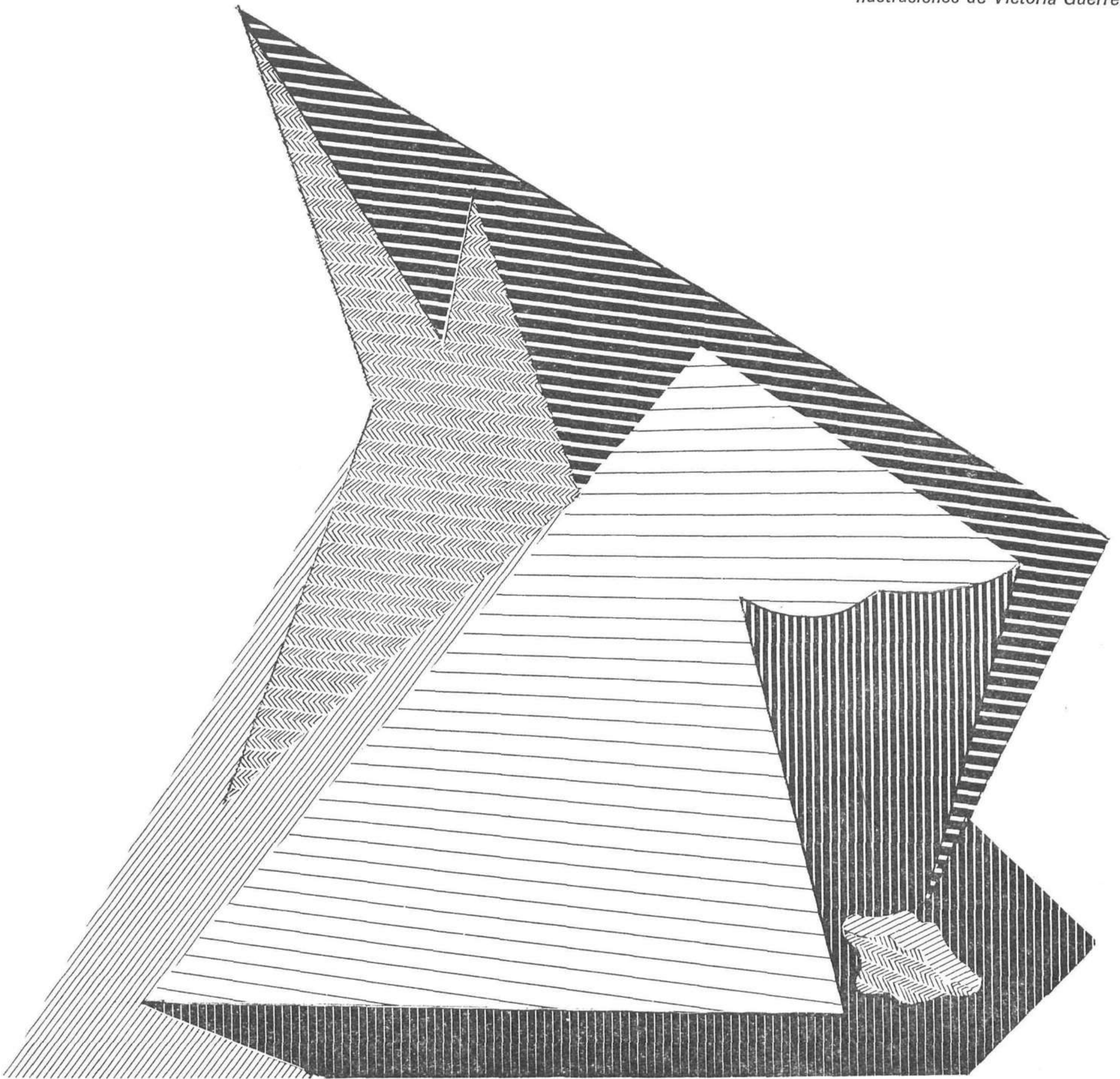
En el siglo xx ha sido el profesor Vivian de Sola Pinto quien más ha hecho por reivindicar la personalidad genuina de Rochester y quien se ha preocupado de editar sus poemas con escrupuloso respeto (1). Sin embargo, y con independencia de que sean muchas las lagunas que subsisten en nuestro conocimiento del personaje y de su poesía, hay un componente irreductible que invita ineludiblemente a la mitificación. ¿Quién es capaz de negar el enorme atractivo del lugar que el destino reservó para Rochester? ¿Cómo evitar que su *vida* intensa no nos haga soñar con las resonancias exóticas —eróticas— de su *mito*?

Pensemos en un adolescente aristócrata, apuesto e inteligente, a quien el favor real le depara toda suerte de gratificaciones sociales y económicas, así como un largo período de formación

(1) *Enthusias in Wit*. Revised edition (London, 1962) es la culminación de largos años dedicados al estudio del poeta. La edición de *Poems by John Wilmot Earl of Rochester* 2 (London, 1964), realizada por este estudioso, es la que he utilizado para las citas de poemas sucesivos.

viajando por Europa. Casado a los diecinueve años con una joven rica, vivaz y muy atractiva, Rochester no tarda en sumergirse en una vida agitada y placentera, centrada sobre todo en el vino, las amantes y la poesía, tres ámbitos que conoció y dominó con exhaustiva profundidad. Tal conducta era la habitual en el círculo de los llamados *Court Wits*, también conocidos como la *merry gang*, denominaciones que inciden en dos postulados fundamentales del grupo en el que Rochester era rey: la consecución del placer sensual como tarea vital y el encumbramiento elitista sobre los demás mortales en base al *wit*, singular concepto difícil de traducir y que corresponde a una categoría equidistante del ingenio, el talento y la inteligencia.

Wit, en definitiva, es el principio motor de la poesía metafísica y que propicia el surgimiento del *conceit*, ese símil específico que caracteriza la poesía de John Donne y sus seguidores. En la Inglaterra de la Restauración, el *wit* ocupa el mismo lugar que los atributos caballerescos, encarnados por sir Philip Sidney, en la de Isabel I. No en



vano sir George Etherege, en una comedia titulada significativamente *The Man of Mode* (1676), retrata a su protagonista sobre el molde de Rochester, ofreciéndonos un libertino educado, galante y sin escrúpulos (2).

Pero los *Court Wits* no son meros aristócratas indolentes en-

(2) Este trabajo no aspira a una erudición netamente académica. De ahí que me limite a recomendar un buen estudio de Etherege y otros comediógrafos de la Restauración próximos al ambiente de Rochester. Se trata del libro de Thomas H. Fujimura, *The Restoration Comedy of Wit*² (New York, 1968).

tregados a una vida plácida. Ni siquiera pertenecen todos a la nobleza. La jerarquía la establece la determinación con que uno se presta a seguir una carrera en la que es fácil fracasar. John Wilmot evidencia una energía insólita en este sentido, logrando el prodigio de ser amado y odiado, respetado y despreciado, en espacios tan distintos como sus retiros familiares y campes- 45

mara de los Lores. Es el momento de aproximarnos a su individualidad peculiar.

3

El propio Rochester, a propósito de sus excesos alcohólicos, nos relata que en una ocasión llegó a estar cinco años seguidos perpetuamente borracho, y en qué medida el vino era el aliado no sólo de su poesía y su ingenio mordaces, sino también de algunas fechorías que le acarrearón diversos períodos de extrañamiento de la corte—a los que el mismo Carlos II, víctima frecuente de las sátiras del poeta, solía poner fin con objeto de poder seguir gozando de sus ex abruptos—. Tal persistencia, en una conducta que arruinó su salud a temprana edad—toda su vida arrastró una sífilis contraída en la adolescencia—y le condujo a la muerte a los treinta y tres años, no obedecía a un impulso suicida, ni mucho menos a una apatía decadente. Al igual que Alfred Jarry o Arthur Cravan, Rochester era un explorador.

Pero a diferencia de ellos, le movía un espíritu científico y fi-

losófico en modo alguno *maldito* o testimonial. Las ideas que sustentaban su experimento eran las de Thomas Hobbes. En su *Leviathan*, Hobbes devuelve el materialismo a la filosofía, reduciendo la realidad a materia y movimiento, y negando que entidades como «el alma» o «el espíritu» existan en realidad. Para Hobbes son «nombres vacíos», utilizados en el pasado con objeto de asustar a los hombres, «como los hombres espantan a las aves del trigal con un jubón vacío, un sombrero y una vara torcida», expresión ésta que nos recuerda otra de Francis Bacon, de quien Hobbes fue secretario: «Los hombres temen a la muerte como los niños al caminar en la oscuridad; y al igual que este temor natural en los niños se ve aumentado mediante cuentos, así ocurre también con la muerte.» Corren tiempos de desacralización epistemológica, aunque el simplismo de Hobbes sea aún colosal.

En cualquier caso, Rochester toma buena nota de las nuevas ideas sobre la conducta humana. Si todas nuestras percepciones y conceptos son parte de un movimiento que va de la cabeza al corazón, afirma Hobbes, es lógico que llamemos placer—o amor, si es en relación a un objeto—a todo cuanto facilite dicho movimiento vital, y dolor—o odio—a aquello que lo entorpezca. De ahí se deriva un descubrimiento revolucionario para Rochester y quienes le siguen: el relativismo moral. El bien y el mal son términos que varían con cada hombre y coinciden con las fuerzas que proporcionan ya placer, ya dolor. La idea del pecado, pues, cede su trono a las matemáticas. A Rochester no le interesan las ulteriores deducciones de Hobbes, ni su postulado en favor de un aparato de gobierno fuerte y centralizado. Se dispone a experimentar el mundo de las pasiones.

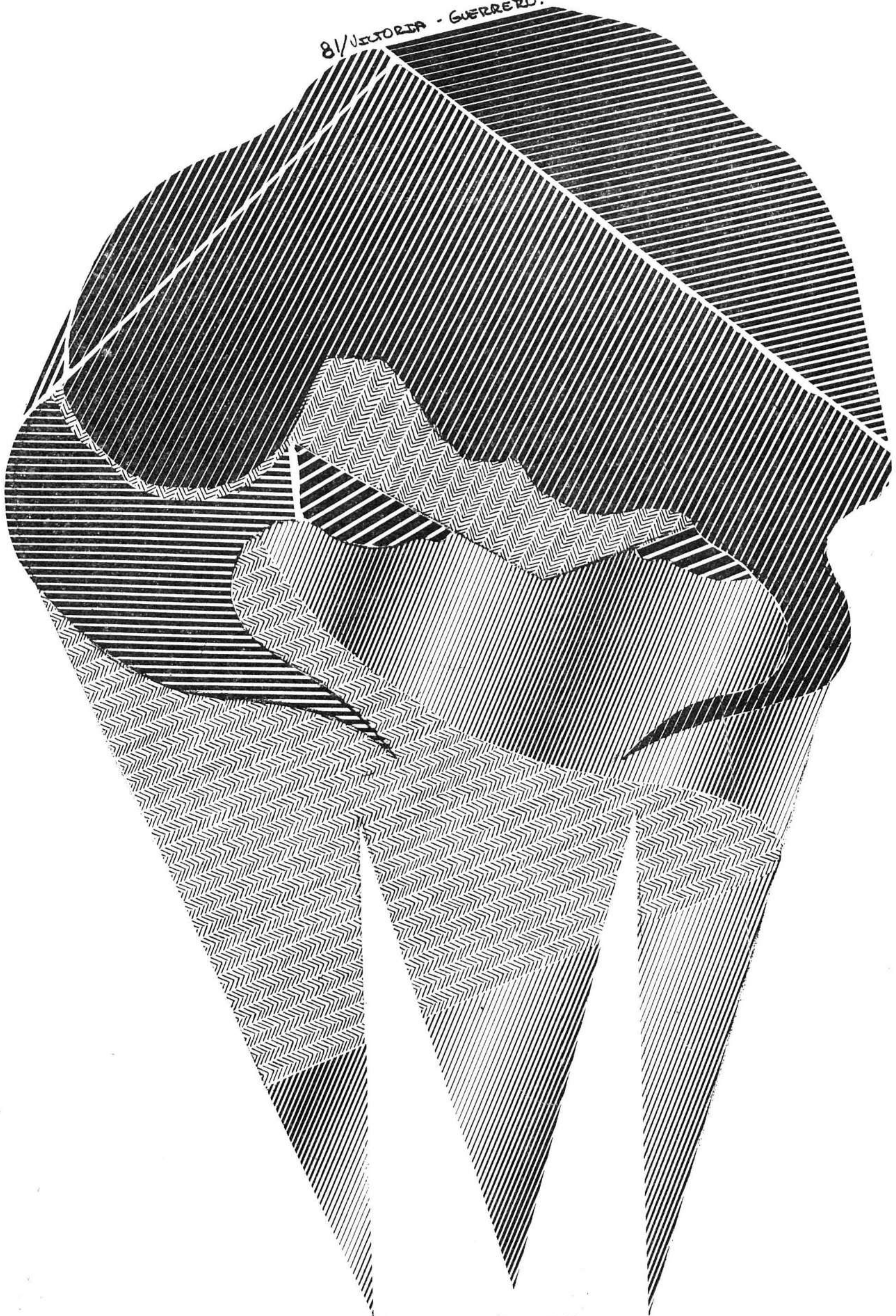
Debemos a Vivian de Sola Pinto la dignificación de la persona de Rochester, quien adquiere así una imagen muy distinta

a la del aristócrata bisexual y borracho, que importaba clandestinamente consoladores femeninos (instrumentos que recibían el nombre de *dildoes*) desde Francia, o competía con Carlos II en un sinfín de conquistas sexuales. Rochester supo convertir su libertinaje en un aspecto más de su arte, y realizar proezas como la de permanecer largo tiempo en un barrio popular de Londres, haciéndose pasar con éxito por un médico charlatán con remedios para toda clase de enfermedades, mientras todo Whitehall le creía en París cumpliendo una de sus temporadas de alejamiento forzoso de la corte. Pero lo importante es señalar el carácter radical, casi desesperado, de su andadura vital, así como el coraje con que quiso apurar la copa del placer.

En sus relaciones con sus contemporáneos, Rochester respetó siempre los valores literarios e intelectuales, fustigando implacablemente cuanto repugnaba a su sentido crítico. Dryden padeció tanto su elogio como su crítica y nunca se lo perdonó del todo. Su aristocratismo estético, por otra parte, le hizo despreciar por completo el juicio de los demás, llegando a sostener:

*I loath the Rabble, tis enough
[for me,
If Sedley, Shadwell, Sheppard,
[Wicherley,
Godolphin, Butler, Buckhurst,
[Buckingham
And some few more whom I
[omit to name,*

81/VICTORIA - GUERRERO.



*Approve my sense, I count their
I censure Fame* (3).

Este es el final de una de sus sátiras. Pero antes de pasar a hablar de su obra poética, bueno será resaltar el papel jugado por la poesía en la corte de Carlos II.

La crítica social, política y literaria, incluso, eran formuladas preferentemente en verso. La poesía era, en verdad, un arma terrible. Pasquines y sátiras anónimas circulaban extensamente, desvelando debilidades, vicios y secretos. Rochester era un maestro del género. Tenía a sus espías distribuidos en lugares estratégicos, a fin de comprobar qué intrigas tramaba o qué indignidades cometía tal o cual personaje. Cuando había reunido suficiente material, Rochester se retiraba al campo durante un mes o dos para redactar las composiciones que, puestas luego en circulación, ponían reputaciones en entredicho y despertaban incontables animosidades. Pero ésta, como se verá, es sólo una vertiente de su producción.

4

La historia de su conversión es singular, y no basta hacer de Rochester un vulgar pecador arrepentido. Ya en el lecho de muerte, su resistencia a aceptar algunas de las doctrinas cristianas, así como su aproximación a una forma de cristianismo tan filosófica y «racional» como la representada por los *Cambridge Platonists*, implican correctivos importantes a dicho enjuiciamiento. Y es notable comprobar cuáles eran los últimos rasgos del cristianismo frente a los que

(3) Las traducciones de ésta y las demás muestras poéticas que siguen han de resultar claramente insuficientes, dado el carácter sintético y brillante del verso inglés de Rochester, y sólo han de entenderse como apoyaturas en la lectura del original:

Detesto a la chusma; a mi me basta
Si Sedley, Shadwell, Sheppard, Wicherley,
Godolphin, Butler, Buckhurst, Buckingham
Y algunos otros cuyo nombre omito
Aprueban mi razón; su juicio es cuanto fama
busco.

mantenía objeciones: la creencia en «misterios», que propiciaba el oscurantismo y las manipulaciones de los religiosos; la moral sexual, que limitaba las relaciones a una sola mujer y condenaba el divorcio; y, finalmente, el mantenimiento de una administración eclesiástica basada en los principios de la autoridad y del poder.

Conforme iba cercándolo la muerte, sus ideas fueron haciéndose menos heterodoxas. Considerando que su ejemplo podía inducir a otros a la perdición, Rochester mandó que se quemaran todos sus papeles, orden que sus familiares ejecutaron a rajatabla, destruyendo en la empresa escritos y testimonios de interés incalculable.

Así acababan los días de un poeta de la talla de Dryden, Pope o Byron —quizás los cuatro poetas que mejor dominaron el pareado deca-silábico inglés—, sobre el que ha caído predominantemente el silencio y el escándalo. Algunas voces disintieron del juicio negativo. Andrew Marvell lo consideró el mejor poeta satírico inglés y Voltaire lo tuvo por un «gran poète et homme de génie». Citemos, para terminar, el párrafo con el que concluye su estudio Vivian de Sola Pinto: «(Rochester) es el Byron de la Restauración, uno de esos espíritus indómitos que asustan a sus contemporáneos y a las generaciones sucesivas por la intensidad de su pasión y la terrible inmediatez de su dicción, y cuyo recuerdo se ve rodeado

de nubes de desconfianza y escándalo. Es hora de despejar las nubes que nos han ocultado al auténtico Rochester. Sus contemporáneos le llamaron 'Rochester el loco', como fueron declarados locos Blake y Shelley. Al igual que en ellos, Marlowe, Byron y D. H. Lawrence, deberíamos reconocer en él a uno de los grandes aventureros del pensamiento inglés, uno de esos exploradores dionisiacos de áreas de experiencia situadas más allá de los límites de lo racional, y que utilizan los poderes extraídos de esas áreas para la creación artística y para depurar y dar vigor al espíritu humano.»

5

Hasta aquí la presentación ineludible del personaje, de la que creo se desprende una vislumbre de su modernidad. Es hora de asomarnos a sus poemas, corpus cuya demarcación ofrece considerables problemas, como antes se ha esbozado. Pero no es eso todo. En la edición que hace De Sola Pinto de la obra poética de Rochester faltan dos poemas que han sido omitidos, según se dice, para evitar la posibilidad de un proceso de obscenidad. Si ello era aún posible en la Inglaterra de 1964, casi tres siglos después de la quema de sus papeles accesibles, es obvio que la leyenda negra de Rochester sigue teniendo partidarios.

Resulta imposible presentar en el marco de este trabajo una muestra de la obra poética de Rochester que le rinda justicia. A pesar de ello, intentaré ofrecer siquiera un atisbo de su variedad. En su juventud, el poeta compuso canciones, elegías y poemas amorosos de un renacimiento tardío, que no son ajenas a la mejor parte de los cancioneros isabelinos o a la producción de *cavalier poets* como Herrick o Suckling. Pero si hay delicadeza en estos poemas, ésta nunca es dulzona, y en ocasiones tropezamos con un suave e im-

He aquí un tema convencional tan viejo como el ritual de la cópula, reiterado hasta la saciedad en el Renacimiento, y que Andrew Marvell eternizará, devolviéndole alguna resonancia catuliana, en *To his Coy Mistress*—para Arnold Hauser uno de los mayores triunfos del manierismo—. Mas en Rochester, ¡cuánto desprecio a la fugacidad del tiempo y la belleza! No busca convencer mediante la pasión del argumento, como Marvell, sino que proclama altivo lo que es ley, dejando entrever (como en la segunda estrofa) la filosofía del libertino.

La siguiente composición evoca directamente la cosmología erotocéntrica de Donne, mas con qué desprecio hacia esa corte de artificio en la que Rochester es actor principal:

Leave this gawdy gilded Stage
From custome more than use frequented;
Where fooles of either sex and
Crowd to see themselves presented.
To loves Theatre the Bed
Youth and beauty fly together,
And Act soe well it may be said
The Lawrell the was due to
either:
Twixt strifes of Love and war the
difference Lies in this
When neither overcomes Loves
triumph greater is (5).

Y de estas dos canciones pasamos a una de sus traducciones, que, como se verá, no son tales, sino versiones libérrimas que encajan de lleno en el mundo poético de Rochester. Véase aquí una composición llamada «The latter End of the Chorus of the second Act of Seneca's Troas, translated», que, como se aprecia, alude expresamente al fa-

(5)
Deja este escenario de dorado chillón
Frecuentado más por uso que provecho,
En donde necios de cualquier sexo y edad
Se congregan para admirarse a sí mismos.
Hasta el lecho, que es el teatro del amor,
La juventud y la belleza vuelan juntas
Y con tal gracia actúan que se diría
Que ambas mereciesen obtener el laurel.
Entre batallas de amor y guerra la diferencia
les ésta:
Cuando no hay vencedor, mayor es el triunfo
del amor.

moso *Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil*:

After Death nothing is, and nothing
Death;
The utmost Limits of a gasp of
Breath.
Let the ambitious Zealot lay
aside
His hopes of Heav'n (whose
Faith is but his Pride);
Let slavish Souls lay by their
Fear,
Nor be concern'd which way or
where,
After this life they shall be
hurl'd:
Dead, we become the Lumber of
the World;
And to that Mass of Matter shall
be swept,
Where things destroy'd, with
things unborn are kept;
Devouring time swallows us
whole,
Impartial Death confounds Body
and Soul.
For Hell, and the foul Fiend
that rules
The everlasting fiery Gaols,
Devis'd by Rogues, dreaded by
Fools
With his grim griesly Dog that
keeps the Door,
Are senseless Stories, idle Tales,
Dreams, Whimseys, and no
more (6).

De nuevo se tornan audibles las voces del materialismo hobbesiano y del cientismo de Bacon, aunque ellos no compartan tan osada profesión de ateísmo, ni el radical anticlericalismo de Rochester, tan lúcido como desgarrado (y no se olvide que, incluso tras su conversión final, el poeta nunca abjuró, como tan-

(6)
Tras la muerte nada hay, y nada la muerte,
El límite último de un soplo de aliento.
Deja que el ambicioso devoto soslaye
Su esperanza en el cielo (cuya fe es sólo su
orgullo),
Deja que almas serviles desechen su temor
Y cesen de inquietarse sobre el modo o el lugar
Al que tras esta vida habrán de ser lanzados.
Muertos ya, nos convertimos en desechos de
este mundo
Hasta esa masa material somos barridos
En donde lo arrasado se guarda con lo que
ha de nacer.
Las fauces del tiempo nos devoran enteros,
Imparcial la muerte confunde cuerpo y alma.
Pues el infierno y ese sucio demonio que gobierna
bierna
Las prisiones que arden incesantemente,
Ideadas por canallas, temidas por necios,
Con ese perro feo y fiero vigilando la entrada,
Son historias sin sentido, cuentos baldíos,
Sueños, extravagancias y nada más.

placable sesgo irónico. Veamos este ejemplo:

Phillips, be gentler, I advise;
Make up for time mispent,
When Beauty on its Death-bed
Ilyes,
'Tis high time to repent.

Such is the Malice of your Fate,
That makes you old so soon;
Your Pleasure ever comes too
late,
How early e're begun.

Think what a wretched thing is
she,
Whose Stars contrive, in
spight,
The Morning of her love should
be
Her fading Beauties Night.

Then if, to make your ruine
more,
You'll peevishly be coy,
Dye with the Scandal of a Who-
re
And never know the Joy (4).

(4)
Te aconsejo, Filis, que seas más amable;
Recobra todo el tiempo malgastado.
Cuando en el postrer lecho está la belleza,
Urge que te arrepientas presurosa.

Tal es la desventura de tu suerte,
Que con tan poca tardanza te hace vieja.
Llega tu placer con tan grande retraso,
Siempre adelantado antes de comenzar.

Contempla cuán desgraciada es aquella
Cuyos astros con rencor se confabulan
Para que la mañana de su amor sea
Noche de su belleza apagándose.

Si entonces, por aumentar tu ruina,
Displicentemente tímida te muestras,
Muere con el escándalo de una puta
Y no disfrutes jamás el deleite.

tos compatriotas suyos, de su abominación de la versión romana del cristianismo).

Pero la vertiente más sobresaliente de la poesía de Rochester es la satírica. Sus poemas de este género tienen, en general, considerable extensión, motivo por el cual me ceñiré a fragmentos de sólo dos composiciones. Así comienza «A Satyr against Mankind», su poema más famoso y, posiblemente, el mejor:

*Were I (who to my cost already
I am
One of those strange prodigious
[Creatures Man.]
A Spirit free, to choose for my
I own share,
What Case of Flesh, and Blood,
I'd pleas'd to weare,
I'd be a Dog, a Monkey, or a
I Bear.
Or any thing but that vain Ani-
I mal,
Who is so proud of being ratio-
I nal (7).*

En esta sátira aparece también una definición de *wit* que no puede evitar, lógicamente, ser peyorativa:

*(...) vain frivolous, pretence
Of pleasing others, at his own
I expence (8).*

(7)
Si fuera yo (que a expensas mías ya soy
Una de esas raras criaturas monstruosas —un
I (hombre)
Un espíritu libre, capaz de escoger a mi an-
I tojo
El envoltorio de sangre y carne que gustara
I llevar,
Sería un perro, un mono o un oso,
O cualquier otra cosa menos ese fatuo animal
Que de ser racional se enorgullece tanto.

(8)
(...) vana y frívola pretensión
De agradar a los otros a costa de uno mismo.

Rochester no se limita a castigar cuantos valores —la razón, el ingenio, el brillo social— le encubran, sino que arremete con furia contra la indigna condición humana, contra esas lacras que comparten el noble y el plebeyo, porque son de la especie:

*Birds, feed on Birds, Beasts, on
I each other prey,
But Savage Man alone, does
I [Man, betray:
Prest by necessity, they Kill for
I Food,
Man, undoes Man, to do himself
I no good.
With Teeth, and Claws by Natu-
I re arm'd they hunt,
Natures allowances, to supply
I their want.
But Man, with smiles, embraces,
I Friendships, praise,
Unhumanely his Fellows life be-
I trays;
With voluntary pains, works his
I distress,
Not through necessity, but wan-
I tonness.*

*(...)
The good he acts, the ill he does
I endure,
'Tis all for fear, to make himself
I secure.
Meerly for safety, after Fame
I we thirst,
For all Men, wou'd be Cowards
I if they durst.*

(...) (9).

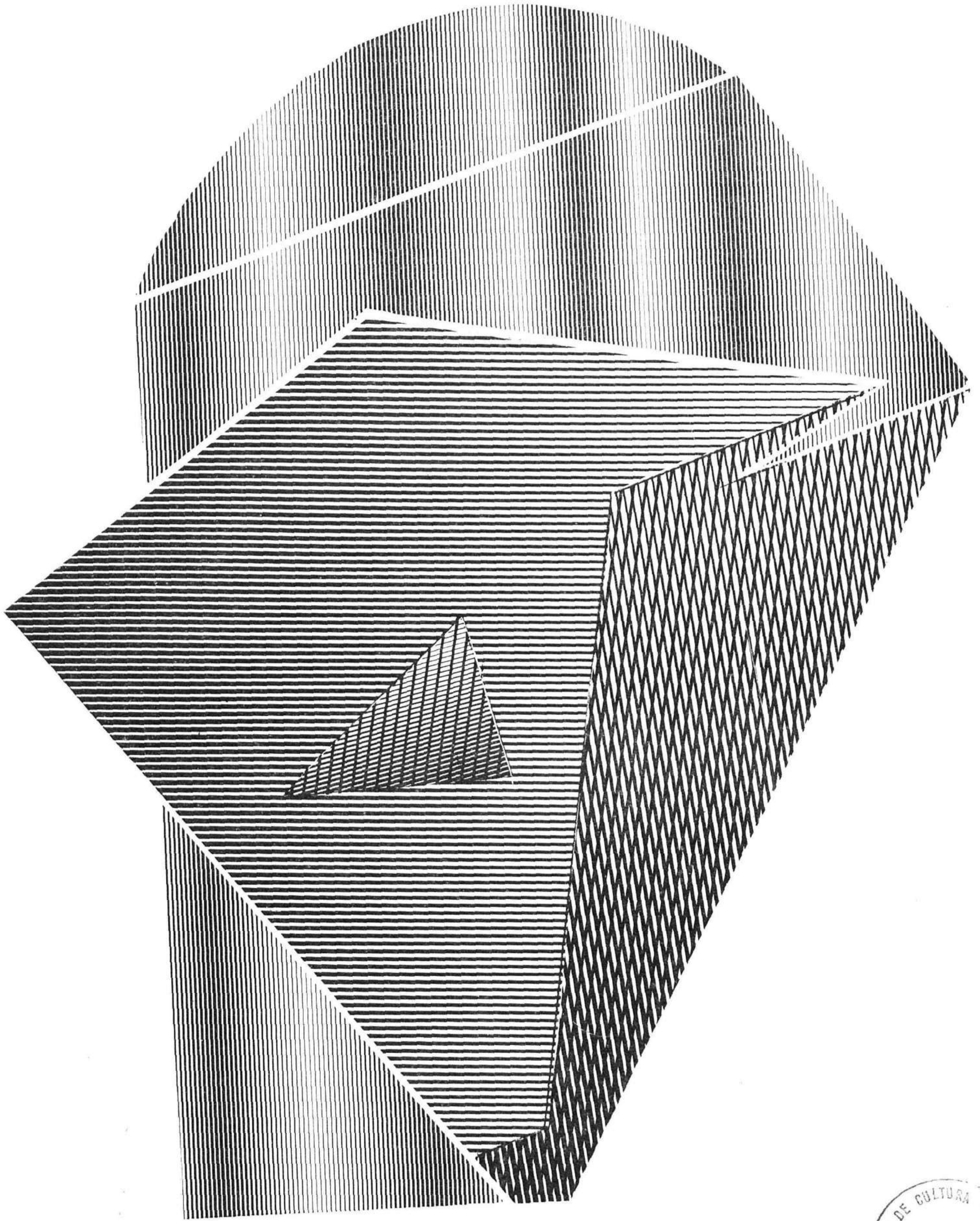
Tal es la vena moral que atraviesa la postura de Rochester. No exhibe un pesimismo justificador de la inmoralidad radical que sustenta el maquiavelismo inauténtico y algo truculento —si bien dramáticamente eficaz— de algunos jacobinos. Tam-

(9)
Las aves, de aves se alimentan; las bestias
I mutuamente se devoran;
Pero sólo el hombre feroz traiciona al hombre.
Urgidas por la necesidad, ellas matan por co-
I mer;
El hombre al hombre arroja sin perseguir
I ningún bien;
Por natura armadas de garras y dientes, ellas
I cazan
Lo que ésta les concede para cubrir su ca-
I rencia.
Mas el hombre, con sonrisas, abrazos, amista-
I des, elogios,
Vende inhumano la vida de un semejante.
Con infinito esmero acarrea la desgracia ajena,
No por necesidad, sino movido por capricho.
I (...)
El bien que hace, el infortunio que padece,
Es todo por temor, para obtener seguridad.
Sólo por estar a salvo corremos tras la fama,
Pues todos los hombres serían cobardes si lo
I losaran.
I (...)

poco se complace en el cinismo o el irredentismo. Hay, por el contrario, un pasmoso equilibrio entre la frialdad discursiva, el desprecio y la necesaria existencia de un valor positivo con el que contrastar la corrupción ubicua.

El último ejemplo que me dispongo a citar corresponde a la despedida poética del autor. Aunque la atribución del poema a nuestro bravo libertino es solamente probable, creo que en el principio de este «Rochester's Farewel» es inconfundible su voz:

*Tir'd with the noysom Follies of
I the Age,
And weary of my Part, I quit
I the Stage;
For who in Life's dull Farce a
I Part would bear,
Where Rogues, Whores, Bawds,
I all the head Actors are?
Long I with Charitable Malice
I strove,
Lashing the Court, those Vermin
I to remove,
But thriving Vice under the rod
I still grew,
As aged Letchers whipp'd, their
I Lust renew;*



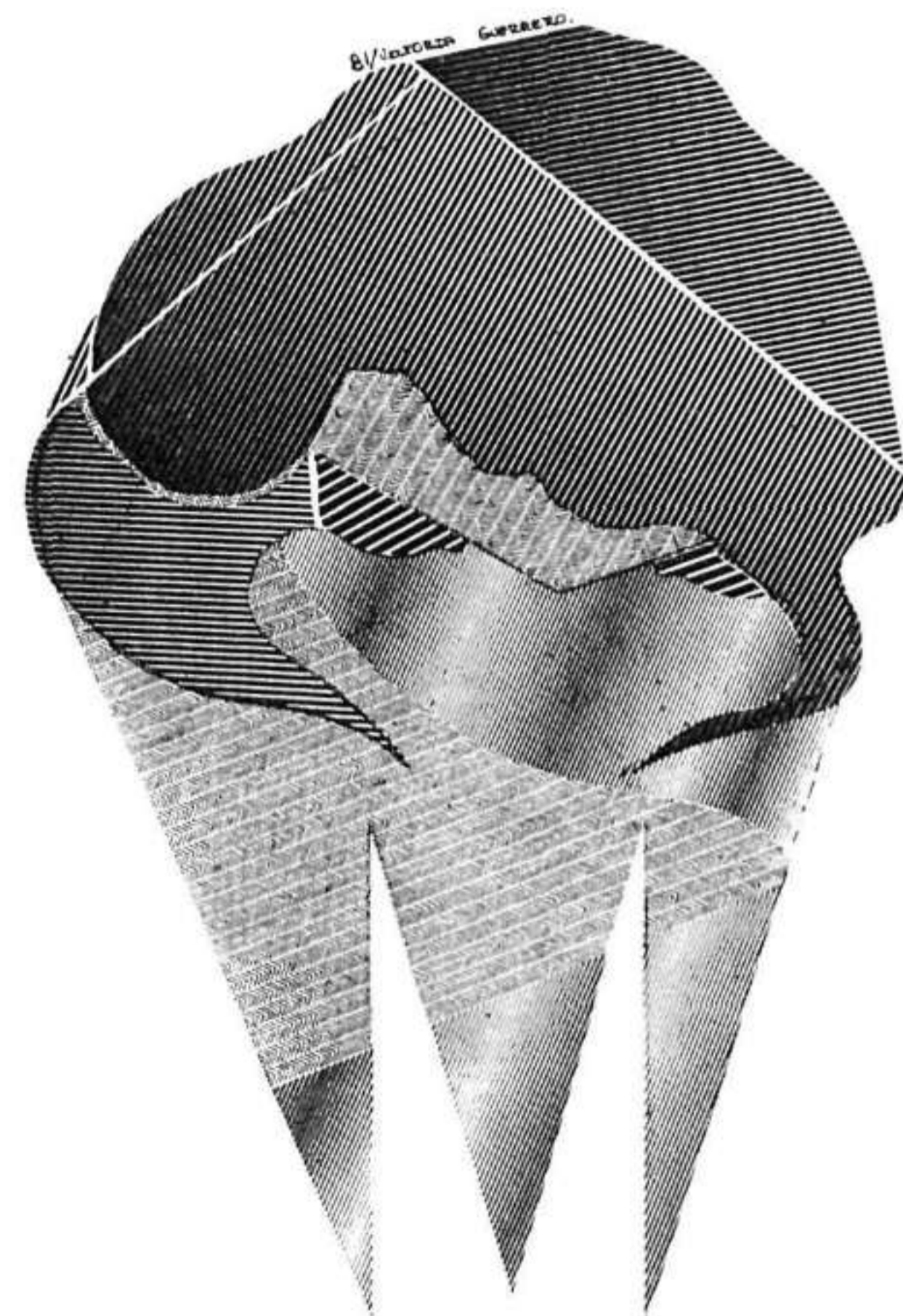
What though my Life hath un-
Successful been,
 (For who can this Augean Sta-
ble clean)
 My gen'rous end I will pursue
in Death,
 And at Mankind rail with my
parting breath.
 (...) (10).

6

Hasta aquí este retrato de John Wilmot, conde de Rochester y poeta singularísimo. Con su rebeldía, su hedonismo y su desesperación, Rochester es el héroe con el que podrían soñar

(10)
 De la vil extravagancia de este tiempo harto,
 Aburrido de mi papel, dejo el escenario.
 Pues, ¿quién querría un papel en la desabrida
farsa de la vida,
 Con canallas, putas y alcahuetas que todos
son protagonistas?
 Mucho luché para con malicia compasiva
 Fustigar la corte y remover sus parásitos.
 Mas el vicio aun medró bajo la vara,
 Cual renueva el látigo la lascivia del viejo
libertino.
 Qué importa que mi vida sin éxito se cierre
 (Pues quién podría limpiar este establo de
Augias),
 En la muerte buscaré mi final generoso,
 Y a la humanidad increparé con mi último
aliento.
 (...)

muchos de los exploradores del siglo xx. En él se dan la mano el intenso egocentrismo que traería la tradición romántica y toda la acerba sabiduría del último renacentismo. Experimentador de deseos y pasiones, viajero del alma, castigador de la vanidad, la estupidez y el egoísmo humanos, libertino triste, genial e implacable al cabo, Rochester borró, quizás mejor que ningún contemporáneo suyo, las fronteras entre vida y poesía, entre arte y acción. Pero, a diferencia del *dandy* decimonónico y exquisito, a diferencia de ese monstruo intocable y sagrado que es el artista de vanguardia *qua* artista, Rochester supo también despreciarse a sí mismo, sin piedad y sin alharacas masoquistas o teatrales. Si su vida forma parte del mensaje, es evidente que él no quiso sacralizar su obra. Quien entendió la vida como un combate de inteligencia y placer no podía repantigarse en el ombligo del poema. Para él era sólo el brillante detrito de la aventura vital.



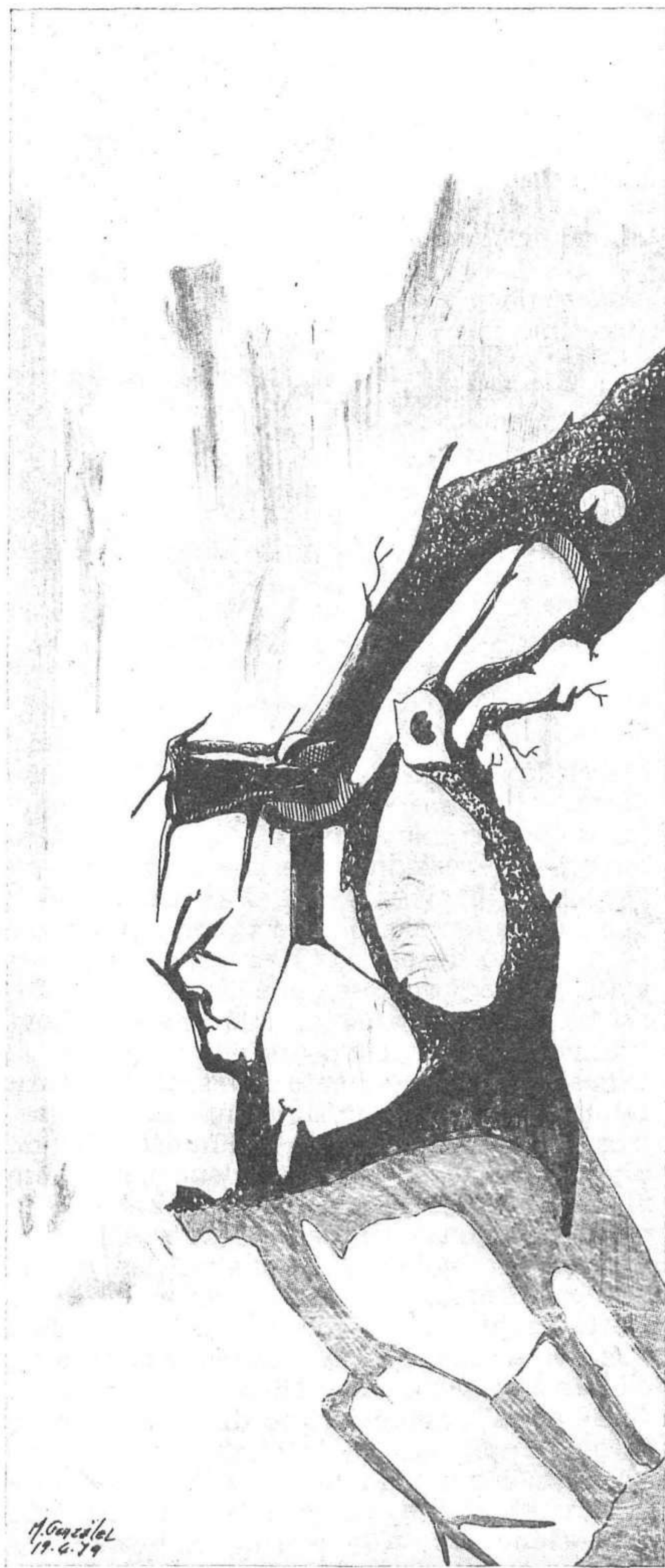
EL CIFAR DE LOS CANTOS

EDUARDO ZEPEDA-HENRIQUEZ

EN la tradición de los nicaraos destacan tres imágenes, como regidas por un principio de vasos comunicantes: el exilio original o mito de la liberación de aquel pueblo; el gran desastre de un diluvio o mito del viejo y el nuevo mundo, y la no definitiva muerte de los lactantes o mito del renacimiento. Está claro que el exilio, verdadero «discurso del éxodo», es un camino, una «salida» qui-jotesca. Pero, sobre todo, el peregrinaje es la suprema aventura de quien «vive su vida», o sea, del hombre libre, que resulta, a su vez, el viajero por antonomasia y la propia figura del caballero andante. Por otro lado, el diluvio participa, universalmente, de la «simbólica» del agua, que regenera, y más en una «tierra de lagos», como la nuestra, donde llueve, por añadidura, seis meses al año. Esa virtud salutífera del agua —o de las aguas— era lo que pedían con más insistencia aquellos primitivos de Nicaragua, como buenos agricultores, en el tiempo de sequía. Y eso constituyó, en efecto, el motivo principal de sus sacrificios rituales. Pero el diluvio supone, además, inundación, que es la catástrofe del abismo, a la cual se ha sumado, paradójicamente, el poder bautismal de las aguas. Porque el diluvio produce la destrucción de las formas de un mundo ya caduco, pero también es el medio preciso para navegar hacia la renovación de ese mundo. Así el viaje, aventura de la libertad, se complementa con la ruta de agua, que es purificación o resurgimiento de la patria. Y, por último, el niño de pecho que muere y vuelve a nacer de sus mismos padres significa, sin duda, el ser humano restaurado para una tierra que ha reverdecido. Y debe advertirse que tal renacimiento del hombre sólo es posible cuando éste no abandona sus orígenes o, más concretamente, al retornar a ellos.

Se diría que nuestros niquiranos entendieron la marcha de la vida —con la visibilidad que les permitía la luz entre la niebla de los mitos— como un periplo de navegante o, mejor, un «período», que por algo tiene parentesco etimológico con el «éxodo» y, a la vez, la imagen circular de aquello que regresa al punto de partida. Por consiguiente, se trata de ese período en que consiste la travesía biográfica —y hasta biológica— del hombre, en singular, cuyo arquetipo está en *La Odisea*, y no exactamente del «mito del eterno retorno», por la razón suficiente de que nuestros aborígenes creían en la inmortalidad del alma, es decir, en la trascendencia. Pero hay un modo íntimo y creador de hacer que incluso la historia llegue a morderse la cola; ya que, en realidad, «la historia se repite» sólo en el dicho popular. Y ese modo se da, ciertamente, en la evocación o la nostalgia, que son la espada de la profecía, y no su esencial anticipación, como Nietzsche quería que fuese aquel círculo vicioso de su «eterno retorno». Pese, pues, a la simbología del movimiento cíclico, no tiene nada de «eterno» el circuito que establecen la nostalgia o la evocación, porque la eternidad, justamente, no necesita de la memoria.

Ahora bien, al decir de Eliade, existe en el hombre actual una especie de memoria de solidaridad con lo aborígen: «La desacralización ininterrumpida del hombre moderno —son palabras del autor rumano— ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación: un inmenso residuo mitológico perdura en zonas mal controladas» (*Imágenes y símbolos*, p. 18). Y tal vez así pueda explicarse la creación del mito literario del Cifar nicaragüense, cantor y navegante de agua dulce, en el que Pablo Antonio Cuadra ha



Dibujos de Mariano González

unificado—deliberadamente o no— aquella trinidad de mitos indígenas: el de la liberación del pueblo nicarao, el de una vieja y una nueva tierra de los padres, y el del renacimiento del hombre desde su misma originalidad. Todo ello, por supuesto, conectado al universo, empezando por el nombre del personaje, que, inevitablemente, reclama al caballero andante de la primera novela del género en español, y siguiendo por la estela de su lancha de ida y vuelta, con las reminiscencias—también inevitables—de esa auténtica navegación de imágenes que es la de Ulises, cuya aventura de hombre cercado por el misterio tentó, más de una vez—y hasta la seducción—, al poeta nicaragüense de los *Cantos de Cifar*. Y nótese, desde ahora, que la circunnavegación de Ulises representa para Cuadra, antes que la perfecta unidad interior de lo clásico, un abrazo cristiano del hombre con su más acendrada humanidad.

El Cifar mestizo del poema se halla situado frente a sí mismo o, lo que es igual, ante el espejo del Gran Lago de Nicaragua; el lago de nuestra infancia—la de la historia nicaragüense y la mía—; aquel lago que Onésimo y Eliseo Reclús describieron, hace un siglo, como una realidad geográfica de puros contrastes, la cual hace y deshace constantemente su imagen, definiéndose, al estilo de los mitos primitivos, por su indefinición. Y los citados geógrafos destacaron «los animales de origen marino que lo pueblan aún»; animales—como el tiburón— que, fuera de su medio propio y original, parecen mitológicos. También pusieron de relieve que, hacia el oriente, las aguas de nuestro lago se muestran apacibles, y que, por el contrario, «rompen incesantemente las olas» en la parte occidental; que el nivel de las mismas aguas cambia notablemente del día a la noche, presentando un fenómeno «que los escritores españoles confundieron en otro tiempo con el flujo y el reflujo», y que hasta los ribazos dan un «completo contraste», pues «los que bate la resaca son una playa de arena y de guijarros, mientras que la playa oriental es baja y pantanosa» (*Novísima Geografía Universal*, tomo V, pp. 94 y 95).

Pero el lago Cocibolca—llamado así en lengua indígena— es, además, un hervidero de islas y, acaso por ello, el punto de condensación de la soledad humana, o bien, el clásico lugar de los refugios, puesto que siempre, «asilarse» es, de algún modo, «aislarse». De ahí que el nombre de Calipso, la ninfa de la isla Ogigia, signifique, literalmente, «la que oculta» (*Odisea*, V, 13-281). Y aquella muchedumbre de islas tiene también el sentido tradicional de arquetipos o muestras de la creación genésica, porque el Espíritu, precisamente, «empollaba sobre las aguas». Nuestras islas, en efecto, pueden simbolizar el

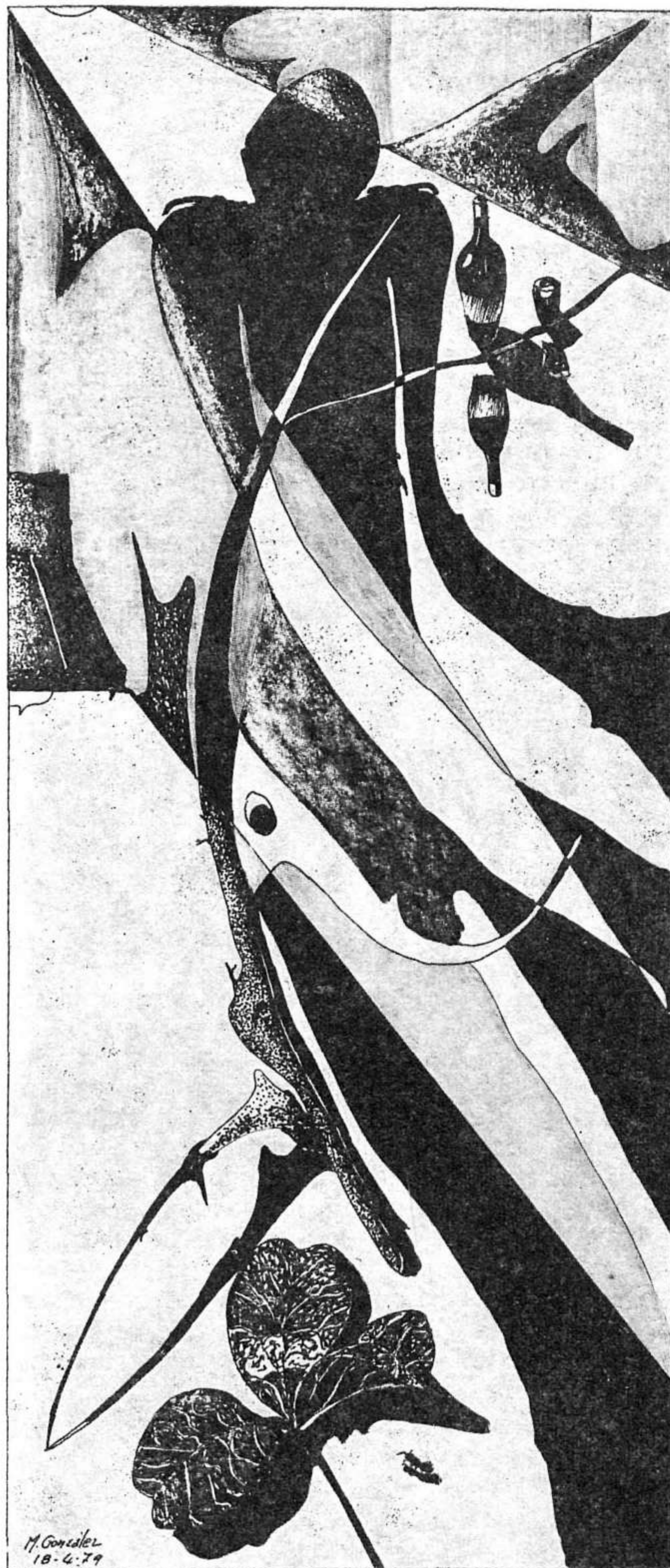
nacimiento nicaragüense, como surgidas de aquellas aguas dulces; pero, asimismo, el riesgo de perder la propia identidad, que equivaldría a la muerte. Como es sabido, la hechicera Circe, habitante de la isla Eva, convirtió en animales a los hombres de Ulises. Las islas llegan a confundirse, pues, con los mitos femeninos y hasta con las mujeres de tales mitos:

*Las mujeres de las islas
cruzan de noche las aguas.
De lejos sus hombres —los jugados
de ceguá— ven arder la isla del Encanto
por sus cuatro costados.
(Cantos de Cifar, «La isla del encanto».)*

El caso es que, en Nicaragua, el amor de la mujer sigue siendo, popularmente, «hechizo» o «embujo». Y por eso hay que saber distinguir «la isla del Encanto» —que dice nuestro poeta—, o sea, la ínsula maldita, entre las islas bienaventuradas.

No parece casual que en la *Historia del Cavallero de Dios que avia por nombre Cifar*, la cual data del siglo XIV, salte a la vista la leyenda céltica de la Dama del Lago, «una dueña muy hermosa» que «llama a los que están de fuera por los engañar, así como aconteció a un cavallero que fue a ver estas maravillas...» (1.^a parte, cap. CIX). El anónimo autor añade que la dama del sortilegio «lo fue tomar [al «Cavallero atrevido»] por la mano, e dio con el dentro en aquel lago, e fue lo a levar por el agua, fasta que lo abaxó ayuso, e metiolo en una tierra muy estraña» (íd., cap. CX). Nos enfrentamos, pues, a la típica ciudad sumergida, semejante a la del mito nicaragüense de León Viejo, antes de su desmitificación por los excavadores en 1965. Y es preciso caer en la cuenta de que el misterio de toda ciudad en el fondo de las aguas hace referencia directa al de las islas, por la correspondencia simbólica que existe entre el nivel de la superficie y el nivel de profundidad de las mismas aguas. La ciudad bajo el lago es, por lo tanto, equivalente a la isla de los encantamientos, aunque la primera acentúe su relación con las zonas más oscuras de la conciencia mítica, por aludir seguramente a la puesta del sol, «que por la noche se hundía en el Océano para efectuar, en una barquilla, otro viaje—invisible para nosotros—de Occidente a Oriente» (Zielinski).

Por otra parte, no debe olvidarse que el Cifar de ese libro de caballerías resulta, en cierto modo, un caballero descabalgado, por aquella fatalidad de morírsele, sucesivamente, todas sus cabalgaduras. Y una impresión análoga nos da Cifar Guevara, el del mito nicaragüense, pues parece que en él se ha desmontado al jinete campesino de los versos de juventud de Pablo Antonio Cuadra,



para «embarcarlo» en el negocio de vida o muerte del Gran Lago de Nicaragua. Así la conexión entre Cifar, el caballero, y Cifar, el navegante, no es nada caprichosa, y ya el propio Pablo Antonio aludía a la misma en su «Códice de abril», genealogía poética de nuestra independencia:

*... el hijo de Septiembre
a quien engendró Amadís, el Caballero
a quien engendró Cifar, el Navegante.*

Pero hay aún más: en el poema del mito nicaragüense se canta a los caballos de tiro que bajan a bañarse, contra la amanecida, en nuestro lago. Y el cantor nos dice que esos caballos sueñan con tiempos hazañosos, escenarios de fábula y combates caballerescos:

*Se remontan
a los días heroicos
cuando el hierro
devolvía al sol sus lanzas
potros blancos
escuadrones de plata...*

(Cantos de Cifar, «Caballos en el lago».)

Sin duda, el arquetipo del caballero es una versión jerárquica del mito del centauro, así como el navegante—esa razón que gobierna el vehículo del cuerpo—desarrolla, a su vez, el simbolismo del caballero. Sin embargo, la barca de nuestro Cifar no se queda solamente en un medio de transporte para la odisea vital, sino que agota la magia de la representación, asumiendo, igualmente, el papel consabido de cuna o tal vez el de seno materno. Porque ya se apuntó que este Cifar de Cuadra es el nicaragüense según naturaleza, pero que evoluciona en humanidad, con el soplo del espíritu en las velas de su lancha, y, por supuesto, sin renunciar a la identidad de sus orígenes, esto es, a reconocerse. El es el navegante que se crea

a sí mismo, renovándose en la aventura, y que, no obstante, jamás pierde de vista el puerto de salida. Es el aborigen que se libera por la gracia del agua; pero el agua, precisamente, no le hace libre del origen—ya que, por algo, suele hablarse de «fuente» o «manantial»—, sino, al contrario, de todo aquello que le aleja de sí mismo. Y es, Cifar, el nuevo nicaragüense que continúa siendo, por su propia universalidad de mito, un hombre de esa Nicaragua que él lleva siempre consigo. O como escribe el poeta:

*Dijo la madre a Cifar:
—¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y riéndose exclamó:
—El lago es aventura.
... ..
Otra vez un niño
salía del vientre de su madre
al mundo...
(Cantos de Cifar, «La partida».)*

Se diría que la madre, para nuestro navegante, es la nostalgia de la patria, la «pasión de la tierra», la madre-tierra. De ahí que Cifar no sea el navegante absoluto, ese que entiende su nave como la pura acción de «navegar», sino aquel que la ve como una auténtica proyección de su casa. También la madre encarna el más genuino saber nicaragüense: nuestro secreto a voces, que es la superstición. Es ella—la madre—la oralidad de nuestro pueblo y la lengua materna y la propia tradición. Por lo tanto, volver a la madre significa, en este mito, avanzar en ella. Porque si alguna compañera de viaje tiene Cifar, no es otra que su madre, que, al menos, sigue siendo la fuente de su vida. Ella es la que rescata el ser del navegante, anticipándose a la muerte. Y es la mujer que Cifar, en vano, intenta prolongar en las demás mujeres: en Ubaldina, la esposa, que fue doncella a la boda; en Fidelia, la del rapto, que le había dado un hijo «que ya remaba en las islas»; en Eufemia, la de los engaños, con el furor en sus ojos; en Angelina, la agradecida, «descalza en las hirientes rocas del acantilado»; en aquella fascinante muchacha vestida de rojo, «que aparecía y desaparecía», y que «no llega con las mazorcas»; en Rosa Reyes, «hermosa y alunada»; en Inés («Siempre hablo de Inés»), que «su desnudo ardor baña en las aguas», o en «la pobre Mirna», la prostituta. Cifar es «débil con las hembras», como su hijo Rugel, porque el nicaragüense suele ser «ojoalegre»—dicho así, en singular, como nosotros lo decimos—. Y aquellas mujeres son, precisamente, quienes «le comprometen» en pleitos de cantina, cuando se halla inspirado por la «cususa»; ese aguardiente clandestino que le hace «caer preso», en el aburrimiento de los sábados:

¡Es en la celda, amigos,
donde nacen los tangos!
Ahora mis queridos
compañeros
se avergüenzan.
Eufemia
no quiere ni saber cómo me llamo
Fidelia está muy lejos
y mi madre muerta.
Sólo Mirna
se escapa del burdel
y me trae comida.
(Cantos de Cifar, «La Desgracia».)

Por lo visto, Cifar no conoció a su padre. Es un hijo del pueblo, de ese pueblo que entiende todavía el amor como raptó. Pero Cifar es un hombre a ciencia y conciencia. Porque si la madre es quien le transmite la oculta sabiduría, quien le ha iniciado en los viejos misterios; la «luz de la conciencia» le viene del Maestro de Tarca, que le enseña la práctica de navegar y también la experiencia de vivir. El Maestro de Tarca, en efecto, hace las veces de padre, poniendo, en los impulsos de nuestro héroe, el «dominio» de sí mismo, y en sus fantasías, los «dictados» de la conciencia. El Maestro de Tarca es la imagen —la viva imagen paterna— del orden moral; es el control y la cautela, ante toda irreflexión, y, desde luego, el principio masculino del gobierno de la nave. «Maestro en nubes», le llama el poeta, rigurosamente, porque aquí se trata, en serio, de un «hombre del tiempo». Sus entradas, verdaderos «episodios», dan la réplica, sin antagonismo, a la humanidad de Cifar, y son, además, el contrapunto en la música de sus «Cantos». Y el Maestro de Tarca hubiera podido decir a su discípulo, parodiando la conocida frase latina que se atribuye a Pompeyo el Grande: «Sólo navegando se vive, porque vivir es trascender». Y eso es, en fin de cuentas, lo que viene a decirle en el poema de Cuadra:

Maestro, dijo Cifar,
seguí tu consejo
y crucé el Lago
buscando la isla desconocida.

.....
Sonrió el maestro y dijo:
Lo conocido es lo desconocido.

(Cantos de Cifar, «El Maestro de Tarca», III.)

O bien este otro:

En el verano la tierra es seca
y el agua está en su reino:
toda aventura te permite
el espejeante lago
todo alimento te ofrece
benévolo
(aunque teme
siempre
su inmotivada furia).

(Cantos de Cifar, «El M. de T.», VI.)



El poeta tiene la clave, pero, a los ojos de la gente, sólo ordena los signos del misterio, sin dar el misterio mismo. Y ese «estar en el secreto» es lo que hace que el poema sea el auténtico estado de perfección de los mitos. Porque el mito es un enigma que va dejando pistas, como para que luego la poesía pueda armar el sutil rompecabezas. He aquí, pues, los signos organizados del «culto oculto» de nuestros indígenas, y están aquí por obra y gracia —por gracia únicamente— de los «Cantos» de Cuadra, es decir, de Cifar, «El Arpero», que deja el arpa en la proa, antes de levar el ancla:

*Los dedos en el arpa
y ya me empieza
el mal de lontananza.
(Cantos de Cifar, «El mal».)*

Porque en el canto de Cifar se contrasta la profecía de Alfaquí a los nicaragüenses primitivos; aquella verdadera «profecía del agua» que Pablo Antonio puso de epígrafe a su mito. Nació Cifar en una isla pequeña, «como la mano de un dios indígena». Es, por naturaleza, un navegante y, en consecuencia, jamás un «marinero en tierra». Malinowski describía, irónicamente, a los melanesios de la provincia de Tilataula, en el archipiélago de las Trobriand, con «una expresión indígena» que significa «verdaderos marineros de agua dulce», por el hecho de que aquella provincia «no practicaba ninguna clase de pesca», ya que se hallaba situada en el centro de la zona más amplia de Bayowa, la mayor de dichas islas de Oceanía (*El cultivo de la tierra y los ritos agrícolas en las islas Trobriand*, pp. 34 y 35). Cifar, en cambio, es la síntesis de una marinería de agua dulce que es «verdadera» en verdad, y no por paradoja. Cifar canta desde el fondo, lo mismo que nuestro Lago. Y Cifar es el poeta en la patria de los poetas. Cifar podría, sin duda, llamarse Rubén.

Esas son las primeras señales del misterio aborigen. Pero también en la dedicatoria misma de los «Cantos» aparece otro signo: el del apodo como institución tradicional, como nota sociológica. Pareciera que la índole poética de aquel pueblo no se conformase con los nombres recibidos y necesitara, por tanto, inventar sobrenombres. Porque muchos de esos motes resultan puras creaciones léxicas. Ello implica, a la vez, una técnica de «transformismo», una especie de ocultación de la personalidad, como que allí tales apodos proceden comúnmente de las propias familias de quienes los llevan. Suelen, por lo demás, estar asociados a fisonomías de animales, lo cual no es nada extraño, dado el antecedente de los «texoxes», que eran aquellos indios que tomaban la figura de cual-

quier animal; contagiosas imágenes que, aun hoy, aletean en nuestra fe campesina. ¿Acaso las historias coloniales del Cadejo no se han adaptado a la leyenda indígena de dos grandes animales embrujados, blanco y negro, en aquellas versiones que hablan de un Cadejo bueno y otro malo? Pues bien, el alias de Cifar es un nicaragüensismo de origen ilegítimo: «El Cachero», o sea, el que «se aprovecha», el que utiliza a los demás, el nicaragüense de la ocasión utilitaria, pese a su dominante vocación poética. Cachero, además, puede ser el «vivo» que vive de su lancha y que comercia con ella, aunque no con su canto.

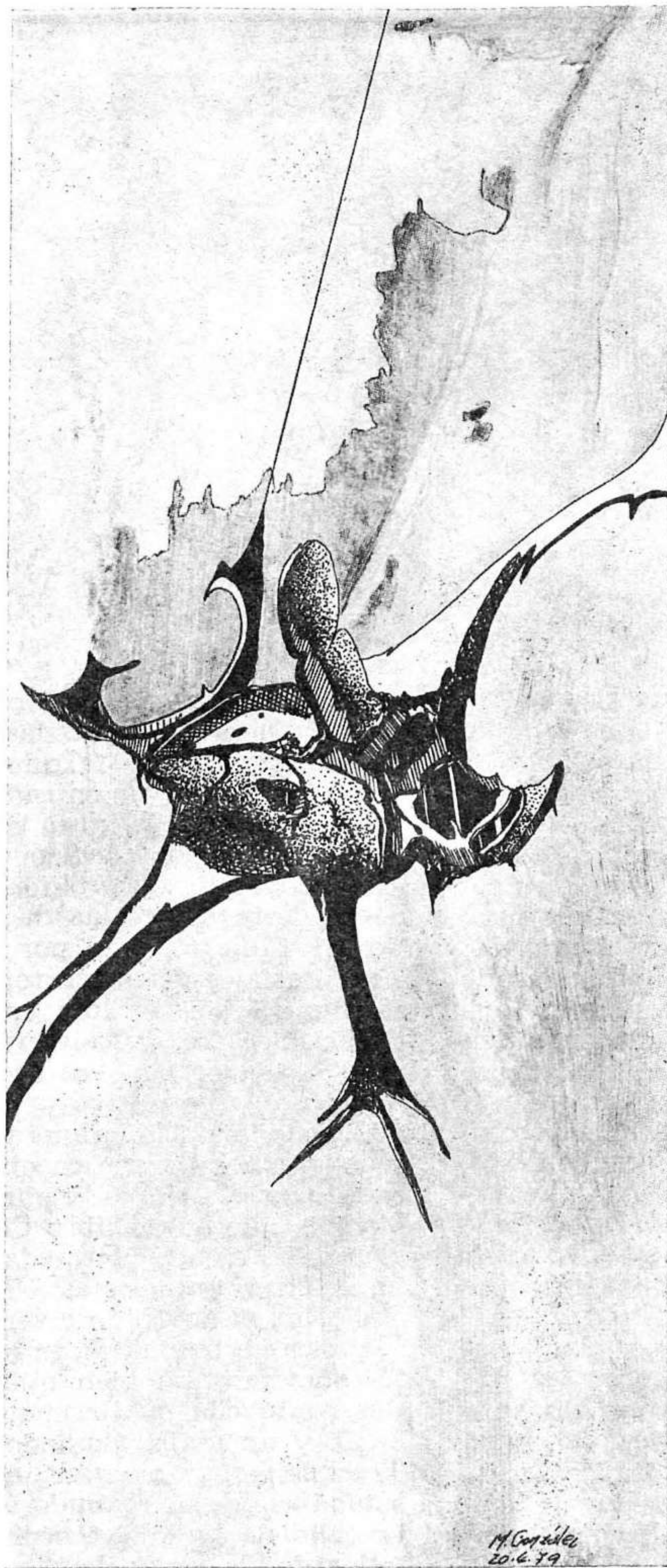
Una seña más y llegamos a la encrucijada del propio ser nicaragüense, del niño superviviente que es nuestro pueblo. Y aquel pueblo elemental —en tantas acepciones— que nunca ha renunciado al corazón, ni a los sentidos, ni a la fantasía, aún aguarda —mientras canta— la amnistía de amor comunitario que le descargue de la muerte en vida o de la compañía a solas de la muerte:

*En este puerto desvencijado
soportando la soledad
y la lluvia. En este puerto
muerto
esperando mi liberación
(Cantos de Cifar, «La noche».)*

Por eso tal vez se refugia en el canto —que siempre es una forma de libertad— y se acoge a su medio original —a las aguas maternas—, donde la cárcel, al menos, es «cárcel de amor» y donde las primarias condiciones de vida no son miseria, sino esperanza. Y no se trata de retroceder, ni de esconder la cabeza bajo la vela, como un pariente pobre del mundo del consumo, sino de consumir el propio destino de originalidad, de recreación humana, por la vía más cordial:

*El niño
que yo fui
no ha muerto
queda
en el pecho
toma el corazón
como suyo
y navega dentro...
(Cantos de Cifar, «El niño».)*

De ahí que Cifar sea un rebelde, pero rebelde a su manera. Porque no es que tome las cosas a pecho, es que las toma a juego, es decir, a la suerte. El cumple su destino a lo que salga, sintiendo como el que más, a corazón abierto; pero rondando la fatalidad de vivir en la mera supervivencia de la aventura:



*Cifar espera
la señal en las lejanas
serranías. Antes del alba
encenderán sus fogatas
los rebeldes.*

*Les lleva peces
y armas.*

(Cantos de Cifar, «El rebelde».)

Es el suyo un destino —lúdico y trágico, al mismo tiempo— que le hace ver fantasmas, como dando la cara a la muerte: islas encantadas, que «son tumbas de mujeres»; viejas sirenas; Anselmos aparecidos, que se le meten en su propio lecho; cantos ciegos de Marcela, con ojos devorados por las sardinas, y hasta una mendiga solitaria —símbolo del hambre en común— que puede ser lo mismo una «figura desgredada y trémula» que una alucinación que toma cuerpo en la «hermosa muchacha de ojos dorados». Son los fantasmas de la sangre porque a Cifar el mestizaje mismo se le vuelve un espectro, un «barco negro», que hace siglos navega, sin hallar tierra firme, por el sueño de nuestro pueblo:

*—Si la luna
ilumina sus rostros
cenizos y barbudos.*

Si te dicen

—Marinero dónde vamos?

Si te imploran:

*—¡Marinero, enséñanos
el puerto!
dobla el timón
y huye.*

(Cantos de Cifar, «El barco negro».)

Al ordenar el caos del misterio, el poeta crea un silencio misterioso, entre vivencial y legendario, que es el caldo de cultivo de nuestro mito. «Todo parece griego», declara el mismo poeta; pero la realidad es que aquellos signos resultan familiares a los nicaragüenses, o sea, que Cifar está en su elemento, porque no se decide a ser del todo cotidiano, ni a ser heroico del todo. Es, sin embargo, «todo un hombre» y, por lo mismo, nunca un semidiós helénico. El es el típico nicaragüense —o, si se quiere, arquetípico—, que saca hombría de la superstición; epopeya, de su fondo sentimental y su voz lírica; trascendencia, del «vivir al día»; riesgo, de la añoranza, y fuerzas, de flaquezas. Que nadie se quede, pues, en las vinculaciones universales o en las alusiones culturalistas del mito de Cifar de Nicaragua. Porque lo peculiar de este mito literario no es la clásica aventura de liberación de un hombre, ni su retorno a los orígenes, sino el arraigo en el antiguo mito que ha protagonizado todo un pueblo: el de nuestra independencia en la originalidad y por renovación del entrañable solar nicaragüense.

PIO BAROJA

Y EL CINE

LUIS QUESADA

CUANDO, en una fría noche de cembrina de 1895, nace oficialmente el cinematógrafo con la primera proyección pública realizada en París por los hermanos Auguste y Louis Lumière, Pío Baroja cuenta veintitrés años y, recién obtenido su título de médico, ejerce en Cestona. Y ya se ha instalado en Madrid, al frente de la panadería propiedad de su tía Juana Nessi cuando monsieur Promio, delegado de la Maison Lumière en la capital española, después de haber presentado brillantemente el nuevo invento-espectáculo a los madrileños durante las fiestas de San Isidro de 1896, se ocupa incansablemente tanto en organizar sesiones públicas en el local de la Carrera de San Jerónimo, como en impresionar películas de temas españoles, muchas de las cuales envía a París para su difusión por toda Europa. Pío Baroja ha podido, por tanto, ver nacer un nuevo arte, que todavía no lo es, que no pasa aún de la categoría de espectáculo curioso, surgido de la física recreativa, cuyos primeros vacilantes pasos tendrán como marco improvisados barracones alzados en solares y desmontes.

En los años que van de 1896 a 1906, época que coincide con los inicios de la carrera literaria de Pío Baroja, Madrid conoce la tranquila y progresiva invasión del cinematógrafo de la mano de unos improvisados empresarios de origen aragonés, los Ji-

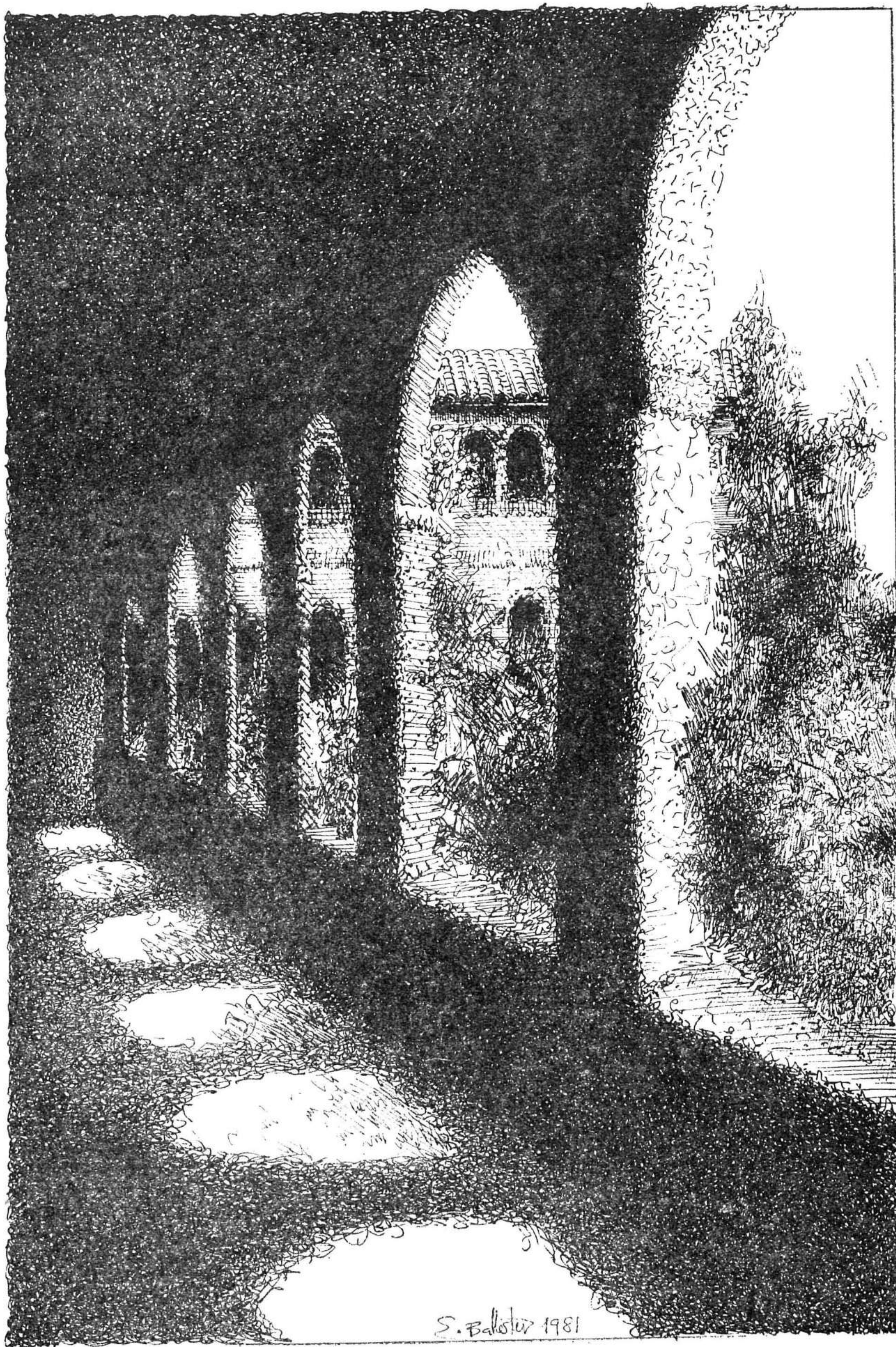
meno, quienes montaron su espectáculo primero en un barracón alzado en la glorieta de Bilbao, bautizado pomposamente como «Salón Maravillas», de donde pasó al «Palacio de Proyecciones», en la calle de Fuenca-rral, y posteriormente a otro local de la calle de Alcalá, esquina a Núñez de Balboa, donde instalaron un monumental órgano que con sus muñecos animados, campanillas y estridente música, atraía la atención y la presencia de un público compuesto por chiquillos, niñas, soldados y menestrales. El ejemplo de los Jimeno había sido seguido por otros pioneros del negocio cinematográfico que abrieron salas en las calles de Carretas, Cedaceros, San Bernardo, Tirso de Molina, en las glorietas de Bilbao y Atocha y en la feria del Retiro. Un público sencillo y alborotador asistía a la proyección de películas francesas, americanas y españolas, de títulos apropiados al contenido: *Riña de mujeres*, *La guardia real de Londres*, *El gato con botas*, *Los guapos del parque*, *La*

leyenda del fantasma..., en sesiones mudas comentadas por los «explicadores». Todo por quince céntimos la entrada.

Sin duda Baroja, gran aficionado a callejear, conoció desde sus comienzos esta proliferación de modestísimas salas de cine. No olvidemos que por esos años iniciales de su carrera de escritor colaboró asiduamente en el periódico *La Justicia*, cuyo segundo director fue José Francos Rodríguez, uno de los periodistas asistentes a la primera proyección cinematográfica organizada por el señor Promio en Madrid, que en su libro *Contar vejeces* ha dejado plasmadas sus impresiones entusiastas y atinadas sobre el novísimo invento.

Y ya que hablamos de invento, anotemos también que don Pío, junto con su hermano Ricardo y un amigo llamado Riudavets, habían montado en un sotabanco de la panadería, en la calle de la Misericordia, un taller donde realizaban experimentos físico-químico-industriales, de los que escribe con gracejo en su novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, atribuyéndolos al protagonista, inventor de aparatos tan curiosos como una máquina para obtener fotografías en relieve por el procedimiento de la galvanoplastia.

Tenemos a un Baroja aficionado a los experimentos físico-químicos, a los largos paseos durante los cuales ejercita su fuerte



capacidad de observación sobre la vida cotidiana de la sociedad española, atraído además, según confiesa en sus *Memorias*, por los espectáculos y diversiones populares, desde los carteles del crimen a las barracas de figuras de cera, pasando por la música callejera, los bailes y teatrillos al aire libre o el Carnaval..., y no obstante, cuando entre los años 1901 a 1905 escribe *Silvestre Paradox* y la trilogía *La lucha por la vida*, obras en que retrata a un inventor estafalario y a la sociedad humilde, trabajadora y bullanguera de esa época, no hace la menor alusión al reciente, curioso y ya popular espectáculo del cinematógrafo.

Hay que esperar al año 1918, fecha de aparición de su libro *Las horas solitarias*, para leer en el capítulo noveno su primera reflexión sobre el cine:

«Esas ciudades modernas, que visten a la moda y que tienen la adoración por el lujo, han encontrado la diversión más a propósito para sus gustos: el cinematógrafo. El cinematógrafo impresiona la vista pero no el espíritu; no hay necesidad de razonar ni discurrir, con él todo es cortical. A pesar de eso, tal es la cantidad de modernidad que llevan algunas invenciones, que el cinematógrafo será con el tiempo uno de los elementos mayores de divulgación y cultura.»

Esto lo escribe Baroja cuando aún faltan once años para que el cine rompa a hablar, cuando la cinematografía española está aún en su prehistoria. Claro que

a Madrid han llegado películas importantes de producción italiana, francesa y norteamericana, muchas de ellas basadas en obras literarias, pero el grueso de la programación está formado por folletines melodramáticos, zarzuelas populares, alguna pseudorreconstrucción histórica y bastantes comedietas cómicas. No es de extrañar en absoluto que el novelista vasco considere al cine como un espectáculo trivial, adornado con el oropel de un incipiente *star-system* iniciado por Italia con unas divas que, como Francesca Bertini, Lina Cavalieri, Italia Almirante Manzini o Lydia Quaranta, encarnan el ideal masculino de la mujer de lujo, cosmopolita y seductora.

Con toda seguridad, Baroja habría asistido por esas fechas a algunas sesiones de cine; no muchas, porque ni siquiera acudía con frecuencia al teatro. No obstante, en el párrafo que hemos transcrito sorprende lo certero del juicio y de la predicción sobre el futuro del cinematógrafo como vehículo cultural dirigido a grandes masas. Una vez más, el gran intuitivo que fue don Pío acertó a captar el poder latente en aquel espectáculo que, de puro joven, aún no sabía hablar.

Nueve años más tarde, concretamente el 15 de diciembre de 1927, la revista *Gaceta Literaria*, fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero, bajo el epígrafe «Nuestros novelistas y el cinema», inserta el siguiente texto de Baroja, escrito expresamente con ese fin:

«En el momento actual del cinematógrafo, lo más importante me parecen los actores y la técnica cinematográfica; lo menos importante, el argumento y la literatura. Yo no sé las posibilidades del cine, pero creo que la literatura no lo fecunda. Ni el *Quijote*, ni el *Hamlet*, ni el *Fausto*, ni *Los hermanos Karamazov*, darán orígenes a filmes interesantes.»

El cinematógrafo es una cosa diferente a la literatura; algo más popular, más

colectivo, más cortical, menos individualista y menos tradicional e histórico.

Unos actores buenos y unos operadores buenos, con un asunto cualquiera, bastan para hacer una película interesante; un argumento admirable con actores mediocres, no da resultado.

Todos esos grandes filmes aparatosos, históricos, con guardarropía pintoresca, que quieren ser literarios, aunque tengan momentáneamente éxito, me parecen caminos errados en la marcha del cinematógrafo.»

En este segundo texto, donde ahonda más en el tema, manteniendo todavía esa idea de la superficialidad del cine que no deja de chocar con el papel de divulgador cultural que le asigna, Baroja nuevamente da en la diana al poner de relieve el valor de la «técnica cinematográfica», es decir, del lenguaje fílmico, diferente del literario, como elemento determinante de la calidad y del interés de un filme cualquiera. Y, por supuesto, estamos totalmente de acuerdo con el novelista en su apreciación de la absoluta falsedad del cine histórico-espectacular y con pretensiones de trascendencia artística o cultural.

Tampoco anda descaminado Baroja al asegurar, con demasiada rotundidad eso sí, el divorcio entre el cine y la literatura. Claro que en 1927 el cine seguía mudo y que la aparición del sonoro, dos años después, iba a facilitar la adaptación a la pantalla de obras literarias hasta el punto de que hoy día encontramos en la historia del cine un buen número de películas, de notable interés, basadas en obras literarias novelescas o teatrales. Pero el filme, en su lenguaje icónico, vierte sobre el espectador un rápido y fugaz desfile de imágenes concretas, convirtiéndole en un sujeto pasivo que no tiene posibilidad de colaborar con el autor, como sucede en el caso de la novela, con lo que pierde

fuerza en la expresión de lo subjetivo, que es el gran campo donde triunfa la novela. De ahí que el relato literario pierda muchos de sus valores, gran parte de sus matices, no poca de su fuerza dramática, al pasar a ser película, como observa el propio Baroja en una entrevista publicada en el año cuarenta por la revista cinematográfica *Primer Plano*. Por esto mismo, repasando la lista de novelas vertidas al cine, vemos que las adaptaciones filmicas más logradas son las que corresponden a relatos literarios de acción, o donde la acción predomina sobre el análisis de conflictos íntimos. Tenemos algún buen «Quijote» cinematográfico, mientras que nos decepcionan las versiones filmicas de los Karamazov.

* * *

El año 1928 un veterano realizador de cine español, Francisco Camacho, obtuvo la colaboración de un pequeño grupo de jóvenes financieros para fundar una empresa productora de cine, la «Cide», cuya primera (y única) película iba a ser una adaptación de la novela de Baroja *Zalacain el aventurero*, precisamente un relato de acción, con aventuras trepidantes, muy apropiadas para ser trasladadas a la pantalla. Los principales papeles del reparto fueron encomendados a Pedro Larrañaga, María Luz Callejo, Amelia Muñoz y Andrés Carranque de Ríos, el joven escritor barojiano (en la vida y en la obra literaria). También figuraron como actores Ricardo Baroja y el propio don Pío, que encarnaba a un oficial carlista en una breve secuencia, donde aparece sentado tras una mesa, escribiendo, entreabierto el capote militar y tocado con una gran boina. Francisco Camacho dispuso de un presupuesto bastante elevado para la época. El rodaje se efectuó en exteriores y caseríos cercanos a Behovia y Estella, lo que dio ocasión de lucimiento a los operadores Axel Graatjer y Armando Pou, que captaron bellísimos paisajes naturales. La

película se estrenó en Madrid en marzo de 1930 con buen éxito y fue adquirida por la productora Metro Goldwyn Mayer para su distribución en los Estados Unidos. Era la primera película de producción española que gozaba de tan excepcional trato, lo que movió a don Pío a intentar convertirse en guionista de cine, escribiendo su «novela-filme» titulada *El Poeta y la Princesa*, o *El Cabaret de la Cotorra Verde*, sobre la que volveremos más adelante.

El 24 de febrero de 1929, casi un año antes de su estreno comercial, fueron proyectadas algunas escenas sueltas de *Zalacain el aventurero* en una sesión organizada en el Cine «Palacio de la Prensa» por el Cineclub de la *Gaceta Literaria*. Como prólogo a esta antología, Baroja leyó unas cuartillas de las que extractamos algunos párrafos significativos:

«Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco

soy un cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón.

El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta, pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva...»

Al hablar así, Baroja parece referirse a los aspectos marginales del cine como espectáculo, es decir, al montaje publicitario y en especial al *star-system*, creado por los ejecutivos de Hollywood para la captación masiva de espectadores a través de la identificación espectador-actor-personaje; repite esa impresión de mundana trivialidad ya expresada en su nota de *Las horas solitarias*, lo que en cierto modo confirma que Baroja asistía poco a proyecciones cinematográficas y en cambio recibía el impacto publicitario que surgía de los periódicos y revistas que entonces, aún más que hoy día, dedicaban abundante espacio a los equívocos fastos y los cotilleos del mundillo de actrices, actores y pelicularos en general.

No obstante, Baroja sigue intuitivo con su fino olfato y así, en aquellas cuartillas leídas en la velada de presentación de su película, afirma:

«... hoy por hoy, el cine es un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. El cinematógrafo, para perder su hibridez, para hacer algo original, necesitaría no deshumanizarse... El ideal del cineasta sería, sin duda alguna, hacer un cine inocente, fenomenológico, que no tuviese relación con el cine primerizo, impregnado de literatura venenosa; conseguir que lo considerase con motivo suficiente, como algo viejo y pasado, pero

esto parece por ahora imposible... No creo, tampoco, que el cine pueda substituir al libro. Para el aficionado éste es necesario y no tiene fácil substitución. Cierto que cada vez hay menos aficionados a leer, sobre todo en España; para la mayoría de la gente el leer es un trabajo penoso al que no se llega más que a fuerza de aburrimiento, pero para los aficionados que quedan, el reemplazar el libro por el filme es imposible.

El cine podría substituir hasta con ventaja al periódico y a la revista ilustrada, pero al libro, no.»

Todavía no se había inventado la televisión, que en cierto modo corrobora la opinión barojiana.

Más adelante habló de la adaptación de su novela *Zalacain*:

«Este verano pasado, de cuando en cuando yo iba de Vera a Behovia, donde estaba el taller en que se filmaba *Zalacain* y veía los preparativos y las decoraciones del señor Torres.

El cine tiene, indudablemente, un poder de seducción extraordinario. En los pueblos en donde filmaban escenas de *Zalacain*, en Behovia y en Vera, la gente estaba alborotada.

—¡Ya han venido los pelicularos! —me decían en Vera—. ¿Qué van a hacer hoy? ¿A dónde van a ir? ¿Cuándo van a representar la película?»

Creemos que no estaría menos alborotado don Pío, curioseando de aquí allá y prestándose gustoso (genial niño grande) a endosarse un uniforme de guardarrropa y representar su papel de oficial carlista, con el entusiasmo que igualmente ponía en las íntimas y entrañables sesiones de «El mirlo blanco», el teatrillo particularísimo que él, su hermano

taban en un saloncito de los altos de su casa madrileña de la calle Mendizábal.

* * *

El éxito de la película *Zalacain*, vendida a la «Metro», o acaso el contacto con la gente del cine, fueron posiblemente el motivo de que Pío Baroja escribiera la novelita *El Poeta y la Princesa*, o *El Cabaret de la Cotorra Verde*, subtitulada «novela-filme», que apareció publicada en julio de 1929 formando parte de la colección popular «La novela de hoy» y, posteriormente, fue incluida por su autor en el volumen de ensayos y miscelánea titulado *Intermedios*, datado en 1931.

La estructura y técnica de este relato no son las de un guión cinematográfico, correspondiendo más bien a la versión literaria

de una película, descompuesta a veces en secuencias, en planos cortos y largos, con inclusión de diálogos y aun de *flash-backs* o vueltas atrás de la acción. El conjunto se compone de cinco partes, con un total de doscientos ochenta y ocho elementos, numerados en cabeza, que vienen a corresponder con esos planos, secuencias o fragmentos de diálogos. El estilo es conciso, muy «visual». Veamos un ejemplo tomado de la primera parte:

«7

Puerta de la Universidad y Parque. La gente comienza a salir de la Universidad. Se ven los autos que cruzan el Parque.

8

Algunos doctores van a pie, armados de sus paraguas.

9

Una señora coge a sus dos perros y los lleva abrazados para que no se mojen.

10

La Princesa hace subir a su auto a Armando, a Carlos y al Doctor Kankamurti y arranca a toda prisa.

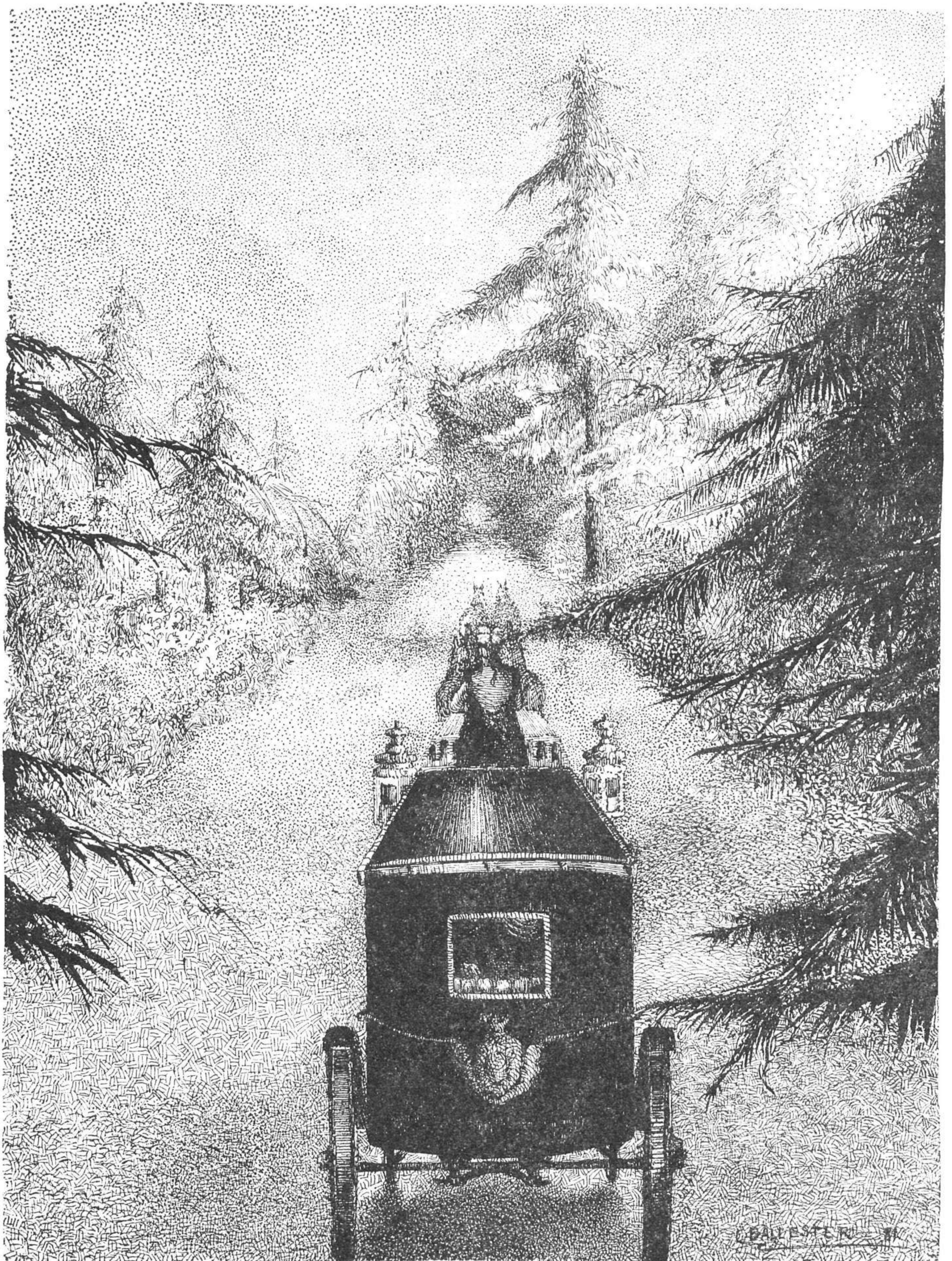
11

En el Parque están formando un corro, tocando y cantando gente grotesca a la Salvation Army; chin..., chin..., chin... La Princesa marcha con el auto hacia ellos, les amenaza con atropellarlos. Les da un susto y se desvía después. Luego se ríe.

12

Se ve un señor viejo que corre con un cornetín de pistón bajo el brazo.

La numeración sirve a Baroja no sólo para acentuar la visualidad de la prosa, sino especialmente para traducir el lenguaje



propio del cine, que sustituye las frases y oraciones, los puntos y aparte, etc., por planos, secuencias, fundidos, etc. Con *El Poeta y la Princesa*, Baroja demuestra haber comprendido, asimilado, las diferencias fundamentales entre el lenguaje escrito del novelista y el lenguaje icónico del cineasta. Esta idea se refuerza con la utilización, antes aludida, del *flash-back* fílmico. En la segunda parte de la novela-filme, al llegar al número 93, escribe: «Tournon hace señas, diciendo que allí fue donde ocurrió el hecho»; a continuación, con el número 94: «Campo de aviación francés. Hay un oficial aviador francés, a quien le dan una carta», inicia unas escenas ocurridas varios años atrás, que terminan en el número 105: «El Diario Oficial da el nombre del oficial aviador como desertor», para volver con el siguiente nú-

mero a la época presente: «Tournon y Titi la Sorbonne vuelven en auto. Titi baja a tomar una copa en el Hotel de la Comette. Tournon toma agua de Vichy». Baroja ha intercalado una acción distinta dentro de otra (una investigación de detective particular) sin hacer indicación expresa de cambio de tiempo, sólo cambiando personajes y escenarios, lo mismo que sucede en el cine. Y lo mismo sucede con la elipsis fílmica, como podemos apreciar en los dos últimos números de la novela:

«42

En la corte de Kandahar, Armando, vestido con turbante y lleno de joyas, pinta a una muchacha desnuda y le agarra de la barbilla. Se besan y se dan una cita.

43

Se ve a la Princesa de Kandahar con Mohamed, que pasea en un palanquín dorado, y a Armando medio desnudo, con los bigotes largos y caídos y con un grillete al pie, que está entre los que llevan un fez sin borla, pintando una puerta.»

Así es cómo Baroja indica la caída en desgracia del Poeta Armando, debido a los celos de la caprichosa Princesa. Lo dice visualmente, utilizando la elipsis cinematográfica, a base únicamente de dos planos fílmicos, de los cuales el primero expone los motivos del odio de la Princesa y el segundo la situación a que le ha llevado ese desamor. No deja de ser sorprendente, una vez más, que un escritor de sesenta años, poco frecuentador del cine, haya asimilado tan certeramente la esencia de éste.

En cuanto al «argumento» de *El Poeta y la Princesa*, peca justamente de ese concepto que del Séptimo Arte tenía Baroja como espectáculo de lujo, trivial, cosmopolita y más volcado hacia la comicidad que hacia la tragedia. Como ya hemos visto, aparecen

como personajes centrales la Princesa de un ficticio país oriental y un joven español de educación franco-británica, con vocación de poeta, llamado Carlos, el cual tiene un amigo, Armando, cínico y decidido. La Princesa, al principio, se propone conquistar el corazón de Carlos, pero éste prefiere a la ingenua Cecilia, por lo que la Princesa termina esposándose con Armando, que es pintor, hasta que los celos le llevan a repudiarlo. Encontramos también como personaje relevante al Doctor Kankamurti, secretario y consejero de la Princesa, y como secundarios una serie de hombres y mujeres pintorescos o estrafalarios. La acción sucede en Inglaterra, París, Suiza y Kandahar y se disgrega en infinidad de peripecias y situaciones, dentro de un tono muy definido correspondiente a la comedia cinematográfica exótica, liviana, desenfadada y, como decíamos antes, cosmopolita.

* * *

Si Baroja soñó con la posibilidad de que los «americanos» llevaran a la pantalla *El Poeta y la Princesa* debió llevarse un buen chasco, del que pudo consolarse en parte años después, cuando Arturo Ruiz Castillo, familiar del editor, que entonces publicaba sus *Obras Completas* (Biblioteca Nueva), emprendió en 1946 la filmación de la novela *Las inquietudes de Shanti Andía*, que fue estrenada con discreto éxito en Madrid, en febrero de 1947. Por cierto que también en esta película aparece Baroja, pero no como actor, sino en su papel de autor del libro original, en una especie de presentación antes de iniciarse la acción del relato. Asimismo, durante el rodaje, el novelista asistió a los preparativos y tomas de algunas escenas y parece que se sintió defraudado al comprobar que las escenas de mar y barcos se realizaban a base de trucos, no en el mar auténtico, sino en un estanque de los estudios madrileños.

En el año 1954, el veterano Juan de Orduña dirigió una segunda versión cinematográfica de *Zalacáin el aventurero*, estrenada en enero de 1955, que ya Baroja no pudo conocer. Se trata de un filme muy endeble, inferior en calidad a la película de Camacho, a pesar de los avances técnicos conseguidos por el cine entre ambas películas.

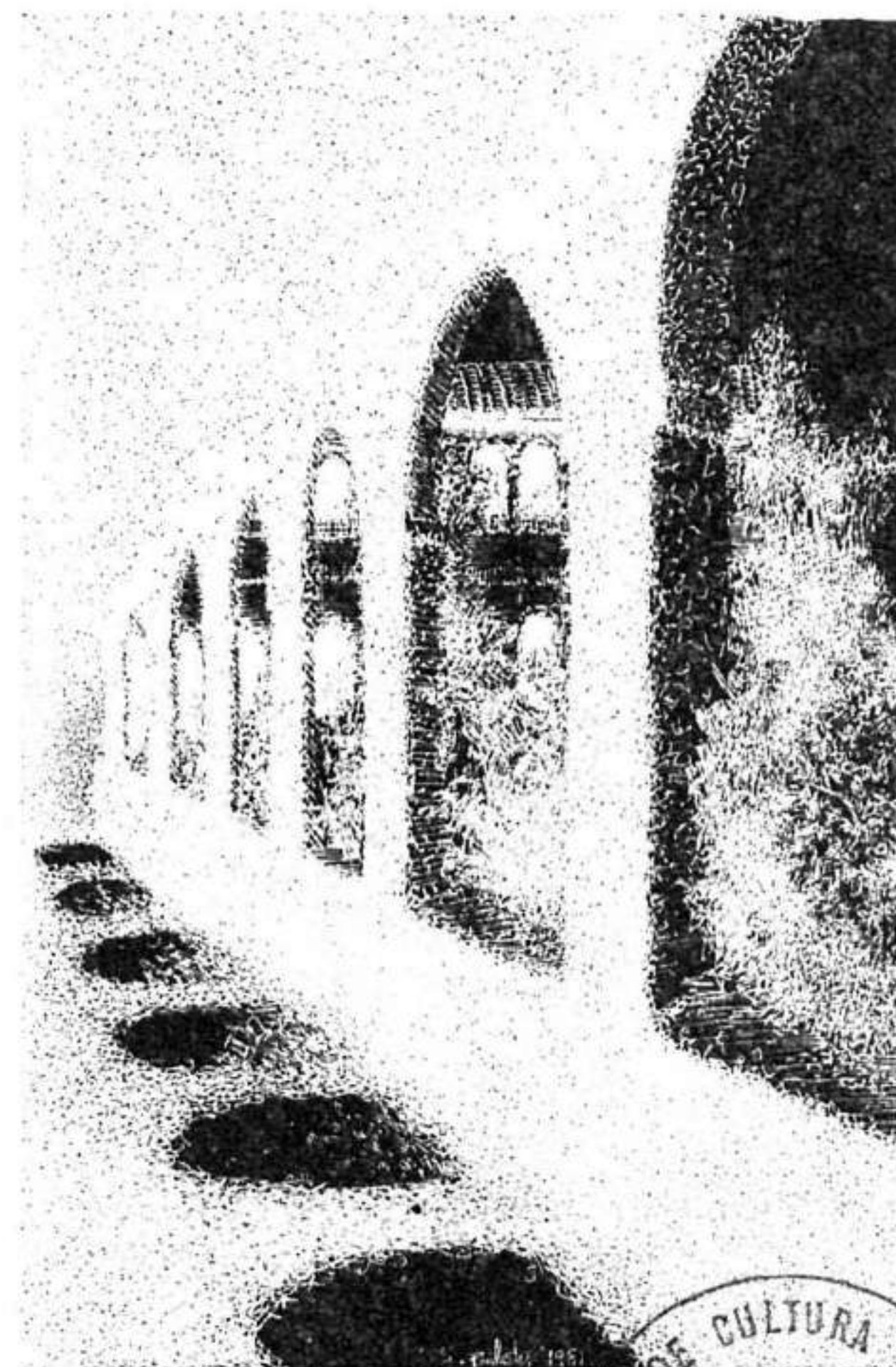
Finalmente, mencionaremos la película de Angelino Fons *La busca*, inspirada en la célebre novela homónima perteneciente a la trilogía *La lucha por la vida*. Decimos «inspirada» porque se trata de una versión bastante libre y que, a nuestro juicio, no llega a plasmar la típica atmósfera de la obra barojiana. Se estrenó en el año 1967 y suscitó opiniones bastante opuestas.

* * *

Se ha escrito y dicho que Baroja es un autor muy «cinematográfico», en contraposición a otros autores del noventa y ocho. ¿Qué quiere decir esto? Nos llevaría largo tiempo y espacio establecer primero las características que permiten definir a un novelista como «cinematográfico». Si éstas resultan de un influjo del cine sobre el estilo y la técnica, podemos afirmar que Baroja, con la excepción de la novela que hemos analizado, no es un novelista cinematográfico. Ahora bien, si creemos que una buena parte de la obra barojiana ofrece grandes posibilidades para su versión al cine, debido en gran parte a la abundancia de la acción exterior y a una construcción simple pero vigorosa de tipos y situaciones.

Con todo, hay un hecho cierto: el recelo de Baroja hacia el cine, que no le abandonó nunca, al considerar al Séptimo Arte como un espectáculo de masas, lo que equivalía para el irreducible individualista a algo destructivo y de escaso valor. Así lo reafirma en sus amargas *Memorias*, escribiendo al final de la primera parte del tomo *La intuición y el estilo*:

«Todo colabora y favorece la era de la unidad, la mezcla de razas, el socialismo, el internacionalismo de los deportes, la moda, la radio y el cine... El cinematógrafo es una de las causas laminadoras más fuertes de la sociedad actual. Antes se hablaba de la influencia de los libros. ¡Qué fantasía! Un libro famoso, de éxito comentado, puede llegar a vender en España, en pueblos como Madrid o Barcelona, dos mil ejemplares en un año. Hoy, una película de éxito la verán, sólo en una ciudad de éstas, veinte o treinta mil personas al día. Así, se nota cómo en las familias más modestas se ha formado la moral del cine y que ya no hay quien la ataje. La cáscara de la vida quedará como pura decoración, pero nada más: tendrá mucho de internacional. Todo esto contribuye a la decadencia del espíritu local y al triunfo de lo ecuménico. Se ve que estamos en un momento de baja, de parada de la civilización.»



**caza
y/o
casa**

de CITAS

Este nuevo concurso de la revista NUEVA ESTAFETA, titulado Caza de citas y/o Casa de citas, consiste en adivinar a los autores de las frases publicadas durante un año, de marzo hasta marzo. El premio de este juego, dotado con 75.000 pesetas, se concederá al lector memorioso que consiga mayor número de aciertos. Por cada uno de ellos se aplicará un punto, y cuando no se indique el autor, pero sí el libro o la publicación donde haya aparecido la cita, se otorgará medio punto. Pueden empezar a enviarnos sus respuestas, poniendo en el sobre el nombre del concurso. Y nada más; lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.

49

La amistad del hombre es, con frecuencia, un apoyo; la de la mujer un consuelo.

50

Muchos charlanes y mediocres desempeñan un papel importante en los grandes acontecimientos. ¿Por qué? Únicamente porque se encontraban allí.

51

La vida es un único verso interminable.

52

¡Alto quién vive! ¿Sois almas en pena o hijos de puta?

53

El hombre es grande por lo que busca y pequeño por lo que encuentra.

54

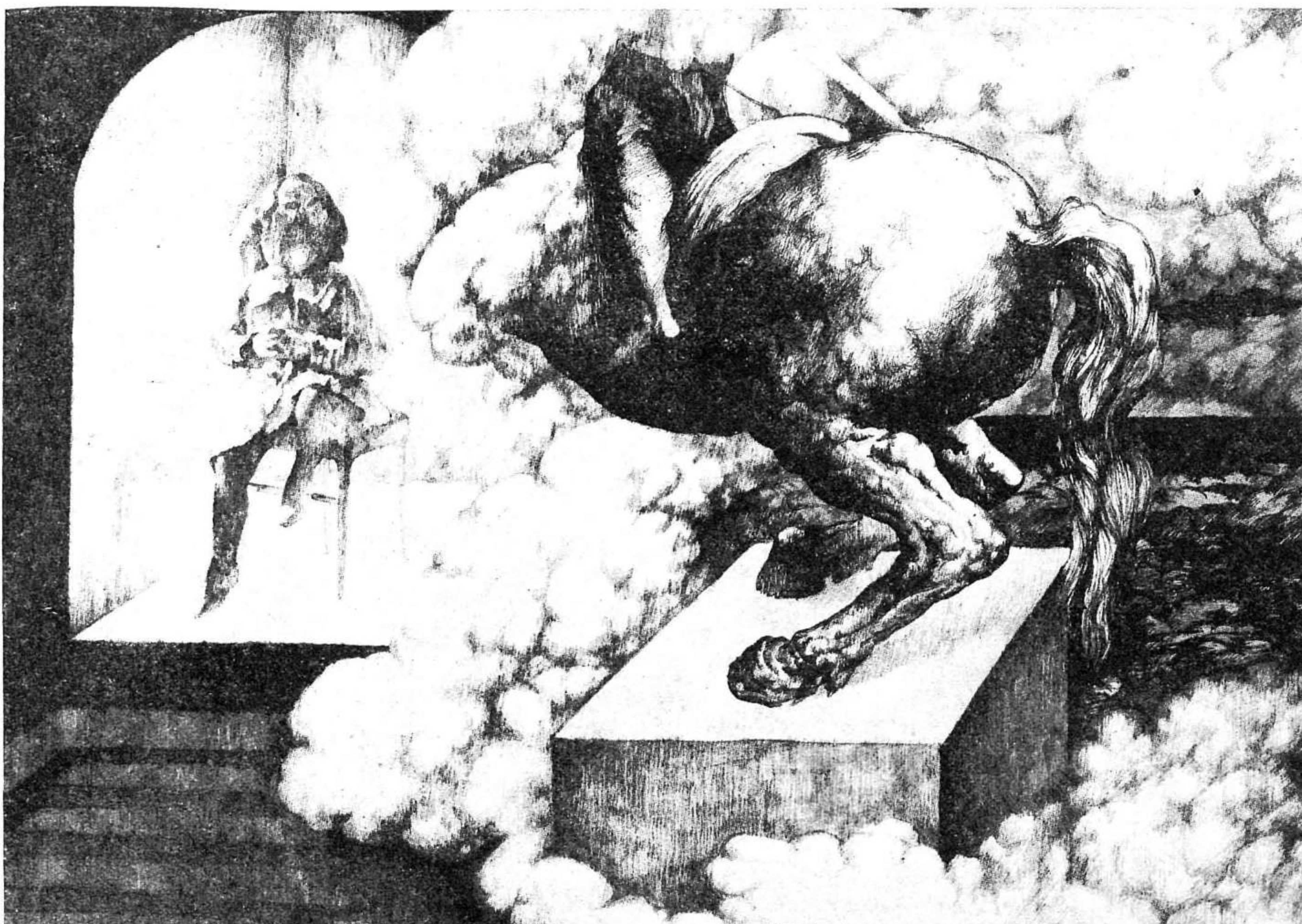
Hallar en la afición, para las almas / el pasadizo que hay de un cuerpo a otro.

55

Nuestras verdades no valen más que las de nuestros antepasados.

56

Siempre es otoño al declinar la tarde.



57

Mi corazón cuyo peligro adoro.

58

La poesía es una carta de amor dirigida al mundo.

59

La Historia es algo que nunca ocurrió, escrito por alguien que no estaba allí.

60

Qué importa la felicidad si no tenemos alegría.

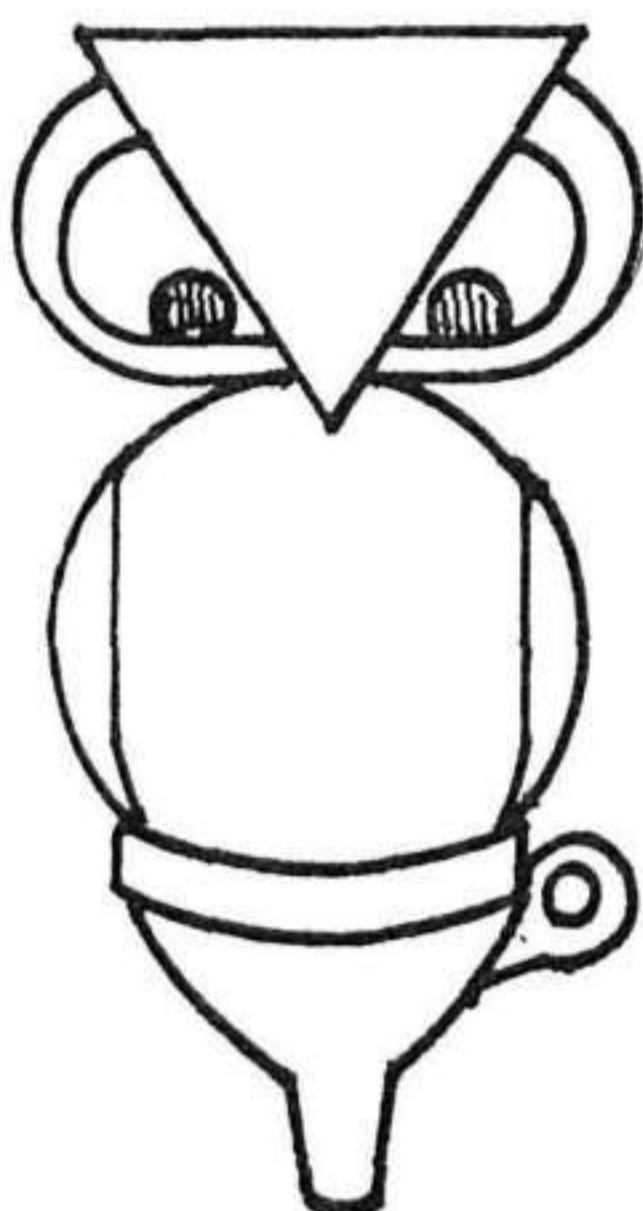
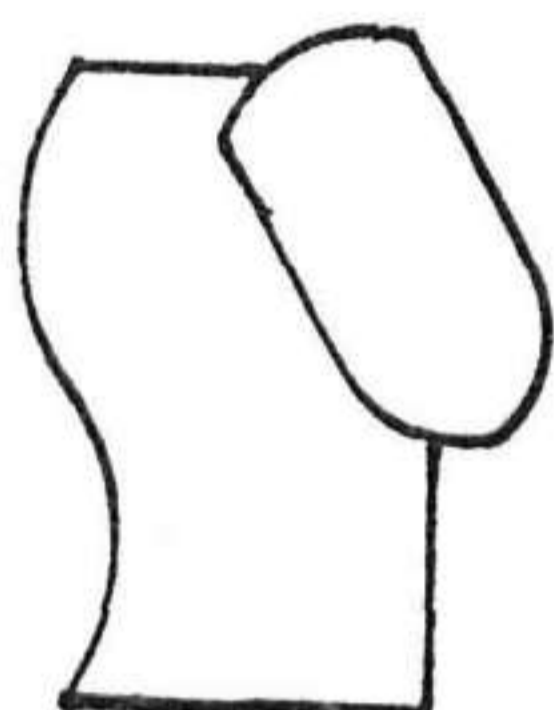
61

La lechuga es toda enaguas.

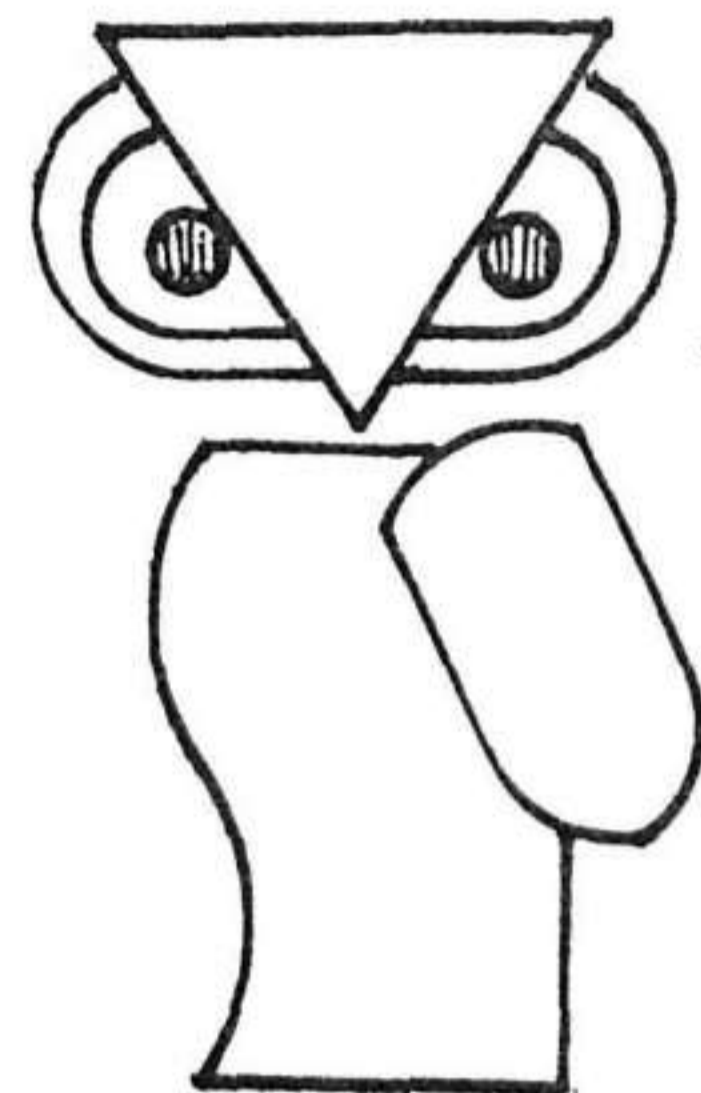
62

Comprendo que la mentira es engaño y la verdad no. Pero a mí me han engañado las dos.

LA ESENCIA DEL SER
ES LA VOLUNTAD
DE PODER.



PARA LA MAYORÍA,
DE PODER SER.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

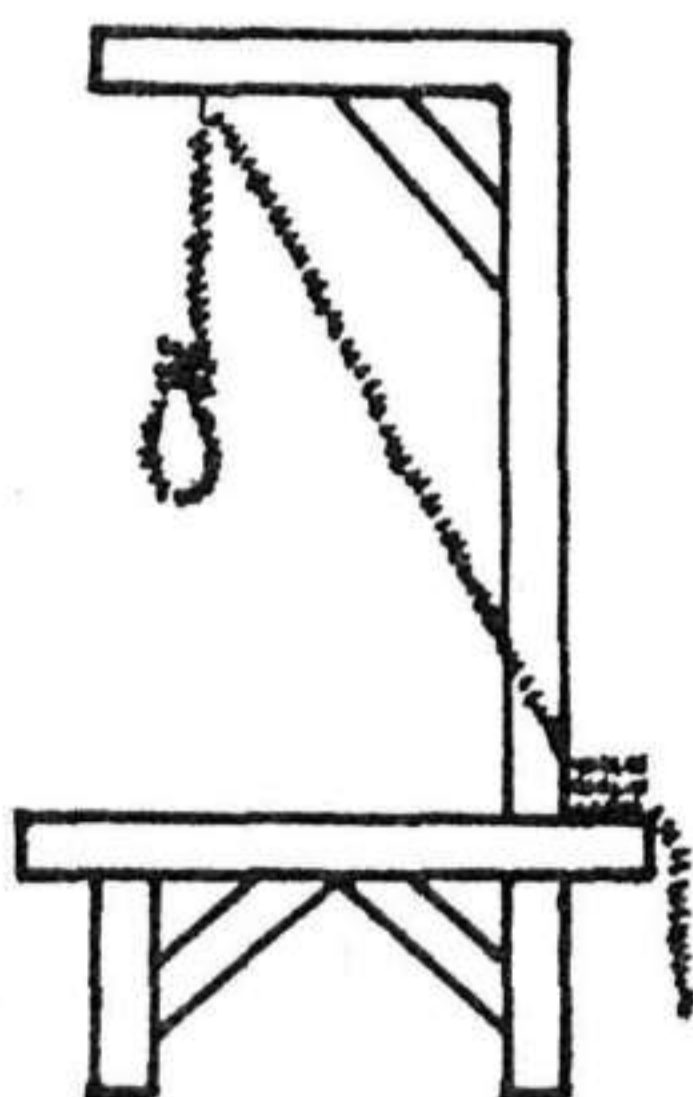
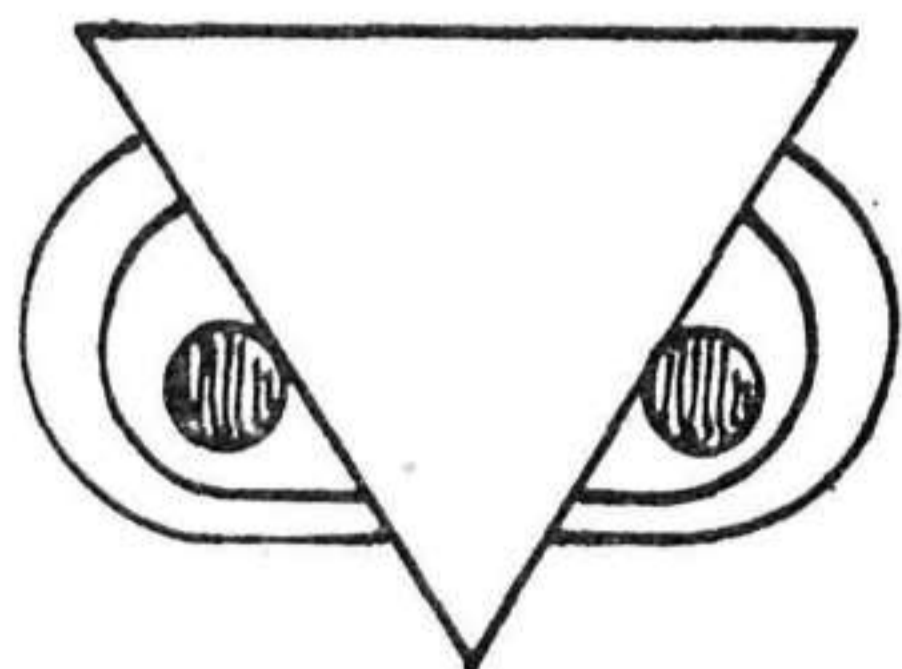
REFRANERO COMENTADO

Más vale caer en gracia
que ser gracioso. Gracias.

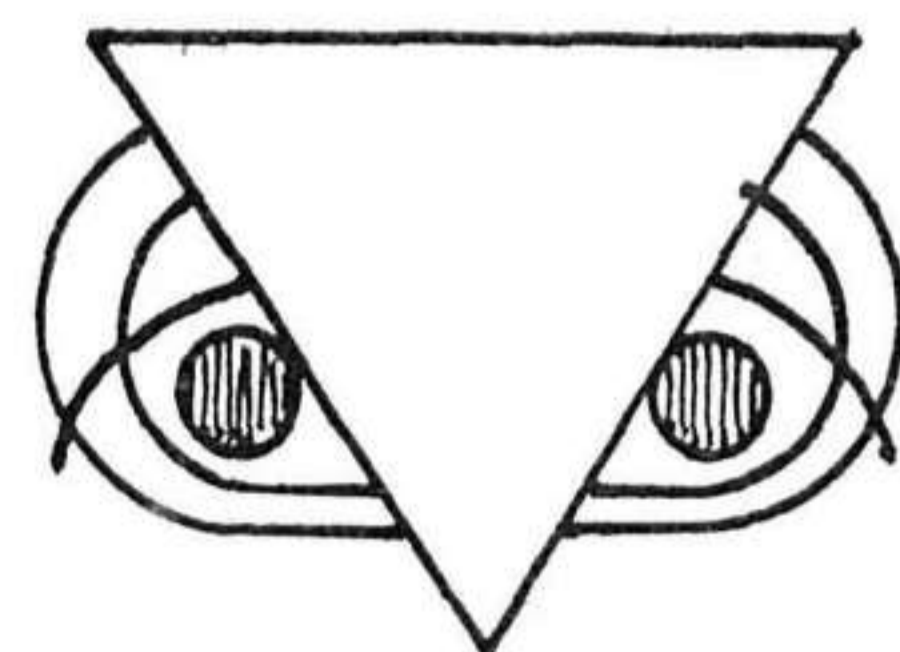
Cada maestrillo tiene su
librillo. Y su colmillo.

Pan con pan, comida de
tontos. Sin pan.

EL VALOR MORAL
DE LA ACCIÓN RESULTA
DE LA BUENA VOLUNTAD.



DEL QUE LA PADECE.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ



CLAVÉ







CERVANTES, RECREADO NOVELISTICAMENTE

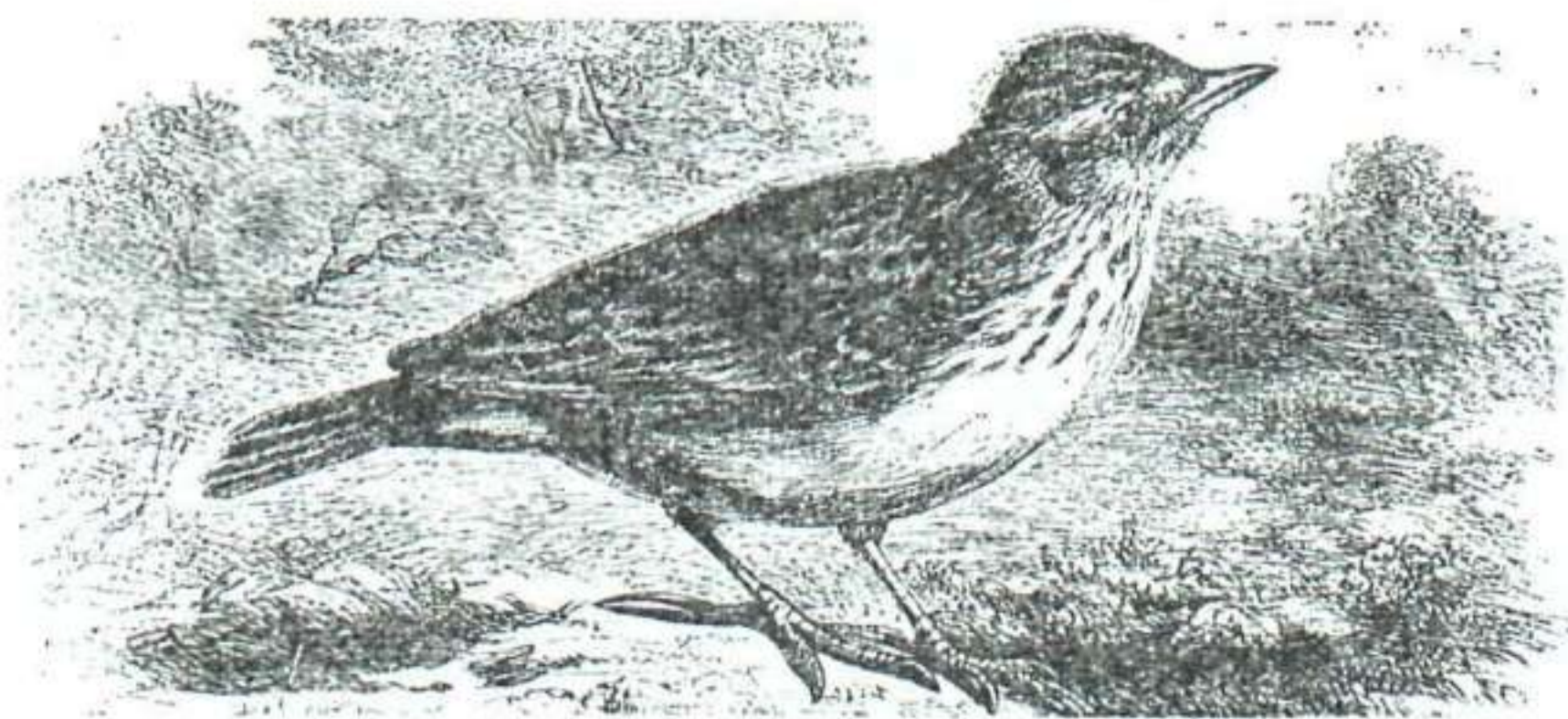
QUE un autor español escriba una novela sobre Shakespeare o sobre la «dama oscura» de sus sonetos, puede, sin duda, resultar sorprendente. Que un inglés lo haga sobre Cervantes y la duquesa de la segunda parte del *Quijote* ya no lo es tanto. Cervantes ha sido para Inglaterra mucho más que Shakespeare para España, y su influencia en la literatura inglesa es inconmensurablemente mayor que la de su contemporáneo anglosajón entre nosotros. El *Quijote* ha venido siendo desde el siglo XVIII parte integrante de la tradición cultural británica; hoy no podría hacerse, pongamos por caso, una historia de la novela inglesa sin mencionar de una u otra manera el relato cervantino. Fielding, Richard Graves, Dickens, Lennox y Sterne son sólo algunos de los muchos narradores con débitos manifiestos. Allison Peers ha dejado escrito que (a excepción de la Biblia) el *Quijote* es la obra extranjera que más profundas huellas ha dejado en la tradición literaria británica. No es de extrañar: *Inglaterra fue el primer país extranjero que mencionó el Quijote, el primero que tradujo el libro, el primer país europeo que lo presentó decentemente ataviado en su idioma original, el primero que señaló el lugar de nacimiento de su autor, el primero que dio a la luz una biografía suya, el primero que publicó un comentario al Quijote y el primero que imprimió una edición crítica del texto* (James Fitzmaurice-Kelly, 1905). Todo ello ha resultado siempre tan evidente que ya Martín Fernández de Navarrete escribía en 1819: *Ninguna nación extranjera ha igualado a la Inglaterra en apreciar el mérito de Cervantes y su ingeniosa fábula*. Está también la serie innumerable de «quijotes» ingleses: *Don Quixot*

Redivivus (1673), *The Mock Clelia, or Madam Quixot* (1678), *Don Quixote in England* (1734), *The Female Quixote* (1752), *Tarrataria or Don Quixote the Second* (1761), *The Philosophical Quixote* (1782), *The Political Quixote* (1797), *The Infernal Quixote* (1801), y un muy dilatado etcétera.

El último eslabón (por ahora) de este culto británico por el ingenioso hidalgo e ingenioso autor acaba de aparecer hace sólo unos meses en Londres: *El diario de la duquesa* (*), de Robin Chapman.

En el prefacio, Chapman nos asegura que tenemos entre manos un manuscrito español redactado en los primeros meses de 1616, carente de título, desconocido hasta ahora, y ahora traducido por primera vez al inglés. Su autora: María Isabel de Echauri y Pradillo, esposa del duque Jerónimo de Caparrosa, protagonistas ambos (aunque Cervantes no mencione sus nombres) de los capítulos XXX a LVIII en la segunda parte del *Quijote*. Chapman no revela cómo ha venido a su poder el diario español, pero en los incisos y notas al texto traducido aparecen detalles externos: el manuscrito es sólo un legajo de hojas sueltas (*aunque con indicios de que al principio fue un libro: hay perforaciones de aguja y rastros de cola...*), que el propio Cervantes entregó en blanco a la duquesa para que lo destinara a cuaderno personal. *Escriba un diario, le aconsejó, anote todo lo que piensa y siente y cree que siente*. El diario cubre el período comprendido entre el 26 de enero y 23 de abril de 1616. Al lector se le ahorran unas páginas que no contienen sino entradas de cuentas y gastos. Entre el 25 de febrero y el 31 de marzo faltan varios folios que parecen arrancados intencionadamente. Al término del manuscrito, un epílogo de Chapman resume en dos breves trazos la biografía posterior de la duquesa hasta su muerte en Puerto Rico en junio de 1645.

Esta versión inglesa del *Diario*, de María Isabel de Echauri, no pasa de ser, naturalmente, una *seudotraducción* literaria, y las notas, pró-



(*) ROBIN CHAPMAN: *The Duchess's Diary*. Boudicca Books of Battersea. Londres, 1980 (127 pp.)

logo y epílogo, son sólo elementos de credibilidad secundaria en una estructura narrativa que cuenta ya con varios siglos de tradición. Seudotraducción del árabe de Cide Hamete Benengeli es, a su vez, el propio *Don Quijote*, con cuyo original Cervantes dice haber dado por casualidad en el Alcaná de Toledo. Seudotraducciones son las *Cartas Persas*, de Montesquieu; el *Candido*, de Voltaire; *El Caballero Zifar*, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, del polaco Jan Potocki; *El Castillo de Otranto*, de Horace Walpole; el *Reloj de Príncipes*, de Guevara; *Las Sergas de Esplandián*, e incluso *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, de Camilo J. Cela. Borges, Hawthorne, Marana, Tolkien, Goldsmith, Martorell, Boiardo y Geoffrey of Monmouth han usado de idéntica técnica y marco narrativo. En casos tales, el autor presupone un manuscrito previo en idioma extranjero que él se ha limitado a traducir y ofrecer al público. Montesquieu dirá al inicio de sus *Cartas Persas*: «Yo no he desempeñado más papel que el de traductor». Otro tanto dice ahora Chapman. Pero afirmaciones como ésta, que todos losseudotraductores repiten, no pasan de ser meros juegos de ficción, mistificaciones literarias con pretensiones de realidad que casi siempre resulta demasiado fácil desmontar.

En el caso presente, la duquesa ha sido recluida por su marido en un edificio aislado en el campo, un pabellón de caza, en razón de los ataques de locura cada vez más frecuentes que padece. Sólo la acompaña Juana, una fiel criada gallega, enana y bizca, que permanece con ella desde la niñez. La boda había sido producto evidente del interés de ambas partes. *Jerónimo necesitaba mi dinero (comenta la duquesa) y yo necesitaba su título*. Porque la familia Echauri no pertenece a la nobleza: el único blasón del abuelo de María Isabel era una mercería en Pamplona. La ausencia de hijos, las desavenencias continuas, las excentricidades de la esposa han terminado con una vida en común que nunca empezó: los seis primeros años de matrimonio vivieron separados, ella en España, él en los Países Bajos como capitán de caballería. Y la neurosis de la dama se ha visto acentuada con el tiempo, hasta llegar a extremos que colman la escasa tolerancia de su marido.

En este punto, un día de finales de enero de 1616, la duquesa abre el libro en blanco que Cervantes le regalara ocho años antes y comienza a escribir en él. Lo que escribe es el trasunto directo de sus pensamientos, un continuado monólogo interior que desde la presente soledad encaustrada retrocede hasta el verano de 1608. Aquel año los duques habían invitado a Cervantes a pasar con ellos unos meses en su casa a orillas del Ebro. El autor trabajaba entonces en la segunda parte del *Quijote* y aprovecha la invitación y la quietud del lugar para redactar varios capítulos. El presente de la duquesa en 1616 se hilvana así con las miradas retrospectivas a aquella época, que de hecho ocupan la mayor parte del diario. *Cuando escribo en este libro desaparece el mañana y me transformo toda en el ayer*. Y María Isabel de Echauri va recordando la fama que la primera parte del *Quijote* proporciona a Cervantes, su carácter afable, su modestia, las largas conversaciones a solas, el apasionado interés que empieza a notar por él. *Desde luego —recuerda— no era alto, aunque*

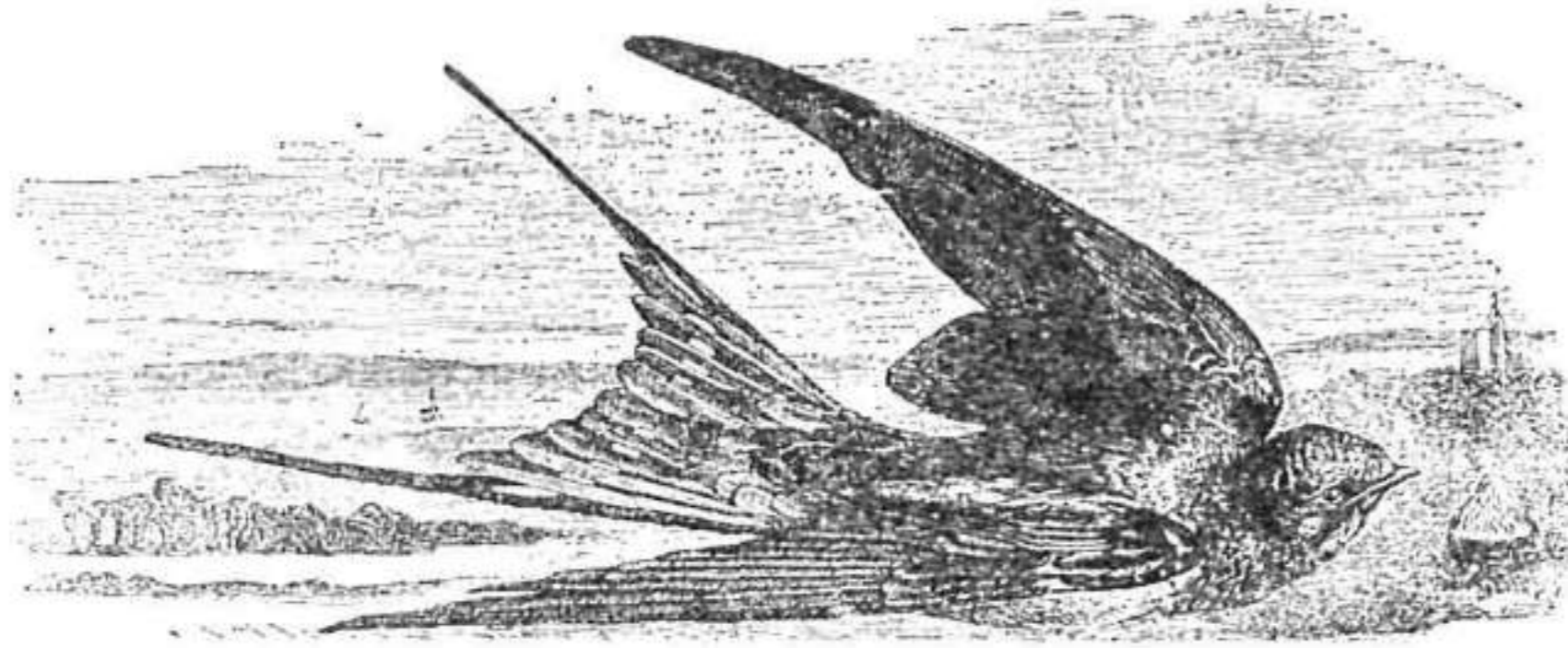
tampoco ningún enano. De estatura media. Encogido de hombros, con un abdomen perceptible, esa especie de sano y rollizo aspecto que subrepticamente va cobrando forma en un hombre al que siempre han tenido por delgado los que le recuerdan en sus años jóvenes. Tenía el pelo castaño rojizo, con canas y entradas en las sienes, barba y bigotes plateados de aire militar un tanto chocante, orejas pronunciadas que enmarcaban la forma de la nariz, malos dientes en una boca pequeña, decía que años atrás le habían sacado muchos en Argel. Varias veces le pregunté por su época de Argel, pero siempre soslayó mi curiosidad. Los ojos eran particularmente extraños, contradictorios. Estaban hundidos, semihundidos tras unos párpados pesados. Tenían un aire de cierta tristeza, que al instante, sin embargo, quedaba eclipsado por el brillo y franqueza de su mirada.

Tras la lectura de la segunda parte del *Quijote*, que acaba de llegar a sus manos, María Isabel se enfurece al sentirse ridículamente retratada en la anónima duquesa de la obra: idénticos incidentes; personas y circunstancias idénticas a las vividas aquel verano de 1608. Incluso la pantomima de Clavileño, puesta en escena en el jardín de los duques, había quedado incluida en el nuevo volumen. Cervantes no había omitido nada. Tampoco había creado nada: no había hecho sino aplicar a don Quijote y Sancho los pequeños episodios diarios que aquel verano habían tenido lugar en la residencia ducal. España entera debía estar riéndose en aquellos momentos de la duquesa de Caparroso al reconocerla reflejada en el segundo tomo. En su neurosis, María Isabel considera que Cervantes ha traicionado la confianza que en él habían depositado sus anfitriones; y siente la necesidad imperiosa de manifestar al autor su resentimiento por aquellos capítulos. Pero el novelista está en Madrid y ella no tiene posibilidad de escapar.

Después Jerónimo la encerrará en un convento, al cuidado de unas monjas que velan también por otras dementes de alcurnia. Y llegará la fuga a finales de marzo de 1616, y el duro y azaroso camino hasta Madrid en obsesionada búsqueda del autor. Y en Madrid las últimas joyas, las últimas monedas y el encuentro final el 22 de abril con el cadáver de Cervantes vestido de hábito franciscano en una solitaria habitación en penumbra.

El diario concluye al día siguiente, fechado en Madrid, sábado y 23 de abril de 1616. La historia, como historia y anécdota, no va más allá. Pero en el *Diario* importan más el punto de vista, la técnica narrativa y la estructura dispuesta por Chapman que los propios acontecimientos que se relatan.

El punto de vista es indudablemente certero, y en extremo complejo. En apariencia se trata del relato auténtico de unos hechos ocurridos en 1608 (que luego Cervantes transformó en ficción) y 1616. Pero no hay tal reconstrucción, porque los hechos no existieron. Como tampoco existe el original que Chapman dice traducir. Es ésta, en efecto, laseudotraducción de unos pseudoacontecimientos en parte relatados por Cervantes: ficción por partida doble, ficción sobre ficción. Chapman persigue asimismo paralelismos conscientes con la vida y obra del autor del *Quijote*. Nada mejor para ello que presentar este *Diario*



como coetáneo suyo, y escrito además por una de sus propias criaturas novelescas. Cervantes se convierte así en personaje de ficción narrativa, réplica a Tamayo y Baus, que hizo de Shakespeare el protagonista de *Un drama nuevo*. El ciclo de la ficción se cierra cuando el autor se ve transformado en personaje literario y el personaje asciende a la categoría de autor, como lo hace María Isabel de Echauri.

La obra de Chapman está, pues, imbricada sobre la segunda parte del *Quijote*. Aunque de estructura, concepción y forma considerablemente distantes de ella, *El diario de la duquesa* aparece dibujado sobre el mismo bastidor del relato cervantino. Este es, sin duda, uno de sus aciertos más destacables. La fuente se encuentra tan inmediata que su sola proximidad resulta gratificante: no son sólo los personajes comunes, que aquí se trata de hacer pasar por figuras históricas, sino también la identidad de episodios (como el de Clavileño), repetidos ahora desde una nueva perspectiva. Pero la *deuda* va aún más lejos, y Chapman, consciente de su modelo, parece haberlo calcado en aspectos todavía más sutiles. Ambas obras se ofrecen, por ejemplo, como seudotraducción, del árabe y del castellano, respectivamente; Alonso Quijano y Sancho Panza proyectan también su correspondencia bi-

polar sobre María Isabel Echauri y su criada Juana; la locura metafísica de don Quijote es ahora la neurosis de la duquesa; y el amor del hidalgo manchego por Dulcinea es aquí el de María Isabel por Cervantes.

A todo esto hay que añadir que Chapman escribe con pluma difícil y compleja, elaborando con suma exquisitez la prosa de su duquesa. El estilo conlleva y refleja la personalidad de la escritora y se constituye incluso en una evidencia más, nada desdeñable, de sus estados de ánimo. El *Diario* es un evidente vehículo cronológico del monólogo interior de la dama: las ideas son a veces caóticas e inconexas; las referencias, imprecisas, interrumpidas y a veces reiterativas; pero tal es la condición de María Isabel, recluida precisamente por su enfermizo estado mental. Por otro lado, la «autora» del *Diario* es una mujer de la mejor sociedad española del siglo xvii, eso sí, rescatada de una clase social muy inferior, y ambos supuestos condicionan su expresión, cultivada en unas ocasiones, no tanto en otras, pero siempre con un dominio envidiable de la palabra. El *Diario* es así una auténtica pieza de literatura, pura, exquisita e incluso preciosista; el producto consciente de una mente que «produce» literatura de una forma muy difícilmente natural.

No es, ni mucho menos, un relato fácil. Y es harto probable que el libro no llegue nunca a un público muy amplio. El tema, su técnica y su estilo no dejan de ser elitistas. Los ingredientes del *best-seller* no están aquí presentes. Es literatura para elegidos y *connaisseurs*, degustadores y profesionales. Para todos ellos, como para E. C. Riley, profesor de la Universidad de Edimburgo y destacado cervantista, *El diario de la duquesa* ofrecerá con toda seguridad una comprensión más auténtica de Cervantes que veinte libros de crítica.

JULIO CESAR SANTOYO

el ocio atento

PEDRO GARCIA CABRERA, UN POETA EN SU ISLA DEFINITIVA

A TRAVES DE UN COMPAÑERO Y UN LIBRO

Tenía cara de indio—quizá así fueran los guanches—y acento sevillano. De Vallehermoso, isla de la Gomera. Siendo niño fue a vivir a Sevilla y, después, a Santa Cruz de Tenerife, donde hace unos meses ha muerto.

Luis Hernández Alfonso, periodista de *El Liberal*, me dio, en 1959, un libro de Pedro García Cabrera, cuya edición había cuidado. *La esperanza me mantiene*, su título. Me hizo partícipe Hernández Alfonso de quien era el autor. Lo había conocido en la cárcel (Granada)

y ya siguió sin perderle la pista. García Cabrera huyó con otros, en un barco, nada más comenzar la guerra civil, y de esa aventura se tenía una visión fabulosa. Ahora era un administrativo, seguro que excesivamente aislado por la naturaleza y el ánimo, celoso de su vida privada, tranquila, con Matilde a la vera.

Dediqué una nota bibliográfica a *La esperanza me mantiene* e incluí uno de sus poemas en el volumen correspondiente a 1958-59 de mi *Antología de la poesía española*. Supe que García Cabrera había sido uno de los fundadores de *Cartones* y *Gaceta de Arte*, revistas 77

pioneras del surrealismo español, y en aquel libro estaban las ilustraciones de Eduardo Westerdal, otro de la trunca vanguardista canaria.

En ese volumen, desarrollo de un popularísimo cantar, dice cosas como éstas: *No quiero seguir siendo una tierra de nadie, / el pesebre en que rumia la nostalgia, / las hierbas del silencio. Ya es hora de que pueda devolverme a mí mismo, / decir que tengo patria para dormir sin miedo, / agua para la sed, / lenguaje de aire claro para hablar y nombrarte. / Con la mano en la mar así lo espero.*

UNOS DIAS EN LAS ISLAS

Llovía. Pedro García Cabrera estaba aguardándome en el aeropuerto junto con el delegado de *Aguilar* en Canarias. Octubre de 1970. Yo había estado en Almería, así que iba a batir un récord de vuelos: siete en diez fechas. El habla dulce y recortada del poeta, en cuyo rostro había una reminiscencia del pergamino, el mejor signo de donde me encontraba por primera vez. Tenerife con sirimiri: una broma metereológica.

El caso es que desde la terminal salimos hacia el Teide. Ni siquiera pasamos por el hotel. Martín, el de *Aguilar*, llevaba el coche lo mismo que si participara en alguna carrera. Vueltas y revueltas, eses y más eses, igual que en el poema de Antonio Machado. Niebla. El coche alemán respondía muy bien. García Cabrera—alteraciones continuas entre los *ado* y los *ao*—iba dándome explicaciones al hilo del paisaje. Una mulletilla, for-mi-da-ble, dicha con mucho recreo en la suerte.

Pero, a poco, ascendíamos hacia el sol. Llegamos hasta donde era posible hacerlo de forma motorizada y, después, fuimos a pie hasta esa roca que es la espiral de un remolino de viento. García Cabrera, sencillez pastosa y penetradora cordialidad, semejava un guía venido desde el fondo del tiempo con una invitación de amigo.

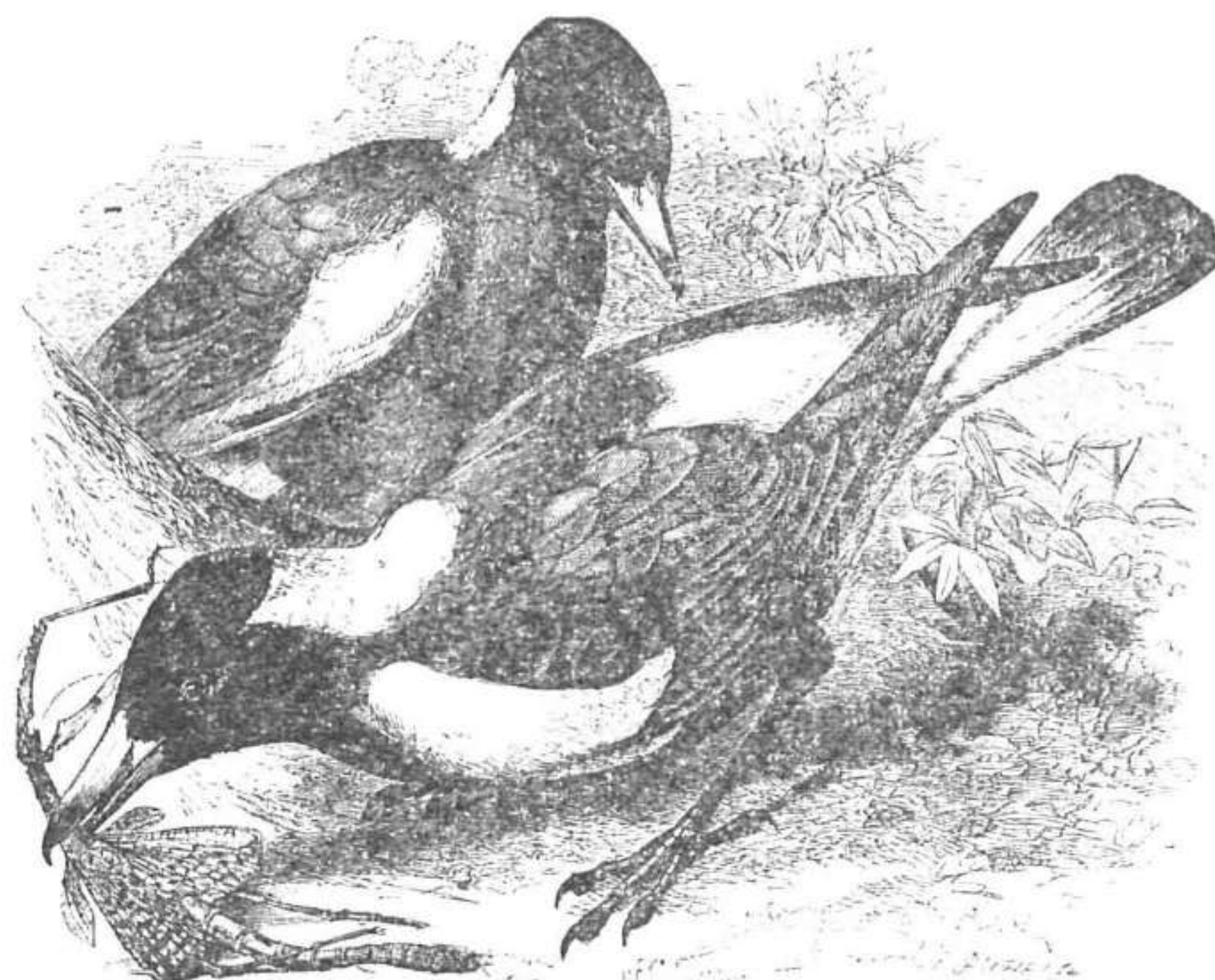
En aquella impresionante desnudez de la Naturaleza, como abajo, en la ciudad con aires andaluces, el poeta no era una isla, sino que tenía manifiesta voluntad de archipiélago, es decir, de enlace con los otros. Pude constatar su naturalísimo talante en distintos ambientes. En su querido Círculo de Bellas Artes—donde yo hablé de Bécquer—; en la Universidad de La Laguna—donde hablé de la «generación del 36»—; en la playa, durante una cena con muchos comensales; en su casa—Santiago Cuadrado, 7—, modesta y acogedora como él; en La Orotava y el Puerto de la Cruz. Sentados en una terraza de este maravilloso mirador, quiso contarme, paladeadamente, la visita de André Breton al principio de los años treinta, reconocimiento magistral a quienes seguían su camino.

Fui percibiendo que Pedro García Cabrera necesitaba ser incorporado a la poesía peninsular. Decidí que fuese otro de los nombres de mi ya casi ultimada antología de los del 36. Es posible que me discutieran integrarlo en ese libro claramente reivindicador, pero el caso es que no se quedase en pieza suelta frente al mar a solas. Juan Gil-Albert, Juan Alcaide y Francisco Pino se hallaban en idéntica tesitura. ¿Y qué? El intento de rescate valía por cualquier otra consideración. Y así fue.

UNA TRAYECTORIA PAUSADA, PERO FIRME

Pedro García Cabrera había asistido a la III Bienal de Poesía en Knokke (Bélgica). Esto ocurrió en 1956. Fue una salida para tratar de interrumpir el persistente insularismo de su vida y de la resonancia de su obra.

Esta se inició en 1928, publicando *Liquenes*. Conta-



ba entonces veintitrés años. Hasta 1934 no publicó otro libro: *Transparencias fugadas*, cuando la ley surrealista aún era absorbente, pero sin que ni a él ni a otros les llevara a un cumplimiento decretal. El eje Lorca-Neruda se imponía a todos los ejes. *Tan so'itario y tan igual / en tu imperio de alados celuloideos, / sin problemas socia'es que dividan / tu universal desvelo de ser uno / frente a los continentes disgregados.*

La guerra y, sobre todo, la posguerra supusieron inclinación-defensa al arraigo y a la absoluta claridad expresiva. *Días de alondras* (1951), poemario de la reaparición, trasmina un ritmo tradicional y un apego al paisaje de origen, aunque transfigurado.

Lo decisivo de García Cabrera sería la conciencia del mar cotidiano al convertirse en símbolo. *La esperanza me mantiene* refleja el entronque de aquella estética juvenil, fundamento de tantos, y la poesía humanada. Justo en ese entrecruce en donde coinciden casi todos los de la *generación partida*, pero, al cabo, reconstruida.

El mar es interlocutor permanente. Junto a él la vida hay que mirarla desde dentro: *A mí no me fue dado repetirme / en cuerpos sucesivos; / no soy un millonario de eternidad; / vivo solo un mendrugo de sangre pasajera; / llevo tristeza y alegría con rigor de contable; / casi apenas si puedo errar en un latido / o una gota de escarcha.* De este modo íntimo-externo, el poeta pide libertad, amor y, especialmente, esperanza, como empujado por olas sucesivas.

Su contemplación es tanto real como metafórica. En el cuadro de la poesía canaria, de suyo marítima, no se había producido nunca esa ambivalencia. Por un lado, la grandiosidad modernista de Tomás Morales; por otro, la interioridad paisajística de Alonso Quesada. García Cabrera asumía una diferente posibilidad.

Vuelta a la isla (1968) sería un modo de trazar descriptiva y líricamente el plano de lo primigenio. Otra vez el tirón, como en *Días de alondras*, hacia la estructura menos compleja. Por ejemplo, su imagen de Tocaronte: *En este pueblo dibujan / los chicos de las escuelas / lentos paisajes de sombra / con grises muertos de pena. / La pompa de los colores / aquí para nada cuenta.* En este trance romanceado se trasparece algo de la herencia lorquiana, si bien libre del ascendiente barroco.

Con buen acuerdo, García Cabrera no iba a insistir en la temática de la que estaban llenos sus ojos. Y esa resolución—ampliar el ámbito isleño—es la que iba a darle a su obra nuevas dimensiones, escapando del encuadramiento más específicamente canario.

ENTRE LA INTIMIDAD Y LA SOLIDARIDAD

En 1968, *Entre cuatro paredes* estampó la vida privatizada del poeta, el amor a la mujer, la memoria de los días de forzosa y oculta soledad. El hombre que sufrió la guerra y la posguerra hubo de salirle a flote. *Con mi mano en la tuya / nunca será el invierno / y en tu media naranja redondeo mi mundo / aunque sigan rodando los trenes y los días / por calles encendidas con pájaros heridos / y campos que protestan su sed arrodillada.*

Dos años más tarde, *Hora punta del hombre* se comparaba a la órbita colectiva, al uso del *nosotros*, al planteamiento sin fronteras. El posible desfase de esa actitud, tan ahincada desde siempre en el ser de quien ahora la desenvolvía, era salvada por la estética a la que se mantuvo fiel. Su preocupación humanística, muy palpable en este poemario, no implicaba un lenguaje funcional ni unas motivaciones de reglamento.

Un paso más en ese mismo sentido es el que representa *Elegías muertas de hambre* (1975). Apareció en «Adonais». Me trajo el original cuando vino a Madrid, en 1974, para ofrecer una lectura en el aula de poesía del Ateneo. Fue su bautizo de lector de sus poemas a 2.000 kilómetros de su ciudad de costumbre. Años más tarde daría otra, en la misma tribuna. *Elegías muertas de hambre* es un singular, caliente y vivo homenaje a lo que se conoce por Tercer Mundo. Los alimentos más primarios—el arroz, la patata, la lenteja, los frijoles...—hablan en primera persona y orquestan una coral de lo marginado. ¡Qué ocasión para un poeta demagógico! ¡Qué ocasión para que García Cabrera demostrase, como nunca, lo que se puede hacer con un tema así, peliagudo como pocos! Este libro tiene mucho de hazaña. Ese libro se publicó cuan-

do arreciaba un cierto esteticismo. Pero entre él y la belleza—no es preciso escribirla con mayúscula—hay el vínculo que García Cabrera supo encarnar.

La última vez que vino a Madrid, con Matilde, igual que siempre, estuvimos en NUEVA ESTAFETA. Hice de introductor para que llegara a Luis Rosales, aunque Pedro, tímido hasta el fin, lo conocía. Dejó un libro inédito, del que esta revista publicó algunos poemas en el número 17. *Llebadme con vosotros*—casi el verso becqueriano—iba a servirle para su despedida del mar y, a poco, del vivir. Un simbolismo enriquecido, una densidad humana y testamentaria, alientan en ese texto. Declaraba desear quedarse con los poetas, los tristes y el océano.

Si nos atenemos al mundo de las islas, no cabe sino decir que Pedro García Cabrera es el más importante poeta canario del siglo XX y uno de los principales de cualquier época dentro de la literatura de aquel trozo de España. Pero sería un error mayúsculo reducirlo a su horizonte geopoético, si bien ahora prive, hasta el límite de la catetada, esa operación autonomizadora que a unos les concede más categoría de la que merecen y a otros mucho menos. No. Después de *Hora punta del hombre*, de *Elegías muertas de hambre* y de *Llebadme con vosotros*, Pedro García Cabrera tiene un sitio bien señalado en la poesía peninsular: el que ganó, en sus últimos años, gracias al universalismo creciente de su poesía y al ensamblaje que hay en ella del impulso social y, por ende, solidario, y del impulso estético. Dos posiciones con frecuencia poco amigadas.

Ya está Pedro García Cabrera en la isla definitiva de la muerte. El hizo lo posible por que su poesía no se quedara en isla ni en su isla.

JIMENEZ MARTOS

EN BUSCA DEL "TEMPO" PERDIDO EL ESPEJO FUGITIVO DE JOSE LUPIAÑEZ

José Lupiáñez (La Línea, Cádiz, 1955) ha publicado hasta el momento tres libros, escritos, ateniéndonos a las fechas que figuran al final de cada poemario, en apenas año y medio, concretamente entre octubre de 1974 y abril de 1976. Estos tres libros, claramente conectados entre sí, además de una notable muestra de precocidad poética, constituyen el testimonio de una de las voces más ricas y prometedoras de la joven poesía andaluza.

En el primero de los libros, *Ladrón de fuego* (1), se configura el tema central de la poesía de Lupiáñez, que alcanzará plena expresión en su siguiente poemario: el descubrimien-

to del tiempo o, más exactamente, de la temporalidad.

Los adolescentes se creen inmortales, viven de espaldas a la muerte, a la propia temporalidad: la índole pasajera de la juventud y la vida es para ellos una *idea*, en el sentido orteguiano, pero no una *creencia*. El momento en que una persona empieza a asumir su temporalidad, empieza a percibir su propia vida como ese «camino mirado por la muerte» del que habla Esprú, bien puede considerarse como el tránsito a la edad adulta, y en cualquier caso se trata, indudablemente, de un momento de intenso dramatismo. Para algunos poetas precoces, como Rimbaud, puede significar el final de la actividad poética; para otros, y éste parece ser el caso de Lupiáñez, puede constituir el punto de partida.

En el primer poema de su primer libro (*Versión*, significativamente subtítulo «Ars poética») dice el autor:

*He despertado a una mejor
vida, que me ronda
insistente como un astro feliz,
y soy ángel o espacio
invadido de nubes,
héroe que abandona su reino
por la caricia frívola,
por el beso suave: un falso
aroma alzado ídolo de humo.*

La asunción de lo efímero, del «ídolo de humo», conlleva una nueva plenitud, un «despertar» en el sentido iniciático; pero también supone la renuncia al edén inmóvil, a la atemporalidad del autismo infantil. *Donde Narciso mira / está el presente, / porque Narciso atiende a un agua / quieta como espejo de luz / entre los árboles...*, empieza el tercer poema del libro (*Narciso*); pero Narciso sale de su autocontemplación absorta, pues... *el abismo seduce al corazón / sereno, y preguntó en el aire / el misterio del mundo, / fatalmente.*

Pronto el choque con la humana temporalidad, afrontada sobre todo en ese espejo que son los demás, produce una reacción airada (*¡Me vierais clamar, / los labios encendidos / de ira, sobre el camino / de vuestros días iguales!*) que, para la reflexión poética, sólo puede durar un instante, pues en seguida se remansa en alegría.

Y elegíaco será el tono dominante de la poesía de Lupiáñez prácticamente desde su segundo poema (no podía ser más fugaz la euforia del tránsito), con ocasionales raptos hímnicos y momentáneos fogonazos de ira; una poesía que cabe calificar de sinfónica por su elaborada musicalidad, sus fugas, sus contrapuntos (y, eventualmente, su estructura ternaria, como veremos más adelante). 79

(1) Primeramente editado en la Colección Silene, Granada, 1975, y luego en la Colección Anade, Antonio Ubago, editor, Granada, 1979.

Como es habitual en la poesía elegíaca, y más en la poesía elegíaca andaluza, el poeta busca consuelo en la naturaleza: su atormentada temporalidad de hombre se refugia en el sereno, imperturbable tiempo de su paisaje andaluz, cuyas cíclicas variaciones no hacen sino realzar su permanencia; el sol, el mar, el cielo, el campo ilimitado serán su cobijo (*Si el tiempo me persigue / me ocultaré en el mar*).

Instrumento imprescindible en esta fuga de la temporalidad (aunque arma de doble filo) es el olvido, puesto que para el hombre el tiempo es, sobre todo, memoria. Claro instrumento solista de la sinfonía patética de Lupiáñez.

Si en los catorce poemas de *Ladrón de fuego* aparece la palabra «olvido» cinco veces, y el más largo poema del libro se titula «A favor del olvido», en *Río solar* (2), segundo poemario del autor, el término «olvido» (o, eventualmente, el verbo olvidar) aparece diecisiete veces, prácticamente una vez por poema (el libro consta de dieciocho poemas divididos en dos bloques, más un largo poema central).

Los temas y los modos poéticos de *Ladrón de fuego* se prolongan y maduran en este segundo libro, «escrito por entero bajo la posesión del astro, en donde se conjugan la luz y el paisaje de las tierras del Sur, y en donde se reitera esa vocación inicial por construir un verso depurado y rotundo», según reza el texto de contracubierta. (Como explícito elemento de *raccord*, vemos que el último poema de la primera parte de *Río solar* se titula «Idolo de humo», imagen ya citada que remata el primer poema de *Ladrón de fuego*. Análogamente, el séptimo poema de la tercera parte se titula «Amante de gacela», que es también el título del tercer libro.)

(2) Antonio Ubago, editor, Granada, 1978.

En *Río solar*, la índole sinfónica de la poesía de Lupiáñez se manifiesta, incluso, en su estructura ternaria, aunque la tradicional terna *allegro-adagio-allegro* dé paso aquí al esquema elegía-himno-elegía. Elegía constelada de destellos himnicos, como corresponde a un libro escrito bajo el signo del sol, e himno teñido de melancolía, única forma de cantar desde la lucidez irrenunciable.

El libro consta de dos bloques de nueve poemas cada uno más un largo poema central, «Aynadamar», dividido en siete regulares estrofas de quince versos. En «Aynadamar», nombre de un carmen granadino, parece tener éxito por un momento la huida de la temporalidad. Un carmen es una construcción del hombre al dictado de la naturaleza, un lugar donde los tiempos escindidos de la ciudad y el campo, del hombre y el cosmos, parecen reconciliarse (un intento de «fusión de contrarios», en el sentido freudiano). Y allí, en Aynadamar, «donde el rencor no existe», se apaga por un instante, necesariamente breve, la tristeza.

Como ya he señalado, en *Río solar* aparece el término «olvido» diecisiete veces (algunas más, si se cuentan también expresiones equivalentes, como «el recuerdo se va» o «la memoria se guarda cuanto amaste»), pero sólo en las partes primera y tercera, ni una sola vez en Aynadamar: aquí no hace falta invocar el olvido, ya que ... *el movimiento / ordena compostura del alma, la plenitud / girando / hacia feliz memoria*. Excepcionalmente, el recuerdo puede ser gozoso, puesto que *Aynadamar: el miedo desvanace, airosa / dádiva, frágil acorde, júbilo / que se alza por quien ciñe laurel / en soledad sin nombre, poderoso el acento*.

Como ha dicho Enrique Molina Campos, en la poesía de Lupiáñez «una continua, sosegada elegía se expresa con luminosa y exacta palabra, con una palabra que yo llamaría in-

temporal, porque, alejada como está de la representación de la civilidad, de la anécdota urbana, del mundo mecánico, es simple palabra enunciativa—evocativa, recreativa—de seres, movimientos y afectos que se amparan en las más antiguas y limpias fuentes del lenguaje» (3).

Palabra intemporal, sí, pero cuya intemporalidad acentúa, como contrapunto sinfónico, la temporalidad que acosa al poeta y de la que intenta huir «donde el cielo es sereno».

El último libro del autor, *Amante de gacela* (4), contiene un único y extenso (e intenso) poema amoroso. Un vertiginoso salmo o letanía (*regazo / de inocente, presa del cielo, pórtico del abismo, / esclava de la gloria, amanecer del goce...*) donde la enumeración insistente, obsesiva, de imágenes metafóricas y una adjetivación provocativa (lúbrica sinrazón, fiera costumbre..., invulnerable sufrimiento, aciago cetro..., ánade divisa...), crean un clima poético intensamente sugestivo e inquietante a la vez, una erupción tumultuosa que por un momento parece eclipsar la añoranza del poeta, aunque una lectura más atenta la revela siempre, al acecho, tras las más ardientes invocaciones.

Pues esta añoranza del suspendido tiempo—o *tempo*, en el sentido musical—de la naturaleza, irremisiblemente perdido y sólo recuperado en efímeros instantes luminosos, preside la poesía de Lupiáñez desde el principio, desde el momento en que sustituye el espejo inmóvil de Narciso por el espejo viajero de Stendhal, para pasearlo, deslumbrado y deslumbrante, por los paisajes del Sur en pos de una nueva e inalcanzable beatitud.

CARLO FRABETTI

(3) «José Lupiáñez, entre la pasión y la palabra», revista *Hora de Poesía* núm. 3, Barcelona, mayo-junio 1979.

(4) Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1980.

ENRIQUE MOLINA: LA SAL Y EL SOL DEL EXILIO

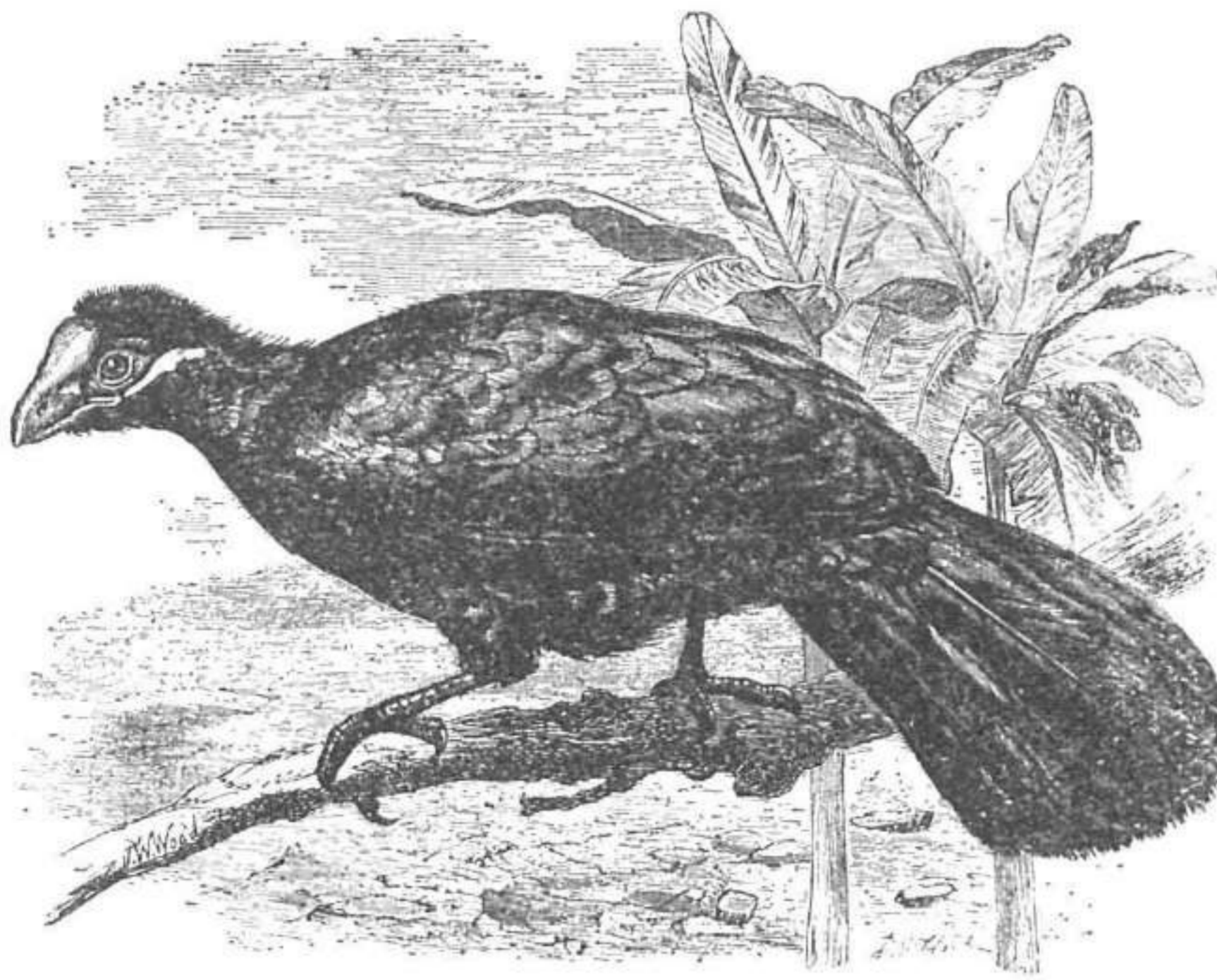
... payaso fúnebre que se escurre pidiendo a gritos una cerveza y una hostia.

E. M.

Colocado en el espacio hispanoamericano, el panorama poético de Argentina es variado pero no protagónico. Es difícil no hallar en él alguna tendencia de la estética contemporánea; sin embargo, tampoco hay allí un Huidobro, un Rubén, un Neruda, un Vallejo.

Las obras poéticas argentinas que destacan por su unidad y persistencia son escasas. Una de ellas es la

de Enrique Molina, por algunos motivos excepcional. Su iniciación relativamente tardía (con *Las cosas y el delirio*, en 1941), su persistente contacto con el surrealismo—en un país donde no ha existido de manera orgánica—, la cohesión y la unidad de su discurso—que atraviesa dos generaciones más de alternancias estéticas como si se produjera en un tiempo propio—, las variaciones en torno a un puñado de temas que demuestran su carácter radical, precisamente, por su inmutabilidad, todo ello lo distancia de los poetas coetáneos (la llamada «generación del 40», hechizada en un intimismo atemporal y descorporizado) y obliga a situarlo junto a otro



poeta próximo en el tiempo e igualmente distante de todo: Alberto Girri. Ello, si se tiene en cuenta, además, que no sería posible concebir dos líricos más distintos.

RECUPERAR LA UNIDAD

Suele decirse, con inspiración freudiana, que los hombres tenemos un modelo remoto y fundamental de placer, a la vez erótico y místico: la unidad con nuestra madre, nuestra habitación del seno materno, unidad que perdemos al nacer y que intentamos recuperar—de algún modo, con persistente inutilidad—al vivir. El deseo, el amor corpóreo o incorpóreo, la aspiración hacia Dios serían variantes más o menos desazonantes de esta busca.

Los ejes de la poesía de Molina son los siguientes: viaje y recuperación de la unidad. La vida—prenatal y natal, «dentro» y «fuera» del todo primordial—es un tránsito en doble sentido: viaje hacia (algo sabido o ignorado) y transición, paso de un estado a otro. *La lenta piragua materna / un ritmo de espumas en viaje.* Hay una oscura memoria de felicidad uterina que han roto el nacimiento y la cultura (basada en el horror al incesto): *Yo te besaba en las entrañas. Esto ocurría en el paraíso de tu sangre.* Todo paraíso lo es por perdido, los caminos que nos llevan hacia la dicha son caminos de retorno a él, ir es regresar. Molina intentará la recuperación reuniendo sexo, ligazón mística y habitación en la tierra por medio de una suerte de panteísmo erótico.

Lo reconocerá en un texto reciente, dedicado a Neruda: «Neruda, también la poesía, todo impulso pánico de redención de la miseria moral, toda intuición de la divinidad, fuera de las catacumbas y la cruz, fuera de las horribles contradicciones de la historia, consagrada a la vida solar—a la que ella arroja las almas—cifra en la mujer el don de existir, la comunicación con las entrañas del mundo, pues ella ilumina el reverso de los seres, interpreta los signos, dirige las mitologías del inconsciente.»

En tanto, no cesa *el terror antiguo que arde en las cosas.* Ni deja de viajar *el errante ataúd de la memoria.*

VIVIR EN SAGRADO

Nuestra cultura judeocristiana, como tantas otras construcciones religiosas, nos destina a vivir una escisión insuperable entre lo sagrado y lo profano.

En tanto, algunos paganismos y la fantasía constante de recuperar una religiosidad primordial sin revelaciones, textos sagrados ni cleros, aspiran a la reunión total, esa unidad acaso nunca vivida (y por eso anhelada como original) que es la esencia de toda comunión. Molina intuye repetidamente, a través de la *sagrada fatiga de vivir, esa belleza demoníaca del mundo* en que la creación misma se identifica con el creador y es divina en identidad con él. Cualquier manifestación sensible, puede, así, ser su síntoma: *... una campana azul, infinita, / aún retumba como la voz de un dios.*

Cielo y tierra, de este modo, no son heterogéneos, sino aspectos o niveles de una totalidad: *Con una vasta piedad, con una insistencia dolorosa / lo infinito del cielo quiere unirse a mi alma. / Lejanamente orgulloso, voy todo celeste hacia el cielo. / ¡Ah! pero unido para siempre a este planeta adorable.*

El otro que llama oscuramente, el deseo que llama al otro, el amor que lo imagina, la sugestión de las cosas naturales pueden ser acentos de una voz acaso divina, la voz del todo fragmentada en apariciones circunstanciales: *Alguien me llama y me castiga / pasión sin tregua luz demente / una oscura dicha enemiga.*

Se trata de ganar nuevamente lo religioso a pesar de las religiones, de verlo todo con inocencia fundacional, con ojos desinformados de cualquier cultura. Una suerte de rito lustral puede acechar en un azaroso contacto con el agua, donde ocurren los nacimientos, los rebautizos, las purificaciones. En *Rito acuático*, del libro *Las bellas furias* (1966), el poeta narra su encuentro con un campesino en un río americano. El otro le enseña a lavarse la ropa en ese agua inédita. El poeta, desnudo, intenta lavarse de sí mismo, recomenzar en una especie de mundo en estado naciente. Lava su ropa—digamos: su herencia cultural—, su lenguaje, sus partes sexuales, su memoria. Se convierte en un mero *lavador* dentro del *gran desvarío de vivir.*

Sobre toda la realidad, convertida en materia sagrada, despojada por fin de su cesura frente a lo profano, se tiende el velo del misterio, parte de su misma sacralidad. El poeta lo dice con reiteración: *este planeta indescifrable, la indescifrable vida lejos.* A veces, discretamente, ironiza. Si hubiese dado el paso definitivo (¿cuál? ése, precisamente, del que nunca habla el habla) *te hubiera revelado tu enigma.* Entonces, no sería enigmático. Sabemos que el misterio no puede revelarse y que, por eso mismo, es misterioso. Es el espeso e inquebrantable velo que lo cubre lo que permite inscribir en él los bellos signos del poema.

AMAR EN SAGRADO

El acto sexual, lo más parecido—corporalmente—a la comunión, al ser en comunidad, a tener algo o todo en común con el otro, es el objeto privilegiado de este panteísmo poético.

En la sexualidad, aunque connotada de pecado, se descubre la presencia de lo sagrado (por otra parte, esta dualidad es común a toda manifestación de lo santo, a toda hierofanía). Es *la lumbre sobrenatural de lo obscuro.* Es, también, *el lento idioma indomable de la pasión por el infierno / y el veneno de la aventura con sus crímenes.*

Lo infernal del amor recurre en Molina pero como facilitando la súbita aparición de lo divino en su paisaje demoníaco (acaso porque lo demoníaco sea

una de las manifestaciones de Dios). *Facciones de naufragio en el infierno adorable de las superficies, entre las inspiraciones súbitas de lugares que se vaden con sus sílabas de esperma... Rostros de espumas contra el filo de Dios, de un dios de concha de tortuga y de pedernal de tótemes...* (Los dibujos del muro, en *Amantes antípodas*, 1961). La misma yuxtaposición que se observa en este momento de *Alta marea*, en el citado libro: *... todo vuelve a su crimen como un alma encadenada a su dicha y a sus muertos / todo fulgura como un guijarro de Dios sobre la playa.*

Otras veces, *el infierno de los amantes* aparece aliado a la imagen de la muerte. Es una herencia romántica que, entre otras, recoge Molina: se ama porque se es mortal, porque el cuerpo va a morir y no quiere morir. En el acto de perpetuarse por la cópula hay el reconocimiento de la mortalidad. Esto ocurre *a orillas de cualquier cementerio y en cualquier guarida de amantes: la llamada de la muerte brillaba alrededor de su cuerpo como un afrodisíaco.*

Coronando este encuentro de lo divino en el acto amoroso, se cierra el ciclo del panteísmo que, como hemos visto, abre sus curvas desde otros ángulos. Los amantes encuentran a su contrario (su antípoda) y conforman una totalidad que refleja, en pequeño, la indescifrable totalidad del mundo, divino en sí mismo.

La muerte puede ser un vehículo. La muerte que viene con un escrúpulo de excitación, con un *pan de cantáridas* (el afrodisíaco es un veneno y viceversa, lo podría decir el marqués de Sade, tan frecuentado por los surrealistas), la excitación que lleva a la unión y la disolución, a convertirse en océano y a perder vagamente los contornos, a sentirse totalidad, unión de los opuestos, divinidad que crea y es creada en el enigma de la abismal identidad de todo en el Todo.

Tal panteísmo es, finalmente, pagano y deroga, como corresponde, la categoría de la contrición, originada en la admisión del mal y del pecado. La vida, sagrada en sí misma, exaltada en el acto de amar, se desprende de la escisión mutiladora de lo prohibido. Se ingresa, de este modo, en *las bellas herejías / lavando todo pecado con una sola brasa de esas bocas carnales que destilan el licor de los astros y repiten injurias y vociferaciones / porque estamos vivos.*

TOTEMIZAR

Otro aspecto del atractivo mortal de la vida, del romanticismo moliniano, es el totemismo, la conversión del muerto en divinidad y la consiguiente necesidad de comulgar con él, en una suerte de tiempo estático, inatacable por la perención, incorruptible, incesante aunque no fluyente.

Entre lo inmutable y lo fugitivo, el dios total es vagabundo: *Tú recoges, dios nómada, un perfume inmortal, en la arrebatadora medianoche, un instante suspenso entre la eternidad y la belleza fugitiva del mundo.*

A veces, el animal percedero se rebela contra la imagen de la muerte y reclama la inmortalidad individual, quiere ser ese cuerpo para siempre: *¡No quiero morir! me digo a menudo como un imbécil descorriendo los paños agrios del amanecer sobre mi máscara de mono, sobre mi corazón sin princi-*



pios. Pero, en la mayoría de los casos, la intuición panteísta alcanza a ver el ciclo oscilante entre el tiempo inmóvil de los muertos y el tiempo histórico de los vivos, suerte de eterno retorno en que las mismas formas aparecen, desaparecen y reaparecen para adquirir cierta aureola de trasmundo: *El canto de las aguas / vierte su largo vino en el oído de los muertos / ... y todo antaño vuelve de la tierra, / surge su barba humosa y su estatura / su carcomida sombra que regresa.*

En el todo, la vida y la muerte, aspectos del mismo devenir, son igualmente divinas. Morir es totemizar, convertir lo muerto en algo sagrado: *... entre la tempestad / oigo el aullido de esos duros imperios devastados / el rumor de unas perdidas glorias / que el polvo diviniza.*

Esta contemporaneidad de la muerte, alcanzada en el culto totémico, permite al poeta alguna intuición que quiebra el inexorable curso lineal del tiempo, que permite huir de su presidio. El poeta, vivo, se ve muerto, en una suerte de vida sempiterna que no cesa ni perece, y escribe su epitafio: *Para siempre / quiero tocar con mis gastadas manos / la tierra que sostiene su memoria / Escribir con un dedo de polvo sobre el polvo: / «Es Enrique Molina, una cansada rama del olvido».* Esta intuición discurre hacia otra: el haber muerto, el venir del espacio de la muerte, al cual se volverá (o se está ya volviendo), en una oscilación infinita que va de un tiempo a otro: *Esas cosas esperan mi retorno / en la eterna memoria de la muerte... Quizás he muerto. Sin embargo / de mí nacen aún flotantes cintas / coros de Navidad / leves nubes de luz y mariposas.*

Estas liturgias totémicas, fugaces, fragmentarias (como la vida misma: la muerte está viva entre los vivos) habilitan a pensar en una cierta contemporaneidad de los muertos y los vivientes. Puede ser que, entreabriendo la textura del tiempo lineal, la perennidad ilumine fugitivamente lo fugitivo: *El tiempo estaba muerto en esos muros.* Puede ser lo contrario, que la temporalidad se toque con el tiempo inmarcesible de los difuntos: *He aquí los muertos, sentados, / inmóviles alrededor del tiempo.* En todo caso, se impone la celebración totémica: *¡Arde, fuegos terrestres! Que crepite el collar de cáscaras marinas en el cuello de plata de los muertos.*

Este tema se enlaza con otro que permite, a su vez, retornar al principio: si la poesía es la realización fantástica de un retorno a la unidad placentar con lo materno, entonces, en el intermedio, queda la infancia, muerta y rediviva por la conjuración del poema. Junto a los muertos, en general, aparece en

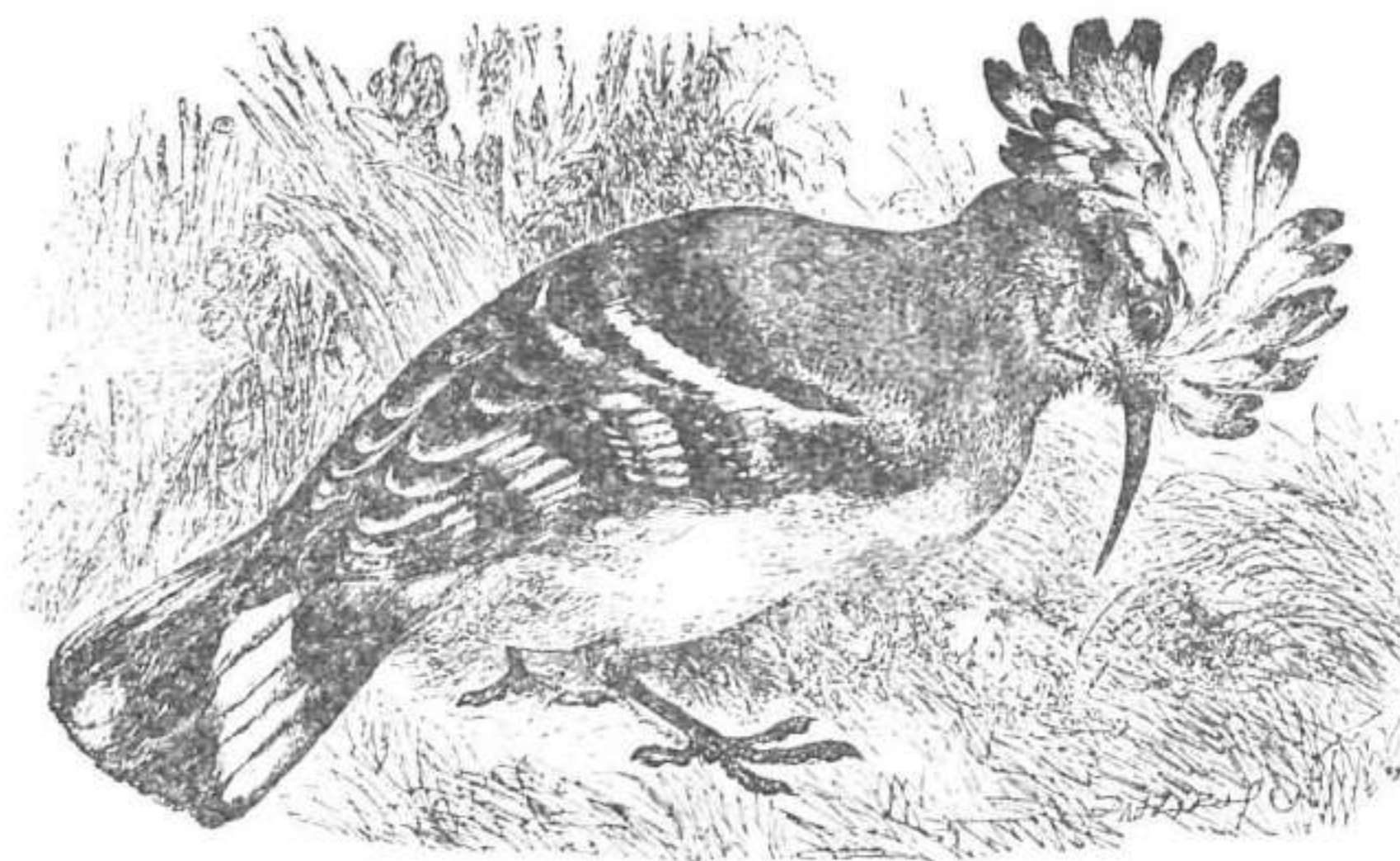
el paisaje de la memoria un niño muerto que sigue viviendo: ... torna un niño de tiza / ... sólo queda mi boca sobre el fango nocturno / y un árbol de terror... Un pobre niño corre / huele a raíz y a piedra / en su leve mortaja... un profundo niño circula / entre estaciones, por mi sangre... tenía dos mil años / de una oreja a la otra.

VIAJAR, TRANSITAR

La parábola incesante entre el tiempo-vida individual y la muerte-vida gregaria-tierra-eternidad, da a la temporalidad lineal el carácter de un viaje sobre una superficie enigmática. Se viene de un tránsito y se va a otro, sin certeza alguna, más que la propia condición de viajero. Esta da a toda seguridad de los sentidos cierto sabor de extrañeza. Si somos pasajeros, todo es ajeno, todo se nos presta por un término más o menos corto, seguramente inaplazable. Un trasfondo de cosas que trascurren, de medios de transporte, de hoteles donde la instalación es precaria, constituye el medio en que se desenvuelven las figuras poéticas de Molina.

Una ojeada sobre los nombres de sus libros y poemas recoge fácilmente alusiones geográficas, centradas en la «vieja casa del planeta»: pasiones terrestres, archipiélagos lánguidos, la redondez de la tierra, costa peruana, amantes antípodas, tierra tatuada, comarca propia. Recoge, también, figuras de transeúntes y lugares de paso, de pasaje: hoteles secretos, aves migratorias, regreso del pródigo, maleta de piel de pájaro, la bella pasajera, el pasajero de la habitación número 23 (aquí a lo precario se une lo azaroso dado por el número), el hombre que hace una canoa y rema, país que fluye, la transeúnte. Recoge, por fin, figuras del viaje mismo: derivas, itinerarios, Robinson, tripulantes, hermano vagabundo, tráfico, en ruta, el camino, el viejo y el mar (obvia cita del marino de Hemingway), despedida. Tal vez todo podría centrarse en un punto radial: el exilio. El poeta, vivo en el tiempo y con una memoria de muerte, muerto en la eternidad y con una memoria de vida, está siempre en tierra extraña, exiliado. Tanto le da un punto que otro, todos son efímeros y provisorios. La certeza de la patria es abstracta: se sabe que existe, nunca se ha estado en ella: *Mi patria es de langosta una oceánica choza entre las islas que no he visto nunca*. Por tanto, toda habitación sentida como propia (de nuevo: la vieja casa del planeta) es un malentendido: *Mi sangre de príncipe animal heredero de una raza de paroxismo se filtra y con un acto mágico toca mi corazón para decirme que la tierra es errónea*. Toda escena terrestre, también por lo mismo, se vuelve conjetural: *El delgado país que se ve entre la niebla, desde la alta ventana / o que quizá nunca se ha visto*.

Así llegamos al desasosiego que es, tal vez, la tensión fundamental en la poesía de Molina: la constancia de «las eternas criaturas de la tierra», que incitan a acomodarse en la morada permanente, y la fugacidad y extrañeza de esta misma morada, cuando muestra su verdadera calidad: la de ser un lugar de exilio. En una de sus últimas composiciones, el poeta arriesga un balance de su vida y de su canto: sobre el paisaje certero y enigmático, unos pasos, pasos que no cesan pero que, a su vez, tampoco huellan un camino, pasos descaminados: *Tantos pasos hacia veranos / tantos lugares hacia mis pasos / tantos erróneos pájaros desorientados guiando mis pasos*. Antes, aún, en el poema *Los foguistas* (del libro



Pasiones terrestres, 1946), había intentado otro balance, esta vez centrado en la figura del foguista, el trabajador que alimenta los motores del barco, imagen de la vida: *Nada para sus manos / nada para sus venas sin misericordia / nada para su orgullo en la hermandad del trueno / en la sangre metálica del mar*. Es decir: el despojamiento final de la carga tras el viaje.

Llevado al episodio del amor, el viaje da una escena repetida: los amantes en un cuarto de hotel, cuerpos y corazones vagabundos con una instalación precaria entre cosas ajenas. La imagen del navío, que hemos visto asimilada al cuerpo materno y a la realización de la vida (el hombre que construye su piragua y rema) se duplica en «la cama de velas abiertas» donde los amantes se encuentran.

El poeta llega a considerar que aún está en su cuerpo como si no fuera ese su fin decisivo. Como si tuviera que irse de él o volver, tanto da. *Soy el rehén vagabundo de este planeta cálido como una bestia*.

Casa sin dueño, hotel precario, suelo que cede a cada paso descaminado como las planchuelas de una nave, este mundo es, en último análisis, aparente y falso. Cuando así lo reconoce, el poeta se incluye al increpar: *Mi país es falso y sin techos cavando en la tierra como un perro cavando en el cielo / cavando en el alma ¿para qué? País errante mío farsante*.

Sin embargo, este desgarrado viaje por el mundo, igualmente desgarrado, de lo ajeno, tiene, para el hombre, la única certeza de su felicidad: *Así yacen al viento, ralea de pecados y desdichas, la libertad, la dicha cruel y única del hombre*. Aún más: en breves certezas dadas en el abismo—otra vez: transitorio—del sueño, el hombre se imagina como un microcosmos, duplica tal vez incompetente pero, por fin, total, del mundo en sí mismo: *Los monstruos adorables / del sueño me respiran / como a un p'aneta orgánico*. Y en esta imagen del hombre que construye un mundo a partir de sí mismo y de sus sueños, hay todo un proyecto de vida: convertir el exilio en patria.

BLAS MATAMORO

Nota bibliográfica: Los libros de versos de Enrique Molina publicados entre 1941 y 1968 están recogidos en su *Obra poética* (Monte Avila, Buenos Aires, 1978). Los poemas posteriores integran *Los últimos soles* (Sudamericana, Buenos Aires, 1980).

FRANCISCO BRINES: UN ENCUENTRO

Hay poetas que se relacionan con un lugar concreto, con un paisaje, con una ciudad. Conozco desde hace muchos años a Francisco Brines. He tenido la suerte de vivir como vecino suyo, pared con pared con su sensibilidad, su experiencia, su poesía. Pero mi primera sensación honda del poder de su lírica se encuadra en un lugar querido y, si no lejano, al menos extranjero: la ciudad de Perugia. Me habían designado para estudiar Filología italiana en un magnífico local llamado «Palazzo Gallenga», que subía por un acueducto hacia la parte alta de la ciudad, donde, tras un arco etrusco, se expresaba toda la Edad Media y todo el Renacimiento italiano en una hermosísima plaza, al frente de la catedral, adonde iba a desembocar el famoso «Corso Vanucci», calle principal dedicada a un pintor de la tierra: «Il Perugino». Poco antes, Francisco Brines había publicado un libro, *Palabras a la oscuridad*, y, como buen vecino, había dedicado un ejemplar a mis padres. En la dedicatoria escribe: «A Julia y Juan Jesús de la Peña, con el afectuoso recuerdo de Francisco Brines.»

Llevé aquel libro conmigo para disfrutarlo en los tiempos que me dejaran libre las pequeñas obligaciones de la beca veraniega. Me acompañó, aferrado a mi mano, en el recorrido externo de la inmensa mole de la basilica de Santo Domingo, en la escalinata que sube partiendo de la iglesia de Sant'Ercolano, en los pequeños bancos del mirador que enfrenta la campiña de Arezzo, en el camino diario del «Sopramuro», que recorría hasta la bella y noble Universidad Vieja, que se unía a la mansión del «Capitán del Pueblo».

Aún no existía yo para Francisco Brines, pero él ya existía para mí, porque me impresionaron grandemente los primeros versos de su poema «La vieja ley»:

*Ama la vida el hombre
con gran fuerza,
por una ciega ley del corazón.
Todos los hombres saben
que un día han de llorar
de amor por ella.
La ley del corazón es la ley mía,
y en esta tarde sola
miro la luz caer
en los pozos sombríos de los
huertos...*

Nada más adaptado a aquel entorno que se contemplaba desde el altozano en que finalizaba el «Corso Vanucci». Recuerdo vagamente una estatua de Víctor Manuel (¿quizá a caballo?). La fachada sanguina de un hotel que se elevaba sobre

el paisaje y en el foro, hundiéndose, distante, la carretera que conducía al pueblo natal de San Francisco, Assisi, un lugar que conocería su esplendor días más tarde, y la otra, que subía hasta Gubbio, la tierra del lobo, «torvo y fiero animal», según Rubén Darío. Pero allí, enfrente, se veían «los pozos sombríos de los huertos», y cualquier lector que los mirase reposadamente, al descansar su vista de los versos, hubiera querido hacer suya—no sólo con la naturaleza, sino con el sentimiento—aquella ciega ley del corazón.

Palabras a la oscuridad es un libro lleno de campo, huertos, árboles y flores. Perugia también. Resultaba difícil en aquellos paseos, cuando de pronto aparecía una hornacina abierta entre la cal de un muro con una imagen de la Virgen María, o un caserón de hermoso patio con un aljibe de piedra en su centro, olvidarse de la belleza de un país en donde, inevitables, los jazmines, los cipreses o la misma hierba mojada remitían inevitablemente a la sensación olorosa y táctil de la tierra.

Por eso los alcores y sotos de Perugia tenían algo que evocaba permanentemente los versos—escritos en alabanza de otro paisaje, que era a la vez intercambiable—de Francisco Brines. Dice él:

*Al hostil corazón se le ha poblado
de designios felices su latir,
y está con fe de nuevo.
Y he querido volverlo a la memoria
de aquella tierra, donde tantos
hijos
de la luz y las sombras son
Icriaturas
dignas para el amor, para la vida
consoladora y ebria de la carne:
son flores, rayos, ríos; son colinas...*

La ciudad, centro administrativo y comercial de una comarca agrícola, remitía una y otra vez a aquel entorno. A todas horas, la naturaleza entraba en ella por secretas



puertas. De día, en los aromas, en los jardines, en las ofrendas florales, en el agua de las fuentes, en el polen del aire. A la noche, con la invasión sonora de los pájaros. Poco antes de que la luz cerrase las sombras de los tejados, un sinfín de pájaros se lanzaban desde la zona baja del acueducto hacia los árboles cercanos. Sus alaridos ensordecían y el salmón de la tarde se iba volviendo negro, como un lugar que se tornase misterioso, apagando el fuego de la hoguera y dejando únicamente penetrar la frescura renovada de las últimas horas. Luego, las luciérnagas decoraban el camino hasta «Via Innamorati», donde estaba la «Residencia del Estudiante». Paredes de altos muros, con verdecidas piedras, se espejeaban de puntos azules y brillantes, como móviles joyas que atraían una inquietud curiosa y desalojaban toda atención de la memoria que no fuera observar sus vaivenes con detenimiento. Era difícil, en un ambiente así, no gozar con entusiasmo los versos que Francisco Brines había dedicado a Elca:

*Ya todo es paz: la yedra
desborda en el tejado
con rumor de jardín:
jazmines, alas. Suben,
por el azul del cielo,
las ramas del ciprés.*

*Porque todo va al mar
y el oscuro naranjo
ha enviudado en su flor
para volar al viento,
cruzar hondas alcobas,
ir adentro del mar.*

*Ya todo es feliz vida:
y ante el verdor del pino,
los geranios. La casa,
la blanca y silenciosa,
tiene abiertos balcones...*

Los paseos y los estudios absorbían casi todo el tiempo de los que, en aquel verano, teníamos por misión el perfeccionamiento de nuestros primeros pasos en Filología Románica. Las clases acababan a la tarde. Antes habíamos trabajado en «Storia Civile» con el profesor Marcello Grego, un sabio simpatísimos, y habíamos visto las diapositivas de «Arte»—que se nos comentaban a la luz de Vasari—y los cursos de conversación y gramática y la *Lectura de Dante*, en donde «La divina comedia» era analizada mediante aburridísimas explicaciones de carácter etimológico y culturalista. Los refrescantes paseos nos hacían sentir lo bien empleada que estaba nuestra estancia, pues allí aparecía luminoso todo lo que en las clases estaba apolillado. Y el tiempo de la meditación, que era un tiempo de demorados circunloquios, podía decir con los versos de Francisco Brines:

*Ah, nunca el extranjero
sintió la soledad
tan encendida...*

Perugia fue, pues, el lugar de un encuentro. Y es curioso pensar que se produzca esa sensación de proximidad a él y a su obra en un lugar en donde nunca nos hemos visto personalmente. Allí estaba, no obstante, su espíritu en sus palabras. Allí es donde más precisa y preciosa, donde más colateral y acompañante, he sentido su voz: la fuerza inexplicable de su poesía. Algo posiblemente generado por su enraizamiento a una tierra que, si no próxima, era, en cambio, la misma.

Porque conviene recordar la presencia de Italia en este libro de Francisco Brines. Y, más concretamente, la de Sicilia, antiguo asentamiento donde son evocados Empédocles o Virgilio con el pálpito caliente de su vida y su sabiduría. Pero también Venecia, Florencia o los muros de Arezzo. Todo ello transido de una fusión espiritual con la tierra y sus gentes que permite extraer enseñanzas magníficas para el observador:

Estos lugares pasan traídos del azar hasta mis ojos tocando el corazón.

Ahora llega Ferrara: apenas el labrado recuerdo de una esquina de piedra. Es la emoción del orden lo que Ferrara en mí revive, y no hay recuerdos casi de su imagen.

Esta ciudad nacida de unas mentes robustas deja en la soledad humana orden afortunado.

Comunicarse con aquel ambiente. Superar las barreras del espacio y del tiempo. Algo irreal y, sin embargo, facilísimo, cuando las civilizaciones están admirablemente escritas en los muros y piedras. Olvidándose de la abominación de nuevos edificios, que hendían la norma armónica de los lugares o de los coches deportivos, aparcados de cualquier manera, que dejaban su nota de modernidad junto a una fuente del Duecento o un palacio del Quattrocento, aparecían por doquier vestigios de los «umbros», la espina greco-etrusca clavada en la vida cotidiana y toda la presencia de antiquísimas instituciones generadas en las riberas del gran valle toscano.

Mi meditación sobre *Palabras a la oscuridad* iba por esos derroteros: la historia mítica de Eneas, los frescos de Pompeya, Espartaco y sus gladiadores. Roma y Cartago. Las guerras púnicas, sólo adjetivamente diferentes a las luchas que rusos y norteamericanos sostenían con sus respectivas flotas por la posesión del Mediterráneo. Cultura y civilización, en suma. Pero humanizadas por el hecho entrañable—y no pequeño—de una presencia árabe en Sicilia: su Andalucía ancestral. Acaso también por el eco de la dominación española en Nápoles,



tan incontinentemente denunciado por Manzoni en *Los novios*. Y la indudable fraternidad con el nuestro de un país que tenía actitudes tan raciales y provocadoras como que, en pleno centro urbano, hubiese dos bares enfrentados: el de la derecha, para los «misinos», y el de la izquierda, para los «comunistas». ¿Cómo no sentirse, tras ello, reflejado en un ambiente que hace exclamar, por impulso, a Francisco Brines: «¡Este sí es el más hermoso territorio!... Pero esta tierra es fugitiva»?

De modo que los aspectos seguramente más externos del libro eran los que yo más paladeaba. Un encuentro, sin duda, pero todavía epidérmico: plagado de informaciones librescas, elucubrativo y divagante. Pero a los pocos días de hallarme casi obsesionado con todos los temas que me sugería el libro, constantemente releído, pude trabar amistad con una muchacha australiana. Recibía conmigo un curso de Literatura clásica latina. Le dije: «Conozco unos versos dedicados por un poeta español a la estancia de Virgilio en Trápani.» Se los leí:

... ..
Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos, llegaría a mi oído vuestra voz: Entonces, extranjero, ¿por qué cantas, acaso te entusiasma este fracaso? Y, ciega, mi respuesta temblaría: yo canto la pureza.

Ni siquiera necesité traducirlos. Había entendido su recado con toda perfección. «Un poeta del amor», me contestó. Nunca hubiera imaginado esa respuesta. Porque hasta entonces yo había entendido que allí se hablaba del fracaso, de la vejez de los ojos, de los países recorridos como un solitario que expresara, en diversas ciudades, la amargura de su soledad. Sin embar-

go, lo que yo había leído era entendido de otro modo a como yo lo entendía. Una tarde en que el número de pájaros era abrumadoramente grande, memoricé un poema extraordinario. Su título, «Oscureciendo el bosque». En él una mirada hacia el atardecer que percibía una dicha invisible, que demandaba el contagio por toda la belleza que rozaba los cuerpos y evitaba, con ello, la apreciación de una soledad pavorosa y estéril sin el campo. Una radiante exclamación finalizaba el poema:

Mirad con cuánto gozo os digo que es hermoso vivir.

Entonces lo pensé. O mejor, lo re-pensé: «Un poeta del amor.» ¿Se equivocaba ella o era yo el equivocado? Recordé, bajo aquella nueva impresión, los diversos poemas que se referían concretamente al universo afectivo. Fue el encuentro profundo: la posibilidad de hallar en ellos una sensación panteísta en donde no era el hombre, sino la misma fuente de su origen, la existencia y todos sus avatares lo que, dichosamente, se gozaba:

y amé tan poca vida con una fuerza poderosa.

¿Cuántas veces el extranjero Francisco Brines, por tierras de Oxford, por Italia o por Grecia, había sentido las sensaciones que a mí, a intermitencias esporádicas, me apesadumbraban o me llenaban de placer en tierras de la Umbria?, y ¿cuántas veces empleaba la palabra amor o el verbo amar para esas mismas sensaciones? En un poema descomunal, de los mejores de su obra, titulado «Otoño inglés», se leen unos versos que resumen, por sí mismos, esta curiosa paradoja:

mi corazón, más pobre ahora que nunca, pues más ama la vida...

Sin duda era yo el equivocado. Francisco Brines era un poeta del amor. Pero no de un amor exclusivo en la canción, sino también en la elegía. Pues ese era el aspecto que a mí me había equivocado, haciéndome leer sólo la nostalgia donde existía, a la par, la alegre satisfacción de la experiencia vivida. Dos poemas lo ilustran suficientemente: «Ardimos en el bosque» y «Amor en Agrigento». En el primero de ellos existe un peculiarísimo cambio de ritmo. En la parte inicial, mientras se recuerda, los versos se explayan, prolongándose hacia el arte mayor, necesitados de un tiempo lento para contar su actual estado de tristeza. Pero cuando la memoria recupera el pasado, todo se hace ágil, menudo, para dar la sensación de la alegría, de un placer, si bien sabido efímero, al menos radiantemente compartido:

Joven el rostro era,
sus labios sonreían,
y el retenido fuego de su cuerpo
era quemada luz.
Entramos en el mar, rompíamos
el cielo con la frente,
y envueltos en las aguas contem-
plamos

las orillas del bosque,
su extensa fosquedad.
Miré, tendidos en la playa, el rostro:
contemplaba las nubes;
y el retenido fuego de su cuerpo
era un sombrío resplandor.

Penetramos el bosque, y en las lin-
des
detuvimos los pasos;
perdido, tras los troncos, miramos
cómo el mar
oscurecía.

Tenía triste el rostro,
y antes que para siempre enveje-
ciera
puse mis labios en los suyos.

¿Acaso no era suficiente? En el cuerpo encendido del amor se mezclan, como en los sabores agrídulces, jóvenes voces de canción y alertadas premoniciones de fracaso. El vino de Bécquer también era triste o los templos, convertidos en ruinas, de Cernuda. Pero el amor prevalecía. Y, por si la evidencia de este conocimiento no se hubiera marcado en el torpe lector que tanto se había engañado acerca de esos versos, el segundo poema coloca los límites exactos en donde se extravía la desmesura del amor:

Mas hoy, junto a los templos de
los dioses,
miro caer en tierra el negro cielo
y siento que es mi vida quien atur-
de a la muerte.

Desde entonces he leído todos los libros de Francisco Brines sabiendo que el amor los habita, que la escondida alegría rebrota, viva y sólida, por encima de los mares brumosos de la muerte, que todas sus palabras pueden ser entendidas como una comunicación que trasciende la misma experiencia destructiva.

No es que las otras impresiones carezcan de realidad. Las raíces telúricas, paisajísticas o culturales de Francisco de Brines son también muy hondas. Pero la iluminación de nuestro encuentro se produce en esa lectura que le descubre vivo, abierto a la esperanza y a la fe, tras el reto insidioso de todas las pérdidas: las dolorosas que acarrea el tiempo y las más graves, de nuestros apagamientos espirituales, cuando alguna ilusión interior se nos agosta.

El consagra esa aceptación del ser del hombre con palabras inequívocas, que son de aviso, pero también de fortalecimiento del ánimo, para el confiado caminante:

Al hombre, algunas veces, le duele
esa sombra que desconoce,
y que está dentro de él. Sabe ent-
onces cuán ruin sustentador

es el cuerpo.
Ama esa carne y su sombra, por-
que es eso a lo que llama vida.
Y ama también el soplo que habrá
de deshacerle para siempre,
porque no existe otro destino.

Cuando la vida se ama puede encontrarse un rebato de placer en cada una de sus manifestaciones, sean éstas gratas o ingratas, aéreas o subterráneas, emergentes o sumergidas. Pero sólo el poeta es capaz de humanizar todas las realidades, pues no existe función tan humana como la poética. Por eso el escondido mal, el sufrimiento de la piel, el dolor misterioso, el sinsentido de ese soplo que se nos lleva, un aire «que deshace el humo», pueden acarrear palabras que se hundan, llenas de luz, en una aciaga oscuridad. Quizá en esa ley se base un entusiasmo sombríamente poético, porque sabemos que la lumbre se transforma en brasas, de ellas se desprende el humo y queda únicamente la ceniza. Hallar, no obstante, hermosa la ceniza. Saber hermoso el aire que la aventaja y la convierte en nada. Hacer de ello palabras, nada más que palabras. Encendidas y bellas palabras que se dirigen, por el camino del amor, hacia la oscuridad.

PEDRO J. DE LA PEÑA

NOVELA EN LA TRANSICION, TRANSICION EN LA NOVELA (1975-1980)

LA INMEDIATA HERENCIA NARRATIVA

En 1974, o metidos ya en 1975, se daba por terminada la corriente «experimentalista» que durante los años anteriores había abrigado grandes esperanzas de renovación para la narrativa española. Sus frutos, por decirlo de alguna manera, no han resultado inocuos; es decir, las novelas «experimentalistas», en medio de polémicas, dieron tal vez menos de lo que se esperaba de ellas, pero, al mismo tiempo, algo más de lo que sus detractores imaginaban. Ahí quedan novelistas como Benet y Caballero Bonald, por poner dos casos. Pese a sus buenos propósitos de expresar fragmentariamente lo que no se podría de otra manera, el multiforme y desordenado mundo de la ciudad; pese al esfuerzo y acopio de las modernas técnicas narrativas —monólogo interior, perspectivismo encarnado en múltiples puntos de vista, contrapunto, estructura caleidoscópica, saltos temporales en el desarrollo discontinuo de la acción, etc.—; pese a la reconocible calidad de algunas novelas de los primeros años setenta —*Reivindicación del conde don Julián*; *La saga/fuga de J. B.*; *Florido mayo*; *Agata, ojo de gato*; *Oficio de Tinieblas*, 5—, continuadoras y, en cierto sentido, intensificadoras de sus predecesoras de los años setenta —*Últimas tardes con Teresa*, *Señas de identidad*, *Cinco*

horas con Mario, *Volverás a Región* y, sobre todo, *El Mercurio*—, y a la madurez de los autores —Goytisolo, Torrente Ballester, Grosso, Caballero Bonald, Cela, Marsé, Delibes, Benet y el joven Guelbenzu—; pese a todo ello, digo, el «experimentalismo» sucumbe bajo el peso de su propio cansancio, teniendo tras de sí pocos años de vigencia. La vertiginosidad, contagiada con toda seguridad de la agitada vida cotidiana y el aislamiento que nos han tocado vivir, ha sido el motor que lanzaba a un lado y a otro a la narrativa española en los cuarenta años últimos, de modo que si el realismo social cumplió ocho años de vida, desde 1954, en que aparece *Los bravos*, de Fernández Santos, hasta *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, en 1962, la novela «experimental» sobrevive tan sólo seis años, aproximadamente.

La apertura percibida en 1974 dejaba en claro dos cosas: la futura literatura dialéctica debía, por un lado, escapar del escamoteo a que se veía sometida por presiones exteriores, y dejar de ser el sustitutivo de la prensa y la documentación sociológica, que paliaba la falta de información en la sociedad española, por otro. Más que informando, encontraría su papel cuando de veras contribuyera a iniciar un proceso en que salieran a la luz las ocultas coherencias y contradicciones sociales, individuales o culturales. En resumidas cuen-

tas, la literatura de aquellas fechas, al retroceder con rapidez la experimentación y desaparecer su apariencia de manifiesto sociopolítico, tenía que volver a sus orígenes, a ser literatura. La novela no podía mostrarse de otra manera. Pero ¿cómo olvidar esos cuarenta años, que comenzaron con novelas que adolecían de partidismo sobre la guerra civil o rehuían los palpables problemas de los españoles; prosiguieron con unos narradores que expresaban su rebeldía mediante la escritura objetiva sin implicaciones personales o, yendo más lejos, otros se acercaban al realismo socialista, imitando sus moldes, y, desentendidos de la concepción estética en el lenguaje, intentaban la novela-manifiesto que conmoviera la conciencia de los lectores; y fueron a desembocar en el «experimentalismo», progresivamente más formalista y manierista, que se situaba en el otro extremo de la escritura con relación al momento anterior? Es decir, ¿qué dirección tomar o qué mecanismos utilizar después de tantos años de búsqueda insatisfactoria que saltaban con brusquedad por extremos irreconciliables?

Convendría hacer un alto y echar una ligera ojeada a la historia, no con pretensiones dogmáticas ni con rigurosas erudiciones, sino con el ánimo de aclarar posibles situaciones irreversibles. Una hipótesis, discutible por otra parte, saldría al paso y, más o menos, vendría a formularse así: cada vez que en la literatura española hay una evolución renovadora entre sucesivas etapas, aun llegando, claro está, a realizaciones diferentes e incluso contrarias, no sólo se consiguen frutos irrepetibles, sino avances progresivos; en cambio, siempre que hay un cambio tan brusco que rechaza y olvida lo anterior, sus resultados son poco menos que mediocres. La progresión Edad Media-Renacimiento-Barroco es tan evidente que nadie intentaría negarla: el paso de uno a otro período no se da mediante un corte abrupto o un rechazo irreversible de los logros precedentes, sino mediante una evolución hartamente confirmada por los estudiosos; en cambio, excepciones no muy brillantes aparte, el siglo XVIII —y que me perdonen sus más respetables defensores— deja mucho que desear en literatura, y da la impresión de ser un siglo de búsqueda, de aventura y hasta de balbuceos, que olvida el pasado reciente español e imita el contemporáneo francés. Tras un paréntesis igualmente de búsqueda, el Romanticismo, salvo autores, como Larra, que intentan recuperar lo perdido, será el Realismo el que iniciará una regeneración literaria, gracias —no me cabe duda— a la recuperación de formas y contenidos

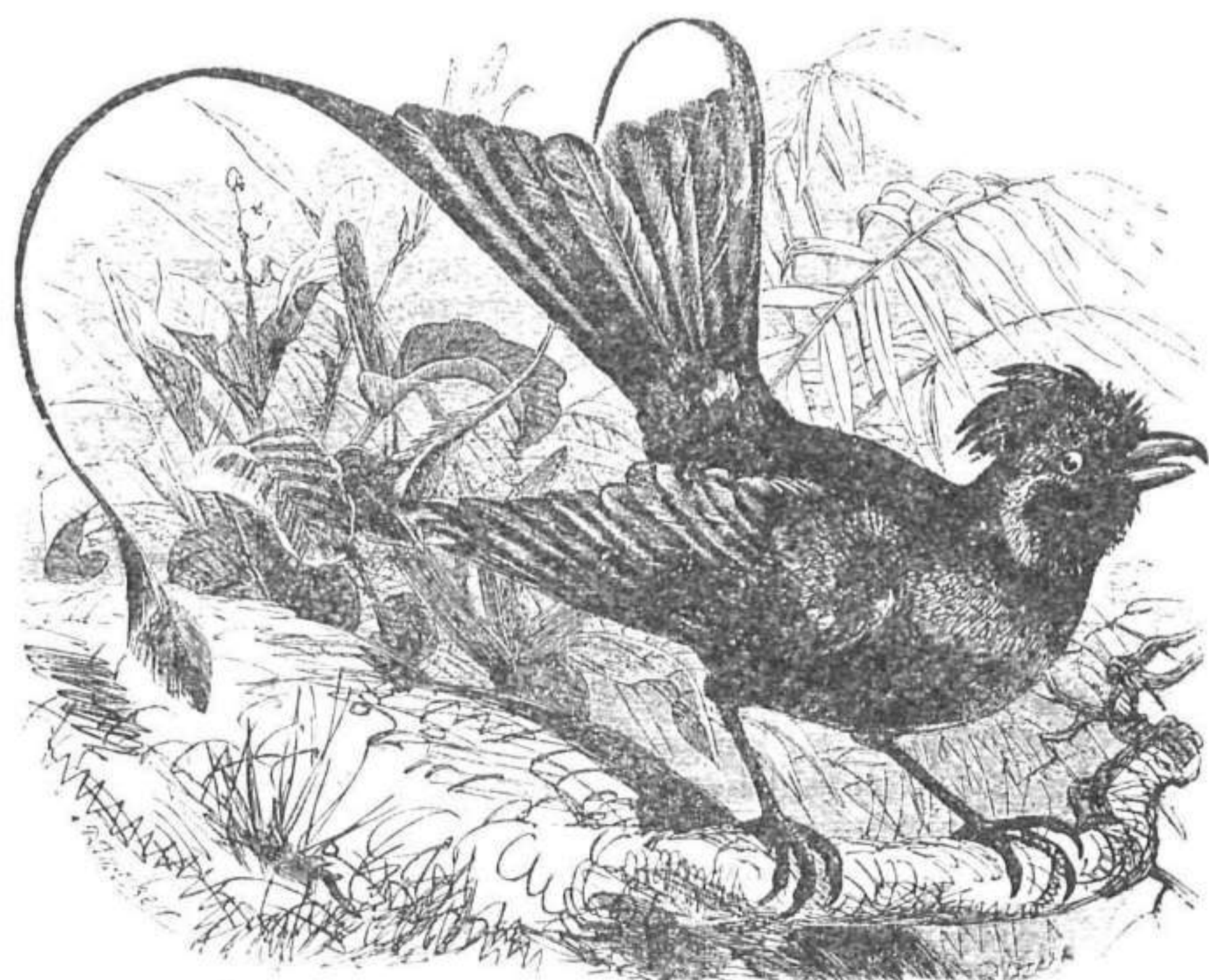
existentes en la novela del XVI y XVII, con Cervantes y la picaresca a la cabeza. Esos inicios van progresivamente fianzándose con el 98 y la literatura de la anteguerra, precisamente porque hay evolución y no ruptura, recuperación y no rechazo.

El profesor Martínez Cachero subtitulaba su libro *La novela española entre 1939 y 1969* «Historia de una aventura». La frase puede ser afortunada para definir la novela española desde 1939, y tal vez explique los cambios vertiginosos y bruscos de su desarrollo. La aventura supone búsqueda, y la búsqueda justifica el caminar por extremos irreconciliables. La hipótesis expuesta anteriormente cobra relevancia cuando se analiza la novela durante el franquismo: al haber ruptura y no evolución entre las sucesivas etapas —si es que puede hablarse de etapas—, las obras publicadas no han superado los límites de la insatisfacción; han sido palos de tuerto, anzuelos tirados aquí y allá para pescar lo que se hacía o se había hecho fuera de España, cuando se presentaba la oportunidad de conocerlo. Después de la guerra, efectivamente, hubo ruptura con los vanguardismos: Valle-Inclán, Miró, Pérez de Ayala, etc.; el realismo social repudió lo existente y recurrió de forma exclusiva a lo que percibían sus ojos y sus olfatos; el «experimentalismo» pasó el Jordán y se instaló en la orilla opuesta. Parecían obedecer un lema: *olvidar y buscar*, y que iban a llevar la novela a puerto; sin embargo, no fue así: se variaba el rumbo por cansancio y agotamiento y se saltaba a otros ámbitos sin ponderar el riesgo y las dimensiones del salto. Olvidaban, pienso, la propia tradición de la literatura española, su mayor error, y buscaban la originalidad, imitando moldes fabricados en predios ajenos; se olvidaba lo poco o mucho presente que podría madurarse y se aceptaban directrices que escritores-traductores-editores introducían al socaire del criterio de autoridad que irradiaban los europeos o americanos. En resumen, la maduración de una tendencia, si es válida y ofrece posibilidades, no se consigue en un puñado de años, sino tras una lenta sedimentación evolutiva. Se me puede objetar que en España, como en el resto de Europa, conviven al tiempo, en lo que va de siglo, las más variadas tendencias y que las nuevas formas se superponen a las ya existentes sin anular su vigencia y eficacia. Soy consciente de ello, pero mucho me temo que no ha ocurrido así en la novela española de estos cuarenta años, por esta costumbre muy nuestra del *sí* y del *no*, de pasar imprudentemente del entusiasmo al anatema, y viceversa.

La facilidad con que escritores como Cela, Delibes o Torrente Ballester, por ejemplo, han probado su suerte en todos los cambios que ha padecido nuestra sufrida narrativa es en sí, evidentemente, sintomático de lo que vengo diciendo.

LA NOVELA EN LA TRANSICIÓN

La nueva situación española, que echaba a andar a partir de la muerte de Franco, abría esperanzas de un resurgimiento. Durante años escuchamos la cantinela de la censura y de que muchos creadores permanecían en los subterráneos del imposible por causa de ella. Muchos han sido los comentarios y escritos sobre el tema. Se imaginaba la existencia de obras importantes, una vez suprimida la censura, en las distintas manifestaciones literarias. No voy a repetir frases sobre las esperanzas frustradas y sobre el desencanto pronunciadas reiteradamente a lo largo y a lo ancho de nuestra geografía cultural. Seguimos aguardando la aparición de esas obras importantes y de esos creadores desco-



nocidos. Seguimos, pienso, dentro de la insatisfacción que produjo la narrativa anterior.

No han variado mucho las cosas para la novela en estos cinco últimos años: empeñados andan nuestros creadores en la búsqueda de venturosos caminos que maduren las potencialidades expresivas y referenciales. Ese andar por extremos, de que hablaba antes, vuelve a producirse, y la impresión más evidente que tenemos es la de la confusión, caracterizada por continuas indecisiones y vacilaciones de forma más o menos generalizada. Cabe la posibilidad de pensar que no ha salido a la luz todo lo que debía o que los creadores tienen dificultades para publicar: se ha hablado de crisis editorial y miedo al riesgo, debidos a los condicionamientos de la situación económica. De 1976 a 1980, es cierto, no pocas editoriales han ido a tiro fijo, apostando sólo por nombres con posibilidades comerciales inmediatas o bien reeditando obras de sobrado mérito, absolutamente imprescindibles, que no ofrecían peligro de fracaso. La aparición de nuevas colecciones de bolsillo es buena prueba de ello. Los perjudicados, por supuesto, en esta situación han sido los autores jóvenes e inéditos, como siempre, y las novelas, sin un respaldo de prestigio suficiente. Incluso se han llegado a mencionar dificultades de publicación para autores en absoluto desconocidos.

Puestas así las cosas, no es arriesgado decir que estos años se han caracterizado por las abundantes recuperaciones de autores—prohibidos unos, olvidados otros—, cuyas novelas, en muchos casos, han constituido auténticos éxitos editoriales. Entre los españoles habría que citar a Jarnés, algunas novelas de Sender, Corpus Barga, Max Aub, Francisco Ayala, Azaña, Rosa Chacel, Barea, Manuel Andújar, etc. De fuera nos llegó la resurrección de la novela negra, tanto de aquellos novelistas de los años treinta (Hammett o McCoy) como de los cuarenta (Chandler, por ejemplo) o los sesenta (Roger L. Simon o Andrew Bergman); la puesta al día de la novela erótica, con las recuperaciones de D. H. Lawrence, Henry Miller o Bataille; la reactivación de la novela de aventuras, con Conrad, Stevenson y London a la cabeza, etc. Mención especial merecen las continuas reediciones que varias editoriales han dedicado a Joyce, Kafka, Los Passos, Faulkner; a los novelistas del realismo decimonónico o a la novela española de posguerra. Parece como si tuviéramos que recurrir a los de siempre, a falta de otra cosa, o que en el fondo seguimos añorando, y quizá con razón, a un Galdós o a un Baroja.

Decía anteriormente que poco han variado las cosas en estos años de la transición. La desaparición de Franco no trajo los cambios que se esperaban en literatura, y la transición ni ha dado una narrativa nueva ni ha madurado la anterior. Es decir, no se puede hablar con rigor de una *novela de la transición*, aunque se perciban, por otra parte, caminos con posibilidad

de maduración. Más que de renovación o cambio, se puede hablar, de hecho, de continuismo en muchos sentidos.

La narrativa durante la transición ha sido variopinta. Todo parece válido y todos los caminos parecen llevar a la Roma de lo novelesco. Es difícil sintetizar caracteres generales unívocos, ya que al lado de la novela de corte policíaco existe la novela con bastante dosis aún de experimentalismo; junto a la novela intelectual convive la novela erótica; por un lado anda la novela existencialista y por otro la paródica esperpéntica, etc. Semejante razonamiento habría que hacer sobre los aspectos formales: si en unas novelas prosigue tenaz el monólogo interior, en otras se percibe una sorprendente recuperación del diálogo; se aceptan con beneplácito la técnica del contrapunto o la del perspectivismo cervantino, el discurso torrencial y cerrado o la narración en tercera persona con el único objetivo de contar cosas por puro placer, la linealidad más nítida o la estructuración en secuencias que rompen la temporalidad, etc. En cualquier caso, éstos han sido años de depuraciones y clarificaciones: el llamado «experimentalismo» ha retrocedido casi hasta la desaparición y se han clarificado los textos y su escritura, tomando nuevos valores las tradicionales fórmulas narrativas como el diálogo, la linealidad, la complejidad anecdótica, la parodia, el humor; por otro lado, el barroquismo ha dado sus frutos y lleva camino de una mayor trascendencia.

LA NOVELA PARODICA

Una de las sorpresas más importantes en estos años ha sido la aparición de un joven novelista, Eduardo Mendoza, el mismo año del fallecimiento de Franco. Su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), Premio de la Crítica, es una obra madura que introducía a través de formas variadas elementos oportunos como respuesta al exagerado experimentalismo existente entonces. Mendoza recurre a la técnica del contrapunto y las secuencias durante la primera parte; en dichas secuencias alterna el diálogo, la narración en primera persona y otros mecanismos, como cartas, documentos oficiales, artículos. Hasta aquí, aunque muy moderada y críticamente, aprovecha los hallazgos técnicos más importantes del «experimentalismo»; sin embargo, abandona otras técnicas narrativas utilizadas: por ejemplo el monólogo interior. En la segunda parte, la novela cambia: Mendoza se introduce vertiginosamente en la narración con el único afán de contar y esclarecer la trama, y recupera ese modo tan cervantino de novelar mediante el diálogo obsesivamente presente.

La lectura de la novela norteamericana, que desde los años sesenta se obstina en presentar unos héroes—más bien antihéroes—que viven en soledad como víctimas o cabezas de turco, y de la novela negra fue quizá determinante en la elaboración de esta novela y en la caracterización de su protagonista, Javier Miranda. *La verdad sobre el caso Savolta* camina, efectivamente, por los espacios de la novela policíaca, pero dándole la vuelta: el novelista realiza una parodia clarísima del género policíaco, al tiempo que construye una trama novelesca centrada en la Barcelona conmocionada por problemas sociales de los años anteriores a 1920. La imitación de la novela negra queda trascendida por la maestría del autor que recupera aspectos tan españoles como la caricatura, el humor, la parodia y todo un hacer cercano al esperpéntico. Mendoza logra una obra importante a través de la parodia—al igual que, salvando las distancias, en su momento lo habían hecho,



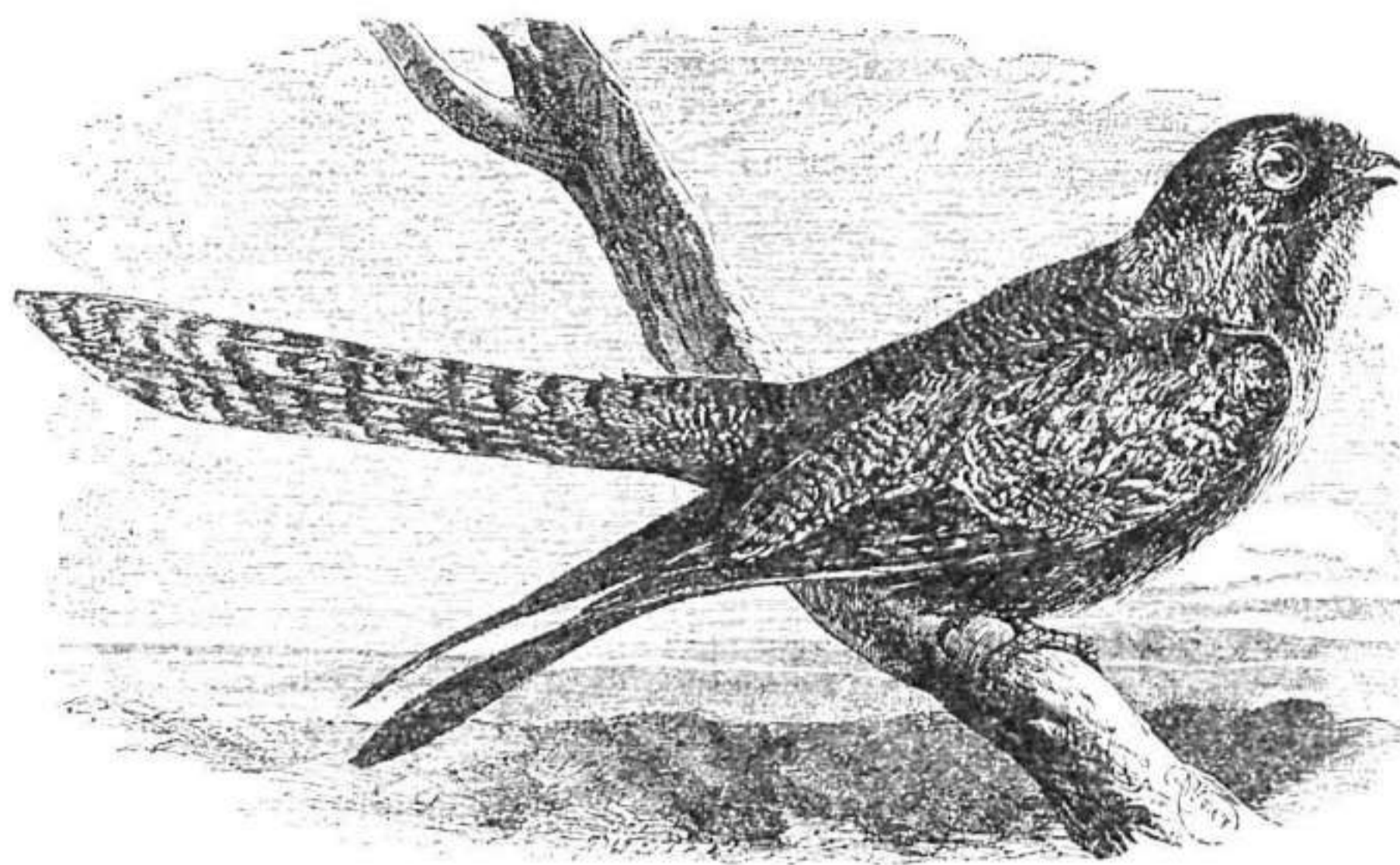
por ejemplo, Cervantes, Joyce o Valle-Inclán— y, estoy convencido, inaugura un camino positivo para la regeneración de la novela española.

La segunda novela de Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada* (1979), lejos de suponer una decepción, profundiza e intensifica lo anteriormente anotado: la parodia es aun más significativa, la caricatura más esperpéntica, el humor más sorprendente. La novela discurre absolutamente por la más rigurosa linealidad—abandonando la técnica del contrapunto y la estructuración en secuencias—, se apoya en la narración torrencial de la primera persona que alterna con el diálogo omnipresente, revaloriza la acción y la intriga, la peripecia y el placer por contar cosas. El protagonista se perfila como un antihéroe de mayor entidad, como un nuevo pícaro, espécimen del hampa y típico cabeza de turco (un proscrito ayuda a la policía a solucionar un caso y no recibe la recompensa de su libertad prometida). Todos los ingredientes clásicos del realismo, incluida la contemporaneidad, pueden rastrearse aquí unidos a las situaciones limitadas por la verosimilitud y la caricatura absurda. Parece como si el ingenio español siguiera en pie, ingenio que nos llevaría directamente al Barroco o a Valle-Inclán; Mendoza, pese a escribir una novela fundamentalmente amena y entretenida, emplea un lenguaje no exento de barroquismo y en no pocas ocasiones aborda lo ingenioso dentro del puro juego expresivo.

Los presupuestos narrativos que se retomaban en *La verdad sobre el caso Savolta* no cayeron en vacío y el carácter paródico prendió, por decirlo de alguna manera, en novelas dispares que fueron posteriormente apareciendo. A este grupo de novelas paródicas algunos críticos, como Ernesto Escapa, le han colocado la etiqueta de «neoconvencionalismo»; no voy a entrar en la posible fortuna de dicha denominación, aunque sí diré lo certero de su definición que, más o menos podría formularse así: corriente que trata de parodiar de forma culta la novela de género, como la policíaca, la amorosa o la de aventuras. Ninguna de las novelas de este grupo, sin embargo, lleva la caricatura esperpéntica ni la parodia hasta sus últimas consecuencias como las de Mendoza y se puede decir, sin miedo a equivocarse, que tampoco alcanzan la madurez de *El misterio de la cripta embrujada*.

José María Merino, otro joven novelista, publica *Novela de Andrés Choz* (1976); su postura crítica y paródica no sólo va dirigida hacia el género rosa o de ciencia-ficción, sino hacia la novela en general como género. Merino sigue aprovechando descubrimientos anteriores—por ejemplo, la estructuración en secuencias— e intenta la metaliteratura, la novela dentro de la novela, la ficción dentro de la ficción o la novela que cuestiona la propia novela: el autor crea su ficción consistente en que el protagonista, Andrés Choz, invente la suya propia, su propia obra, una novela rosa y de ciencia-ficción. La labor de Merino fue reconocida con el Premio Novelas y Cuentos 1976.

De parodia histórica puede calificarse *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), de Torrente Ballester. Pese a lograr el Premio de la Crítica, tengo la sensación de que se trata de una novela frustrada. Como un año antes Merino, Torrente presenta en forma de diario las vicisitudes de un protagonista/novelistas para inventar una ficción en secuencias irónicas, líricas, humorísticas, fantásticas, absurdas, etc. Animado por el éxito y fortuna de *La saga/fuga de J. B.* (1972), el autor parece autoobligarse a estirar y retorcer el mundo mítico y mágico dentro de la metaliteratura, glosando a Unamuno, e introduce personajes históricos en la atemporalidad, al



modo de Borges, para reforzar su típica versión lúdica y fantástica de lo novelesco. Parodia, humor, caricatura, y el exquisito lenguaje a que nos tiene acostumbrados Torrente, logran salvar esta novela de un posible tedio.

Germán Sánchez Espeso inicia con su quinta novela, *Narciso* (1979), Premio Nadal, la parodia culturalista. Esta controvertida novela, calificada equivocadamente por algún crítico de confusa, revela una compleja labor totalizadora de las contradicciones conscientes y subconscientes, y al tiempo que asume una vasta tradición clásica, reelaborada críticamente y de forma culta los esquemas de la épica antigua (*Odisea, Ilíada, Eneida*, etcétera) o de la picaresca, entre otros. Sánchez Espeso profundiza aun más, por otra parte, el barroquismo que existía en las novelas de Mendoza, y se separa de él con aspectos tan evidentes como el exagerado desorden cronológico.

El carácter paródico y caricaturesco, aunque no como objetivo primario, está presente en otras novelas aparecidas en la transición, la mayoría de los casos partiendo de la novela negra. Es obligado citar, entre otras, *Visión del ahogado* (1977), de Juan José Millán; *Los invitados* (1978), de Alfonso Grosso; *Los mares del sur* (1979), de Vázquez Montalbán, o *Makbara* (1980), de Juan Goytisolo.

LA NOVELA INTELECTUAL, CULTURALISTA Y EXISTENCIALISTA

Bajo este epígrafe no pretende agrupar a novelistas homogéneos, lo que resultaría peligrosamente arriesgado, y mucho menos querer conectarlos con la novela intelectual de un Pérez de Ayala, por ejemplo. Si por un lado existen concomitancias—acción ligera, discurso prolongado o disquisiciones cercanas al ensayo—, los autores de hoy no pretenden, sin embargo, que sus personajes sean símbolos de ideas o actitudes generalizadas. Podría decir que estamos ante novelas intelectuales impuras en las que se producen interferencias de los más variados orígenes: realismo, experimentalismo, barroquismo, esperpentismo, crónica periodística, etcétera. Ninguna de ellas llega a la categoría de obra maestra, pero todas ellas mantienen la dignidad suficiente como para no ser arrinconadas o pasar desapercibidas.

El nombre de Juan Benet provoca polémicas. Quiérase o no se quiera, Benet es uno de esos raros seres, animales literarios, entregados por entero al oficio de escribir. Con un lenguaje pleno de barroquismo y un discurso prolongado e interminable ha coronado hasta el momento su obra con *Saúl ante Samuel* (1980), para muchos su obra más lograda. *En el estado* (1977) se caracteriza por la carencia de argumento y de acción, por

un excesivo cuidado del lenguaje y por la presencia de unos personajes de claros perfiles esperpénticos, bellos monstruos nacidos en el espíritu de su autor. Benet modera su experimentalismo, se separa en parte de las influencias faulknerianas y clarifica su escritura retomando las raíces hispánicas de Valle-Inclán a través de una no tan complicada estructura circular. Benet, al igual que otros novelistas que mencionaré a continuación, demuestra que la novela intelectual es posible hoy y que no es un camino cerrado para la narrativa.

Conjugando diversas lecturas y variables modalidades del discurso, la novela galardonada con el Nadal 1976, *Lectura insólita de «El Capital»* (1977), podría dar la impresión equívoca de ser una novela de intriga y por su desenlace un relato de acción; no es así, sin embargo. Raúl Guerra Garrido, con el pretexto de contar el secuestro de un industrial vasco, la lectura de Marx durante su cautiverio y su posterior asesinato, no está construyendo una novela de acción o de aventuras, sino una auténtica novela intelectual y una verdadera agudeza política que recuerda no pocas veces a nuestros escritores del XVII. El perspectivismo cervantino juega su papel para desvelar los ángulos del secuestro a través del recurso del magnetófono y las agudezas barrocas son evidentes en la superficie textual. Su siguiente novela, *Copenhague no existe* (1976), reincide en ese carácter intelectual con fuerte dosis de existencialismo. Guerra Garrido, partiendo de lo individual, del monólogo interior o la tercera persona, del contrapunto presente/pasado, de la difícil separación entre la realidad y la fantasía del protagonista, levanta otra agudeza política que rastrea las libertades colectivas durante la transición y, desencantado, echa de menos la libertad individual (*Copenhague* es su símbolo), de la que esta novela es un intencionado canto.

En este apartado entraría nuevamente *Narciso*, de Sánchez Espeso, con su enorme carga culturalista y barroquista, la conjunción realidad/fantasia, consciente/inconsciente, verdad/falsedad, etc., y la no leve problemática existencial que encierran sus páginas. Sánchez Espeso había acudido ya al existencialismo en sus novelas anteriores, las que formaban la serie *Pentateuco*. El existencialismo no es tampoco un camino cerrado, y magistralmente lo ha demostrado hace poco el poeta Félix Grande con esa pequeña maravilla narrativa que es *Las calles* (1980).

Dentro de la novela intelectual, Francisco Umbral representa un desvío, unas veces hacia la novela-ensayo, otras hacia la crónica negra. El polémico escritor, más que novelista, ha publicado en estos años, entre otras cosas, tres novelas: *Mortal y rosa* (1975), *Las ninfas* (1976) y *Los helechos arborescentes* (1980). Las dos primeras serían ejemplos de novela-ensayo cultural/literario/intelectual/filosófico/científico, a su manera. *Mortal y rosa* es una reflexión en forma de diario personal sobre la muerte, a raíz del fallecimiento de su hijo, y en ella se dan ya las constantes que aparecen en las restantes: supervaloración del ego, falta de unidad, altibajos notorios en la calidad y maestría en la creación de imágenes y metáforas, cercanas a las greguerías de su admirado Ramón. *Las ninfas* (1976), Premio Nadal, la más floja, da la impresión de no tener nada importante que contar. La crónica negra, que aparece también en *La noche que llegué al café Gijón* (1977), colección de ensayos/artículos con las mismas virtudes y los mismos defectos que las novelas, tiene como exponente su última novela por ahora, *Los helechos arborescentes*. Esta novela partía de un proyecto ambicioso: una intemporal recreación de la historia de España; su realización, sin embargo, camina por la falta de unidad y la tremenda desigualdad de sus secuencias o capítu-

los: al lado de soberbios pasajes (los dedicados a los gatos, a su preceptor, a su abuela o a los muchachos de Valladolid), Umbral ofrece tópicos, reiteraciones y momentos poco afortunados. Nadie puede negarle, sin embargo, su gran capacidad como escritor, la plasticidad del lenguaje y la creación de imágenes sorprendentes.

¿NOVELA POLICIACA ESPAÑOLA?

Por diversas razones sociológicas, España no ha sido tierra de cultivo, hasta hace muy poco, para la novela negra. Ahora se puede decir que el interés por ella es enorme; incluso existe su premio correspondiente. Son muchas las novelas, las películas y las series televisivas que han llegado de fuera y han espoleado el interés por el género. Todo es cuestión de comenzar. De momento se encuentra en mantillas, aun cuando interesantes y buenos novelistas españoles han probado fortuna tras los pasos de Hammett o Chandler. Tal vez no escriban novelas negras ortodoxas, pero al menos son novelas con verdadero contenido policíaco.

Contenido policíaco existe en la novela de Guelbenzu *El pasajero de ultramar* (1976), aunque tal vez ahogado por el excesivo experimentalismo y la problemática del subconsciente dentro de un nuevo surrealismo. Policíacas son las novelas del último Alfonso Grosso (maestro del lenguaje en aquel inolvidable *Florido mayo*), finalistas del Planeta, *La buena muerte* (1977) y *Los invitados* (1978). La primera recupera la complejidad de aventuras, la narración lineal, el diálogo y la intriga. La segunda parte de un hecho histórico ocurrido en Andalucía y, mediante la expresión de una realidad compleja y un exquisito lenguaje, adopta todos los ingredientes de la novela negra: presentación de las personas, investigación de las pruebas o las motivaciones y, cómo no, el suspense. De todas formas, Grosso no nos ha dejado en estas novelas una obra de altos vuelos, sino unos productos dirigidos al Premio Planeta.

Otro Premio Planeta, *Los mares del sur* (1979), de Vázquez Montalbán, es una más bien endeble novela negra, cuyo protagonista, Pepe Carvalho, detective privado de otras novelas del autor (*Tatuaje* y *La soledad del manager*), adolece de la enfermedad del tópico preestablecido. *Pido la muerte al rey* (1979), de Ramón Hernández, novelista fogueado en los años del «experimentalismo», prosigue la atosigante búsqueda de la originalidad por medio de experimentaciones, y la que podía haber sido una buena novela negra, no podemos por menos de calificarla de reiterativa, redundante, tremendista (a lo Cela) y de realización apresurada. La última novela de Benet, *El aire de un crimen* (1980), de escritura transparente, dentro de lo que cabe en su autor, es una novela de suspense, casi negra (hay tanto o más de ambiente rural o provinciano como de trama policíaca), y con todos los ingredientes de acción para convertirse en éxito a través del Planeta, del que quedó finalista.

Después de este resumen, surge una pregunta: ¿hay una novela negra española? Es posible, pero mucho camino le queda por andar.

LA NOVELA EROTICA

Si había razones sociológicas que retrasaron la aparición de la novela negra, son aun más evidentes al tratarse de la novela erótica. Lejos quedan Zamacois, Trigo o Insúa, entre otros, que en el primer cuarto de siglo escribían espléndidas obras del género. Casi como norma, el erotismo se introduce en casi toda la narrativa de estos años: fue decisiva la supresión de la censura. A ello contribuyó, igualmente, la publicación de los novelistas extranjeros citados anteriormente.

Sin embargo, y a pesar del esfuerzo de una editorial, Tusquets, y de su premio «La sonrisa vertical», puede decirse que sólo ha aparecido un novelista interesante que cultiva el género: Leopoldo Azancot. Especialista en el tema, Azancot ha publicado *La novia judía* (1977), *Fátima, la esclava* (1979), *Los amores prohibidos* (1980) y *Ella, la loba* (1980). Ambientándolas en una historia-ficción bien documentada de judíos o árabes arcanos, juega con lo legendario, lo imaginativo, lo mítico y lo extraordinario. Tanto *La novia judía* como *Fátima*, las más sobresalientes, plantean el tema del amor imposible y demuestran haber salido de una pluma experta en relatos galantes. Sin embargo, las buenas intenciones no bastan y las novelas de Azancot, exceptuando la primera, ofrecen sombras de precipitación, no sólo en el tratamiento del tema, sino también en la escritura, intencionadamente barroca, que se frena en circunloquios muchas veces inútiles. En cualquier caso, Azancot demuestra gran capacidad y es, sin duda, uno de los valores que pueden dar en un futuro, sin prisas, novelas importantes y maduras.

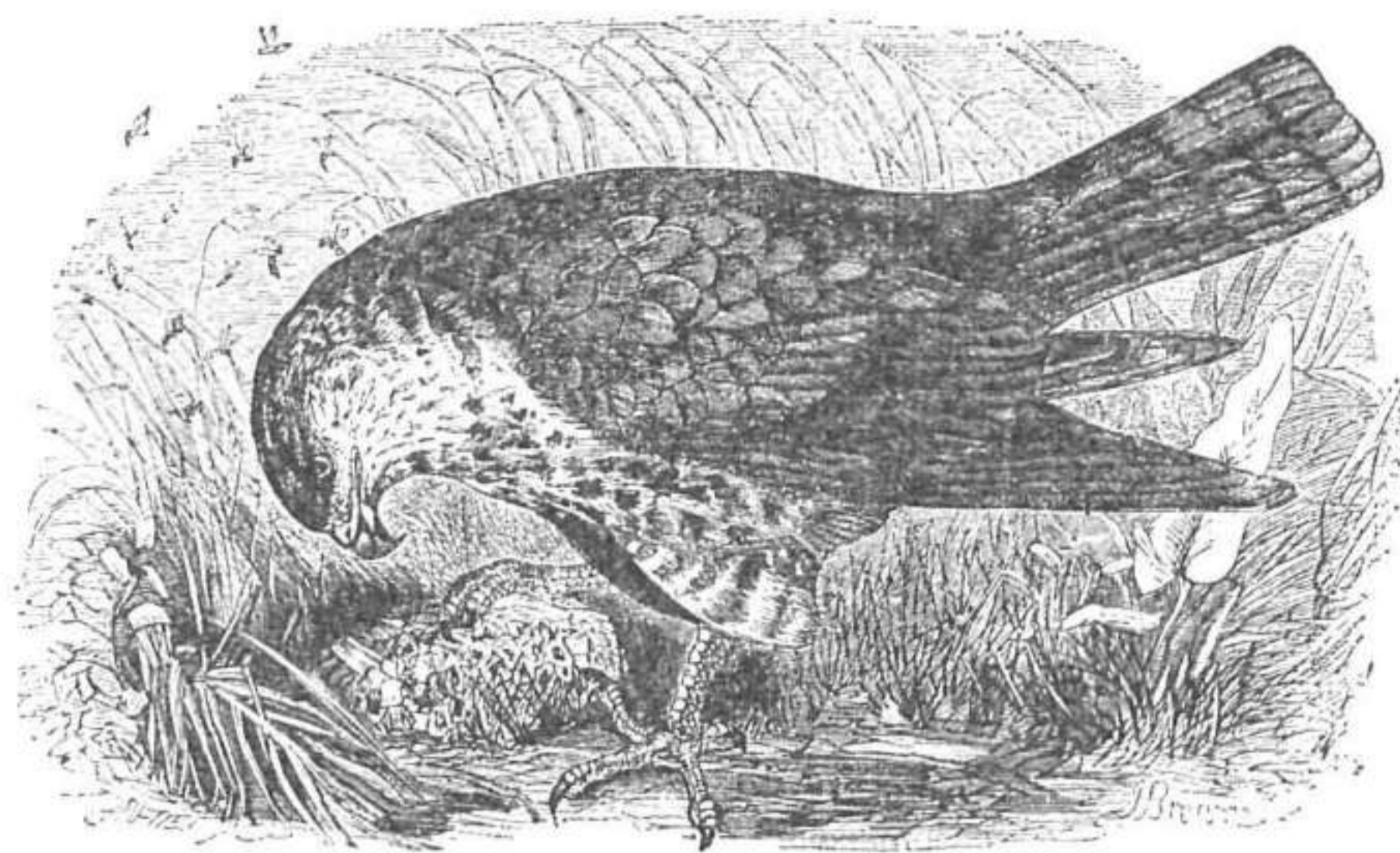
Debo citar, además, a José Jara y su única novela, *Mater amantissima* (1980).

LA NOVELA OBJETIVO-REALISTA

Un camino posible para la novela española es volver a sus orígenes, al realismo, echando una mirada reflexiva a los clásicos, y adecuar su forma de novelar a la dialéctica de nuestro tiempo. La dialéctica que protagoniza el hombre y su entorno no deja de ser, como lo ha sido en otros tiempos, un gran filón para la narrativa. La creación de un mundo propio caracteriza a los autores que siguen fieles a sus propias convicciones. Si a ello se añade el enorme tesón del narrador que pone por encima de todo la comunicación con el lector a través de un lenguaje preciso y elaborado con la fluidez más exquisita, no cabe duda que los resultados no pueden ser menos que satisfactorios. No estaremos ante la obra genial, viendo lo publicado, pero creo que es una alternativa importante que se debe tener en cuenta en períodos de confusión como el presente. La lectura de este tipo de novelas refresca no poco de las atrofias manieristas.

Entre los jóvenes valores, Juan José Millás brilla con luz propia. Después de una novela corta, *Cerberos son las sombras* (1975), que mantenía un discurso absolutamente torrencial, Millás sorprendió con *Visión del ahogado* (1977). En ella el tono dominante es el realista-objetivo, recurriendo al desorden temporal, aunque no de forma brusca, al aprovechar los hallazgos técnicos de la cinematografía, para expresar la dialéctica del personaje con el medio, hasta convertirlo en un suicida moral, un antihéroe existencial, vencido por su propio yo en conflicto con los demás y por la misma ciudad en que vive, Madrid, cuyas calles adquieren un protagonismo semejante al de las novelas galdosianas. El cuidado que Millás pone en el lenguaje es tan significativo como lo es en Fernández Santos o Delibes.

Fernández Santos y Delibes siguen fieles a su propio mundo, como si escribieran una única novela a través de los años. En *Extramuros* (1979) encontramos al Fernández Santos de siempre: realista, objetivo, lineal, exquisito en el lenguaje, estilista de profunda base clásica, etcétera, reconocible ya en su primera novela *Los bravos*. *Extramuros* recrea una historia-ficción, incursión utilizada en anteriores novelas, situada esta vez entre los alumbrados de los conventos del siglo XVI. El personaje de la monja-santa, su historia y el lenguaje utilizado por el autor no son indagaciones arqueológicas,



sino el adecuado mecanismo para novelar la agonía dialéctica entre el personaje y el medio.

En Delibes ese medio es el rural. El perspectivismo se amplía y enriquece porque no sólo se manifiesta entre los personajes y su medio, sino contrastado con los personajes de otro medio: la ciudad. El mundo que Delibes creaba en *El camino*, *Las ratas*, etc., se afianza en *El disputado voto del señor Cayo* (1978), con todo el realismo y sus ingredientes: la contemporaneidad, la narración y el diálogo.

Otro miembro de la generación de medio siglo, Carmen Martín Gaité, con *El cuarto de atrás* (1978), logra una madurez digna de mención. La autora recurre a la memoria, al relato autobiográfico desde la guerra civil; pero con los recuerdos realistas de la infancia y la juventud entremezcla elementos fantásticos, incluida la situación de la que arranca la novela. *El cuarto de atrás* deja abierta, por tanto, la puerta para una posible literatura fantástica, tan escasa desde 1939.

Dentro del objetivismo realista habría que incluir, con los reparos y las heterogeneidades lógicas, novelas como *Los invitados*, de Grosso, ya comentada, o *La muchacha de las bragas de oro* (1978), de Juan Marsé. Y como un desvío no muy afortunado, dentro de la historia-ficción, novelas elaboradas para obtener el Planeta, *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de Jorge Semprún; *Volavérunt* (1980), de Antonio Larreta, o el Nadal, *Conversación sobre la guerra* (1978), de Asenjo Sedano, y *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), de Carlos Rojas.

DESPUES DE LA TRANSICION

No hay, pues, caminos cerrados; hay caminos por madurar. Y es posible una gran novela realista, como es posible una gran novela paródica. Por supuesto. Los modos son varios. Pero lo que no ofrece alternativas es seguir atrofiando al lector con manierismos o experimentalismos. Se hace necesaria una depuración de elementos superfluos, los cuales ponen en peligro de naufragar lastimosamente, por exceso de búsqueda experimentalista, novelas como *El pasajero de ultramar*, *Pido la muerte al rey*, *Fragmentos de apocalipsis* o *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), en la que Luis Goytisolo reincide en una constante ruptura de la linealidad, un desarrollo contradictorio y una multiforme técnica textual. Convendría que los novelistas olvidaran la obsesión de los premios o las concesiones ante las exigencias comerciales de las editoriales; de seguir así, a la novela española le será difícil salir de la confusión en que se encuentra. Al final, esperanza.



QUEVEDO: DOS SONETOS UNANIMES Y UNO SINGULAR

En un verso perfecto, en una obra impecable —si es de piedra como si es de palabras o notas— el alma, «forma de las formas», se arrellana: no se aduerme, como cuando se deja caer en la costumbre —muerte de los sentidos—, sino que se posee del bienestar alcanzado. Alcanzar es vocablo entronizado por la Mística, «Subí tan alto, tan alto, que le di a la caza alcance», porque la afirmación deja ver el largo acecho del cazador, la vida en persecución vibrante, anhelante, continuada hasta que da alcance a la caza. El eros —es sabido— procede en esa forma desde el primer conato «deseante» hasta llegar al rellano en que hace un alto, en que se impone el descanso porque la tensión mantenida en el ascenso ha alcanzado la plenitud: la inauguración de un ser.

Este reposo, que no borra el esplendor de la búsqueda, es el que se experimenta ante la obra perfecta, que entra en la realidad como un viviente... Un verso arrastra su estela luminosa y culmina al nacer, haciendo el silencio a su alrededor. Silencio y punto final, por ejemplo, «Polvo serán, mas polvo enamorado», verso que cierra uno de los sonetos de que me ocupo ahora o, más bien, lo encierra porque su redondez y su tersura le dan una independencia o suficiencia semejante a la de esas esferas de vidrio habitadas por el iris hilado en su misma materia. Todo el soneto está cifrado en él y queda tan concluyente como un juramento de amor eterno. Otro verso —primero éste de otro soneto— también relumbra como insuperable, «Si hija de mi amor mi muerte fuese»... La sugestión poética es lanzada exenta, pero el verbo pide un complemento: «si fuese ... / qué parto tan dichoso que sería / el de mi amor contra la vida mía, / qué gloria que el morir de amar naciese...» Los dos sonetos hablan de lo mismo, incluso con imágenes o metáforas idénticas: en uno, «Desotra parte de la muerte dura» ... en otro, «Mas no desotra parte en la rivera» ... Uno de ellos contiene dos versos que son como sello o rúbrica de Quevedo: en ellos se oye su voz, se puede afirmar que sólo él pudo decirlos, «Nadar sabe mi alma la agua fría, / y perder el respeto a ley severa» ... En los dos trata de faltar a una ley, la de la humana mortalidad. Pero falta a ella imponiéndole otra, en la que cree como si fuera patrimonio suyo, la memoria, patrimonio de un «Alma a quien todo un Dios prisión ha sido». Cree en su propiedad, seguro de llevarla consigo, «Y más allá del Lete mi memoria» custodiando los datos de su vivir, «Llevara yo en el alma a donde fuere / el fuego en que me abraso... y no sólo conservando lo placentero», «Vivirán en mi sombra mis cuidados».

Léase desdeñes de la inolvidable, «Triunfará del olvido tu hermosura, / mi pura fe y ardiente, de los Hados, / y el no ser por amar será mi gloria...».

Este último verso, que parece también concluyente, deja a la posesiva memoria, con todas sus riquezas, sumida en el *no ser*: la gloria recogerá el fruto, no él... Si en el otro soneto, él, su polvo, seguirá *siendo enamorado*, en éste, la hermosura, la fe pura y ardiente triunfan de los Hados accediendo al *no ser*. Lo extraño, lo abstruso está en que tal holocausto es anhelado y concebido como un parto... Sería un parto dichoso «que el morir de amar naciera». La dicha, no gozada, relumbra sólo en el ámbito de la gloria, pero las que latieron unánimes con el alma en la prisión de todo un Dios, «Venas que humor a tanto fuego han dado, / médulas que han gloriosamente ardido», si nacen a *no ser* no conservarán su obstinado existir, no afirmarán, «Serán ceniza, mas tendrán sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado» ... En la pugna agónica de *ser* y *no ser*, todo lo que *es* se afirma para sublimar su precio y entregarlo al *no ser* y dar a éste —a este *no ser*— categoría de ecuación con la vida, intercambiable con ella. El acto —acto de amor— es el que actúa en el alumbramiento, «el de mi amor contra la vida mía»...

Exprimir estos dos sonetos es como elaborar un dechado con los materiales más acendrados de Quevedo. Un estudio exhaustivo podría reunir matices incalculables de estos temas axiales en su poesía: vivir y morir, sentir y no sentir, ser y no ser, y hasta este *no ser glorioso*, triunfo de los Hados *no siendo*, como culmen de la voluntad... Tal pugilato del alma consigo misma sólo puede detenerse en contemplación entre la paz ejemplar, que no es dejación, sino esencial permanencia.

*Esta que duramente enamorada
piedra, desde la tierra galantea
al Norte, que en el cielo señorea
con fija luz la redondez sagrada...*

*Esta, que sabe amar tan apartada,
maestro de mi amor ausente sea
y al éxtasis que tiene por tarea
imite el alma, en astros abrasada...*

*Y pues sabe del Ponto en la llanura
diferenciar las sendas y del viento
regula en breve cerco la locura,
enseñe a navegar mi pensamiento
porque de la atención de su luz pura
no le aparte suspiro ni lamento...*

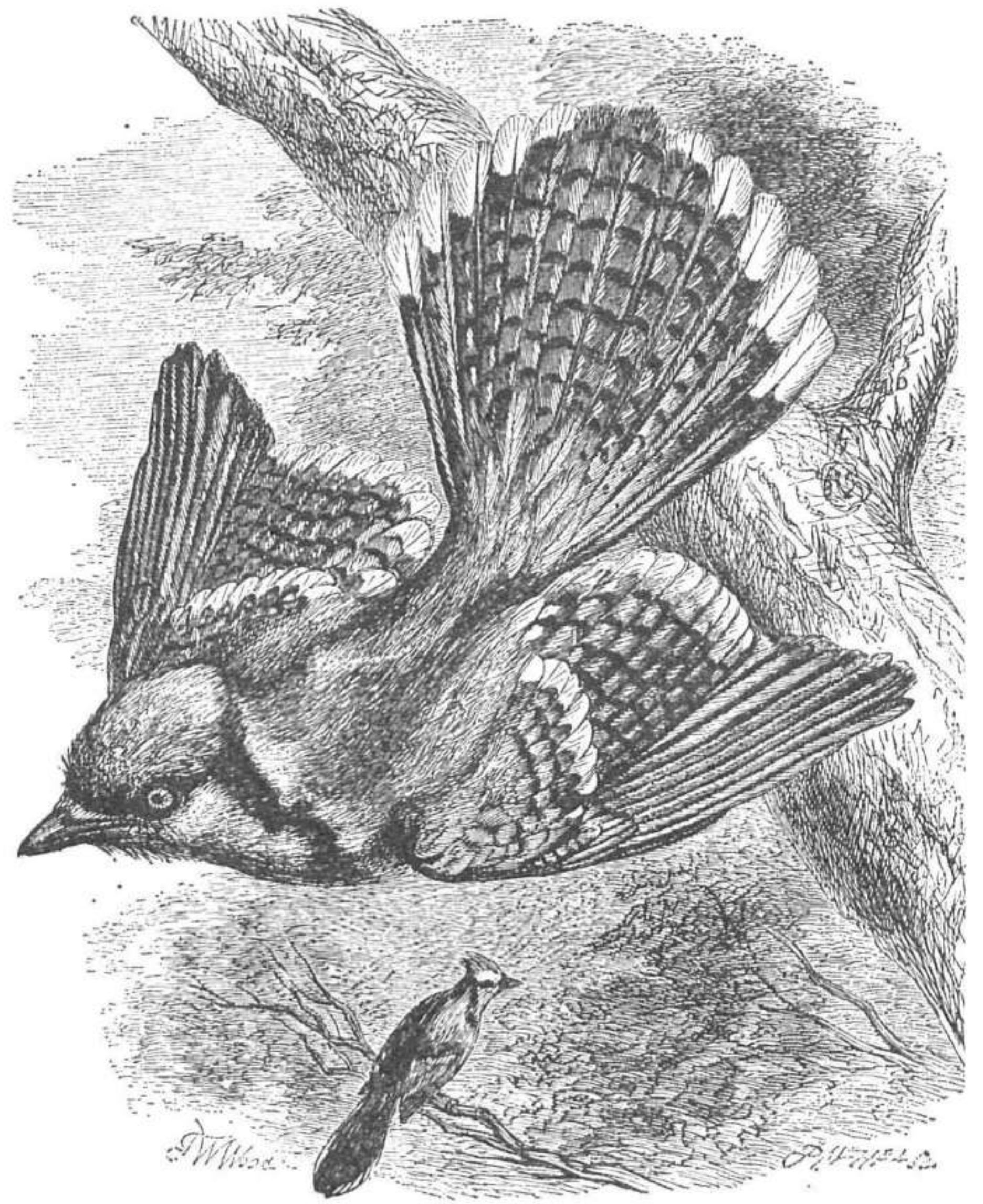
El amor humano, aquí, se echa a un lado como se rechaza la impertinencia de un niño que interrumpe la meditación: es un amor sin dolor posible el que se adora... Claro que es un amor... no, en realidad, es *el amor...*, es decir, que el poeta —el hombre que siente, vive y padece el amor humano— lo pospone ante el éxtasis de la piedra que, quieta, pugna y se dilata en su anhelo de contacto, se dilata hasta llegar, hasta alcanzar al amado: teniendo en sí misma la plenitud, no teme la infidelidad, no teme como el alma, en astros abrasada, dejar de estar atenta a la luz fija.

Ambición inherente al poeta —o más bien a la poesía— es encerrar en cárcel de amor al orbe: Para demostrar esa ambición desmedida, basta recordar el verso glorioso: «L'amor chi muove il sole

e l'altre stelle». Pero claro está, Dante, lleno de la fe que corresponde a su siglo —tomando la fe como fenómeno natural— o sobrenatural, extranatural, antinatural —primaveral, estival, otoñal, invernal del alma humana—, Dante ve al sol y las estrellas movidos por el amor divino. Es evidente que así los veía, pero en todo caso, su verso, broche de la Comedia, señala ese amor de los entes que giran sujetos a una ley fija, ajenos a la temible libertad... Quevedo no queda en contemplación ante la bóveda estrellada; más cerca, teniéndola en su propia mano, contempla a la piedra que *galantea* al Norte, ¡inaudita metáfora!, casi licencia poética, tan justa, tan rica, en matices palpables —leve contacto que es, a un tiempo, tirón, captación— y la considera mandando en todo, diferenciando las sendas en el Ponto y sujetando en rodete las melenas del viento. Quevedo llama amor al conato que, desde la piedra vuela inmóvil, y se lo llama lejos de toda metáfora o licencia acomodaticia: se lo llama porque lo ve en su ser... Para él eso es el amor. Contemplar al soberano oculto tras la luz de la estrella es privilegio de la piedra imán, pero todo —simplemente *todo*— vive de ese amor, todo sigue en su cárcel mientras vive... Ha sido necesario llegar a saber lo que es ser liberado de ella, ser licenciado, o sea, desintegrado..., saber lo que es romper el nudo de la cohesión que es eso, eso exactamente, amor o —palabra igualmente inconcreta— vida... Quevedo lo sabía con una sabiduría desesperada porque, al hundirse en la contemplación de la materia —al penetrarla en su mente y oír o tocar— su confianza se encontraba —se quedaba sin encontrarse— ante el dios inmisericorde de Spinoza... Tengo que repetir que era su siglo, era su estación, en la que se daba ese fruto, se daba el vástago o brote apuntando en la tierra, como el espantapastores que anuncia el cambio de estación... Era su siglo, y Quevedo, que conocía bien suspiros y lamentos, pedía a gritos un maestro que pusiera orden en el amor humano. De más está decir que conocía bien al que lo había puesto diecisiete siglos antes, pero veía claudicantes, desiertas o degradadas sus aulas y anhelaba un amor, una idea del amor que el alma frágil, claudicante no pudiera romper su equilibrio y se zambullía en la meditación ante la firmeza de la piedra insomne.

Empleé al comenzar estas líneas una palabra vulgar, de material concreción: dije que ante la perfección de una obra el alma se *arrellana*, y la subrayo ahora definiéndola como feliz *comodidad*, una palabra aún más prosaica, que recalca la idea de descanso *alcanzado*. Podía haber dicho «El alma se serena»..., porque serenidad es estado ideal del alma, pero el otro poeta, el que empleó este término en su oda armoniosa, añade, «y viste de hermosura y luz no usada»..., sugiriendo la materia intacta, que es lo que la perfección de una obra sugiere. La obra perfecta del hombre —si es de palabras o notas, como si es de piedra— nace sin huellas de cansancio y, por eso mismo, ofrece al alma el descanso: la llegada al rellano de la plenitud.

Estudiosos de Quevedo, que ya otras veces he citado, señalan que en él comienza el plano inclinado en que el hombre —el hombre español— resbala hacia la pérdida de la fe en el hombre. El soneto que yo considero singular, tan poco conocido entre los representativos —que son aquellos en que el alma



se arrellana—, es único por su maravillosa complejidad conceptual, ceñida por el ritmo estricto y la rima consecuyente —la rima, que es como el acento de la ninfa enamorada, fidelidad, repetición, eco—, Quevedo, ante la mortalidad —pues su actitud o situación voluntaria es, ante todo, cogitación determinante de su oposición a ella—, la desafía, pertrechado de su arma invencible, la memoria, con la que se dispone a ir más allá del Lete, seguro de seguir «desotro lado en la ribera», y ¡máximo desafío!, se dispone a aceptarla, a investirse de mortalidad hasta *no ser*, para *ser* gloriosamente recién nacido-recién parido por el amor... Sí, Quevedo se aventura en la sinuosidad barroca, creando floripondios impecables, en los que la mente puede disiparse en la contemplación... Luego, un día —¿quién podría saber qué visión le detuvo?—, contempló la piedra enamorada: la vio y la tocó, sintió en sus propias manos el tirón con que ella se agarraba al hierro... El espectáculo del abrazo sin brazos visibles y tan patente y tan potente: tan indisoluble, le hizo meditar en la distancia a que se encontraba «tan apartada» en su galanteo. Para comprenderla le asigna la forma trivial, pero cierta, ¡muy cierta! —la forma inicial del deseo, con su potencia «no usada»... En fin, Quevedo, sintiendo bajo sus pies rugidos sísmicos, contempla el distante amor, que admite innumerables calificativos, pero que ninguno le cuadra como el de firmeza... El Norte, soberano espacial en el Ponto, le da a ella —a la piedra amante— la facultad de diferenciar las sendas que señala «con fija luz la redondez sagrada»... Señal que ya es bastante para conducir a los marineros, a los que navegan, en amor, por la tierra.

ROSA CHACEL

SOLLERS: LITERATURA- POEMA

SUEÑOS ANTE UN ROTULO

Un escritor, un país, un idioma... ¿Es eso el mundo en su localización de sociedad en la geografía y en la historia, en la economía y en la filosofía? Acaso lo sea, incluso conviene que así pueda estipularse. Un país que va creando la trama y la urdimbre del vivir humano de los días, que va trazando delimitaciones de existencia a sus escritores, lográndolo con una herramienta exclusiva: el idioma. En este caso concreto, Francia y la lengua francesa. Algo que aglutina y une a los habitantes de ese país. A todos. Pero en primer lugar, para que haya ecos más tarde, para que la resonancia (si la hubiese) pueda brotar luego, los escritores. Esas personas que sólo existen gracias al lenguaje, que están a su servicio, son los obreros del lenguaje, los trabajadores del idioma.

Un rótulo es un rótulo y nada más. Se lee lo que se dice, se puede soñar con lo escrito. Es como una escueta carta de visita: Philippe Sollers, escritor francés de nuestro tiempo. En seguida, como horizonte que aparece tras descorrerse los visillos, se habla de situaciones propias con relación a los géneros literarios. ¿Cómo se encasillaría a Sollers, por ejemplo? La respuesta no presenta dificultades. Se trata de un escritor en prosa, ante todo, y que cuenta cosas. Ya se aclara mucho más ese horizonte: es un narrador, un novelista. Un escritor, en cuentística de exigente escritura y de estilo *poemado*.

DATOS (POCOS) PARA UN RETRATO

Nacido en 1936, con raíces de las intermediaciones de Burdeos. La trayectoria de entrega a la literatura va a iniciarse con su primera novela, *Une curieuse solitude*, recompensada con elogios por criterios tan exigentes y tan dispares como los de Aragon y los de Mauriac; pero el autor no quiere ya ni que se hable de esa tentativa suya; reniega de esa época narrativa. Empieza, por lo tanto, lo admitido para una bibliografía por el propio Sollers, con otro título y ya más o menos en las ondas de «la nueva novela»: *Le parc*. Todo se va intensificando: direcciones inéditas del acto de escribir y posiciones esencialmente teóricas, la poética y la cuentística de la narrativa. Es decir, la creación de la revista *Tel Quel*, umbral y morada de interesantes búsquedas literarias, la forma y el estilo y el contenido en crisis necesaria, la obra de todo escritor sopesada según nuevas valoraciones de la escritura, de la literatura. Así van editándose *Drame* y *Nombres*. Luego, *Lois*, como indicio de autonomía original, como huella importante en su itinerario de escritor. No se olvide la presencia de la atracción china y de

Mao Tse-tung. ya que Philippe Sollers se mostró tajantemente maoísta. Hay otros libros, con *H*, en vanguardia, y *Vision à New-York*. Y, en retazos, como pliegues desgarrados de una bandera de la escritura suya, se publican fragmentos más o menos extensos de *Paradis*. Esa es, en síntesis, la señalización que siempre sirve para situar a un escritor. Son, pues, datos verídicos, referencias exactas, para que se pueda trazar un retrato de Philippe Sollers, para que se le perfile y se le observe mejor en la lectura de sus trabajos. Lectura que, vaya por delante, no admite la superficialidad. De eso (lógicamente) cabe congratularse. Lectores de literatura, pocos o muchos, pero que sean atentos y hondos en su lectura. Actualizándose su encaminamiento en un libro total: *Paradis*.

SOLLERS Y LEZAMA LIMA

Dos nombres, dos idiomas, dos mundos. ¿Lo hermosamente soñado y plasmado en la palabra de la narración? ¿Lo gozoso y lo abarcador y lo paradisiaco en ambos escritores y dado que pueden considerarse como significativos y representativos de sus exigentes y luminosas escrituras? No, porque tan sólo hay convergencia en el título de sus novelas, un título encauzador: *Paradiso*, en José Lezama Lima, y *Paradis*, en Philippe Sollers. No llega a verse ahí, ni mucho menos, un denominador común de estilística y de aventura creativa de la escritura. Acaso, si acaso hay (o hubiese), es una paisajística de la palabra rica y desparramada, la ofrenda de un hermoso fluir de agua fertilizadora y (desde luego) nunca ahogadora, nunca encenagadora. Un inmenso ritual de literatura en abundancia que tiene profusión de todo, la idea de un paraíso casi barroco y hasta babélico, muy rico y acrecentador de riqueza.

Entre Sollers y Lezama Lima, aparte el título, nada, dominando con mucha luz sus diferenciaciones. Aunque, si se matizase mucho y ansiosamente se quisiese así, podría indicarse una lejana y cálida bruma de surrealismo en ambas direcciones de la escritura, de la narración en su amplitud, en su complejidad, en su totalidad.



SOLLERS, ROLAND BARTHES Y (EN SOMBRA ESPLENDIDA E ILUMINADORA) PROUST

Un adentramiento en la subjetividad más radical, la palabra (al igual que la conciencia o la belleza divinizada, esa trabazón que imaginó y expresó poéticamente Juan Ramón Jiménez en su palabra de poesía), en las luces y chispas y soles y estrellas y lunas de la interioridad. Al hacerlo, se sabe que existen sus contrarios: tinieblas, oscuridades, negruras. La soberbia energía verbal de la escritura, de la palabra literaria. Con Roland Barthes, saludador de la obra de Sollers; le gustó su amor por las exigencias de la escritura, su «devoción a la escritura». En una crónica barthiana (*Le Nouvel Observateur*, 8 de enero de 1979) se lee, al hablar de Sollers, que no debe olvidarse, porque «el escritor está solo, abandonado por las clases sociales antiguas y nuevas. Y su caída es tanto más grave cuanto que vive actualmente en una sociedad en la que la misma soledad, en sí, ya se considera como una falta». Y añade que no suele aceptarse, sociológicamente hablando, a los individuos, a los seres «tipo». Por eso, asimismo, relaciona a Sollers con Proust. Una literatura estallada, fragmentada, con telas que son los encadenamientos verbales. La relación con Proust se establece basándose (Barthes es quien lo subraya) en que, por la práctica y por el sufrimiento, cualquier escritor puede compararse con las figuras más grandes. Los reúne en una interpenetración que se basa en «la ética del escritor» y que le conduce a arriesgarse en seguida con el enigma de su obra. Y concluye así: «Sollers nos lleva (por lo menos, a mí me lleva) a pensar a la literatura no con arreglo a un modo táctico (como triunfar, como lograr "el golpe" de un libro), sino más bien escatológico». Dicho de otra manera: que el escritor es lo singular, lo especial, «el aislado absoluto».

EL UNIVERSO FRAGMENTARIO DE PARADIS

Es la última obra de Sollers. Un espejo en mil añicos. Cada trozo, cada añico, cada fragmento, refleja sin cesar al hombre y al mundo y a las cosas. Pero a algunos (a muchos, casi es seguro) sorprenderá. No hay puntuación. Siempre germina la ruptura de lo que se narra. No puede adivinarse lo que va a venir, lo que va a leerse en próximas páginas. Un interés real y evidente acerca del hombre y de su situación en el mundo. Aliento de la creatividad. La respiración del lenguaje. Los latidos de la palabra, suelta o engarzada. Una inmensa fuerza que se abre de par en par y se desperdiga. Pero sin necesidad de signos, sin capítulos, sin nada más que el texto en su total y eterna libertad. ¿Es un paraíso de veras? Un placer de escritura, una satisfacción de escritor, cosiendo, remendando, inventando. Con sus miajas apocalípticas, y en la complejidad que tiene metamorfosis y mutaciones, al igual que sucede en la balzaciana *Comedia humana*. Una irresistible y vertiginosa cadencia de la palabra, su enjundia y su corteza, todo

se expone, como en una vitrina o en un escaparate. Lo sencillo y lo hermético, lo desnudo y lo vestido, incluyéndose las apetencias sensuales y sexuales, muy freudianas tal vez, y por eso mismo muy universales. Se piensa en otros derroteros de gozo y de libertad en la escritura, se piensa en Joyce, en Mallarmé, en Céline, en Kafka, y lo mismo surge el terco recorrido romántico que el énfasis más clásico (y es pureza radical), sin separarse de logros surrealistas, o de imprecaciones virtuosas y callejeras. Nunca se agotan las temáticas aquí empleadas. Una historia como el océano: con sus historias, y con sus mares y ríos y arroyuelos. El acontecimiento y lo anecdótico. Con grandes demostraciones de elocuencia, tanto en homenaje a Chateaubriand como a Rabelais. Todo es infierno en el territorio paradisíaco. ¿Que eso es pasmo o magia? Sollers no se anda con chiquitas. El escribe y sigue adelante, desbroza y ara y echa abono y hasta simiente. El libro es una cosecha, muy buena para unos y nociva para otros. Escritura de empuje, con ritmos de jazz añejo, la palabra rítmica y primera. La tormenta, y el arco iris luego, cuando escampa. Una literatura cuyo corazón tiene agarraderas en todo: en lo normal y corriente, como en la religiosidad (sea la que sea). ¿Una escritura con misticismo? ¿Y por qué no? También es otra

cosa: una escritura revolucionaria. Que no puede dejar a nadie en la indiferencia. Si la lectura (si la aproximación al escritor) es atenta y honda, como ya dije. El texto se encamina a pasos pausados o al galope. Uno se une a ese ritmo, a esa musicalidad, a ese vivir, y se logra la comprensión, se obtiene la dicha. Porque, de lo contrario, nada brotará; y el lector, asqueado, protestará y dejará de lado un paraíso tan especial, tan raro.

El mismo Barthes citado decía: «La literatura es su voz, la que por una inversión "paradisíaca" vuelve a recoger magníficamente todas las voces del mundo y las mezcla en una especie de canto.» ¿Cabe mejor situabilidad de la escritura de Sollers en *Paradis*?

Para mí, digo lo que encabezaba en el título de este trabajo, se trata de una escritura-poema, de una literatura-poema, y lo repito mientras pienso y leo el poema juanramoniano «Espacio» en su versión en verso y en prosa.

FINAL SIN RECODOS

Como si fuese una dialogación directamente soñada, Sollers se pone a responder en voz baja-alta; va explicando lo que el lector quizá plantease. Más vale dejarle la iniciativa. ¿Quién mejor que el autor para anunciar su producto,

su mercancía? El empieza y él acaba. Y lo transcribo en traducción:

¿Por qué *Paradis*? Porque, aunque yo estuviese en el infierno, ésa sería mi manera de ser, de estar. Porque tengo la impresión de que por azar penetré en el humor inmenso del no-ser. Y, sin embargo, eso siente la inusitada necesidad de ser dicho.

¿Por qué no una historia, sino cien mil historias? Porque ya no cabe simular y enmarcar, sino haciéndose que vaya rodando de modo amplio, minucioso y rápido, la narración y su memoria, que van del horror a lo cómico, de la constatación repetida de la muerte al estado místico, de la información crítica a la meditación catastrófica, de lo biológico a lo metafísico, pasando (de modo cabalístico) por la burla, la obscenidad y, eso no hace falta decirlo, por lo trágico. Esa es la novela.

Lo dicho, Philippe Sollers, su literatura-poema. En lectura de *Paradis*, que requiere colaboración, acercarse a elocuencias visibles, sentibles, legibles. Un universo con «tempo» musical de fascinación y de descanso, con reflejos de interiorizadas luces en cada fragmento del espejo total, en cada añico que aleja la posibilidad de falsedad. La escritura hecha poema. La palabra eternamente revolucionaria y poemática.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

SENTIDO Y FORMA DE UNA POESÍA RELIGIOSA

Del nutrido haz de propuestas y consideraciones que el más reciente poemario de Ríos Ruiz * suscita, me he decidido por desarrollar aquí las que, pareciéndome sustanciales, puedan caber, en aceptable proporción a su importancia, dentro de los presentes límites de extensión y de profundidad. En otro lugar (revista *Cal* núm. 36) y con límites semejantes, me aveturé, en la oportunidad de la publicación casi simultánea de los tres poemarios de Ríos Ruiz anteriores a éste, a trazar una «Nota de conjunto» que de alguna manera viniese a suplir al indispensable —y hoy todavía no realizado— trabajo de crítica, suficientemente amplio y riguroso, sobre el sentido y la forma globales de la obra (ya cuantiosa y en plena sazón) del poeta jerezano. Después, en estas mismas páginas (NUEVA ESTAFETA núm. 21-22: «Sobre cuatro poetas andalusíes»), al intentar la caracterización de

una muy determinada área de la poesía andaluza actual —área en la que me parece inserta la más personal y significativa poesía de Ríos Ruiz—, he señalado los aspectos que yo creo propios y originales de la palabra poética que tomó cuerpo definitivo a partir del libro *Dolor del Sur*. Confío en que el lector no me acuse de petulancia si le invito a repasar ambos textos míos. Porque, primero: no sé de otros que hayan pretendido abarcar, situándola y describiéndola, la totalidad de la obra poética de Ríos Ruiz; y segundo: sólo en relación a cuanto acerca de ella apunto en mis dos aproximaciones, puedo —y debo— seleccionar, del haz a que he aludido en el comienzo de estas líneas, las propuestas y consideraciones más estrictamente válidas para descubrir y analizar cuanto de específico y de novedoso aporta *Una inefable presencia* a dicha obra.

En efecto, un examen de la suma de temas presentes en los libros anteriores, desde *La búsqueda*—

* Manuel Ríos Ruiz: *Una inefable presencia*. «Anade», libros de poesía, 11. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1981.

da (1963) hasta *Cartas a una madrina de guerra* (1979), nos pondría de manifiesto la práctica ineditiz del monotema que constituye y vertebra *Una inefable presencia*: Dios, su naturaleza, su trato con el hombre (más adelante veremos, con la mayor precisión posible, las facetas de este monotema en sí mismo y en su multiplicidad). En los lugares citados he dicho que la poesía de Ríos Ruiz era radicalmente una poesía de «realidad convivencial», de suerte que sus temas venían determinados por la comunidad y comunicación del poeta con los seres y las cosas (el campo andaluz y la ciudad mesetaria y metropolitana, la niñez, la familia, los amigos, el amor, la muerte —y sus figuraciones estéticas: el toreo y el sonido del *cante*—, el *misterio* y la mitología popular). Habría que añadir, para hilar delgado, los conatos metafísicos (más exactamente, *categorizantes*) que se inician en *Los arriates* (1973) y ganan espacio en *La paz de los escándalos* (1975), *Vasijas y deidades* (1977) y, sobre todo, *Los predios del jaramago* (1979), y ligadas a ellos, en este último libro, ciertas formulaciones metapoéticas. Pero un Dios personal, próximo y activo en la vida del hombre, creador del mundo, transmisor de un orden y de un sentido, razón primera y final de la palabra poética (y su correlato en el hombre: la fe, la dependencia —*religio*—, el perdón, el más allá), no había sido tema de la poesía que aquí seguimos. El *misterio* y la mitología popular, ya mencionados, podrían haber sido, en cuanto temas, proyecciones de lo que el teólogo González Ruiz llama «dimensión misteriosa del hombre», sentida oscuramente por el poeta, pero no configurada en fe ni en creencia; podrían haber sido manifestaciones del *a priori religioso*, tal como lo entienden Ernst Troeltsch (intuición racional y experiencia inmediata de la presencia de Dios o de un ser sobrehumano) o Rudolf Otto (conocimiento no racional de la realidad divina misteriosa y terrible); pero no se constituían en vivencia y reflexión. ¿Cuál es, pues, el salto cualitativo que la poesía de Ríos Ruiz da en *Una inefable presencia*? Tratemos de averiguarlo. Vale decir: exploremos el terreno en que esta poesía ha venido, con *Una inefable presencia*, a instalarse.

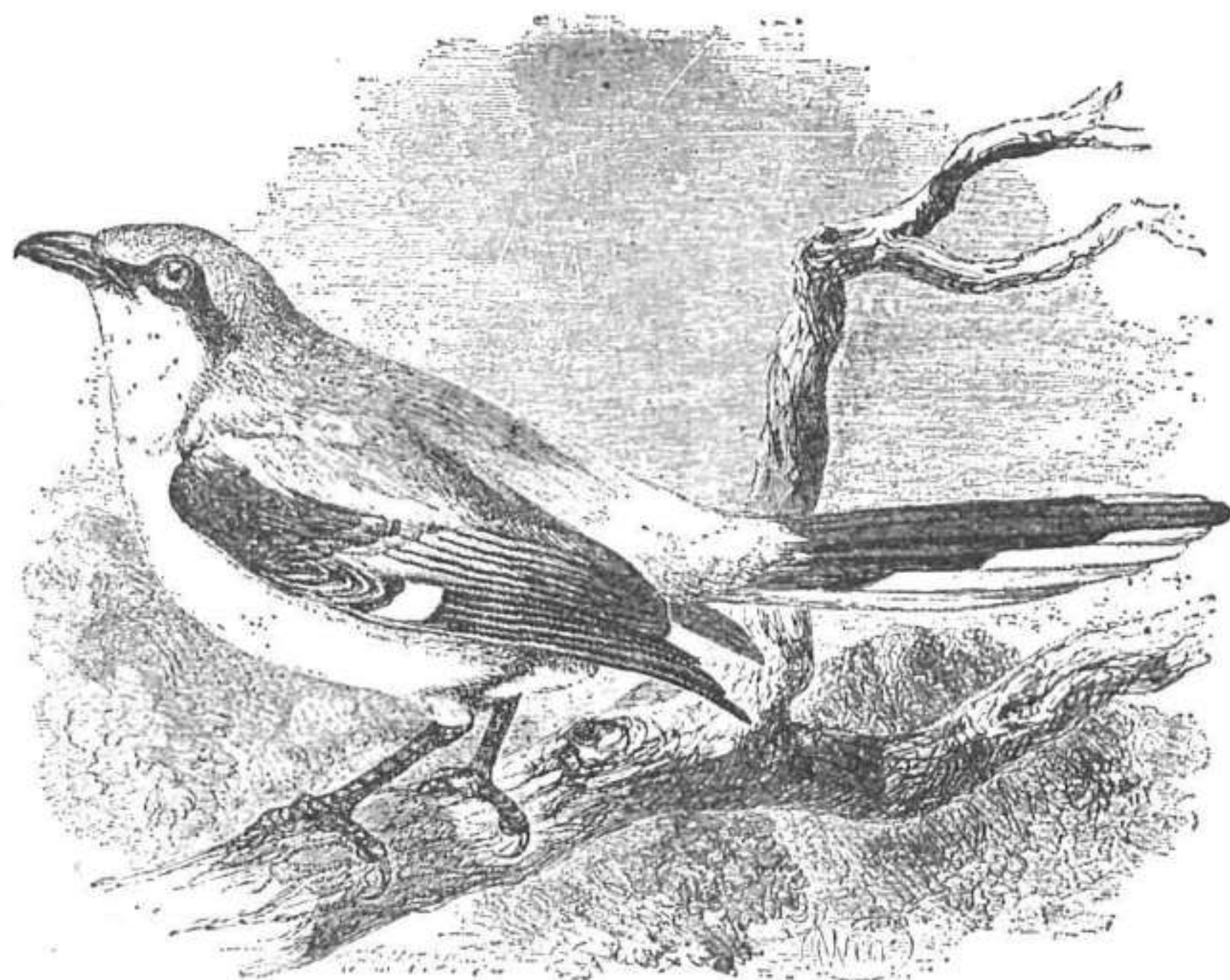
No parece que nos hallemos ante una *fe* en el sentido que da al término la teología católica, de santo Tomás a Yves Congar: acto sobrenatural debido a la gracia de Dios; asentimiento a verdades reveladas, bajo moción de la voluntad, con ayuda de la gracia. La idea de *gracia* (término que ciertamente no aparece en todo el libro) planea sobre el poema de la página 25, pero no acaba de concretarse en su magnitud teológica de «ayuda sobrenatural que hace al hombre capaz de cumplir la voluntad de Dios y alcanzar la salvación». Yo veo, más bien, que la *fe* es en este libro una intuición y una experiencia; según el concepto kantiano de aceptación de ideas teoréticamente indemostrables, pero más cerca de la fórmula de Santayana: «creencia no racional en objetos con los que uno se encuentra en su actividad». Esto es particularmente ostensible en el poema de las páginas 20-21, donde, junto a la proclamación de la omnipresencia de Dios y la exhortación al encuentro en la sencillez íntima, se dice: *Dios está para eso, para ser encontrado y bien vivido /.../ enséñalo simplemente, arrodillado en todos los sitios y oquedades /.../ Dios espera al tropicón que lo intuye y realza... / ...continuamente Dios acude y encandila / cuando un hombre de verdad lo confirma, cuando un hombre lo fija... Una fe, pues, inscrita en el vivir, como confirma el poema de la página 24.*

¿Cómo es este Dios *inefable presencia*? Una larga cita de Thomas Hobbes (bajo otra de Gerard Manley Hopkins en la que se expresa la extrañeza de que el hombre desatienda *ahora* la grandeza y el poder de Dios) figura al frente del poemario, avisando de entrada: *... la naturaleza de Dios es incomprendible... los atributos que le aplicamos no son para decirnos unos a otros lo que él es, ni para significar nuestra opinión de su naturaleza... Sin embargo, de poema en poema, Ríos Ruiz va dando noticias (que repasaremos en seguida) del comportamiento de Dios en su trato con el hombre/poeta, y de ellas podemos inferir datos no sólo de la naturaleza divina, sino también del modo como el poeta ha alcanzado a concebir esa naturaleza. Tal modo es, primeramente, el de un *teísmo psicológico*, conforme al cual Dios es una realidad capaz de sentir y a la que se puede llegar en determinados estados emocionales. Así aparece en sendos poemas de las páginas 24, 25 y 34: «porque Dios —según las sensaciones— se viste con nuestra fe, / la lleva por camisa o bandera...», «Dios nos compadece y nos reclama», «... cómo reparte y origina sus catarsis, / oh batalla de flores y suspiros... /.../ ese es, el que doma en pelo los caballos, / lo conozco por la entraña cuando crece y redobla su excelencia...». Este Dios trascendente, incomprendible, de relación fundamentalmente emotiva con el hombre, sería el Dios de la llamada *teología negativa*, y entonces —segundo aspecto del modo de concebir, el poeta, la naturaleza divina— el orden de conocimiento poético propio del libro que aquí comento sería simplemente místico, entendiendo *stricto sensu* por misticismo el sentimiento inmediato de estar en relación con Dios y la conciencia directa e íntima de la presencia divina. Véase, a este respecto, todo el poema de la página 22, y en especial los versos siguientes: *Los ojos de Dios inflamando ese ímpetu y alegría de mirárselos, / invaden todos los entresijos de la carne y siéntese una llama / como esquila volando y replicando entre las cruces de los huesos. Véanse, también, a lo largo del libro, frases cual la voz de Dios /.../ todo lo convoca y todo lo alucina o tú, así, dejándote punzar, prender, entrecegar, te hundes / en tu movimiento de búsqueda, en tu amor, en tu condena y gloria, y, en general, el tono arrebatado, alucinado, del libro entero, patente en su sintaxis, en su léxico y en su disposición estilística (contraposiciones semánticas, enumeraciones caóticas, etc.).**

¿Y cuáles son los datos de la naturaleza divina que, según he dicho más arriba, podemos inferir de la experiencia religiosa que Ríos Ruiz vehementemente nos transmite? Repasemos *Una inefable presencia*. Dios es creador e instaurador de un orden de pureza (pp. 13-14), familiar, íntimo y capaz de empuñarse en lo inmediato (15), próximo y receptivo a lo humano (16), omnipresentemente sencillo (20-21), trascendente (27), dulce y confortadamente imperioso y orientador (30), sentido de la existencia y de la conciencia (31), rectificador del desorden del tiempo (32), semejante al hombre en sus movimientos espontáneos y sensibles (34), inspirador del sentido y la forma poéticos (35), atmósfera misteriosa y omnimoda del hombre (36). El repaso ha sido forzosamente apresuradísimo y queda falta de numerosas precisiones, pero puede dar una suficiente visión de conjunto. A la cual habría que agregar, para completar lo que parece ser, en este libro, el cuadro de creencias del hombre/poeta Ríos Ruiz, alguna información sobre cuestiones articuladas con el concepto de Dios así caracterizado. Intentémosla a continuación.

Dos veces aparece en el libro la voz «perdón», que presupondría la idea de «culpa». Pero el contexto no deja, creo yo, admitir la asimilación de esta idea con la de «pecado». Se trata, más bien, de una transgresión *horizontal* de la ley natural de amor y respeto a los semejantes. En consecuencia, queda excluida la idea de «redención», así como la de «mediación»: la figura de Cristo está absolutamente ausente de estos poemas. Sí está presente, en cambio, repetidamente, una inconcreta escatología. En la página 28 se presenta la labor poética como lugar por donde puede escapar de convertirse en lápida o escombros / el hombre que la enriza, es decir, como pura manera de supervivencia. Pero en el espléndido poema de la página 29, único que aborda el tema de la muerte, ésta, traída por el otoño (*Con el último otoño... / ...han aterrizado de nuevo en mis carnes los curvos / azadones de la muerte*), viene para descubrir e iluminar los espacios / que esperan sus alas de futuro y que de pronto saltan y pitan / libremente, trastocando el total, lo reunido que estábamos atendiendo, / para llevarnos aligeros a otra parte de los sentidos y la esencia, / a la que nunca más debimos olvidar ni distraer... La muerte, según se dice en los primeros versos y se repite después con otros matices, viene a confirmar todo amor, a dar sentido a todo acontecer y a toda reflexión, porque Dios transformado en cadáver atraviesa el otoño por mi frente /.../ mientras mi padre consumido por el tiempo es ya hálito en la yerba. Esa otra parte de los sentidos y la esencia daría cumplimiento y remate al mero hecho de existir, al sitio que ocupo y que transito, a la atmósfera que me contiene y radica, para hacerme lugar y temporada, oráculo y respiración, para remontar el vuelo que exigen mis raíces (poema de la p. 31).

Otra de las cuestiones articuladas con el concepto de Dios—tal vez la que más nos interesa aquí—es la de esa *poética religiosa* que en *Una inefable presencia* se va perfilando, a veces en forma gnómica particularmente brillante. *La palabra es tu imagen, / tu semejanza el papel, la voz que arrancas del libro, lo dicho*, empieza diciéndose a sí mismo el poeta (página 25). Poco más adelante (p. 27), asevera: *de toda soledad nace una copla y cada copla inspira / una liberación*, y seguidamente, tras ponderar el poder cósmico de la poesía, hace su primera franca declaración de *poética religiosa*: *el poeta, todo cuanto sabe y siente lo recibe vívido y alertado / desde más allá de lo que toca y de lo que se ve, se le cuela / en la palabra cuando Dios se la azuza y se la*



muele, se la engarabita. He aquí, ya, la poesía entendida/sentida como una suerte de promoción divina en el hombre. En el poema de la página 35, tras de presentar la poesía como un surgimiento en medio del caos y el tumulto del acontecer humano, Ríos Ruiz afirma: *hay que... / concebir y recibir de Dios el relato, el sueño, la idea, la tinta*. También parece asomar la idea de un *finalismo sagrado* de la poesía: el poema de la página 28 describe en cierto modo el proceso de la creación poética, para acabar diciendo que *[en] todos los papeles y sus paredes sonoras [es] en donde Dios espera ser imán* (en la p. 25, al exaltar el pronunciamiento de la voluntad, el poeta exhorta: *ensagrádalo*; y después, proclamando por primera vez en el libro la promoción divina de las motivaciones poéticas, deja establecido que *se imparte todo de Dios, de su monte*). Quedan muy atrás las tímidas formulaciones metapoéticas de *Los predios del jaramago*, inscritas en la inmanencia de la palabra simplemente humana y, como he dicho en el segundo párrafo del presente comentario, atenuadas a tanteos metafísicos que son más propiamente categorizaciones.

De estas consideraciones sobre la poética de *Una inefable presencia* es tan obligado como razonable pasar a las de la forma en que la nueva poesía religiosa de Ríos Ruiz se estructura y se instaura. A tal respecto, lo más llamativo del libro que aquí comento es, sin duda, la insistencia en el empleo del versículo amplio, amétrico, entrecortado, de ritmo «respiratorio» no coincidente con la unidad versal, versículo que parece jalear y salmodiar alternativa o juntamente y que es típico de la más significativa parte de la obra poética de Ríos Ruiz. Ahora bien, si en los dos poemarios inmediatamente precedentes este versículo pasaba del frenesí (*Elegía de Manuel Torre*) al flujo manso y rectilíneo (*Cartas a una madrina de guerra*), en *Una inefable presencia* halla un perfecto equilibrio entre la *alucinación*—no surreal, sino efusiva y convocante—y el discurso. Porque en este último libro de Ríos Ruiz se desarrolla un sostenido y denso discurso poético, a través del cual se van diciendo, con entusiasmo pero con lucidez, datos, señas, caracteres intuidos y experimentados del Dios en quien el poeta/hombre «vive, se mueve y es» (conforme a la conocida fórmula de san Pablo). Una primera lectura de este libro puede hacer creer que en él hay una sucesión de acumulaciones magmáticas e irracionales; lecturas posteriores convencen de que se trata de acumulaciones entusiásticas completamente racionales, y de que las unidades semánticas acumuladas, pese a su apariencia de interpenetración y consiguiente vaguedad, son autosuficientes, estancas y rigurosamente exactas (en el bien entendido de que la poesía confiere a las unidades semánticas una significación translaticia). Así cobran sentido propio las enumeraciones caóticas (*sonando a nitrato y compañía, a trébol, a paráclito memorial; esa tira de cascabeles y de clavos, de solios y de pistilos*) y los grupos nominales que asocian términos de distinto plano semántico y/o léxico (*dóricos dolores; diseminado y lirondo*). Por lo demás, el léxico de *Una inefable presencia* tiene la misma y diversa y contrastante procedencia del de toda la obra anterior de Ríos Ruiz: popular, especialmente andaluza (*almocafre, azoleta, telera, to'ondrón, rebuja, rehilo, mijita, pabilo, volerío, bulla...*), culta (*diafásico, metabolismo, soliloquio...*), arcaica (*aquesto*), neológica (*desparempado, ensagradar, envenar, chiribitar, enlamparado...*); a lo cual se juntan vulgarismos como el uso del infinitivo con valor imperativo (*fijaros, por fijaos*). En cuanto a la sintaxis, 97

hay una novedad: la de construir el poema en un solo bloque oracional —a veces terminándolo con la frase del comienzo (si damos ahora a *oración* y *frase* el sentido que tienen en la lingüística norteamericana, de Bloomfield a Trager)—, aunque, en ocasiones, tal construcción es sólo aparente, al estar la debida puntuación fuerte sustituida por simples comas. Es de notar que en este libro, al contrario que en los anteriores de igual montaje métrico, los versículos suelen corresponder a unidades sintácticas, de modo que los encabalgamientos son mucho más infrecuentes y el ritmo se hace más uniforme y menos abrupto. En general, el tono de *Una inefable presencia*, aun conservando el ímpetu patético y revuelto del de los poemarios que le preceden, resulta como más tocado de serenidad y desde luego más liso y caricioso; por otra parte, la riqueza y la precisión poéticas del desenvolvimiento expresivo concurren a erigir este libro —tal es, al menos, mi opinión sin reservas— en el más bello, cumplido y original de los de Ríos Ruiz.

Hablar de originalidad es sacar a colación la que va a ser aquí postrera consideración sobre *Una inefable presencia*. Por de pronto, ¿cómo se explican, en un convencional cuadro panorámico de la actualidad intelectual/espiritual, estos veinte poemas que no he vacilado en situar dentro del ancho y vario campo de la mística, sobre todo si —como en ellos sucede— no ha habido recurso a las teúrgias y estrellerías que hoy están viniendo a suplantar la fe, en las urgencias del misterio? Sólo el poeta mismo tendría la obligación de responder a esta pregunta. Pero al comentarista le quedan cuestiones por plantear, sin salirse de sus competencias. Por ejemplo, la localización de *Una inefable presencia* en la tradición próxima de la poesía religiosa española en lengua castellana. Como es sabido, el retorno a la inspiración religiosa que se produjo en la llamada «generación del 36» se desvirtuó durante la primera posguerra, por obra del nacionalcatolicismo imperante, en un devotismo gregario y vacío. Tras la sacudida del «tremendismo» se afinaron algunas voces ortodoxas y otras heterodoxas, y finalmente surgió

una nueva grey: la de los poetas del «¡Señor, Señor!». La «generación del 50» consumó el giro que había dado ya Blas de Otero: la *horizontalización* de la trascendencia. Y de ahí, en notabilísima proporción, pasó al ateísmo más o menos militante, de raíz marxista. Sigamos sobre la línea convencional de las «generaciones» más comúnmente admitidas. La «del 60», llamada también «de la palabra», a la que, según criterio general de la crítica, pertenece Ríos Ruiz, apenas se ha pronunciado específicamente acerca de lo religioso, si bien un análisis mediano bastaría para detectar, en la mayoría de sus poetas, un deísmo indefinido, o un agnosticismo exento, o un ateísmo —«teórico» o «práctico», en términos de la vieja teología dogmática católica— diversamente fundamentado. No se me oculta que la explicitación de estas posiciones requeriría un estudio largo y serio. En todo caso, los poetas «de la palabra» no abordan específicamente el *tema* religioso, sea cual sea la posición de cada uno de ellos respecto al hecho religioso en cuanto tal. De las «generaciones» o «promociones» que han llegado después, no cabe hablar aquí; baste la alusión que, líneas más arriba, hago a la más visible de sus reacciones *positivas* ante el misterio. Así las cosas, unos poemas como los que aquí nos ocupan adquieren tal relevancia que es necesario y justo calificarlos de acontecimiento, desde cualquier ángulo que se les considere. Y merece la pena intentar, como yo he intentado en las presentes páginas con la fortuna que el lector estime, la cualificación, en un orden general no sometido a esquemas teológicos dogmáticos, sino a principios de fenomenología religiosa aceptable por todos, la cualificación, digamos *técnica*, de la intuición y la experiencia que en los poemas de *Una inefable presencia* hallan cabal y eficaz expresión. Así las cosas, también resulta incontestable la originalidad de estos poemas. Originalidad que no es singularidad o rareza —o que no lo es solamente—, sino, por encima o por debajo de todo, sustantiva autenticidad, la indispensable gala del poeta, de la poesía entera y única.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

EL CLASICO MAS ACTUAL

FRANCISCO DE QUEVEDO: *Poesía de España, la muerte y Dios*. Introducción y selección de Luis Jiménez Martos. Novelas y Cuentos, 254. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1980.

Año quevediano fue el pasado. La propicia fecha redonda revolvió su obra y su figura, aireó su nombre. No lo necesitaba el caballero de las espuelas de oro, esas espuelas que se clavaron en los ijares del corcel patrio, azuzándolo, incitándolo, levantándolo de manos. Quevedo permanece vivo y actual, maestro eviterno de poetas, pensador sagacísimo, prosista insigne, admirado, envidiado, temido, polémico. Azorín vio en su espíritu el más típico de los espíritus castellanos: compendioso, austero, severo, rígido, altivo, indomable e inflexible. Libre o encarcelado, encumbrado o caído, mantuvo siempre bien

altos su orgullo y su verdad. «Si yo no fuera a tanto mal nacido...», escribió. Y a tanta gloria. La que sigue recogiendo su sombra inmensa, su polvo enamorado.

Mas nunca mucho trigo dio mal año, como nunca dio mal fruto el masivo acercamiento a un grande de nuestras letras. En buena hora, pues, cifró Quevedo atención y homenaje. Y uno de los que a él se adelantaron fue Luis Jiménez Martos, con este libro oportuno, en el que trata de ampliar la ancha radiación quevediana hacia los nuevos lectores. Jiménez Martos está entre los que piensan que a Quevedo no hay que *resucitarlo* ni *adaptarlo* a nuestro presente; él cree, con una generosidad que le honra, que al vate insigne «se lo saben de memoria los especialistas y aun quienes no lo son». (Uno es menos optimista.) Y ello merced a su imagen —real, si desenfocada— satírica, punzante, ingeniosa, españolísima. (Hoy tenemos en nuestro país jóvenes escritores con pedestal, al que han subido de la mano de una gente que aplaude sus agudezas, sus desplantes, sus cínicas salidas de tono, no exentas, cierto es, de valor.) De aquí que el crítico cordobés pretenda concentrar la

atención en un Quevedo metafísico y trascendente, que, burlas aparte, se enfrentaba con la triple embestida de España, la muerte y Dios, con tanta gallardía como hondura. En torno a ese tríptico capital, a esa temática clave, muévase el estudioso y espiga el antólogo, cuajando una buena labor en ambos campos.

Al hilo de anteriores centenarios —Bécquer, Gabriel y Galán, Antonio Machado—, Jiménez Martos había ofrecido ya en esta colección, «tan ensoleada y popular», según la llama, muestras similares a ésta que en torno al de Quevedo compone. Y ello es de agradecer porque, en todos los casos, más o menos lejanos de nosotros sus protagonistas, él ha sabido situarlos en su justo medio, con una visión naturalmente muy de hoy, pero centrada al par en el hoy de cada uno de ellos, que es donde propiamente deben ser contemplados a la hora de los juicios.

Jiménez Martos huye de convencionalidades y generalizaciones, pero a la hora de considerar esa visión bicéfala del Barroco, que convierte a Góngora en cabeza del culteranismo, del conceptismo a Quevedo, se encontrará obligado a enfrentarlos, a compararlos si se

quiere, a señalar cómo en éste hacen las ideas lo que las metáforas en aquél; ideas que, pasadas por el tamiz de su esencialidad, van «desde la ligereza al patetismo». Certero, destaca el crítico cómo Quevedo reasume y transforma a un Propercio, un Virgilio, un Séneca. En sus «Comentarios sobre Quevedo», Lira Urquieta detenía precisamente en el senequismo quevediano, en cómo don Francisco llegó a llamar al latino «mi Séneca», en cómo el padre Nieremberg, censor eclesiástico de *La cuna y la sepultura*, no vaciló en afirmar que, en esa obra, Séneca se había vuelto cristiano. Jiménez Martos, por su parte, apunta cómo el madrileño, «consciente de las degradaciones, conserva, hasta el fin, el sentido cristiano del mundo a través de muy difíciles acaeceres»; y añade cómo el hallazgo de Quevedo, poeta de un tiempo crítico, sostenido por su carga dolorosa y angustiada, «consistirá en permitir que su ser, no aislado de los embates reales, irrumpa en la poesía y la inunde», dando como resultado su insólita intensidad.

Tras una interesante disquisición sobre el cuerpo como eje de la poética quevediana («esa aguda conciencia del soporte vivo, orgánico, variable, perecedero, es un hilo bien rastreable en toda la obra del lírico y el prosador»), Jiménez Martos pasará a glosar las tres facetas, las tres fases, de su selección poética: España, en sus vertientes paisajística, costumbrista y crítico-política («la pasión española de don Francisco es una de las paredes de su ser, y sin ello no se le concibe»); la muerte, cuya presencia explica de tan plena manera la poesía del madrileño (muerte y vida respondiendo a idéntica sustancia, muerte no como algo venidero, sino instalada en el hombre desde su nacimiento), y Dios, Dios bíblico, tronante, Dios-Cristo, lastimado y sufriente (la ortodoxia de Quevedo «no admite discusión y se mantuvo inquebrantable en las más duras circunstancias»). Pero este cantor múltiple, inquietísimo, pulsador de tantas cuerdas, es un cantor de voz entera, nunca dividida. «Su persona — escribe Jiménez Martos — unifica la poesía que surge de ella.» Quevedo íntegro, combatidor y combatido, pero siempre cabal.

Releyendo ahora el famoso «Memorial», que aquí, cómo no, se recoge, recordaba yo aquellas *Conferencias sobre Quevedo*, del duque de Maura, en las que éste llegaba a poner en duda incluso su paternidad. «El *antimaquiavelo* español», le nombraba, antes de decir de tal poema: «Es una serie de riosos pareados, indigna de la pluma de Quevedo (si es que llegó a escribirla)... En verdad que, intenciones aparte, poca gloria añaden a su producción estos ciento ochenta versos; a su bravura, sí, porque aunque Maura reconoce que carecen de «ponzoñosa malignidad», quizá no exagere Jiménez Martos cuando asevera que su autor «se juega literalmente la vida» al hacerlos llegar hasta la mesa del Rey.

«Generador sin pausa de contrastes», ¿tuvo Quevedo, como quiere Francisco Ayala, «un alma pudorosa y tímida»? Puede que sí, pero también vigorosa,



también arriesgada, nobilísima en su centro; de ella brotó el caudal de su poesía mejor, la que aún nos riega y nos empapa, turbadora, pero confortadora. «Quevedo — resume Jiménez Martos — escribió con todo el cuerpo y toda el alma. Pretendería lo que más tarde se ha llamado realidad íntegra. Su verso no inventa, como el de Góngora, no se complace en la circunstancia, como Lope. Nos llega, cuando no es sólo exhibición ingeniosa, desde el subterráneo de la criatura. Quevedo es, a causa de esos signos, estrechamente interrelacionados, el clásico más actual.» Sigámosle invocando.

CARLOS MURCIANO

DE LA VIDA DE ALDEA

EMMANUEL LE ROY LADURIE: *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*. Editorial Taurus. Madrid, 1981.

¿Y de qué se hablaba en esas largas veladas medievales en la oscuridad de las cocinas aldeanas, junto al fuego? Una pregunta a la que podrían sumarse otras muchas sobre creencias, cultura popular, valor de los gestos, vida en la taberna, concepción del espacio y del tiempo, etc. Muchos estudios de historia social, de antropología cultural, proponen respuestas a interrogaciones de este tipo, pero muy frecuentemente con generalizaciones nacidas de la escasez y limitación de las fuentes, en no pocas ocasiones literarias, con el grave peligro que esto encierra. Lo que caracteriza al libro de Le Roy es la apabullante minuciosidad, la proximidad e inmediatez de la reconstrucción de la vida diaria en esa aldea pirenaica del Alto Ariège, que en la época contaba con unos 250 habitantes. Esto ha sido posible por el va-

lor excepcional de las fuentes: el interrogatorio minuciosísimo llevado a cabo por el obispo Fournier en caza y persecución de cátaros. Ya en sí es importante contar con la transcripción de interrogatorios de este tipo, pero es que, además, Fournier parece que unió a la habilidad interrogadora una extraordinaria pasión por el detalle, por la acumulación de datos externos y de ahondamiento en las capas profundas de las creencias, de los temores, de la libido, de la concepción de la belleza. De este modo, lo que empieza siendo una encuesta inquisitorial se convierte en un documento valiosísimo sobre la vida diaria en una pequeña aldea medieval: «La aldea europea e incluso mundial mejor conocida de toda la Edad Media» (p. 9). Pero es que además las narraciones de los pastores — «vírgenes de imprenta e incluso de escritura» (p. 419) — tienen valor en sí mismas y son un precioso testimonio de procedimientos y recursos de la narración oral, al margen de la conciencia literaria y de la retórica medieval de los géneros. Apasiona, en verdad, ver el relato de una relación amorosa en boca de estos pastores, precisamente en esa tierra de trovadores en que para la expresión amorosa se contaba con una minuciosa codificación literaria. Pero todavía resulta más curioso comprobar algunas coincidencias con concepciones del amor cortés en boca de estas gentes aldeanas, que «jamás leyeron a los trovadores» (p. 295), lo que puede ser precioso dato para seguir meditando sobre literatura y vida en una manifestación fuertemente formalizada.

Como nos dice el propio Le Roy, su libro va de la Inquisición a la etnografía, y divide su trabajo en dos grandes partes: ecología (la casa y el pastor) y arqueología (del gesto al mito). La base de organización de la vida aldeana es la *domus*, «ente moral», y Le Roy nos presenta su estructura material, moral y social, desde lo que se come a la jerarquización de la mesa, pasando por la intimidad de amantes sorprendidos en lecho, la trashumanza, la función de una familia dominante (los Clérugue) y algo que es muy importante: la reconstrucción de la mentalidad de unos pastores del siglo XIV que nos lleva a comparar con esa literatura idealizadora de pastores, de una edad dorada.

En la segunda parte examina «el puntilloso mundo de los gestos de que está tejida la vida cotidiana» (p. 195). Pienso que la cultura gestual reconstruye, efectivamente, la cotidianeidad, así el valor del llanto, del saludo, del despiojamiento (acto de vinculación familiar y de manifestación de afecto). Naturalmente, ocupan un lugar importante las relaciones sexuales, que se describen y se valoran desde la relación placer-pecado y se recogen relatos (ejemplo el de la página 221) que hacen vivo hoy lo que fue vida hace más de seiscientos años.

¿Cuál era el papel del libro y de la cultura en esta sociedad rural del medioevo? Le Roy tiene una consideración positiva de la cultura de esta aldea, incluso nos dice que sus habi-

ROSA CHACEL: NOVELAR IDEAS

ROSA CHACEL: *Novela, antes de tiempo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

El comienzo debe ser rotundo y obvio: Rosa Chacel es una extraordinaria escritora y una excepcional prosista. Pero su literatura (y esto, a veces, por comercialismo, no conviene decirlo) es difícil y suele exigir del lector un esfuerzo. Se me preguntará, entonces—y caeré por ello en una disgresión muy actual—, ¿la buena literatura, la gran literatura es siempre trabajosa? No, evidentemente. Hay una gran literatura fácil o, para entendernos mejor, de fácil acceso, generalmente, porque se mueve—en calidad—con elementos que nos son cercanos, y muy frecuentemente, más con sensaciones que con ideas. En ninguno de ambos casos hay mérito o demérito; la calidad, el gusto, el talento, son los que dictaminarán en ello. Pero también hay mala literatura, que se presenta como *trabajosa*—habitualmente la de ribetes pseudointelectuales—, y hay, en fin, literatura buena, que es dificultad pura, tremendo ascenso a un Everest helado (aunque intervengan también ahí preferencias personales, pues unos dirán Musil o Canetti, donde otros Joyce, o donde Proust unos más, y ciertos últimos *La muerte de Virgilio*, por quedarme voluntariamente con nombres extranjeros), y otra literatura—y aquí situaría yo a la de Rosa Chacel—, cuya dificultad cierta se ve gratificada

(lubricada, incluso) por un estilo y un lenguaje ricos, abundantes, emanadores, gratos al baño y al deslizarse de la lengua ensalivada...

La literatura de Rosa Chacel nos ha sido hasta ahora poco conocida, en principio, por un motivo triste y meridiano: el exilio de la escritora, durante años, de España. Pero en este momento (cuando ya el nombre de Rosa Chacel va adquiriendo el brillo y prestigio que merece) por otras causas más soterradas: la literatura de Rosa Chacel no se conoce bien, porque su tono, su talante, no es el habitual en la tradición española (habría que decir mejor, *no ha sido* el habitual), y, además, por esa dificultad que anticipé, y que consiste, en el caso Chacel, fundamentalísimamente, en que su escritura es idealista—en la acepción filosófica del término—, puesto que niega lo real o lo que se nos suele aparecer como *real*, en función de la mente, de abstracciones mentales, de ideas sufridas y vividas como pasiones, pero que no dejan de ser eso, *ideas*. He experimentado alguna vez, leyendo a Rosa Chacel, la sensación de que, en sus novelas, todo lo real es como un decorado de piedra, como un correlato objetivo, cuya única función es hacer visible—o más visible—lo mental, ese mundo donde sólo la mente importa. Por supuesto que una novelística así—no filosófica, sino idealista—exige del lector una concentración, una hondura y un desapasionamiento (quizá

para apasionarse, desde otra perspectiva, luego) inusuales.

Todo esto viene al hilo del último libro publicado por Rosa Chacel, una singular experiencia, que ha titulado *Novela, antes de tiempo*. Se trata de seis distintos proyectos de novela, pensados o iniciados por la autora, en algún momento de su ya larga actividad, pero que el tiempo o las circunstancias no le han permitido llevar a cabo. ¿Se trata, entonces, de seis fragmentos? No, y sí, en algún modo. No, porque leemos cada novela como un ente total, aunque no desarrollado, y sí, porque hay en esa totalidad fragmentos específicos de lo que sería la obra, futura, desarrollada. Rosa Chacel nos brinda así una obra única y múltiple. Porque ha completado las novelas, pero no simplemente (demasiado simplemente para ella) contando lo que faltaba del argumento, sino escribiéndolas en breve, recreándolas creativamente, como proyecto. Son en novela lo que el *Spleen de Paris*, de Baudelaire, en poesía. Poesía en embrión, pero también poesía terminada. Novelas en germen, pero, asimismo, *pequeñas novelas en prosa*, por seguir la comparación baudelairiana. Pero, a la vez, *Novela, antes de tiempo* es una reflexión sobre el modo de escribir de su propia autora—ya que ella se pregunta por él mientras escribe—, una visión sucinta de la literatura que subyace a su literatura (es decir, de lo que quería escribir mientras escribía otras cosas), y, en fin, una antología de

tantes estaban «enamorado del pensamiento abstracto» (p. 333); y muy sugestivo me parece su análisis de la velada, del diálogo entre padres e hijos, durante el trabajo como forma de difusión de pensamiento, las bases de una cultura oral que se estudia también desde la sociabilidad femenina, la taberna, la misa, destacando esa falta de conciencia histórica y la cerrazón especial que Le Roy nos presenta muy agudamente: la concepción del espacio y del tiempo («isla del tiempo», «isla del espacio»). En esta cultura se integran leyendas, folclore, visión de la vida y la muerte, una estética: «La belleza (...) para ellos se asocia a los deseos, placeres y atractivos que derivan de los sentidos, o del afecto procedente del corazón» (p. 426), y una filosofía: «Montaillou es el calor car-

nal del *ostal*, y la promesa cíclica de un más allá campesino» (p. 595).

Habría sido interesante que Le Roy estableciera más relaciones con otras áreas culturales rurales estudiadas, y nos asalta además la duda del valor generalizador de lo que pueden ser, en alguna ocasión, desviaciones particulares. Es claro que el libro de Le Roy tiene gran valor comparativo para distintos estudios, pero lo que nos desazona es no contar con otros estudios apoyados en una fuente tan privilegiada, aunque quizá sea incitación para examinar papeles inquisitoriales, registros notariales, que desemboquen en esa reconstrucción de vida del pasado, hecha no sólo de actos políticos, luchas dinásticas, textos literarios...

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

LAS PASIONES Y SUS CONSECUENCIAS

BALTASAR PORCEL: *Les pomes d'or*. Edicions 62. Barcelona, 1980.

No es necesario presentar a Baltasar Porcel al público hispánico, pues es ampliamente conocido, dado su cultivo del bilingüismo. El castellano lo reserva para el artículo—del que es un maestro—, así como el género de la entrevista—en el que también ha destacado—, o sea, para el periodismo, mientras que utiliza el catalán para las obras de creación.

su propia obra, en la medida en que encierran su estilo, su mundo y su manera, múltiples, pero condensados. Se trata, pues, de un libro unitario, en seis partes, aunque sea, a la par, el núcleo generativo de unos posibles trabajos diferentes... (*Suma*, la primera novela, es un intento chaceliano de *ficción científica*, y *Yo soy Bot* y *Parecerá un día*, las últimas y más breves, están basadas, cerrando el anillo, en ideas *científicas*, o relacionadas con la ciencia).

Sin embargo, las dos novelas más interesantes del conjunto —dificilísimas para ser escritas, y las que uno, al mismo tiempo, más añora no ver *desarrolladas*— son *La fundación de Eudoxia* y *El pastor*. La primera, que tange en muchos puntos el clasicismo por el que tanta nostalgia siente Rosa Chacel, es la novela de una utopía centrada en un personaje. Gregorio Varda, un griego exiliado en la Argentina. Un ser desvalido, pero rico interiormente, que sueña en fundar una ciudad perfecta, donde sus recuerdos de niñez helénica se amalgamen en piedra con un recto uso del dinero y del valor del oro. Eudoxia, la ciudad de la *buena opinión*, del *bien ser*, la ciudad perfecta. La novela (*marsupial*, dice ella) que Rosa Chacel nos presenta es perfecta; pero yo me imagino la ingente dificultad de levantar una novela (*novela*, no ensayo) donde se han de sugerir ideas a través de las imágenes. Del modo mismo en que el atractivo Gregorio Varda representa o encarna su utopía.

El pastor es una réplica o un reflejo de la novela de Abentofail, *El filósofo autodidacto*, cuya lec-

tura juvenil encandiló —según confesión propia— a Rosa Chacel. El protagonista de Abentofail busca el alma, y el de Chacel —un pastor que vive en la majada en el Guadarrama— busca (más intelectual, aunque no lo sea) su origen, con lo que llega, por trabajo de memoria, a descubrir, a recordar, el momento mismo de su gestación, el fogonazo de la materia viva, es decir, el íntimo proceso, la íntima consistencia de toda vida. Es lógico que la novela de Abentofail tentase a Rosa Chacel, puesto que es, quizá, el primer intento de novelar una idea, y digo bien, no una tesis, sino una idea. Como sucede con *La fundación de Eudoxia*, percibimos de



nuevo un aura de clasicidad unido a la añoranza de una novela larga (la breve ya la tenemos), que sería toda *interior*, porque los personajes de Rosa Chacel tienden siempre a hablar hacia adentro.

En esta *Novela, antes de tiempo* hallamos a menudo temas y motivos rastreables o conectables con las obras *terminadas* de la autora (en *Suma*, en su idea de fabricar un ángel, hallo yo, por ejemplo, contactos con muy bellas teorías expuestas en *Saturnal*, uno de los libros de Rosa que, íntimamente, más quiero), y ello hace que estas novelas embrionarias sirvan, como dije ya, de buena antología, sin serlo.

Pero lo que se impone, una vez más, constatar es la gozosa dificultad de una literatura (me corrijo, de una novelística) que es toda de *ideas*, que hace de la mente cuerpo y que convierte a la realidad en pretexto. (En cierta manera, aunque no parecida, eso lo hacía también Nabokov, y ese nombre se me adelanta a mí siempre, como paralelo, al hablar de Rosa.) De otro lado está el texto mismo, y ahí el estilo de Chacel se demora y se dilata en su perfección contundente, en una frase siempre exacta y nunca escueta. Sucede, a veces, que al estar leyendo a Rosa Chacel, arrastrados por el lenguaje, nos detenemos brevemente, y nos decimos: *¡Pero qué bien está escrito!* Una frase tan elemental es, paradójicamente, el marchamo infalible de todos los grandes escritores. Rosa Chacel lo es, y *Novela, antes de tiempo* lo certifica.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

En su haber existen además los libros de viajes —es un empedernido trotamundos— y hasta la biografía. En la creación literaria, tres géneros: la novela, el relato y el teatro. Algunos de sus títulos novelescos son *La lluna i el Cala-Llamp*, *Els escorpins*, *Difunts sota els ametllers en flor* y *Cavalls cap a la fosca*, así como *Els argonautes*. Hasta *Les pomes d'or* («Las manzanas de oro»), sus obras cumbres eran *Difunts sota els ametllers en flor* («Difuntos bajo los almendros en flor») y *Cavalls cap a la fosca* («Caballo hacia la oscuridad»), suficientes ambas para acreditarle entre las máximas figuras de la novela catalana y, a mi juicio, como el mayor narrador de su generación. Ahora, la lectura de *Les pomes d'or* confirma este criterio y reafirma a Baltasar Porcel como un sobresaliente creador de mundos novelescos.

Recuerdo que en cierta ocasión le preguntaron su definición de novela, y él dijo que «novela es la creación del mundo», esto es, convertir un caos en cosmos, elevar un todo de la nada, construir un universo, con su variedad, su complejidad, su vida y sus leyes propias. Pues bien, *Les pomes d'or* ilustra a la perfección el concepto que formuló de novela, ya que más caos —convertido en cosmos por un hilo argumental— difícilmente puede darse, como raramente podemos encontrar un mundo tan hervoroso de diversidad, tan enredado y entretreído, tan pululante de palpito vital y tan sometido a una determinada ley —en este caso, la fuerza avasalladora de los instintos—, tan admirablemente regido por unos principios y causas. Rechazo contar el argumento —recurso demasiado fácil para llenar el comentario, aparte de inútil, ya

que el argumento siempre es un pálido reflejo del rico fluir de una novela— y prefiero señalar, como hitos indicadores, como banderines de situación, los principales personajes, algunas escenas clave, el ambiente todo y los elementos con que está ello expuesto: el estilo, la técnica, el retrato psicológico, etc. Además, si se desea conocer el argumento de una obra —y el de ésta debe conocerse—, sólo cabe un medio adecuado y cabal: leer la novela.

Les pomes d'or se inicia con el encuentro en una isla balear del que cuenta la novela —simula ser unas memorias, si bien me apresuro a aclarar que nada hay del frío distanciamiento, de la morosidad ni de la evocativa prosa del género memorialista— y Carla, un antiguo amor, que desapareció años ha, ante el desconcierto y el dolor del protagonista,

cuyo nombre no aparece ni una sola vez a lo largo de las páginas. En este reencuentro reanudan el amor—ahora, incluso el amor físico en su plenitud, cosa que no ocurrió antaño—, y Carla cuenta que su desaparición obedeció a que quedó embarazada de su profesor de pintura; la familia reaccionó del modo extremo con que en aquel entonces reaccionaba la clase burguesa ante tamaño suceso—para más *inri*, el profesor era un hombre casado y con hijos—, y ella salió hacia Francia, alejándose así de Vallvidrera, el barrio montañoso y barcelonés donde vivía y en el que también habitaba su joven enamorado. Un inciso: Porcel es hijo de una población balear y reside desde hace años en Vallvidrera, con lo cual no quiero significar—puesto que sería grave mentira—que la novela sea autobiográfica, pero deseo subrayar que en las descripciones de ambos ambientes se percibe con diafanidad el sentido de lo próximo, de lo conocido, de lo que se ha tocado y vivido. Y digo tocado porque en la pintura, por ejemplo, del jardín, con su variedad de plantas y flores, tenemos una clara sensación táctil, olfativa y visual, igual que si la vegetación estuviera ante nosotros. Esta sensación inmediata—de lo próximo, de lo real, de lo presente—no nos abandonará ni por un momento a lo largo de la novela, tanto en las situaciones marítimas—el mar juega un importante papel—como en las ricas aventuras—toda la novela es una pululante sucesión de ellas—, como en las secuencias eróticas—muy abundantes y muy plásticas—, que crean un intenso contraste y son a la par un digno complemento a la codicia, a la voracidad, a la crueldad, que rige el destino del señor Ulano, de Bernabé Des Moines, de Katharina Kätstner, del bajá Mohamed Ibn-Ayud, de los tuaregs, del jefe beréber de Cherini, de Sambori y sus guerreros o de Herodes el Grande.

En la lectura pasamos de la isla balear a Costa de Marfil, como pasamos del presente—un presente que empieza a últimos del siglo XIX y va avanzando—al lejano pretérito del dominio romano en Palestina. La figura del rey Herodes el Grande está tratada con palpitante vida, con exactitud histórica y con morbosa atracción, según posee siempre el mal en estado casi puro. Sin embargo, el mal—la maldad—de Herodes corre parejas—en otro ámbito y en otra proporción, claro está—con el del señor Ulano, traficante de esclavas y buscador del tesoro del antiguo rey, y con el de Bernabé Des Moines, traficante de armas, asesino de los cómplices de sus fechorías, envilecedor de mujeres y que logra apoderarse del tesoro, si bien no lo disfrutará. Tobías—el padre del protagonista y narrador—resulta una víctima y tiene que sufrir las humillaciones correspondientes a tales criaturas en la existencia, como lo es la pobre alemana Katharina. Sin embargo, ambos participaron también en la crueldad—en una medida mucho menor que los otros, eso sí—, ya que Tobías sedujo a la esposa de un obispo protestante, quien se ahorca ante la afrenta, mientras que Katharina desprecia a su seductor cuando éste volvió de un viaje mutilado de un brazo y abatido.

Aparte de Carla y de la ya también citada Katharina, desfila una figura femenina delicada—de cuerpo y alma—Helène,

la cual sólo es víctima, ya que fue violentada por su suegro, enviudó a poco de matrimoniada y descubre en breve que el protagonista la sustituye en su corazón—y en la satisfacción carnal—por Simone, que es nada menos que su hija. Esta acabará siendo una dura víctima de su amante, que la sacrifica por el tesoro del rey Herodes, en torno del cual gira todo el relato. El novelista nos muestra que la vida es una lucha feroz y despiadada, presidida por la acción—este reino no es para los contemplativos—, por el más brutal egoísmo—la abnegación no tiene cabida donde impera el señorío del yo—, por la conculcación de todos los principios morales y conveniencias sociales—si la posibilidad de la riqueza anda por en medio—y por la fuerza triunfal del sexo—fuente de supremo placer—. Novela, pues, pagana, o sea, escrita como si el cristianismo u otra noble religión no hubiera sido fundado. Novela carente de moral. Novela que aspira a reproducir la vida misma, siendo los hombres y las mujeres simples juguetes de sus esclavizadoras y poderosas fuerzas. La religión y la moral han sido inventadas por el ser humano, pero no se encuentran en el tejido puro de la vida. Esta es acción continua, permanente, perpetua—la novela es una vorágine de hechos y acontecimientos—; es implacable combate de unos contra otros—en el relato nadie ayuda a nadie, sino que todos procuran su propio beneficio—; es ansia de poseer, de tener, para así vencer el miedo, la debilidad, la pobreza de la condición humana—por eso, la ambición, la codicia, el afán de poder, cuyo máximo signo es el dinero—; por último, es búsqueda de satisfacción, anhelo de goce, que se concentra, sobre todo, en el sexo—de ahí la rítmica alternancia de distintos actos carnales y en diferentes facetas puntuando la narración—. Sin olvidar casos extremos de crueldad, entreverados de sexualidad, en las escenas de vejaciones de la hembra o del macho o en los latigazos descargados sobre dos desvalidas ancianas.

No sólo el plácido barrio de Vallvidrera o la soleada plenitud balear son escenario de *Les pomes d'or*, sino Costa del Marfil, Munich, Baviera, Turquía, Jerusalén, la fortaleza de Massada, Venecia, el Sahara, la selva africana, los montes bereberes y la tierra tunecina, así como el Mar de Mármara, el Océano Indico—el protagonista navega durante un tiempo a bordo de una embarcación inglesa—, el Cabo de Buena Esperanza y—¡cómo no!—el Mediterráneo. La concatenación de tan dispares escenografías se realiza con toda naturalidad, sin forzar para nada la urdimbre argumental, sin recurrir a efectismos o a intervenciones extrañas. Es la naturalidad, la realidad de la vida—¿existe algo más natural, más real que ella?—la que impulsa a los personajes a tales cambios de ámbito. Y no sólo se producen con normal desarrollo esas traslaciones geográficas, sino que con igual sencillez, naturalidad y normalidad viven los protagonistas y sus comparsas el desbordante suceder de las peripecias y las consecuencias de las exaltadas pasiones.

El título de la novela está sacado de la Teogonía de Hesíodo, en la alusión que éste hace de un reptil que guarda en una cueva un tesoro de manzanas de oro. La Teogonía es la lucha entre los dioses. La vida es asimismo una Teogonía o lucha

de dioses, en el sentido de que cada individuo, impulsado por sus más oscuras fuerzas, por sus más potentes instintos, se siente un dios y pelea con los otros individuos-dioses. Todos endiosados por el poder, el egoísmo, la capacidad de destrucción y de humillación, el amor propio, el disfrute del placer y el frenesí del sexo.

JOSE CAROL

CONTAR Y ENCANTAR

GONZALO TORRENTE MALVIDO: *Cuentos de la mala vida*. Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1980.

Editar un libro de cuentos o narraciones breves en nuestro país es un riesgo, o mejor un acto de generosa desesperanza, que pocas veces tiene lugar y así el género está en franca decadencia dentro de nuestras letras a pesar de la destacada tradición que conlleva y a pesar del esfuerzo que algunas editoriales, La Gaya Ciencia ahora, realizan en este sentido y sin embargo el cuento o narración breve es género en donde se detecta bastante claramente el nivel medio de la literatura en un país.

Bajo el rótulo de *Cuentos de la mala vida*, Gonzalo Torrente Malvido, un autor difícil de encontrar en nuestro sistema literario y del que sospechamos gana alguna de encuadramiento, nos ofrece una colección de narraciones escritas en años y épocas muy diversas y entendemos que con intenciones a su vez muy variadas aunque pudiera encontrarse en todas ellas una especie de órbita común: el acercamiento ora en línea directa ora en tangente no tanto hacia la mala vida como descubre y disfraza su título como hacia la otra vida; la vida silenciada, los acontecimientos cotidianos que la propia cotidianidad del tráfigo social deshechan, marginan. Atendiendo a este lazo, común, sogá comunitaria por mejor decir, los diecinueve cuentos formarían un conjunto coherente, pero lo distinto de sus enfoques, la variedad de las técnicas utilizadas, o la diferencia incluso de calidades, nos mueven a pensar que estos *Cuentos de la mala vida* más que colección son muestrario, repertorio variado de quien desde el humor o la nostalgia, desde lo próximo a lo excéntrico, desde la cultura y con la ironía nos enseña las contingencias y obligadas elecciones que en todo recorrido vital habrán de tropezarse. Un repertorio narrativo que avisa sobre la calidad y amplitud literaria del autor.

De la docena y media de cuentos y otro más que el volumen contiene queremos referirnos a un cuarteto de ellos que bien por su especial valor para caracterizar al conjunto o bien por simple gusto y elección personal de quien esto escribe, merecen parada, atención y demora: De Medina a Medina; Jac-

kie & Jack. Ezaren Billa y Ficción irreparable. El primero de ellos, sostenido por un uso sugerente del diálogo, es como un lento relámpago nostálgico sobre dos vidas cordialmente violentas. «Jackie & Jack», escrito con una prosa cortante, dura e incisiva que recuerda las excelentes narraciones del brasileño Rubén Fonseca, nos sitúa a través de la descripción de un sorprendente y fugaz triángulo amoroso, frente a una violencia que se rechaza y desea a un mismo tiempo. «Ezaren Billa», de lo mejor del repertorio, contempla la historia de un jugador de pelota vasca para desde la anécdota de la realidad o mentira de su zurdería, trascender a batalla violenta (imposible no insistir en el término) entre la rebeldía, la tentación y el acomodo. De «Ficción irreparable», un cuento paradigmático de lo que debería entenderse por saber contar una historia, es un despliegue de facultades por parte de Gonzalo Torrente, de ironía cultural, y capacidad para meter al lector en una trama, permitiendo que se entretenga liándose y desliándose de ella. Un cuento entre Poe y Borges que nos remite a otro Gonzalo de nuestras letras, donde ocupa a nuestro ver lugar muy destacado: Gonzalo Suárez. Esperamos que estos pequeños comentarios, si insuficientes para dar a conocer los méritos, de todos los *Cuentos de la mala vida*, sirvan al menos para estimular a posibles lectores hacia estos cuentos en donde Gonzalo Torrente Malvido reúne las tres suertes que denotan a un buen narrador: contar, medir y encantar.

C. B. CADENAS

ANTE CASTILLA

PASCUAL IZQUIERDO ABAD: *Retrospección y apocalipsis en la tierra castellana*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

Tal como andan las cosas, la empresa acometida por Pascual Izquierdo parece una absurda quimera. Mejor: una provocación. Dedicar un libro de poemas al pasado y al presente castellano requiere un fervor que no se prodiga en nuestros días. Pensemos en las reticencias con que son tratados hoy los poetas que han cantado a Castilla... Mirados de soslayo, es difícil que se salven del tufillo imperialista. Parece que toda reflexión ha quedado pospuesta hasta... (¡ah, si lo supiéramos!).

El equívoco arranca, entre otros, de Ortega: «Castilla ha hecho a España y Castilla la ha deshecho». Pero el autor de *España invertida* nos dice poco después: «si nos asomamos a la España de Felipe III advertimos una terrible mudanza (...) Castilla se transforma en lo más opuesto a sí misma: se vuelve suspicaz, angosta, sórdida, agria». Lo que no acierta a explicar convincentemente Ortega son las causas de esa angostura. Tam-



co lo hizo Machado: comprobó lo que había y, como Ortega, señaló acusadoramente a la Monarquía y a la Iglesia españolas como factores de particularismo. Parece que todo es más complicado y ni el estado de la cuestión ni el sitio me inducen a seguir con tan espinoso asunto.

Cuando ha caído en mis manos *Retrospección y apocalipsis en la tierra castellana* he pensado también en Menéndez Pidal. Veo al viejo maestro aguzando su ojo por los versos que Pascual Izquierdo ha escrito. Seguro que se habría emocionado por varios motivos. Valga éste: se cumplió sin pena ni gloria el milenario del castellano: la riqueza léxica del poemario que comento alegraría a Don Ramón. Porque Pascual Izquierdo ha actuado sin complejos: burgalés de pro, ha construido un díptico sobre su tierra y sus gentes. Para ello ha llevado «al límite las posibilidades expresivas del lenguaje alfabético discursivo, incorporando además algunas manifestaciones visuales sujetas al mismo código poético».

Lo que Izquierdo llama «visión diacrónica de la Castilla que fue (Poemas de la retrospección)» forma la primera parte del libro. El poema «Trayectoria histórica de Castilla» (título no exento de ironía) nos reserva la primera sorpresa: la página plegada en forma de tríptico nos lleva desde el nacimiento hasta la postrimería. Pero el citado tríptico está compuesto a su vez por dos dípticos y una lista suelta. Estoy empleando la palabra díptico en su significado original: «tablas plegables, con forma de libro, en las que acostumbraba la primitiva Iglesia anotar en dos listas pareadas los nombres de los vivos y los muertos por quienes se debía de orar». Izquierdo ordena así las cinco listas: 1 y 2, nacimiento; 3 y 4, esplendor; 5, postrimería. El autor ha recurrido a un elemento casi sagrado: la lista V es el cenotafio que nos invita a abrir el tríptico y allí, en el fondo, nos encontramos con la I: *pequeñísimo / corazón / escondido / entre las / ubres de aquel / septentrión / o plegamiento / cercanía / de tus labios / dependías / de otra sien / otra corona / ceñía tu laurel / otra mano / empuñaba / tu cetra /*.

En ningún momento la diacronía es objetiva: siempre está contemplada desde el presente con esos desgarradores an-

teojos que Izquierdo se ha puesto. Por eso no nos extraña la impasibilidad con que el poeta emplea—transformándolos—los materiales poéticos ajenos, como la siguiente parodia de la *Canción a las ruinas de Itálica*:

*estos que son Fabio tropezones de
Langustia
fueron desprecio al aire
.....
ruina que fue bastión
.....*

O esta del «Romance del Duero»:

*mandíbula desdentada por las últi-
mas almenas.*

Izquierdo busca en los textos literarios medievales la fuente de su información más que en la historia. Así tenemos una leyenda sobre la leyenda. La contraposición que Machado hacía en «A orillas del Duero» era múltiple: paisajística, luz-sombra, esplendor-miseria, etc. Mio Cid, símbolo de la generosidad para Machado, aparece maniatado y manipulado en *Retrospección*... Le hace falta

*.....
quizá una máquina eléctrica
para cortar tu barba porque alguien
te maniata al tiovivo de la muerte con
[correa y polipasto
electrónico juguete dirigido a distancia
por las cintas magnéticas de las com-
putadoras
programadas desde la sala de control
por autómatas y sicarios.*

El pasado se convierte en presente agredido por la tecnología y el poder. Izquierdo «filma» una paródica secuencia con el mítico héroe castellano:

*conforme a la leyenda adelantas el brazo
mientras simultáneamente resuena tu risa
por altavoces estratégicamente situados
en el campo de batalla.*

Si en «Electrónico juguete dirigido a distancia», poema al que pertenecen los versos transcritos arriba, Izquierdo trae el pasado al presente, en «Recreación en do menor para flauta y clavicémbalo» la nostalgia preside según este orden: recuerdo del pasado en pretérito imperfecto, pregunta clásica («qué es hoy, qué queda»), nuevo recuento (esta vez puntual) en el que se incluye el poeta («nacé el primer vagido castellano / nacé yo») para terminar en otro tema clásico: el tiempo pasado fue mejor. Pero es voluntad del poeta reordenar la nostalgia; para ello utiliza la siguiente disposición:

*había
pasado todo tiempo fue mejor.*

Formulación nueva del tema clásico, que nos permite, entre otras, las siguientes lecturas: 1.º) «Había pasado. Todo tiempo fue mejor». 2.º) «Había pasado todo. Tiempo fue mejor». 3.º) «Había pasado todo tiempo. Fue mejor».

A veces, Izquierdo recurre contra el discurso y *Tizona*, célebre espada de Mio Cid, genera el siguiente topoema:

TIZONA
TIZON A
TIZON
TIZA

garabato de herrumbre y hojalata

La escritura de TIZONA lo va liberando hasta llegar al elemento (tiza) con el que escribe la definición («garabato de herrumbre y hojalata»). «Garabato» apunta, pues, a dos direcciones: a producto engendrado por «tiza» y a la espada.

«Anverso y reverso del maravedí» cierra la «Retrospección». Izquierdo funde el dato histórico («en mis dominios no se pone el sol»), los distintos valores (efectivos unas veces y otros imaginarios) que ha tenido el maravedí y el análisis crítico: el poeta cree que el imperio acabó con Castilla. Dicho de otra forma: Castilla se deshizo con España.

no se ponía el sol en la otra cara no ha-
en la cara suficientes [bía
oculta monedas de sol
por las pirámides para espantar
de oro la miseria

QUE AMONTONO EL IMPERIO

El último verso («que amontonó el imperio») se puede leer como final de la primera línea (anverso) o de la segunda (reverso), pero es mejor dejarlo como cópula de ambas. Por otra parte, cada verso del anverso tiene su contraposición en el reverso, de tal forma que las posibilidades de sentido del poema crecen en progresión geométrica. Así, este poema se convierte en síntesis del libro: «retrospección», «y», «apocalipsis».

Si la primera sección del libro está formada por la retrospección y la segunda por el apocalipsis, las dos caras del díptico están engarzadas por «la posición subjetiva del poema—intimismo y fusión lírica—ante la tierra castellana (Poemas de la y)», según nos dice el autor.

El poeta insiste reiteradamente en su fusión con Castilla. Resulta entonces que su individualidad pasa a ser átomo de ese «enorme corazón». Tajo y Duero se unen en un imaginario Duero por obra de Garcilaso: «juntamente y sus penas imitando». Sin embargo, «Poemas de la y» poco añade a la sección primera. Cierta aire trasnochado impregna alguno de los poemas de la «y». Por ejemplo:

Castilla la raíz
de tu decadencia
se engendra en tus entrañas

todos los ríos de tu cuerpo amamantan
un océano ajeno

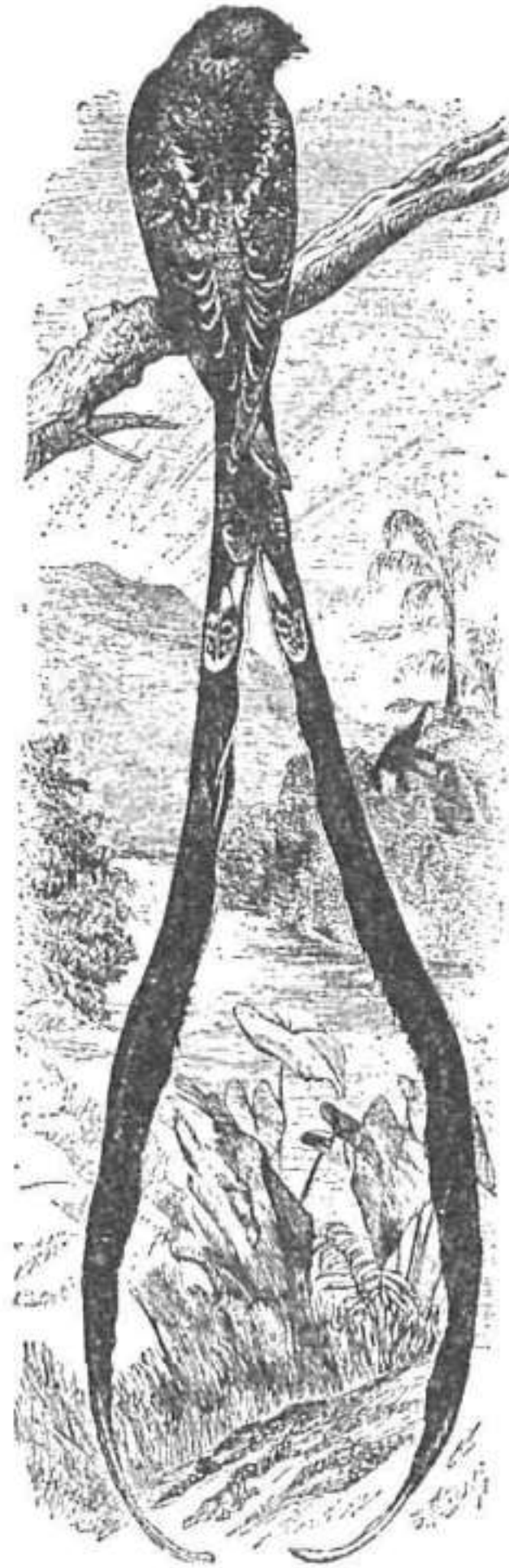
.....

Izquierdo no ha dado intensidad a los simbólicos ríos. Aquí resulta retórico. Pero el poemario vuelve a recuperar su altura en «Apocalipsis». El poema «Condado de

DESPERTAR A LA VIDA

ANTONIA VILLALON: *La montaña dormida*. Libros Dante. Madrid, 1981.

Con un sudario arrastrando
Corría la nube de fuego.



Con estos dos versos, que forman el total del poema titulado «Tormenta», nace a la poesía impresa Antonia Villalón. En la contraportada de su libro *La montaña dormida* nos la presenta así M. R. R.: «Antonia Villalón, sevillana de nacimiento, de sangre y de espíritu, nos ofrece en *La montaña dormida* unos versos primerizos y cancioneros, repletos de ternura y de un grácil acento personal, donde la evocación de lo vivido cobra entidad lírica singular. Un primer poemario lúcido y prometedor de la posibilidad de una nueva voz poética.»

Una nueva voz poética, sí, pero que no responde a una primera, sino a una segunda juventud, de ahí que tengamos que observar en los poemas de Antonia Villalón dos aspectos: uno el lógico de la expresión lírica que corresponde a un novel, es decir, la sencillez, la espontaneidad:

Nací en la orilla del río.
Por eso quiero yo al agua.

Y otro, la carga de razones que acumula la experiencia vital:

Castilla» se organiza aparentemente como un topoema:

CONDADO DE CASTILLA
CONDADO DE
CONDADO
CON DADO
DADO
ARREBATADO

He dicho que es un falso topoema porque en realidad se trata de un calambur de clara ascendencia gongorina. Sin embargo, la disposición tipográfica mantiene al poema con múltiples sentidos.

En «Cuando Castilla sobre sí misma de rodillas» (imagen que nos recuerda a Machado), el poeta rompe las líneas del díptico en un solo verso horizontal que ocupa seis páginas. De esta forma, Izquierdo consigue con otros medios el intento juanramoniano de «Octubre»: plasmar poéticamente la llanura, de la que emergen torres resquebrajadas, palacios abarrotados de estiércol. Estamos—y esto no resta un ápice a la originalidad de Izquierdo—ante una visión más quevedesca que machadiana.

Sin voz, sin hálito, sin alas, aquella mariposa inicial que «aprendió / a sobrevolar / los límites / del condado /» es ahora «madre con las entrañas pisoteadas / por el rapto y la ausencia».

Sólo una nota para terminar: *Retrospección y apocalipsis en la tierra castellana* es un libro para leer y ver. Un hallazgo feliz.

VICENTE GRANADOS

UNA ESCRITURA Y PARA UNA LECTURA

CLAUDE TALAHITE y JEAN TENA: *Luis Martín Santos: Tiempo de silencio*. «Co-Textes», número 1, noviembre 1980. Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques. Université «Paul Valéry». Montpellier, 1980.

Pronto se cumplirán veinte años de la publicación de *Tiempo de silencio*, la novela que, junto con *El Jarama*, y según un criterio unánime, aunque no por unánime indiscutible, representó algo parecido a la esperada lluvia luego de una larga sequía.

Dos estudios componen el libro. Anticipemos que en el primero el autor recurre a un método polianalítico que va desde el descifrado textual y contextual hasta una interpretación casi algebraica de términos, relaciones, espacios, tiempos y otros elementos. Pero el resultado es positivo en su conjunto.

Voy a guardar hondo, en este saco viejo
Los recuerdos más gratos,
Y los más negros sueños.

Para ver inmediatamente el impulso de una nueva ilusión:

Volveré a comenzar por un camino inmenso.
Como recién nacida,
Curiosa de lo nuevo.

No cabe duda de que quien así escribe acaba de descubrir una inmensa esperanza, porque tal vez, como dijo Ricardo León, la poesía es el arte de ser joven. Y nunca se sabe cuándo se nace a la poesía, pero lo que sí es cierto es que nunca es tarde, si se pone en ella un afán de pervivencia, de intimismo y de verdad.

Se ha dicho, y posiblemente sea cierto, que la palabra inspiración tiene un sentido poco determinado, que nos impide ver con claridad en un dominio donde todo es equilibrio y cálculo, por donde sólo pasa el soplo del espíritu especulativo, porque después, algo más tarde, nacerá esa turbación emotiva, que se encuentra en la base de la inspiración, de la que se habla tan impudicamente con un sentido indiscreto que compromete a la obra misma. Y al hilo de estas ideas se preguntaba un gran artista: «¿No está claro que esta emoción no es sino una reacción del creador, en lucha con eso desconocido que aún no es más que el objeto de su creación y que debe convertirse en una obra?» La interrogante se la hacía nada menos que Igor Strawinsky, pero él mismo se la contestaba: «Lo iré descubriendo eslabón por eslabón, malla por malla. Esta cadena de descubrimientos en sí, es lo que da nacimiento a la emoción, emoción que sigue siempre, y de cerca, las etapas del proceso creador.

Y traemos a colación estas magistrales opiniones de tan excelso artista, porque pensamos que Antonia Villalón pasará en su quehacer lírico del entusiasmo al rigor, de la observación al descubrimiento, de la descripción a la reflexión ahondada y, lo que será mejor, de la impetuosidad al hallazgo. Quere-mos decir que irá creciendo en todos los ángulos y zonas de sus versos. Su libro primerizo, casi bucólico y balbuceante en ocasiones, tiene ese halo indescriptible que denota una sensibilidad propicia, una condición innata para encontrar una voz con singularidad y esplendor es cuestión de persistir y de superarse, de salir de influencias claras —Juan Ramón, Salinas, su pariente Villalón en algunos temas— o de asimilarlas en su esencia. Antonia Villalón puede conseguirlo, puede potenciar esos destellos de auténtica poesía que demuestra en su mínimo poema «Mayo hermoso»:

Cómo me inclino yo.
Doblando mi cintura,
Para coger con mis manos
Tu amor y tu hermosura.

O en estos dos versos finales de «Otoño»:

Hay un viento suave cuando anochece.
Ilusión que perdura, amor que vuelve.

Son pautas alentadoras que se suceden en *La montaña dormida*, un poemario que revela principalmente las posibilidades futuras de su autora, a la que animamos en su búsqueda de sí misma, que le llevará de paso a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.

HORACIO LEZAMA

Tiempo de silencio es el relato de un fracaso, el vencimiento de una vida abierta a la modificación del hombre y de la sociedad. Es la cabeza contra el muro. Y es también una meditación apasionada, acongojantemente apasionada, a partir de un implacable estudio social de la posguerra. A señalar que la crítica ha acentuado frecuentemente el carácter pesimista de la obra, cuyo título es leído como metáfora de una época de opresión.

Claude Talahite, que firma el primer ensayo (*Une écriture de silence*), se propone desenmascarar el texto, indagar en las entrelíneas de su escritura, preguntándose de entrada, a partir de la relación del autor con su obra, si aquél, hombre de claro compromiso socialista, hombre de izquierdas, pudo verdaderamente negar toda esperanza. El punto de partida a mí no me parece del todo correcto (ninguna ideología política niega las esperanzas, pero entorpece de manera distinta los medios para su cumplimiento), pero debo admitir su validez en cuanto al encuadre general del tema.

Por encima o como envolvente de un fracaso personal, hay una imagen visible, simbolizada gráficamente en uno de los primeros hallazgos de la obra, la imagen obsesionante de todo un pueblo puesto en fila, ciego y mudo por la opresión, con un enajenado sentido de común culpabilidad. Esta linea-

lidad tiene su contrapartida, por otra parte, en el carácter circular que el ensayista asigna al relato, circularidad definitivamente simbolizada en la entrada y salida del único personaje «intelectual» de la obra por la misma estación ferroviaria.

Después de destacar el carácter fuertemente genealógico de *Tiempo de silencio* (lo que es, a mi juicio, continuación de la larga tradición narrativa), se apuntan los tres mensajes del texto: irónico, enunciativo y simbólico, que configuran un relato ensamblado por un debate ideológico.

Tiempo de silencio escenifica—sigo al ensayista—tanto al modo realista como al modo simbólico, el asesinato de los hijos por los padres y una sociedad que se esteriliza. La obra puede ser leída como una larga meditación sobre el subdesarrollo, que se inserta en una recurrencia literaria y filosófica: la controversia sobre la decadencia española.

La ironía—recurso de prestigio para hacer creíble lo increíble—está en la novela de manera omnipresente y multiforme.

Tiempo de silencio rechaza, paradójicamente, la concepción pesimista según la cual una especie de incapacidad esencial estaría vinculada a España, oponiendo un mensaje de esperanza, la certidumbre de que existe una solución, y que ésta debe buscarse. La

contradicción optimismo-pesimismo se resuelve mediante el análisis de los silencios-carencias (esa ciudad sin catedral, por ejemplo), y aquí es donde, pienso yo, el autor del ensayo brilla a mayor altura en la interpretación crítica de la novela.

Es una pena—pero el espacio manda—tener que dejar pasar por alto epígrafes reveladores, esquemas de correspondencia, cuadros semióticos, etcétera, que ensamblan el contenido del ensayo, pero no me resisto a traducir el epígrafe que lo cierra y que, a manera de nueva parábola, pone el relato en términos de una sencilla transmisión oral:

«En una ciudad grande y antigua que no tenía catedral vivía un hombre bueno. Quería ver lo que nadie debe ver y librar del mal a sus semejantes. Se soñaba glorificado.

Se puso en marcha con el fin de dirigir sus pasos más allá de la ley, y franqueó las fronteras de lo sagrado. Allí nada era visible, pero oyó los gritos desgarradores de la miseria.

Acusado, perseguido, se perdió para todos a los que quería salvar, para todos los que querían salvarle. Sólo una pobre mujer ignorante supo darle la palabra de paz.

El hombre bueno fue expulsado hacia el desierto. Pero fue entonces cuan-

do, solitario y vencido, supo comprender cómo los gritos pueden desvelar lo invisible.

Y esto es lo que los gritos le contaron».

El mensaje de los gritos, por cierto, transmite desesperados ciclos de silencio y algún débil destello de esperanza...

El segundo ensayo, *Pour une lecture de Tiempo de silencio*, va firmado por Jean Téna, quien empieza por recordarnos que se trata de una novela estrictamente urbana, aunque no es la calle su principal escenario, sino una serie de interiores en los cuales el estatuto de espacios cerrados es siempre destacado semántica o metafóricamente.

Se señala que la novela está organizada de acuerdo con una estructura ternaria vertical que se manifiesta, a nivel social, por una imagen del mundo donde la jerarquización viene en refuerzo de la hermeticidad. Un proceso hacia la deshumanización se revela en su contrario, la *cosificación*, que exalta la presencia, la categoría representativa de los objetos y que hace del hombre, en ocasiones, un objeto no definido. Esta cosificación tiene su expresión social en el sistema patriarcal y «machista» de las chabolas, donde imperan elementos de posesión y de violencia. El mundo de compartimientos estancos descrito por el novelista no puede por menos de manifestarse en los dos ejes en torno a los cuales gira lo esencial del relato: la *incomunicabilidad* y la *soledad*. Como en el ensayo comentado anteriormente, vuelven a resaltarse, con el mismo sentido circular, las palabras de la larga reflexión final del personaje central cuando éste, abatido, desalentado, sale por la misma estación por donde entró: «Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo.»

Por lo que se refiere a la escritura misma (para mí, lo más valioso de una novela que, sin variar esencialmente la temática al uso, rompe, gracias a aquélla, el tono monocorde de la novela española realista precedente y contemporánea), el autor del ensayo atribuye a Martín Santos un notable esfuerzo por «dinamitar» el idioma, por «demolerlo», según escribió el propio novelista en el prólogo de su inacabado *Tiempo de destrucción*. Y a fe que lo consiguió, mediante un lenguaje desenmascarado, de unos recursos estilísticos que, más que a una falsificación aparentemente inobjetable de usos, costumbres y palabras gremiales, tienden a esa verdad (difícil en literatura) que dota a la novela de credibilidad aun con el paso de los años.

Lo interesante de ambos ensayos, al invitar a una nueva lectura (que yo he hecho) del ya lejano *Tiempo de silencio*, es que ofrecen, desde horizontes poco explorados, desde propuestas inéditas, la posibilidad de extraer conclusiones más ricas, no sólo de un atinado ejercicio de estilo, sino también de meditación de un texto cuyos fundamentos sociales siguen en gran parte vigentes.

JOAQUIN FERNANDEZ

EL ASESINATO COMO ARTE

THOMAS DE QUINCEY: *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Sobre el autor de *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, libro divulgado en estos días en edición de Luis Loayza y en una colección bolsillera y popular, escribió hace años el crítico E. Cechi: «De Quincey ejercita una ebria y fantástica sensibilidad, una sensibilidad del saber, deformando en el sueño a Shakespeare, Wordsworth y a los griegos.» Y según otro destacado comentarista literario, M. Praz, el género de crítica eminentemente subjetiva que Thomas de Quincey desarrolla, es exquisitamente romántica y confina con la obra de fantasía, siendo él su iniciador.

La verdad es que el hecho de publicar en este momento la «fantasía macabro humorística», de De Quincey, quien desde su bohemia juventud hasta su vejez sintió por el crimen un morboso interés, es sumamente oportuno y hasta comercial, pues la edición aparece cuando el público en general sigue por la prensa el juicio contra Peter Sutcliffe, el nuevo «destripador», considerado culpable del asesinato de trece mujeres. Hay, pues, un ambiente específico para que el libro se venda, máxime teniendo en cuenta su bajo precio: ciento cincuenta pesetas.

Pero por encima de oportunismos y anécdotas hay que reconocer que este libro —un libro que se editó en nuestro país por vez primera en 1927, dato que no figura en la edición presente— tiene el encanto de que con la narración novelada de famosos delitos, el autor mezcla la paradójica tesis de la belleza artística del asesinato perfectamente ejecutado, de forma que, como bien se ha observado, «el ensayo se colorea con una cualidad irónica brillante y con un carácter intelectualista algo inhumano». Efectivamente, es una obra para «exquisitos», o al menos para lectores formados en el entendimiento de lo estético, y que a la par estén muy interesados en los atrevimientos del sentimiento artístico.

Mas vayamos por partes. Con método novelístico, el ensayo analítico que con el título de *Aldabonazos a la puerta de Macbeth*, publicó De Quincey en 1823, concretamente en el «London Magazine», es una crítica impresionista en torno a las supuestas vivencias de los personajes que asesinan al rey Duncan en el drama de Shakespeare. Líricamente De Quincey conforma el hecho, y nos dice al respecto: «para que un mundo nuevo pueda caminar adelante es preciso que este mundo desaparezca por algún tiempo (...) Los asesinos y el asesinato deben venir aislados —arrojados a un abismo insondable, por peripecias ordinarias y por la sucesión de los acontecimientos humanos—, encerrados y secuestrados en algún profundo recipiente: se debe hacer sentir que el mundo de la vida ordinaria se ha detenido súbita-

LOS ASEDIOS DE MIGUEL FERNANDEZ

MIGUEL FERNANDEZ: *Del jazz y otros asedios*. Ed. Angel Caffarena. Málaga, 1980.

Una vieja cochera en Magstr 14 (Copenhague) ha servido de excusa para crear ese recinto justo del poema. Miguel Fer-

nández una vez más nos presenta un mundo testificador a pesar de sus irrealidades avasalladoras. El jazz desde su posición de grito pone música a lo que se dice y por lo que se dice. Ecos de Ellington, Armstrong, Fitzgerald devienen y se aposentan. La palabra vuelve a encarnarse en otras sabidurías del acontecer, porque quede bien claro, «la lengua se impone sobre el hablante, pero sólo en la medida en que también se le somete» (Juan Ferraté).

De que Miguel Fernández es un artífice de este don, larga constancia se ha hecho en otras páginas. Mas no vamos a entrar en términos estructuralistas, en sus com-

mente, asombrado, hipnotizado, crucificado en un terrorífico armistio; se ha de abolir toda relación con las cosas; todo ha de contraerse en una profunda suspensión del sentimiento humano (...) De donde se desprende que, cuando el acto se ha cumplido, cuando la obra de las tinieblas es perfecta, entonces el mundo de las tinieblas desaparece como si fuera una fantasmagoría en las nubes; se oye llamar a la puerta y ese es el inicio claro de que la reacción comienza; de que lo humano ha rechazado a lo diabólico; de que los latidos de la vida vuelven a comenzar; de que la reanudación de los acontecimientos del mundo en que vivimos es lo primero que nos hace darnos cuenta del terrible paréntesis que los tuvo suspendidos.»

Y es que, como bien explica Luis Loayza en su prólogo a *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, la escena de «Macbeth», después del asesinato de Duncan, en la que resuenan unos golpes en la puerta, «habría intrigado desde niño a De Quincey, quien no acertaba a explicarse el efecto que le causa y la recordó de inmediato al enterarse de los golpes a la puerta de la casa asolada de Willians (una de las víctimas de los asesinatos que describe). Después de mucho —continúa teorizando Loayza— consiguió explicarlo en un ensayo de 1923 (el mismo que hemos señalado antes y que completa el volumen que hoy nos propicia estas líneas), que se cuenta entre lo mejor de su obra: el asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico; los golpes en la puerta marcan el reflejo de lo humano y ahondan por contraste el horror del crimen.»

Nacido en 1785 y fallecido en 1859, Thomas de Quincey es un maestro de esa literatura inglesa que se define por un humorismo característico. Y hay que tener en cuenta que su narración autobiográfica, *Confesiones de un opiómano inglés*, influyó según algunos estudiosos en Musset, en Nerval, en Baudelaire..., llegando a considerarse durante bastante tiempo como uno de los maestros del decadentismo. Y también hay que recordar que su fantasía llega a su punto culminante en sus fabulaciones «La magnificencia en movimiento», «La visión de la muerte inesperada» y «Fuga de sueño», que arrancan de la realidad vivida para transformarse en visiones paradisíacas y en paroxismos de terror. Fabulaciones todas ellas recogidas bajo el título genérico de *La diligencia inglesa*, libro al que debieran estar añadidas sus prosas de *Suspiria de profundis* y *La hija del Líbano*, ensayos poéticos de los que A. Camerino opina lo siguiente: «En esta serie aparecen más que en cualquier otro momento sus mejores cualidades de estilo, bastante más dirigido a quien prefiera el sentimiento, una prosa eficaz y rica hasta lo morboso.»

Thomas de Quincey, narrador, periodista y ensayista, es, en definitiva, uno de esos escritores especiales que permanecen, que saltan por encima de los siglos; de ahí la vigencia de *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, pues por algo aseguró de él Chesterton: «tendió una gigantesca sombra sobre nuestra literatura —la inglesa—, y fue un genio tan ciertamente como lo fue Poe.» Y este elogio es tan rotundo que aplasta cualquier otro comentario por muy profundo que nos lo propusiéramos, pero no queremos terminar sin decir que leer a De Quincey es una pura delicia, aunque no se compartan algunas de sus teorías siempre brillantísimas.

MANUEL RIOS RUIZ

ponendas morfosintácticas y léxicas, en su vocación formal, espíritu barroco, hermetismo, etc. Vayamos mejor al análisis de su praxis, al arranque de sus vivencias, a ese mundo esotérico de lo diario en el que el «yo» se experimenta en el tiempo, retoma desde el filtro de un «tú» extrapolado toda la vividura, que así ha de tornar al trágico soporte de lo escrito.

A partir de un aletargado y consciente sedentarismo en el que parece que el mundo es el que busca al poeta y no éste al mundo, se define una actitud de espectador cansado, instalado en un contorno amorfo que no le corresponde en donde su mirada se discierne en pura contem-



plación marfilica. El azar inexcusable apunta al devenir. El poeta sólo ha de mirar. Configurar así tal contemplación suscita un cierto comportamiento. La meditación no es tal. Quiere decirse que el poeta habla por el soplo de lo divino. Evidentemente dicha actitud conforma un lenguaje críptico, de *mensaje*. Una metafísica donosa que trasciende hasta el verso rellenando el espacio que le es propio, es decir, sopesando en lo oscuro lo que el cosmos nos muestra.

Que tales trasiegos siempre han acaparado las intenciones de nuestro poeta no es sospechoso, sino firme. Su andadura de estatismo-contemplador, sin arrumbar fronteras, sin someter su óptica a la aventura de lo experiencial, sino más bien desde un cierto minarete con olor a orientalismo, a medioevo a tres pasos de casa, justifican eso que Francisco Rincón calificó de «poesía de lo difícil»*.

Sin embargo en este libro que comentamos, *Del jazz y otros asedios*, pueden vislumbrarse algunas escaramuzas a unos niveles de cotidianeidad, de cercanía comprometida, siempre muy solapadas por ese disfraz propio de su nombrar simbólico, que justificarían cierto tono existencial.

Que estos *asedios* de alguna manera representan esos niveles de expresión de un «yo» cercano se corrobora en el momento en el que el poeta trasvasa una experiencia personal (encuentro con el mundo nórdico) al hecho poético. Su ostracismo incisivo se ve de pronto infectado por los receptores propios del viajero: («Una vieja cochera, en Magstr 14 / cerca de donde el mar corona sus sirenas, / es el recinto»).

Rápidamente la retentiva se despliega a otra realidad lejana de la que se posee absorbiéndola íntegra, pero los sonoros ecos de otros horizontes no menos lejanos lo amedrentan: («Quién a bailar se atreve ante los dioses»).

Seguidamente lo ontológico se sobrepone a lo anecdótico. El poeta no puede, no quiere insertarse en ámbitos redentores: («Llanto es, no promesa / de redención»).

Que de esta forma nos presenta un marco muy distanciado de cualquier sentido épico es más que ostensible. Lo que trasciende es la mutación de lo expectante. La percepción se acostumbra a una identidad codificada en tanto se supone conexionar lo inefable, nunca lo vivo. Su comportamiento estético, como para Spranger, estriba siempre en un puro intuir. Razón de más para que su «contar» no discurra en una argumentación específica. Miguel Fernández es poeta de elaboración. Los campos que fertilizan su oficio convergen en unos alambiques. Por ello, si volvemos al comienzo, la anécdota de la cochera puede perderse totalmente a no ser que el propio lector pueda y sepa adentrarse en lo laberíntico de su escritura.

Ahora bien, si se trata de transponer, convertir una visión, una experiencia en un puro y simple poema, el meollo cuestionable, el cuerpo de la misma, ¿cómo se traslada?

Unos chicos peludos tocan jazz. Suena el banjo y la «pálida muchacha de preñez» rompe estridentes sonidos. Casi otra Ella.

* «La poesía de Miguel Fernández», de Francisco Rincón. Biblioteca Filológica. Editorial Bello. Valencia.

Los *work-song* y los *spirituals* llenan la sala. La anécdota está ahí. Miguel Fernández se vale de ella para construir una dicción con acordes de *blues*—ya lo hizo Eliot—pero evidentemente lo que transpone, lo que exalta no es la música en sí. El poeta parte del símbolo rebelde que el *jazz* es para elaborar un canto que de alguna manera condiciona una actitud. La libertad, por ejemplo, comienza a formularse, pero no se cuestiona. El vivir a lo *Vognporten Jazz* aparece como la arrogancia del sinsentido. Lo generacional ha de inmortalizarse. Las grandes superestructuras rigen los comportamientos a través de una especie de fatalismo cibernético (léase el hermoso poema «Fábula para animales mansos»). La conmisericordia se postula desde la juventud irredenta que ya ha sido. A esto, el poeta evoca el «mayo francés» como expresión de un «yo» imaginativo. La belleza es lo que trasciende. La anécdota lo que sucumbe. La mitología que se construía de lo inmediato, del mundo sensible se torna en la profundización de lo más remoto del espíritu, de ahí que la poesía venga a engendrarse en la insatisfacción del «yo», en la inarmonía, en la ruptura de tanta realidad.

ANTONIO ABAD

SEGUNDA ENTREGA DE UN POEMARIO INEDITO

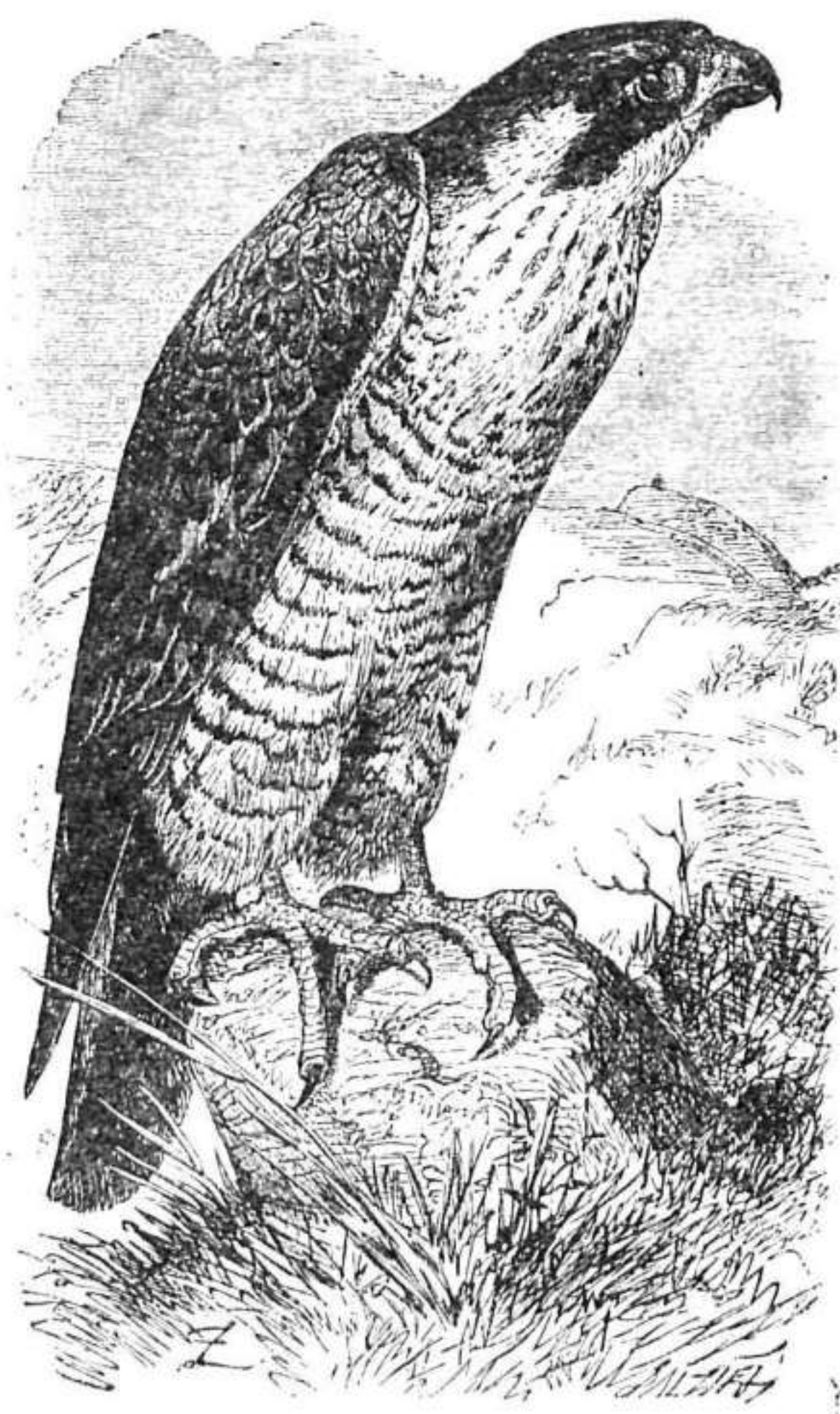
JOSE LUIS NUÑEZ: *Poemas (Al paso alegre de la paz)*. Cuadernos de la Araña, Padilla Libros. Sevilla, 1980.

La obra de José Luis Núñez no podrá ser enjuiciada en su totalidad hasta que no aparezca íntegro su libro inédito—póstumo—*Al paso alegre de la paz*. De momento se han publicado dos entregas fragmentarias. La primera, cuatro poemas, los titulados «El sueño que fui un día», «Cincuenta y cuatro escalones», «Muerte de un hombre en una casa abandonada» y «La diosa blanca», en el número 20 de *NUEVA ESTAFETA*; la segunda, estos siete poemas que vamos a comentar. Pero en abril de 1980, unos días antes de su insospechada enfermedad y rápida muerte, el poeta hizo una lectura en la biblioteca pública de Sevilla de la casi totalidad de su libro. Por otro lado, de las dos entregas parciales podemos configurar el corpus básico del poemario en cuestión, ya que, entre ambas publicaciones, se condensa la mitad del libro.

Sirvan estos datos previos para orientación y aviso no sólo de bibliófilos o amigos del poeta, sino para advertencia de los lectores en general y de los conocedores de la obra anterior de José Luis Núñez.

108 Al hablar de la poesía de este hombre pudiera tocar el tema—¿polémi-

co?—de la poesía andalusí tan (in) cuestionable incluso para los propios poetas epigrafiados bajo este concepto, como podemos ver en las respuestas de muchos de ellos en la reciente *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)* llevada a cabo por Manuel Urbano y publicada, precisamente, en la colección Aldebarán de Sevilla, que fundara el propio Núñez. Sin embargo, creo que, como es una cuestión marginal, a pesar de ser José Luis Núñez uno de los poetas incluidos en la etiqueta identificadora de «andalusí», será más provechoso analizar otros aspectos más esenciales en la poesía de este hombre. Está claro que en su caso la crítica lo ha encasillado como poeta social o «neosocial», como he visto escrito en algún trabajo último. El mismo, entre no convicto pero confeso, en varias ocasiones ha respondido así a las preguntas concretas de varios críticos: «La crítica coincide en calificar mi poética de social. Bueno, en su honor debo hacer constar que creo enormemente en el valor y la posibilidad de este vocablo... Parfraseando a Bécquer, mientras haya una injusticia, habrá poesía social... Lo que me parece discutible es que se etiqueten (a) unos determinados poetas y una época concreta, como si fueran vestidos al uso.» Cito textualmente varios párrafos del cuestionario de la citada *Antología*. Seis años antes, en una entrevista aparecida en el número 539 de *ESTAFETA LITERARIA*, contesta así: «No me he detenido a pensarlo. Ten en cuenta que a los poetas conocidos por "sociales" les tengo tan a la mano que van, que vamos, en el mismo carro. Quizá me falte perspectiva para hacer comparaciones.» Si analizamos ambas respuestas vemos que, ni en 1974—año de la entrevista en *ESTAFETA*—ni en 1980—año de la *Antología*—, el propio poeta se adscribe abiertamente—¿comprometidamente?—a la catalogación de poeta



«social». Quizá porque, como señala Molina Campos, «desde los más inseguros comienzos es poesía de convivencia», a la vez que el propio poeta elude tal calificación, movido, como ha estado siempre, por pertenecer a la nómina de los poetas «regeneradores del lenguaje» y consciente de la mostrenca realidad de la poesía social epígona.

Si bien es cierto que sus primeros libros (*La frontera del desertor*, *Los motivos del tigre* y *La luz de cada día*) muestran una convivencia de tipo abstracta, con la aparición de su trilogía andaluza (*La larga sombra del eclipse*, *SOS Sur* y *Mediums*, más la plaquette *Dormido Paraíso*) esta convivencia se hace de una mayor fuerza dialéctica. Es más, la rebelión íntima ante esa injusticia de la que hablaba el poeta llega, en momentos, a dificultar ese posible elemento convivencial. El problema básico, al parecer poco estudiado hasta ahora, que puede plantear el análisis «sociológico» de la poesía de José Luis Núñez, consiste en delimitar claramente sus dos polos constitutivos: evidencia y lirismo. De la evidencia nace en él todo el entronque solidario, producto de un movimiento «ad extra» de su toma de postura social; del lirismo emana la sensibilidad intimista de la experiencia vívida que, en un segundo movimiento—en este caso literario—, conduce a la instauración mítica. Recordemos su *Dormido Paraíso*. De la evidencia al mito sólo va un tiempo de nebulosa que puede cifrarse en la «capacidad de elaboración del lenguaje». Esta elaboración mítica está supeditada a un desprendimiento paulatino de lo concreto—recordemos una vez más *Dormido Paraíso*, que es, para mí, el poemario más conseguido de este poeta—, a un adelgazamiento de lo denotativo y referencial, a una relegación de lo contextual y a una universalización de la idea del hombre. Curiosamente, en este proceso mitificador, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no se desvanece la idea de la «identidad del hombre andaluz». Conviene añadir que a estos dos polos (evidencia y lirismo) el poeta les confiere una acritud corrosiva y un entañamiento acendrado, respectivamente. Es una corrosión satírica entre quevedesca y esperpéntica, la mayor de las veces, y que no le abandona en ninguno de sus libros convivenciales y de entañamiento concomitante a la actitud anterior, suficiente para desarmar al fantasma de la demagogia. Precisamente su libro último, *Al paso alegre de la paz*—paradójico título—, nos confabula de nuevo en torno a la ironía y la ternura. Pero veamos brevemente el análisis de las dos entregas.

En los poemas aparecidos en el número 20 de *NUEVA ESTAFETA*, puede verse ya un proceso de sublimación de la anécdota, la misma que ya apareciera en el tan citado *Dormido Paraíso*. Si hasta entonces los poemas anecdóticos adolecían de una contingencia válida sólo por el referente personal, ahora, en estos poemas, la contingencia se diluye en la simbología trágica de la inmanencia: tribu, vacío, flautas, botas, explosivos, guantelete, hacha, trompetas, muros, polvo, ruinas, redobles, calvario, insectos... Los elementos de concreción se desvanecen y la función re-

ferencial de los mismos infiere en la función simbólica de manera recurrente y sostenida. En distintas ocasiones el poema, caso del titulado «La diosa blanca», el tono narrativo atrapa la intuición poética y la envuelve en enumeraciones de tipo circunstancial o simbólico, alternativamente.

José Luis Núñez poseía —qué difícil resulta el empleo del pretérito— una cualidad esencial en la elaboración de su lenguaje poético: la intuición. El, en más de una ocasión, en público y en privado, había denostado —como actitud defensiva— contra los poetas sometidos excesivamente «a la tiranía de la lingüística», precisamente sin darse cuenta de que él poseía esa categorización lingüística no aprendida en manuales universitarios. Quería ser reconocido como uno de los iniciadores de la «generación del lenguaje»: «Mi primer libro —dice en el citado cuestionario de la *Antología*— fue tachado de culterano por la crítica oficial. Se me acusaba, entre otras cosas, de una excesiva preocupación por el lenguaje, cuando esto, después del huracán del realismo social, era casi un delito.» Esta preocupación por el cultivo del léxico y las estructuras metafóricas no habría de abandonarla ni en los libros de mayor poder coloquial—*SOS Sur* y *Mediums*—. Tanto en la entrega de NUEVA ESTAFETA como en *Poemas* hay un condicionante lingüístico de alta manipulación, instaurado especialmente en la metáfora irracional, en ocasiones, en la simbología y en la alegoría. Ejemplo de este último caso es el poema «Emigrantes». Lo más llamativo de esta poética es que lo usual y cotidiano dan origen al salto imaginativo.

En *Poemas*, tan cuidadosamente editado—hora es ya de decirlo— como homenaje a la memoria del poeta, el eje espacial anterior: Andalucía, aunque subyace en la estructura profunda de los poemas, se convierte ahora en un eje de mayor amplitud espacial: España. Las fuerzas negativas, en actitud épica con las positivas o pacientes, no inciden específicamente en el Sur, aunque sea desde el Sur desde donde el poeta establece la dialéctica, sino que estas fuerzas actúan sobre una universalización, más que geográfica, humana. La mayor parte de los poemas está montada en un aparato narrativo, a modo de crónica lírica, en el que la anécdota o la reflexión de los episodios infantiles, siempre la infancia recordada como catalizador, y sobre dos niveles temporales: el pasado recordado y el presente recordador.

Como un recurso más, dentro de la amplia gama que ya hemos ido analizando, encontramos el gusto por la paráfrasis de los himnos franquistas: «España quería amanecer», «de las flechas que rompían el aire», «y al sol del armisticio que brillaba/con una risa nueva», «e insurrecta y bravía le ha de vencer ahora».

A pesar de estar los poemas casi perfilados, creemos que José Luis Núñez aún no los había dado por definitivos. Especialmente si reparamos algunos defectos formales que él hubiera retocado antes de dar los poemas a la imprenta: algunos alejandrinos tan forzados que pueden convertirse incluso en un en-

decasílabo perfecto, siguiendo las normas de la retórica tradicional, la utilización de rimas asonantes y consonantes tanto internas como finales, incluso seguidas y repetidas, que chocan eufónicamente en un poema blanco, la repetición de palabras de escaso interés poético en poemas colindantes y formando, además, imágenes similares. Pero, en definitiva, el texto lo ha fijado ya la muerte, y estos detalles de estilo no empañan la alta calidad del lenguaje de este libro.

MANUEL JURADO LOPEZ

NUEVA POESIA ANDALUZA

MIGUEL RAMOS: *Ofrenda en Qadish*. Edición de A. Caffarena. Publicaciones de la Librería El Guadalhorce. Málaga, 1980.

Los jóvenes poetas andaluces parecen percibir las hondas raíces de su tierra. No sólo su espíritu, no sólo su esencialidad, porque eso lo percibían también sus inmediatos antecesores: Juan Bernier o Ricardo Molina, Rafael Montesinos o Alfonso Canales; y antes aún, José Luis Cano, Muñoz Rojas, Luis Rosales... O Cernuda, Alberti, Lorca, Aleixandre, Juan Ramón, Bécquer... Y tantos otros poetas del Sur, sobre cuya poesía bate un ala andaluza esencialmente reconocible. Pero ya desde la llamada generación del 50 se inicia una mayor búsqueda de las raíces: no sólo la esencia, sino la sustancia; no sólo el ala, sino la raíz; no sólo el espíritu, sino la materia. La tierra pesa más que el cielo; la historia, más que el sueño. Por eso reaparece como tema poético el de Al-Andalus, con su huella histórico-cultural, e incluso la más lejana y borrosa evocación tartésica. Como personalmente estoy persuadido—respetando, aunque no compartiendo, la crítica que concibe la poesía exenta—que la obra de los poetas—la de los escritores, en general—viene siempre condicionada por circunstancias temporales, creo que esa nueva corriente poética del Sur tomó pábulo en la conciencia andalucista creciente desde algunos años y que hoy encuentra su manifestación concordante en el ámbito nacional.

En esa nueva línea está Miguel Ramos, joven poeta de Jerez, que llega en algún poema a vestir de amor trágico su interpretación de una patria a la que se acerca «un puñal de sangre temblando». La ciudad, con su agua mítica y su sed tradicional, entra hasta los rincones de su propia habitación y se mezcla con los mismos objetos de cotidiana intimidad, en una visión que logra encanto y belleza. Otras veces es *La destrucción de Tartessos* lo que arrastra unas supervivencias más intuitivas que reales, pero igualmente expresadas con cálida palabra poética: es un revivir «entre las claras vides del estío andaluz».



Miguel Ramos busca una «nueva poética para el Sur», que, aunque no ignora «el llanto sordo del desconsuelo presente», se alza vitalista desde realidades pertinaces, protegida por «los innumerables dioses del campo». El hombre y el paisaje encuentran fraternidad en los motivos familiares y el poeta se siente «lujurioso amante de la belleza», mezclando en sus visiones la tradición más o menos relacionada con Andalucía y recreándose en la belleza de nombres de la antigüedad.

Así, pues, esa «nueva poética» está muy apoyada en la realidad de la tierra y en las corrientes que subyacen, pero también lo está mucho en el juego culturalista de las reconstrucciones históricas, con ayuda muy actual de los procedimientos cinematográficos: evocación de Passolini, escenificaciones eróticas, superposición de tiempos. Es una poética de imaginación barroca y de sensualidad buscada, cuyo clima se logra, más que por actitudes, por palabras acumuladas. Y, en este sentido, uno de los mejores poemas puede que sea «Ben Lubbal en vísperas de la batalla», en su reconstrucción de una escena en la que no falta el aliento humano. Pero con un tono más entrañado, con un sentimiento más subjetivo, aparecen los poemas amorosos, en los que no se sabe si se está recreando una mitología o expresando una vivencia. Tal puede ser el mayor encanto de «Canción para la amada» o de «cuando voy a buscarte», dos poemas bien logrados.

Algo diferente de la totalidad del libro es «La casa». Ajeno a la sensualidad andaluza y a los montajes estético-culturales, se motiva en el recuerdo de viejas presencias familiares y resacas subconscientes de una vida doméstica.

El valor de este tipo de poesía, que acude a sucesos de brillo histórico, a momentos estelares o a ejemplos legendarios, no debe reducirse al de su lenguaje o al de su calidad descriptiva. El poeta, en estos casos, busca, ni más ni menos que cualesquiera otras retóricas, un cauce expresivo para su propia emoción, por lo que, si acierta, el tema, por exótico que aparezca, por lejano que se antoje, debe estar teñido de un acontecer personal. El amor, el gusto por la belleza, el paso del tiempo y aun el soplo de lo mortal, son, en último término, las corrientes activas que dan peso y peso poéticos a estas composiciones, por debajo de su fulgor verbal y de su lujo evocativo.

La poesía árabe está directamente recordada en este libro, y los sucesos an-

daluces, pero también algunos temas heroicos o mitológicos y otros de escenas renacentistas.

Como corresponde a una poesía preferentemente sensorial, los escenarios en que el poema se desarrolla están complicados en el suceso erótico. «El otoño ya había levantado tienda en mis venas doloridas.» «El aliento del otoño es un amante.» «¿Qué invierno tristísimo te ha embrujado, amada mía?» «Ahora que la calor ha izado su vanidad en mi desnudez» (verso en el que el empleo del sustantivo *calor* como femenino es un arcaísmo andalucista). Otras veces es el paso de lo temporal lo que califica el objeto erótico: «Venías a mí con los pechos cubiertos de tiempo.»

En resumen: sensualidad, tránsito del tiempo, luminosidad verbal, recuerdos —fingidos o verdaderos—, gusto por la belleza, dan su nuevo acento andaluz a la poesía de Miguel Ramos.

L. DE LUIS

REAPARICION TOTAL DE JOAQUIN LEON

JOAQUIN LEON: *Anunciación de ayer, memoria de mañana*. Editorial Molinos de Agua, Madrid, 1981.

Desde 1951, en que aparece *Después de la lluvia*, hasta *Anunciación de ayer, memoria de mañana*, sólo son seis los libros publicados de Joaquín León. Tenemos a un poeta que no se prodiga. Consciente de la responsabilidad, prefiere la seguridad a la aventura. Los libros de versos se precipitan, salen a veces a la luz con tal falta

de cuidado y, si se me apura, de respeto, que parece como si la poesía no fuera una cosa seria. Muchos hemos publicado libros y algunos nos hemos arrepentido después. La citada primera publicación de este autor salió ya con marcado sello de calidad, siguiendo el camino ascendente que culmina en esta última. Todo ello tiene un contenido, pues considero que en tanto la poesía no cumpla su misión única en la vida humana, puesto que lo que va comunicando cada poeta es líricamente parcelado, no seremos capaces de comprenderla dentro de su espacio infinito, y menos de definirla, sin repetir que los contornos del poema siguen encarcelando a la poesía y al poeta al mismo tiempo.

Joaquín León, y algunos críticos y antólogos todavía no lo han visto bien, es de los pocos capaces de salir a pasear con su palabra a la periferia del verso, es decir, al espacio abierto, sin dejar de apoyarse en lo que es propia-

CADA PALABRA Y SU HISTORIA

GERHARD ROHLFS: *Estudios sobre el léxico románico* (reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar). Madrid, Ed. Gredos, 1979.

En este volumen de la Biblioteca Románica Hispánica aparecen reunidos dos trabajos del profesor G. Rohlfs. Ambos se habían publicado en español separadamente con los títulos de *Lengua y cultura* y *La diferenciación léxica de las lenguas románicas*. La originalidad y la calidad de los estudios, así como el hecho de que se hubieran convertido en obras de muy difícil acceso, hacen digna de elogio esta edición. Completan el volumen 84 ilustraciones —fotografías y mapas—, una bibliografía actualizada de Rohlfs y unos índices exhaustivos.

Manuel Alvar no ha limitado aquí su tarea a la traducción del texto alemán. Su labor es más profunda: añade bibliografía de las lenguas peninsulares, traduce las citas conservadas en alemán y, sobre todo, expone situaciones paralelas en el dominio iberorrománico, enriqueciendo el contenido y acercándolo al lector hispanohablante.

El primer estudio incluido es *Lengua y cultura* (*Sprache und Kultur*). La versión española aparece ampliada respecto a la alemana con materiales posteriores del mismo Rohlfs y con dos trabajos (*Sexuelle Tiermetaphern* y *Romanischer Volksglaube um die «Vetula»*) que forman un todo coherente con el estudio primero. El autor censura los abusos del idealismo en lingüística y subraya la importancia de la historia lingüística dentro de la ciencia cultural. Llama la atención sobre el contrasentido que supone el interés de los idealistas por la sintaxis y la fonética cuando son los elementos léxicos los más expuestos a las influencias culturales. La historia de las

palabras —el estudio del léxico— es la base para una investigación que ponga de relieve las relaciones entre lengua y cultura.

Desde esta postura, el autor profundiza en la importancia del préstamo lingüístico como testigo de la penetración cultural: germanismos, arabismos, términos prelatinos, latinismos, etc. Rohlfs reclama una atención mayor para los cambios de significación. La fantasía del hablante crea multitud de comparaciones metafóricas: «animalizaciones» lingüísticas, metáforas sexuales y personificaciones en la formación de nombres de instrumentos.

Pero también por el estudio de las palabras se puede profundizar en el dominio de las cosas: aquí es donde el lingüista entra en relación con el etnógrafo. La geografía lingüística puede dar la oportunidad a ambos de descubrir «viejas conexiones culturales» cuando fallan las fuentes históricas.

A partir de este punto, Rohlfs se interna en el mundo mágico de las creencias populares, donde lingüística y folclore aparecen íntimamente unidos. Examina, buscando sus oscuras raíces, los eufemismos en los nombres de animales, la creencia de la transmigración de las almas y su reflejo en las designaciones de la mariposa, el sapo, la araña, la lechuza o la serpiente. El estudio de las creencias románicas sobre la «Vetula», la mujer solar o la personificación de fuerzas temibles de la naturaleza, sirve de enlace para explicar el papel de la fantasía popular en los nombres de los fenómenos atmosféricos. Quizá en este punto se podría añadir el área peninsular de *bruja* como designación del «remolino» (zonas de Logroño, Navarra, Huesca, Zaragoza, Valladolid, Segovia y Salamanca), junto a sus paralelos románicos.

Rohlfs cierra este primer trabajo, en el que exhorta a una investigación filológica que tien-

mente suelo, pero suelo redondo y alto, sin techo posible que pueda limitar el vuelo de su verbo, ilustrado.

Aquí sí es colectiva la poesía, pero colectiva de base *hiperlirica*, de unidad ilimitada, no de esa colectividad o masa de que hablan los filósofos o *doctrinólogos*; o sea, que no es para número contable ni para cosa tangible. La poesía que hace Joaquín León es un decir «ven a mí solo en la hora / de la iluminación de la verdad», porque momentos antes ha dicho: «Ya no encuentro el aire del poema.» Que el poeta sevillano sabe lo que tiene que hacer. Y lo hace. No necesita ponerse en claro consigo mismo, como norma existencial. Y sabe a donde va porque en todo su fondo hay algo que le impulsa y no duda de su destino ni del destino del género humano. Está ahí y juega con él. Al mismo tiempo confía en que al final haya alguien que, en realidad, sí quería algo y le esperaba, en contra del pensamiento

de Kierkegaard. Por otro lado, parece como que Sören hubiera escuchado los ecos de este libro para estudiar la ironía y el temor: «Cada día me cruzo / con millares de muertos / que todavía caminan / y que compran y venden / desde sus esqueletos.»

Esto va generando o genera después un escepticismo quevediano que contrapone los espacios o alarga los horizontes de su telúrica y evanescente confrontación lírica con poetas y pensadores del pasado: «Vivir ha sido un juego / dramático o alegre, / vivir es un engaño.» Es decir, todo en Joaquín León toma cuerpo poético y se desvanece: la vida, la muerte, el amor, la familia, Dios. Abstracciones y realidad se convierten en aire lírico, en soplo de aire, en esencia. Y no me parece a mí tan cerca de Machado como se ve en la intención de Carlos Alvarez, que prologa *Anunciación de ayer, memoria de mañana*, a pesar de lo que el título pueda encerrar. Yo no le veo

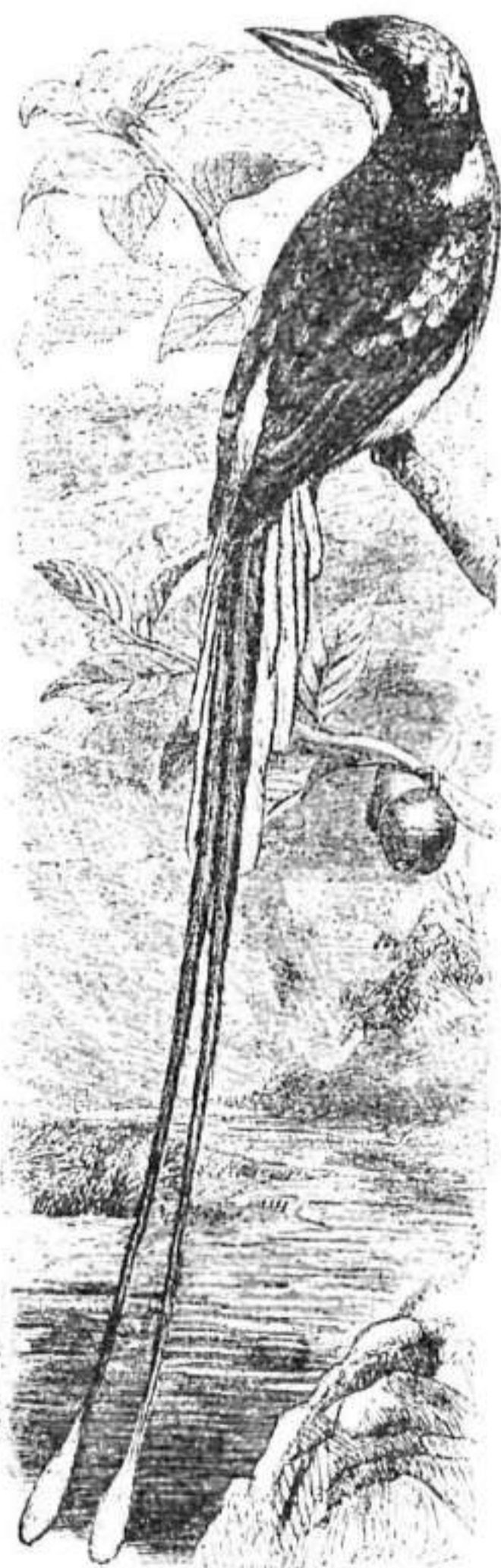
da puentes entre la ciencia y la vida, con un acercamiento a algunos nombres de animales. En este último capítulo vuelve sobre algún tema ya tocado en páginas anteriores —como el de los nombres que se dan a la comadreja—, pero también, es cierto, enfocado desde ángulos diferentes. M. Alvar ha logrado su propósito de dar coherencia y evitar repeticiones.

La segunda parte del volumen, *La diferenciación léxica de las lenguas románicas*, recoge el estudio de cincuenta y un problemas de lexicografía románica. El autor llega a soluciones realmente esclarecedoras, apoyadas en la geografía lingüística, y refleja la distribución de los diferentes tipos léxicos sobre más de cincuenta mapas. Su marco geográfico abarca toda la Rumania europea. La diferenciación de las lenguas románicas se estudia aquí no desde la fonética, como es habitual, sino desde el léxico. Las conclusiones del autor dan al rumano el número más elevado de léxico propio, seguido por el español y el portugués. Con ello sale reforzada la teoría de Bartoli, que veía cierto paralelismo entre Rumania y la Península Ibérica frente a una Rumania central innovadora. Hay que destacar también la consideración final de Rohlf, que presenta al catalán como una «dépendance» del provenzal.

El autor señala, entre las causas de diferenciación léxica (desgaste semántico, refinamiento social, claridad, influencia del substrato, préstamos, homonimia, etc.), la existencia de distintas formas para distintos estratos cronológicos dentro del latín. M. Alvar anota el texto y, en alguna ocasión, añade su interpretación cuando ésta discrepa de la del maestro.

La diferenciación léxica de las lenguas románicas es un estudio profundo lingüísticamente, dirigido al lector especializado, y brillante en sus conclusiones. Con Rohlf se confirma la validez del clásico enunciado: *cada palabra tiene su propia historia*.

PILAR GARCIA MOUTON



en poetas andaluces. Le encuentro mucho más arriba. En algunas ocasiones me parece sentir la voz de Augusto Kopisch, escritor no tan cómico como lo pintan en las literaturas, y que es capaz de exclamar, porque lo suyo era irónica tristeza: «¡Muchachos, no bebáis agua! ¿Conocéis la historia del Diluvio? No bebáis agua / pues allí se ahogaron todos los pecadores / tanto la vaca como el hombre»; por más que fuera en alabanza del vino, su trágico refugio.

Pero también es lógico que Joaquín León viva su Andalucía, un sevillano que sólo se le nota cuando habla. Eso sí, se le nota mucho.

Algunos versos del poeta están impregnados de ironía. Sin embargo, en este libro parece estar muy triste, por eso es tan lírico. Cuando un buen poeta está triste puede decir, haciendo paráfrasis a Neruda, «puedo escribir los versos mejores esta noche». Y entonces, la tristeza y sus posos de ironía se hermanan en su alma, y escribe un *Bautizo* que tiene sabor epigramático, y adonde parece resumir una cierta preocupación humana:

*Del fango saltó a la tierra,
de la tierra al aire,
del aire al cielo.
Era una animalito listo.*

...
*... quiero llamarme para siempre
Animalisto.*

Es cierto que Joaquín León parece machadiano en los poemas iniciales de esta obra, como sucede en el que abre el poemario y titulado *Camino*:

*Solo y seguro de mí
no me queda más sendero
que el primero
que elegí.
Con cualquier hombre camino
por la tierra
si su palabra no cierra
mi destino.*

Octavilla, en este caso presentada como copla de pie quebrado y como resultado de una doble redondilla, con ricos fonemas que nos hacen percibir perfectamente el fenómeno acústico de los estrofas de Antonio Machado, fenómeno al que Valery concedía una casi principal importancia por ser un entusiasta y gran degustador del ritmo. Pero Joaquín León no tiene que ir, por ello y necesariamente, en ese «río sereno y caudaloso cuyas riberas son las páginas de este libro». Sí es, por el contrario, «palabra en el tiempo», evidencia caliente de su aliento —verbo caliente somos, dice— exhalado al final de una gestación de pensamiento profundo hacia un mundo de libertad.

El poeta de *Confesión general*, creo que no va con ningún otro andaluz de cualquier tiempo, seriamente hablando, por lo que sería un error encasillarle en lo que llaman poesía andaluza, que aún me sigue pareciendo un concepto abstracto. Es verdad que los poetas nacidos en Andalucía fueron los que más categoría dieron a la lírica española. Pero debemos estudiarlos de otro modo, sin acordarnos de Villalón-García Lorca, por poner un

ejemplo fácil, o del *Romancero*, más difícil. Otra cosa, y esto se sabe bien, es, en general, la poesía popular, y en lo popular sí se ve a Joaquín León, aunque en un popularismo en el que el pueblo calla y sólo es acogido en sus versos por el «derecho a cantar» como lo hace el poeta, denunciando al mundo que «hambre o paz son palabras / que ya no se conjugan». A pesar de que debo intercalar aquí que yo nunca escribo para el que sabe, escribo para el que ignora.

Anunciación de ayer, memoria de mañana es, necesariamente, libro para el análisis, y yo lo estoy intentando desde mi punto de vista. Que no se coincida en el análisis aumenta su interés, sabiendo que Joaquín León es poeta importante, y ello está muy claro. Obviamente el sevillano es hombre de grandes lecturas que debemos separar de su obra para entendernos mejor, evitando llevarle a lugares comunes innecesarios: «Saludo a los poetas / a todos los poetas / que se han anticipado / y que han escrito ya / casi todos los versos / que yo escribir soñaba.»

Es que Joaquín León agradece así sus enseñanzas, como un aliento o un suspiro de fraternidad: «Ellos, maestros míos, / hermanos míos todos, / gastaron mis palabras / quemaron mis ideas, / me dejaron a solas / en mitad de la plaza.» En efecto, él se mezcla con ellos, pero su poesía siempre es suya. El ciprés, el olmo, los álamos, son elementos de sus poetas preferidos. Piensa que todo se lo llevaron antes a sus versos. Y en ese instante reacciona diciéndolo: «No me dejaron nada. / Entonces yo miré / dentro de mí / porque yo me sabía / repleto de bellezas y verdades.» Y Joaquín León anda muy bien solo. Se limita a recordarlos, no a asumirlos, de ahí que no se parezca esencialmente a ninguno. Y es cierto que lo cotidiano es lo ideal para el canto de este poeta, que sabe decir a tiempo «ya no vale este verso». Y resume: «... y me he quedado solo, casi solo / delante de mi página y mi pueblo.»

El poemario está dividido en cuatro partes-libros, como si el poeta fuera a cambiar de tema, pero no cambia para mí: El hombre, El verbo, Dios y La muerte, son los motivos de la poética de Joaquín León. Y tengo que añadir que el poeta andaluz no hace más que apurar el significado y las simbologías, agitarlos y conseguir el más sustancial y sustancioso combinado lírico, porque ni siquiera el tema de Dios es simple religiosidad. Parece que duda de Dios, pero sólo juega con él. Juegan los dos a ser uno, aunque más bien lo hace con uno distinto cada vez, sin que con ello quiera decir que se trata de vicedioses, como alguien sí dijo, habló de su existencia, descubriendo su idea de Dios, haciéndoles embajadores para distintos arrebatos: «Quizás yo sea un Dios pequeñito». O «a mi Dios personal lo asesinaron / en mil novecientos treinta y seis». Y, también, «Dioses de andar por casa, / los Dioses necesarios / cada día y cada hora». Es decir, se trata de un libro lleno de contenido temariamente único—uno— a pesar de querer hacerlo vario; sigue su tono enriquecido alrededor del hombre no

condenadamente solo, sino con todos los hombres en libertad, mientras que, en imaginarios paréntesis, el poeta pasa corriendo por su tierra: «Y volvieron / las penas de Andalucía / pena que cantan los coros / que nostalgian a los moros, / pena de la tierra mía». Que esto, para Joaquín León, es tan honroso como inevitable.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

UNA FE CIEGA EN LA POESIA

JUAN RAMON JIMENEZ: *Autobiografía y artes poéticas*. Los Libros de Fausto. Col. «Anaquel de Poesía». Madrid, 1981.

Arturo del Villar, poeta, crítico, ensayista, ha iniciado una serie de publicaciones—una modesta labor editorial increíble en estos tiempos difíciles y en cualquier tiempo mejor o peor—con una entrega de aforismos de Juan Ramón Jiménez. El libro con el cual se estrena la editorial Los Libros de Fausto, se titula *Autobiografía y artes poéticas* y es el número uno también de la colección «Anaquel de Poesía».

Del Villar ha puesto al frente del volumen una frase que Goethe dejó en boca de Mefistófeles: «De acuerdo en que lo quieras todo. Pero encuentro un obstáculo, solamente uno: el tiempo es corto y el arte es largo. En mi opinión deberías prepararte, aprender algo. Asíciate a un buen poeta...»

Esto ha hecho Arturo del Villar al iniciar su singladura editorial: asociarse a un buen poeta, eligiendo, para iniciar su tarea, una buena selección de aforismos juanramonianos.

Paralelamente a su labor poética, tan sostenida y profunda, Juan Ramón fue dejando en periódicos y revistas de España y América, y en sus propios cuadernos, una abundante y personalísima labor crítica que abarca casi todo el panorama literario de su tiempo, sobre todo el poético. En muchos casos, esta labor crítica se ofrecía en forma de aforismos. Ya en la revista *Helios*—once números aparecidos entre abril de 1903 y febrero de 1904—el joven poeta capitaneador del grupo—Villaespesa, los Machado, Martínez Sierra...—gustaba de hacer comentarios de las novedades de entonces, intercalando agudas notas o glosas sueltas, firmadas o anónimas, en donde ya campeaba la pluma incisiva del poeta moguerense. Esta serie crítica, cada día más esencial, continúa apareciendo en otras revistas, como *Renacimiento*, *España*, y se agudiza en *Índice*, cuatro números de portada amarilla en 1921 y blanca en 1922. Por entonces Juan Ramón ya es eje y guión de la nueva poesía española. En 1925 apareció el único número de *Sí* (*Boletín bello español*), en cuidadísimos pliegos sueltos de ocho bellas páginas numeradas. Y, tras de *Sí*, *Ley*, la última de las revistas juanramonianas, que llevaba por subtítulo el muy curioso de (*Entregas de capricho*) *Ley a algo: a la Poesía por ejemplo*. Por entonces Juan Ramón comienza a estar cansado de las revistas, de Ma-

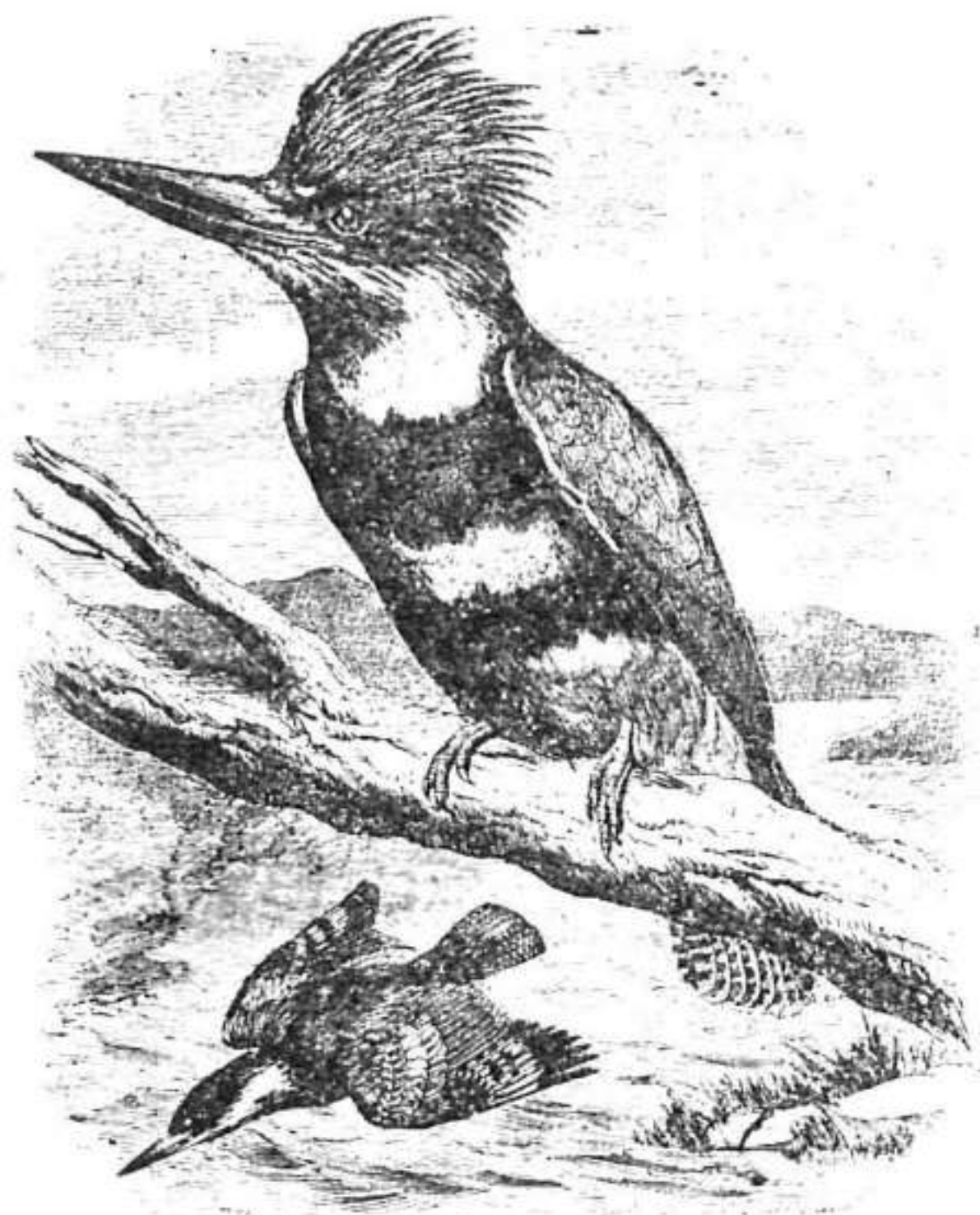
drid, de las fechas y hasta de su propio nombre—recordemos sus agudas neurosis—, y proyecta una serie de publicaciones más personales en las que él, en adelante, va a ser el único colaborador. Es la época de los *Cuadernos*—*Unidad* (1925), *Obra en marcha* (1928), *Sucesión* (1932), *Presente* (1934) y *Hojas* (1935)—, en los que el poeta continúa publicando, junto a poemas nuevos o revividos, su cada día más exigente crítica del momento, entregada de diversas formas: glosas, cartas, comentarios, aforismos... Todo iba pasando, así, por el ojo cada día más avizor, a veces terrible, del poeta puro que envolvía, consciente o inconscientemente, sus temibles anatemas en una prosa emocional, trabajada, muy suya, con una savia tan caliente y jugosa que la crítica llegaba a ser obra de creación al mismo tiempo que de análisis.

Hacia 1930 comienza a publicar en *El Sol* de Madrid una larga serie crítica que alterna con caricaturas líricas y con poemas. Después, ya en América, exceptuando los paréntesis en que su enfermedad era tan aguda que no le dejaba trabajar, continuó dando crítica y aforismos en revistas de todo el Nuevo Continente.

La agudísima penetración juanramoniana y su fino humor andaluz, junto con el conocimiento completo que tenía de la poesía, hacían que estas críticas breves o aforismos fueran temidas o deseadas por los poetas, sobre todo por los poetas jóvenes, a cuyas ansias primeras llegaba el dictamen del maestro, a veces velado, siempre cáustico, como una especie de espaldarazo mágico o como una definitiva anulación de esperanza.

Crítico exigente siempre, exacerbaba su propia experiencia—para lo suyo y lo ajeno—en determinadas épocas de su vida, en aquellas en que la pasión—«Pasión de mi vida, poesía...»—llegaba a un grado tal que por todas partes veía vulgaridades, prosaísmos, gesticulación, excesos, impurezas, para sus ansias avasalladoras de perfección. Exclusivismo, rigor y sistemáticas no por exageradas menos conmovedoras si se piensa que de ahí arranca—como dijo Guillermo de Torre—«la nueva valoración de la sustancia poética, del fluido lírico, con independencia de su molde expresivo, del añadido literario, de la "composición", del "adorno", del "resto"». Porque, en definitiva, lo que Juan Ramón quería conseguir con la poesía era mucho más que el poema acabado: «era el cultivo y exaltación de la belleza, era la aspiración "a una vida mejor", era lo vocativo del "trabajo gustoso"».

Esta obsesión estética, con los naturales resultados de contradicción, deformación, desenfoque e incompreensión por los demás, le hizo crearle fama de injusto, sobre todo en la última etapa de su vida madrileña, enrareciendo paradójicamente aquella atmósfera lírica que pretendía ser purísima. Y, sin embargo, si algo sacaba de quicio al poeta era la injusticia, sobre todo en lo histórico. Si toda su vida fue una batalla gigantesca por conseguir la Poesía, con mayúscula, toda su crítica fue un formidable esfuerzo por conseguir la crítica justa. «Seamos poetas y críticos justos—escribía—, veamos en la luz de cada uno su fulgor, su color; multipliquemos la luz. Que nuestra saeta quede sólo, y respetando siempre el resplandor verdadero, propio o reflejado, para el traidor, el doble, el engreído, para el apagaluces.»



Tras la lectura de estos aforismos, algo, muy especialmente, se queda flotando en el aire: la fe del poeta—una fe ciega—en la poesía. Ya él mismo lo dice: «En mi poesía veo que hay algo inefable: la fe. Lo demás no me importa.»

FRANCISCO GARFIAS

EL OCASO DE LA MODERNIDAD Y SU GENESIS

AGUSTIN UÑA JUAREZ: *La filosofía del siglo XIV*. Contexto cultural de Walter Burley. Biblioteca «La Ciudad de Dios». Real Monasterio de El Escorial, Madrid, 1978.

Esta visión crítica se hace más esencial en los aforismos, de los que trae Arturo del Villar a este libro una buena muestra. Hasta en sus reacciones más violentas, hay una lógica especial indiscutible, una verdad suya clareada a la luz de una inteligencia superior, aun admitiendo sus ofuscaciones. Gustador del contraste fuerte—hay que dejar a un lado para siempre la imagen de un Juan Ramón blando, delicuescente—, sus aforismos no son nunca producto del capricho, sino que obedecen a una perspectiva, la suya, a un modo de entender la poesía y, más aún, la vida misma. Sus arrepentimientos y contradicciones—el laberinto juanramoniano del que tanto se ha hablado—eran naturales en un espíritu como el suyo, tan dispuesto siempre a la rectificación en la búsqueda de la verdad. Así lo ha entendido Arturo del Villar, en su justo prólogo, cuando dice: «Su actitud fue diligente en todo instante, y por no ser persona de acción, sino de pensamiento, redujo su actividad a la escritura, en la que ha quedado reseñada su personalidad con trazos clarísimos. Pensar no es una aventura, sino una necesidad que da sentido a la vida de un escritor por encima de los restantes datos esclarecedores.»

Juan Ramón confesaba que había escrito en su vida unos treinta mil aforismos. Doscientos treinta y cinco recoge Arturo del Villar en este «Anaquel de Poesía». Muchos de ellos—de ahí el gran interés del libro—rigurosamente inéditos. Reunirlos todos será una labor de muchos años. Dar una selección de ellos, como ha hecho Arturo del Villar, es una formidable aventura. ¿Qué hubiera pensado Juan Ramón de esta selección? La intención del antólogo-editor es, en todo caso, muy elogiable. «A la hora de preparar esta edición que Juan Ramón hubiera deseado hacer—escribe—se ha respetado el que parece ser criterio preferido por el poeta, tanto en la ordenación como en la agrupación de los aforismos. No es posible acertar cuando se trata de Juan Ramón, pero de momento hay que conformarse con intentarlo para dar a conocer la obra inédita o desperdigada en revistas inasequibles hoy.» Un gran intento de acercamiento es este hermoso libro que Arturo del Villar nos ofrece lleno de deseos de superación y de devoción juanramoniana.

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, doctor en Historia de la civilización medieval por la Universidad de Lovaina, miembro de la SIEPM y profesor en el Real Monasterio de El Escorial, Agustín Uña Juárez se nos presenta como un profundo investigador del pensamiento medieval y moderno, y lo hace con un difícil tema, que trata de dar su justo valor a una importante figura de la filosofía inglesa como fue Walter Burley. Es a través de Burley como llegamos a conocer—y utilizamos palabras del propio Uña Juárez—«el ocaso de la modernidad (que) coloca ante su génesis».

Si ciertamente la figura de Burley ha sido insuficientemente estudiada y es, por ello, raramente conocida, no es menos real que toda una época como el final del siglo XIII y el XIV, en sus aspectos filosóficos, es apenas un capítulo en los temarios de la filosofía universal. De esta manera hemos de situar el trabajo del profesor Uña en los límites de la más importante obra filosófica; hoy, que apenas se nos supone tiempo para el artículo periodístico o la meditación menor. Porque si volvemos a palabras del autor, «Burley participa plenamente de las inquietudes intelectuales de su época», se hace preciso conocer todo el entorno de los centros intelectuales del tiempo, como, fundamentalmente, París y Oxford, y llegar a la comparación y relación de la filosofía burleyriana con autores como Aristóteles, Averroes, la antigua grecolatina en su conjunto y la obra de los «contemporáneos» más o menos cercanos como Ockham, Grosseteste, San Alberto Magno, Santo Tomás, Scoto y las influencias directas de Boecio, como el «gran transmisor del saber lógico de ascendencia aristotélica», o el influjo de Avicena, considerado por Bacon «como el máximo pensador, después de Aristóteles».

El estudio del profesor Uña Juárez, llevado a cabo entre 1973 y 1974, posee el valor fundamental de interpretar el pensamiento filosófico del siglo XIV a la luz del cuadro cultural en el cual tuvo lugar la vida y obra de Walter Burley, y de situar con cierta exacti-

tud la obra de otras eminentes figuras que hicieron posible «el despegue mismo de la modernidad, hoy agonizante y en trance de profunda revisión».

El acercamiento que Agustín Uña nos hace de Walter Burley es verdaderamente magistral y manera muy adecuada para darnos a conocer su vida y su obra, la cual se desarrollará en un contexto de tensiones y cambios sociales de un vigor casi increíble en nuestra etapa de maquinismo paranoico. Dice el profesor Uña Juárez que «paralelamente y aun indispensable para el conocimiento de las ideas y contenidos doctrinales de un determinado pensador es la consideración de sus recursos formales metodológicos. El interés de los mismos radica en que descubren la propia vía de acceso al saber y muestran el proceso de las ideas y la marcha del pensamiento. Los pensadores de la época de Burley presentan ciertas peculiaridades en cuanto a la propia actitud filosófica y a los estímulos de que surge. Algunos de sus rasgos se nos muestran mediante el descubrimiento de las coordenadas metodológicas que determinan el propio camino hacia las ideas, condicionando ciertos modelos de expresión. Recogeremos algunos indicios en este sentido. Comencemos por un aspecto aparentemente externo y sobre el que existe discusión: el posible conocimiento de Burley sobre la lengua griega». Este comentario abre, en efecto, una apasionada investigación sobre la posibilidad de que Burley conociera el griego y se hubiera nutrido de las experiencias y saberes de la lengua de Aristóteles, pese a la propia «dificultad tradicional de los latinos ante el idioma de Grecia (que) tiene ya un testimonio en el caso de San Agustín». Y es así, o sea a partir de esta posibilidad de incursión en la cultura de Atenas, como es analizada la preocupación del pensador de Oxford por el pensamiento aristotélico, llegando a la meditada conclusión de que, de cualquier manera, conociera o no el griego, hubiera llegado, al igual que otros contemporáneos, a «penetrar larga y profundamente, en el pensamiento de Aristóteles, pero sólo indirectamente, e. d., a través de su traducción latina». Cuestión ésta que va a cualificar plenamente a Burley haciéndole participar de cierto renacimiento clásico, el cual será llevado a sus últimas consecuencias a través del estudio y la investigación permanentes y, desde luego, sin apartarse ni siquiera décimas de todo el saber acumulado por las dos culturas tradicionales como son la griega y la latina.

Ello, no cabe duda, lleva a Burley a mantener una constante preocupación pedagógica a lo largo de su vida, y prueba de ello son los innumerables discípulos y seguidores que tuvo su filosofía.

Pero, además, si tras unas observaciones histórico-críticas generales el profesor Uña nos había presentado un capítulo dedicado a las obras de Burley, distinguiendo entre las auténticas, las dudosas y las espúreas, no menor importancia tiene el capítulo dedicado

LA DICOTOMIA ESCRITOR-SOCIEDAD

JESUS LOPEZ-PACHECO: *Lucha por la respiración*. Edic. Destino. Barcelona, 1980.

Lucha por la respiración es el título expresivo del primer relato que, por extensión, da nombre a la colección de narraciones que nos presenta Jesús López Pacheco. Se trata de un conjunto de obras cortas, aparentemente dispares, pero unidas todas ellas en la misma preocupación del escritor, su lucha por el aire, dentro y fuera de sí, intentando encontrar y resolver la dicotomía escritor-sociedad.

Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos se abre con un prólogo que Jesús López Pacheco ha escrito para los curiosos lectores. Se trata, en realidad, de un subterfugio, como si al autor le diesen ciertos reparos aparecer al descubierto ante el público, cierta vergüenza de escritor que se atreve a publicar, y se sirve de dos buenos valedores: utiliza extractos de los prólogos del autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* y de Miguel de Cervantes en su *Galatea*. López-Pacheco incluye como prólogo un chusco «Soneto con estrambote en desagravio a la berza por el licenciado don Luis González de Berceo», una sátira en la que se dice: «El que desprecia por vulgar, la berza / suele ser el berzotas señorito.»

Nota del autor, da información sobre la historia de los cuentos: época en que fueron publicados unos, la condición de inéditos de otros o el porqué de la inclusión en esta colección. López-Pacheco explica la gestación de alguno de ellos, las difíciles circunstancias políticas en que se escribieron algunas narraciones y que hacían inviable su publicación. «Escribir en España, era muchas veces exportar, cuando no almacenar en espera de mejor coyuntura» (p. 13). Fustiga las modas y los «ismos» modernos, pura palabrería, carentes de autenticidad. El autor nos explica que sus cuentos son ejercicios narrativos y que son realistas «cuando al realismo no le dejaban ni respirar».

Efectivamente, algunos de estos relatos pertenecen a lo que en la historia de la literatura contemporánea se denomina realismo social: temática de la lucha por

la respiración o la lucha por la vida. Así, ya en el primer cuento se lee: «El sudor le quemaba en la espalda como un gusano frío, interminable, repentino» (p. 20). El viaje, agobiante, en el tranvía o en el autobús, aparece en numerosos relatos como en *Tierra de misión*, *El alma al desnudo*, *La voz en el tranvía*, en el *Observador observado*. Describe el ir y venir, mezcla el monólogo interior de los pensamientos con las conversaciones de los pasajeros, las descripciones del trayecto o el tedio de la parada.

En otros, como *El hombre caído*, *La hora del aperitivo*, *El hombre sin educación*, la narración se hace desnudo realismo en la búsqueda de un trabajo digno, la lucha contra el paro, en la denuncia de la marginación, la explotación de los débiles, en la descripción de un obrero (p. 95). *Lucha por la respiración* y *Aire puro* se parecen ambos por la misma temática del aire, pero el primero es una realidad y el segundo una parábola posible, un invento rentable para el hombre de negocios sin escrúpulos: el «precipitrón», para limpiar la contaminación. Este realismo no está reñido con la ironía, así en el primero puede leerse: «Un autobús es una unidad de destino en lo municipal» o en *Aire puro*: «P. T. P. U. (Petroleros de Todos los Países Unidos)» (p. 74). La frase ingeniosa, la greguería metafórica, están a flor de cada cuento: En *Densidad*, el segundo, «La cerilla friccionada contra el raspador hace aspavientos de mujer histérica» (p. 35), o «Los garbanzos son bolas con nariz». El tema del cigarrillo, de la divagación-relato, al hilo del humo, aparece en *Densidad* o en *Café con humo*. En éste aprovecha para hacer una crítica de los contertulios, escritores acomodados, en contraste con el trabajo y la rutina del camarero o cerillero.

Alrededor de la fiesta, inédito en castellano, es un cuadro de costumbres de la fiesta nacional, con descripciones pintorescas de la calle, del café, la picaresca de las reventas y el timo a los extranjeros. El lenguaje es coloquial, expresivo, chulapón: «Pues si quien algo que lo paguen qu'en sus tierras no debe de haber hombres de verdad... y españoles sólo los hay en España.» Por su extensión podría considerarse una no-

a «El cuadro filosófico del siglo xiv en su historiografía», como medio real de emparentar a Burley con las investigaciones e interpretaciones contemporáneas a su quehacer y, más todavía, extraer las conclusiones suficientes para conocer cómo las experiencias filosóficas de «Oxford a finales del siglo XIII» dan como resultado el que «Burley pertenece a una de las dos o tres generaciones de pensadores formados en un ambiente de "tomismo prohibido" y que sólo en su madurez reflejarán, de una u otra forma, la recuperación del tomismo en los primeros decenios del siglo xiv», y que llevarán a emparentarse con el universo filosófico del «París a comienzos del siglo xiv» a través de su estancia en la capital del Sena y su directo contacto con las facultades de Artes y de Teología.

114 Concluiremos este comentario afirmando que el estudio del profesor

Agustín Uña Juárez es un puntal muy importante para comprender exhaustivamente el «entorno humanístico y su cuadro cultural» del ya referido siglo xiv, en que tuvo lugar la vida y obra de Walter Burley.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

DESPUES DE LA CONTIENDA: EL RECUERDO

VICENTE PRESA: *Teoría de los límites*. Ediciones Rialp. Colección Adonais. Madrid, 1980; 89 pp.

Cuando aquel guerrero, Gunnar, después de haber conseguido tantos trofeos y ga-

nado cien batallas, quiso ver de cerca el amanecer, sin sospecharlo (esto nos puede parecer muy simple), se encontró sitiado por la lluvia: los horizontes le fueron lejanos y las figuras menos claras. El deseo aún más voraz. Tan lejos todo como imposeso. Una derrota—la primera—en la contienda. Fue algo extraño que dejó abatido al más fuerte y desposeído al más pudiente. Y he aquí que el guerrero, recluso en su castillo, ya vencido y próximo a sus almenas, pudo verse con el amanecer. Oír pudo, entonces, la voz del diablo que, como en el poema de William Blake, cantaba a la Energía de la vida, el más eterno Goce. Hoy, Gunnar, como un monje maldito, desde su escondrijo decide ir pasando ante sus ojos aquellas figuras antiguas, aquellos momentos transcurridos a quienes prestó su sombra y sus falacias para encontrarse finalmente—él mismo—en la razón de un verso por adivinar la muerte o por hacerse real—en él—la satánica frase en la noche de

vela corta (de la página 120 a la 154). La temática de lo nacional y el punto de vista del extranjero aparece también en *Tres historias inverosímiles*, en el primer relato, «traducción del sueco»: una especie de carta nórdica con la visión del español temperamental hasta el exhibicionismo, y la sueca, que no responde a la provocación. Los otros dos cuentos inciden de nuevo en el viaje en el metro o en el autobús.

Maniquí perfecto, que fue Premio Sésamo 1955, es una meditación sobre las cosas a través de la perspectiva de un maniquí humano, denuncia metafórica de la explotación del hombre. «El hombre de piedra ni se mueve, ni se ríe, ni llora» (p. 45). La empresa lo emplea como reclamo publicitario y premia con quinientas pesetas a quien lo haga moverse. *El hombre plano* es una mezcla de imaginación y realidad: combinación de la vulgar vida de un funcionario con la disparatada fantasía, que produce resortes expresivos, como: «Mi mujer y yo dormimos aquella noche felices, abrazados como dos hojas de un mismo expediente en la gran carpeta de nuestra cama matrimonial» (página 211).

El analfabeto y la bola de billar, relato de la «mili», con dos protagonistas, el analfabeto que no sabe cómo se llama su patria y un soldado castigado al corte del pelo al cero. *Las consecuencias* es una crítica de los señores de la clase media. La chica de servir que vuelve al pueblo: creen que está anémica y resulta estar embarazada. Casi todo el relato es un monólogo que muestra el punto de vista de la chica.

El hijo, inédito en España, publicado en Lima y en una antología moscovita, es un cuento relativamente largo, de la página 164 a la 184, una historia de chico bien en el que se entrecruzan el pasado de su padre, alférez provisional, y el presente del muchacho. Incidencias: el baile, la borrachera y la pistola del padre que se dispara tal vez para demostrar quién es. Mezcla el tiempo y el espacio: «Intenté arrastrarme sobre la nieve hasta que caí sobre la alfombra, a la cuneta» (p. 181).

El alma al desnudo ofrece sendos monólogos de la mujer amante de los jardines y del marido, funcionario, hombre urbano que detesta los parques, que siempre viaja en metro. Un día hace el viaje por el jardincillo y se relaja, va descomponiendo su figura y representa su papel de exhibicionista.

Lucha contra el murciélago, inédito, 29 páginas, es tal vez la narración más interesante. Va encabezado por citas de Joyce y de Cervantes. Es un relato kafkiano, perturbador. La historia comienza cuando entra en el cuarto del escritor un murciélago, precisamente cuando escribía sobre el murciélago. López-Pacheco hace uso de recursos como la enumeración caótica (p. 227), recuerdos populares, se mete en divagaciones interesantes, apartándose de la narración, ensayando sobre el papel del escritor y nos da un lema: «No renunciar a la vida por la literatura, ni renunciar a la literatura por la vida» (p. 237). Encontramos reminiscencias unamunianas de Niebla: «Deseaba que mi hijo llegase a ser mi mejor y más positivo personaje, que lograrse independizarse de mí algún día para vivir la aventura de su propia novela» (p. 237). Incluso nos da una pista para entender su trayectoria vital: «Pertenece a esa clase de españoles para los que la vida tenía que ser una derrota.» Hace aquí abundante uso de metátesis infantiles, recurso que también emplea en otros relatos. Pero, en definitiva, ¿qué es el murciélago?, ¿Existe en realidad? López-Pacheco nos explica: «Es una manía, una obsesión, un símbolo.» «Ser escritor es luchar contra el murciélago.» ¿Cómo acabar con él? Con la pistola (otra vez): un tiro en la frente, tres días en el hospital y desapareció el murciélago. Pero el autor vuelve a las andadas, quiere escribir la historia de la historia del murciélago. Y al final, el autor sólo será capaz de: «Taché con tres equis brutales lo último que había escrito: XXX.»

¿Una alegoría de los fantasmas que cercan al escritor? O una manera de explicar el sueño de la razón que engendra monstruos. Cabría preguntarse si es la imaginación del autor o más bien la realidad social y la política. Se cierra el volumen con una nota del editor y una bibliografía sobre la obra de López-Pacheco.

Después de haber transitado por los caminos-lectura de este volumen de cuentos de Jesús López-Pacheco, doscientas cincuenta páginas redondeadas, el lector tiene la sensación de haber luchado contra algo: el discurso narrativo, la censura, o el murciélago. ¿Se trata, pues, de una prosa en armas? No diríamos tal, aunque el autor ha querido mantener su compromiso político y no hacer reñir, honradamente, a la ética con la estética.

A. SABUGO ABRIL

conquista: «La Razón ha de ser el límite o circunferencia periférica de esta tu Energía.» A partir de aquí Gunnar tuvo el libro.

CABALLEROS, DAMAS, ARDIDES Y ENSUEÑOS

No es nada fácil —a oscuras o a la luz— el planteamiento y el juego de la vida (no hay batalla más campal) en breve y sobre un papel, y aún lo es más cuando la lluvia... te cerca. Gunnar ya es monje maldito: imagina motivos y danzas que le son reales, movimientos que gravitan desde nebulosas extensas y pérdidas. Al cabo del tiempo se regresa a lo vivido y el lenguaje es reposo o premonición de actos. Entonces es necesario poseer el sabio y sensible manejo, el desenvolvimiento, la astucia y la ironía de los vocablos: la sensación de lo inaprensible quedará limitada (ver página 24) en el falso y terminado silogismo, en el juego de contrarios

para confundir al enemigo y devolverle —otra vez— la imagen insegura, mediante un guerrear de alegorías el caballero maldito, al servirse de damas y aposentos como artificio (feliz consecución literaria) y continuar frente al desarrollo de los móviles sociales presentes y futuros para no concluir en su «inquietud ante el café» (página 51) mediante una «declaración en laberinto» (pág. 57) como en una guerra urbana donde el individuo es conducido y se conduce al surrealismo o al vacío. Gunnar guerrero, monje maldito y caballero cortesano, por aquello del serse y el amarse, huye y se refugia en la palabra. En resumidas cuentas, en el *sensu strictu* (página 72), en la reiteración de la nada, en la violenta inconformidad, en el ardid poético. Y desde la acerbada «ironía dimensional» (pág. 86) a la conclusión «indefinida», al ensueño. De aquí, buenamente, sale armado caballero y monje maldito Vicente Presa, por decirnos, entre la lluvia, las verdades.

INSATISFACCION EN LA VICTORIA

Todo nos lleva a nada. El pasado es reflejo y añoranza en la palabra. Gunnar pudo perder la batalla del tiempo, el amado cuerpo, el compromiso roto, el pulso cierto o la sensación verdadera. Todo en nada hasta rehacerse en la palabra. Ser de nuevo guerrero, monje y caballero en la batalla: blandir, sufrir o amar, y ser el dueño de su historia. Dejar que fuera Amor la perla rota sobre el agua fría en las lágrimas de Clea y escribir con Lawrence Durrell que la mujer está para quererla, sufrir con ella o para hacer literatura. He aquí el recurso: sentir en vuelo lo pasado, aunque los símbolos sean un engaño y las contradicciones vida; al ser permanente la verdad poética que envenena el deseo y realiza el sueño.

¿Dónde el premio al caballero? No está en la amante la recompensa (la vivencia ya fue y es engaño) ni la muerte es el deseado premio; la mejor dádiva se oculta

en el escribirse, en la inconexa insatisfacción, en ver tus límites y, a pesar de todo, entregarte al vuelo o a la deriva; en hacer bello el movimiento, huir—rara avis—o en caer y amar el laberinto y, finalmente, avvicinarte en la nada, *denken ist lieben*, confiando en la sola huida.

El duelo de Gunnar ha sido ganado magistral y noblemente (26 poemas y en su tercera parte y final una «conclusión indefinida»), mas la batalla siempre ha de perderse...

Esta es la (mi) imaginativa cara épica en *Teoría de los límites*. La he soñado, y es verdad. La otra cara, la más bella, la oculta e impresa está a vuestro alcance, o muy lejos—tal vez—para quienes no entienden—pero juzgan—. Mas, ¡qué mayor gloria que la de la insatisfacción en la certera y justa palabra!

ENTRE PARENTESIS. IN MAIOREM MODUM

Si *Teoría de los límites*, como libro de poemas, es más que suficiente para crear una situación y unos personajes, francamente su ejecución temática y la representación de unos determinados momentos es positiva. Para quienes manifestamos especial interés en los servilismos temáticos de la creación literaria y sus formas, este libro nos dona aspectos y maneras de lo que sería la poesía actual sellada por los jóvenes poetas. *Teoría de los límites* es un poemario que puede tener provecho, aunque es el tiempo quien lo elige, y no ciertos críticos trasnochados. *Teoría de los límites* es un libro que se presta y nos induce, teniendo en cuenta sus dos formas de expresión, a ir tomando en consideración una nueva línea poética—la afirmación en este caso no es un riesgo—que perfila con buen acierto y modales el cómo configurarse el poema con el hecho social, sin perderse por ello cualquier apoyatura imaginativa y en procedimientos aparentemente irreales (que no por ello dejan de fundirse con la realidad más candente) para adentrarnos o exteriorizarnos—igualmente— a partir de nuestras vivencias directas. De aquí la riqueza en sugerencias y connotaciones, alusiones directamente al hecho poético, que, también hay que decirlo, en el prólogo y en algunos poemas del principio cae en abuso de la reiteración y en documentalismos léxicos repletos de pautas poéticas inherentes, que son, creo, innecesarias. Todos estos poemas sintácticamente se encuentran más elaborados, lo que no quiere decir que sean más completos poéticamente; y por el contrario, los restantes son más concisos, su significación depende de esa relación paradigmática en toda la obra. Es claro que Vicente Presa pertenece a esos poetas que conocen bien la obra de Octavio Paz, los manejos lingüísticos del poeta mejicano; y que a pesar de ello sigue encontrando un vacío en la palabra, pero—nos lo dice—esta situación creada nos fuerza y es motivo de recreación, como sucede en Quevedo mediante negaciones y contrarios; para seguir indagando en el lenguaje y sus múltiples formas, como lo hace Presa: «Puede ser que todo quede en eso / una palabra hueca / de ronca eternidad indescifrable.»

116 *Pandemonium*, su obra anterior, fue un forcejeo poético por encontrar una salida

al emplear todo tipo de recursos temáticos y estilísticos para llegar a su toque final. *Teoría de los límites* es un paso más firme y determinado (en su misma indeterminación temática se cumple) manifiesto en dos diferentes estilos donde se confirman los modismos poéticos tradicionales, en formatos silogísticos, y poemas que funcionan por su fuerza expresiva aunque su estructura se encuentre aparentemente rota, pero que se realizan totalmente en su final. Es importante, lo digo, también, porque aquí no entro en ello, la utilización de su vocabulario—incluso los títulos—técnico-científico. En mi caso elijo los últimos poemas, y parte de los primeros. Es una obra entrada con un paso decidido, un salir airoso como Robert Browning en sus *Dramatic Idylls*

Teoría de los límites viene a ser un texto donde la posibilidad de aprender a tomar posturas personales, sin proponerse un didactismo por su planteamiento anárquico, y sí—tiene—un cierto alarde—ya aludido—de sapiencia... donde se pueden tomar nociones sin obligación ni cinzel. Un alimentarse sin hacer receta, un libro como para el Natanael de André Gide, o una predisposición—vital—a quedarte sin nada, porque todo ya es umbral de cenizas y porque—como en los poemas se canta—no aceptas esta forma de vida. Un silogismo—en ocasiones—y un recurso y meditación en el fondo, con su laxitud, sus contradicciones, su sosiego, sus vacilaciones, sus sedantes silencios, sus inconexiones y sus búsquedas en la nada y en el desencanto. Dos poemas rotundos serían—son—los de las páginas 82 y 84. Bien, y digo, es un conjunto de poemas idóneo para decirnos lo que fuera vida (vivencia propia) entonces y hoy es recuerdo o teoría de un límite en las palabras o en la más o menos certera definición de sí mismo.

MIGUEL GALANES

SUMA Y SIGUE BIEN LA POESIA EN CADIZ

FRANCISCO BEJARANO, JESUS FERNANDEZ PALACIOS, IGNACIO ROSSO SANCHEZ, JULIO HERRANZ, RAFAEL DE COZAR, JOSE RAMON RIPOLL, JESUS MARIA SERRANO, JUAN JOSE TELLEZ, FELIPE VILLALBA, MANUEL J. RUIZ TORRES, FELIPE BENITEZ REYES: *QADISH, muestra de la joven poesía gaditana*. Fundación Municipal de Cultura. Puerto de Santa María, 1980.

Si Andalucía ha sido siempre la tradicional patria de la poesía española, Cádiz ha contribuido a ese título en gran medida, fundamentalmente en la poesía del siglo que corre, con un manojo de importantes poetas: Rafael Alberti, José Luis Cano, Carlos Edmundo de Ory, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Murciano, Manuel Ríos Ruiz, Angel García López y Anto-

nio Hernández, entre otros. Por fortuna, las raíces no se han secado y en Cádiz siguen brotando jóvenes poetas que auguran espléndidas manifestaciones: *QADISH* es una antología que lo corrobora. Once poetas participan en esta variada muestra, que no pretende ser el manifiesto poético o la primicia de una generación de escritores (pensemos que el mayor, Francisco Bejarano, cuenta con treinta y cinco años, y el más joven, Benítez Reyes, con veinte), sino reunir en un volumen a miembros de colectivos poéticos existentes en Cádiz: *Marejada*, *Pandero*, *Logia Psikoerekus*, *Jaramago* y *Colectivo del Sur*.

Algunos son ya conocidos por su labor poética, crítica e incluso musical; otros están saliendo del anonimato con sus recientes publicaciones, y otros, aún inéditos, lo hacen a través de este libro. Así, tres nombres destacan meritoriamente sobre los demás: Jesús Fernández Palacios (Premio «Guernica» de poesía 1978, con *De un modo cotidiano*, y autor entre otros de los poemarios *Poemas Anuales* y *El ámbito del Tigre*), Rafael de Cózar (novelista, conocido crítico y estudioso en diversas revistas y ediciones críticas) y José Ramón Ripoll (músico y articulista asiduo en diversas publicaciones periódicas; finalista del «Adonais» 1971, Premio «Hércules» 1978 y «Guernica» 1979 con *La Tauromaquia*). Juan José Téllez Rubio cuenta con dos poemarios editados, *Historia del Desarrollo* (1978) y *Crónicas urbanas* (1979). Francisco Bejarano, con *Transparencia indebida* (1977); Ignacio Rosso Sánchez, con *Ritmos bravíos* (1979); Julio Herranz, con *Armas de sueño y cuerpo* (1979), y Felipe Benítez Reyes, con *Estancia en la heredad* (1979), completan el grupo de los publicados. Jesús María Serrano, Felipe Villalba y Manuel Ruiz Torres permanecen aún inéditos, al menos en libro. La antología ofrece un mosaico de iguales y distintas formas de expresión, de iguales y distintos sentimientos: desde la copla más popular, incluso glosando estribillos populares, de Rosso Sánchez, hasta el verso largo con raíces en las vetas más exquisitamente cultas de Rafael de Cózar, Fernández Palacios o José Ramón Ripoll; desde la más íntima explosión amorosa de Julio Herranz o Manuel Ruiz Torres hasta la casi agresiva respuesta social de los poemas de Jesús María Serrano.

Aunque todos ellos nacieron después de acabar la guerra, a todos, cuál más, cuál menos, les ha tocado vivir en su infancia o juventud los años de la dictadura. No se trata aquí de sacar connotaciones políticas al libro, que quizá no tenga; en sus poemas, no obstante, hace presencia inequívocamente el desfondamiento personal frente a la vida, el amor, la ciudad, el paisaje, la convivencia, etc. Como tantos otros jóvenes de las últimas generaciones, estos poetas sufren la soledad en el pecho, el temor en los talones, el pesimismo en el cerebro y la nostalgia en los ojos: *La soledad incendia los tejados* (dice Francisco Bejarano); *Si que cuesta nacer y nacer* y

nacer y no ser nada (Fernández Palacios); *Y yo insisto en que es mala la pena, / inmoral el dolor y absurda esta melancolía / que me recorre los años sin reposo* (Julio Herranz); *me veo / como un pedazo de polvo entre dos hojas* (Rafael de Cózar); *forastero siempre, / y desnudo, / figurante helado, / peregrino de la luz* (Jesús María Serrano); *estamos solos, / terriblemente solos esta noche* (Juan José Téllez); *Me han nacido diez rosas de azahares / diez vetustas soledades sin sonido* (Felipe Villalba); *La casa es un abrazo sobre el miedo / y es bien no contemplar su noche a solas* (Benítez Reyes). El mar, los recuerdos de la infancia, el día a día entre la emigración y el abandono de Andalucía y el contraste entre el calor del paisaje y la frialdad de la ciudad son un poso común que contribuye en todos a la obsesiva expresión de la soledad.

Soledad y pesimismo van hermanados o son la misma cosa. Parece como si la España Negra, o la Andalucía Negra, pendiera como espada de Damocles sobre ellos. Pero no es la España Negra anterior que abarrotaba la pintura de Regoyos o Solana la que se describe aquí, porque no hay descripción, sino la interior proyectada en unos símbolos externos que comunican desmoronamiento, destrucción y temor; como Quevedo—*Entré en mi casa; vi que, amancillada, / de anciana habitación era despojos*—, estos jóvenes poetas simbolizan en la ciudad, en la casa, etc., su mundo interior, que, no muy alentado de esperanzas y sí oscurecido por el sol del descalabro, dibuja el horizonte de la tragedia: *Esta ciudad vacía a media noche / y blanca a pesar suyo. Y esta casa, / sola y blanca también, se desmoronan* (Bejarano); *fatal tu casa crece mientras / por el azar por los azares somos* (Fernández Palacios); *Como un puente en la nada* (Rosso Sánchez); *Mi mesa de roble tal-vez-pino se hunde, hunde, hunde con mi cuerpo definiti-*

vo (Cózar); *y el abdomen / de la ciudad desnuda e impotente al injusto combate de las sombras* (Ripoll); *escribir / sobre árboles y peces, de este tiempo / de letrinas* (Téllez); *Y en aquella ciudad se levantaba / la triste habitación de los ocasos, / el reino que ofrendó nuestro deseo / al miedo posterior de las memorias* (Benítez Reyes).

Habría que preguntarse cómo es posible que los poetas jóvenes, contemplados como portavoces de todos los jóvenes, de la misma forma que los poetas lo son de los pueblos, asuman ese estado de pesimismo existencial. Es el pesimismo de los jóvenes españoles de hoy; la situación no era ni es muy halagüeña y ello explica la tendencia al aislamiento, a la soledad, al «pasotismo». Andalucía (y no sólo Andalucía) no ha cambiado mucho: ¿Cómo se podrían explicar las palabras de Rosso Sánchez en el poema «Cuarenta años después», dedicado a Miguel Hernández: *Cuarenta años después, / seguimos siendo niños yunteros?* Dice J. J. Téllez, poeta de veintidós años, que *nos hablaron tanto de la Guerra que llegamos a soñarnos vencedores*: lo que peor digiere esta juventud son los triunfalismos, sobre todo los que han costado la cara moneda de mucha sangre. La sangre cuesta cara no sólo en las guerras, sino también en el día a día, en la más cercana convivencia y en la más cercana esclavitud.

Sentimientos más o menos vividos y expresados por los once poetas, cada cual a su manera, son los que he apuntado. Y no se trata de una coincidencia entre quienes actúan y subsisten en el mismo *status* social o cultural; el único *status* que les une es la poesía: dentro del colectivo existen situaciones y profesiones tan variadas como la de profesor universitario o la de radiotelegrafista de la Marina Mercante, y, sin embargo, todos sienten intensamente la rebeldía ante el desconcerto, la aspiración al amor, los interrogantes sobre la vida y la muer-

te, el despilfarro de la emoción y el sometimiento a la belleza.

El abanico de sentimientos es amplio y está modelado por once perspectivas lingüísticas donde es posible todo: el lenguaje reflejo, el lenguaje directo, el intimismo más lírico, la épica más narrativa, la mezcla de lírica y épica, etc. Nombre a nombre habría que concluir que el poemario se abre con Francisco Bejarano y se cierra con Benítez Reyes, en quienes se da esa mezcla de lírica y épica; Fernández Palacios mezcla el lenguaje directo con suaves aleteos barrocos y superrealistas; Rosso Sánchez amolda su intimismo amoroso en un lenguaje directo, casi coloquial y popular; la poesía amorosa de Julio Herranz pasaría por el serio aprendizaje en la de Salinas, aunque de cuño más espontáneo; Rafael de Cózar, especialista en poesía experimental, camina por sus ondas, aunque a veces puede más el lenguaje reflejo del romanticismo mejor entendido o el barroquismo; José Ramón Ripoll recurre, por un lado, a la función apelativa de la segunda persona, aunque es mucho más atrayente su verso largo, donde logra cotas elevadas en el lenguaje reflejo para ocultar la visión directa de las cosas; Serrano Romero alterna la narración/descripción con la respuesta agresiva de la poesía social; Juan José Téllez, Felipe Villalba y Ruiz Torres comunican su intimidad, incluida la amorosa, de forma directa y narrativa.

Dice Andrés Sorel en el prólogo: *Y estos once gaditanos siguen alimentando la gozosa tentación de los rebeldes, de los puros, de los soñadores. ¿Puede tenerse otro fin? ¿Habrá mejor empleo del tiempo? ¿Necesitarían acaso alguna otra justificación?* Por supuesto que no; la poesía es eso: soñar con la belleza y con la justicia, con los puros ideales y con los cambios, al tiempo que con las permanencias.

SANTOS ALONSO

TIEMPOS NUEVOS, VIEJOS TIEMPOS

RAMON DE GARCIASOL: *Segunda selección de mis poemas*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.

Los temas de posguerra se han convertido, de un tiempo a esta parte, en carnaza apetecible para cuya deglución (no siempre para su previo desmenuzamiento) todos nos sentimos fieras más que capacitadas y ansiosas de alimento. Sin embargo, los temas de posguerra están pasando a convertirse en materia *non grata* para los deglutidores, habida cuenta de la abundancia de indigestiones, habida cuenta, en fin, de la dificultad de estirar el tópico abundantemente frecuentado o de inquirir en mayores profundidades a las que es imposible acceder sin un pertrecho crítico suficiente. La poesía de posguerra se ha convertido, particularmente desde su apresu-

rada «vedetización» desde 1970, en una fascinante parcela donde ensayar nimiedades, pequeñeces e incongruencias. Es verdad que su poder atractivo vino derivado de cierta catalanización de las ideas críticas a su respecto, y que la fascinación aumentó con el apilamiento de las dichosas antologías, todo ello adobado y aderezado decisivamente con el giro político-institucional de la pasada década y la adquisición apresurada de una incitante perspectiva histórica. Pero, con todo, habremos de convenir en que, salvo excepciones ni siquiera por todos conocidas (De la Concha, J. Olivio Jiménez, Miró, González Muela, M. Mayoral, Fanny Rubio, pocos más), no se ha dicho nada verdaderamente definitivo, con lo que supone esta palabra, a pesar de las valiosas perspectivas aportadas por algunos de los autores mencionados. Sigue, pues, faltando una verdadera metodología, una verdadera óptica para la consideración de esa poesía

que todos comentamos y en la que nos cuesta situar, caracterizar y tipificar a poetas menos manoseados, como Ramón de Garciasol.

UN CASO CONCRETO

La historia de la poesía de posguerra nos pediría, ante todo, un concepto claro de fechación rigurosa, y debería ir seguida y apuntalada por una bibliografía selectiva y crítica, aparte de una sociología del período y de una sistematización de las tendencias y corrientes. Pero, en ese panorama ideal, ¿dónde incluir a poetas que algunos han llegado a llamar «menores»? El caso de Ramón de Garciasol es el del poeta incluido en las antologías de los «brilladores», es el caso de un poeta con seudónimo, pero es también el caso de un poeta nato, buen versificador y acendrado escanciador de los tópicos existenciales de la época, a quien en mi caso personal me vinculan mis lecturas de adolescente casi niño en el descubrimiento de aquella poesía sorprendente que se hacía en España en el momento presente y que, a casi todos los de mi edad, se nos antojaba extraña y mágicamente distante de la otra poesía, de sólo un par de décadas atrás, que se nos enseñaba en el colegio no sin algunas restricciones. Para mí, el nombre de Garciasol iba unido al estruendo tormentoso de Otero, de Celaya, de Nora, de Morales, pero huía a veces hacia la melancolía tornadiza y sugerente de Hierro, de Valverde, de Hidalgo...

La presente recopilación de poesía de Ramón de Garciasol (*Segunda selección de mis poemas*), que acaba de editar hace pocas fechas la Editorial Espasa-Calpe a través de sus estupendas y accesibles «Selecciones Austral», pábulo indispensable para tantos años pasados de indigencia cultural, nos retrotrae a otro tiempo por el nombre de conjuro de su autor (los nombres, tanto topónimos como antropónimos, tienen desde Proust un poder de conjuro antes desconocido), pero también nos acercan a un español que ha vivido su tiempo hasta el hoy urgente y que, echando mano de la fórmula, ha sido ante todo un cronista, acaso con el poder de recreación, de tipificación, de dadores virtuosos de los bienes mostrencos que tenían aquellos cronistas medievales que a veces trabajaban en equipo.

Sería, no obstante, absolutamente reductista y simple esquematizar el caso presente con la socorrida interpretación de la «berza»: autores que se convirtieron en periodistas o en juglares anónimos por falta de libertad de expresión. Se apeló recientemente a la vigencia indiscutible de la generación anterior (grupo del 27) en los poetas de los años cuarenta y cincuenta, y ello ha sido positivo. No sólo el magisterio indiscutible de los poetas mayores que quedaron en España tras la contienda, sino también la admiración clandestina hacia poetas ya extrañados del suelo patrio cuyas obras circulaban con ansiedad y prisa, a veces copiadas manuscritamente, por los colegios mayores del Madrid de los años cuarenta (caso de Cernuda sobre todo).

EL DERECHO AL ARTE

Sólo en algunas publicaciones minoritarias (recuerdo ahora la revista *Jugar con Fuego*, que dirige desde Asturias José Luis García Martín, bien lejos de las macrorrevistas a lo Juan Cueto), sólo en ellas, digo, he detectado en alguna ocasión tímidos intentos e

incluso débiles incitaciones al análisis pormenorizado de esta poesía de posguerra en sus vertientes hipotéticas, tanto lingüística como estilísticamente (basta ya de los estudios temáticos, que para eso José Luis Cano nos dejó en los últimos veintitantos años abundantes selecciones temáticas de la época).

Por ejemplo: es fácil, y posiblemente se trate de un tipo de recurrencia sintáctica —por ende, estilística—, hallar en la poesía del tránsito de los cincuenta a los sesenta (Ángel González, Sahagún, Cabañero...) estructuras que abren a menudo el poema: «Es entonces...», proposición temporal relativizadora que abre toda una visión del mundo. O, como en el caso de Garciasol: «Es posible que...», y se abre el poema con ese posibilismo ironizante, repetitivo, engarzado en toda una tradición filosófica perspectivista, a veces orteguiana, existencialista, a veces mecanicista y hasta fenomenológica. En Ramón de Garciasol hallamos, como en otros poetas coetáneos, esa propensión a los arquetipos lingüísticos que marcan la pauta del poema y de la poesía toda: el hecho de comenzar la frase poemática con verbo impersonal o intransitivo, o bien con sujeto sin actualizador, más verbo y objeto directo. O bien el monólogo discursivo, frecuente en el poeta que nos ocupa, o bien la aparición de silencios que puntúan la presencia de la función fáctica del lenguaje de una manera insólita. Podríamos prolongar (y habrá que hacerlo algún día) esta nómina y combinarla con la presencia de otras estructuras (en este caso tropológicas) propias del irracionalismo poético de preguerra, tales la visión o la correspondencia, tipificadas por Carlos Bousoño en sus recientes y definitivas obras.

Todas estas recurrencias y repeticiones pertinentes lo que vienen a evidenciar es la credulidad estética y el apasionamiento retórico de unos poetas que volvieron a la humanidad o humanismo clásicos, en lo que habrá, sí, que dar la razón a los que establecieron por vía intuitiva este criterio de la rehumanización. Antonio Buero Vallejo, prologuista de excepción en este volumen que comentamos, coincide con José Luis Cano cuando dice que Garciasol es poeta esencial (o humanista) en lo que tiene no sólo de depuración (al fin y al cabo trascendente), sino también de calor humano contagioso, urgente y beligerante. Escarvar en las fuentes de Garciasol (cosa que ya hace Buero) sería descubrir a los poetas de siempre: Machado y Unamuno, Fray Luis, Garcilaso, Manrique, San Juan de la Cruz. Decía Victoriano Crémer que sus modelos habían sido todos; todos, habría que añadir, los de la tradición hispánica, punto éste en el que hay que ser insistentes y señalar la vigencia de la susodicha tradición como señal de enlace con los períodos anteriores de nuestra «Edad de Plata» en que el intelectual pequeñoburgués —en



que incluimos al poeta, naturalmente—, como muestra de problematismo histórico y al mismo tiempo de hipersensibilidad, ha acudido siempre al acervo tradicional y culto de los siglos pasados para extraer la esencia de lo hispánico.

¿Es que, entonces, incurriremos en un nuevo esnobismo epatante sentando la riqueza indiscutible de unas generaciones hasta hoy reputadas de baldías? En todo caso trataremos de huir del maximalismo y también del eclecticismo: no porque haya pasado de moda habrá que negar el pan y la sal a la poesía social, humana y religiosa de posguerra; y tampoco porque haya que ser original propenderemos a reivindicarla como si se tratase de una verdadera joya literaria irrepetible. En todo caso, como críticos o como estudiosos más o menos profesoriales, insis-

tiremos en la necesidad de profundizar en el estudio de un período fecundo y mal y poco tratado. Aun a pesar del extranjerismo detectable en las promociones poéticas de 1970 y 1975, acaso la última, ya del 80, tienda a desarrinconar y exhumar fuentes valiosas de una tradición vernácula no siempre bien elegida; nunca el poeta español fue extraño o patriota en estado puro; por definición, el poeta es un ser apátrida y cosmopolita, pero puede primar alguno de los dos elementos (he ahí parte de una caracterización histórica); la clave del «resurgimiento» puede estar en la reelaboración de motivos propios y ajenos suficientemente personalizados. Garcíasol no es el modelo, pero es un pretexto para la reflexión.

JULIO LOPEZ

OPERACION GUERNIKA

FAUSTINO GONZALEZ-ALLER: *Operación Guernika*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

Faustino González-Aller, escritor nacido en Gijón, profesional del periodismo, autor dramático, guionista de cine y viajero impenitente de tierras americanas, ha publicado dos novelas de importancia: *Vía Gala y Orasia* y *Niña huanca*, premiada en 1977 como la mejor novela escrita en Estados Unidos y publicada allí en castellano.

Ahora la editorial Argos Vergara ha dado a conocer su última novela, *Operación Guernika*, donde reconstruye con intensidad la visión del mundo actual, tal como lo conocemos. La indagación existencial que propone en su novela es, desde la primera página, periodismo veraz, y corresponde a la recién concluida década del setenta, tan conflictiva como espléndida y terrible.

Todas las razones y las sinrazones se dan en conjunto de vivencias a través de los personajes, dentro de un entorno geográfico y anímico en constante tensión y ritmo cinematográfico. Así el lector toma contacto con la trama, sus protagonistas son antihéroes, desajustados del propio medio, que al mismo tiempo viven con intensidad, como hundidos en profundos obstáculos del diario vivir.

La incidencia del absurdo, el azar, la fatalidad, giran en sus vidas impulsivas. Esgrimen su libre albedrío para nadar contra la corriente, tal la postura elegida. A estos héroes problemáticos, hipercríticos, ya nos acostumbraron Malraux, Faulkner y Cortázar, el bien y el mal en duda despectiva, son los habitantes del desarraigo diario, ya ampliamente expuestos por muchos escritores rioplatenses, quizá por tradición escéptica como en el caso

de Onetti, tan típico dentro de la novelística actual.

En *Operación Guernika* los personajes son definidos por un escritor que sabe su oficio a conciencia. Los problemas que aquejan a la sociedad son expuestos en vertiente realista, una especie de memoria del hombre agobiado por las injusticias y al borde de todas las actitudes rebeldes, percibe los hechos con sutileza de sociólogo, denuncia la raíz de los hechos y hace valiosas referencias a la política del País Vasco, tema tan candente, como los favoritismos, los poderes públicos y la ETA. Se instala en los seres y en las cosas, humano y auténtico.

La formulación de ideales políticos se expresa en Luken Zulaybar, protagonista que aplica su filosofía de hombre solo, frente al mundo, a la sociedad que gusta desafiar en un acto original: el robo del cuadro de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Paso a paso asiste el lector a tan arriesgada empresa. El yo agresivo se proyecta y transforma la singular aventura del protagonista.

Otro aislamiento progresivo se da en el pintor Hernán Goitía, el gaucho que llega a efectuar la copia exacta del *Guernika* para ser suplantada en el museo. Y es a partir de su propia crisis amorosa y desajuste social como muestra su propio mundo interior, solo, crítico, populachero, costumbrista, apoyándose en diálogos coloquiales, frases sueltas, que casi son explicaciones telegráficas, muy directas, e impulsos psíquicos y afectivos que dan atmósfera real, casi sin explicar, y que además no es necesario.

Este libro es semejante a una sinfonía en tono menor, de sicológicos coloridos y postura tajante; bien manejadas las situaciones tope, cierto exotismo heroico, donde aparecen episodios con gente de la ETA, muy bien dosificados.

El problema político vasco está así definido en la página 109:

«—Vamos, compañeros, está claro que Luken no quiere seguir en la lucha armada. Calma. ¿Prefieres traer el *Guernika*?—se le pregunta con ironía, y Luken contesta—:

—¿Quieres que te conteste algo? Precisamente porque he vivido una guerra

muy dura y larga, de abertzale particular, contra esa cosa que llamamos España, estoy en condiciones de decir que cuantas víctimas os echéis a la espalda, más batallas perdidas en el saco, profe, te lo digo.

—¿Te parece entonces que ETA debe claudicar como una niña asustada?

—Mira, viejo, ETA siempre quedará como un ideal de rebeldía y libertad. Los mismos españoles tendrán que reconocer algún día que, gracias a ETA, España pudo abrir las puertas de la prisión donde estaba encerrada.

—Eso no basta. ¿Y la libertad del pueblo vasco?

—Bueno, profe, ¿y tú crees que los pueblos son libres con una bandera, un himno y unos puestos aduaneros? Frena aquí y bájatê. ¡Agur!

Luken se define: «Soy un punto en el espacio que no cree en los valores que nos han fabricado para vivir en sociedad.» Y esto lo aprendió de muelle en muelle: Bilbao, Buenos Aires, los docks de Hudson, las calles de Greenwich, los buenos y los malos olores de Hong-Kong, Valparaíso, San Francisco... como no aceptar entonces la propuesta de Ainz, protagonista femenina, metáfora viviente de raíz vasca, símbolo genético del matriarcado euzkadi, que le da la idea de robar el *Guernika*.

El razonamiento es que el verdadero *Guernika* debe estar en el País Vasco, eso resulta a todos fascinante. Hernán Goitía, el gaucho, lo define en una broma: «¡Oh, bien, yo ya sabía que faltaba la cuarta cosa. Tener un hijo, plantar un árbol, escribir un libro y, claro, robar el *Guernika*.» A él le tocará como pintor hacer la copia perfecta del cuadro a su plantar. La aventura tiene mucho de romántica y de gran broma para esos asiduos del Café Gijón madrileño; el tema ofrece retruécanos de la sociedad actual, materializada en galería de personajes, testigos marginados, bohemia trashumante, notas sórdidas trazadas en posturas subjetivistas y emocionales.

El gaucho Goitía, con su léxico porteño, tan bien empleado ya por Cortázar en sus novelas, da como material literario mucho colorido en esta novela. Sólo es de

lamentar el mal uso de dos palabras: «Ite» y «Habés», que no existen ni se utilizan en el haber rioplatense, truncan las frases coloquiales en su íntimo sentir y eso molesta en la decantación de esto que bien podemos llamar un buen libro.

CARLOTA MARVAL

LITERATURA POPULAR DE LA IMAGEN

La familia Ulises y Los grandes inventos del TBO. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1979.

Acaso haya sido *La familia Ulises* uno de los *comics* más relevantes y que mejor han situado los anhelos y desventuras de la clase media (y en especial la catalana) desde la posguerra hasta hace poco más de un lustro.

Ulises resulta un monumento ejemplar de machismo e ingenuidad de enormes proporciones, infantil y desconfiado, promotor de romas iniciativas a las que tan sólo la Abuela manifiesta oposición activa en medio de la abulia que ofrece el serrallo, a saber: Sinforosa, su mujer, que viene a desempeñar el papel de un Arbuckle (más celebrado por Fatty), con el coeficiente intelectual de una gallina; Lolín, que a sus veinte años es poseedora de la obnubilada sensatez fruto de todo un *aprendizaje*: el buen casar y la lectura de revistas, tales como *Hola Hollywood*. Virgen profiláctica y mercancía perenne de los proyectos paternos de Ulises, quien, celador desconfiado, indaga y tantea un *partido* para su hija. Completan este *bunker* familiar la niña menor y Policarpito, dos auténticos niños jubilados, vacíos como pitos. Ulises, como Abraham, conduce su *ganado* entre nubes de gitanos y pedigüños; o si se trata de hacer excursiones al campo, el riesgo no decrece, sino muy al contrario: la aparición de un oso es lo más gratuito que puede ocurrir dentro de las previsiones de un pacífico día de campo. El resto de la fauna puede ser equiparable a la que encontró su homónimo en su odiseico peregrinar; y la familia en pleno puede ser acechada por la bestia más inopinada.

Sin embargo, el valor documental que suponen Ulises y su familia está fuera de cualquier presupuesto que suponga denotación crítica alguna. Su valor es puramente subjetivo e intransferible, como lo podrían suponer ahora otros héroes coetáneos: Diego Valor, Isabel Fontana o el mefistofélico Mekong, todos ellos representantes de lo que el optimismo latino hubiese traducido por *comic book*.

Es de incuestionable interés y oportuno a todas luces este *Ulises memorial*, recuperando así a esta familia de

Robinsones carpetovetónicos, que tantos años habitaron la isla del TBO.

Tampoco se puede eludir el hecho de que hayan sido recopilados y publicados *Los grandes inventos del profesor Franz*, testimonio de surrealismo y vocación europeísta (mester tan infrecuente como reprimido) durante los años de posguerra y siguientes.

«Preguntar qué fue antes—dice Terenci Moix, iluminado de buen criterio—, si el profesor Franz, de Copenhague, o los "Grandes Inventos del TBO", equivale a pedir a la memoria obligaciones que escapan a sus límites y voluntades.»

Nit, Tinez, Tur y, una vez más, Benjam, han sido los artifices de las «genialidades» atribuidas al doctor Franz, *sabio* de corte académico, un poco botarate, que viene a suponer de alguna manera el epílogo científico de Jules Verne y sus delirios (aquí trasplantados a verdaderos monstruos mecánicos) tecnológicos, verdadera *suite* para físico y delineante: la *máquina para humedecer sellos* es una buena muestra de la interpretación de arrebatado pueril, ofrecida a unos lectores «enajenados» de recientes (y más adelante de rutinarios) ardores guerreros y fiestas de la patrona; *espacio* de «lectores» que son el más denunciante testimonio (amén de resultado inapetible de una actitud esterilizante) de la visión de progreso, aunque los *gags* del profesor Franz responden más bien a las alegrías y botones de la ciencia ficción; *óptica* en este caso (aquí y entonces) de lo que podría suponer la aplicación de la paranoia sobre las leyes de la termodinámica, sustituyendo los manómetros de Perogrullo por los del profesor Franz, perito en lunas, distraído genio dotado con uno de los «espíritus» menos prácticos que ha coleccionado la historia de la ciencia. Ahora bien, celebrado por demás por un público ingenuo y malevo que sabe alcanzar todas las cotas de inopia feliz, factibles con los disparates propuestos sin el menor sentido del ridículo por el profesor Franz en sus distintas reencarnaciones (Nit, Tinez, Tur, Benjam): cínicos o truculentos traductores del *fetichismo* connotado a partir de un término ininteligible: *progreso*, descifrado en una multiplicidad mítica; espejo de su par inmediato, como si se tratase de revelar el negativo de la Hidra de Lerma vista de perfil. Imágenes, en fin, tan elocuentes como pudieran ser las mil palabras que conforman la epopeya de Pascual Duarte.

Como tantos otros *comics* que fueron contemporáneos y posteriores a los del TBO, se impone una vez más la dialéctica que en cibernética representa el *feed-back* o circuito cerrado y modificado de incidencias-influencias entre esta literatura popular de la imagen (dado el carácter que el *comic* tiene de medio de comunicación de masas) y la vorágine de sujetos que la practican: entonces, como ahora, el héroe habita multitud de formas: sea el profesor Franz, Starsky o Mambrú.

ERNESTO PARRA

LO PRESENTIDO Y NO EXPLICITADO

MIGUEL GALANES: *Inconexiones*. Madrid, 1979.

Con este *Inconexiones*, su primer libro publicado, Miguel Galanes se lanza a una empresa un tanto arriesgada, y quizá más ambiciosa de lo que debiera. Pero desde un primer momento se advierte la consciencia de su estructuración. Por ese sentido de responsabilidad nunca se le llega a ir de las manos.

Su poética descansa sobre la fragilidad del lenguaje. Y más aun que fragilidad, ineficacia. Esta misma base conducirá de la mano todo el desarrollo, incluso temáticamente. Y ha jugado su baza muy inteligentemente, produciendo la quiebra del lenguaje no con una palabra fuerte o altisonante, sino calladamente. Su voz es expectante, sumisa. Aun la grandilocuencia que a veces se resbala deja ver una gran humildad, una sabia humildad.

Plantea la vida como una apuesta consigo mismo que es necesario ganar. Pero no se sabe a punto fijo con qué se está jugando: es una mezcla de sorpresa e historia aprendida que nunca llega a asimilarse del todo, produciendo ya en origen un desconcierto, que será justamente el punto de partida. Mas esa sorpresa o ese desconcierto no tendrán en absoluto connotación de gratuidad. Incluso lo que no puede comprenderse no resulta gratuito.

Quizá por eso tenga un carácter más protagonista lo presentido y no explicitado, el mundo gestual que entrevemos en cada palabra. Nos acercamos a un mundo en el que cada símbolo está diferenciado y a la vez enmarcado en un conjunto homogéneo en donde todas las piezas se corresponden. Y, no obstante, no es mundo cerrado, como, además, no podía serlo. Existen multitud de zonas vacías para producir una dinámica de los elementos, un espacio libre donde se intercambian los significados. Esta existencia de lo gestual y lo presentido es la característica fundamental de *Inconexiones*. Por este camino nos lleva a resaltar también la función que adquiere la abstracción, algo así como una sublimación de los conceptos hasta alcanzar una atmósfera irreal, o más bien ideal.

De ahí la sensación de desvanecimiento que opera a lo largo de todo el texto. Y, sin embargo, el provocar voluntariamente esta atmósfera de elementos inconcretos no llega al desvalimiento, no se llega nunca a perder pie. Quizá también porque el repertorio de gestos forman una máscara tras la que su autor se parapeta. Esta máscara se forma precisamente en el momento en que se detiene la dinámica gestual. Miguel Galanes provoca la congelación del texto, y esto es lo que origina la máscara.

No es de extrañar que con estas características se produzca una confusión en el tratamiento del tiempo, aunque sin intentar su anulación. Se nos aparece como algo lejano, distinto a la misma vida presente. El tiempo es el cauce por el que se sueña la vida. Y siempre toma forma de recuerdo. Se recuerda el pretérito, se

recuerda el presente, se recuerda el futuro. Una composición imaginativa de todo lo que podría haber sido si no fuese naufragio. Tal vez para olvidarlo.

Esta ensoñación produce largos períodos de letargo, de los que despierta con asombro. Aquí las contraposiciones están muy marcadas, porque el paso de uno a otro estado se hace repentinamente y no por fases. Pierde toda uniformidad, pero este proceso discontinuo confiere un mayor vigor al texto. Aunque también, por otra parte, la palabra se va desgastando y termina cansada.

Cuando el cansancio de la palabra rebasa cierto límite nos invade una sensación de vértigo, de estar al borde de la anulación y no contar con tierra firme. Se produce la flotación, si bien con un balanceo muy suave y que no resta nada a esa sensación de vértigo. En el desgaste de la palabra, el significado también va adquiriendo nuevas formas hasta conseguir, al menos ésa es la impresión, un cambio de sustancialidad.

Otro elemento sugerente de ese vértigo lo constituye la falta de un objetivo. En un principio, los perfiles están muy dibujados; en el proceso antes indicado se van borrando progresivamente. Pero este proceso no nos conduce a nada, o eso es lo que parece, y provoca un sentimiento de inseguridad y, consecutivamente, el desvanecimiento.

Para contrarrestar esta sensación utiliza la música. Una música hecha de resonancias que nos evoca un estado apacible. Un mismo tono principal que se va doblando gradualmente extendiéndose a lo largo del verso. Estas resonancias tienen en sí un deseo de fiesta que no llegará a realizarse. La música resultará más lúgubre que festiva. Esta tiniebla musical ayudará también a confundir el sueño y la vigilia, manteniendo un estado de inconsciencia. Dormir, dormir, soñar acaso. La música nos introduce en ese estado del que precisamente quiere huir.

Y la única solución que resultaría eficaz sería el cambio de las estructuras. Un cambio que en Miguel Galanes no está ni siquiera soñado, aunque sí muy deseado, porque esa posibilidad de cambio no se ve claramente. Incluso existe un consciente abandono de toda esperanza en este aspecto. Lo que produce una gran

tristeza, una insoslayable melancolía en el proceso de *Inconexiones*.

Acosado por las limitaciones y fracasos del lenguaje, no tiene otro remedio que el retraimiento ante todo, sin que este repliegue signifique jamás misantropía. Se siente perseguido y abrumado y corre a refugiarse en una isla, con un gran fondo de desencanto. Es una persecución a la que no se puede o no se sabe hacer frente, y en esto estriba que el libro se quede tantas veces oscuro, sin salida. Este sentimiento se ve reforzado por un miedo muy fuerte, aunque a primera vista no se aprecia, a lo inesperado. La incertidumbre le crea un estado psicológico de depresión. Como defensa a esto, lo que ya dijimos antes: la flotación, intentar el desvanecimiento de las figuras, si bien tampoco en esta ocasión sirva para anular el vértigo. E incluso peor, pues se va cerrando tanto que rebasado un punto ya no le es dable salir de la isla.

Quizá por esto Miguel Galanes afirme que no se plantea en su poesía un problema de comunicación, más que nada como excusa, como coartada. No se plantea la comunicación porque sencillamente no cree en ella. Al menos por medio del lenguaje.

Al final de cada parte, de cada poema o de cada fragmento, hemos asistido a una despedida. El texto está plagado, inundado, de puntos finales, en los que parece que el desánimo pesa ya mucho y no restan fuerzas para proseguir. Es asimismo una manera de esquivar el desconcierto. No obstante, queda siempre un caudal de planteamientos que se mantiene a la espera hasta que hace tanta presión que puede romper la desgana y surgir.

Es cuando se nota más claramente una enorme voluntad de sobrevivencia. Huyendo de la muerte o de la destrucción en cada despedida. No hay que dejar tregua para la aniquilación, y esa voluntad de supervivencia es la que le hace tomar de nuevo las riendas y proseguir, sosteniendo un equilibrio que busca constantemente y que nos da la impresión de poderse perder en cualquier instante.

Ante todo, el gran valor del presente poemario es su investigación de las posibilidades del lenguaje, y más en su aspecto musical que en el expresivo.

EUGENIO COBO

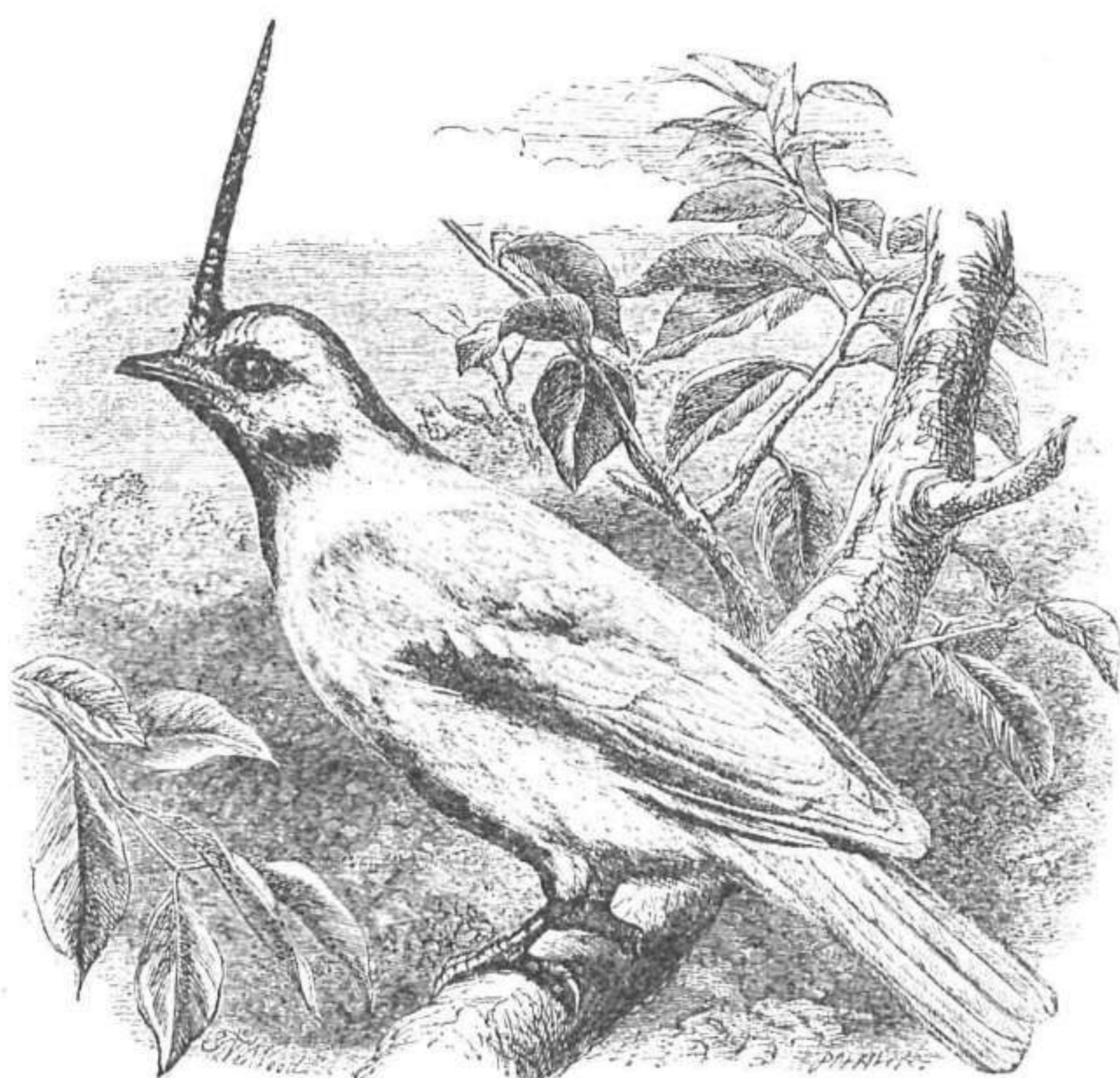
EN UN CONTEXTO POLITICO

BEATRIZ GUIDO: *La invitación*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1979.

Desde que cesó el llamado *boom* de la novela hispanoamericana bastantes autores y creadores literarios de esa región del mundo, que no participaron de ese *boom*, han pasado inadvertidos para la mayoría de los lectores de España. Aunque muchos de estos escritores siempre han adquirido relevancia dentro de sus ámbitos nacionales, ignorarlos aquí en cuanto figuras importantes de corrientes literarias propias del interior del país que se trate, puede constituir un grave riesgo para la comprensión de la situación y del sentido actual de esa literatura. La creación literaria en Argentina, que es fundamentalmente acogida en España por sus autores ya consagrados como Borges y Sábato, no disminuye el aporte de imaginación y trabajo que figuras como Beatriz Guido han hecho a la tradición literaria del país americano. Ella refleja la novela típica de los escritores argentinos de la generación de 1955, que en gran medida tienden a expresar problemas de identidad regional. Precisamente esta novela que nos presenta, *La invitación*, nos describe una serie de cuestiones que están presentes dentro del mundo argentino y que se ponen de relieve por sus personajes y sus contextos.

Una familia burguesa, Cambón Zurbarán, posee un gran campo «en el centro de la pampa patagónica semiárida, en la provincia de Neuquén, Argentina, América del Sur, bien al Sur de América del Sur» (página 67), llamada estancia «Las Alondras», donde acuden en conjunto a vivir durante el período de la caza de ciervos. En una oportunidad el jefe de familia invita a un amigo, Julián Sánchez, a participar de esta cacería, el cual, por una serie de motivos coyunturales resulta sospechoso para los hijos de dicha familia, Gustavo, Elisa, Inés, Juan Pablo, por su condición de contrabandista de armas. Paulatinamente este personaje comienza a enamorarse de Elisa, hija de Cambón Zurbarán, a medida que conoce con mayor profundidad al resto de la familia. El violento final de Julián Sánchez cohesionará toda la narración que le antecede, y adquirirán sentido las situaciones pasadas vividas en la caza y en el campo de la pampa argentina.

Se respira una constante tensión, sospecha y violencia en partes de esta novela. Las escenas y los diálogos de personajes y protagonistas junto al medio forestal colaboran con el misterio del desenlace de la narración. La descripción del campo, de la vegetación y las sugerencias del ambiente natural proporcionan un marco muy interesante para comprender el ámbito rural de esta parte argentina, aunque los personajes principales —como buenos burgueses— están desligados totalmente de una cosmovisión campesina sobre el mundo y la vida. La situación en la que ellos están insertos parece ser que corresponde a la de aquellos bonaerenses que acuden a su finca en períodos de caza o vacaciones. Y aun-



que es verdad que en el texto se descubre una servidumbre (Ladillo y otros peones), se ve que ésta ha incorporado los rasgos de comportamiento propios de los «patrones» de la estancia. De esta manera la estructura social que se refleja en la novela resulta ser bastante homogénea por los papeles que asume cada personaje. Creo que también la manifestación de los sentimientos se cristaliza de una manera idealista-burguesa cuando surge el enamoramiento entre Elisa y Julián. Durante este proceso se destaca un interesante recurso literario que consiste en poner de relieve determinados diálogos de la película *Casablanca*, con el fin de entretener a la familia Cambón Zurbarán e invitado una noche de lluvias, con otros diálogos personales de Elisa y Julián. Esta interconexión de conversaciones (páginas 58-72) dan pie para que el lector se forme una idea muy particular del ambiente humano que se impone dentro de la estancia «Las Alondras».

El trasfondo último de *La invitación* queda situado históricamente dentro del proceso político argentino que anhelaba

el regreso de Perón, a mediados del año 1973. Tanto las referencias explícitas a Juan Perón (pág. 197) como el contenido de determinadas partes de la obra que se refieren a él proporcionan a la novela un original contexto político. Y aunque éste puede ignorarse, y de igual forma quedar cohesionado el sentido del libro, son básicamente esas referencias a Perón las que dan el sabor auténticamente argentino a la narración.

Respecto a la psicología que se desenvuelve en esta obra de Beatriz Guido, podemos decir que resultan muy apasionantes las tensiones internas que a veces se manifiestan entre hermanos y entre éstos y su padre. El hijo Gustavo, que momentáneamente es voz narradora, refleja un odio hacia su padre por determinadas humillaciones. El amor patente del padre por su hija Elisa muchas veces da la impresión que cae en lo anormal («Elisa, Azul, Princesa mía, mía, tu padre te extraña», pág. 14), aunque ésta nunca corresponde de tal manera, puesto que, como hemos anotado más arriba, se enamora de Julián Sánchez, desesperada

después por su muerte (pág. 196). Los hermanos entre sí establecen una gran unión cuando atraviesan momentos críticos y logran comunicar al medio en el que se desenvuelven su particular afecto. La inquietud y la lógica que mantiene al solucionar las dudas que surgen cuando llega el invitado Julián a la caza de ciervos, después de descubrirle su contrabando, hilvana con minuciosidad narrativa muchas páginas del libro. Al final de la obra estos hermanos ven la muerte del invitado como la triste confirmación de sus suposiciones.

Finalmente otra de las dimensiones características que se incorporan en la novela es la realidad de las «pupilas», es decir, de las prostitutas de Jacinta Medina en el pueblo de Las Coloradas (página 28). Este factor humano, social y psicológico que contribuye junto a otros elementos propios de la narración a obtener un sentido más especial dentro de la literatura argentina—hispanoamericana—cierra una fase más de la personal creación de Beatriz Guido.

MARIO BOERO VARGAS

novedades editoriales

JOSE LUIS CAMPOS: *Un abrazo de nuestro tiempo*. Sala Editorial. Madrid, 1980.

ALFREDO JOSE RAMOS: *Territorio de gestos fugitivos*. SAGRARIO PINTO: *Noviembre*. Col. La Troje. Madrid, 1980.

ALBERTO BAEZA FLORES: *Poemas para cuatro manos*. Oasis Publications. Toronto, 1980.

ROBERTO IGLESIAS HEVIA: *El velo de Isis*. Ed. Ochoa. Logroño, 1981.

GLORIA RUIZ: *Pieles sin retorno*. Puntual Libros. Santander, 1981.

RAFAEL AZUAR: *Alicante y lo alicantino*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.

NICO PIDÍ: *La multiplicación de las plantas*. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

VITTORIO MENASSE: *El gran libro del naturalismo*. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

CHRISTOPHER H. COBB: *La cultura y el pueblo*. Ed. Laia. Barcelona, 1981.

ROSA CHACEL: *Teresa*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ROSS MACDONALD: *El enemigo insólito*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ANTONIO GRAMSCI: *El árbol del erizo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JUAN CANO BALLESTA: *Literatura y tecnología*. Ed. Orígenes. Madrid, 1981.

ARIEL CANZANI D.: *Poemas diabólicos*. Fundación Argentina para la Poesía. Buenos Aires, 1980.

RAMON EIROA: *Notas para la clarificación de un suicidio*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

VICTORIA HOLT: *El rey del castillo*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

CARMEN MARTIN GAITE: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

T. LOBSANG RAMPA: *Tú, para siempre*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

MARIA CASARES: *Residente privilegiada*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

ANGEL GUINDA: *Vida ávida*. Ed. Olifante. Zaragoza, 1981.

JUAN LUIS PLA BENITO: *Pueblo renunciado*. Ed. Rodas. Barcelona, 1981.

R. WRIGHT CAMPBELL: *Asesino de Reyes*. Ed. Aura. Barcelona, 1981.

BRUCE MARSHALL: *Un asesino para Juan Pablo*. Ed. Aura. Barcelona, 1981.

CHARLES BERLITZ: *Fin del mundo, año 1999*. Ed. Planeta, 1981.

ANDREW HOLLERAN: *El danzarín y la danza*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

MARILYN FRENCH: *Mujeres*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

JOSEPH ROTH: *La marcha de Redetzky*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSEPH ROTH: *Job*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSE LUIS DOMINGO GARCIA: *Caminos de la noche*. Col. Seacionismo Lírico. Zaragoza, 1980.

ALBERTO GIMENO: *Ascensión de la quimera*. Universidad de Vale.

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

JORGE AMADO: *Uniforme, casaca, camión*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.

ERIC AMBLER: *Viaje al miedo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

KATHERINE MANSFIELD: *En un balneario alemán*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ALEJANDRO DUMAS: *La Dama de las camelias*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JESUS MAULEON: *El tío de Jaime-rena*. Caja de Ahorros Municipal. Pamplona, 1981.

MANUEL ROBLES MARTINEZ: *El borriquillo de cartón y otros tres cuentos más*. Col. Alazán. Bilbao, 1981.

L. CALVO RAMOS: *Introducción al estudio del lenguaje administrativo*. Ed. Gredos. Madrid, 1981.

FRANKLIN BARRIGA LOPEZ Y LEONARDO BARRIGA LOPEZ: *Diccionario de la literatura ecuatoriana*. Guayaquil, 1980.

PABLO NERUDA: *Para nacer he nacido*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

STANISLAW LEM: *Vacio perfecto*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

T. LOBSANG RAMPA: *Vida con el Lama*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

RAFAEL CANO AGUILAR: *Estructuras transitivas en el español actual*. Ed. Gredos. 1981.

FRAY LUIS DE LEON: *Cantar de los cantares* (edición y prólogo de Jorge Guillén). Ed. Sígueme. Salamanca, 1980.

SJOWALL Y WAHLOO: *Muerte de un policía*. Ed. Noguer. Barcelona, 1981.

OMAR PREGO Y MARIA ANGELICA PETIT: *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Sociedad General Española de Librería, Sociedad Anónima. Madrid, 1981.

JOSE LUIS CLEMENTE LLORET: *Detrás de la noche a mano izquierda*. Publicaciones Porvenir Independiente. Zaragoza, 1980.

MARISOL NARVION: *Yo sería la vergüenza de todos*. Ed. Hijos de F. Armengot. Castellón, 1980.

cartapacio

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JUAN CARLOS MESTRE

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

CIMBELES EXULTANTES

TRES POEMAS PARA PIER PAOLO PASOLINI

*Sólo porque estás muerto, he podido hablarte como a un hombre:
de otra manera tus leyes me lo hubieran impedido.*

P. P. Pasolini.

I

Hubiera querido góndolas y uvas en tu frente, blanca túnica de vichí para tu cuerpo de arbusto, vomitel, árbol enorme donde tallen timbales, panderetas, músicas al tacto valiente de tu risa, tarambas, oboes y luces en la noche que te cuida, fósil de ámbar, rejalgar, cristal indefinido que gobierna adolescentes. Pero ya el humo que resolvió a los príncipes es témpano dulcísimo, véspero en la tarde de los Médicis, cascabel y sedas en tu luz definitiva, vértigo ahora cuando un arpa inicia fuentes de bálsamo en la memoria, incienso en tu cenotafio de orégano y ciruelas, harina en el hojaldre sin fin, honrado jinete tan suave en el galope y hasta relincho fucsia del centauro que quiso Botticelli para llevarte a hombros a la soledad del ibis, madre comunal y sagrada que devoró el jaguar, cinta en el pelo, miel de palma y almendras en el licor de los festejos.

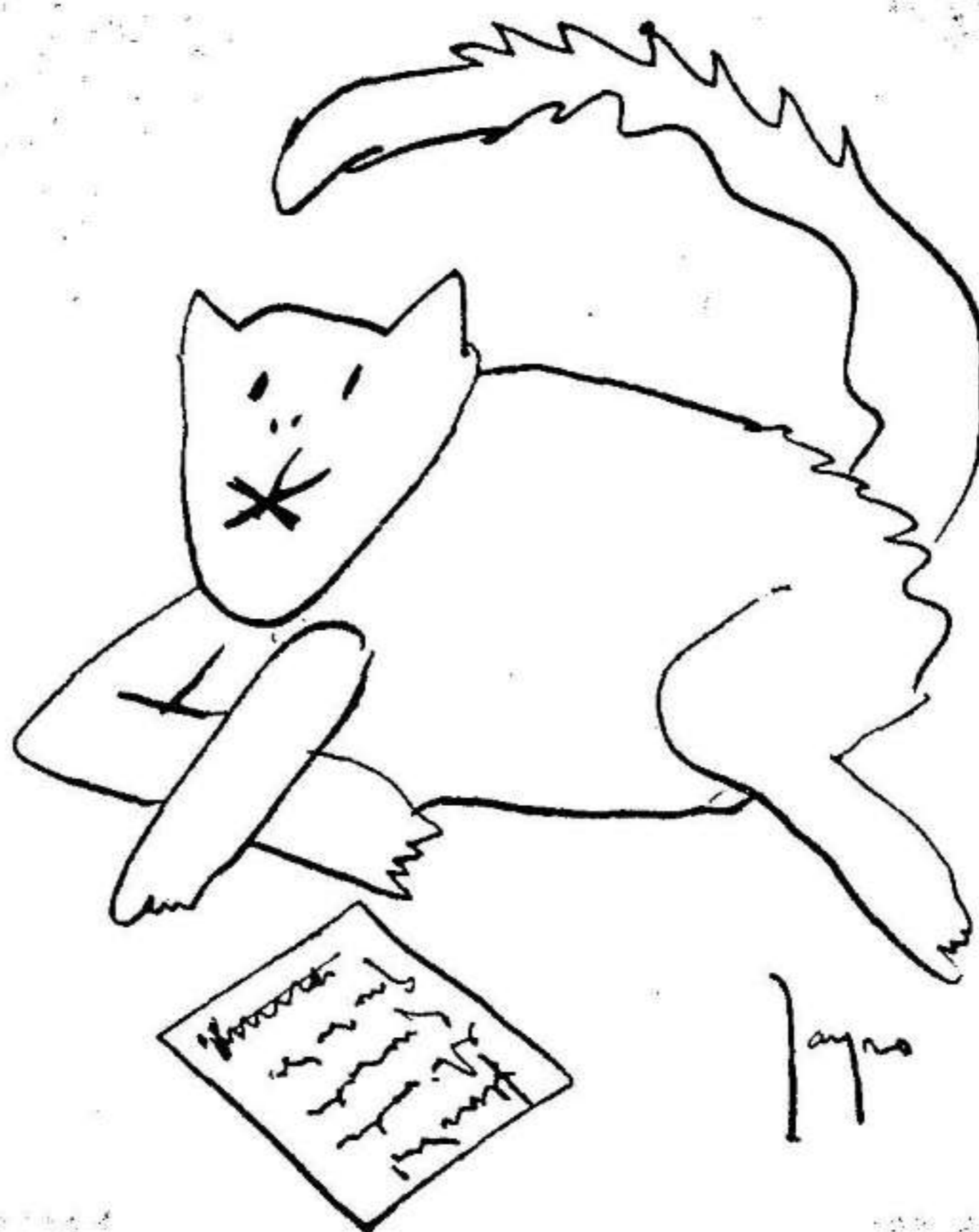


II

Voy a nombrarte como sol que duda entre el jazmín o la libélula, apenas aurora y ya friso de acanto que te oculta, breve fue el amor o la alimaña y ya están los evangelios anunciando fresas en tus labios, liebres, sacristanes, adobes y pulpa de manzana; quiero esta extensa geografía reducida a brote simple de cerezo y en tu oreja cultivar infiel e íntima la vida, el deseo, el goce carnal de un cielo que devore tu muerte y te devuelva intacto al ágora y al puente, al tren, al mingitorio, a las campanas y a la luna. Que ya vienen las mariquitas de Roma tocando la marimba y las estatuas y la hojarasca y las navajas no son Dante y el cisne de Veronés, y Venecia no se hunde por ti y no se hace inalcanzable el vértice, porque ya estamos todos sin vergüenza en el pubis de Safo, yuruma, jarabe de maíz, sustancia, hucha y alhelí, caimán y novia.

III

Y es preciso detener la resignación que como mañana blanca de domingo azuza al cárabo, devolver la alegría al alcahuete, el miedo al juez, fingir hasta el éxodo, adornar con azucena cada culpa, convidar a matrimonio, volverse cadmio, baya, ser prodigio, retallecer, rugir y hasta ocultar con velo lo jovial, ingerir jarabes que te vuelvan grillo y regreses en el canto, araña, saurio, gelatina, nivel del mar que lo inunde todo. Porque no me acostumbre, prometido, a revejecer, a regirte en el recuerdo, a reservarte el mármol como si cónsul hubieras sido, tú, hereje mayor, joya que adornó el pulgar, hierba que embosqueció la era, nunca harija, trigo, rayo que destrona, hiere, apila y excarcela. Te quiero ya tambor, voz atonal, adormidera, flauta, tubo de viento. Levanta tu cabeza, mazapán, ven nómada, regresa, hágase la justicia y alegrémonos: Ecce homo.



Dibujos
de Payro

CLEIS

Cleis, sólo tú sabes esa hora que no estorbó la muerte cuando el mar se agita de maitines y el amanecer cohibe la alegría. Tartas de cochayuyo para ti y collares donde suena el laberinto malva del nautilo. Se oye ya subir la mojiganga, claro coral de los honores, provocando con máscaras la risa, dando suelta a las aves que anidarán el promontorio. Es el saludo de los que evidencian alboroto, legión de esquifes que llegó a los bancales con la bruma. Engalanan velas, los grillos exageran sus élitros en jaulas de carey, flecos y garambainas hay en la testuz del toro que te ofrecen. Nombrándote como madera de guaba que destilará todas las músicas traen para ti troncos de agua, palos dulces de guanábano, flautas que crecen en la garganta, ramas de guayibú que talló el primogénito, guardan entre óleos con dignidad de reliquia, sólo talan las vírgenes en días sin luna señalados. Nadie desde ahora estorbará tu desnudez y blancas hazalejas de lino cubrirán el hallazgo ingénito de tu belleza.

LESBOS

Rumbo a Lesbos se va poniendo el sol. Ellas trenzarán, jipijapa, una cáscara de sombra sin nudos, pondrán ungüentos, brazaletes de lapislázuli que hagan brillar tu soltería. Por tí despreciarán con vehemencia velos, todo cuanto prive de alegría y no sea remolino de luz, llovizna de contento. Oscuros y olorosos cual olíbano concurren a tu oído de caracol caprichoso largos nombres, exactos pergaminos de mancebos, la breve vida de los solícitos novicios. Suenan el pariambo las meninas, pisan de puntillas, inflan vejigas, cisco de jazmín ponen a tus pies, evidencian amor, distraen con acrobacias tu gula pequeña. El aguamanil, la manzanilla, todo a punto para la caricia urticante que besará la frente del altivo, del gamo, del ya soberbio.

LAI PO

Después de la gran epopeya del arroz vino Lai Po con un tambor que fuera suave tripa de águila, cutícula cana de mantecas. Bajo el peral silvestre se pronunciaba al atardecer sonando y se decía obstinado con la oblea tensa de aquel ave, ya precioso vientre de alegrías. Esquiva suspendía verjas de bambú la bailarina bosques y niebla en torno a su cadera, desnudez para mí muy transparente.

Novena noche para trenzar zumbeles
herir a volapié venados
poner verdín de nueces en el vino
luego conocer el alcohol como un veneno
y sorprender pájaras en el camarín del aire
en el nido de tafetán
en el gineceo más claro de la aurora.

Soy yo, a quien dices arisco
cual enjoyada yegua de arrogancia
en esta hora en que cruzan las ánades el cielo
y es altiva como una república tu elegante queja
y es néctar la ebriedad del orgullo
sentada junto a los guindos rojos.

Hoy es en júbilo día de bodas
y con cueros de jabalí lustran cerezas
danzan los alcahuetes
y es bella la verde lepra de los díscolos
amigos. Con vara de enebro
yo te señalaré como elegida
porque ya eres de nadie y te veré sin túnica
y en la hora del héspero esperada
abriré dentro de ti los pétalos del bálano.

Antes por el ojo de la luna
mi madre ha de enhebrar el universo
y su voz que me pregunta se antoja hilo de seda:
¿De dónde esa presencia más olorosa a flor
que inunda el ágora, acaso de la frente
que ciñes con cinta perfumada, o son
las moradas lilas que plantó tu hermana en primavera?

Digo: Cien flechas de avellano llevo en el carcaj
para cuidar tu puerta, para cobijarte sedas,
tules de glasé donde acallar la vergüenza,
para tus manos mi cuerpo y para el tuyo espuelas.

Dad licores al visitante
y dadle a la noche el día,
pasta de almíbar, halagos,
finas cortezas de aroma
para comenzar la fiesta.
Tendréis miel, dice tu padre,
jarabe de mosto, higos
de la Roma lejana de China
y once kilos y medio
de semillas de sésamo también.

Ahora y si no es agravio
pongan cadmio en el armazón de mis huesos
antes de que parta al polvo el mensajero
y cumpla Lai Po con sus preceptos.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JUAN FRANCISCO BLANCO

EL GRAN PASO

En el descampado que acariciaba las últimas casas del último barrio de la ciudad última, la nochevieja agonizaba entre serpentinatas y el año nuevo trajo vestigios del otoño, dormidos en los recovecos de la ciudad. Las hojas esparcidas por el viento, saludaron al viejo que comenzó a hacer camino hacia el bosque dorado.

La decisión final llegó como un impulso incontrolable, después de cincuenta y pico de años de intentos frustrados. ¿No sería tarde?

Dejó atrás los luminosos que guiñaban, anduvo unos metros por el sendero y se sentó para contemplar por vez última la ciudad.

Llegó retozando a su lado un perro anónimo, exilado de todas las razas, que se quedó mirándole. También le miró el viejo. Después, se levantaron ambos y siguieron andando. El perro corría alocadamente por el sendero, se paraba de pronto y regresaba.

El bosque dorado se abrió con los ladridos hasta hacerse espeso, inaccesible. Pendían mil lunas de las ramas rocieras.

—¡Perro!

Y el perro se olvidaba de la liebre de plata que huía.

Pronto el bosque dejó de ser dorado. El follaje opaco cerró en noche oscura el entorno. Siguieron a tientas hacia una cortina de niebla luminosa que surgía de lo alto. Se adentraron en ella y el griterío les invadió.

Era aquella nebulosa un extraño mercado de todo. Los mercachifles pregonaban el bien y el mal, la riqueza para pobres ávidos o la pobreza para ricos

penitentes; aquel niño lactante o un viejo desdentado que miraba al infinito. Podía comprarse allí un trozo de cielo, la misma luna o un frasco con esencia de flores antidiluvianas.

—¡La eternidad!, ¡vendo la eternidad a plazos!

Pero ningún comprador, sólo voces mezcladas. El viejo caminaba, asustado, entre los tenderetes, y el perro, pegado a sus piernas, había dejado de ladrar.

—¿Quiere usted las trompetas de Jericó?

La señora le ofrecía dos arcaicos instrumentos de viento.

—¡El Arca de Noé!

Y el centenario señalaba una embarcación agujereada por la carcoma.

Había al final un niño sentado en el suelo con una cesta entre las piernas.

—¿Y tú, qué vendes? —le preguntó el viejo.

—Las muelas del juicio final..., señor.

Atravesaron la extraña pesadilla y conocieron al otro lado la desolación. A lo lejos, un hilo rojo se retorció en el océano de arena con el mar azul arriba.

Remontaron dunas interminables y lo vieron orgulloso en medio de la nada, como un insólito estandarte blanco. Allí el río rojo era inmenso caudal sangriento.

El edificio, de dos plantas, se aproximaba lentamente a cada paso. El perro había vuelto a ladrar y el viejo dejó que corriera y se deslizara dunas abajo.

Entraron y no vieron a nadie. Una puerta abierta al fondo del pasillo les condujo a los sótanos. Un hombre relativamente joven trajinaba en un infierno de calderas.

—¡Buenas noches!

El viejo miró extrañado al perro. El sol lucía fuera del edificio.

—Aquí la noche y el día se diferencian sólo por el cambio de temperatura. Verá usted dentro de media hora.

Absortos, miraban el ir y venir desesperado del portero. Pasó una hora y oyeron voces en alguna parte del edificio. Algún inquilino, aterido de frío, lanzaba improperios contra los radiadores congelados. El mercurio descendió vertiginosamente hasta acurrucarse en el fondo del termómetro. Las sillas y todos los muebles hicieron crujir sus juntas en señal de protesta, y el polvo de los rincones se volvió escarcha abandonada y olvidada. Después de diez minutos la savia caliente recorrió las ve-



nas del edificio y cesaron las voces y los ruidos.

—Le esperaba.

El portero subió las escaleras hacia su escondite, limpiándose las manos con un trapo sucio.

—El piso superior está habitado por un matrimonio de mediana edad que lleva aquí varios años. Al principio era un poco extraño, pero ahora... Usted ocupará, si no tiene inconveniente, la planta baja.

Al cabo de una semana se dio cuenta de que sus vecinos tenían en su manera de ser algo que le resultaba demasiado familiar: adolecían de una hipocresía insalvable. Eran como actores consumados representando su papel. Se dijo que si así eran felices procuraría comportarse con ellos de idéntica forma.

El vecino (con una sonrisa-mueca).—Buenos días. ¿Es usted el nuevo inquilino?

El viejo.—Eso parece.

El vecino.—Anoche funcionaron bien las calderas.

El viejo.—Sí, a la primera. El portero sabe cuidarlas y ellas se lo agradecen.

El portero (saliendo de su cuchitril).—¿Hablaban de mí?

El vecino.—Sí. Precisamente quería decirle que...

El viejo salió fuera del edificio.

—¡Perro!

Surgió el perro como de la nada.

—¿Podrán ser felices? Huimos de la ciudad para enterrar la insolidaridad colectiva. Nadie era feliz allí, y ahora, aquí, ocurre lo mismo. Es como si toda la ciudad se fundiera en nuestros vecinos, tan superficiales... ¡Vamos a contar arena!

Y se sentaban muy juntos. El viejo cogía puñados de arena y los desgranaba. El perro, a su lado, le miraba e inclinaba la cabeza. En aquel día-noche interminable se quedaba el viejo mirando durante horas hacia las dunas, pensando, quizás, en la ciudad o en el extraño mercado de la cortina luminosa. Después volvía a contar arena y se paraba y miraba hacia las dunas de nuevo.

—¿Sabes, Perro?, creo que cada uno puede ser feliz si tiene voluntad y valor para dar el gran paso.

A veces el perro desaparecía durante algunos días y volvía, al cabo, despacio, exhausto.

—¡Qué!, ¿de perras?

El perro le miraba con ojos tristes.

La vecina.—¿No entra usted? Va a ser de noche.

El viejo.—Sí, ahora mismo, cuando termine esto.

La vecina.—Esta noche hará más frío.

El viejo (levantándose).—Posiblemente.

La vecina (en voz baja, hablando para sí).—Qué desgraciado debe ser este pobre viejo. Algo loco debe de estar para permanecer todo el día contando granos de arena. ¡Qué pérdida de tiempo!

Un día como todos los demás el viejo saludó a sus vecinos y salió.

—¡Perro!

El perro llegó trotando, como siempre.

—Ha llegado nuestra hora. ¿Sabes? Quizá ni el gran paso sirva para encontrar lo que buscamos.

Y desaparecieron entre las dunas en dirección al gran río rojo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JOSE ANDUJAR

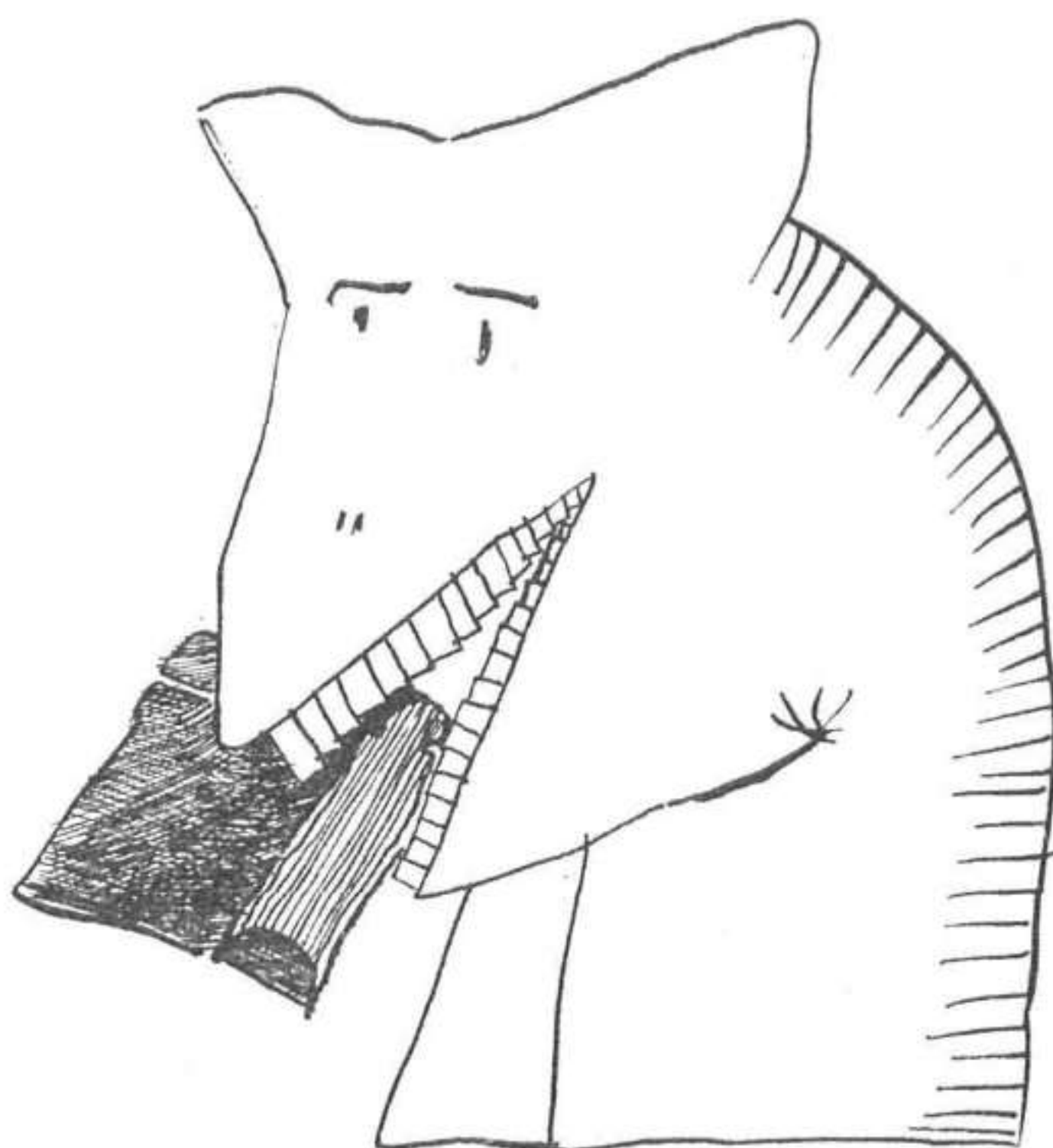
SEIS POEMAS

NO ES NADA

Cuando sentimos un pinchazo en el costado
un mal sabor de boca que nos deja nuestra última guerra personal

Entonces todo está dicho
no se por qué será tan triste un viaje en tren si no estás tú
ni qué falta hace que cante Bob Dylan
si ya no existe el cine mudo y vamos a contramor

Todo lo más estamos en decadencia
somos cómplices del asesinato de las mariposas en los tranvías
y la luna es una casa de putas pero aún estamos aquí
agarrados a los pasadores masturbándonos de lunes a miércoles como último recurso.



¡Estamos tan solos! Sin nadie más que nosotros mismos

Ven. Vuelve, Charlot
que en el fondo somos unos románticos
lo que pasa es que no todo nos va a salir bien ni
siquiera en el amor

Ni siquiera cuando tú me estás mirando
con esa mirada tuya de barco fantasma
como si ya no quedara nada

Y YO ME HUNDIRE EN TUS OJOS

Cuando la multitud enloquecida saca brillo al tanque
y la rueda del tanque no supo a tiempo que habría de ser redonda

Si puede un pájaro morir de frío sólo porque hace frío
y la luz no reposa en un zapato cualquiera
es señal de que avanza la sed

Es entonces cuando mueren de infarto las brochas que pintan de rojo los botones
y hay números que se niegan a ser contados
y se ha vuelto muda para siempre la estadística

Y es entonces cuando todos lloraremos por la guerra
y el agua turbia de las peceras sin saber para qué sirve un guante
o que la paloma es una flor que vuela

Será entonces
y yo
me hundiré
en
tus ojos

ESTAMOS EN IGUALDAD DE CONDICIONES

No me pidas más mi amor
que tú ya sabes que hay momentos que dan para muy poco hay momentos montones
de momentos que no dan para nada

No me mires así mi amor estamos en igualdad de condiciones
propongo que te pierdas la clase de matemáticas y yo te escribiré un poema
Me estás clavando tu mirada amor y estamos en horas bajas
pero es que tú me eclipsas si quieres podemos hacer escritura automática
y un daguerrotipo impresionista a esta triste decadente luna de alcanfor
para que tú recuerdes qué pájaro fue nuestra primera palabra esdrújula

VIOLETA

Yo ya sabía de la variación del azul
y que no es peligroso ver agonizar una idea

Tú me enseñaste que una tarde con luna
es un grito de linternas en la nieve

Aspirante a violeta

Estás en todo tú (en todo en todo)

Tú

A la memoria de un bolígrafo
Al este de un espejo
Detrás de una palabra tú

Y que maravilloso
estás en todo tú. Estás en todo

CANCION DEL HOMBRE AZUL

(En lucha por un SAHARA libre)

Sombra de gacela

De ácido motivo manantial

Por buitres de lengua pequeña perseguida

Enloquecida llora en la Saguia una hiena

La sangre de un guayete hace sombra a la palmera

Azul se alza la jaima. Un último pelo apunta hacia el diente del empeño

Viento y polvo se alían

Pero nada. Te arrebatan

Sombra de gacela herida

ESTE POEMA ES NECESARIO

Este poema es necesario porque reviento se me escapa
este poema no tiene remedio es un caso perdido pero lo suelto ahí va
Y es que recuerdo que es muy cruel ese angel de piedra
muy cruel su mirada de piedra, tan de piedra

Porque sí

porque lo eras

la pequeña pasión las botas de militar nuestra impotencia

y el cuadro de la macarena en el bolsillo

Con esta grandeza tuya de estanque vacío

de olor a champú de huevo de angel bestia de piedra

de desfile de la victoria y película de John Wayne

y esa grandeza terrible tuya de estanque vacío que comienza a llenarse.

Porque eras la fealdad de lo grande

la exacta dimensión de la malaleche

por eso y porque cuando por las noches intenté bajar a tu costado

o acercarme a tu radiografía

o tan siquiera comprobar si tu aliento era de piedra también

otra vez supe de nuestra impotencia.

Porque si monumento de exaltación

porque lo eras

la blasfemia ocasional las últimas páginas de aquella enciclopedia Alvarez del tercer

la deformidad exacta de mis lápices de colores

grado

de mis dibujos de guerra y mis aviones y mis barquitos también de guerra

Porque sí

porque siempre te tuvimos miedo es verdad. Porque sí...

por nuestra impotencia

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

PALOMA FERNANDEZ VEGUE

LA CASA-CAJA DE LAS SORPRESAS

Allí todo era agradable. Al entrar se notaba un olor que incitaba a seguir más adentro. Era olor a limpieza, mezclado con una frescura penetrante que se extendía por todo el espacio. En su casa también había alguna planta de su madre, las que tenía en el balcón de la cocina. Pero aquellas eran distintas, plantas lujosas de floristería cara, o quizá las trajeran de alguna de las fincas que tenían fuera de Madrid.

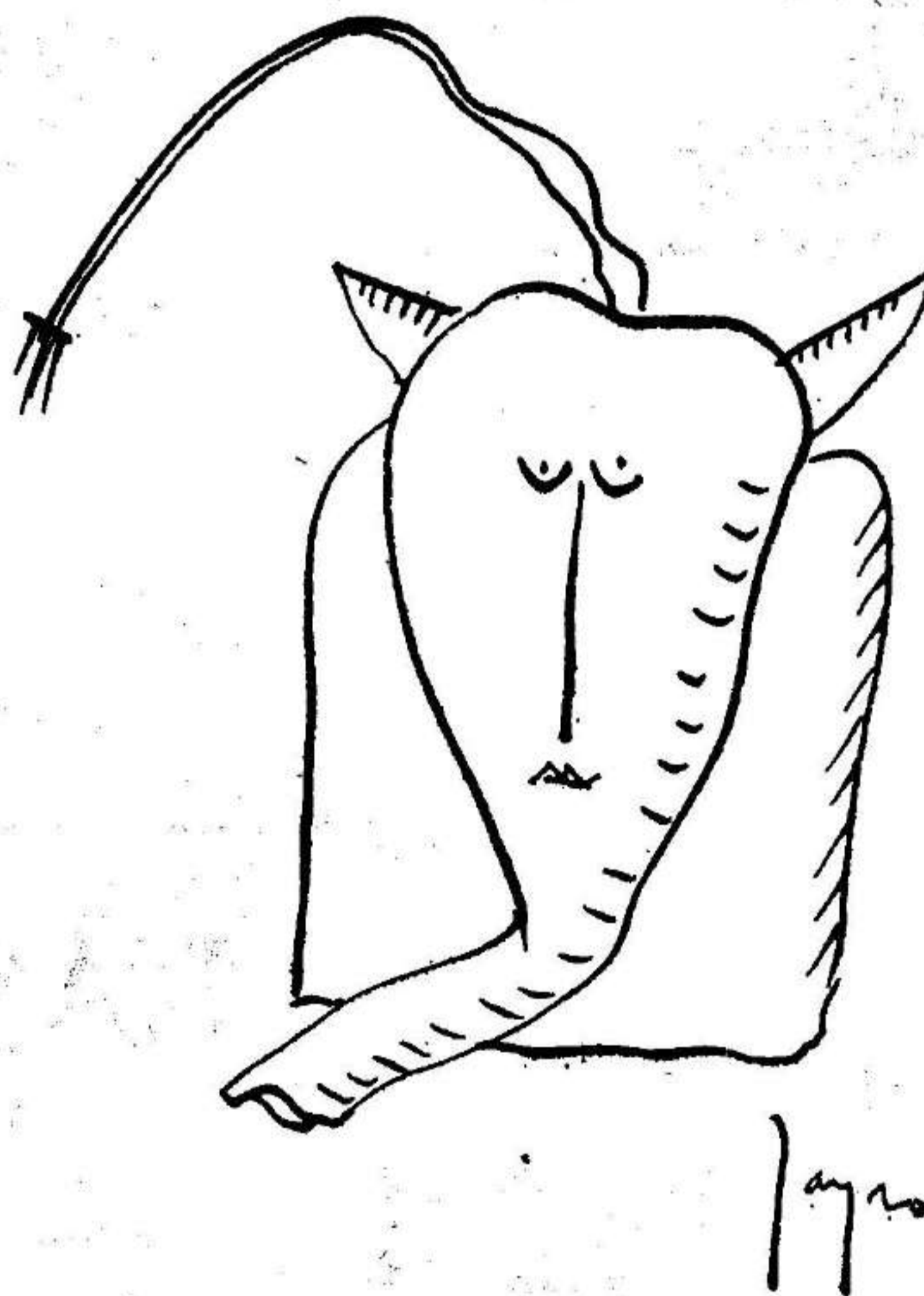
En aquella casa nada se salía de su sitio, todo tenía un lugar apropiado; los muebles, sólidos y macizos, daban un aire confortable a todo. Apetecía sentarse en los sofás, con esos almohadones tan gordos que estarían llenos de plumas, de esas que dicen que son de ave.

Si se seguía más adentro, se llegaba a un larguísimo pasillo con puertas a uno y otro lado. Pero muchas puertas. Parecía que debía de vivir mucha gente. Al pasar por la cocina vieron, por la puerta entreabierta, a dos mujeres de blanco con delantales a cuadritos. Entraron en el cuarto de jugar, al lado de éste estaba el dormitorio de María, en el que además de su cama había otra para la tata que dormía con ella. La habitación de jugar era grande, con mucha luz que se desparramaba desde los enormes huecos de la ventana y relucía sobre las florecitas rosas del empapelado de la pared.

El vagabundeo de sus ojos por los numerosos juguetes que se hallaban colocados en estantes con todo orden, como si de un escaparate de juguetería se tratara, fue interrumpido por una de las dos mujeres de antes.

«Abrigos, bufandas y guantes fueron recogidos con diligencia y a la vez severidad por la mujer de blanco delantal. Aún le quedaban muchas sorpresas en casa de María.»

Los ojos, antes errantes, quedaron ahora quietos, abrumados un poco por el despliegue de movimientos a su alrededor. Se iban a poner a jugar cuando de nuevo entró la mujer de rostro severo, que dejó una bandeja plateada sobre la mesa camilla. Dos tazas de chocolate y unos platitos con bizcochos, quedaron allí, espolvoreados de abundante azúcar. La cara a que pertenecían los ojos «miralotodo» de antes, no podía ahora disimular su extrañeza.



—¿Qué te pasa?, estás rara. Y hay un intento de disimular, para no parecer distinta. Pero en casa de María las cosas son realmente distintas y sorprenden la primera vez, y quizá siempre, es todo tan diferente...

—Mi madre la dice que me cuide, ella anda muy ocupada siempre; aunque crea que me manda, si me quejara la echarían corriendo.

Y mientras dice eso, una chispa de malicia brilla en sus ojos porque se sabe fuerte y protegida. Se tira al suelo y, con canicas, va ametrallando las filas de soldaditos de plomo que ha puesto al otro extremo de la habitación. Pasa el tiempo, embuidas como están en jugar a lo

que María quiere. A la puerta de su casa se despiden:

—Mañana iré a jugar a tu casa, cada día a casa de una al salir de clase.

Se desliza escaleras abajo, sale al portal y en la calle todos los pensamientos posibles se entremezclan: mañana a casa, mañana... a mi casa... Llega, un espacio pequeño, niños pequeños y una madre sola, sin ayuda, cansada.

De la noche al día siguiente, antes de las clases de la tarde, prisa por llegar a casa. Hay mucho que hacer, además de lo habitual, hoy recoge todo lo de los críos tirado por el pasillo. Barrer la habitación, se tarda poco porque es pequeña, poner en la pared el calendario que tenía guardado para que no se estropeará con las grasas de la cocina que está justo al lado. Cuando su madre está con la comida, limpiar con disimulo la entrada y el cuartito de estar. Total no hay más, se acaba pronto. Ahora a comer a toda prisa, salir corriendo. A la puerta del colegio está María con gesto de impaciencia. Las dos horas de clase se terminan ya: llegó el momento. Las dos se van hacia las afueras, a una calle con poca gente.

En el segundo piso, antes de abrir, se oye un griterío de niños. Pasando entre cada uno de ellos que se tropiezan con las piernas de las dos, llegan a su habitación y dejan todo. Es algo oscura porque da a un patio interior y también pequeña. Así que lo mejor es, casi, jugar al escondite por toda la casa.

Los chavales piden jugar. La vez la lleva María, llega al cuarto de baño corriendo, detrás de una sombra que ha creído cer, y pillá a un hermano de Teresa. Viene ésta y, cansadas por la excitación del juego y las carreras, se sientan en el borde de la bañera.

—¡Anda! Si la bañera está sucia, que raro.

—Pero es porque mi hermano se habrá metido dentro para esconderse...

—¡De eso nada, yo a éste lo he pillado detrás de la puerta! Y ya no juegan más a nada.

ENTREVISTA CON

LEE O-YONG

DIRECTOR DE LA

REVISTA

“MOON-HAK-SA-SANG”,

DE COREA

YONG-TAE MIN

LAS HOJAS, FUERZAS

DE LA POESIA

LEE O-YONG

Amalas. Las flores más débiles, aquellas que no han podido florecer ni en abril ni en mayo. Amalas. Ni las mariposas ni una fina brisa las visitan. Ama a aquellas flores que viven solamente de la sed. Ama aquellas promesas de la flor que se quedan arrinconadas.

Sonríete. Envía tu sonrisa para las hojas débiles que se mecen al viento. Tienes ante tus ojos un bosque florido. La raíz de la vida está escondida debajo de la tierra, como la de los árboles y el tronco de la vida se esconde detrás de las hojas. Sin embargo, las hojas saben, las hojas hablan sin palabras. Por eso tienen que cuidarse.

Los insectos acarician las hojas y el viento las sacude. La raíz y el tronco hablan del eterno cielo y la tierra, mientras las hojas dicen cosas de hoy. El agua del lago se divide en varias corrientes, como la vida en varias hojas. Fíjate cómo crece la vida nueva dividiéndose en menudas hojas. Es la explosión del verdor.

UNA casa, sí, una casa solariega del antiguo estilo coreano en el pleno centro de Seúl: ésta es la oficina de la revista *Moon-Hak-Sa-Sang* (*Literatura y pensamiento*). Llamo a la puerta y nos recibe una bella secretaria que, mal que nos pese, lleva un vestido correctamente occidental, quiero decir una falda con rayas azules y una blusa blanca. Dice que el ilustre ensayista nos espera en el salón principal. En el patio nos acogen unas flores de magnolia recién abiertas y allí se asoma la amable sonrisa del profesor Lee O-Yong (*), con los brazos abiertos.

—¿Qué tal, cómo han recibido los lectores coreanos la noticia de que su Revista y la NUEVA ESTAFETA se han hermanado?

—Pues, muy bien. Esto es lo que esperábamos ya desde hace mucho tiempo, porque, como sabe usted, nuestra Revista tiene el mismo tipo de convenio con la revista alemana *Akzende*, lo cual nos ha ser-



vido mutuamente para dar a conocer la literatura más reciente de ambos países. Y creímos que ya era la hora de acercarnos un paso más a la literatura de la patria de Cervantes, porque aquí nadie ignoraba la fecundísima tradición literaria de España, a pesar de que la literatura de los últimos tiempos esté poco o mal conocida.

—¿Recuerda usted de algún poeta o escritor español?

—Sí. Lorca y Jiménez, en especial, porque tuvimos la ocasión de presentar a estos magníficos poetas españoles para los lectores coreanos. Los poetas españoles nos recuerdan un volcán vivo en llamas, mientras la poesía francesa nos hace pensar en una caja fría de joyas o de cristal. El caso de Vicente Aleixandre es lo mismo: tiene un no sé qué de lavas calientes en el juego de sus imágenes poéticas.

—Y ¿qué dice usted, como ensayista, sobre Ortega y Gasset?

—Recuerdo que se ha traducido en coreano *La rebelión de las masas* y algunas cosas más. Yo le he leído en inglés y me ha gustado mucho. A mí me han influido personalmente T. S. Eliot, Hume y Ortega y Gasset como críticos y ensayistas. El ensayista español no nos enseña, sino más bien nos descubre los nuevos valores de las cosas, y su mérito consiste en el hallazgo inesperado del mundo y

VITALES

Ten paciencia. Déjate de llorar, aguanta. No te enfades, aguanta. Necesitas la paciencia de una mujer recién casada que teje cuidadosamente la seda, cuidadosa, pacientemente ordena las hileras. Necesita de la paciencia de tantas noches como las de aquella mujer. Sin embargo, nunca perdones. Nunca te dejes manchar la seda con las manos sucias. Nunca te dejes estorbar tu labor paciente por ninguna malicia de tu suegra con sus tijeras afiladas.

Y habla. Di cómo has aguantado días tan largos de espera y paciencia. Cuenta. Sé testigo del hecho de que se puede gozar del mayo únicamente aquel árbol que ha podido soportar el invierno tan hostil. Di que la poesía es más fuerte que la mentira. La fuerza de los músculos se destina al cementerio, mientras tu poesía, como un epitafio, se queda hecha musgos inmortales sobre la tierra.

(Del libro *En cuanto abras los ojos, será mediodía, Seúl*, 1979, segunda edición, pp. 64-6. Traducción de Yong-Tae Min.)

(*) Lee O-Yong es el mayor ensayista y crítico literario que ha producido Corea después de la guerra de Corea. Nació en 1934, en Onyang, Chungnam-Do, una ciudad famosa por su paisaje y por las aguas medicinales. Actualmente es catedrático de literatura coreana en la Universidad femenina de Iwha, Seúl, y al mismo tiempo director de la Revista *Moon-Hak-Sa-Sang* (*Literatura y pensamiento*), Seúl, Corea.

El profesor Lee empezó siendo crítico literario para varias revistas en Corea y cultivó también la novela, aparte del género ensayístico, el cual le dio mayor fama y prestigio. Su primer libro de ensayos, *En la tierra y en el viento*, fue una revelación auténtica de su generación por su frescura metafórica y originalidad. Ahora, sus obras están recogidas en *Obras completas de Lee O-Yong* (12 volúmenes), *Obras nuevas de Lee O-Yong* (10 volúmenes) y en *Corea y coreanos* (seis volúmenes), todos publicados en Seúl. Algunas de sus obras están traducidas al inglés, al japonés, al chino, etc.

su contorno. Yo nunca me quitaría el sombrero ante aquellos que nos intentan convencer; sin embargo, sí ante estos magníficos descubridores del mundo nuevo.

—A propósito, a mí siempre me ha recordado cierto estilo orteguiano cuando leía sus ensayos. Usted o su metáfora interpreta las cosas o realidades en determinado escorzo para hacer asumir a las significaciones insólitas y muchas veces universales, como el caso de su ensayo tan famoso que se titula «La vida donde se aprietan las manos el cielo y la tierra». En dicho ensayo usted insinúa que la «m» es femenina, mientras la «b» o la «p» es mayormente masculina, partiendo de la base del lenguaje infantil, por ejemplo, «mamá» y «papá», u «omma» y «apa» en coreano. Y usted sigue analizando o interpretando muchas otras facetas o costumbres de nuestra vida, hasta llegar a una conclusión de que hoy día se confunden muchas veces ambos sonidos—ejemplos en coreano son suyos—, lo que es un síntoma de la época del unisexo, etcétera.

—Bueno, bueno. Eso es una coincidencia, quizá... el ambiente de la época, ¿no lo cree? De todas formas, el lenguaje de las ciencias políticas o sociales es puramente epistemológico, mientras el literario lo es sólo metafóricamente. El escritor reconoce la realidad solamente mediante su imaginación. Los científicos buscan las diferencias en las cosas, si los escritores perseguimos la analogía en las cosas dispares. La energía que viene del principio de la diferencia o de la división destruirá el universo cuando lo armoniza y procrea esta otra fuerza que viene del esfuerzo de la unidad o de la analogía, como se ve en los casos de la literatura, la religión, etc. La ciencia ha abandonado hace tiempo la alquimia. Nosotros, los literatos, la seguimos cultivando en las obras. Esos científicos no pueden fundir el fuego con el agua, pero nosotros sí. E incluso los convertimos en la sangre. Y ¿qué es la sangre si no es un sol acuático para nuestra vida, o una agua de fuego?

134 —Ya que hemos sacado el tema de sus ensayos, ¿qué se considera

usted, un crítico literario o un ensayista?

—No soy un crítico literario, soy un profesor de la universidad que profesa la crítica. Pero esto del ensayo es totalmente aparte. Yo soy literato merced a mis labores ensayísticas. Ya sabe usted que he escrito una veintena de libros de ensayo y éstos se han traducido ya al japonés, al chino, al inglés, etcétera. Y por cierto, este verano me ha invitado Japón para dar algunas conferencias en las universidades sobre el ensayo y otras cosas.

—Todos sabemos que el Oriente ha producido unos ensayistas excepcionales, históricamente. Sin ir más lejos, ahí tiene usted el famoso Yin, Yu Tang. Pero, usted, ¿qué dice, cree usted que el ensayo es un género apto para la sensibilidad oriental?

—El Oriente no conoce otra cosa más que el ensayo, cuando se trata de la prosa. La crítica o la investigación literaria nunca ha tenido éxito, si ésta no toma una forma libre de discurrir o imaginar. El arma del Occidente es la lógica, y la nuestra es la imaginación. Prueba de ello es la filosofía de Laotche o de Changtche, lo que es por sí una perfecta arquitectura a base de la imaginación y la fantasía. En la literatura oriental todo lo que no es poesía o novela es ensayo, hasta las historias o las crónicas de los reinos antiguos.

—¿Ve usted alguna relación o diferencia esencial entre la literatura oriental y la occidental?

—No creo que haya una diferencia esencial entre una y otra literatura. Al fin y al cabo, la literatura es un producto de la imaginación humana. Ahora, lo que hay es una diferencia en las formas de concebir la belleza. A mí me ha gustado utilizar algunos símiles para comparar esta diferencia, verbigracia: la rosa, para la belleza prototípica occidental, y la flor de loto, para la oriental. Una rosa tiene espinas, quiero decir, encierra en sí un peligro para la sociedad, elemento más o menos dañino para la vida práctica. Para el caso cabe recordar los ejemplos de los esteticistas decadentes del siglo pasado, como Oscar Wilde. Sin embar-

go, una flor de loto no tiene espinas y al mismo tiempo es comestible. ¿Qué significa esto? La belleza oriental es prácticamente útil y éticamente buena.

Creo personalmente que el Occidente ha cultivado principalmente una cultura de tensión llena de riesgos y aventuras. Ahí está la razón de que en Europa, en cualquier ciudad, podemos encontrar tantas fuentes, o en las plazas o en los parques. La naturaleza del agua es correr de arriba abajo, no como lo podemos observar en la fuente, esto es, saltar de abajo arriba. La tensión produce el cambio de sentido del curso natural y un dinamismo progresista extraordinario. En cambio, no ocurre lo mismo en el Oriente. Y éste ha producido una literatura más bien de «relax», o sea, de relajamiento. Sabido es que los pintores orientales eran muy aficionados a pintar, en vez de las fuentes, las cascadas o cataratas. La catarata es la potencialización del curso natural del agua. Recuérdese del famoso cuadro costumbrista del pintor Haewon, donde aparece una escena de Sirum o lucha coreana. Como es natural, todos los espectadores están atentos a la marcha del combate, por lo tanto, en suprema tensión. Sin embargo, allí se ve de pronto un elemento de ruptura, que es la aparición de un vendedor ambulante de turrónes con cara sonriente. Y esto nos produce una sensación insólita de distensión y de relajamiento.

—Por último, ¿qué esperaría usted de la NUEVA ESTAFETA española, ya hermana de su Revista?

—Primero, mi profundo agradecimiento por haber aceptado mi proposición. Estoy muy ilusionado al poder contar con la Revista de tanto prestigio en España para la divulgación de la literatura hispánica que tanto nos interesa. Hace poco un amigo mío me felicitó, diciendo: «Por fin tú has lanzado un cohete espacial hacia un planeta desconocido.» Mi amigo tiene razón. Presiento que un mundo desconocido nos entreaire sus puertas. Repito que estoy lleno de ilusiones, como en la noche de boda, esperando a que se asome la cara de la novia española por esta ventana recién abierta.

ANTONI CLAVÉ EN SU POESÍA - PINTURA

JACINTO-LUIS GUEREÑA

Una situación muy humana

Nunca hubo en tierra española una exposición claveana tan amplia, tan rica. ¿Y volverá a haber —si es que nace— una muestra tan rica de aventura, por decirlo en paráfrasis del verso lorquiano en emocionado homenaje a su amigo el torero Ignacio Sánchez Mejías? De veras, resulta muy difícil el suponerlo. Esta exposición, celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid supera con creces aquella otra, reciente sin embargo, que se celebró en la capital gala, y sobrepasando asimismo aquella otra exposición que hubo en el Palacio del Mediterráneo, en Niza.

Son andanzas de la exigente creatividad. A priori, sin necesidad de demostración, se puede adelantar que Clavé es como gaviota de fuego, como paleta tensamente inquieta y que necesita el universo nocturno y recoleto, Clavé es el Gaudí de la pintura. Sí, ejemplo vivo de arte en comen-zón de inéditos encaminamientos, arte en constante y terca búsqueda estilística.

En el fondo, y como respondiendo a la frase de uno de los personajes shakespearianos de *La tempestad*, Próspero, quien dice que «estamos hechos con tejido de ensueños», el pintor catalán aporta su simiente y sus mie-

ses. Ensueños ante las agresiones del tiempo que no suele ser virgiliano y tampoco hesiódico, sino más bien agónico (en el sentido unamuniano) y trágico. Soñar, un arte de salvación en el compás de espera de la ilusión, de la esperanza. En Clavé, se observa la orientación de convergencia entre la caligrafía y la sensibilidad, lo apasionado como manantial primero y último.

Acaso asimismo, el arte como refugio, una casona en medio del campo, la isla que cabe defender con ternura y empecinada entrega. Es lo que Clavé representa, dentro del panorama internacional del arte contemporáneo. Su obra está ahí, con su sabiduría y razonadamente heterodoxa en cuanto a las flamantes y apabulladas teorías nuevas del arte.

¿Qué misterioso empuje crea los alientos y los latidos de la pintura? ¿Qué trasfondo de pasmosas y pasmadas innovaciones acompañan al pintor de Cataluña y de España? Es el eco directo de una lenta andadura, el eco espléndido de una fabulosa trayectoria: cuarenta años de actividad al servicio del arte, artista en su autonomía y en su retrospectiva. También, y es de esperar, el prelude de venideras conversaciones con el público, el anuncio luminoso de otras expo-

siciones. Pero se determina desde ahora que Clavé halló la senda de la cima. Acúdase y mírese detenidamente: arte en captación hondísima y ahondada del soñar, arte sin ayuda de mecedoras. Crear se asimila a sufrir, y a Clavé, como a todos los demás, le cuesta mucho su creación. Y no por falta de espontaneidad o de originalidad, sino por el grito más de dentro: por tratarse de un arte en la cúspide del estilo personal y depurado, lógicamente difícil y hasta, a ratos, con hermetismos cuya clave no se encuentra así como así, a la pata la llana. Arte es una situación de voluntaria crisis permanente, esa acuciante y necesaria crisis de la exigencia.

Encaminamientos y afanes

El pintor no deja que se le invente, que se forje una trama mítica en cuanto a lo que hace; él se inventa solito, él lo afirma en su obra y que a él se las den todas. Tozudamente se fue manifestando a lo largo del itinerario de creatividad, pero sin que se le encasillara, sin que se le despellejase, sin que se le deshuesara. Un arte con cáscara para los necios y con almendra de fiesta para los atinadamente gozadores. Arte no de todos en expe-

riencia de muchos, y eso sin fijar lindes nunca. El artista, en sus diversidades. No puede olvidarse su grafismo, no pueden olvidarse sus dibujos (los de 1939-42 son preciosos, una línea que apenas se quiebra, el trazo sin rebaba, sin flecos; véase «un refugiado» o la serie de «majos y manolos», lo incisivo que se adentra en la consistencia de lo plasmado, la capacitación exquisita de lo floridamente detallado, encaje o seda o rostro o vestimenta o flor, lo que sea). No pueden olvidarse sus decorados para teatro («Carmen», «Los caprichos», por ejemplo, aunque el artista quiso abandonar ese trabajo donde tanto brillaba; tras 1950-55 ya no hubo más etapa de este tipo). No pueden olvidarse sus ilustraciones (cito las de «Gargantúa», de Rabelais, y las de «La gloria de los reyes», de Saint John Perse, que Georges Gadilhe editó para «Bibliófilos de Provenza»). No pueden olvidarse sus litografías, dando paso a fosforescencias de coloridos y de nuevos materiales, lo cárdeno y lo blanco y lo azul como praderas hirvientes de misterio. No pueden olvidarse sus «gouaches», siempre llenas de novedad. No pueden olvidarse sus grabados, logros muy personalizados, con premios como el de la Unesco, dado en Venecia en 1956, y el de la Bienal Internacional, en Tokio, en 1958). Tampoco pueden olvidarse sus esculturas (como «armario con cosas», que juzgo hermoso y hasta lleno de clasicismo; o como «la doble máscara» o «el extraño instrumento musical»).

Artista de magnífica inventiva, el imán del inventor, orientación siempre mágica incluso en territorios de abstracción, la innovación radical y que como en la poesía miguelhernandiana es rayo que no cesa, Clavé en la audacia de las hermosas aventuras, las que no tienen aplausos inmediatos, las que exigen mucha madurez para ser trofeo de universos sensibles. El arte nuevo en:

- a) formas e impresiones
- b) objetos y bajorrelieves
- c) papeles y piedras
- d) oxidaciones y erosiones
- e) collages y arañazos
- f) huellas y botones
- g) arenas y clavos.
- h) trapos y cartones

Una renovación en tareas que nada inmutan y ante nada contradictorias, zumo y jugo de un arte que no se estanca, en mutación y metamorfosis siempre al igual que se renuevan las células, arte que va a los descubrimientos con máscaras y disfraces, renovándose la plasticidad del óleo o de otras cosas con tejidos y con hierros y con papeles. El artista arruga y estruja los materiales, hasta que consigue un diálogo de autenticidad y esencialidad, ese diálogo tan ansiado por todos los creadores: subrayando las diferencias de luz y oscuridad al propio tiempo que se descifra y se elucida (por lo menos, se intenta) la propia personalidad, la más barrancosa, la más abismal. Desde luego, al hacerlo así, *chemin faisant*, se alcanza la zona del hombre más significativa, la más oscura y acaso por eso mismo la más engendradora, la más ávida. ¿O es que los fogonazos de color que Clavé pone en sus obras no ocupan esa simbología, no son proyección de un rastreo subterráneo y tumultuosamente engendradora? Ahí reside, a caso, la yuxtaposición de formas y colores, una especie de fiesta en policromía susurrada, como de fondo de grito en la garganta, arte como de semilla de cante hondo. Arte buscándose y metamorfoseándose con estallidos de color rugiente, flamígero, resplandeciente.

Lo misterioso y lo invisible, arte-poesía, una fiesta de exaltación con fortísimos latigazos de la oscuridad invitadora e invitada.

Conexión de circunstancias, y asimismo, el condicionamiento histórico vivido por el artista (España 1936-39 y Europa 1939-1945) es algo que no se domeña fácilmente, que no se aparta de la memoria. ¿Con posos de amargura? El artista, el hombre, con sus angustias que aporrean en las puertas y recorren visillos. El artista, dialogando. ¿El diálogo del mundo, en Clavé, como Calderón de la Barca en «El gran teatro del mundo», como Balzac en «La comedia humana»? Es factible pensar en esa aproximación de aventuras globales. El hombre en su tiempo, en su sitio, entre apariencias y signos, entre acechadoras apariencias (cansinas y engañosas las más de las veces) y batalladores signos (lo impalpable y lo violento, lo del azar y lo de la irracionalidad). Un vivir desgastándose, entre lo cotidiano y lo soñado. Tal pareceme ser la exigencia vital y arraigada de Clavé, en la efervescencia soñadora de sus armonías. Hay una constancia que con terquedad observa y recuerda y atesora todo en enramadas del tejer y destejer. Poesía del cañamazo, poesía del telar de bordados borrosos. Poesía nunca borrada. Eso es, poesía-pintura, eso es la pintura claveana, universo interior que le hiere y malhiere, que con la magia de coloridos y de disposiciones de forma nos subyuga y nos suaviza y nos encariña y nos estimula. Universo del diálogo enriquecedor, territorios sombreados aunque luminosos y asimismo iluminados.

Pintura nunca agresiva, ni tampoco chillona. Más bien lenta, pausada, acogedora. Como arte antiguo de miniaturas, como arte de obstinación de frailes, la soledad allá en lo umbroso y recluso del convento, arte claustral aunque (por definición) nunca enclaustrado. No hay zonas de clausura en el arte de Clavé, el grafismo y las formas y el color lo subrayan al irrumpir ante los ojos con el patetismo y la felicidad de lo imaginado.

La mirada en parcelas abarcadoras

Un destello se cuele en un cuadro, en seguida surge el resplandor. Lo mismo con lo azul que con lo verde o lo negro o lo rojo. Una energía invasora. Una mirada voluptuosamente desperdigada por parcelas y retazos de las armonías inter-relacionadas por el artista. En ese enfoque, Clavé atina con vieja sabiduría, sabe ahondarse en rítmicas estampas de pureza. ¿Lo figurativo y lo abstracto? Lo mismo da. Amalgama de corazón llameante. Alguien diría que el romanticismo vibra y empieza a bullir más o menos solapadamente. Alguien comentaría que se trata de un arte de juego emocional y de escapatoria. Pero no. Raíces endémicas. Puede haber ramalazos románticos, puede erguirse lo simbólico, puede germinar lo poético, y la verdad es su aglutinamiento, esa es la autenticidad de la búsqueda claveana, vivir recordando y soñando y con amargura descortezando los días —las noches, más bien— para plasmar todo en parcelas abarcadoras. Espectáculo de ternura, paleta de luces susurradas. Arte torturado, y eso de todas todas. Los ojos englobadores, con la substancia de las cosas. ¿En bodegones? ¿En imaginaciones? Seguro que sí, parcelación, vislumbres, atisbos. En los gozos de miradas coloreadoras. Donde reside el amor de la poesía y de la ensoñación estilística. Un arte sin parangón surgido de los meandros nocturnos.

¿Como conciliar el himno rotundo del sol mediterráneo y los perfumes de lo oscuro, además de un ensalzado barroquismo del misterio? Alas que proceden de las sombras y del ensueño, y que en Clavé coinciden y convergen como tradicionales visiones suyas. El taller a cuestas, la sangre del domicilio y origen. Catalán por los cuatro costados, lleva la atracción del sol muy dentro, y reside en el litoral provenzal y costa azuleño. Sol de mitos y de

invenciones, con la narrativa de Giono y la retina de Matisse. Afiánzase así un contraste de sol de vida con sueños y noches de su arte. Clavé, en la encrucijada. Pero el caso es que no se le ocurre escapar. Se queda, solitario y aventurero. ¿Melancolía y tristeza, añoranzas y senesquismo, rigidez de tensiones patéticas y trágicas que forman el mantillo de la honda lección del hombre y del paisaje de casi toda España?

Arte de sensualidades himnicas, musitadamente, sin aspereza. Hay que acudir al pozo o a la acequia con su promesa de agua. Hay que pensar en la alquimia del tiempo ofreciendo retoños y cosechas frutales. Lo gozoso. Lo desnudamente gozoso. La callada visión de Clavé: arcoiris aterciopelados, recamadas telas, trapos y papeles sencillos y usados, encajes refinados, huellas de guantes y esplendor de la pobreza, tan útil en clavos y arrugas y chinchetas. No como primor, no como teselas relamidas, sino la música oscura de las cosas, la música pregonera y pregonada de la mismísima riqueza de todo. A pesar de todo, lo serio, lo atormentado, visiones paladeadas y, por ello mismo sensuales. Arte cuya fuerza fluidora también reside en las fulguraciones de la soledad. Arte sin hipérbaton, sin pleonasma. Arte distanciado con su poesía y su magia, arte de dentro, la desnudez en hermosas suntuosidades cromáticas aunque siempre recatadas, incluso púdicas. Arte que no se muestra remilgado y esteticista. Lo que llamea es la insatisfecha búsqueda de depuración. Es la celebración de interioridades en torno a un epicentro inagotable e insólito, allí donde se resquebraja el orgullo, donde la victoria del artista se viste de silencio.

¿Un Clavé melancólico y entristecido, como si lo esperanzado —pájaros y trigales, nubes y vientos, esa temática que nunca se ve en las telas claveanas— le envolviese en la pu-

ra hechicería de la ausencia, de lo perdido? ¿Acaso la niñez y la juventud que a ños azarosos y tormentosos se llevaron? El arte permanece limpio, nunca es empalagoso. Clavé, con otoños decantados y cuya memoria acuna viejas y aleteantes emociones de la luz. Pintura de pausas misteriosas y oscuras, y tal vez sea la clave de su sortilegio plástico, silencioso en lo doloroso y siempre inventivo.

Postulados de arte y artesanía

Un intenso y apasionado equilibrio. Clavé, con su andar de cautela y ternura. El aprendizaje. ¿No se observa en el grabado? Artesanía que ahí cuaja deslumbrantemente. Y arte al canto, el artista en acción, porque sin arte la artesanía se quedaría en mero objeto, en mera función. Lo autobiográfico, en Clavé, rezuma la solera del oficio. Procedimiento, intuición, quehacer, la calidad innovadora y situadora. Como ya lo hicieron Goya, en el xix, y Picasso, en nuestro siglo. La buena fe trabajadora de Clavé, su afán en el grabado con sus técnicas de mucha artesanía y de muchísimo arte. Sensibilidad que sale de sus manos y de sus ojos. La habilidad y la inteligencia, en alianza de perfección. Impresionante dechado de amor. Un artista que corta y cose y pega y clava, un hombre que mira y siente y se pone a construir. Pasión inquieta, arriesgadamente. ¿No es la tierra natal, la patria catalana asimismo, aquello del quehacer manual, en oficios del vivir, ir aprendiendo en lo serio y coherente? Lo fue en Clavé, exploración por los ramales de hermosura y de estilo en la creatividad. La obra artesana y artista, como un cántico (del incendio interior) y como una ofrenda (las tormentas de la soledad). Un apasionado ceremonial sin énfasis y sin engorros, arte cuyo lenguaje se expone en obra noble y densa, acaso la más intensa que hoy por hoy pueda contemplarse.

Banderas para un arte

Una interpretación, y hasta una imaginería de puro rigor y de pura osadía. Diríase que Clavé, con arraigo de ancla, se hunde calladamente en la plenitud de su arte. No creo que se burle, tampoco creo que se extravíe. Hay una voluntad cuyo vértice es el insistente adentramiento en la soledad. El universo fantástico suyo, siempre iluminadamente fosforescente y sombrío. Serenidad de lo oscuro. ¿La propia soledad? ¿En el meollo del silencio de un gran colorista? ¿Y por qué no? La búsqueda del artista se obstina en desnudar a la intimidad de las luces, diurnas y nocturnas, el grito que es rehén del sol. Una desnudez que el pintor obtiene sin jolgorio, con serena convocatoria de la libertad y de la soledad de creación. Una fantasmagoría de riendas atadas.

El color y las formas, la paleta en armonía que va brotando del silencio. Un silencio «suntuoso» ha dicho A. M. Campoy; suscribo ese camino y esa meta, con dos realidades tajantemente activas y personales, estilísticas:

1) por un lado, «un silencio de Quevedos y Grecos enlutados», la voz pictórica de metafísicas arquitecturas, como en lugar más o menos cerrado;

2) y por otro lado, «el silencio de Clavé, el primer gran silencio que originaliza la pintura española contemporánea».

Al traducirse ese enfoque en estandartes y banderas, puede afirmarse que en el arte de Antoni Clavé no se esboza (y tampoco, evidentemente, se confirma) una sensibilidad intensa y alegre tan sólo en sus luces. Se deduce y yo me reitero en mi creencia, que también puede afirmarse que esta pintura desemboca en «el silencio interior de las cosas», pero sin aspavientos y sin una musicalidad de tornasoles y resplandores. Lo más discreto, lo más subterráneo al propio tiempo, acaso sea el pudor que acompaña a la exigen-

cia. Ritmo y armonía de un grafismo cuya policromía recoge lo maduro y lo desnudo. En el silencio del arte claveano arden y se regeneran los gritos y las decantaciones del misterio; pero no como en otros pintores (en algunos cubistas, en Juan Gris, donde lo depurado y lo interior acaba casi siempre musicalizándose de tanta pulcritud). En Clavé no cesa la tormenta y hay una claridad oscura, nocturna, misteriosa. Por eso, la música es susurro, lo silencioso, lo que anda muy adentro con relámpagueos de negrura y tormento. Clavé, artista atormentado, siempre entre tensiones febriles. Son recónditas moradas para realzar y que florezca, asimismo, la sensibilidad que luce y trasluce en las sombras, en las oquedades del lujoso y espléndido paisaje de las sombras. ¿O es que lo oscuro excluye lo ardiente? ¿Es que el humo logra ignorar a las llamas y a la ceniza? En la obra de Clavé, quiérase o no, no se afanan con soberbia las pretensiones. Creo, más bien, que impera lo

sencillo, lo terca y púdicamente conseguido. Arte con fuego y oro de lo escondido, de lo nocturno, de lo que esperanzadamente aguarda. Un arte dialogador con los poderes y riquezas de la noche. A Baudelaire le hubiera entusiasmado la poesía-pintura de Clavé, no me cabe la menor duda.

Los pliegues de la bandera, el oficio y la sensibilidad, la artesanía y el arte, una cohesión de fuerzas que la soledad sabe comprender y exaltar. Sin enorgullecerse, Antoni Clavé ha ido elaborando una obra personalísima, una obra sin vocerío y sin barullo, una obra de ahondamiento en los colores, una obra cuya poética es la tormenta interior del pintor. A sabiendas de que ese arranque y esa trayectoria imponen duros esfuerzos, infatigables exigencias. Una obra con floraciones de lenguaje innovador. Y todos sus temas acuden a la cita del silencio: retratos, flores, tapices, reyes, guerreros, Grecos, papeles arrugados, impresiones de esqueletos de pescado, la ternura con espinas al igual que la rosa, el arte sin complacencia alguna y en perpetuos enfrentamientos.

Clavé ansía sobrepasarse y superarse siempre, pinta y rompe lo pintado con facilidad que rehúsa el ahorro, busca y vuelve a buscar, los sueños le acosan, la vida y las cosas también, hay fuegos y arcoiris en sus ojos. Arte solitario, el verdadero éxito del arte. Clavé entre idas y vueltas de ósmosis y simbiosis de una interioridad que horada en nuestros recuerdos y que prestigia nuestros paisajes venideros. Escasas realidades plásticas, pero hondamente entrevistadas, poéticamente soñadas, humanamente expresadas. Un misterio que necesita aclararse con luces metamorfoseantes. No hay paradoja alguna en esa perspectiva. Una pintura de mucha corazónada, sin abalorios de malos cristales y otras pacotillas.

En este artista todo es sustancia y convicción y búsqueda.

REFLEXIONES SOBRE LAS MASCARAS

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Durante los meses de mayo, junio y julio Madrid ha podido contemplar, en la Sala «Barquillo» de la Caja de Ahorros, una exposición singular: «Máscara y rostro en el arte popular», organizada por nuestro colaborador Juan Ramírez de Lucas con piezas de sus colecciones de todo el mundo. Al pedirle nos hiciese unos comentarios sobre dicha exhibición, nos ha escrito las siguientes «reflexiones».

LA máscara es el misterio que se hace visible, el rostro del dios con el que nos queremos identificar, la cabeza del animal que deseamos atrapar o por el que sentimos predilección, la concreción de lo desconocido, o sea, de lo que nos atosiga, las facciones ideales con las que hemos adornado al héroe o las repulsivas del ser indeseable que llevamos en lo más profundo. Todo ello nos lo muestra la máscara súbitamente, y por eso nos produce siempre tanta inquietud, tanto desasosiego, nos deja desconcertados. En un momento podemos presenciar delante de nuestros ojos lo que apenas intuímos o lo que tan cuidadosamente tratamos de ocultar.

Todas las máscaras, aun las que ríen, tienen un rictus algo triste, casi trágico; será porque en todas ellas se expresa la angustia humana del vivir, la certidumbre de estar atenazado por la muerte desde que se tiene conciencia de la existencia, desde que cada uno es, o sabe que es.

El nacer es un misterio, la muerte otro misterio mayor, que vienen a ser como dos puertas abiertas, o que se nos abren, mientras una voz oculta ordena: entra, sal. Y entre estas dos puertas un oscuro pasillo que hay que recorrer casi a tientas y llenos de sobresaltos. Para ahuyentar el temor que a cada paso nos invade, nos vamos colocando sucesivas máscaras pretendiendo encontrar bajo ellas algo de la seguridad que nos falta. La máscara es protección en igual medida que transformación.

Tras la máscara el ser se desdobra, se hace otro del que es, asume poderes extraordinarios, se crece en proporciones sobrehumanas, se siente inmunizado y capaz. Por eso el brujo, el sacerdote, el hechicero, necesitan de la máscara que les da conciencia de sus grandes poderes. Así como el rostro es la proyección externa de cada personalidad, la máscara es la proyección de lo que a veces quisié-

ramos ser, de lo que nos atrevemos a ser en ocasiones.

La más horrible máscara es el propio rostro humano que los años van descomponiendo hasta hacerlo casi irreconocible. Máscara que incluso puede variar de un día para otro: «¡Qué buena cara tiene usted hoy!» «Noté que se le ponía mala cara.»

Si todos saliésemos a la calle portando las repulsivas máscaras internas que cautelosamente guardamos, el mundo se convertiría en el más alucinante de los carnavales. Entonces veríamos en toda su rotundidad a la envidia, la lujuria, la ira, la soberbia, avaricia y demás pecados fundamentales. Etimológicamen-

te pecado se deriva del latín *pecco-peccare*, que significa «faltar a la ley», pero en los pecados capitales lo que en realidad se hace es seguir a la ley, a la condición humana.

El carnaval es una ocasión de liberación, el tubo de escape por donde sale la presión acumulada durante todos los días del vivir cotidiano. El carnaval, fiesta de origen religioso en honor de Dionysos, dios del vino, con su cortejo de seres enmascarados según las preferencias personales, constituye en los países llamados (no se sabe por qué) civilizados, casi la única oportunidad con la que muchos cuentan para no reventar de rabia, de ascos, de disimulos.

La máscara más bella es la más engañosa a la vez: es la que el amor pone sobre los rostros de los seres que se aman. Cuando el amor cesa, las máscaras se caen y el uno puede contemplar al otro en su nueva realidad, la de la indiferencia o el odio.

También la muerte tiene su máscara: la mascarilla funeraria, que sólo está reservada a los más poderosos, a los que han sido importantes y pueden permitirse todos los lujos hasta después de la muerte. La muerte más muerta es la mascarilla de escayola de Beethoven.

Con una calabaza ahuecada a la que se le hacen unas perforaciones y colocando una luz dentro se puede hacer una expresiva máscara. Muchas cabezas humanas ni siquiera tienen luz dentro.

Encima de los cuidadosos y abundantes vendajes con los que los antiguos egipcios empaquetaban a sus muertos se colocaba una pintura que reflejaba el rostro vivo del difunto. El retrato real del vivo era la falsa máscara que ocultaba el rostro descompuesto por la muerte.

Desde las máscaras con formas de cabezas de animales que figuran en las pinturas rupestres del paleolítico (hace ya decenas de miles de años) hasta los cascos-escafandras de los astro-

nautas y de los primeros hombres que pisaron la Luna, la humanidad ha tenido necesidad de ocultar su faz en los momentos trascendentales. Ello parece indicar que para seguir adelante en eso que tan pomposamente llamamos progreso, es necesario el enmascaramiento, y que el hombre tiene que proteger sus limitadas fuerzas con reforzamientos mágicos o técnicos, que en el fondo es lo mismo, ya que la técnica tiene, para los profanos en la materia, mucho de magia inexplicable.

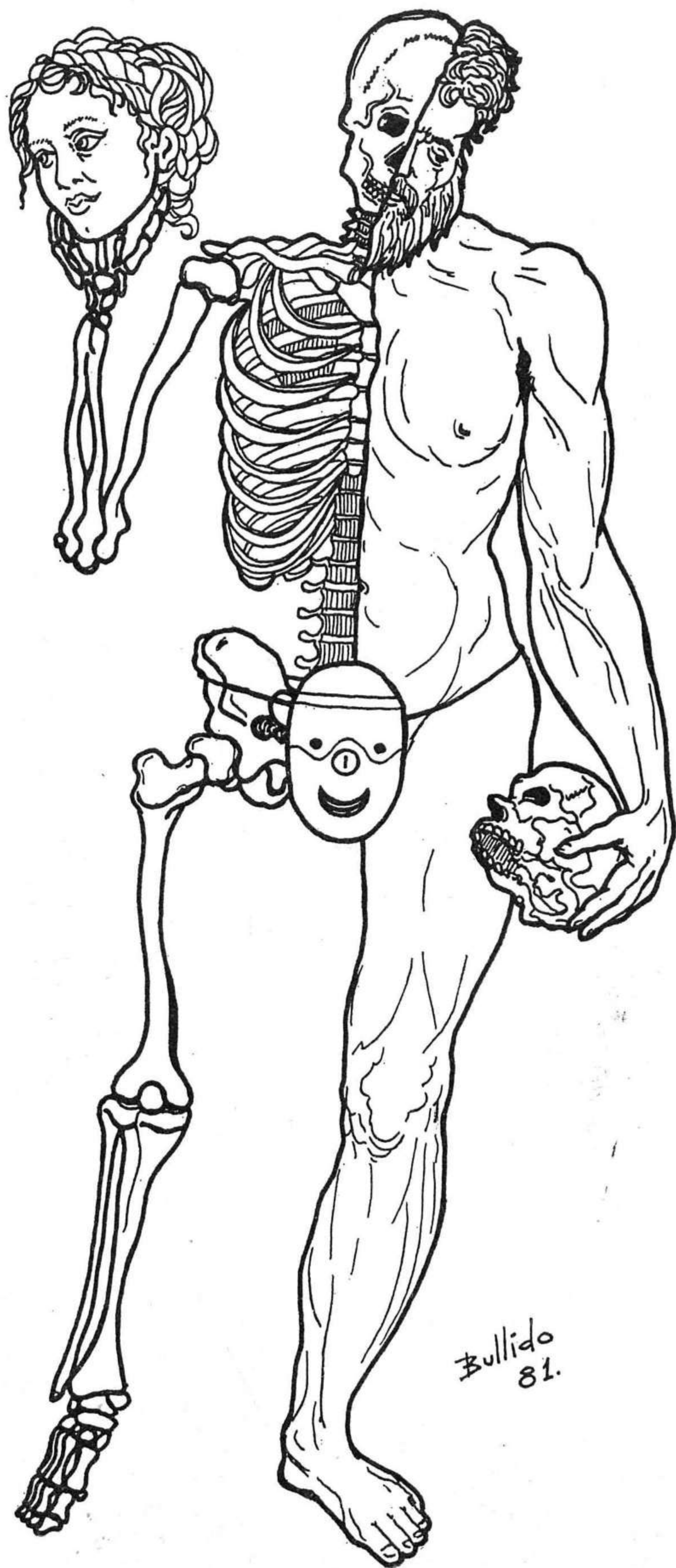
La primera máscara que la humanidad asombrada vio fue la de la Luna llena en el cielo. Máscara pálida y luminosa, de muerte burlona.

No nos queramos engañar, el verdadero demonio es el ser humano; su máscara más peligrosa: la extremada hermosura.

Existen muchas formas de enmascararse, no sólo colocándose detrás de una máscara. Las pinturas faciales, el tatuaje, incluso el adorno y el vestido, son otras maneras de enmascaramiento físico con las que se quieren ocultar defectos, aparentar, transmitir mensajes. El actual maquillaje femenino en los países de cultura occidental es la supervivencia generalizada más evidente de la máscara en la sociedad de hoy.

La última y más duradera máscara que todos los individuos llevan puesta es la de su propia calavera, máscara que, paradójicamente, uno mismo no puede verla si no es recurriendo a la técnica de los rayos X. Algunas de estas calaveras son las únicas máscaras que han resistido durante milenios y milenios la acción destructora del tiempo. Y por esas máscaras nos enteramos que existieron unos hombres llamados de Neanderthal, de Cro-Magnon, el «pitecántropus», el «homo erectus», el «australopithecus» y otros ilustres antepasados.

Algunos animales nos dan la impresión de que portan máscaras que ocultasen sus verdaderas cabezas. Las iguanas, el ca-



maleón, los sapos ponzoñosos, el saltamontes, la langosta, las libélulas, las gambas, la «mantis religiosa», entre otros muchos. La serpiente cobra tiene una auténtica máscara con anteojos en la parte de su cuerpo cercana a la cabeza, máscara que sólo puede apreciarse cuando el animal se apresta al ataque y dilata esa parte de su cuerpo. El orangután parece llevar una máscara de hombre imbécil, y el marabú y el Tucán se han puesto máscaras de pico gigante para asistir al carnaval de la selva. La máscara puede ser para todo el cuerpo, como en el hipopótamo, que parece que va disfrazado de señora gorda burguesa.

Al paso que lleva la contaminación atmosférica en las ciudades populosas, no es improbable pensar que pronto todos los ciudadanos necesitarán máscaras antigás para salir a la calle, lo mismo que ya las usan los obreros de productos tóxicos, de soldadura autógena, los bomberos y otros trabajadores arriesgados. El hecho de que ese uso actual de la máscara responda a motivaciones de carácter físico, y no metafísico, no le quita al hecho su verdadera significación: la máscara es consustancial al ser humano.

Los espectaculares aumentos posibles con la fotografía microscópica nos han permitido conocer los rostros de animales cotidianos y diminutos que no podemos apreciar a simple vista. Nos deja sorprendidos, porque en esos pequeños seres sus cabezas son como terroríficas máscaras, más fantásticas que las que nunca inventó el hombre. Las polillas, las arañas, las orugas, las tarántulas, las hormigas, abejas, escarabajos, pulgas, avispa, moscas, mariposas, etcétera, portan esas permanentes máscaras que nunca se habían podido comprobar hasta hace muy pocos años. La máscara, pues, no es sólo un producto de la mente humana; se encuentra en estado natural en mucha clase de seres, hasta en los casi invisibles.

THE END OF THE ROAD

CARLOS BENITO GONZALEZ

ES sobre todo en esas mañanas grises y pesadas, en las que el impulso de saltar de la cama parece que debe luchar contra grandes masas de plomo que hacen de cada movimiento un feroz combate contra el espacio, en las que resulta más fácil (por no decir facilísimo) mandar todo al carajo.

Y es precisamente en esos momentos en los que por la mente de uno circulan imágenes a cual más rápida en velocidad, pero también en inverosimilitud, en alucinamiento. Y como si de un mal *trip* se tratase y el bajón fuese fatal, esas imágenes, ese pequeño *aleph* particular que quizá ha durado dos o tres minutos, desaparece de golpe bien por un despertador necio (¿o acaso puede un despertador merecer otro nombre?), por un codazo de la vecina/o o simplemente porque la consciencia retorna a nosotros poco a poco y con ella el mal sentido común, que nos hace rechazar como espantoso precisamente aquellas imágenes que encierran nuestras esperanzas (si se me permite emplear tamaña palabra).

Son imágenes que pueden dar fuerzas para perforar el plomo necesario y llegar hasta el cuarto de baño, o bien para añadir una cucharada del mismo bien calentito y fundido.

Pero no nos engañemos. La aventura de la carretera, del viaje, de la mochila y cuatro perras para andar el camino a lo que salga, puede que haya terminado. Sí, al menos como concepto. Y quizá sea mejor así.

142 Falto de expectativas, de posibilidades, de intereses, sumido

en un brumoso proceso interior, dificultado por la realidad arruinante y opresiva, nuestro personaje (porque uno en esa situación es ya un personaje) comienza a bordear lo literario en un vano intento de convertirlo en una forma de vida. Lo cual le convierte en un personaje totalmente indefenso y fácilmente destruible, aunque eso no quite su capacidad de transformación interior, que no otra. Porque la lucha no se encuentra ahí.

Sin embargo, cientos de personas, y no ya de jóvenes como siempre se ha tratado de hacer creer, han salido durante muchos años en medio de una aventura vital a lo que en el argot se llamó «a la carretera». Este viaje, esta aventura vital, parece que toca a su fin desde un determinado punto de vista. Películas, artículos, libros, etc., han originado y después acompañado este movimiento en todos los lugares en que se ha dado.

El proceso, sin embargo, toma caracteres diferentes actualmente y este hecho no es ajeno ni al cine ni a la literatura. En la medida en que la necesidad de que el plomo no te agobia cada mañana, esos minutos surrealistas esperanzados nos seguirán impulsando a abandonar formas de relación y de vida carentes de significación y posibilidades, y nos harán entrever que hay otros mundos (aunque estén en éste, parafraseando a ese señor tan bajito y feo que lo dijo) y que, para llegar a ellos, es necesario desde luego el viaje.

Quizá ese movimiento nos sitúe en la carretera, quizá en una casita de campo rodeados de ani-

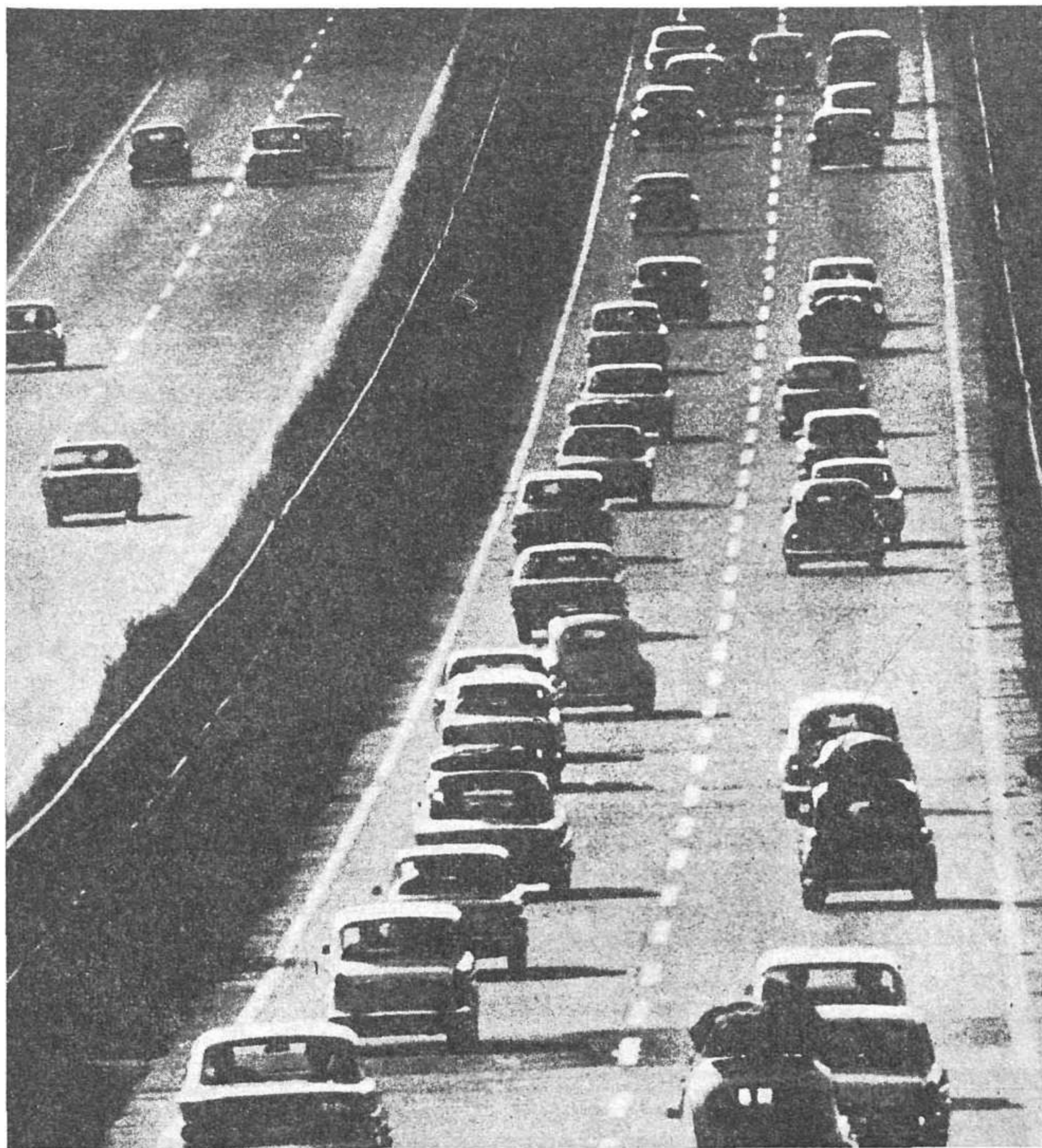
males, quizá no sea más que una línea que se curva progresivamente para cerrarse en el punto que empezó. Pero lo que sí es evidente es que lo que en 1957 comenzó Kerouac con su *En la carretera*, vuelve a tomar fuerza paradójicamente en un momento en que la seguridad, la estabilidad y la falta de riesgo se han convertido en el lema cotidiano.

Algunos indicadores luminosos

Este camino a través de desiertos, ciudades, sombras y gentes se halla jalonado de señales que a modo de mojones a ambos lados de la carretera van indicando en un código específico para iniciados, las posibilidades y dificultades de la ruta, así como las soluciones halladas por otros viajeros anteriores a nuestro caminar.

Desde la ya mencionada novela de Kerouac hasta el filme del suizo Alain Tanner, *Messidor*, data el increíble tiempo de veintitrés años que van desde 1957, fecha de publicación de la primera, hasta 1980, fecha de producción de la segunda. En esos años, la aventura y el viaje han tomado diversos rumbos y han sorteado más de una curva difícil y más de un obstáculo.

Sin embargo, las características han sido similares a lo largo de todo el derrotero. Las podemos encontrar desde las imágenes de *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, hasta las páginas viajeras de un autor tan difícilmente clasificable como Charles Bukowski.



Se trataría en suma de encontrar lo que normalmente se da en llamar como punto de llegada y que en realidad no es más que un punto de partida. El mito de la carretera se presenta así como una cierta forma de auto de fe, de ilusión mística compartida que de alguna forma trasciende los límites de lo cotidiano, aunque sin sobrepasar la realidad o trasladarla a terrenos más ambiguos como el religioso o el filosófico.

Cuando un simple obrero que trabaja en la extracción de petróleo en Texas decide abandonar todo —en el filme *Mi vida es mi vida*—, por medio de una fórmula tan sencilla como dejar a su esposa, en medio de un viaje, en el coche en que viajan, y subirse sin que nadie lo vea a un potente camión con rumbo «al Norte», estamos asistiendo a una

ruptura bastante característica de todo el tinglado. Por no hablar del vagabundeo que Kerouac, Saroyan, Ginsberg y tantos otros preconizan desde sus increíbles páginas novelescas.

Sin embargo, el personaje es sólo uno. Porque ese mismo personaje es el que podemos ver y observar en la famosa película *Easy Rider*, en donde fundido con su fastuosa moto recorre de una costa a otra todo el territorio de Estados Unidos. Y si bien la aventura termina como tantas otras veces en un encuentro no intencionado con la muerte, la ruptura del personaje es más patente siquiera por ese final, en donde el resto de los personajes no viajeros cortan de raíz cualquier forma política o personal que discurra por el camino del conocimiento, tan chirriante con su estatismo permanente.

De cualquier forma, poco a poco las formas de ruptura se han ido evidenciando en una traslación a un nuevo planteamiento del viaje, y de ahí que al principio dijera que asistíamos a una paradójica muerte del concepto y una nueva formulación para su visualización. Y en este punto habría que hablar por igual de la narración por Estados Unidos de una gira de los Rolling Stones, como de la película *Carretera asfaltada de doble dirección*. De las andanzas de un grupo musical, a las de varios jóvenes que sobreviven de participar en esas tradicionales e ilegales carreras de coches preparados a las que tan aficionados parecen los yanquis, hay un buen trecho.

Se trataría en realidad de andar el camino no ya como los motoristas de *Easy Rider* ni con los formulismos bruscos empleados para conseguir comenzar a andar, sino más bien buscando el placer en alguna forma de viaje que pueda ser objetivada en actos, en imágenes o en relaciones.

En *Messidor*, la última obra de Alain Tanner, la historia de dos jóvenes que vagabundean durante un verano por Suiza, se transforma por mor de su propio viaje en un preclaro análisis de lo cotidiano objetivado en mil y una imágenes, mil y una respuestas, señas, gestos, voces, objetos y comportamientos, que no por conocidos son fácilmente reconocibles. Y, sin embargo, el movimiento de ellas, que les aboca a una crisis clara de enfrentamiento con las formas más cotidianas de las alambradas de espinos del Poder, es la fórmula que genera el conocimiento tanto suyo como nuestro de la crisis, de su crisis, del entramado negro de la realidad social.

Sin embargo, el viaje se ha trasladado ya a una zona en la que aparecen cada vez más síntomas de cuestionamiento sobre cualquier actividad social que sobre posibles fórmulas de ruptura. Cuestionamiento incluso que

alcanza al hecho del propio viaje. Las zonas se han comenzado a trasladar ya a un terreno en que lo importante no es tanto la carretera y el camino como mitos de una cultura o de cualquier concepción de la vida, sino la necesidad de ser viajero para poder luchar en todo espacio vital y social posible; de ir de paso para poder quedarse; de salir para poder regresar siempre.

Se trataría ya de dar la cara contra cualquier concepción tendente a que lo posible es lo real y que es absurdo buscar lo imposible fuera del campo de nuestra mirada. Una batalla que aún ningún poder ha ganado porque se enfrenta al difícil terreno de la imaginación y de la vida interior.

Un final que no lo es

En este progresivo giro en la narración y concepción de «la carretera» que últimamente se ha venido produciendo, lo más

curioso, sin duda, sea el hecho de que paradójicamente a nivel social, parece que la tendencia a seguir los pasos de peregrinación por éste o aquel camino, como anteriormente lo hiciesen miles de personas siguiendo los modelos literarios y visuales, es bastante escasa.

Claro que esto no quita que bajo las grietas del pavimento exterior estén proliferando nuevas formas y fórmulas de acción y de concepción, y que aparentemente se escapan de anteriores ideas. Sin embargo, el punto de convergencia indudablemente sigue siendo el mismo. Porque ahora más que nunca la carretera se encuentra bajo nuestros pies sin necesidad de salir físicamente a un terreno extraño y socialmente considerado como fórmula de oposición o de rechazo.

La carretera está bajo nuestros pies continuamente si se es capaz de emprender el camino. No es el rechazo el impulsor del movimiento. Es la negación y la rebelión. No se trata de descubrir

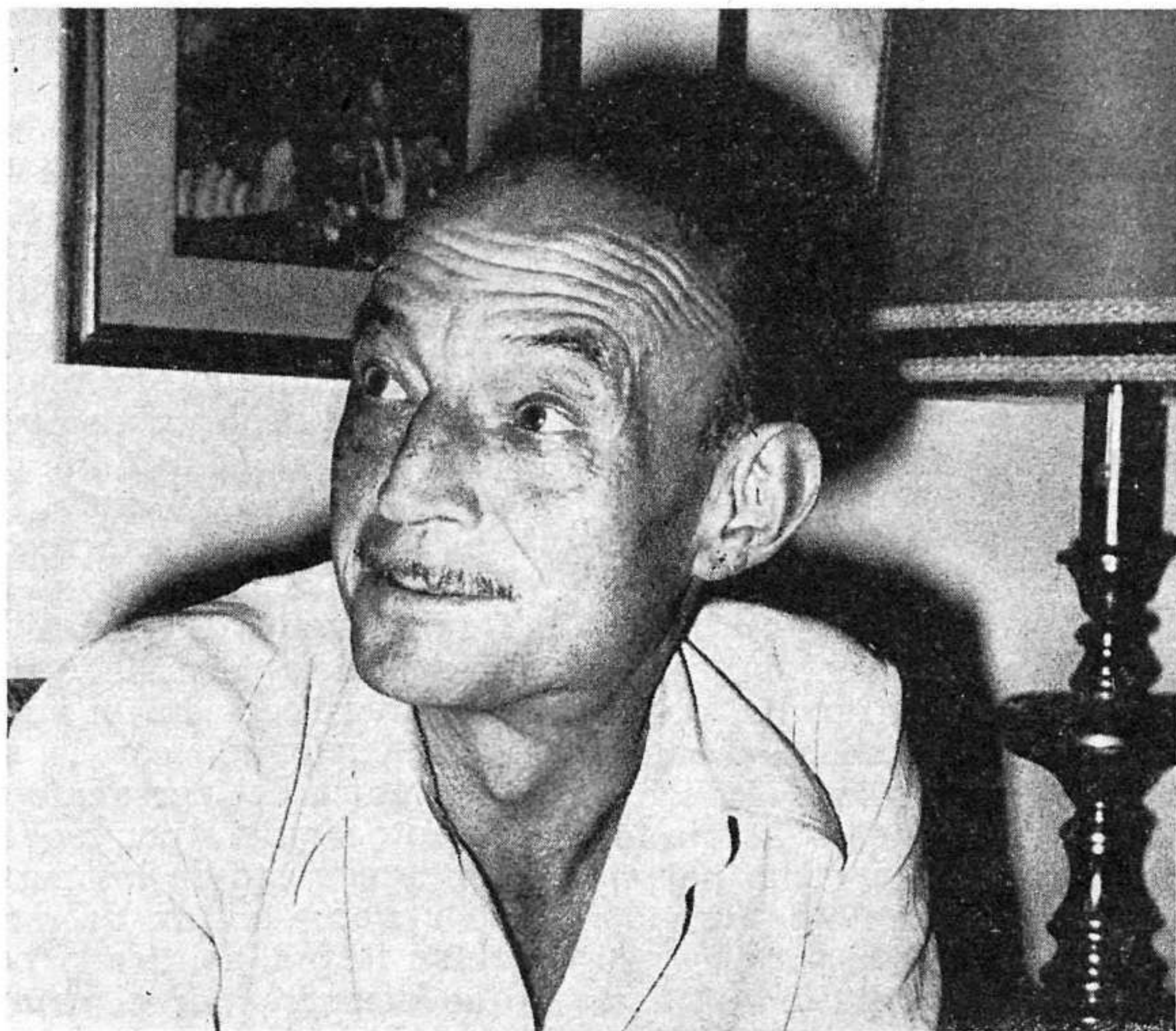
exóticos parajes o de literaturizar las vivencias; es la defensa de tu propio interior, de tu propio proceso contra el enorme ataque que dirigido a todos nuestros sentidos se produce continuamente desde esos sucios ángulos de una realidad excesivamente manipulada y tendente a que la anulación sea perfecta y poco visible.

La carretera queda atrás bajo nuestros pies desde el momento, pues, en que la negativa diaria nos obliga a avanzar y la rebelión permanente es el motor de ese movimiento. Paradójica situación en donde parece ser que están poniéndose en camino, «en la carretera», toda una nueva legión de seres que intentan por encima de las nubes negras de la contaminación poder ver el mar, siquiera unas horas, y a los que el descontento hace avanzar en vez de sentarles sobre una silla de inválido. La carretera está llenándose nuevamente, aunque muchos no puedan o no quieran verlo.

Información

JOSE HIERRO, PREMIO "PRINCIPE DE ASTURIAS" DE LITERATURA 1981

La Fundación «Príncipe de Asturias» ha otorgado su premio de literatura, correspondiente al presente año —dotado con un millón de pesetas y trofeo original de Joan Miró—, al poeta José Hierro, en reconocimiento a la calidad de su obra. El jurado estuvo compuesto por Pedro Laín Entralgo, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Alarcos Llorach, Humberto López Morales, Antonio Gala y Angel González.



Y... ¡POR FIN!: CALDERON, CONMEMORADO

JUAN EMILIO ARAGONES

CUANDO ya desesperábamos, cuando sobran indicios para suponer que el tricentenario de la muerte de Calderón de la Barca se iba a consumir traicionado antes de ser por aquel anticipo que en su descrédito escenificó este mismo teatro Español en una de sus piezas menos logradas, *El José de las mujeres*, considerablemente empeorada por la teatrica versión que sólo tuvo de notable la ocurrencia de cambiarle el título originario por el de *La dama de Alejandría* que, al no figurar en la producción calderoniana, ya de entrada avisa sobre su condición bastarda.

Sí. Cuando la temporada se nos iba sin el menor atisbo de un homenaje en consonancia con la categoría de nuestro clásico, José Luis Alonso se destapa: sin dimitir de la dirección artística del teatro de la plaza de Santa Ana*, hace «doblete» como director escénico, elige cuidadosamente una pieza que no se encuentra entre las que más fama dieron a Don Pedro —ni auto sacramental ni drama filosófico—, es decir, la fama atribuida por los estamentos biempensantes / dirigentes de los destinos españoles, y ¡hale hup!, presenta a los españolitos de hoy una comedia, más de enredos casquivanos que de capa y espada, que no había vuelto a escenificarse

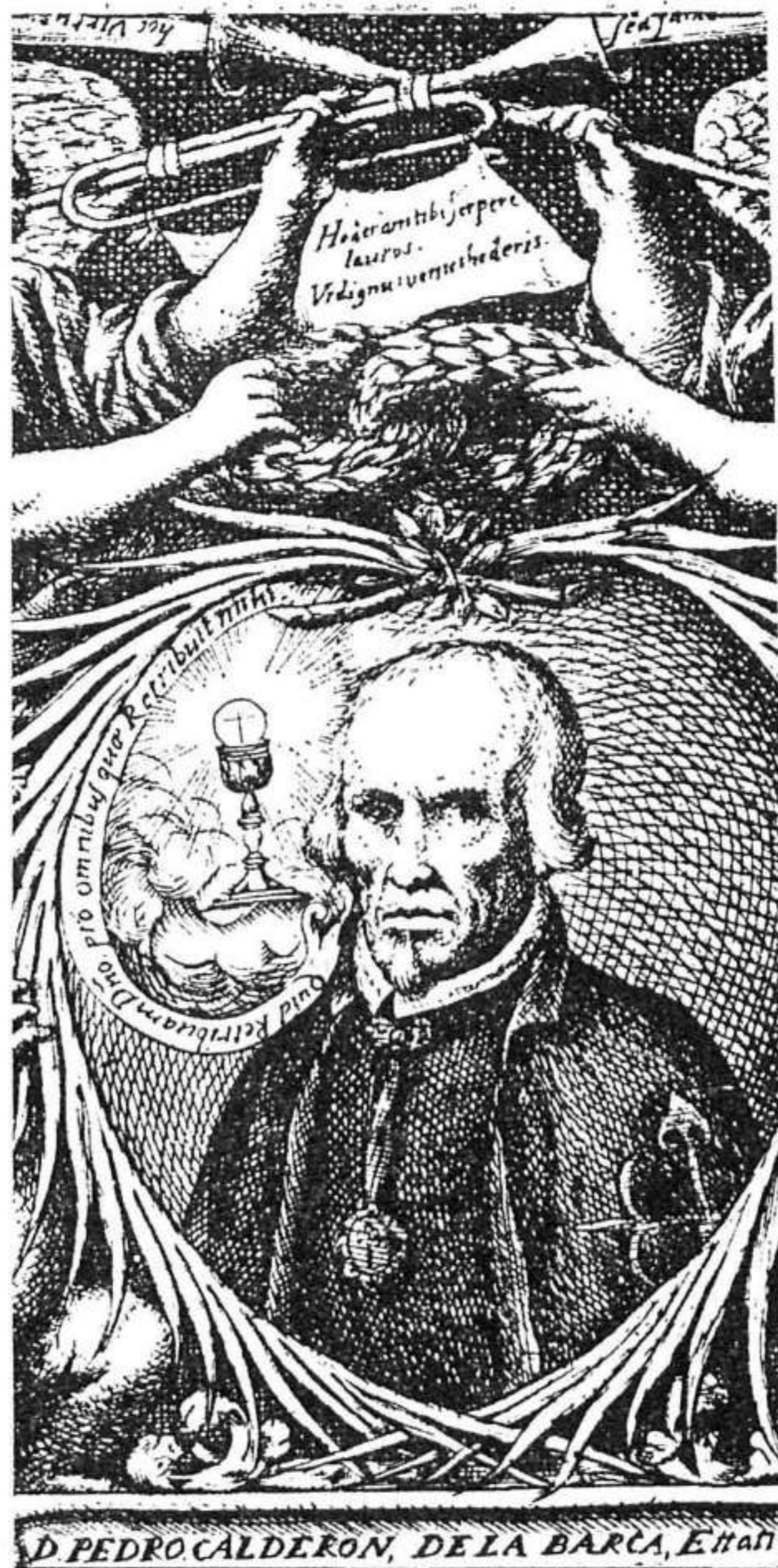
desde su estreno en Palacio ¡en 1635!, y es ya fehaciente prueba del mejor Calderón en tanto que autor de un teatro «total» —eso que tanto se lleva ahora, a los tres siglos de su muerte—, en el que, como aseverara el Goethe director del teatro de Weimar, todo estaba tan calculado al milímetro, tan pensado para la representación teatral que ninguno de sus efectos re-

sultaba gratuito y el todo contemplaba una perfecta coherencia entre situación y verbo, entre juego escénico y palabra.

Pero tanta perfección estructural necesitaba, por supuesto, ser verificada explícitamente en su modalidad plástica. Y a tales efectos ahí estaba el magisterio de José Luis Alonso.

Es la suya una tarea coordinadora que al parecer no se advierte y es como si no existiera, hasta que el público cae en la cuenta de que si aquello ha funcionado como un mecanismo de relojería, no puede haber sido de manera espontánea. Que tras de tanta perfección había una inteligencia preclara, un responsable de la dramaturgia con eficiencia inusual, atento a todos los factores integrantes de la escenificación y al valor jerárquico de cada uno de ellos.

En el ejercicio de esa jerarquización de valores, José Luis Alonso ha tenido la muy calculada osadía de simplificar al máximo el barroquismo escenográfico —unas transparencias, ciertos trastos de quita y pon o entrepaños de sube y baja y muy poco más—, para dar el merecido realce al otro y esencial barroquismo: al del lenguaje de Calderón, en esta oportunidad más culto que conceptuoso, expresivo sin recovecos ni alambicamientos y hasta con alguna que otra audacia de insólita modernidad. Tanta, que pudiera pensarse en año-



* En el lapso transcurrido desde la redacción de esta crónica a su publicación, José Luis Alonso ha dejado el Español, al ser nombrado director del C. D. N.

didados del director escénico, en situaciones tales como aquélla en la que los personajes hacen precisa referencia al «teatro de Calderón» o esotro trance en el que el protagonista de *El galán fantasma* es señalado como réplica varonil de *La dama duende*.

¿Predistanciamiento o muy meditadas ingeniosidades coloquiales? No lo sé, y si no me he tomado el trabajo de averiguarlo cotejándolo con el texto original es porque tales audacias en nada disuenan de la tesitura restante —lo cual, a efectos analíticos, es razón suficiente— y, además, porque el propio José Luis Alonso escribe en el programa que, en lo concerniente a su versión: «Me he limitado a peinar aquella o esa escena, he repartido la larga tirada de versos de un personaje con su interlocutor. Y en dos ocasiones, para reforzar una situación, he intercalado con fragmentos de otras comedias de Calderón de situaciones y personajes similares. Todo hecho con el mayor tacto y cuidado para no atentar contra la perfecta unidad de *El galán fantasma*. Podría asegurarse que intriga, lances, peripecias, todo, por sorprendente que nos parezca, es tal y como lo concibió Calderón cuando contaba treinta y cinco años de edad». (Como quiera que *La dama duende* precedió en seis años a la comedia del Español, nada hay que oponer —en cuanto a cronología— a su mención como antecedente femenino de este *Galán fantasma*.)

En cualquier caso, esta pieza de tan jocundo enredo y alegre desenfado viene a mostrarnos un Calderón distinto del tan aireado hasta un pasado próximo en medios oficiales o tan desmenuzado por hispanistas que veían en él la imagen de la intolerancia española, y en nada inferior estéticamente.

Al margen de sus insólitas cualidades teatrales, esta comedia, rebosante de lícitos recursos escenográficos —desde escotillas

por las que en el instante preciso desaparece el fantasmagórico galán, hasta ripios que dejan de serlo mediante un giro oportuno del lenguaje: «... te decir / que es lo mismo que decirte»—, al margen y además de todo ello, ofrece la oportunidad de mostrar a Don Pedro Calderón de la Barca en facetas de su personalidad creadora tan distintas como distantes del monolítico defensor de la fe —en los parámetros de la Contrarreforma— y del honor donde había sido encasillado, con olvido de que nuestro dramaturgo fue soldado antes que sacerdote —es decir, cocinero antes que fraile, pero en modo alguno «mitad monje, mitad soldado»—, y hombre tan complejo que hizo buena la insidiosa, por generalizada, definición de los clérigos que por ahí anda: «unos señores que a todos nos llaman hijos, excepto a los propios, a los que llaman sobrinos». Un hijo tuvo Calderón y le procuró esmerada y digna enseñanza; pero, a los ojos de sus coetáneos, era simplemente un sobrino...

El cronista piensa con sobresalto que, de haberse producido el tricentenario años atrás, se hubiera conmemorado con, además de *La cena del rey Baltasar*, títulos de similar tendencia, como *El gran teatro del mundo*, *El veneno y la triaca*, etc., y, por

supuesto, de nuevo *El alcalde de Zalamea* y una vez más *La vida es sueño*.

ESCENIFICACION

Un plantel de buenos profesionales, todos ellos capacitados para corporeizar tan excelente comedia, dando cabal sentido a sus varios efectos e incluso potenciándolos.

Del escueto y funcional espacio escénico que, finalizada la pieza, permite ver a escenario vacío y en transparencia un retrato de Calderón —ovacionadísimo en el estreno—, sólo resta añadir al anterior y positivo juicio el nombre del escenógrafo: Javier Navarro. Espléndidos también y dotados de los irónicos arrequives que a la desenfada acción convienen, los figurines diseñados por Elisa Ruiz.

Y, en fin, del más que notable nivel medio interpretativo procede resaltar la actuación de Fernando García Valverde en su criado «Candil», tan mesurado. Desde hace muchos años no recuerdo haber contemplado la interpretación de un «gracioso» que omite visajes y gesticulación exagerada para fiar la comicidad del personaje exclusivamente en la dicción —eso sí: impecable en sus varios registros— del texto. A semejante altura artística, Ana María Ventura, José María Pou y Pedro del Río. María José Goyanes, que empieza su parte un tanto cantarineadora, abandona pronto el viciado deje para ir ostensiblemente a más e igualar a los antedichos. Correctos, Pedro María Sánchez, José María Guillén, María Garralón, Francisco Olmo y Carmen Gran.

Todos ellos, y los partiquinos —sirvientes, soldados, damas— ofrecen una memorable fiesta teatral, testificadora de la amplitud de un Calderón vitalista y humano, que ensancha insospechadamente su consabido horizonte como autor paradigmático del dogma y del honor.



**BIBLIOTECA
DE VISIONARIOS
HETERODOXOS
Y MARGINADOS**

primera serie

TRATADOS Y CANONES

PRISCILIANO

160 págs. 140.- ptas.

Colección de los textos conservados de Prisciliano, el hereje cristiano español más importante de los primeros siglos, quien fue condenado y ejecutado en Francia.

INQUISICION Y CIENCIA EN LA ESPAÑA MODERNA

SAGRARIO MUÑOZ CALVO

284 págs. 300.- ptas.

Obra en la que se recoge un panorama amplio de las cuestiones y las experiencias científicas o pseudocientíficas que perseguía el Tribunal de la Inquisición.

TERCERA PARTE DE LA VENIDA DEL MESIAS EN GLORIA Y MAJESTAD

MANUEL LACUNZA Y DIAZ

430 págs. 300.- ptas.

La parte más escatológica de la obra de un milenarista español y chileno que vivió en la época de la independencia americana. Se hacía llamar Joseph Josaphat Ben Ezra.

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES

ALONSO DE LEDESMA

288 págs. 300.- ptas.

Selección de poemas de los conceptos de Ledesma. Este autor es uno de los que han sido considerados como probables escritores del Avellaneda.

ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO

RAMON J. SENDER

288 págs. 200.- ptas.

Obra de sumo interés, en la que Sender repasa aspectos oscuros y esotéricos del Cristianismo.

SINAPIA (UNA UTOPIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE LAS LUCES)

MIGUEL AVILES

136 págs. 130.- ptas.

Un proyecto racional de nueva organización para una España (SINAPIA) situada exactamente en los antípodas.

segunda serie

SANTORAL EXTRAVAGANTE

ANA MARTINEZ ARANCON

432 págs. 400.- ptas.

Santos escogidos del Santoral de Villegas, uno de los que más circularon en la época de los Austrias, con un análisis de la Santidad en el Barroco.

EL ENTE DILUCIDADO (Tratado de monstruos y fantasmas)

FRAY ANTONIO DE FUENTELAPEÑA

768 págs. 550.- ptas.

Obra de sumo interés publicada en 1676 por vez primera, en la que se pretende demostrar que los duendes existen y son seres irracionales y estúpidos. Esta obra es uno de los libros de prodigios más apasionantes de la Historia de la Literatura.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO

LUIS ALDRETE Y SOTO

458 págs. 400.- ptas.

Un médico del siglo XVII, descubre el Agua de la Vida, remedio universal contra todo género de enfermedades. Levantó una gran polémica filosófica y médica que recoge esta edición.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE

MIGUEL JOSE HAGERTY

336 págs. 300.- ptas.

Textos de la falsificación morisca de unos evangelios españoles del siglo I. Pretendían convencer a los cristianos de que los musulmanes no debían ser objeto de persecuciones. La polémica que suscitaron duró un siglo, y el monte de Valparaíso, de Granada, pasó a llamarse, desde los maravillosos descubrimientos, Sacromonte.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Via, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

CATULO

FERNANDO PESSOA

LUIS ROSALES

JUAN PERUCHO

MAURO MUÑIZ

ANTONIO COLINAS

ALBERTO BAEZA FLORES