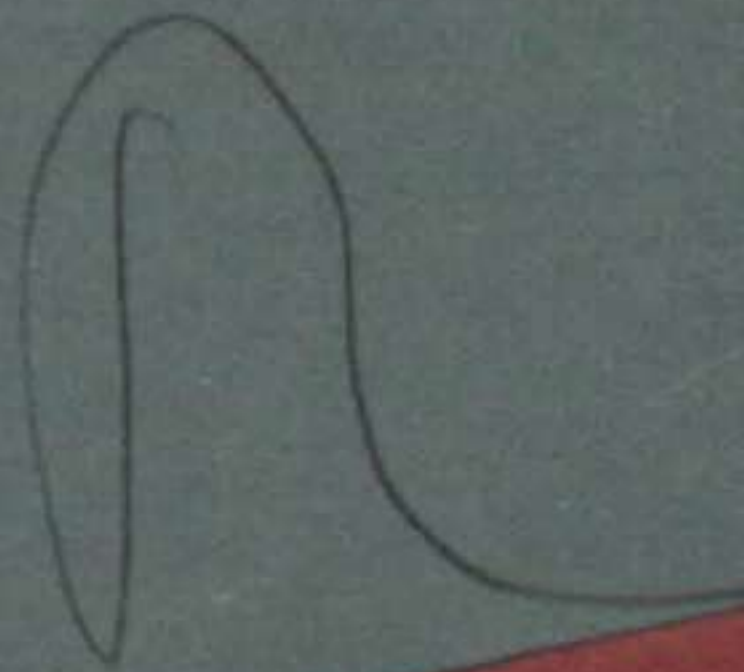


# NUEVA ESTAFETA



2.44

42

mayo 82

**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 .....	1.800
ESPAÑA. Correo aéreo .....	2.200
EUROPA. Correo normal .....	2.450
EUROPA. Correo aéreo .....	2.700
AMERICA. Correo normal .....	2.450
AMERICA. Correo aéreo .....	4.000
OTROS PAISES. Correo normal ....	2.450
OTROS PAISES. Correo aéreo .....	4.900

Edita: Ministerio de Cultura

## sumario

N.º 42 MAYO 1982

- |                           |                       |   |
|---------------------------|-----------------------|---|
| KAVAFIS                   | 4                     | Diez poemas.  |
| J. L. CASTILLO-PUCHE      | 13                    | Fragmento de «Conocerás el poso de la nada».  |
| CLAUDE COUFFON            | 20                    | Cuerpo Otoñal.  |
| ELISEO DIEGO              | 28                    | El Arcipreste, el cuervo y la poética.  |
| JULIA UCEDA               | 32                    | Tres poemas.  |
| ANTONIO POVEDANO          | 35                    | Pintura y texto.  |
| FRANCISCO BERMUDEZ-CAÑETE | 39                    | Influencia de Rilke en la poesía española de posguerra.   |
| JAMES H. ABBOTT           | 53                    | Julián Marias y el concepto dinámico de la vida.  |
| JOSE MARIA IGLESIAS       | 58                    | En el laberinto de Soto.  |
| ΣANTIAGO                  | 62                    | Lechu Zen.  |
| ANTONIO POVEDANO          | 63                    | Pintura.  |
| 67                        |                       | Criticas y notas bibliográficas (de Ramón Irigoyen, Manuel Ciro González, Jiménez Martos, José María Díez Borque, Manuel Rios Ruiz, Enrique Molina Campos, Luis J. Clavería, A. Sabugo Abril, José Gutiérrez, Jacinto Luis Guereña, Leopoldo de Luis, Francisco Vázquez, Isabel Colón, Carmen Bravo-Villasante, Leopoldo Castilla, Carlos Murciano, Clara Janés, José Carol, Galvarino Plaza, Jesús García Yruela, Rafael César Montesinos, Angel Javier Gómez Pérez, Blas Matamoro, Rodrigo Rubio, Carlos Meneses, Isabel de Armas, Miguel de Santiago, José Romera Castillo). |
| 107                       | CARTAPACIO            | Entrega del Premio «Miguel de Cervantes» 1981 a Octavio Paz (discurso del autor premiado y palabras de la Excelentísima señora Ministra de Cultura y de S. M. el Rey de España).  |
| 114                       | ALFONSO RAMOS:        | Dos versiones de unos apuntes líricos de Antonio Machado.   |
| 117                       | JUAN EMILIO ARAGONES: | Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez. «El grito», de Fernando Quiñones. Dora Varona, «hasta aquí otra vez».   |

Portada de José María Iglesias.





# KAVAFIS

## *DIEZ POEMAS*

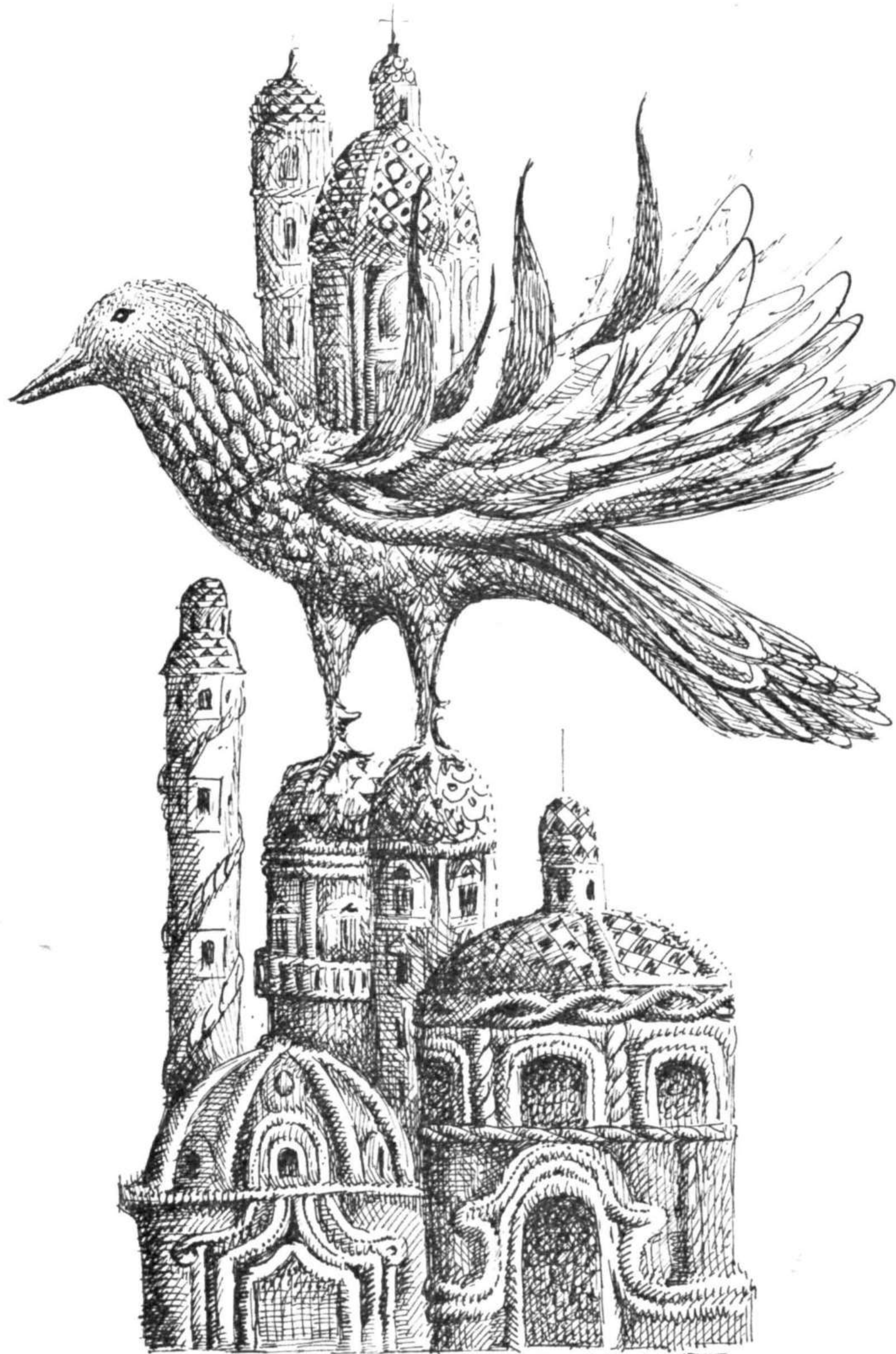
### MUROS

Sin vergüenza, sin consideración y sin piedad  
me han construido en torno altos, sólidos muros.

Y ahora, heme aquí, quieto y desesperándome.  
No pienso en otra cosa: este destino me devora el alma.

¡Tantas cosas tenía yo que hacer ahí fuera!  
¡Cómo no me di cuenta cuando los construían!

Y sin embargo nunca oí ruido ni voces de albañiles.  
Desde el mundo exterior —y sin sentirlo— me encerraron.



PEPI SANZ EL



## LA SATRAPIA

¡Qué desgracia que mientras estás hecho  
para empresas magníficas y bellas  
siempre te niegue tu destino injusto  
coraje y éxito!  
Son tus obstáculos esos hábitos viles,  
la mezquindad y las indiferencias.  
Y ¡qué terrible el día en que te entregas  
te abandonas y cedes  
y partes peregrino rumbo a Susa  
y te presentas al rey Artajerjes  
que benigno acogéndote en su corte te ofrece  
satrapías y cosas semejantes!  
Y en tu desesperanza aceptas  
esas cosas que en modo alguno quieres.  
Otras busca tu alma, por otras ella llora:  
los elogios del pueblo y los sofistas,  
los ¡bravo!, inapreciables por difíciles,  
el Agora, el Teatro, las Coronas.  
¿Cómo puede Artajerjes darte eso?  
¿Cómo encontrarlo en una satrapía?  
Y, sin eso, ¿qué vida vas a hacer?

## PARA QUE PERMANEZCA

Sería la una de la mañana,  
o la una y media.

En un rincón de la taberna;  
tras el tabique de madera.  
Salvo nosotros dos el local totalmente vacío,  
iluminado apenas por la lámpara de petróleo.  
Dormitaba, en la puerta, el camarero muerto de sueño.

Nadie podía vernos. Pero nos habíamos  
ya excitado tanto,  
que fuimos incapaces de tomar precauciones.



Nuestra ropa entreabierta —muy ligera—,  
pues ardía el divino mes de julio.

Gozo de la carne  
a través de la ropa entreabierta;  
rápida desnudez de la carne, cuya visión  
atravesó veintiséis años; y viene,  
ahora, para permanecer, en estos versos.



## UNA NOCHE

El cuarto era pobre y ordinario,  
oculto encima de la equívoca taberna.  
Por la ventana se veía la calleja,  
estrecha y sucia. Desde abajo llegaban  
las voces de unos cuantos obreros  
que se divertían jugando a cartas.

Y allí sobre vulgar y humilde lecho  
fue mío el cuerpo del amor, y poseí los labios  
voluptuosos y rosados de la embriaguez  
rosados de una embriaguez tal, que incluso ahora  
al escribir —; después de tantos años!—  
en mi casa tan sola, me embriago una vez más.

## RECUERDA, CUERPO...

Recuerda, cuerpo, no sólo cuánto fuiste amado  
ni tan sólo los lechos en los que te acostaste,  
sino también esos deseos que para ti  
claros brillaban en los ojos  
y temblaban en la voz —y los frustró  
un fortuito obstáculo.  
Ahora que ya todo yace en el pasado,  
hasta casi parece que te entregaste  
a esos deseos— recuerda cómo  
brillaban en los ojos que te estaban mirando;  
y cómo temblaban en la voz para ti, recuerda, cuerpo.

## FABRICANTE DE CRATERAS

Sobre esta cratera de plata pura  
fabricada para la casa de Heráclides  
en la que reina tan buen gusto —  
se ven flores finísimas, y arroyos, y tomillo,  
y he puesto en el centro un hermoso joven  
desnudo y amoroso, que aún tiene





una pierna en el agua.      He pedido, memoria,  
hallar en ti la mejor      guía, para representar  
el rostro del joven      que amé, tal como era.  
Ha sido muy difícil      porque  
unos quince años      han pasado desde el día  
en que cayó, como soldado,      en la derrota de Magnesia.

### LEJOS

Quisiera expresar este recuerdo...  
Pero ya se ha extinguido... como si no quedara nada...  
puesto que lejos, en mi primera adolescencia reposa.

Una piel como hecha de jazmines...  
Noche de agosto —¿era agosto?— noche...  
Apenas recuerdo ya los ojos; eran, creo, azules...  
Ah, sí, azules: de un azul zafiro.



## SEGUN LAS FORMULAS DE LOS ANTIGUOS MAGOS GRECOSIRIOS

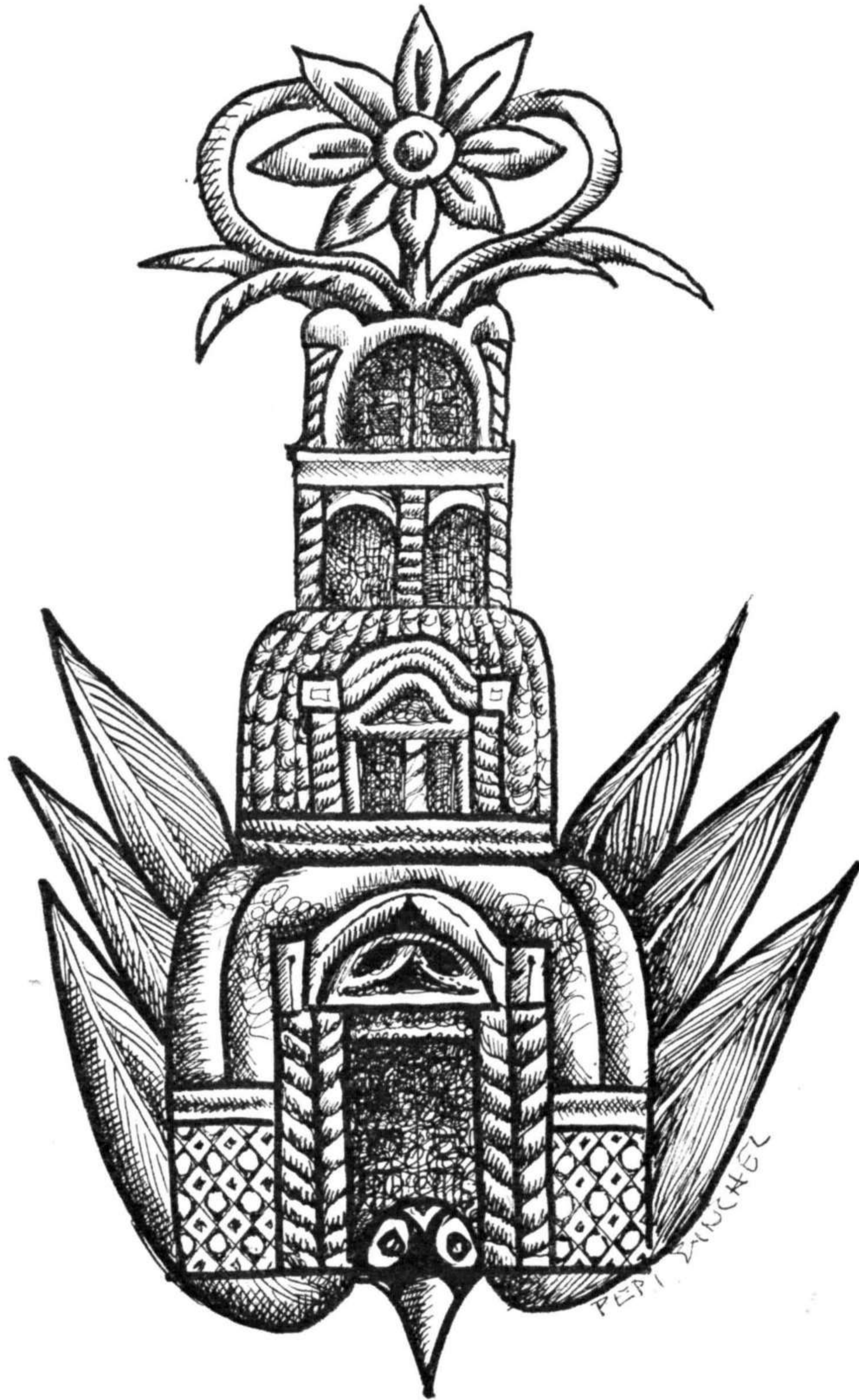
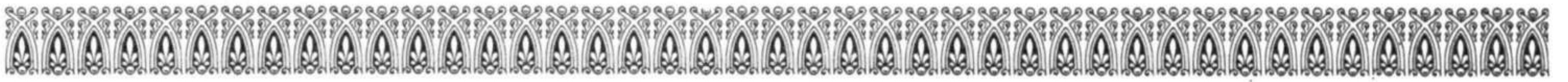
«¿Qué extracto hallar  
de hierbas mágicas?», dijo un sensual,  
«¿qué extracto preparado según las fórmulas  
de los antiguos magos grecosirios  
que por un día (si su poder  
no daba para más), o por una hora al menos  
me devolviera mis veintitrés años?  
¿y que me devolviera a mi amigo  
en sus veintidós años, su belleza y su amor?»

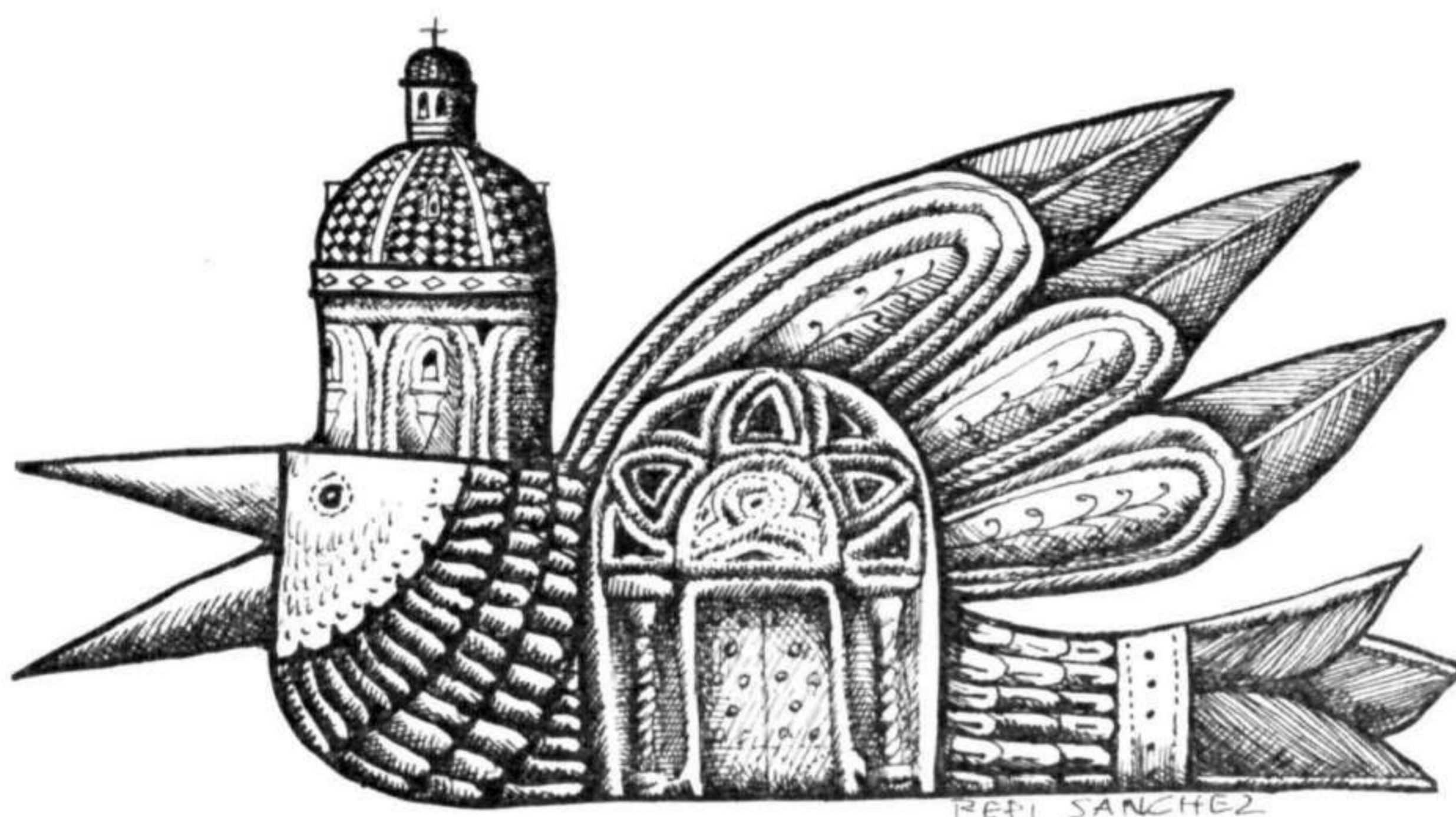
¿Qué extracto hallar que preparado  
según las fórmulas de los antiguos magos grecosirios,  
y de acuerdo con esta vuelta atrás,  
me pueda devolver nuestro cuartito?»

## IDUS DE MARZO

Ten miedo a las grandezas, alma mía.  
Y si tus ambiciones no las puedes  
vencer, persíguelas con precauciones,  
vacilante. Y cuanto más avances,  
sé más escrutadora y vigilante.

Y cuando, al fin, alcances tu apogeo, César,  
y adquieras la figura de hombre egregio,  
vigila sobre todo entonces, al salir a la calle,  
dominador insigne en tu cortejo,  
si por azar de entre la multitud se te acerca  
un Artemíboro, portador de un billete,  
y dice apresuradamente: «Lee ahora mismo esto,  
son asuntos muy graves que te atañen»,  
no dejes de pararte, no dejes de aplazar  
ocupaciones y entrevistas, ni de apartar  
a esos que al saludarte se prosternan  
(los ves más tarde); que incluso espere  
el mismísimo Senado. Y, al punto, entérate  
del importante escrito de Artemíboro.





### UN VIEJO

Al fondo del café —ruido y bullicio—,  
los codos en la mesa, está sentado un viejo,  
sin compañía, con un periódico.

Y en el desdén de la vejez todo miserias  
piensa lo poco que gozó en los años  
en que tuvo vigor, belleza y verbo.  
Sabe que ha envejecido mucho; lo está viendo, lo siente.  
Y el tiempo en que era joven le parece  
como si fuera ayer. ¡Qué espacio breve, qué espacio breve!

Y piensa cómo la Cordura le ha engañado,  
y cómo se ha fiado siempre de ella —¡qué locura!—,  
la mentirosa que decía: «Mañana. Tienes mucho tiempo.»

Gozos sacrificados... ímpetus reprimidos...  
los recuerda. Cada ocasión perdida ahora tórnase  
burla de su prudencia sin sentido.

... Mas de tanto pensar y recordar  
se ha mareado el viejo. Y apoyándose  
sobre la mesa del café se duerme.

*(Traducción de Ramón Irigoyen, siguiendo la edición original de los «Poemas» de Kavafis, preparada por Savvidis y publicada por Ikaros en 1966.)*

---

# FRAGMENTO DE “CONOCERAS EL POSO DE LA NADA”

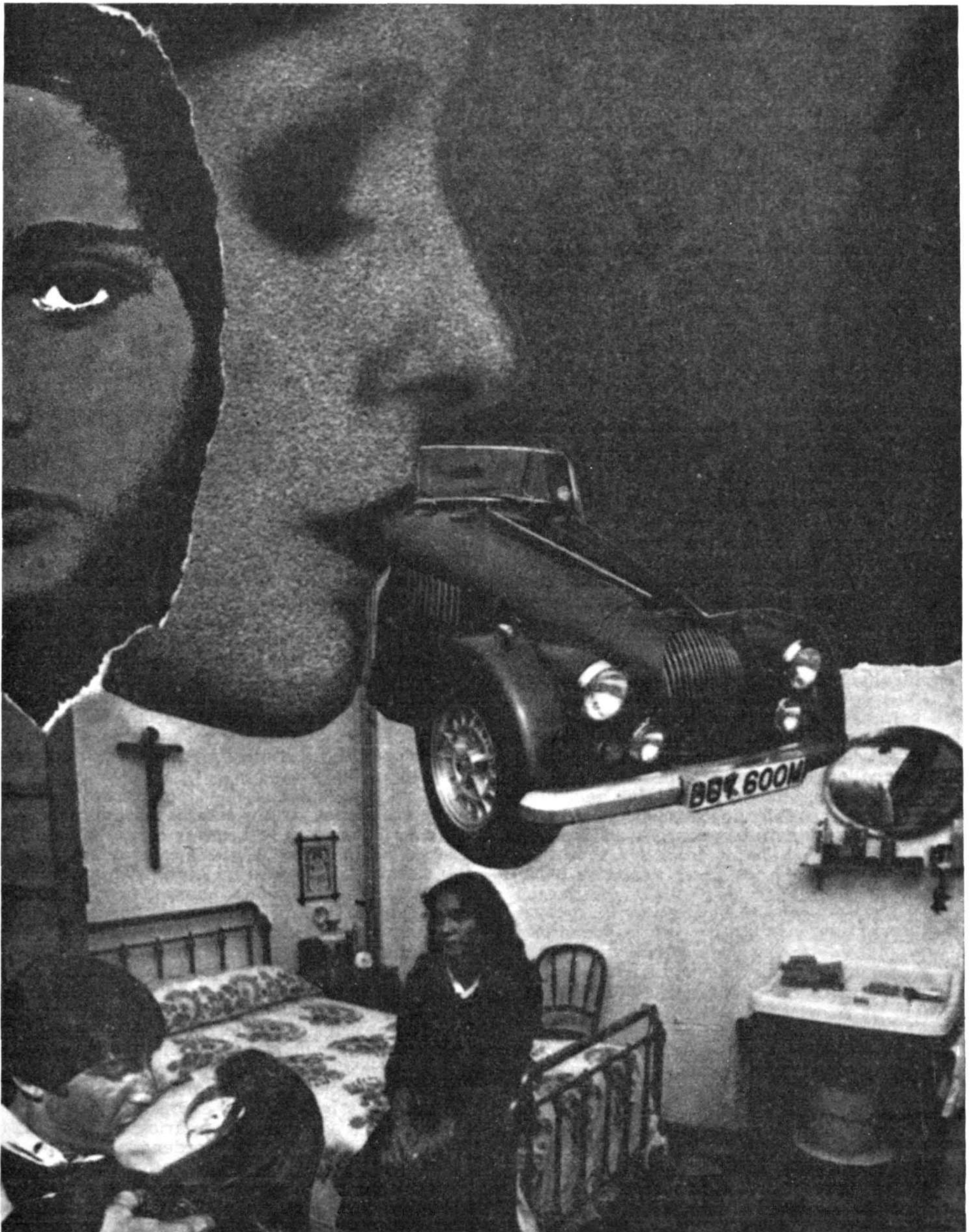
J. L. CASTILLO-PUCHE

EFFECTIVAMENTE, el pueblo era el mismo, pero no era el mismo, que Hécula hervía de motores en marcha, de coches que se estropeaban en cada esquina, pero cuándo se había visto tanto coche, ni tanta arenga, ni tanta radio, ni tanta música; pero lo que no se podía cambiar era la climatología, ni la orografía, ni la meteorología, y por eso el viento de Hécula era el mismo de siempre, y por las calles hacía correr fundas de asientos, pieles de conejos, trapos y levitas apolladas, cuellos duros salidos de los baúles antiguos, toda una almoneda extraña, porque nada ya valía, ni nada se vendía, todo se regalaba o se tiraba, y las casas de los ricos huidos eran saqueadas y lo que no servía se tiraba a la calle y los demonios sueltos lo empujaban todo con el viento en zarabanda zarrapastrosa y sórdida, y, por cierto, algunas de las cosas viejas que circulaban con el viento o aparecían en montones por las esquinas yo pude ver que procedían de la casa de tío Cirilo, que ahora estaba convertida en Centro de Propaganda y Cultura, y en sus

balcones habían puesto altavoces y toda la plaza resonaba de gritos y de ecos, por lo cual era muy difícil enterarse de lo que vociferaban los altavoces, mezcla inútil de arengas, órdenes, noticias y hasta recitales, y a mí me daba risa pensar que todo aquello estaba sucediendo en la casa de tío Cirilo, si él pudiera verlo, si él pudiera oírlo, pero era impensable, porque él estaría bien camuflado en Orihuela, al lado de la hija monja que había tenido que vestirse de mujer, y entretanto su casa estaba llena siempre de gente que entraba y salía, y parece que sus baúles y armarios eran inagotables en estampas, relicarios y vestiduras que ahora danzaban en el viento y en las manos de las mujeres de los milicianos, que las tiraban desde el balcón entre risas y gestos obscenos, las cosas más increíbles, como paraguas viejos, sombreros ridículos y hasta faroles y cascos de cartón dorado que servían para las procesiones de Semana Santa, y estandartes y túnicas, y los niños cogían aquellas cosas y las miraban y remiraban con gran atención y muchas se las guardaban o se ponían los cascos, y si no fuera porque estábamos en guerra uno diría que aquello era la preparación para un gran carnaval, porque también danzaban en el viento hábitos de monjas y sobrepellices que algunos se ponían de broma y bailaban así, haciendo juego al viento; pero yo cuidaba mucho de que mi madre no pudiera asomarse y ver todo aquello, sino que ella se había dedicado a repasar sus arcas, de las que sa-

lían también las cosas más extrañas, como vestiditos de cristiana, refajos antiguos y pañuelos, capas, peinetas y mantillas, y a mí me entraba la gran tentación de tirar todo aquello por la ventana para enriquecer la gran batahola que en la calle y en la plaza danzaba con el viento en remolinos de guardarropía, pero me contenía el ver a mi madre tan seria, tan pálida, con sus dos hermosas rosas de fiebre en las mejillas, sus manos de marfil seco, tan hermosa que se me ha quedado para siempre grabada la estampa marchita de su agonía prolongada, una agonía que duró meses, pero que no por eso fue menos agonía, porque no era otra cosa aquella lucha desesperada por seguir respirando, moviéndose, hablando, disponiendo la casa, cuando su pecho era ya una criba y el soplo de su vida, como se demostró enseguida, era apenas real, sólo un puro esfuerzo de su voluntad, porque por aquellos días llegaron de parte de don Ramiro los papeles arreglados para que pudiéramos ver al doctor Candela y pudiéramos ingresar en su clínica de Murcia, y ella antes de salir quiso comulgar por última vez, y como vistiéndose de luz, se puso muy guapa, se arregló como hacía años que no se arreglaba, se echó polvos en la cara y se puso las ropas nuevas, y mientras tanto yo buscaba un coche, cosa nada fácil, pero se solucionó gracias a un médico de Pinilla, amigo nuestro y, sobre todo, amigo de don Ramiro, que se las arregló para enviarnos una ambulancia, porque el propio don Ramiro había dicho que en un coche ella podría morir en el camino y que tenía que ser una ambulancia, y recuerdo que mientras esperábamos la ambulancia que tenía que llegar, pasaron por la calle dos «tanques», y es que le llamaban tanques a los camiones de guerra o de combate, y dentro iban unos hombres con camisetas muy sudadas y gorros de pico, y mi madre, muy ajena a todo, dijo que lo que había aparecido en la casa eran unas moscas muy grandes y asquerosas, unas moscas feroces, que zumbaban al volar, y mi madre se levantaba con mucho esfuerzo, cogía la paleta y las iba matando con muchos ascos, porque decía que hasta daban mal olor, pero estas moscas monstruosas parecía que se multiplicaban en el aire, porque no valía de nada aplastarlas contra los cristales de la ventana, que enseguida había otras, y las plantas del patio, que yo cuidaba por encargo de mi madre, estaban ahora plagadas de esta clase de moscas, pegajosas y zumbadoras, y yo no decía nada, pero pensaba que aquella plaga de moscas era debida a las muertes, muertes en serie y en montón en los recodos de las carreteras y los cornijales de los huertos, y también aquellos hombres que llegaban en aquellos artefactos llamados «tanques» quién sabe si no traían sangre pegada y reseca, de no se sabe qué batallas o de qué

torneos sangrientos por los corrales de los pueblos, y mi madre, mientras no llegaba la ambulancia, iba cubriendo con sábanas y mantas viejas los muebles, los cuadros y las lámparas, y luego me decía: «Comprueba que las ventanas queden bien cerradas, con sus aldabas y pestillos, no sea que entren gatos de la vecindad», y menos mal que nosotros ya no teníamos gatos, ni perro, ni pájaros, que todo concluyó con la primera salida de mis hermanos hacia Madrid, y sobre todo porque estando yo en el seminario ya no tenían objeto los animales preferidos de mi niñez, y también aquella marcha era para nosotros insólita y extraña por la ausencia de los tíos Cirilo y Cayetano, el uno mandón y el otro aconsejador, y ahora sin ellos nos movíamos como en el vacío, porque siempre ellos, en todos los acontecimientos de la familia, fuera bautizo, primera comunión o viaje, tenían que ser el «orden y mando», y en cierto modo era cómodo, que uno no tenía más que obedecer y callar, es decir, que todo te lo daban hecho, y había algo de ventaja en eso, pero ahora nos sentíamos como en una barquichuela a la deriva, faltos de costumbre, se nos venía el mundo encima; tú, sobre todo, recuerda que estabas hecho a una ley, a un destino que no era el tuyo, que te estaba prefijado, colgante sobre tu cabeza como la soga vertical del ahorcado, todo lo tenías trazado, había siempre sobre ti una ley y una costumbre, y aunque las rompieras con el pensamiento, no era lo mismo, que a la hora de actuar sabías que no había cáscaras, y la guerra te había enseñado que el curso de tu vida no estaba hecho, pero estaba inventado, marcado por ellos, por tu misma madre, porque tu madre no había hecho más que soñar los resquicios que ellos le dejaban, que eran muy poca cosa, al fin ella era también víctima programada, aherrojada, y si alguna vez había tenido alguna alegría, había sido interior, nacida de su propia sonrisa, de su propia naturaleza abierta, liberal y comprensiva, pero nunca tuvo una alegría



desde fuera, porque fuera todo era hosco, impositivo, apocalíptico, negación de todo, negación sobre todo de la alegría, de la fuerza de la vida, del brote de la ilusión, oh, la ilusión, pecado mortal, pero la ilusión era necesaria dentro de uno mismo y yo sé que ella tenía ilusiones, ilusiones que no se atrevería nunca a confesar delante de los tíos, sus hermanos, aves siniestras que parecían colocados a ambos lados de su pequeña, exigua figura, para sofocar cualquier desvarío loco de una ilusión, de una alegría, de un entusiasmo, y ella, que para eso se llamaba Clara, a pesar de ser tan poquita cosa, supo decir alguna vez verdades como puños, pesara a quien pesara, ante los aspavientos atónitos de los dos hermanos, los iluminados, fortalecidos, prepotentes tíos Cirilo y Cayetano, dos aves lúgubres, aunque tío Cayetano menos, pero él, aun siendo el cura, también estaba supeditado al fanatismo y al rigor lacerante, cilicio de carne enjuta y reseca, de tío Cirilo, porque Cirilo era el mayor y el depositario de la fe y la moral no sólo de la familia, sino de todo el pueblo de Hécúla, y por eso yo ahora me reía cuando veía colgados de las verjas y los balcones, arrastrados por el viento, los viejos y risibles despojos de su fe de trapo y cartón, y estos dos seres, que se complementaban en sus imposiciones y su despotismo familiar, habían presidido toda mi infancia, haciendo de mí este ser oscuro y reprimido que seguramente todavía soy, porque nunca he podido liberarme, por más que, en ocasiones, haya sentido aletear dentro de mí el pájaro loco de la vida, como en aquellos días en que desfilaban por delante de mis balcones las milicianas con falditas cortas y blusas más o menos ajustadas, y entonces yo sentía la necesidad irreprimible de lanzarme a la calle y mezclarme con las turbas de tambores y cornetas, y caminaba anonadado, aturdido, perdido de mí mismo, hasta que unos ojos me miraban con cierta fijeza y en-

tonces echaba a correr, con disimulo por supuesto, pero no paraba hasta llegar a casa y encontrarme en el refugio de mi madre, de la enfermedad de mi madre, clavo al que me aferraba para tranquilizar mi conciencia y mi incapacidad de comunicación, de sociabilidad, de extraversion, y por eso cuando llegó el aviso de que la dichosa, o la maldita ambulancia, estaba a punto de llegar, fue para mí una especie de alivio, como la puerta entreabierta de una liberación, falsa y engañosa liberación, como la habías de sentir otras veces a lo largo de la puta vida, y nunca sería verdad, porque, quizás ahora lo sabes bien, no hay liberación desde fuera, que toda liberación tiene que venir de dentro, ¿y no es por eso, acaso, por lo que estás emperrado en escribir todo esto, en este cuaderno de tapas de hule negro, que escondes cada mañana cuando te vas, y que sacas subrepticamente cuando te encuentras más solo, en esas horas necias, vacías, sordas, pobladas de ojos y de voces que no te dejan en medio del silencio solitario de tu enajenación propinqua a la locura?; horas que se pueblan de los recuerdos, maldita memoria, de aquella disolución de la casa, aquella despedida de todo en las cosas más pequeñas, aquella espera hacia la nada de las nadas, toda las nadas juntas, porque estaba claro que se trataba de la marcha para siempre, tú lo intuías y ella también, tácitamente, de acuerdo, como siempre, la salida imperiosa hacia el irás y no volverás, y lo que no podría saber ahora, porque hay cosas que se nos escapan de este inventario de sueños y realidades, es si en aquel momento no sentías tú la primera sensación de libertad, salir de Hécúla para siempre jamás, que eso creías entonces, y ahora, en cambio, no lo niegues, estás deseando volver...

Sí, la ambulancia llegó, por fin, eso decían, y era el tiempo tan escaso, tan apurado ya, que mi madre era como una pavesa apagada, ¿y qué día, de qué mes era?, no lo sé, aunque si lo pienso un poco... tenía que ser octubre, más o menos, porque las tropas «nacionales» se decía que estaban llegando a las puertas de Madrid, y también recuerdo que la mañana era gris amarillenta, espesa y larga como la placenta de una burra, uno de esos días tristes y fatídicos, que en Hécúla también los hay, a veces más tristes y oscuros que estos del norte, con unas brumas torpes que germinan vapores en descomposición desde la tierra, brumas que acaso surgen de los resquicios del cementerio, y de pronto hubo que hacerlo todo de prisa, el repaso de puertas y ventanas y armarios, aunque ella ya lo había repasado y ordenado todo, pero yo tenía de repente el presentimiento de que no iba a volver a pisar aquel castillo de mis sueños y desván de mis terrores y derrotas, y fui mirando entrañablemente la puerta de





la casa, de madera gruesa y antigua, cuyas vetas me sabía de memoria y cuyo umbral debería tener grabadas nuestras entradas y salidas, y donde tantas veces habías apoyado el trasero mientras merendabas tu pan con chocolate, o pan con miel, o pan con vino, y al lado la reja del balcón de abajo, en cuyos marcos había grabados a navaja signos y palabras indescifrables de aquellos primerizos novios de Rosa, y si alzaba los ojos veía las tejas del alero, con sus agujeros, en los cuales asomaban los nidos de gorriones deshechos y abandonados, y estaba el canallito para el agua de la lluvia, donde a veces se había quedado alguna pelota de goma, y había estado allí días y días hasta que se había resecado con el sol o deshecho con las lluvias, y el recorrido insufrible a las habitaciones para dejarlas a oscuras, y en la ceguera del silencio olvidadizo se quedaron para siempre vibrando las voces de mi madre, «¿Dios mío, qué va a ser de nosotros?», y yo, «madre, todo pasará», y efectivamente, todo ha pasado sin remedio, sin vuelta atrás, irremediabilmente, y quién me lo iba a decir entonces, aunque algo sospechabas, recuerda, que sentías una opresión en el pecho, algo desconocido, por ejemplo, al pasar delante de la cocina, la viste como una cocina fantasmal, como si llevara siglos cerrada y fría, porque hay sensaciones que se adelantan en nuestra mente, y el vacío del retrete, y no pudiste más y entraste a mear por última vez, y aquella fue como la mayor y más secreta despedida, «Pepico, ¿dónde estás?», «madre, estoy meando, ya voy», y fue aquella una meada consciente y significativa, y luego enrollé muy bien la cadena de la cisterna, y sujeté con un alambre su tapadera de hierro, tan hermosamente forjada, para que no pudiera moverla el viento ni la lluvia, porque el retrete estaba en el patio, y luego volví a la sala, la prohibida sala, donde no nos dejaban entrar a los zagales, y quise enderezar algunos retratos, el de mi padre, tan serio, tan desconocido para mí, que apenas lo recordaba, y lo que recordaba ahora era su entierro, y yo con un pantaloncito tan corto que cabía en un puño, y tío Cirilo le había dicho a mi madre, casi con ferocidad, «no lles a este zagal con todas las carnes al aire», y aquel retrato de mi madre joven, recién viuda, y nosotros cuatro a su lado, todos de luto, y la mirada de mi madre en aquel retrato, tan llena de confianza en la vida, pero nosotros no habíamos hecho nada por ella, nadie había hecho nada por ella, y ahora, cuando su soledad y la mía eran más pavorosas, porque era una soledad llena de incertidumbre, ahora una ambulancia la estaba esperando en la calle, con las cortinillas echadas, y entonces tuve un rasgo de decisión, descolgué aquel retrato y lo metí debajo de mi cazadora, a la altura del corazón, y

cuando salí de la sala ella estaba mirando y remirando su bolso, a ver si estaba todo en orden, el salvoconducto, la carta de don Ramiro, las medicinas, pero ella dijo, muy acertada, «yo lo que enseñaré si nos detienen es esto», y me enseñaba la postal de Manolo desde el frente de Somosierra, y su foto entre otros milicianos, y entonces me dijo muy solemne: «prométeme que en cuanto me dejes en Murcia, y empiece a curarme, irás a Madrid a ver a Pascual», y la ambulancia no acababa de llegar, «Dios mío, cuánto tarda», y suspiros que parecían quedarse agarrados a las paredes de la casa, pero en cierto modo ella estaba animosa y en un momento hasta dijo, quedándose pensativa: «creo que esto es lo mejor, casi lo debimos hacer antes, ¿no te parece?», pero yo estaba peor que ella, me parecía que iba a ser dividido, partido en dos, como si me fueran separando los huesos del cuerpo y no supiera dónde quedarme, si con los huesos o con la piel, y los dientes se me entrechocaban si me descuidaba y no apretaba con fuerza las mandíbulas, y no era capaz de quedarme quieto en un sitio, sino que iba de un lado para otro y esto hacía más lacerante la despedida, y tampoco ella se estaba quieta, que lo mismo se sentaba en una silla que se iba al butacón, o a la mecedora, y quizás para distraerse aun iba arreglando cosas, poner bien el pico de un tapete, colocar derecha la vela del candelabro, cerrar cuidadosamente la capuchina, y suspirar, «Señor, Señor», y preguntas, y recomendaciones, «¿has cerrado la llave de paso?», «no quedará nada de comida en el amasador», «¿has cerrado bien el tragaluz de arriba?», y yo decía a todo que sí, que sí, y poco a poco me iba posesionando de la inesquívale verdad, el inminente, inevitable, abandono de la casa, la disolución total de todo lo que había sido hasta ahora, que nadie se para seguramente a pensar hasta qué punto somos lo que nos rodea, somos un entorno, una casa, unas cosas, y algo desgarrador se rompía dentro de mí, estaba seguro de que pisaba aquellos suelos por última vez, y todo lo que había sido mi niñez se desmoronaba en aquellos minutos de espera, pues ella también estaba condenada a la destrucción, encorvada sobre sí misma, respirando con dificultad, era ya un despojo de madre, y sin embargo mantenía una dignidad que a mí me avergonzaba, de dónde sacaba su flaqueza aquella fuerza de la mirada, aquella atención para todas las cosas, aquel cuidado de que todo quedara en orden como si la casa, con todo lo que había dentro, fuera a entrar en la eternidad, pobre madre, y acordarse de Pascual, y de Manolo, y de Juanico, de todos, uno por uno, y dándome encargos para todos, y a la única que no nombraba era seguramente la que más tenía en el pensamiento, y continuábamos allí, mirando sin mirar, viendo sin ver,

ya no había nada que mirar, habíamos repasado todo veinte mil veces, y «cuánto tarda», «¿cómo tardará tanto?», y me asomé al balcón y vi las casas vecinas, la del portón con clavos como los de un convento, que tenía un gran escalón para entrar; la de los campesinos de al lado, cuyo portal tenía dos grandes hojas de hierro que se abrían para que entraran los carros, y la otra, que tenía piedrecillas incrustadas entre las baldosas para que no se resbalaran las ruedas del carro, pero que hacían un ruido infernal cada vez que entraban el carro y las mulas hasta el patio, y estaba también aquella casa de dos pisos, con unas escaleras de ladrillos rojos que llegaban hasta la puerta, y tenía un mirador secreto para ver quién entraba sin ser visto, y en el patio de al lado había un revuelo de gallinas, y las dueñas con la guerra habían aumentado su luto sempiterno, mujeres negras con flecos en las corvas, muchachas enlutadas con flecos en el pelo, chiquillería menuda con el coco rapado y los mocos colgando, y todos terminarían metiendo la nariz cuando llegase la ambulancia, que estaba llegando y no llegaba, porque una ambulancia era acontecimiento, casi como un coche de la funeraria, que para el caso era lo mismo, que todo iba a parar a lo mismo, y cielo santo, el placer de la vida consistía en consumirse en las agonías ajenas, y todo lo fúnebre, lo fatal, lo descompuesto, lo irremediable, lo fenecido o a punto de fenecer constituía

el palpito más emocionante de la vida parálitica del pueblo, y se guardaban las cruces que habían llevado los féretros encima, y se guardaban hasta las letras de los ataúdes, los lazos de las coronas funerarias, el rosario que el muerto había tenido entre los dedos, y así se establecía una corriente constante de recuerdos entre el cementerio y la casa, entre el habitáculo de los muertos y la estancia de los vivos, los vivos muertos, más muertos que los muertos, y viva el sepulcro y sobre todo quien lo cavó, y sobre todo quien lo habita, y quien lo ha de habitar, que en Hécuba, más que para las bodas, se ahorra para los entierros y para el nicho, y que venga lo que ha de venir, y lo que tenía que venir era una ambulancia, gran Dios, y ya estaba allí, había llegado por fin, había llegado sin sentir, como por arte de magia, o por obra de milagro, porque no la habíamos oído siquiera y de pronto estaba allí, como si hubiera estado siempre, «ya está ahí», «ya está ahí», «vamos», «vamos», y en ese mismo momento a mí me entró como una corriente eléctrica de los pies a la cabeza, porque escuché una voz, muy débil, muy aflictiva, muy sumisa, pero muy conocida, que me llamaba como arrastrándose desde la puerta, y era ella, ella misma, ella sola, mejor dicho, ella y la criatura que portaba en el vientre, era Rosa, que llegaba no sólo con dolor, sino con miedo, y llegaba en el momento supremo, y yo, con el mayor gozo del mundo, la arrastré hacia dentro, y eché a todos los curiosos que ya se habían reunido en torno a la ambulancia, y sin pensar si era bueno o malo para la salud de mi madre, le acerqué aquella maternidad maltratada, aquel fardo de ilusiones rotas, aquella belleza abultada y deforme, y menos mal que el encuentro se tradujo solamente en llanto y en abrazo, sin palabras, un llanto mudo, y quién podría decir si era dolor o felicidad, las dos apretadas, largo rato, pero aquello no podía prolongarse, el hombre de la ambulancia daba prisas y ya todo se hizo a la carrera, casi de manera inconsciente, atolondradamente, que sin darnos cuenta estábamos dentro de la ambulancia, y ésta arrancó, dejando a Rosa allí, como un perrillo que vuelve a encontrar a sus amos, su mano en el aire, su vientre abombado, mientras yo le gritaba «volveremos pronto», «volveremos pronto», y la ambulancia se perdió, buscando la carretera del camino real.

*(Esta novela es la tercera parte de la trilogía llamada «de la liberación», que comprende los siguientes títulos: El niño de las visiones y las apariciones, El amargo sabor de la retama y Conocerás el poso de la nada, esta última de inmediata aparición.)*



# CUERPO OTOÑAL

CLAUDE COUFFON

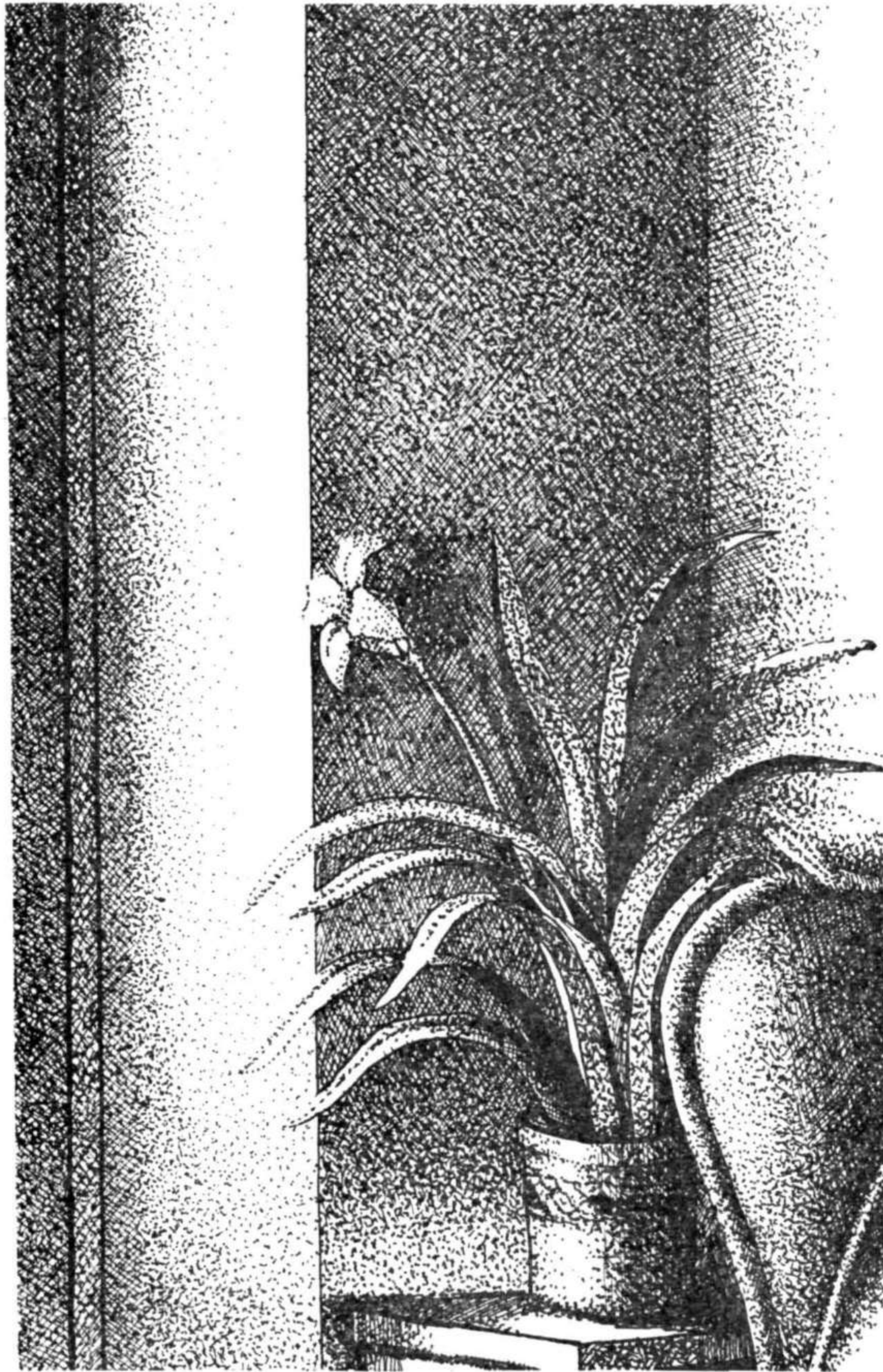
## CUERPO OTOÑAL

1.

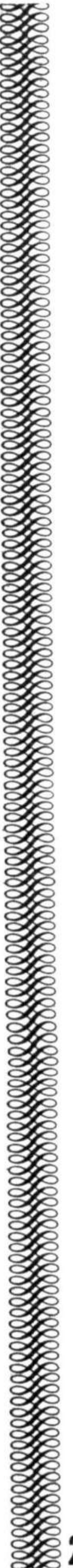
Vivo,  
pero ¿es vivir  
ir arrancando el día  
a la espuma del tiempo?  
Chapoteo  
de la vida.  
Rumor otoñal  
sobre la arena cansada de ser arena que espera  
la huella del pie desnudo  
el fresco rastro desaparecido.  
Gritar  
como la gaviota.  
Callarse  
como los restos de un navío abandonado.

2.

Ya no sorprende más el infraazul  
del mar  
ha envejecido el ojo  
la mano  
palpa asombrada la fría arena  
grita la gaviota  
la indiferencia



*Dibujos de Antonio Bernalte*



ARBOL DE LA MEMORIA

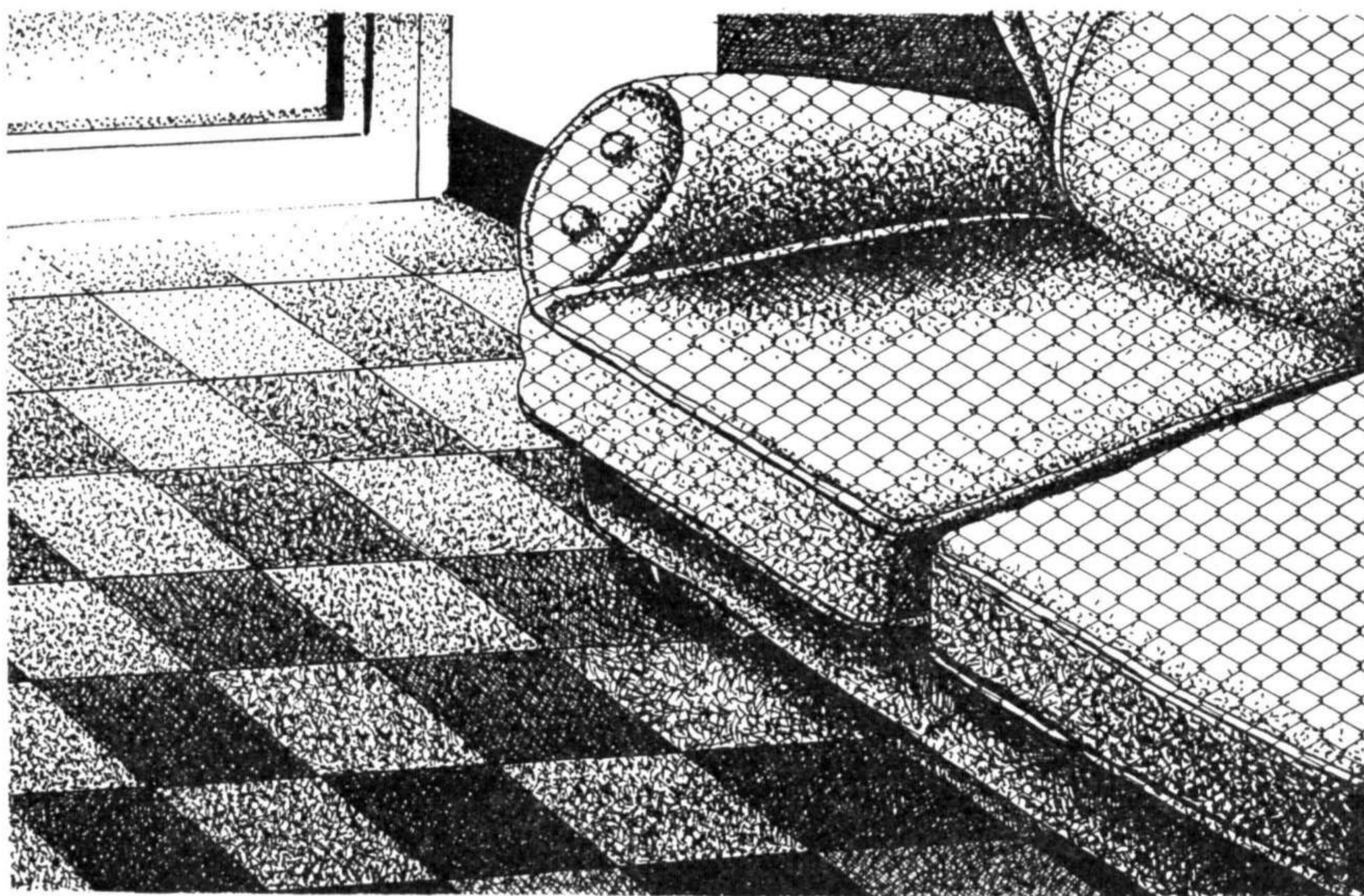
Una mano invisible  
deshoja en torno mío el árbol de mi pasado  
espanto  
de lo que ya no es y quiere sobrevivir  
el silencio  
estrangula indiferente palabras acosadas  
secretos nidos  
últimos pájaros  
terrestremente martirizados en la horquilla vana de la memoria

LENGUA CORTANTE

La estaca del tiempo  
fisura  
resquebrajada  
desmiga  
la vidriera de la memoria  
restos  
silenciosos  
*colores inútiles ya ante el día desparramado*  
formas frustradas  
contornos vaciados de sus presencias  
cortantes olas  
de la nada

INDIFERENCIA

Mi mano quisiera escribir aún  
lo que mi ojo descubriera:  
la distracción  
de una curva  
la voluta  
de un perfume  
La mano aún querría el ojo capitula  
la pluma pone  
punto final



GRAFICA I

Escribo  
el mar  
esconde mis palabras en su silencio  
ruido hueco  
de conchas  
de caracolas vacías  
olvidadas por el feudo  
pisoteadas  
por el tiempo  
piedras mortales  
despreocupada colecta de la nada

## GRAFICA 2

Vivir  
en el presente  
la ola escribe sobre la arena  
humedad  
muda  
volutas ornadas por la nada  
... presente ...  
... vivir ...  
... en el presente ...  
balbucea la mar

## IDENTIDAD

Mi vida  
mar extenso  
olvidada de los barcos  
gris  
en el alba  
verde  
bajo el alado reloj de arena del mediodía  
naranja caída en la ola  
chapoteo silencio susurro  
mi vida  
mar incierto  
observado desde la orilla

## ESPEJO

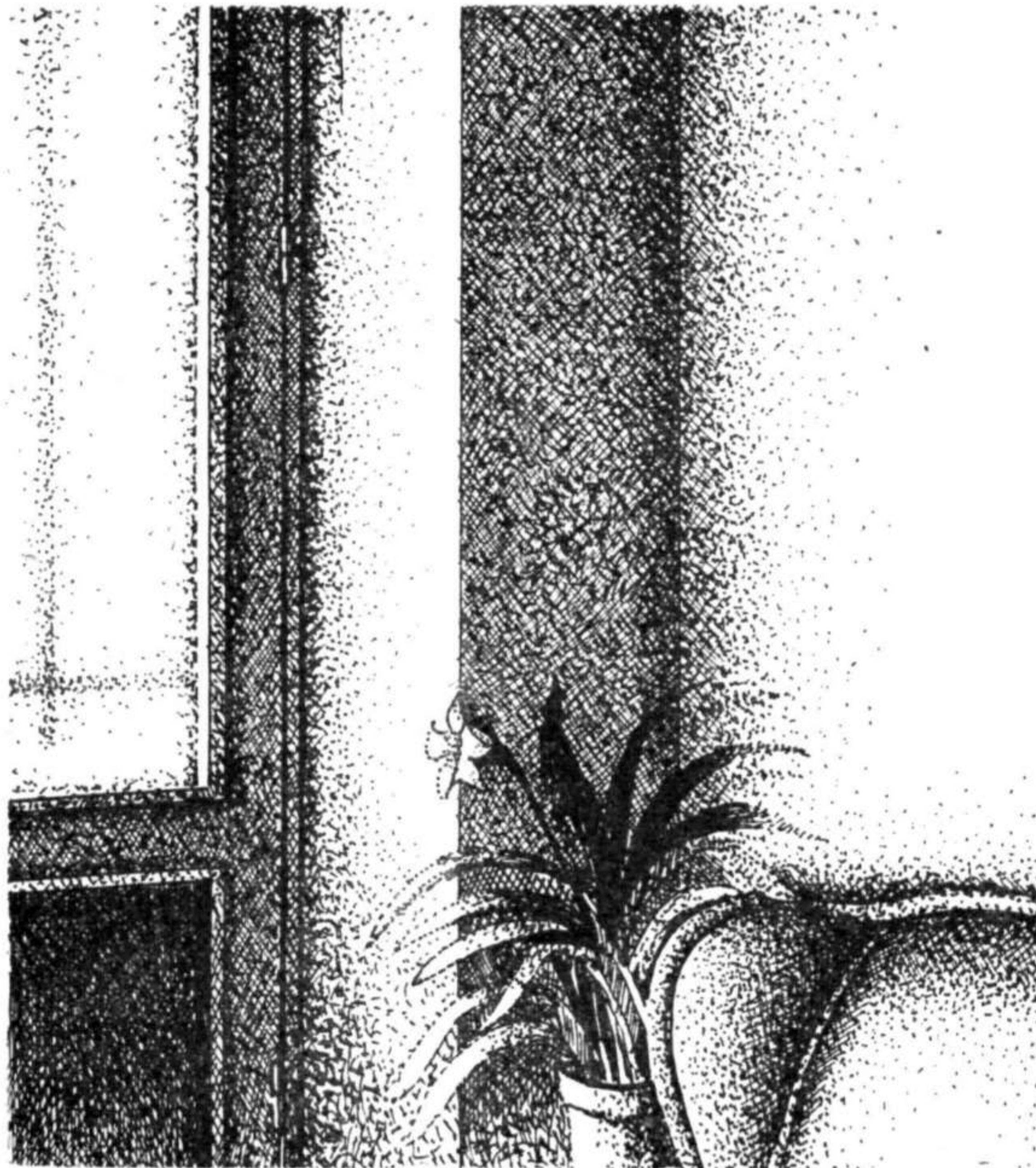
El tiempo  
juega con la sombra  
mira la tierra  
como un espejo  
día  
cristal  
para la ilusión de la existencia  
para la geometría de lo efímero  
noche  
azogue  
explanada negra  
para la fría mirada de la nada

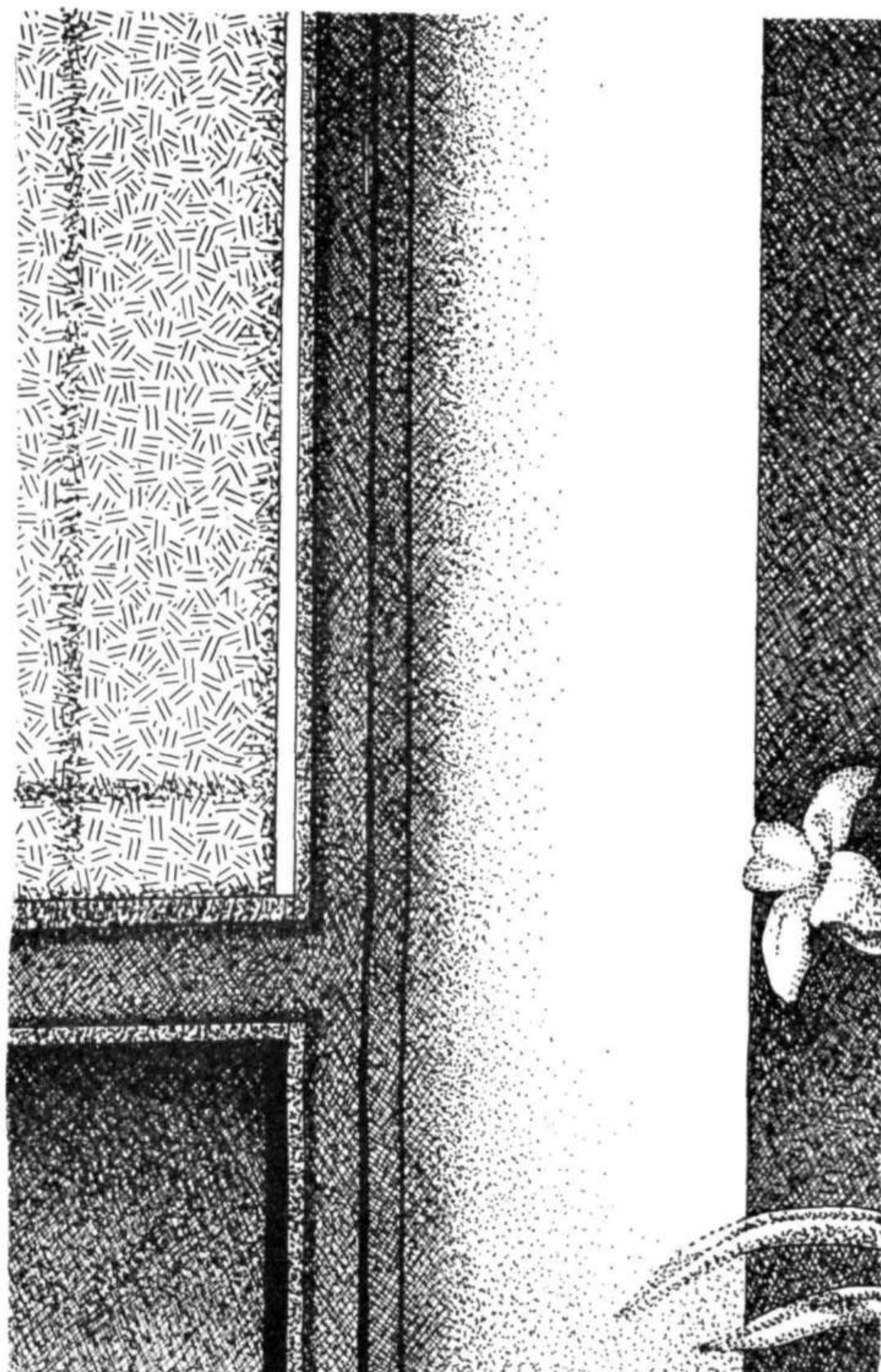


## INTERROGANTES

Ojos  
claros  
escudriñan la noche  
abren y cierran los párpados  
¿qué misterios  
encierran?  
¿Qué llamadas  
irradian?

¿Trampas  
metas  
para el inútil paréntesis del silencio?





## NOCHE

La noche  
alisa sus plumas  
fascinantes  
armoniza  
sus trinos muertos  
despliega  
sus alas de negro silencio  
se estremece  
la carne del día  
temerosa ávida de existir

H  
H O Y  
Y

## RELOJ DE ARENA

Reloj  
de la memoria  
tiempo prisionero  
en el cristal del recuerdo  
¿para qué  
olvido  
inmutable  
te construyeron?  
Reloj  
sin objeto  
desaparecido  
el constructor

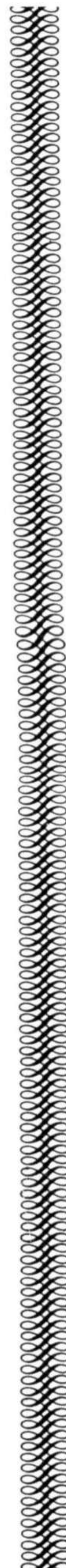
## QUEBRANTO

El pájaro muerto  
del recuerdo  
se abate  
rompe el espejo  
de la memoria  
vejez  
silencioso  
quebranto  
de la vida

## NADA

Las palabras de tiza  
los silencios de cal  
se desmoronan  
una mano los dispersa  
rabiosa larga desnuda  
para apagar  
el grito  
para asfixiar la garganta amarga  
Nada  
nada  
de lo que fue  
sobrevivirá

*(Traducción de Francisca Aguirre.)*



# EL ARCIPRESTE, EL CUERVO Y LA POETICA

ELISEO DIEGO

---

## SOBRE EL ARCIPRESTE Y EL CUERVO

i

¡Cras, cras! ..., el cuervo irrumpe con sus secas alas recias en el concierto de laudes y vihuelas. Lo dejó entrar el corpulento Juan Ruiz, el Arcipreste, porque la musiquilla lo irritaba cuando aún le dolía duro la muerte de su vieja compinche y amiga, la Trotaconventos.

Juan Ruiz en persona le abrió la puerta, y a poco el cuervo apaga uno de los hachones sujetos a la pared en su vuelo hacia la alta cornisa. Allí se posó para desazón de comensales y ministriles y juglares. ¿Esperaban, tal vez, que los divirtiese con alguna peregrina profecía o sabroso apotegma, no obstante el hedor que se trajo del camposanto, del cementerio, del pudridero cercano? Pues bien: el cuervo no hará sino graznar—cras, cras—desde la alta cornisa. Se acabó por hoy la fiesta.

ii

Allí está aún el cuervo negro, en el cuarto verso de la estrofa 1532 de *El Libro de Buen Amor*. ¿Argüirá alguien conmigo si afirmo que el «Planto por la Trotaconventos» es uno de los más bellos y arrasadores poemas de la lengua española? ¿Quién ha tenido nunca el coraje—y más, la desfachatez—de increpar así, de tú por tú, a la Grande, la Terrible Igualitaria, la Ciudadana que dispone, como le place el humor, de Horca y Guillotina y Viruela y Cáncer y Cólera?

¡Ay Muerte!, ¡muerta seas e  
Imalandante!  
Matástame a mi vieja: ¡matases  
la mi enante!

iii

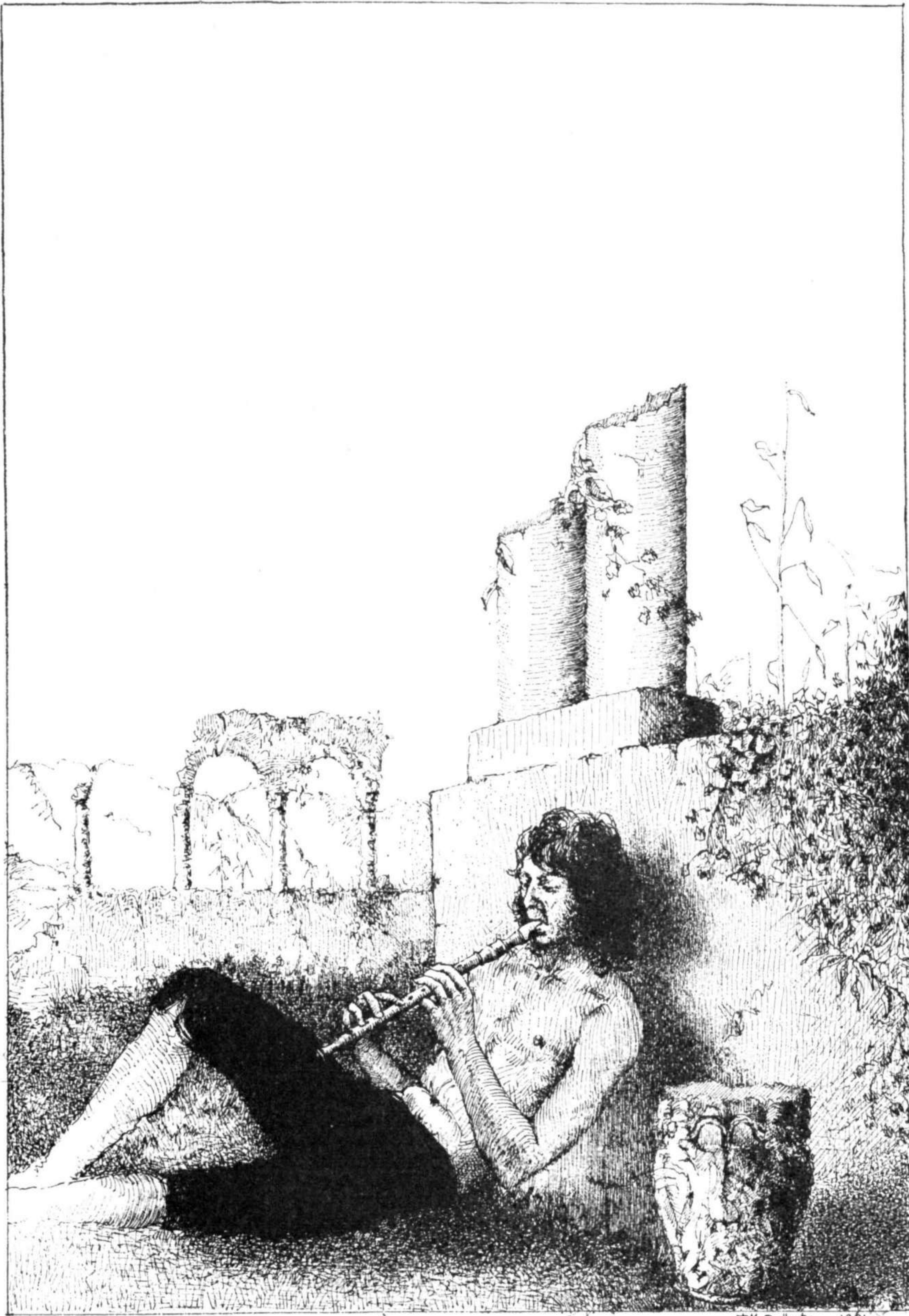
No están las líneas que van aquí saliendo para tratar de todo el Planto, sino sólo del viejo Cras-cras. Y sin embargo, si he de rendirle a él homenaje, debo sin remedio mencionar algunas de las lindezas que reprocha el encolezado Juan Ruiz a su ama—la

Aborrecible, la Desmesurada, la que jamás se cansa de hartarlo.

«Por sus obras los conoceréis», será el pasaje en que el fraile engaste sus denuestos. Hay un vecino en el pueblo con quien todos se encariñan sólo de encontrárselo: sus manos hacen el bien, sus ojos lo abrigan, su voz lo esparce: todos quisieran un poco más aun de su compañía. Pero la escuálida Doña acaba de visitarlo, ¿y qué sucede? Pues:

... todos huyen dél luego como  
Ide res podrida...

Y no sólo huyen, sino que, muerto, lo «aborrecen» como a



J.M. Ballester 1981



«cosa extraña». El hombre no sólo teme a lo que quiebra el recinto de familiaridades armado por él en torno suyo para acomodarse de algún modo a la inexorable extrañeza de sí mismo: el hombre aborrece lo extraño. Y para ejemplo supremo de *lo ajeno*, de *lo otro* aborrecible, Juan Ruiz escoge a esa criatura a la que jamás podremos acostumbrarnos, cuyo suave, repentino estar ahí nos espeluzna porque las vísceras la sienten como una irrupción de otro mundo muy otro:

*... todos huyen dél luego como si  
[fuese araña...*

De forma que la Malandante volvió primero al siempre Bien Hallado en «res podrida» —los que hoy afectan mohínes de hastío y buscan lenguaje directo con que reventar los dientes de supuestos o reales exquisitos, tendrían que envidiarle, si pudieran, a Juan Ruiz, la soez imagen hediendo todavía en la página a través de cinco centurias—, y luego extrema su metamorfosis llevándolo del horror natural al espanto de *lo extraño*. Ambos provocan arqueadas de fuga; pero queda como privilegio del segundo el espasmo del aborrecimiento.

iv

Aún hay otro grave reproche —¡hay tantos, en verdad, pero éste más imperdonable que ninguno!—, aún hay otro grave reproche que hacerle a la impúdica, a la indiferente Pudedelotodo:

*Los ojos tan hermosos pónelos  
[en el techo,  
ciégaslos en un punto, no han en  
[sí provecho...*

Brutal que la belleza móvil, inquieta, de los ojos de esta muchacha —¿quién y cómo sería?, pues es obvio que Juan Ruiz no habla de alguna joven posible, sino de una que lo miró hace poco—, esté ahora fija en la árida lisura del techo. Abiertos, sí —aún—, esos ojos, pero inútilmente, para qué: ya no son alegría de sí mismos, no sirven ya, no prenden fuego en nadie; están *puestos* en el techo. ¿Puede concebirse forma más acerba para expresar la extinción de la vida que estos ojos *puestos* en el techo?

v

El cuervo hace entrada majestuosa dentro de la más austera tradición elegíaca:

*en el mundo no hay cosa que de  
[ti bien se parta  
salvo el cuervo negro que de ti,  
[muerte, se harta.*

Es feliz redundancia llamar al cuervo «negro»: no sobra el adjetivo, sino que, viniendo así detrás, parece salirse al pájaro la tiniebla para mejor instalarse en la atención. ¿Habrá un dejo de rencorosa complacencia en el verbo con que Juan Ruiz recuerda a la Implacable Solitaria la razón de que sólo el cuervo apetezca su compañía? Es, sólo, porque de ella «se harta». El verbo, aunque no ya de taberna o pocilga como aquel salivazo de «res podrida», tiene algo de panza llena y regüeldo. Pero el rencor cala más hondo: la onomatopeya no es recurso que pueda emplearse sin riesgo en poesía. Sin embargo, el irritado fraile

va a lanzarla al papel —o lo que sea— como quien hace añicos la jarra de vino en un espasmo de cólera.

Necesario será primero el obsesivo macha martillo de la cuaterna vía:

*Cada día le dices que tú le har-  
[tarás,  
el hombre no es cierto cuándo y  
[cuál matarás,  
el bien que hacer pudiese hoy le  
[valdría más...*

Y llega ahora y ya está ahí el cuervo mirándonos con su ojillo fosforescente desde la recia, enmohecida tiniebla de su plumaje:

*... hoy le valdría más  
que no atender a ti ni a tu amigo  
[cras-cras.*

No es imagen ni metáfora afortunada: es el pájaro mismo ávido de carroña.

Juan Ruiz lo hizo comparecer valiéndose, en su cólera, del más tosco de los ensalmos: la onomatopeya. Ahí está Cras-cras para siempre.

Cras-cras.

Con él, la humilde onomatopeya entró y ocupó su sitio entre las más altas jerarquías poéticas. Después de todo, la parió la Madre Necesidad —suprema Señora de este Arte.

## POETICA SIN GRANDES ESPERANZAS

En tres ocasiones distintas he intentado decir lo que es para mí la poesía, y en las tres lo he hecho a mi manera, esto es, valiéndome de una poesía. Lo que como se ve no significa aclarar mucho, ya que en todo caso habría que empezar de nuevo, y como de nuevo lo haría a mi manera, sería lo que los niños llaman el cuento de nunca acabar, que acaba siempre en protestas. Algo se va desprendiendo de lo dicho, sin embargo, y es que, o bien para mí la poesía y la lucidez crítica no tienen donde encontrarse, o bien no soy yo muy lúcido; en cualquiera de los dos casos estas líneas se van quedando sin sentido, y aquí podría ponérseles el punto final.

A modo de simple ejercicio, y con la advertencia de que ahora marchamos a tientas, diré que el tiempo de mi vida en que la poesía era un regalo cotidiano fue justamente aquel en que ni siquiera tuve conciencia de ella; en que simplemente la respiraba. Se trata de ese curioso fragmento temporal en que el mito del Paraíso Perdido toma cuerpo visible, la tan traída y llevada infancia. Comprendo que no resulta un tema que hoy pueda acarrear mucho prestigio; pero no puedo remediarlo. Ningún poema leído o escrito en mis ya largos años de adulto alcanzará nunca la absoluta plenitud de una de aquellas experiencias: subir a la torre que estaba —¿estará aún?— en el bosquecillo de Roayat, en la Auvernia; o deslumbrarme de terror en medio del monte al encontrar un perro ahorcado de un guayabo. Cuanto vino después ha sido un intento por recobrar aquellos ojos capaces de ver todas las cosas juntas y por todos sus lados a un tiempo; capaces, también, de oírlas, gustarlas, olerlas y tocarlas de un solo golpe satisfactorio, en su plenitud sobreabundante. Sospecho que aun el accidente de escribir es más un testimonio de

pobreza que de otra cosa, ya que entonces no sentí nunca la tentación de hacerlo: la experiencia se completaba a sí misma, expresándose en el puro hecho de ser lo que ella era.

Tanto es así que las fatigas de la poesía escrita no comenzaron hasta que cesó la tregua de inocente comunión con el verbo —puesto en minúscula si se quiere—, y significando la creación en acto, la creación viviente que era una con uno mismo. Comenzaron con la separación y el conocimiento del bien y del mal, que es en esencia conocimiento de la fragmentación del universo. Desde aquí afuera, desde el destierro, hay hombres y mujeres, animales, plantas, sitios de este

mundo y horas del día y de la noche cuyo esplendor es tal, y tal la celeridad de su advenimiento, que nos abruma o nos ciegan; para acercarnos y retenerlos, para acercarse el fragmento que somos a su *totalidad*, e incorporárnosla, es preciso que la palabra los vele y sujete entre sus redes: si Blake no hubiese escrito su poema del tigre, la gloria de la bestia lo habría consumido en sus llamas. Pero aun el poema de Blake es menor que el tigre en la pupila de un niño.

A caza de tanta majestad no aspiró nunca la poesía que he podido ir escribiendo. Uno lleva al destierro los mismos sentidos que tenía antes, y si éstos se enturbian de tiempo, reciben en cambio —en la más misteriosa compensación imaginable— todo un nuevo mundo en que ejercitarse: el propio destierro —al modo en que es posible hablar de una catástrofe «feliz» porque nos conduce a la terrible belleza de Esquilo—. Sin embargo, y en tono muy menor, mi poesía no ha sido la poesía del destierro, la de sus angustias y también sus esperanzas; sino más bien la del camino y la nostalgia, que es como decir el tiempo y la memoria. Conocimiento directo, instantáneo, absoluto, del tiempo y la memoria: a esto he aspirado sin alcanzarlo nunca.

Por lo demás, la vía escogida —¿escogida?— cruza justamente por el corazón de la patria: si algo he podido añadir a la experiencia que de ella tengan mis amigos —entre los que incluyo a todos los que de veras la aman hoy o la amen mañana—, podré darme por satisfecho. La posteridad, en el sentido de una hipotética supervivencia en la fama, no me preocupa mucho: primero, porque en los libros de texto el alojamiento es por fuerza precario, y segundo, porque luego que caiga el primer millón de años, qué va a quedar allá abajo. Sólo sobrevivirá la poesía siempre, y hacia ella se empeña por encaminarse el que escribió esto, en la esperanza de que al cabo no sea excesiva la que lo aguarda en la magnificencia de la muerte.



# TRES POEMAS

JULIA UCEDA

## I

El vacío no es una silla  
frente al desierto: es el silencio  
del alma. Es un corazón  
sin luz. Es ver esta mano

—llegada desde una mano más pequeña  
y perdida, tal vez muy dulce—

quieta, pero no muerta: siendo lo que muere,  
ceniza de lo que fue. Cambiando. Moviéndose  
en su profunda inmovilidad

—así se mueve el tiempo—.

Haciéndose presente sobre la mesa.

Ajena y viva. Un objeto exento  
que fue una mano y ahora es otra mano  
que no deja su huella en la piedra  
sino en la arena: agua  
del gran desierto aquel.

O una mano  
que es una silla vacía frente al mismo desierto  
—sabré qué digo ahora  
dentro de algunos años—.

Una mano  
que cuelga de un brazo que pertenece a un hombro  
y este hombro a un corazón sin luz. Carencia  
de dolor que produce dolor: sólo la piedra,  
dentro,  
va creciendo. Somos lo que nunca  
creímos llegar a ser. Esto hacen,  
en nosotros, los otros. Sólo  
todo aquello que no es un ser humano  
no contribuye a nuestra nada.





Dibujo de Francisco Hernández



II

A veces no entro a tiempo en las horas  
ni con buen pie,  
y algo de mí se tambalea,  
desentonado,  
más acá o más allá  
de lo real lejano.

Porque me quedo lejos,  
vengo de lejos —sin saberlo—.

Lo que ata  
mi atención a otro lado  
no es lo que podría llamarse una memoria.  
Más se parece a una raíz:  
a la raíz de una memoria encadenada,  
con musgo,  
tras una puerta sin pestillo,  
ni aldaba, ni umbrosa cerradura;  
una raíz que impide



lo que de mí se espera en una hora ;  
una raíz a la que nunca deberé preguntar  
sino saltarla  
porque el tejido de sus sendas tiene enigmas profundos  
y el tiempo que sujeta mi muñeca  
es testimonio  
de un compromiso breve, pero cierto.

### III

Las horas de vigilia se fueron anunciando,  
como un leve y lejano punto de luz,  
entre un dormir y un despertar.  
Luz que, en el horizonte, se fue desperezando,  
solitaria en la playa del final de la tierra,  
e invadió, lentamente, todos los territorios.

Ahora

sólo espero el silencio de ese inmenso día  
que a todos los abarca. En esta orilla,  
por esa claridad maternal y templada  
que los guardó, regresan  
los que creía pasto del olvido

—tiempo, padre, cuentas mi propia historia  
para cerrar mis ojos con piedad y despacio— :  
veo alzarse las manos que me fueron propias,  
ojos que poseí, cabello  
que me fueron cortando, sobre el suelo :

—qué brillo, qué esplendor,  
cuánta esperanza bajo la tijera—.

Regresan

como cuerpos que olas devolvieran  
—náufragos y salvados,  
ardientes y distantes—

con la misma

inquietud que los días no borraron,  
con la misma pequeña desventura  
interior, y el desamparo  
que tan propio les fuera, sobre el hombro.

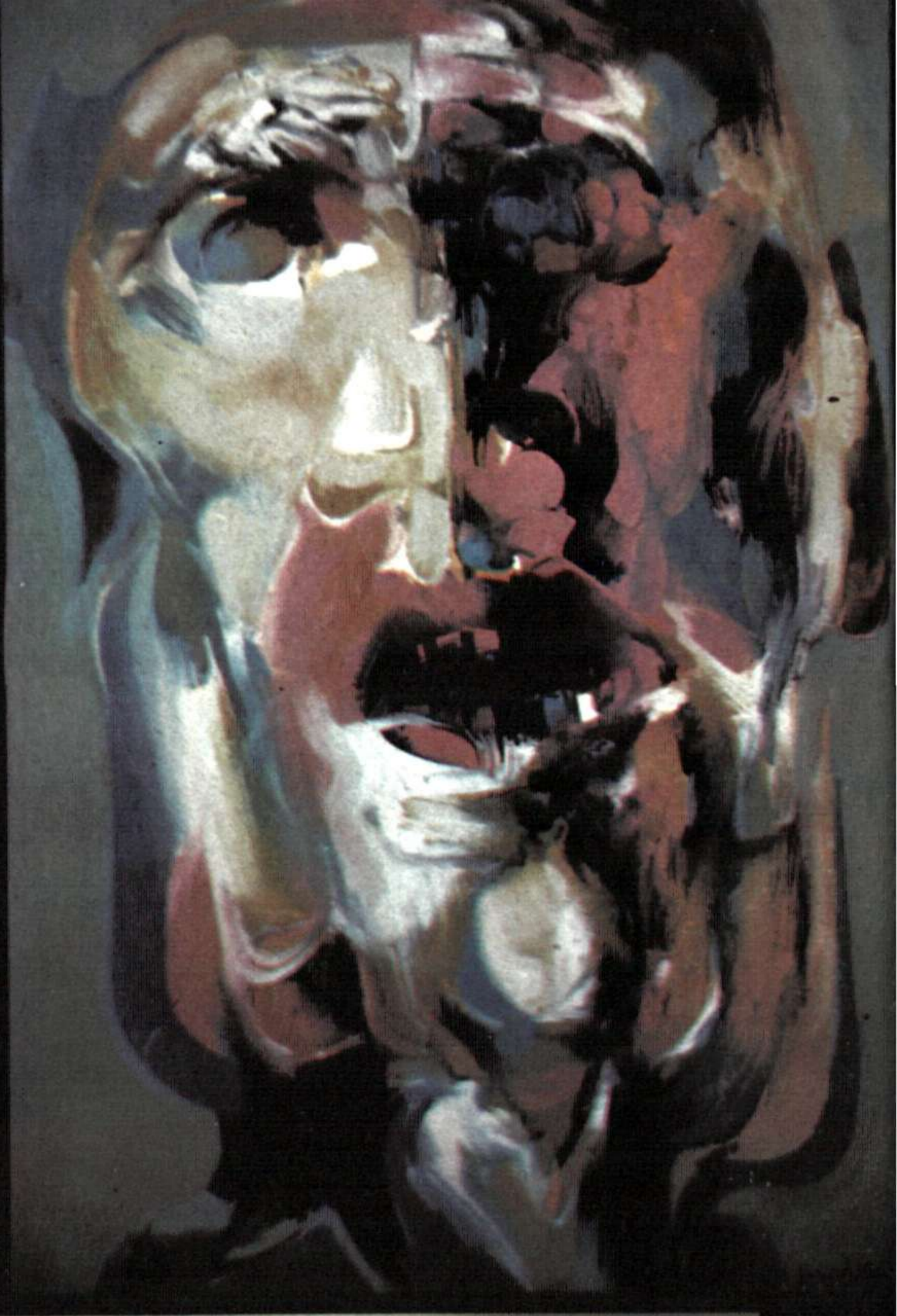
—Cuántos años mirándote la cara, mundo,  
para saber si te gustaba  
mi manera de atarme los zapatos—.

Aquí, bajo esto a lo que llamo luz,  
he recogido suficientes violetas  
para ponerlas, mundo, sobre tu aprobación

—que ya no espero— ;  
sobre tu olvido  
—que ya he dejado de temer—.



**povedano**



Δ Jaime.

... Sugerecias formales, esquemáticos perfles  
surgidos de la mágica negura de la sombra;  
carácter justo del retratado inserto en la  
blanca cresteria de unos límites imprecisos y,  
a la vez, paradójicamente, rotundos; puntos  
negros, limitadores entre el ser y el abismo  
insondable de la umbra oscuridad.

Esto, movimiento cazado al vuelo, emoción  
cautiva de unas formas que nos dejaron la  
impronta de un temblor indefinible...

Este es Jaime en su tercera dimensión  
flamenca; patente queda el "duende" en el  
milagro diario de lo irreplicable; demostrado  
queda su arte en la captación estética de la  
entrelucida fugacidad.

Ante sus obras se adivina, se capta que,  
el autor, está inmerso en la entraña profunda  
del flamenco.

Sólo el que sabe, elige y selecciona en esa  
milésima de segundo, ... lo que después elaborará,  
recreando el momento vivido.

Novedano



# INFLUENCIA DE RILKE EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

FRANCISCO BERMUDEZ CAÑETE

## 1. La figura de Rilke.

El mayor lírico alemán en lo que va de siglo, a pesar de la dificultad de su lenguaje poético (y de las penosas deficiencias de muchas traducciones al castellano) ha ido creciendo en prestigio entre los poetas españoles e hispanoamericanos, ya desde antes de la guerra civil. Mientras algunos contemporáneos suyos —D'Annunzio, Wilde— quedaban olvidados y otros, aun siendo traducidos e imitados —Valéry— veían reducida su influencia, Rilke ha conocido una popularidad tardía, en parte condicionada por la situación política de la posguerra en España; ha llegado a la consideración de poeta europeo (al contrario de lo que sucedió a Juan Ramón Jiménez, quien, a pesar de recibir el premio Nobel en 1956 no era estimado como se merecía, por diversas razones). Hoy, cuando quizá esta importancia internacional sufre un discreto repliegue y la juventud alemana apenas lo lee, disfrutamos un incre-

mento de las ediciones y estudios sobre su obra y una difusión bibliográfica mayor. Indudablemente, la relación de su poesía con el existencialismo y las interpretaciones filosóficas de Heidegger y Bollnow están en la base de su inusitado auge en los años cuarenta y cincuenta. Junto a Kafka, nacido en 1883, también en Praga, su obra literaria está muy emparentada con el pensamiento de Heidegger, Jaspers y Marcel. Las intuiciones antropológicas de su poesía han sido objeto de una exégesis basada, sobre todo, en su época de madurez, la de las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* (1923); así, conceptos poéticos rilkeanos, como la necesidad de trascendencia a través de «lo abierto», el «espacio interior del mundo», etc., han servido de apoyatura para reelaboraciones metafísicas. En este sentido, es interesante recordar dos ensayos que Heidegger ha dedicado a indagar el problema «poesía y existencia» (aunque precisamente en sus últimos tiempos, de mayor atención a lo ontológico que a lo antropológico y de consideración del lenguaje como la «casa del

ser»). El primero, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, publicado en 1936 (1), no es ajeno a Rilke, que se debatió con una problemática análoga y fue muy influido por el verso largo, libre y solemne y la actitud profética de Hölderlin, que le sirvieron de modelo para las *Elegías de Duino*. Heidegger ilumina la importancia ontológica de la palabra:

«El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo (...). Sólo hay mundo donde hay habla (...)» (2). El filósofo elabora su pensamiento a partir de las intuiciones del poeta, a propósito del problema del fluir temporal y la permanencia, citando un verso del poema hölderliniano *An-*

(1) Traducido al español en el volumen *Arte y poesía*, F. C. E., México, 1958, págs. 97-115.  
(2) *Ibid.*, págs. 102 y 103.

*denken* (En memoria): «Mas lo permanente lo instauran los poetas», confiriendo así un papel fundamental en la creación poética (tal como lo vería más tarde al ocuparse de Rilke):

«La poesía es instauración del ser y por la palabra» (...). «Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas no puede ser calculado ni derivado de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración (...), a la vez, en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser» (...). «La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación, ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia» (3).

Porque la poesía de Hölderlin es histórica en su pleno sentido; el poeta queda enfrentado a la suprema soledad de su destino, elaborando la verdad, expuesto a los relámpagos de Dios (que le llevarán, en este caso, a la locura), a pesar de que, aparentemente, es «la más inocente de las ocupaciones», parece un juego. Según Heidegger:

«Cuando Hölderlin instaure de nuevo la esencia de la poesía, determina (...) el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de indigencia, porque está en una doble carencia y negación» (...). Esto anuncia la séptima estrofa de la elegía *Brot Und Wein (Pan y vino)* en su verso «Y ¿para qué poetas en tiempos aciagos?» (4).

El segundo ensayo adopta precisamente parte de este verso como título: «Wozu Dichter?» («¿Para qué ser poeta?»). Se trata de una conferencia leída el 29 de diciembre de 1946 en el vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, y recogido en el volumen *Holzwege* (5). Continúa en ella tratando también de Rilke como poeta de tiempos de penuria, de abismos sin fondo, que el vate debe explorar en nombre de la comunidad. El, como su precursor Hölderlin, a causa de la indigencia de su época, se ve obli-

gado a cantar precisamente la esencia de la poesía. Nuestro tiempo, según Heidegger, «es indigente porque le falta la desnudez de la esencia del dolor, la muerte y el amor. Indigente es este indigente mismo porque se sustrae al dominio esencial al cual pertenecen conjuntamente el dolor, la muerte y el amor. Mas queda aún el canto que menciona la tierra» (6).

Para juzgar hasta qué punto Rilke es «poeta en tiempos de penuria», Heidegger analiza el poema «Wie die Natur die Wesen überlässt» (7). En él aparecen contrastados los destinos de la Naturaleza y del hombre; el poema se podría traducir así:

«Como la Naturaleza abandona a los seres al riesgo de su oscuro deseo y a ninguno protege especialmente en tierras y bosques, así nosotros, por el fundamento de nuestro ser, tampoco somos amados; nos arriesga. Sólo que nosotros, más aún que la planta o el animal, vamos *con* este riesgo, lo deseamos, a veces incluso somos más atrevidos (y no en provecho propio) que lo es la vida misma, un soplo más atrevidos... Esto nos proporciona, además de la protección, una seguridad allí donde la gravedad obra con sus fuerzas puras; lo que finalmente nos cobija es nuestro desamparo y que así nos hayamos vuelto hacia lo Abierto, viéndolo amenazado, para afirmarlo en el mayor ámbito en que la ley nos afecta.»

(6) *Ibid.*, pág. 229.

(7) Véase *Späte Gedichte*, 1935, pág. 90.

Si la Naturaleza arriesga a plantas y animales, a la vez los mantiene seguros en «lo Abierto». En cambio, el hombre se coloca «ante» el mundo, no «en» él. Esta capacidad de convertir a la Naturaleza en objeto da al hombre una falsa sensación de supremacía, y le pervierte en su destino, que es estar (como los animales, pero en un nivel superior) integrado en la Naturaleza como totalidad óptica. El hombre debe llegar penosamente a aquello que los ángeles ya han conquistado, la intimidad del «Espacio interior del mundo»; su camino y su riesgo es el lenguaje, que el poeta convierte en palabra fundante, en canto que festeja, en la oscuridad del tiempo de penuria, la unidad y la permanencia del ser. Heidegger revela algo fundamental con respecto a este problema de la interrelación poesía-existencia: que la filosofía es deudora de la poesía para completar su revelación del Ser. Por otra parte, la alabanza del quehacer poético, que logra en Hölderlin y Rilke su más profundo sentido, va emparejada a una crítica radical de la técnica, que desnaturaliza el mundo:

«... la dominación técnica, no sólo coloca todo lo existente en el proceso de la producción, como si fuera algo susceptible de elaboración, sino que lanza al mercado los productos (...) lo humano del hombre y lo clásico de las cosas se disuelve en el calculado valor de cambio de un mercado que no sólo abarca toda la tierra como mercado mundial, sino que como voluntad de querer mercadear también en la esencia del ser» (8).

Crítica en la que le había precedido Rilke; en una carta, por ejemplo, dice:

«Todavía para nuestros abuelos una casa, una fuente, una torre que le fuera familiar, y hasta su propio traje y su abrigo, eran infinitamente más familiares; casi todas las cosas eran un recipiente en el que hallaban algo humano y en el que vertían algo humano. Ahora nos vienen de los Estados Unidos cosas vacías e indiferentes,

(3) *Ibid.*, págs. 106, 107 y 108.

(4) *Ibid.*, pág. 114.

(5) Traducción española *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, págs. 224-268.

(8) *Ibid.*, pág. 244.





Acasio. 82

seudocosas, vida envasada...» (9). Este tipo de actitud hacia las cosas como hitos de una existencia con arraigo temporal y espacial será un factor fundamental en la influencia de Rilke en los poetas españoles de posguerra.

Sin embargo, antes de abordar directamente el tema central de este trabajo conviene aludir a la neta diferencia de actitud poética que hay entre la producción del primer Rilke, hasta aproximadamente 1912-13 (época de su viaje a España) y la tardía, posterior a la guerra mundial; y preguntarnos cuál de las dos etapas fue mejor conocida y asimilada por nuestros poetas. Para ello es necesario esbozar una caracterización de ambas.

## 2. Epocas en la obra rilkeana.

En el *Libro de las imágenes* (1902, 2.ª ed., aumentada, de 1906) alcanza la madurez de su primer estilo, mientras inicia, a través de la contemplación visual, una evolución desde los tan generalizados motivos simbolistas (surtidores, paisajes de otoño...) hacia su personalísimo mundo poético, en busca de la unidad interna del mundo, a través de un tratamiento clínico de los temas, que progresan en espiral. En la segunda edición hay ya un predominio neto de la disci-

(9) *Briefe aus Muzot*, 13 de noviembre de 1925, página 335.

plina y el distanciamiento objetivador sobre la sensibilidad posromántica de sus *Poemas tempranos* (1899). El *Libro de horas* [dividido en tres partes: *El libro de la vida monástica* (1899), *El libro de la peregrinación* (1901) y *El libro de la pobreza y la muerte* (1903)] es quizá el que más ha influido en los poetas de posguerra; en él coinciden la línea poética de la distancia contemplativa y la de una experiencia religiosa peculiar, que toma en préstamo el estilo de la vida monástica (cosa, por lo demás, frecuente en el simbolismo, con su aprovechamiento esteticista de lo religioso). Recordemos que en la revista *Cruz y Raya* (1933-36) (10) aparecerían textos del místico alemán Eckart, quien, junto con Angelus Silesius, había defendido la tesis de que Dios necesita de nosotros, no puede existir sin el hombre. Los poetas de posguerra pudieron ver reforzado el influjo del *Libro de horas* con el de Eckart. Rilke elabora una religiosidad a su medida, condicionada a nivel psíquico profundo por su incapacidad de entregarse en la relación amorosa. En ella tienen primacía el conocimiento sobre el amor, el nivel estético sobre el ético y el metafísico. Tiene nostalgia del cristianismo y aprovecha su temática; pero le repele «el más allá, cuya sombra oscurece la tierra», y quiere potenciar la realidad presente, divinizándola en cierto modo, según su verso, «libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo invisible». Holthusen caracteriza la idea de Dios del *Libro de horas* como «un devenir, cuya existencia se funda en la capacidad de sentir y concebir del corazón humano (...), no como una realidad trascendente al tiempo y al espacio, sino como lo numinoso de la pluralidad intramundana de las cosas (...), en el *Libro de horas* se celebran las cosas como brotadas de un ser inagotablemente productivo, con el que la fuerza creadora del poeta se cree solidaria e incluso idéntica» (11).

(10) *Cruz y Raya*, núm. 4, págs. 83-99; contiene la traducción de un «Sermón» y «Sobre el retiro».  
(11) *Rainer María Rilke*, M., Alianza Ed., 1968, páginas 92 y 93.

Dentro de esta primera época de la obra rilkeana, y en estrecha relación temática con el *Libro de horas*, hay que mencionar *Historias del buen Dios* (1904), donde también se habla de que Dios está en todas las cosas, aunque su lectura puede desconcertar por el tono amanerado, caprichoso y fantástico de estos relatos. En prosa también, aparece el *Romance del amor y de la muerte del alférez Cristóbal Rilke* (1906), narración fantástica de una sola noche de un adolescente, en la que conoce el amor y la muerte, que se aparta de la línea fundamental de los libros anteriores (y que conoció un éxito masivo). Para concluir con la prosa temprana, no hay que olvidar las *Cartas a un joven poeta* (escritas hacia 1904), y que han tenido una influencia paralela al *Libro de horas* en los poetas de posguerra, como veremos después con mayor detalle.

Esta etapa llega a su culminación con los *Nuevos poemas* (1907) y la *Segunda parte de los nuevos poemas* (1908). Según José María Valverde (quien, por cierto, distingue como etapa intermedia, independiente —y no sin razón— ésta de los *Nuevos poemas*):

«extremen esta entrega a la mirada (...) y constituyen quizá el máximo posible de poder óptico en el lenguaje» (...) «el poeta se reduce a servidor del poema (...), su alma parece despegarse de su propio destino personal para hacerse ámbito de visión, lugar donde tiene lugar la creación» (12).

Los *Nuevos poemas* están escritos desde la admiración del poeta por Rodin, que duró más de cinco años, en París. Insiste en la superación del romanticismo y su concepto de «inspiración»; lo importante es el «trabajo» (no olvidemos el verso horaciano «operosa carmina fingo» que ya insistía en cincelar, esculpir). Rilke pretende un «poema-cosa» que conquiste su propia realidad (en una tarea creadora cuya motivación psicológica profunda es probablemente la misma angustia que afloraría en la segunda época). Pero si el intento de

(12) *Historia de la literatura universal*, III, B., Planeta, 1968, pág. 312.

penitenciaria de Kafka, y su tratamiento existencialista del tema del miedo, del que el autor parece intentar liberarse catárticamente por la escritura.)

La segunda época en la obra de Rilke está dominada por sus dos grandes libros *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo* (1923). Pero a ellos llegó sólo después de una penosa y prolongada crisis vital y de conciencia (la palabra «crisis», en chino, está constituida por dos ideogramas, que significan «ruptura» y «nueva posibilidad»). Considera el poeta la posibilidad de someterse a una terapia psicoanalítica (Carta del 24 de enero de 1912), pero acaba aceptando en soledad su propia curación por medio del arte, que él gustaba de llamar, como la Beata Angela de Foligno, «nouvelle opération». El paisaje de diversos lugares europeos y africanos va a ser su interlocutor en estos años difíciles: primero, Duino, castillo roquero sobre el mar; luego, el curso del Nilo con sus milenarios monumentos; por fin, Toledo y Ronda, «ciudades del cielo y de la tierra». Las *Elegías* empiezan a germinar en Duino y Ronda (a la vez que la *Trilogía española* y otros, contenidos en *Poemas a la noche* (1916) y *Poemas de los años 1906-1926*).

Las *Elegías de Duino*, como escribe Jaime Ferreiro Alemparte, están «bajo el signo de lo musical»:

«Rilke trata de integrarse a lo cósmico, acostumbándose a su influjo» (...) «para hacer coincidir el "espacio interior del mundo" con el espacio interior del hombre» (13). Con ellas llega a su máxima potencialidad creadora. El «descenso a los infiernos» de su propio interior, después de diez años atormentados, acaba dando, inesperada y torrencialmente, su fruto. El poeta del «trabajo» es inundado por la «inspiración» y en pocas semanas termina febrilmente las *Elegías* y escribe los cincuenta y cinco *Sonetos*. La temática grandiosa de las *Elegías* contiene, según Holthusen:

(13) Véase Rilke, poeta del cosmos y su relación vivencial con España, en CHA, M., febrero de 1968, pág. 228. Es autor también de varios estudios especializados, entre los que destaca *España en Rilke*, M., Taurus, 1966.

«Una doctrina de la vida y del ser casi sistemáticamente ordenada (...) un cambio, de sentido opuesto al del cosmos de la tradición cristiana occidental: jerárquicamente ordenado entre los animales y los ángeles, pero orientado al «interior»; un mundo hecho de sentimiento, triunfante en lo invisible. En la unidad universal de este cosmos, hecho interioridad, desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, así como la oposición entre immanencia y trascendencia» (14).

Y exige una correspondiente renovación formal: desde los poemas cerrados y medidos de la época «objetiva» para el verso libre de aliento holgado, en la línea himnico-elegíaca que viene de Klopstock, Goethe y Hölderlin. La etapa tardía de este último, descubierta hacia 1913 por Norbert von Hellingrath, le influirá profundamente. De la peculiar actitud expresada en *El libro de horas* sobre la función religiosa del arte, con el poeta elaborando metódicamente la figura de Dios a lo largo de la experiencia cotidiana, pasa Rilke a esta nueva metafísica esteticista del *Weltinnenraum* (combinación de espacio interior o *Innenraum* y espacio del mundo o

(14) *Op. cit.*, págs. 158 y 159.

revelar el verdadero Dios, a través del *Libro de horas*, había fracasado haciéndole volver humildemente a la contemplación y descripción de las cosas, esta etapa central también va a entrar en crisis. Los *Requiem* para el conde de Kalkreuth y para la admirada pintora Paula Modersohn-Becker (1909) dan paso a una etapa de agotamiento y desesperación, en la que sólo *La vida de María* (1913) y algunos poemas sueltos ocultan la esterilidad de casi diez años de mutación y lenta germinación interna (1912-1922). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910) suponen un eslabón indispensable en su proceso de desarrollo; para alcanzar la revelación de su segunda época necesita previamente conocer y expulsar sus demonios interiores, solidarizándose con su infancia traumatizada (aunque su amante y confidente íntima Lou Andreas-Salomé, discípula de Freud, acabaría aceptando que en Rainer la creación poética estaba ligada tanto a sus ángeles como a sus demonios, y no se podía expulsar a éstos sin perturbar a aquéllos). Este relato constituye un hito destacado entre los textos autobiográficos de Rilke, a los que hay que unir el póstumo *Esveld Traggy*. (Es curiosa la coincidencia cronológica de *Los apuntes* con *Colonia*

*Weltraum*). Así es como supera las barreras de una Naturaleza convertida en objeto (como señalaba Heidegger, que el hombre coloca «ante él» en vez de fundirse «en ella») y se unifica con «lo abierto» (*das Offene*), por medio del corazón, dejando la vía racional.

Pero las *Elegías* están dominadas por la «queja»; y «todo ángel es terrible». Este sistema intuido de unión en la totalidad es más bien una aspiración angustiada que una plenitud. Según Luis Díez del Corral:

«Si se pasa de la lectura de las *Elegías* a la de los *Sonetos* se tiene la impresión de cambiar un paisaje en hueco y tormentoso por un rotundo paisaje de mediodía» (...) los *Sonetos* son lo convexo, que vienen a responder a lo cóncavo cuestionante de las *Elegías* (...), lo divino en las *Elegías* se encuentra siempre en una opuesta lontananza, dejando al hombre desamparado; mientras que en los *Sonetos* lo divino se radica en el centro del mundo, y es amable y protector» (...) «se erige una religiosidad inmanente, rigurosamente mítica, la religiosidad órfica, devota de la tierra y de la muerte, anuladora de todos los contrastes y discriminaciones en el ámbito abierto del espacio interior del mundo» (15).

Los *Sonetos a Orfeo* completan así el clímax creador de Rilke, utilizando la figura mítica, ya ciertamente recreada por Novalis y Hölderlin hacia 1800. La figura de Orfeo, centro de un estrato autónomo de religiosidad arcaica en la cultura griega y oriental, enlace de lo mítico con el «logos», remodelada por los filósofos jonios, la religiosidad pitagórica, el neoplatonismo y, por fin, la mística de las tumbas del cristianismo primitivo, es recibida por Rilke a través de *Las metamorfosis* de Ovidio, según ha estudiado Díez del Corral. (La literatura barroca española había aprovechado la dimensión de figura-puente entre lo mitológico y lo cristiano que tiene Orfeo, incorporándola a los autos sacramentales.) Un anticlímax en suave descenso corona la densa trayectoria rilkeana con los poemas escritos en francés, lengua que dominaba desde la infancia *Vergers, suivi des Quatrains Valaisans* (1926), etc., y son los *Poemas 1906-1926*.

Después de este panorama sintético, que sólo aspira a recordar el sentido de cada una de las épocas de la obra de Rilke (se separe, dentro de la primera, el esteticismo «religioso» del *Libro de horas* de la etapa de los «poemas-cosa», o no) con el fin de iluminar cuál de ellas influyó más en cada poeta español de los años cuarenta y cincuenta, vamos a abordar ya directamente el resbaladizo tema de las influencias.

### 3. Rilke y los poetas españoles después de 1939.

A la muerte del gran poeta alemán, en 1926, se le dedicó un tomo de *Cahiers du Mois* dirigido por Maurice Betz París, Emile-Paul (1926), titulado *Reconnaissance à Rilke*. Los españoles que participaron le dedicaron un recuerdo entusiasta: José Bergamín con *Homenaje* y Antonio Marichalar con *Huella en el cielo*, un artículo sobre el viaje del poeta a España,

que no dejó «huella en el suelo», pero sí en el sentido ascensional de las figuras del Greco. El mismo Marichalar escribió otro artículo para la *Revista de Occidente*: «Rilke, el ido» (16), en el que, con elegante prosa, relata su última visita al poeta enfermo en Muzot, desde Ginebra, en compañía de Valéry. Después traduce unos fragmentos de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Estos dos artículos son probablemente los más tempranos, escritos, con cierto rigor, sobre Rilke por un español. Por otra parte, el investigador alemán Gerhart Hoffmeister afirma:

«Sabemos que Juan Ramón Jiménez estimaba especialmente a Rilke» (17). Y el mismo Juan Ramón Jiménez demuestra su familiaridad con el poeta alemán [en otro trabajo me he preguntado por la posible influencia de la *Erlebnis* (Vivencia) rilkeana sobre el poema en prosa «La mano en el árbol», de Juan Ramón, que presenta una sorprendente analogía]. Azorín lo estimó en su madurez, y participó en un homenaje organizado por la revista *Corcel* en 1943. Luis Cernuda confiesa abiertamente su entusiasmo; comentando la publicación de las *Gedichte 1906 bis 1926*, Insel-Verlag, 1953, señala:

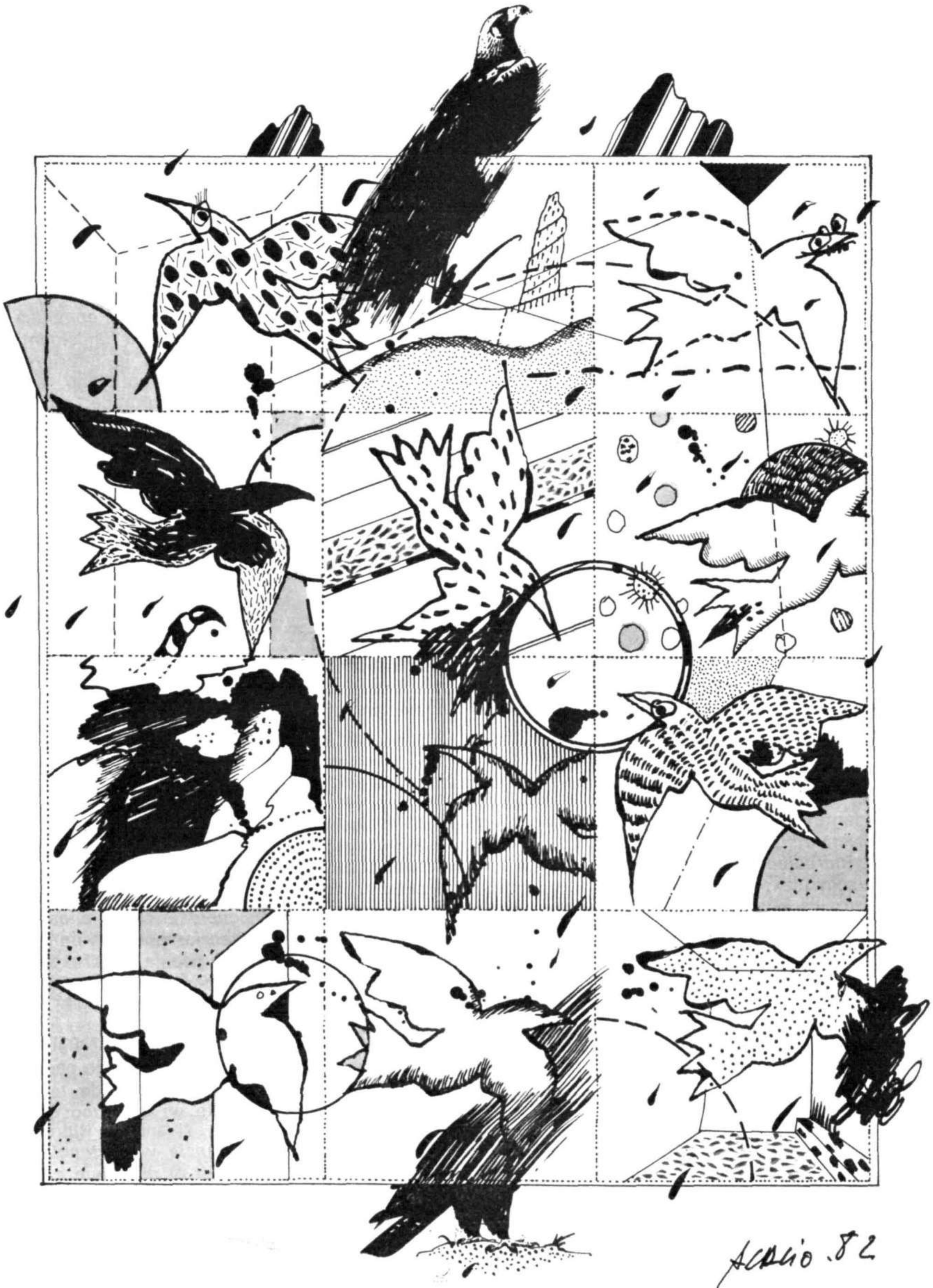
«La noticia ha de interesar a algunos, sobre todo a aquellos de nosotros cuya juventud coincidió con los años siguientes a la guerra primera mundial; el nombre de Rilke (...) debe todavía evocar en nuestra memoria, más o menos, la misma sorpresa mágica que sentimos entonces al enfrentarnos con las *Elegías de Duino* (...) (y, más adelante): «la obra de Rilke habría de constituir para quien esto escribe una de esas filiaciones entrañables, uno de esos estímulos profundos, que nos son tanto más queridos y necesarios cuanto más extraño y hostil se nos vuelve el mundo en torno» (18).

Con la guerra civil de 1936-39 se paraliza en gran parte la vida cultural española, perdiéndose la

(16) *R. O.*, enero 1927, págs. 95-101.

(17) *España y Alemania*, M., Gredos, 1980, página 223.

(18) *Prosa completa*, B., Barral, 1975, páginas 849-850.



apertura cosmopolita de núcleos como la «Residencia de Estudiantes», fruto tardío de la fecundísima labor de Francisco Giner de los Ríos, donde Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Bergamín y muchos otros pudieron conocer, en el original o por lo menos en traducciones al francés y al castellano, buena parte de la obra de Rilke. Pero, a pesar del cierre de fronteras para muchos autores, el poeta alemán es bienvenido: los líricos de la llamada «generación de 1936» van a incluirla entre sus mentores, en cuanto cultivador de la intimidad, de la existencia cotidiana observada y sublimada y de la conversión (aun de modo peculiar) de lo existencial en religioso. Por su parte, Dámaso Alonso da un testimonio indirecto (hablando de las modas literarias) sobre el prestigio retrasado, pero creciente y extendido por toda Europa, de Rilke en los años de posguerra:

«... por propagación casi misteriosa, crecen en poquísimos años famas internacionales que a veces elevan a un gran poeta como Rilke» (19).

Los poetas que consideramos con mayor probabilidad de haber incorporado algo de la poesía rilkeana a su propio creador son los que cultivaron el «realismo intimista trascendente» (la denominación es de Vivanco): Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo. La llamada «generación escindida», o «de la guerra», y dentro de ella el grupo más vinculado a la revista *Escorial*. Es sabido que su postura consiste en una vuelta a los noventa-yochistas y en general a lo humano, por encima del «arte deshumanizado» de la «generación del 27», aunque sin romper la vinculación con ésta. Según Luis Rosales:

«La aportación fundamental de la generación del 35 ha sido la de devolver la poesía o el concepto de la poesía al punto en que lo puso la generación del 98; comprender el arte como una vía o instrumento para el descubrimiento de la verdad; en el caso de la poesía

para el descubrimiento del ser del hombre, de la relación del hombre con el mundo» (20).

José Manuel Caballero Bonald, en un artículo del mismo número monográfico de *Insula* sobre la «generación de 1936», opina que

«lo que Dámaso Alonso calificó de poesía "arraigada" fue más bien como la angustiada necesidad de buscar una inmediata apoyatura entre los escombros de la desolación (...) y logran con innegable clarividencia lo que Vivanco llamó "realismo intimista trascendente", basado en una reelaboración de la experiencia que toma de Rilke su valor existencial —"temporal", según señaló Aranguren— y de Machado su bergsoniana y luego superada filosofía del tiempo» (21).

Es indudable que para Rosales, Panero y Vivanco los maestros fundamentales son A. Machado y C. Vallejo (y el Unamuno meditativo); Zubiri, a nivel filosófico, con su teoría de la religación existencial; después, una amplia gama de autores favoritos: Ortega en filosofía (y Dilthey, con su teoría de las épocas históricas imaginativas y cordiales frente a las racionalis-

tas), Giner de los Ríos, Cossío, los regeneracionistas; entre los clásicos, Cervantes, San Juan de la Cruz, Garcilaso... Pero el tema de las influencias es complejo y difícil de precisar; habría que empezar distinguiendo entre sus variedades, como señala Félix Grande:

«Existen influencias meramente formales e influencias de concepción del mundo, menos verificables a primera vista y quizá más generadoras» (22). En todo caso, la cuestión aquí se complica porque en la tendencia fundamental de estos líricos a la interiorización, a integrar lo cotidiano, existencialmente incorporado, en el poema, confluyen los influjos mayores de Machado, Vallejo y Unamuno, a la vez que el de Rilke.

Quien ha señalado primeramente y analizado con mayor rigor el tema de la influencia de Rilke es José Luis Aranguren, amigo y compañero de generación de estos poetas; los críticos o historiadores de la poesía de posguerra, si aluden a este tema, se refieren a él, como el ya citado Caballero Bonald y J. P. González Martín, que ha escrito, refiriéndose a José María Valverde:

«Esta poesía, como ha sido observado por muchos, está conectada con la que por aquellos años están escribiendo Luis Felipe Vivanco (*Continuación de la vida*), Leopoldo Panero (*Escrito a cada instante*) y Luis Rosales (*La casa encendida*). Todos ellos parten de las teorías poéticas de Rilke y Machado: poesía de la experiencia de cada día; y por ello, temporal, terrenal y religiosa» (23).

El ensayo de Aranguren, punto de partida necesario para iniciar el estudio concreto de la influencia de Rilke en el grupo de Rosales, Panero, Vivanco y Ridruejo, se titula *Poesía y existencia*, y es de 1949. En él distingue entre los tipos fundamentales de poesía: la clásica, cuyo arquetipo es la Arcadia, una naturaleza irrealmente embellecida, mítica; la romántica,

(22) *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, M., Taurus, pág. 45.

(23) *Poesía española 1939-1969. Estudios y antología*, B., El Bardo, 1970, pág. 77.

(19) *Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén* (1951), incluido en el volumen *Poetas españoles contemporáneos*, M., Gredos, 1965, página 202.

(20) *Insula*, núm. 224-225, julio-agosto de 1965, página 4.

(21) *Ibid.*, pág. 5.

por la que el hombre también deserta de la realidad, refugiándose en la historia; la finisecular, entregada a lo raro y al abandono de sí mismo; la que procede de Mallarmé, puramente lúdico...; todas ellas criticadas por Kierkegaard por su falta de compromiso con la vida real, por su pertenencia al «estado estético», por «soñar en vez de ser». Pero hay un tipo de poesía no opuesta a la existencia, cuyo inventor ha sido precisamente Rilke. Y Aranguren expone esta concepción de la poesía, siguiendo muy de cerca las *Cartas a un joven poeta* (con las que podemos suponer que estaban también muy familiarizados sus compañeros de generación). Poesía y existencia se integran en la obra si ésta se forma con la vida de cada día, aunque sólo después de una incorporación profunda a la persona, más allá de los recuerdos, cuando éstos se hayan hecho carne y sangre del poeta:

«La vida es en sí misma poética; toda experiencia encierra poesía y no hay otra que la entrañada en el vivir; sólo perduran los "versos en que ha entrado el destino"» (24). Es necesario convertir lo vivido en sustancia decantada y asimilada en su esencia poética; para ello hace falta paciencia, una lentitud vegetal en la maduración. Los versos no son «sentimientos», «recuerdos»; son «experiencias» que sirven al esclarecimiento de sí mismo mediante la reconstrucción de la propia estela, y no a la evasión. Por eso Aranguren, con intención de definir históricamente la postura de sus amigos (tan opuesta a la del 27, en la que Ortega señaló un formalismo «deshumanizado») dedica una densa página a encuadrarlos en una actitud poética de arraigo en lo humano (con apertura a lo religioso —católico ortodoxo—, en contraste con la peculiar religiosidad panteísta de Rilke). Porque, junto a Antonio Machado y César Vallejo, el ejemplo del poeta alemán, sin duda, estaba muy presente en el quehacer creador del grupo de Rosales. Temporalidad, enlace de lo cotidiano

con lo trascendente; Aranguren señala esta voluntad de incorporación de lo existencial:

«He aquí la poesía que tiende hoy a convertirse en libro de "memorias", en *Aufzeichnungen* (apuntes) o *Libro de horas*, en relato confidencial, fluyente, temporal, de los sucesos del alma, como ha escrito Dionisio Ridruejo a propósito de Leopoldo Panero. (...) Pero existencia es tiempo (...) y la poesía ha de ser "arte temporal"; "palabra en el tiempo", escribió Antonio Machado. (...) La existencia concreta, vivida, poética, de cada uno de nosotros, sólo hay una manera de definirla: contándose el poeta a sí mismo, contando el tiempo concreto, lleno, vivido, que (...) constituye al hombre. Y por eso, Leopoldo Panero nos dice la poesía de su ser original. (...) Y Luis Felipe Vivanco escribe un libro, titulado *Los caminos*, en el que relata su vida conyugal (...), y otro libro, *Continuación de la vida*, verdaderamente importante. (...) Y, por eso, Luis Rosales escribe un libro, en prosa éste, que es en realidad un diario poético y un poema largo como la vida, *La casa en-*

*cendida*, en la línea precisa de lo que se quiere decir aquí. Y además ahí está José María Valverde» (25).

La larga cita merecía la pena, para mostrar con qué precisión ha definido uno de los ensayistas del grupo la situación de su lírica en los años cuarenta (a ellos se añade el benjamín Valverde, que aunque por su edad está junto a Claudio Rodríguez y la llamada «generación del 50», participa entrañablemente de la cosmovisión y talento de estos poetas católicos vinculados a la revista *Escorial* y con raíces en *Cruz y Raya*, con especial afinidad hacia Vivanco). A partir de aquí habrá que iniciar el estudio minucioso que indague la presencia rilkeana, quizá como un susurro o una evocación aislada, entre las voces más audibles de Machado y Vallejo. En Vivanco tenemos el dato claro de su puesta en verso castellano del *Libro de horas* en 1944, justo antes de escribir sus dos poemarios más probablemente influidos por el alemán, *Los caminos* y *Continuación de la vida*. En Leopoldo Panero, después de la muerte de su hermano Juan, aparece la intención de develar poéticamente «la biografía de mi alma», porque como dice en el primer verso («Espacio, muy espacio, van las horas / juntando las palabras de mi canto») de *La estancia vacía* (M., Escorial, 1944), el tono existencial aparece orientado a lo cristiano. Después, en *Escrito a cada instante* (M., Cultura Hispánica, 1949) continúa ahondando en la misma línea, aunque la afinidad con el Rilke fundido con la naturaleza sería sólo parcial y sesgada, dada su fe en la armonía de la Creación y en un Dios trascendente. En Ridruejo, a pesar de su tendencia al barroquismo pasional, hay actitudes comunes con su grupo en libros machadianos, existenciales, como *Descubrimiento del corazón* (1943), *En la soledad del tiempo* (1944) y *Cancionero de Ronda* (1943); pero sobre todo en *Elegías* (1948) y *Los primeros días* (1949). En Rosales, después de *Abril* (1935), vinculado a Vallejo, *Rimas* (1951), dedicado a A. Ma-

(24) «Poesía y existencia», en el volumen *Crítica y meditación*, M., Taurus, 1955, pág. 24.

(25) *Ibid.*, págs. 27 y 28.

chado y Unamuno, desarrolla la poesía de lo temporal y lo intrahistórico; más aún *La casa encendida*, arraigada en lo cotidiano, con muy probable influjo de Rilke, en versos como estos:

«La palabra del alma es la memoria...»

«todas las cosas que vivieron se encienden mutuamente, se encienden mutuamente y de nosotros»... (¿No hay en la sintaxis de este último verso, en ese abrupto «y de nosotros» un eco de la de Rilke? ¿Y en expresiones como «el bosque de los muertos»?)

Sin embargo, en un ensayo posterior, *La poesía de nuestra vida* (1950), donde analiza *Continuación de la vida*, de Vivanco, Aranguren traza la línea divisoria entre dos corrientes poéticas bien distintas:

«Palabra que no se adelanta (...) que no ilumina, vaticinante» (...) «Sino que repasa lo vivido, lo medita, lo pasa despacio por el alma y lo cuenta luego» (...) «Poesía hermosa y necesaria, pero —conviene recordarlo en este trance poético español— no única. Keats, Hölderlin, Baudelaire o Rilke, no entendieron ciertamente la poesía como pura «experiencia de la vida privada» (26).

[26] *Ibid.*, pág. 53.

Por lo tanto, un año después, Aranguren pone de relieve al Rilke tardío, no al del *Libro de horas* que podía haber influido en *Continuación de la vida*, sino al vate iluminado de las *Elegías* y los *Sonetos*. Un análisis detenido de la poesía de Vivanco tendrá que revelar si la segunda época de Rilke le influye también, y de qué modo. En otro ensayo de 1950, *Nuestro tiempo y la poesía*, repite esta necesaria distinción entre el tipo de poesía-existencia, temporal, machadiana (y rilkeana, también) que caracteriza a sus amigos, clarificando el valor fundamental esencializador de la palabra poética.

«La palabra, sobre todo cuando se desnuda a sí misma y se hace poesía, es transustanciación, fondo y peso de la vida misma, incluso más verdadera que ésta siempre que sepa ser "poesía en el tiempo", porque todo vivir está como desleído en largas horas inciertas, rutinarias, vacías, muertas; mas la poesía concentra el sentimiento, revela la verdad de esa existencia tantas veces confusa y dispersa.»

Y el tipo de poesía vaticinadora, que su grupo no cultiva, «el poeta debe vivir la vida íntegramente (...), pero sólo en cuanto a ese tipo de poesía, poesía-existencia, poesía machadiana, en último término, la más importante que, a mi parecer, se hace hoy en España, pero, sin duda, no la única (...), porque también puede haber, y de hecho ha habido, una poesía-profetización que todavía se movía en la profunda equivocidad de la palabra vate» (27). (Poco más abajo alude al Rilke vate, es decir, al de las *Elegías* y los *Sonetos*.) Queda así bien delimitado el ámbito poético del grupo de Rosales, dentro de la «generación del 36» en los años cuarenta. Las afinidades con la poesía de Rilke, sobre todo de la primera época (*Libro de Horas*, en cuanto atención a y sublimación de lo cotidiano; *Nuevos poemas*, quizá, en cuanto ejercicio de despersonalización por el arte y ajuste verbal, aunque orientado a otros fines; concepción del quehacer poético análogo al expuesto en las

[27] *Ibid.*, págs. 69 y 70.

*Cartas de un joven poeta*, etc.) son patentes. Se puede añadir, salvando las diferencias, cierta sintonía con la actitud creadora de Rilke en cuanto que, según Bollnov, no brota de la sobreabundancia, sino de la indigencia (el desamparo existencial del poeta alemán, basado en su crisis propia, en la angustia, no deja de ofrecer concomitancias, en sentido amplio, con la indigencia de situación histórica y cultural de los poetas del 36, con su aislamiento y posible culpabilidad reprimida).

Antes de acometer un estudio detallado de la obra de estos tres o cuatro poetas, en busca de confirmaciones concretas de la influencia de Rilke (a lo que dedicaré la segunda parte de este trabajo), considero adecuado, metodológicamente, trazar un mapa, aunque no sea rigurosamente exhaustivo, de las traducciones al español de su obra y de los estudios realizados sobre ella, a partir de 1939. Para ello voy a partir de la útil recopilación realizada por Ferreiro Alemparte en su «Bibliografía» añadida a la edición española de Holthusen, la cual comento y completo al final, en apéndice bibliográfico. Pero me limitaré a hacer hincapié en las traducciones y estudios que considero más significativos, y eso dentro de España, de-





jando fuera el extenso y casi inexplorado campo de la influencia rilkeana en Hispanoamérica.

La primera traducción es de 1939: *Poemas de Rilke*, edición bilingüe por Dorotea Patricia Latz, Ed. Yunque, Barcelona. (Aunque repito que los poetas de posguerra tenían acceso a ediciones sudamericanas, como la del conocidísimo Luis Alberto Sánchez, que había traducido las *Historias del buen Dios* ya en 1935.) Después aparecen dos libritos que interesan, en este panorama bibliográfico selectivo orientado al ámbito cultural del grupo de Rosales, por haber sido objeto de una significativa reseña en *Escorial*. En el tomo VII, cuaderno 20, de abril de 1942, págs. 466 y 467, aparecen dos reseñas, sin firma (después de una sobre Valéry, también significativa en la selección) de la minoritaria colección «Las Quintaesencias», de Ediciones la Gacela, de Madrid (1941). La primera es sobre una «Antología» o «Quintaesencia», de Rilke, realizada para esa colección por Jaime Bofill y Ferro. Esta reseña es fundamental para revelar la disponibilidad, bien reducida aún, de obras de Rilke en la península, inmediatamente después de la guerra (aunque bien podía tener el autor de la reseña un horizonte bibliográfico y cultural más reducido que los poetas mismos, muy relacionados con sus compañeros del 27 en la rica atmósfera cultural de la República; sobre todo Vivanco, sobrino de Bergamín). Entresaco algunas frases reveladoras:

«Y cuando apenas si ha sido traducida su obra, y, desde luego, muy poco de lo más importante y representativo que hay en ella, nos llega en "quintaesencia" su primera antología, que descubre una tierra virgen al lector español. Acierito de su autor, Jaime Bofill» (...) «Esperemos, ahora ya, lo mejor traducidos posibles, los libros fundamentales de Rilke, en prosa y en verso. Y sus cartas.»

La segunda traducción es de 1941, y está reseñada junto a la anterior en las mismas páginas de *Escorial*, con estas palabras:

«Primero fueron unos versos, o un pequeño fragmento de prosa epistolar que nos supo tan a poco, o una de las cartas a un joven poeta, tal vez la más cargada de madura y esencial sabiduría. Así, poco a poco, muy callada, fervorosa e íntimamente, iba siendo conocido por sus obras —un escaso anticipo, más bien— el nombre de Rilke en España. (...) Y, por fin, llegó un libro entero y verdadero de Rilke, que no debiera haber sido el primero, pero que ahí está, en su incorrectísima traducción castellana *Historias del Buen Dios* (trad. Marcos Altama, Colección "Selene", número 4, Valencia, 1941). Es un libro desigual, entre lírico y narrativo (...) que da pena leerlo escrito en un español tan deficiente.»

Creo que esta oscura reseña de *Escorial* nos da una pista clarificadora sobre la realidad cultural del momento, con traducciones fragmentarias y deficientes, pero con una actitud receptiva ante un poeta ya prestigioso, a quien se va conociendo «fervorosa e íntimamente»; manera callada y minoritaria, pero por eso mismo más eficaz, de ser asimilado por un grupo coherente y renovador. Me consta personalmente, además, que las *Historias del Buen Dios* y las *Cartas a un joven poeta* fueron leídas con enorme interés por miembros de la generación, no sólo los poetas Rosales, Vivanco, L. Panero y Ridruejo. Aunque me he propuesto comentar sólo las traducciones editadas en España, aludiré a las tres ediciones, nada menos, que aparecen en Buenos Aires, en 1941, de las *Cartas a un joven poeta*. Argentina tiene la mayoría absoluta

de las traducciones sudamericanas de Rilke en los años cuarenta, con alguna excepción en Méjico.

En 1943 hay un homenaje al poeta alemán en *Corcel, pliegos de poesía*, en su número 3, de febrero y marzo. Esta revista valenciana, fundada en noviembre de 1942 por Ricardo Juan Blasco, no se ha valorado suficientemente, según Fanny Rubio, dado que «se vinculó de inmediato a lo mejor del panorama poético de aquellos años» y que había salido a la luz antes que las demás revistas jóvenes: *Garcilaso, Proel* y *España* (en el apéndice bibliográfico final señalo que otras revistas, como *Garcilaso*, honraron a Rilke; pero *Corcel* tiene el mérito inicial). *Corcel* era independiente y abierta, y sintonizaba con los gustos literarios dominantes, entre ellos el de Rilke. En este tercer número encontramos la traducción de *Orfeo, Eurídice, Hermes (Nuevos poemas)* por Carmen Bravo Villasante; dos poemas de Gerardo Diego, uno del aún inédito Carlos Bousoño, y sobre todo, el texto de Azorín *Rilke*. Después, en el octavo número, reaparecería Rilke, al lado de Hölderlin.

Llegamos así a una de las traducciones más significativas en el contexto de este estudio: la que realiza Luis Felipe Vivanco (en colaboración, al parecer, con su esposa María Luisa Gefaell) para *Escorial*. Pero antes, en octubre de 1943, aparece, también en *Escorial*, aunque un poco a la zaga, cronológicamente de *Corcel*, una selección y traducción de las *Cartas a un joven poeta* en el tomo XIII, cuaderno 39, págs. 229-256, por M. Cardenal Iracheta. En junio de 1944, en el tomo XV, cuaderno 45, págs. 237-268, aparece *El*

*libro de horas* (poesías seleccionadas y puestas en verso castellano por Luis Felipe Vivanco). El prologo que éste le antepone nos revela el enorme prestigio de que gozaba entonces «este libro fundamental y único dentro de la poesía europea contemporánea».

Pide perdón por la osadía de traducir a un poeta «tan denso de intuición y tan riguroso de forma como Rilke», y confiesa que ha debido abandonar su intento de ponerlo en rima consonante, como está en el original, teniendo que conformarse con la asonancia. Además, deslinda claramente el tipo de religiosidad rilkeana, con el que Vivanco, poeta de la naturaleza con intención trascendente, tiene afinidad profunda, pero también diferencias espirituales y psicológicas importantes, por su ortodoxia católica y su arraigo matrimonial:

«En cuanto al contenido espiritual de esta poesía debo advertir que la actitud religiosa de Rilke, al escribirla, no solamente no es católica, pero ni siquiera cristiana. Se trata en todo el libro de la búsqueda de Dios, pero —como hace notar J. Mümbauer en *Die deutsche Dichtung der neuesten Zeit*— de un Dios que el poeta ya lleva dentro y al que, por otra parte, contienen todas las cosas, en vez de ser él quien las contenga a ellas. "Rilke tenía a Dios, le poseía, le llevaba en sí, ya que su esencia era la piedad, y, sin embargo, creía que debía buscarle siempre, siempre, y creía que precisamente el término de su búsqueda era lo que estaba más lejos de Dios." No puede considerarse como un místico, en sentido estricto.»

La cita del prologo tiene elocuencia suficiente para dejar aclarada la atracción y el rechazo entre Rilke y Vivanco, así como sus otros tres amigos y colaboradores de *Escorial*.

Dos años más tarde, en 1945, un español traduce *Las elegías de Duino* desde el exilio, en la Editorial Centauro, de Méjico. Se trata de Juan José Domenchina, poeta del 27, crítico del diario *El Sol*, y de ideas republicanas; un «traste-

rrado» que sintoniza con la onda del prestigio internacional de Rilke. En 1946 aparece lo que quizá sea una réplica: Gonzalo Torrente Ballester, miembro de la «generación del 36» y amigo de los poetas de *Escorial* realiza la versión castellana, con una introducción, de *Requien. Elegías de Duino*, en Editorial Nueva Epoca, de Madrid. En 1947, Gabriel Celaya, también perteneciente a la «generación del 36», aunque no al grupo que estudiamos, traduce *Cincuenta poemas franceses* en la «Colección Norte» que él dirige en San Sebastián, editada por Gráfico Editora, S. L. (Por cierto, en ella aparece también «la cifra de las cosas», de Lanza del Vasto, en 1948; mientras que en *Escorial* se publicaría, en abril de 1943, el *Viaje a la India*, y en su tomo XIX, de 1949, otro texto de Lanza del Vasto, junto a la *Elegía a Cervantes*, de Vivanco; dicho sea como paréntesis, en confirmación indirecta de la relativa homogeneidad cultural de la posguerra, a pesar de las distintas posiciones de ciertas revistas; el que traduce a Lanza es, además, Ricardo Juan Blasco, director de *Corcel*.) Poco después, en 1948, una nueva edición de las *Historias del Buen Dios* (trad. Marcos Altama, el mismo de Editorial Selene) aparece en José Janés, editor, en Barcelona.

Pasamos a la década de los cincuenta, y crece la estimación por Rilke. Carlos Barral, de la «generación del 50» (permítase el uso de estos criterios historiográficos discutibles, pero aquí y ahora funcionales) traduce los *Sonetos a Orfeo*, en edición bilingüe y con prólogo, en la colección «Adonais», de Rialp, en Madrid, muy influyente entre los poetas jóvenes de entonces. Su compañero de generación (aun-

que en cierto modo benjamín de la anterior, por sus afinidades) José María Valverde, traduce *Cincuenta poesías* en 1957 («Agora»). Francisco Ayala, otro exiliado del 36, realiza la versión de *Los cuadernos de Malte Laurid Brigge*, para la Editorial Losada, de Buenos Aires, con prólogo de Guillermo de Torre, en 1958. Por su parte, Gerardo Diego (traductor también de los textos franceses de Juan Larrea) vierte al castellano *Les Fenêtres (Las ventanas)*, para la Edit. R. M., en 1958. Una *Antología poética* de A. Hurtado Giol aparece en Ediciones Zeus, Barcelona, 1959.

La década de los sesenta es de perfeccionamiento y difusión de las traducciones de Rilke, dentro de un panorama cultural cada vez más abierto a múltiples influencias, donde el poeta alemán ya no puede jugar el mismo papel de mentor íntimo que en la época de *Escorial* y *Corcel*. Aparecen especialistas y traductores sistemáticos, entre los que destacan Jaime Ferrero Alemparte y José María Valverde. El primero inicia sus publicaciones en revistas en 1959, y pasa a ser el especialista más conocido, con ocasión del cuarenta aniversario de la muerte de Rilke, en 1966 (véase su bibliografía, *apud* Holthusen, cit., y la mía, al final de este trabajo). El segundo ha traducido el voluminoso tomo de *Obras* en Plaza Janés, B., en 1967, y continúa afinando en traducciones de obras sueltas, hasta hoy (véase mi bibliografía). Otros estudios de interés, después de la etapa ya comentada de *Cahiers du Mois* y *Revista de Occidente*, anterior a la guerra, y pasando por el superficial pero significativo artículo de E. Aguado «R. M. Rilke en brumas de esperanza», en *Escorial*, tomo II, cuaderno 5, enero 1941, págs. 397-411, son Luis Díez del Corral, con un artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos* (también revista inspirada por el grupo Laín-Rosales) en 1957, y J. Rof Carballo, *Entre el silencio y la palabra*, M. Aguilar, 1960. El año 1966 la publicación de artículos, en el cuarenta aniversario, es numerosa y dispersa; aparte de los ya citados, hay que mencionar los números 209, 210 y 211-212 de

*Indice*, con ensayos de Leopoldo Azancot, José Angel Valente y J. M. González Estéfani, que revelan la continuidad del interés por Rilke en promociones más jóvenes. En 1976 se conmemora el cincuenta aniversario de su muerte en numerosos diarios (*Informaciones*, *El País...*) y revistas. Desde entonces no han aparecido libros importantes, aunque continúan las traducciones. Doy a continuación una «Bibliografía» actualizada, aunque quizá no exhaustiva.

El estudio concreto de la influencia de Rilke en las obras de Vivanco, Rosales, Panero y Ridruejo ocupará la segunda parte de este trabajo.

## II) Bibliografía en español sobre Rilke

Es fundamental para demostrar la presencia del poeta alemán en España e Hispanoamérica, y concretamente en la poesía española de posguerra. Jaime Ferreiro Alemarte, autor de numerosos estudios especializados sobre Rilke, brinda una aportación básica en su traducción del libro de Hans Egon Holthusen *Rainer María Rilke*, M., Alianza Editorial, 1968, como apéndice bibliográfico (que promete completar en un posterior ensayo). Dicho apéndice (págs. 251-256) es casi exhaustivo, aunque tiene dos errores, según he podido comprobar personalmente, en las citas de la revista *Escorial*, que deberían figurar así:

- «Cartas a un joven poeta» (selección y traducción de M. Cardenal de Iracheta), *Escorial*, cuaderno 39, octubre de 1943.
- «El libro de horas» (poesías seleccionadas y puestas en verso por Luis Felipe Vivanco), *Escorial*, cuaderno 45, junio de 1944.

También adolece de algunas omisiones, según he comprobado en el libro de Fanny Rubio *Las revistas poéticas españolas*, M., Turner, 1976:

- En *Garcilaso*, de Madrid, precisamente en su número inicial de mayo de 1943, José María Alfaro publica un poema titulado «Visita a los recuerdos de Rilke (otoño en Weimar)», en el que, según Fanny Rubio «evoca a Rilke, guía de un tipo de poesía intimista de posguerra». En su número 11, de marzo de 1944, se traducen poemas del mismo, en la sección de autores extranjeros.
- En *Proel*, de Santander (nacida en abril de 1944) existe una sección titulada «Antología», dedicada a autores extranjeros; en el número 10, de enero de 1945, vemos poemas de Rilke.
- En *Don Alhambro*, de Granada, el primer número (año 1953) está presidido por un poema enmarcado de Rilke. Aunque, según F. Rubio «más fue bandera que voluntad de salir fuera de lo granadino».
- En *Cuadernos Agora*, de Madrid, nacida en noviembre-diciembre de 1956, como continuación de *Agora*, iniciada en junio de 1951, aparecen poemas de Rilke en el número 57-58, de julio-agosto de 1961.
- En el *Boletín del Instituto de Estudios Germánicos*, año III-IV, número 8, de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1941-1942, se traduce y estudia al poeta.

Posteriormente los estudios sobre Rilke han ido engrosando este caudal. El mismo Ferreiro Alemarte ha publicado el *Epistolario español* (prólogo, introducción, versión y notas), M., Espasa-Calpe, 1976. José María Valverde le ha dedicado unas páginas en la *Historia de la Literatura universal*, tomo III, B., Planeta, 1966, y en los estudios introductorios de sus traducciones posteriores.

Una lista de traducciones no incluidas en la bibliografía de Ferreiro (por ser posteriores a su terminación en 1968, o por omisión), y que tampoco pretende ser exhaustiva, es la siguiente:

- *Correspondencia R. M. Rilke-A. Gide (1909-1926)*, Buenos Aires, Ed. Central, 1953.

- *Poesías (Gedichte)*. Barcelona. Fama, 1953.
- *La vida de María (Das Marienleben)*. Caracas. Univ. Central de Venezuela, 1959.
- *Poesías (Gedichte, 1906-1926)*. Texto en alemán y en español. Santiago. Nascimento, 1960.
- *Cartas a un joven poeta (Briefe an einen jungen Dichter)*. Buenos Aires. Siglo XX, 1965.
- *Una historia de juventud, Ewald Tragi (Eine Jugendgeschichte: Ewald Tragi)*. Barcelona. Tusquets, 1973.
- *Historias del buen Dios (Geschichten vom lieben Gott)*. Santiago. Pacífico, 1956. Barcelona, Plaza Janés, 1973.
- *Las cuatro estaciones*. Madrid. Arte y Bibliofilia, 1974.
- *Poemas de la rosa*. Madrid. Enebro, 1975.
- *Los sonetos a Orfeo (Die sonette an Orpheus)*. Piedrahíta (Ávila). Sexifirmo, 1975.
- *El testamento (Das Testament)*. Madrid. Alianza, 1976.
- *Antología poética*. Barcelona. Zeus, 1964. Madrid. Espasa-Calpe, 1976.
- *Elegías de Duino*. Edición bilingüe con traducción y prólogo de José María Valverde. B., Editorial Lumen, col. «Poesía», número 33, 1980.
- *Cartas a un joven poeta*. Traducción y nota preliminar de José María Valverde, M., Alianza Editorial, 1980.
- *Correspondencia entre R. M. Rilke y L. A. Salomé*. Barcelona. José J. de Olañeta, editor, 1981.

# JULIAN MARIAS Y EL CONCEPTO DINAMICO DE LA VIDA

JAMES H. ABBOTT

EL concepto dinámico de la vida aparece como una constante en el pensamiento de Julián Marías y sirve de base a su manera de hacer filosofía y de analizar la vida humana en todos sus aspectos. La mejor manera de ver este elemento de su filosofía es ir entresacando de la obra las palabras del autor para que él mismo lo vaya explicando.

Cuando se hace filosofía, explica Marías (*España en nuestras manos*, pág. 274), se la hace porque se busca una certidumbre radical para saber a qué atenerse. La vida es inseguridad e incertidumbre, y una manera de intentar superarlas es hacer metafísica, la cual no es una certeza en que se está, sino una certeza a que se llega, algo en movimiento, dinámico. La mirada filosófica, dice Marías, no se queda quieta, va y viene. Por eso, la pasividad es incompatible con la filosofía (págs. 259-60). En su *Introducción a la filosofía* dice que «... La realidad filosófica está en movimiento; más aún: es un peculiar movimiento de la mente» (pág. 32). En *Antropología metafísica* dice, «a la filosofía se llega, en rigor se está llegando siempre... [la filosofía] siempre está empezando a mirar» (pág. 11), y la filosofía es una estructura circular, un movimiento de ida y vuelta; la mirada filosófica nunca se queda quieta (página 12): «La mirada filosófica no puede ser única ni estática, sino plural y en movimiento» (pág. 220). La filosofía que hace Julián Marías es precisamente eso, una mirada di-

námica y un análisis desarrollado dinámicamente, nunca inmóvil, siempre en una espiral de ir y venir, de doblarse sobre sí misma para volver a proyectarse sobre varios niveles de la vida y en diversas direcciones. Es algo que no se detiene, que no duerme, y hasta cuando está en reposo, es activa. El lector de sus obras ve desplegarse ante sus ojos todo un sistema y una estructura filosóficas como un abanico de posibilidades siempre en vías de llegar y siempre abiertas y hospitalarias.

Cuando Julián Marías busca una certidumbre para saber a qué atenerse, empieza con una realidad radical, no el yo abstracto, sino el yo, concreto, de *mi* vida, porque la vida se comprende sólo desde el punto de vista de mi yo, de la cual soy el centro, y de mi vida, que es algo que tengo que hacer. Es la vida de una persona concreta, no del hombre abstracto (sea varón o mujer), y está proyectada hacia el futuro aún inexistente; es un estarse haciendo, y tiene un carácter fundamentalmente programático. En *España en nuestras manos*, Marías advierte que hace falta un enorme esfuerzo para captar «esa realidad móvil y a la vez con firmes estructuras, cambiante y duradera, individual y social, presente y pasada, y sobre todo, futura, circunstancial e irreductible a ninguno de sus elementos, transparente y radicalmente opaca, esa realidad dramática que llamamos la vida humana» (pág. 277). Frente a la incertidumbre y los problemas que su situa-

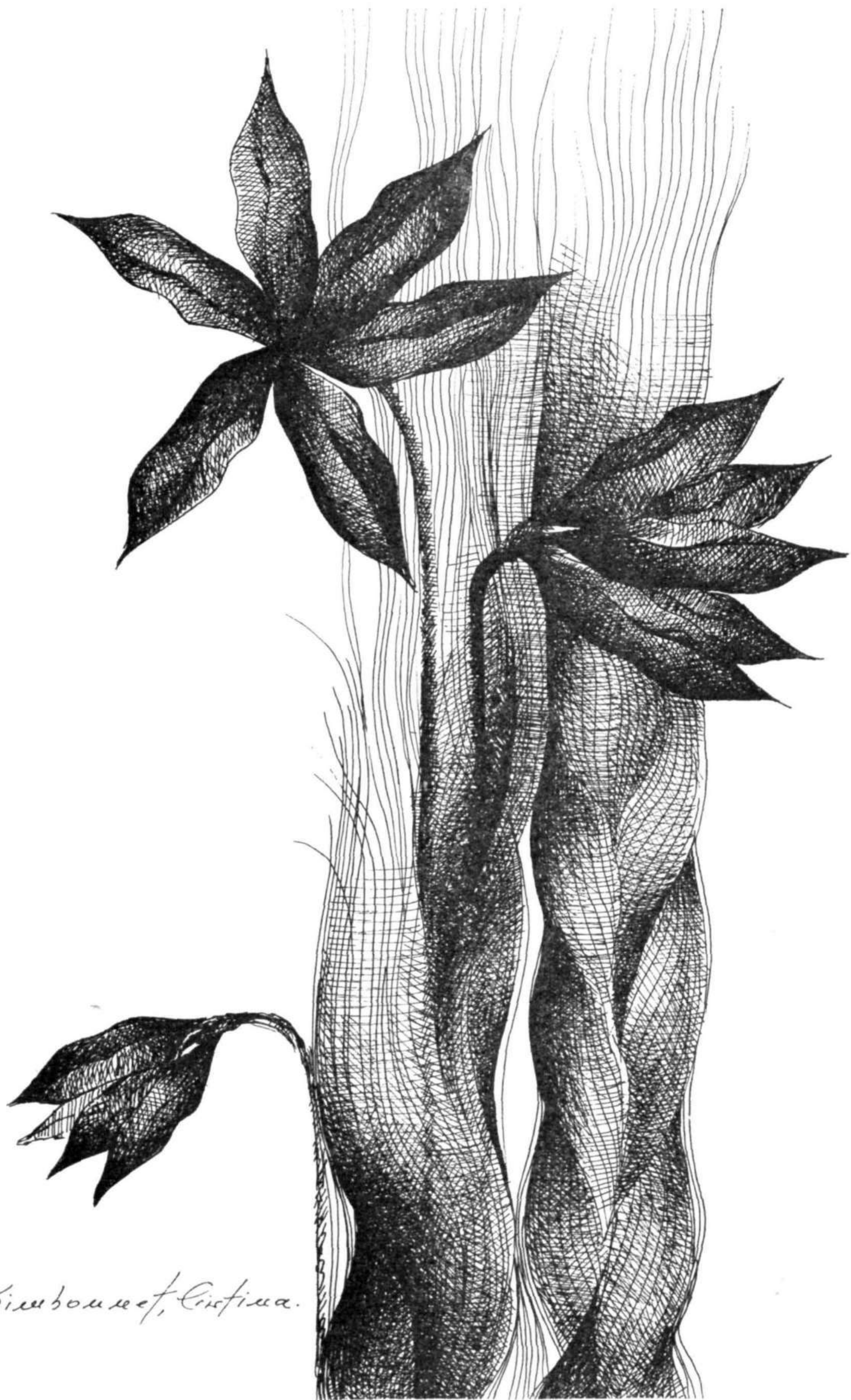
ción le plantea, el hombre reacciona viviendo, dice Marías (*Introducción a la filosofía*, página 88). La vida es, además, «lo que hago y lo que me pasa», y «me pasa, pues, que tengo que hacer algo»; el «tener que»... «me remite precisamente a una actividad, porque la vida... me es dada como quehacer o tarea» (pág. 182). Yo estoy instalado en una realidad o unas circunstancias que existen *a priori*, lo que es «el otro término de la dinámica coexistencia en que consiste la vida...» (pág. 185). A base de la imaginación y la intrínseca libertad, siempre en conexión con el azar y la realidad, tengo que fabricar posibilidades (pág. 276) que la realidad dinámica y mi instalación en ella hacen posibles. Es menester vivir una vida determinada, y en virtud de ese mecanismo de determinación tengo que elegir necesariamente una posibilidad concreta. Si falta esta determinación, no hay vida (pág. 278). «El carácter a un tiempo dinámico, plural y necesariamente orientado de toda acción vital justifica el uso [del concepto de estructura vectorial] para comprender su realidad» (*Antropología metafísica*, pág. 103). «El concepto de estructura vectorial es el reverso del de instalación —explica Marías—, ... se son recíprocamente. Sólo desde una instalación pueden lanzarse las flechas proyectivas de la vida humana; ... A la inversa, sólo para esa proyección estamos activa y no estáticamente instalados... (pág. 107). El mundo hace posible toda instalación, y «todas las trayectorias vectoriales de mi vida se trazan en el ámbito de esa mundanidad, y están condicionadas por ellas...» (pág. 112). «La convergencia de lo que podemos llamar mundo exterior con el interior son las interpretaciones de las cosas, o, si se prefiere, las cosas interpretadas, es decir, vividas» (página 113). «Esas interpretaciones... no son tampoco estáticas» (pág. 114).

Mundanidad y corporeidad, dos estructuras fundamentales..., son inseparables (*Antropología metafísica*, pág. 135). Así que, además de la instalación mundana, hay una instalación corpórea, y el cuerpo humano tiene también su estructura vectorial (página 141). La instalación corpórea lleva implícita la condición sexuada del hombre, tema que Julián Marías desarrolla plenamente en su último libro, *La mujer en el siglo XX*. El hombre, animal que tiene una vida humana, se manifiesta en una polaridad disyuntiva, varón y mujer. «El hombre (varón o mujer) necesita para ser él, lo que no es, sino que es su circunstancia. Esa necesidad, por ser el hombre una realidad dramática..., es siempre en alguna medida personal aun en el caso de que lo necesitado sea una cosa»

(página 201). El amor también es dinámico, o un proyecto, según el filósofo: «El enamoramiento consiste en que la persona de la cual estoy enamorado se convierte en mi proyecto...; consiste, pues, en un cambio de mi realidad, lo que podríamos llamar una variación ontológica» (*Antropología metafísica*, pág. 204, y *La mujer en el siglo XX*, página 222).

Dentro de los proyectos o los programas, el hombre siempre cuenta con la realidad dada, y de lo dado hace creadoramente su vida. La realidad siempre contiene algunos elementos que todavía no existen, pero con los cuales el hombre tiene que contar (el futuro y la mortalidad, por ejemplo). «La estructura empírica de la vida es... "cerrada" —dice Marías—, y remite a la mortalidad; la estructura proyectiva y futuriza de la vida biográfica como tal es "abierta" y argumental» (*Antropología metafísica*, página 275). «... entonces hay que preguntarse: ¿Qué cosas interesan de verdad en esta vida? Para mí —dice—, la norma es clara: aquellas frente a las cuales la muerte no es una objeción, aquellas a las cuales digo radicalmente "sí", con las cuales me proyecto, porque las deseo y las quiero para siempre, ya que sin ellas no puedo ser verdaderamente yo» (pág. 278).

El dinamismo como concepto de la vida humana de una persona concreta también forma parte de la vida colectiva. En *La estructura social*, Julián Marías dice: «La estructura social es la forma de la vida colectiva, a condición de entender de un modo real y dinámico la palabra "forma": aquello que informa y configura realmente esa vida, no un simple esquema o figura estática» (página 45). Refiriéndose a Comte, Marías escribe: «Cuando Comte habló de una estática y una dinámica social, entrevió la condición móvil de la vida colectiva, pero dejó deslizarse un grave error: haría pensar, en efecto, que la sociedad es una realidad estática, cuya dinámica es la historia; no hay tal: la sociedad es de por sí dinámica, sólo es dinamismo, existe como un sistema de fuerzas operantes, es decir, es intrínsecamente histórica» (pág. 21). Cuando habla de las estructuras sociales y las compara con las trayectorias, proyectos y presiones de la vida humana, dice: «Una sociedad es, por tanto, un sistema de fuerzas orientadas, un sistema "vectorial". Los elementos reales de la sociedad no son "cosas" estáticas, sino presiones, pretensiones, insistencias y resistencias, con las cuales se realiza la "consistencia" de la unidad social» (pág. 38). «No son estáticas, porque, por una razón, los ingredientes de la sociedad cambian y, por consiguiente, la si-



*Sizobouret, Cistina.*

Dibujo de Francisco Hernández

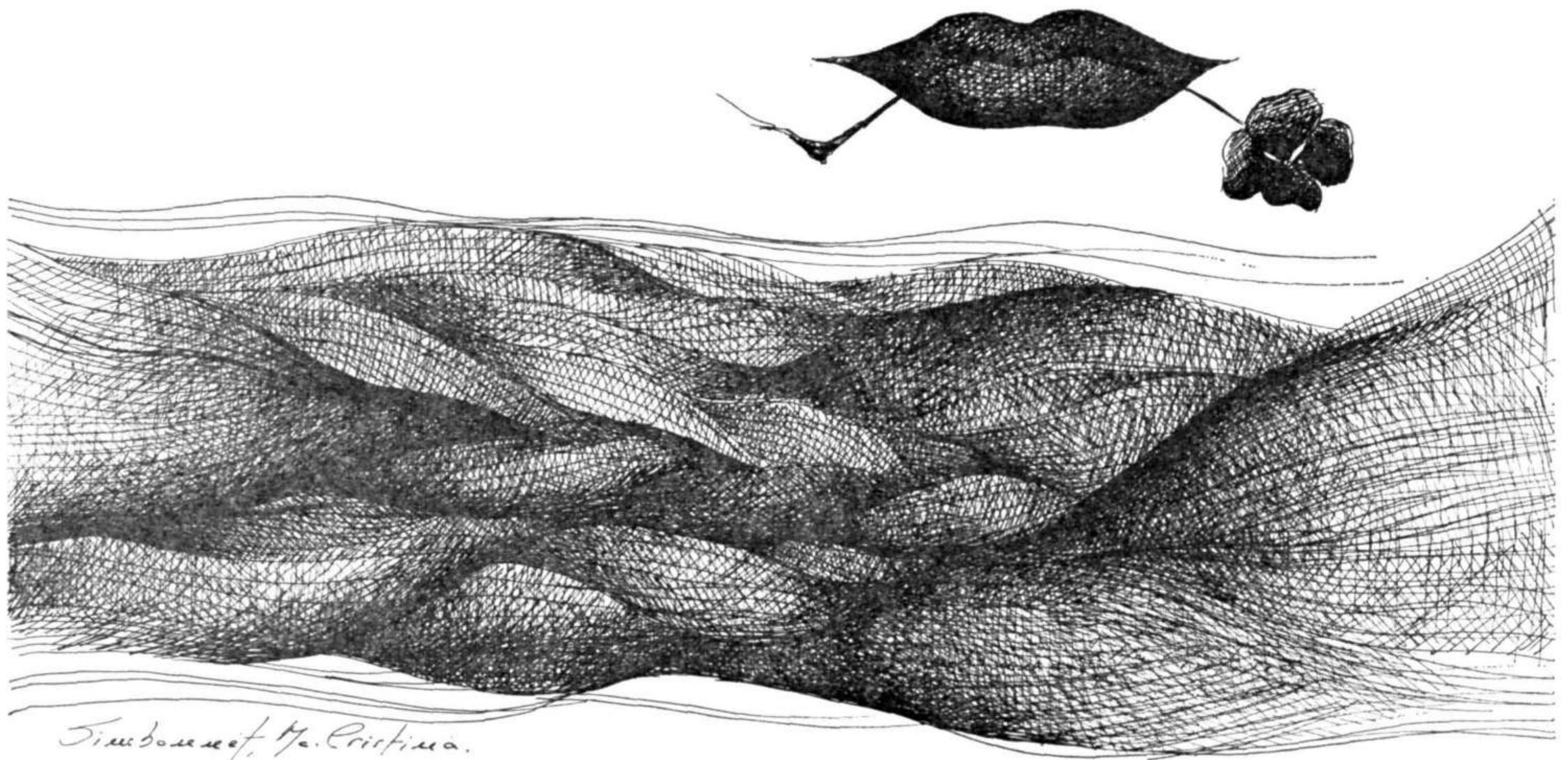
tuación cambia. El hombre que estaba en una situación sale de ella para ir a otra» (página 42). «Las sociedades también tienen sus proyectos y son futurizas, si son sanas; viven hacia adelante, porque "el sistema... de creencias, ideas, usos, deseos y estimaciones" de una macroestructura "cambia con cada generación; no se puede decir que una generación agote esas vigencias". Quiero decir que éstas... siguen vigentes, perduran a través de varias generaciones. Entre una y otra se altera su configuración: algunas se debilitan, otras se intensifican, tal vez una se volatiliza, surge otra en su lugar...» (pág. 53). Las generaciones también están siempre en movimiento, ya que coexisten y se suceden al mismo tiempo, dando así un cariz flexible y nada inerte a la estructura social. Esta estructura, explica Marías, «consiste principalmente en la disposición, contenido, intensidad y dinamismo de las vigencias» (*Estructura social*, pág. 99), y define vigencias como lo que tiene vigor, fuerza o presión en una sociedad. Para comprender una estructura social, hay que comprender su relación con el Estado. El Estado está siempre subordinado a la sociedad cuando ésta es fuerte; si la sociedad es débil, el Estado será fuerte, y el resultado es un tipo de hipertrofia o totalitarismo. El Estado totalitario no admite fácilmente cambios ni flexibilidad, y el dinamismo queda reducido al mínimo. Por eso, Marías apoya las formas democráticas de gobierno, porque admiten cambios reversibles, más en consonancia con las creencias y la ideología del filósofo. «La realidad social», sin embargo, «nunca es estática—según Marías—, ni siquiera está compuesta de elementos estáticos que luego entren en movimiento, sino que está constituida por tensiones, presiones, pretensiones; es un sistema de fuerzas operantes y que actúan en todo momento...» (*Estructura social*, página 256), porque las fuerzas sociales tienen carácter dinámico y operante (pág. 258). La vitalidad de una sociedad, como tal, se manifiesta en sus fuerzas sociales, y éstas, por ser transitorias, nunca son inmóviles, están siempre en movimiento.

Si el dinamismo caracteriza la vida personal y la vida colectiva, también caracteriza los ingredientes que hacen que sea vida; la religión y la historia, por ejemplo. La historia, aunque condiciona al hombre, nunca es inerte, porque «es el hombre quien hace la historia; no se puede perder de vista, al subrayar la índole... circunstancial e histórica de nuestra existencia, la raíz de libertad que con igual radicalidad la constituye. Dicho en otros términos, la situación es siempre un repertorio... de exigencias y posibilidades...» (*Introducción a la filosofía*, pág. 87). «La historia es una realidad dinámica—dice Marías—, y la realidad, que provoca las interpretaciones de ella y las hace ser, es dinámica en su contacto con el hombre.» Cada situación histórica, dentro de la cual el hombre interpreta y fabrica posibilidades, «sólo es plenamente inteligible si se la ve como resultado, como transitoria concreción dinámica de un pasado actuante, históricamente presente en ella» (pág. 119). El pasado histórico, explica Marías, «hay que verlo en movimiento, no como punto estático, sino haciéndose» (pág. 121).

Si el pasado histórico forma parte de la realidad presente, con la cual hay que contar, también hay que contar con el futuro, que todavía no existe. En la vida personal y biográfica hay muchos ingredientes latentes, lo que «sentimos positivamente "escondido", emboscado *tras* las cosas» (pág. 207). En este modo de «no estar allí las cosas», como la muerte y el más allá, «se encuentra una raíz de la religión y de la filosofía». «Dios, al que "nadie vio nunca", de cuya presunta realidad pende el sentido de mi vida entera, sin el cual no sé en última instancia a qué atenerme para vivir» (pág. 208). Dios es, entonces, una parte imprescindible de la realidad con la cual siempre cuenta Julián Marías. En su *Antropología metafísica* se acerca a la existencia de Dios desde el punto de vista filosófico [cap. III, «De los dioses a Dios»], pero en *Problemas del cristianismo* escribe de la religión como tal. El aspecto de la religión relacionado con el dinamismo es el de la libertad, la que hace que la vida sea dinámica. Julián Marías explica que Dios nos quiere, pero nos quiere libres (pág. 15). Esta libertad, conferida al hombre, le hace forzosamente libre, hasta para creer o no creer en Dios. Dios es, entonces, una de las posibilidades que podemos elegir, y Julián Marías lo ha elegido libremente al elegirse a sí mismo, como ha elegido todo lo que es y lo que constituye su ser, su estar y su vida.

Esta intrínseca libertad se aplica también a la relación entre la filosofía y la vida biográfica del autor. Julián Marías, que se en-





*Simbolos de M. C. Cristina.*

cuentra instalado en una realidad dada y con muchas posibilidades, ha seleccionado dinámica y libremente entre ellas. Empieza con su vida y la realidad, y creadoramente se está haciendo constantemente. La realidad incluye, desde luego, a todos los filósofos anteriores, y él mismo ha elegido o escogido de entre ellos. Ortega, por ejemplo, es uno de los ingredientes que Julián Marías ha elegido cuando podría haber rezachado a Ortega y toda la filosofía. Desde este punto de vista, no cabe hablar de influencia en el sentido de causa y efecto, sino de afinidades y coincidencias, ya que los dos coinciden en su manera de ver la vida y analizarla.

¿Cuál es, entonces, la importancia del concepto dinámico en la filosofía de Julián Marías? Tal vez la mejor manera de entenderlo sea una explicación metafórica del propio autor cuando escribe de la estructura vectorial de la vida y la compara con los cohetes que se disparan al aire y se abren en una cascada de trayectorias mientras queda un cohete central. Las trayectorias son varias y divergentes, pero todas juntas componen el mismo cohete único, brotan del mismo impulso anticipador y aspirante... (*Antropología metafísica*, pág. 103). El dinamismo es, entonces, en la filosofía de Julián Marías, el cohete central del cual brotan tantas cosas innovadoras y dinámicas. La diferencia es que las cascadas se extinguen, mientras que el dinamismo y la filosofía de Julián Marías quedan, y se quedan con una trayectoria dinámica como el que la hace.

---

---

# EN EL LABERINTO DE SOTO

JOSE MARIA IGLESIAS

CUANDO en 1950 Soto llegó a París, París no debía de ser una fiesta. Por un lado estaban demasiado cerca los desastres de la guerra; por otro, la pintura que imperaba —aparte «la de siempre»— era el informalismo, más o menos lírico, más o menos «otro»; entonces recién nacido y en pleno lanzamiento, envuelto en la estentórea palabrería, a veces hasta brillante, de sus enfervorizados exégetas. París, por otra parte, no ha sido siempre tierra de promisión para los artistas extranjeros. En 1969 —un cuarto de siglo después de la muerte del pintor— tuvo lugar en un museo parisiense la primera exposición de Mondrian, que había vivido en total veintidós años en París. En la «capital del arte moderno» la abstracción llegó realmente a la conciencia del público sólo en 1945-46. El mundo artístico parisiense se había considerado heredero de una superabundante tradición, de una serie de innovaciones artísticas, que se extendían desde el Romanticismo al Cubismo y al Surrealismo, y no se encontraban dispuestos a conceder un lugar en ellas a *rusos y holandeses*. De hecho, todavía mucho después de la guerra, la abstracción fue rechazada por algunos críticos importantes por «no francesa» (1).

Soto, nacido en 1923, en Ciudad Bolívar (donde tiene ya su Museo), había estudiado en Caracas (1942-1947) en la Escuela de Artes Plásticas, llegando pronto a ser director de una institución semejante en Maracaibo (1947-1950). De ahí en adelante vendrá la aventura de París. Durante años, Soto, casado ya y con hijos, tendrá que afrontar va-

(1) COR BLOK: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1982.

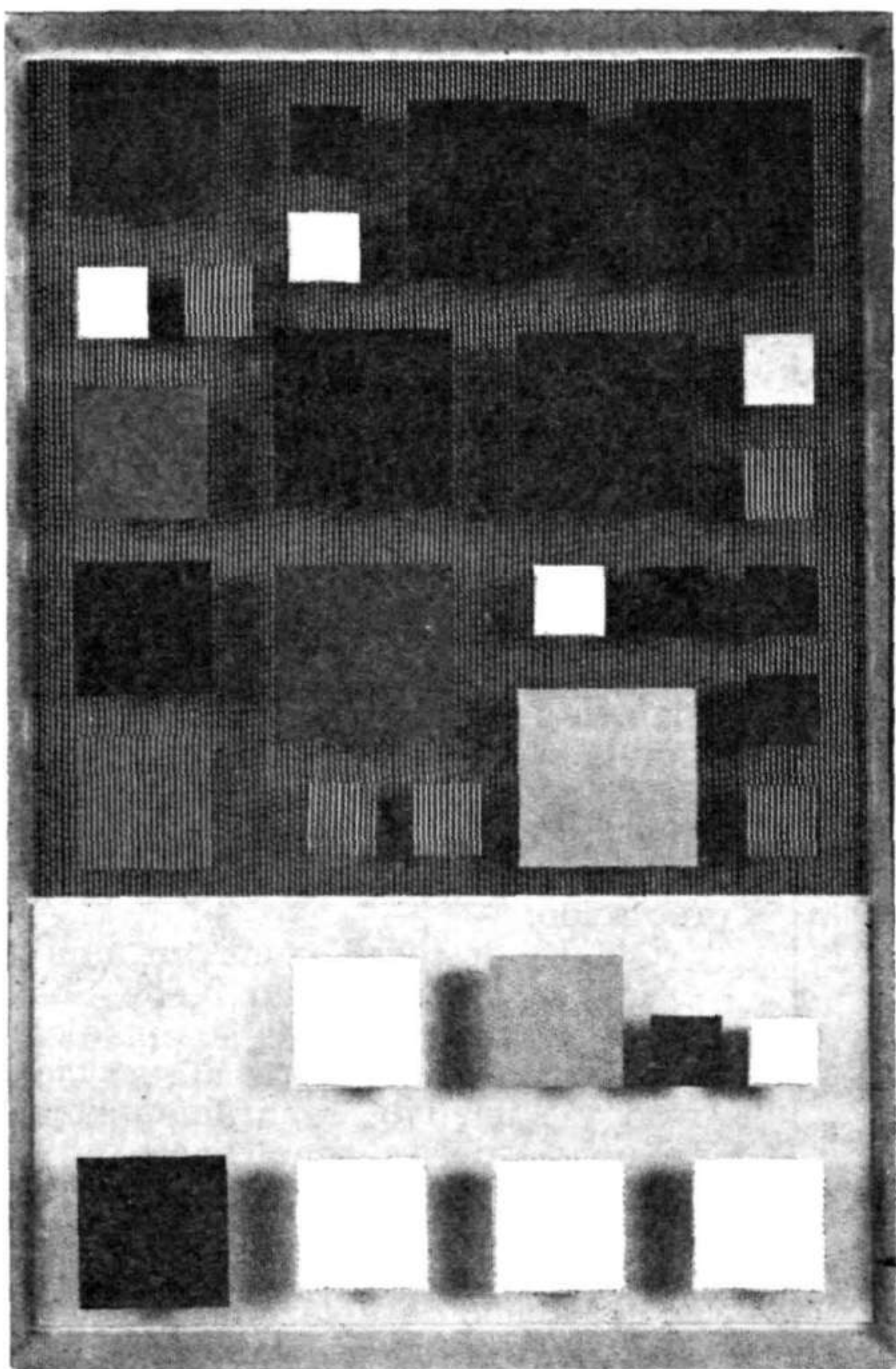
lientemente el problema de la subsistencia ganándose la vida con la guitarra —que toca muy bien— en alguno de los locales que abundan en Saint-Germain-des-Prés (2).

Como se ve no fueron fáciles los primeros tiempos del artista venezolano en París. Tras algunas obras en las que Soto parece replantearse los problemas de la abstracción geométrica anterior a la guerra, precisamente en la línea de rusos y holandeses, encuentra pronto nuevos puntos de partida para su obra. En otro lugar (3) he hablado de que ya en sus obras más antiguas se aprecia una preocupación por el dinamismo visual del plano, por la activación cromática y por la vibración, en nuestra retina, de unos pocos colores pero cuya vecindad produce una suerte de desmaterialización, de alternancia fondo-forma. Estas pinturas son fragmentarias, independientemente de su tamaño. No empiezan ni acaban en los límites físicos de la obra, y fácilmente comprendemos —vemos— que pueden continuar indefinidamente. Puede decirse que se encuentran en perpetuo devenir pese a su quietud real. Como el propio artista declaró (4): «una superficie no es más que un elemento, la parte visible de una proposición que se continúa hasta el infinito, más allá de los límites del marco.» Son obras que ofrecen múltiples posibilidades de percepción y lectura. Todas verdaderas y todas engañosas, tan pronto en ordenación horizontal como diagonal. La oblicuidad de algunos

(2) DAMIÁN BAYÓN: *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

(3) *Catálogo de la Exposición Soto*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.

(4) JEAN CLAY: *Visages de l'art moderne*. Rencontre. París, 1969.



elementos contrapuntea, dinamizándole, el campo perceptivo-propuesto y acotado por el artista.

Todavía sin abandonar la superficie plana realiza, hacia 1953, una nueva serie de obras en las que juega con la experiencia de su etapa anterior, pero organizando el material al modo de los músicos dodecafónicos. En la anteriormente citada entrevista con Jean Clay, él lo explica así: «Estuve fuertemente impresionado por el sistema de doce notas que los músicos organizan con anticipación e independientemente de cualquier *a priori* sonoro. Ellos distribuyen las notas sobre el pentagrama de acuerdo con un orden preestablecido y sólo a continuación —al interpretar el fragmento— verifican el resultado estético obtenido. Es una buena manera de evitar toda tentación plástica preconcebida, toda influencia inconsciente... Aislé tres tonos primarios,

tres tonos secundarios, el blanco y el negro. A cada uno le asigné un lugar determinado, un número de orden, según una trama fijada al azar. A continuación apliqué sistemáticamente esos colores sobre la trama, repitiendo la operación en toda la superficie. Una vez terminada la operación, no tenía más que retomar los mismos colores según un orden diferente e igualmente fijado al azar, para obtener una segunda versión tan liberada de *a priori* subjetivos como la primera...»

Pero el primer gran salto, me parece a mí, en la evolución de Soto es el paso siguiente. Es hacia 1953 cuando comienza a jugar con placas de plexiglás, separadas unas de otras, pero unas sobre otras. En ellas se han pintado elementos que se complementan, sí; pero a los que el movimiento del espectador al contemplar la obra torna cambiantes. Según las figuras y la regularidad de las mismas se produce uno de los efectos ópticos más caros a los artistas cinéticos, el efecto de *moiré* derivado, según los estudiosos, por el exceso de información gráfica, el fuerte contraste entre los colores y, más que nada, la incapacidad del sistema perceptivo de resolver las interferencias (5). Una pieza fundamental y que, en cierto modo, viene a resumir la investigación y prelude la evolución de Soto es la *Espiral*, inspirada en la *Máquina óptica* de Marcel Duchamp, pero que Soto resuelve sin necesidad de motor y jugando —una vez más— con el desplazamiento y movimiento del espectador. Para el repetidamente citado Jean Clay la «Espirale» es una obra clave «en la que Soto resuelve tres problemas fundamentales: la integración del tiempo real en su lenguaje, porque la "espiral" sólo es legible en la duración; la intervención del

(5) ELENA DE BÉRTOLA: *El arte cinético*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

espectador que se vuelve decisiva en el proceso de descomposición de la forma; la acentuación del carácter aleatorio de la obra porque de ahora en adelante la parte predefinida del mensaje artístico está totalmente condicionada por la presencia y la situación de quien la mire. La obra sólo existe en presente, como diálogo; no se da de una vez por todas sino en el momento de hacerse. Nunca, antes de esta "espiral", estuvo Soto más cerca de su objetivo: la destrucción metódica de toda forma estable, la explosión molecular de los sólidos, la dilución de los volúmenes». Sin embargo, Marcel Duchamp, como cabía esperar, juzgaba con menos grandilocuencia su experimentación óptica. Veamos cómo responde a Pierre Cabanne a propósito del tema (6):

*P. C.—También hacia 1924-1925 usted realizó nuevos proyectos para los aparatos ópticos.*

M. D.—En efecto. En esa época experimenté un pequeño fenómeno de atracción hacia la óptica. Sin, por otra parte, denominar a eso exactamente óptica, hice una cosita que giraba, que hacía tirabuzones como efecto visual, y eso me atrajo, para divertirme. Primero hice eso con espirales... ni siquiera eran espirales, se trataba de círculos concéntricos que se inscribían uno en otro formando una espiral, pero no en el sentido geométrico, sino más bien en el del efecto visual. Me ocupé de eso desde 1921 hasta 1925. [Se trata del «Proyecto para la rotativa semiesférica» y de la «Rotativa semiesférica» (óptica de precisión).]

Más tarde encontré, con el mismo procedimiento, un medio de obtener objetos en relieve. («Rotorelief», discos ópticos.) Mediante una perspectiva caballera, o sea, vista desde abajo, o desde el techo, se obtiene una cosa que, con círculos concéntricos, forma la imagen de un objeto real, como un huevo pasado por agua, como un pez que da vueltas en un bocal; se ve el bocal en tres dimensiones. Lo que más me interesó es que se trataba de un fenómeno científico que existía de otro modo a como yo lo encontré. En ese momento vi a un óptico que me dijo: «Se utiliza esa cosa para devolver la vista a los bicos, o al menos la impresión de la tercera dimensión.» Puesto que al parecer la pierden.

(6) PIERRE CABANNE: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.

En ese momento mis experiencias interesaban un poco a los especialistas. Yo me divertía.

*P. C.—¡Pero todo eso era muy reticente!*

M. D.—Sí, pero se trataba de algo que no podía hacerse durante quince o diecinueve años. Al cabo de algún tiempo, se acabó.

*P. C.—De todas formas no hizo mucho en ese sentido...*

M. D.—No, sólo en 1934. Después se acabó.

Es hacia 1958 cuando Soto simplifica y enriquece al mismo tiempo su obra, con un elemento que en adelante será casi un constante: los fondos rayados en blanco y negro. Sobre ellos juegan varillas metálicas suspendidas, finas líneas de alambre blanco o negro, y, en alguna ocasión, marañas de alambre retorcido.

Quiero destacar cómo en una obra tan exacta y precisa como la de Soto hay un breve momento en que sus medios, tan personales, parecen ponerse al servicio de lo azaroso y subjetivo; seguramente, pienso, por influencia del informalismo y la vocinglería de sus juglares. Es tan sólo en un par de obras de la exposición (todo este texto es referido a la muestra retrospectiva de Soto en el Palacio de Velázquez del Retiro de Madrid), pero suficiente para poder darnos cuenta del peligro en que estuvo en un momento la obra tan medida y meditada del artista venezolano.

Jugando con sus fondos de líneas paralelas blancas y negras, unas veces horizontales y otras verticales, alternando estos fondos rayados con otros lisos; buscando la desintegración, en nuestra retina, del fondo rayado y la afirmación de los objetos suspendidos en la zona lisa; contando con la más leve corriente de aire, producida a veces por el simple paso del espectador o por la manipulación de éste, se activan las varillas suspendidas, los signos de alambre, y todo el conjunto parece cobrar vida, desvanecerse, desaparecer, transformarse ante nuestra mirada. Invadidos y rodeados, cambiamos nuestro papel de contempladores, de testigos, por el de intérpretes, por el de elementos de la obra.

No se trata de recorrer la numerosa, rica y cambiante obra de Soto pieza por pieza, sino de mostrar su camino desde la superficie plana a la invasión del espacio; desde el movimiento ilusorio, sólo para nuestra percepción, de la repetición de esquemas y el juego cromático de sus vecindades al movimiento

real que, también ilusoriamente y por un instante, parece detenerse; parece dar la razón a Zenón, el viejo eleático de las aporías.

El artista, cada vez más dueño de sus recursos, se embarca en nuevas aventuras. Culmina, por ahora, con las «Escrituras», a veces blancas, a veces negras. Grandes superficies rayadas en líneas paralelas negras sobre blanco o blancas sobre negro, y ante ellas el juego sígnico de amplias curvas, en ocasiones casi circulares, de varillas de alambre, que interrumpen la monótona ordenación del fondo, que cortan un instante de tiempo y una fracción de superficie, que vibran y hacen vibrar. Se encuentran en estas obras—encuentro yo en estas obras— el punto de reunión de la analiticidad sistemática del proceso que es la obra de Soto y la poeticidad sígnica de un maestro como Tobey, tan incurso en la estética oriental. Lo aleatorio ante lo medido y ambos con sus cualidades intactas.

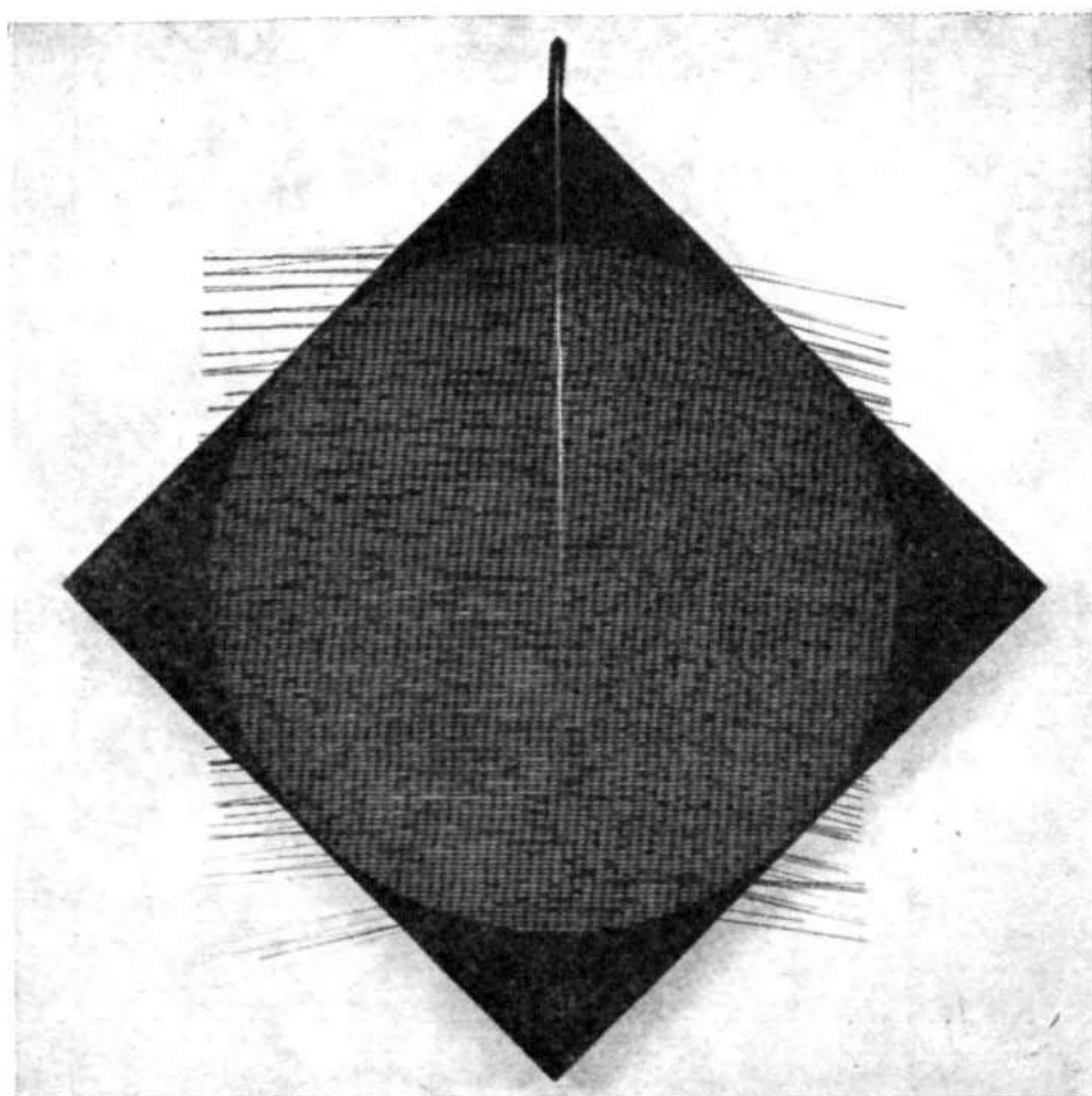
En las «Ambivalencias en el espacio color», los cuadrados de color se relacionan entre ellos, crean zonas de resonancia cromática al modo de Albers y sus interacciones; pero sobre el fondo rayado en blanco y negro flotan y parecen autodotarse de movimiento, llegamos a perder la noción de la distancia. Juan García Ponce se ha referido al universo del artista como «los inagotables engaños ópticos de Soto, mundo al que no se puede entrar, del que no se puede salir», y ello se hace patente más que ante una sola obra

cuando nos sentimos inmersos en el laberinto de la creación de Soto, en una numerosa muestra como la que da origen a este comentario.

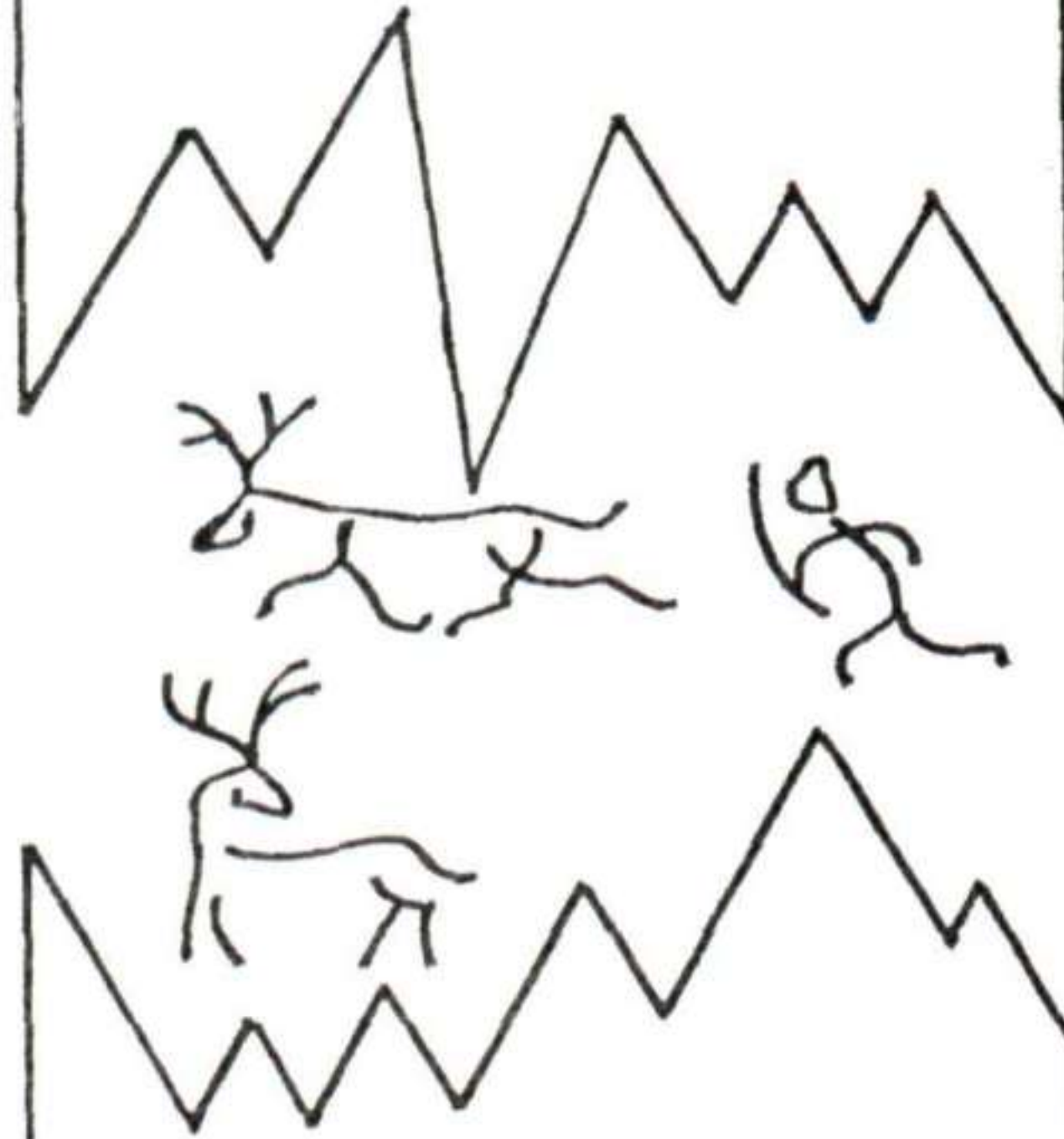
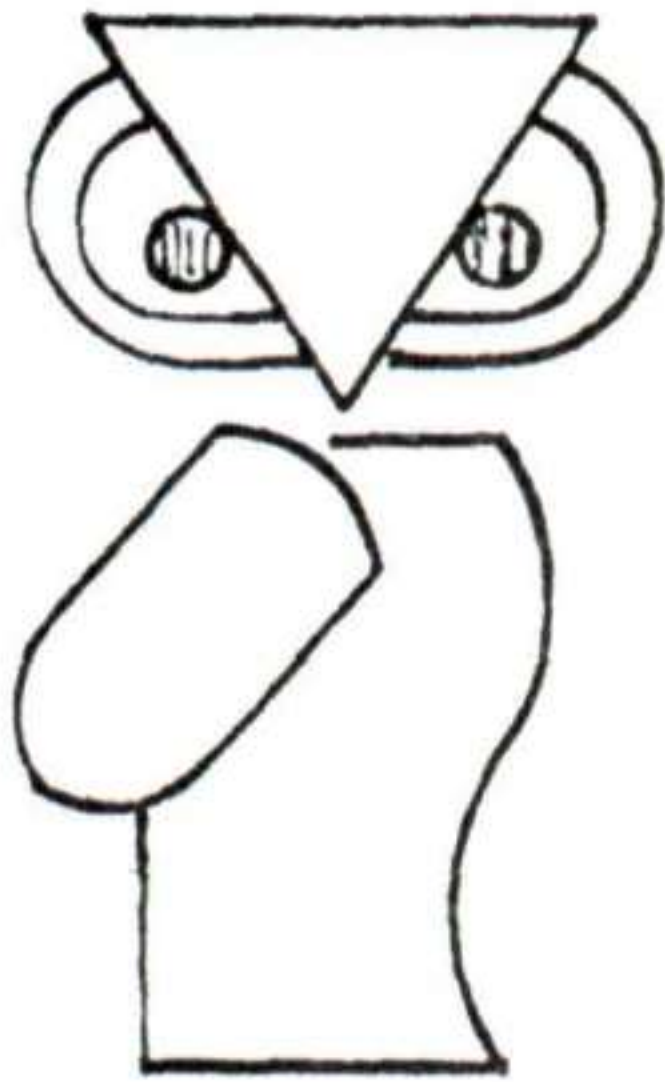
La llamada de atención para el afinamiento de nuestra percepción que supone la obra de Soto alcanza su más alto grado en la fisicidad de los «Penetrables»: hilos de plástico cuelgan de un enrejado situado a buena altura y en su interior—la superficie acotada por el penetrable se aproxima a los cien metros cuadrados—el espectador se siente perdido y angustiado, juguetea nervioso con los hilos gruesos y es levemente flagelado por ellos. Una intensa agorafilia espiritual le invade.

Parcela muy importante en la producción de Soto es la obra gráfica. Ha sabido llevar a ella, al plano de que partió; en definitiva al elemento estático, el movimiento, el dinamismo, la imagen procedente de su experiencia cinética. Ha seleccionado el instante y hecho reversible el tiempo, nos permite en cierto modo la lectura hacia atrás, nos sitúa ante las formas generadoras y nos devuelve a nuestro querido mundo visual.

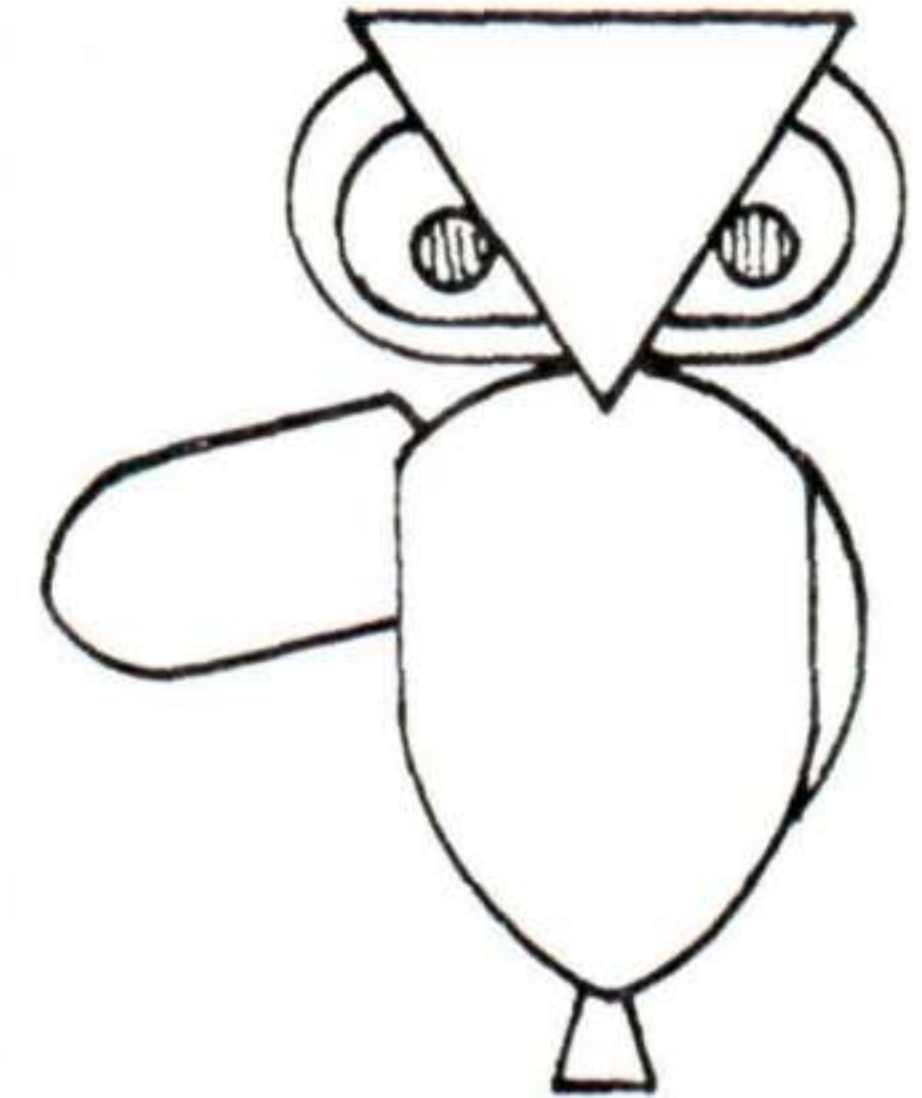
Obra importante la de Soto en el rico y diverso panorama del arte contemporáneo. Obra, en fin, para la que parecen escritos los versos de Goethe en el Segundo Fausto: «... *Gestaltung, Umgestaltung, / des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung*». (Formación, transformación / del eterno sentido eterna recreación.)



EL HOMBRE ESTÁ  
EN EL FONDO DE  
UNA CAVERNA...



HAGÁMOSLA  
HOSPITALARIA



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

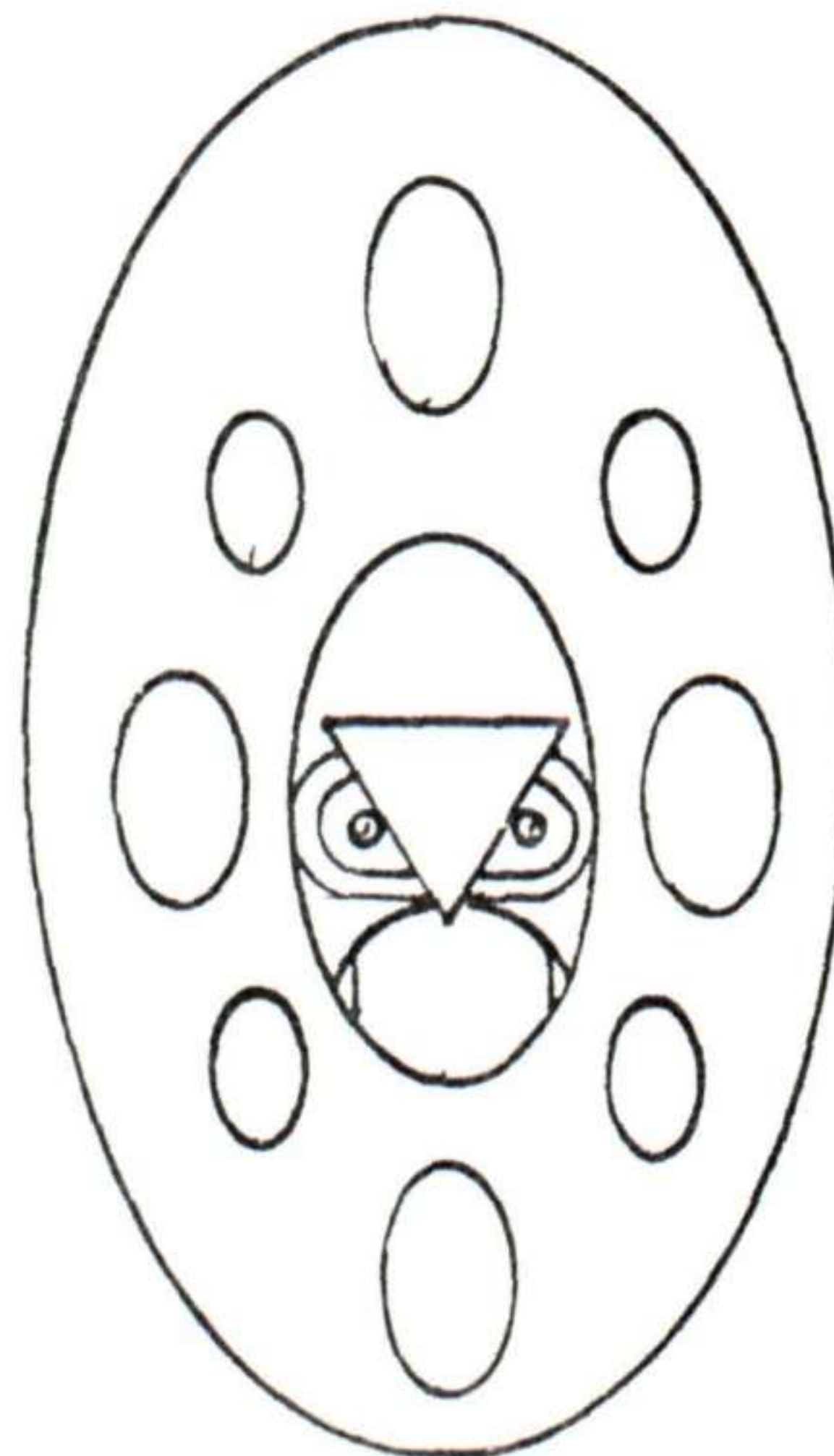
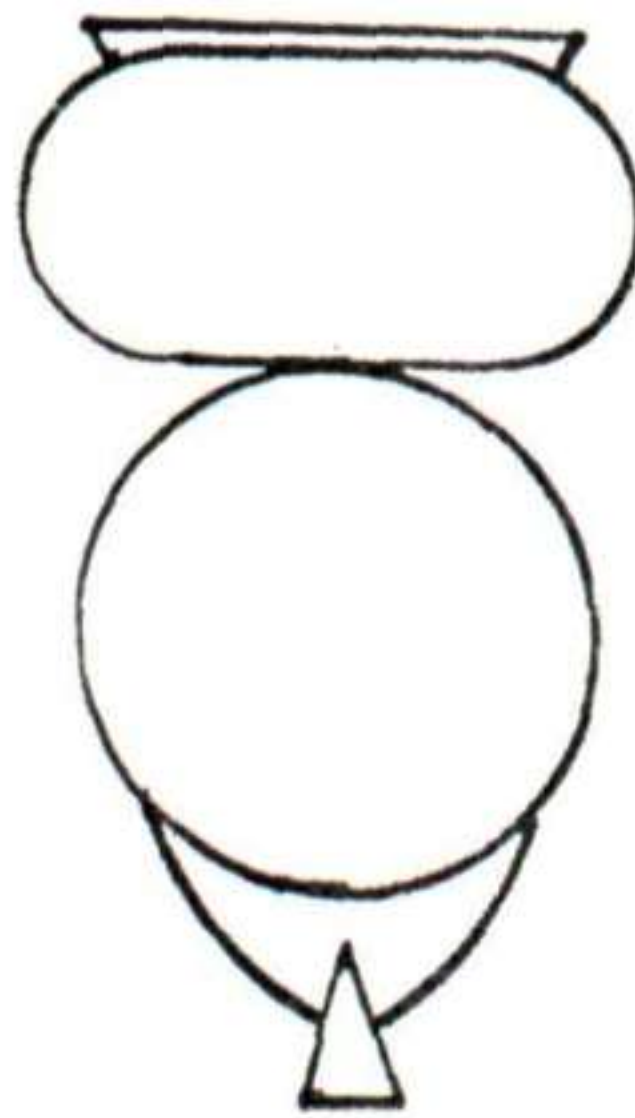
## REFRANERO COMENTADO

La ocasión hace al ladrón.  
Ocasional.

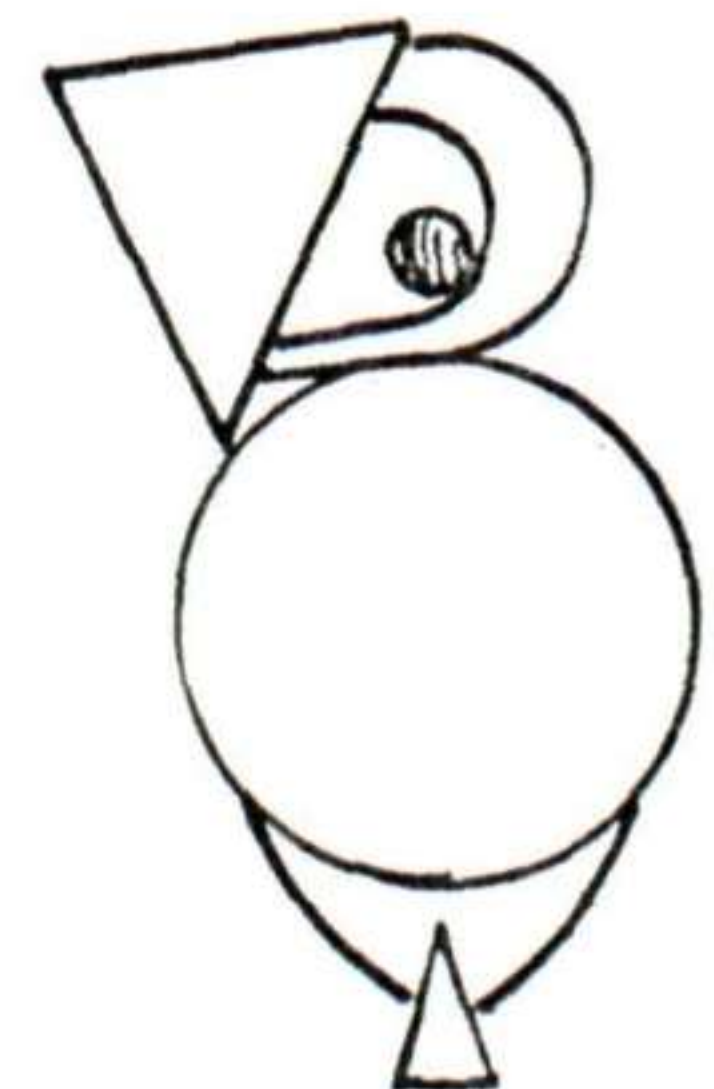
Al hombre honrado, todo  
le cuesta caro. Especialmen-  
te los impuestos.

La razón no tiene más que  
un camino. El difícil.

LA PINTURA  
ES COSA MENTAL.

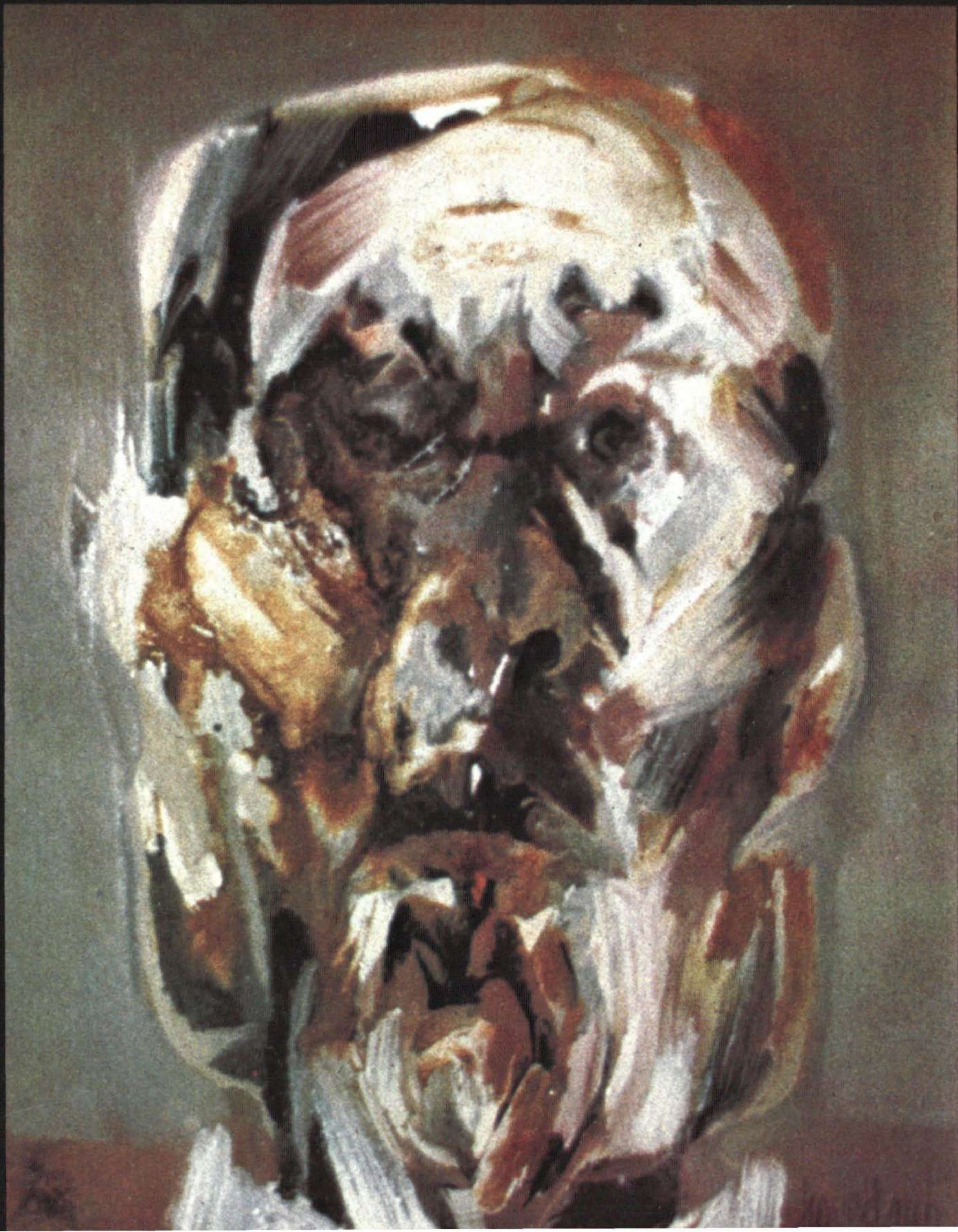


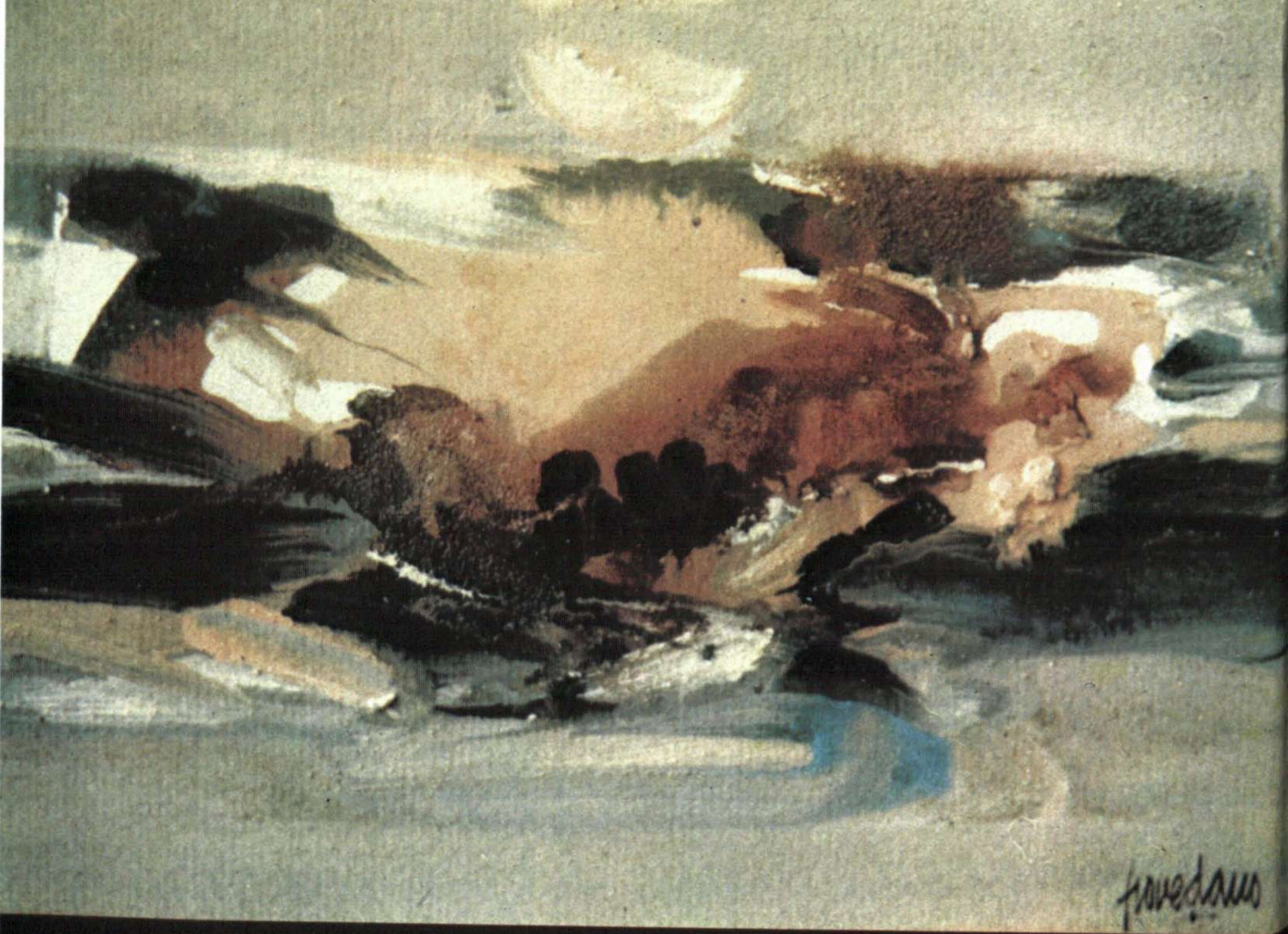
EXCEPTO EL MARCO.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

# povedano







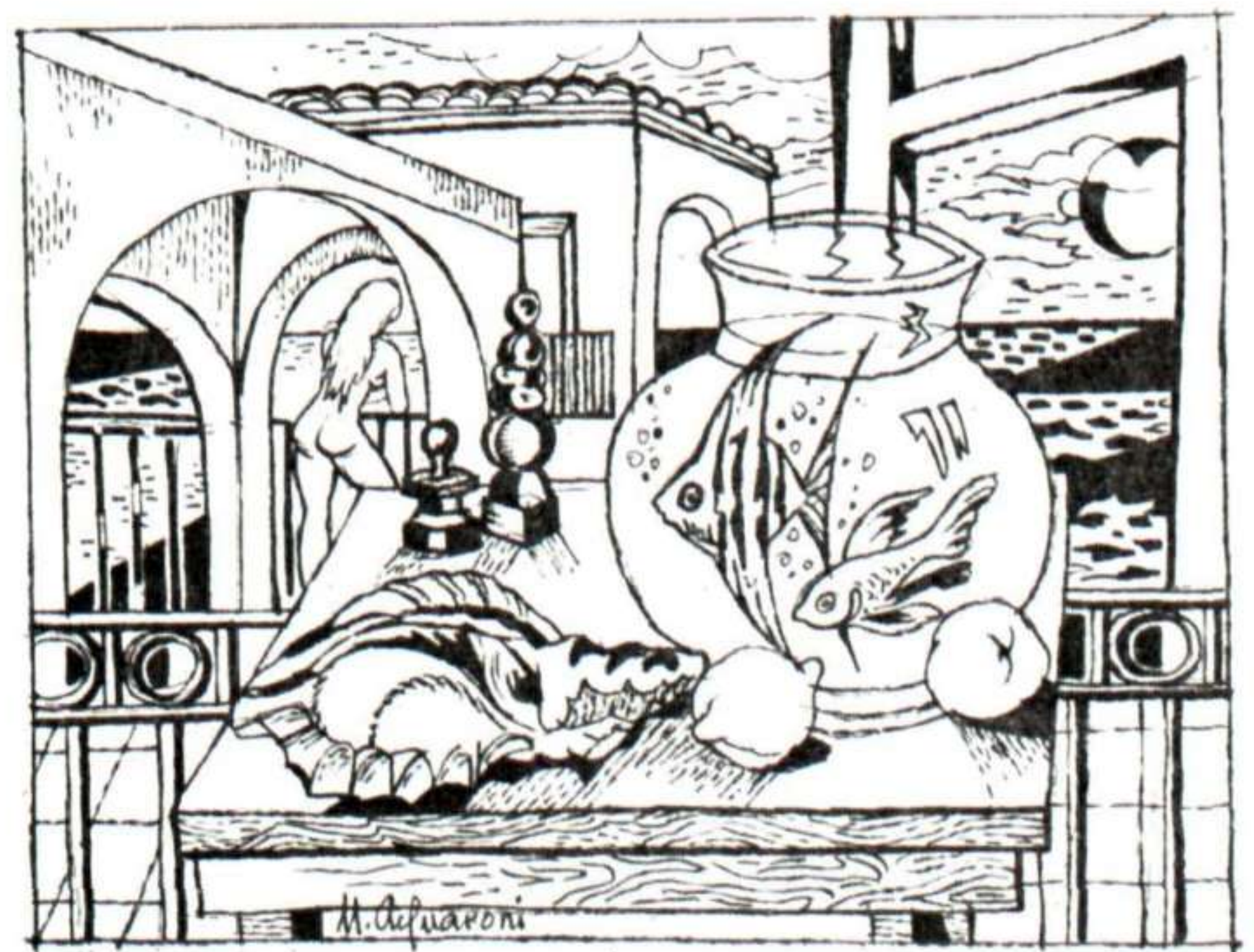




## SEMBLANZA DE KAVAFIS

Constantino Kavafis, hijo de Petros y de Jariclia Fotiadis, descendientes de ricas familias de Constantinopla, nació en Alejandría el 29 de abril de 1863. A los siete años se queda huérfano de padre. A la pena que la familia tiene que arrostrar se une el pesar por la grave quiebra de los negocios paternos. En el 72 su madre se establece con sus hijos en Inglaterra y Liverpool. Regresan a Alejandría por tres años y en el 82 se trasladan a Constantinopla, donde residen hasta 1885. Aunque vivió allí en extrema pobreza, siempre guardó buen recuerdo de esta ciudad, sin duda porque allí empezó a solucionar su vida amorosa —de orientación homosexual— con el descubrimiento de los burdeles. Poco dotado para la percepción visual, no parece que le entusiasmara mucho el Bósforo ni la espléndida arquitectura turca. En 1885 vuelve a Alejandría, donde se establece ya definitivamente. Siguió allí unos años estudiando por libre —no tuvo ningún título universitario— y comenzó a trabajar, según él, de periodista, luego de oficinista, y más tarde, según Rika Singópulos, en la bolsa algodonera. En marzo de 1892 entró en el Ministerio de Riegos, donde, tras tres años iniciales sin sueldo, trabajó hasta 1922. Unos breves viajes a París, Londres y Atenas en distintos años quizá le aliviaron un poco la rutina laboral. En 1922 se jubila para «beneficiarse de la indemnización ofrecida por Saad Zaglul a los empleados del gobierno que se retiraran en aquella fecha», según cuenta Liddell en su deliciosa biografía de nuestro poeta. Al abandonar la oficina dijo con resignación cristiana: «Por fin me veo libre de esta asquerosidad.» Sus ahorros y sus saneados negocios como agente de bolsa le permitían un buen pasar. Alejado ya desde 1912 de la vida social, su vida se fue centrando, sobre todo en su última década, en su piso de la calle Lepsius, donde se entregó hasta la víspera de su muerte a la lima minuciosa de sus poemas. Aficionado a los dulces, no precisamente tacaño pero sí muy mirado en sus dádivas y jugador cauto de diversos juegos —baccará, ruleta, quinielas de partidos de tenis, de carreras de caballos y de bicicletas—, muy reservado en sus confidencias y de conversación brillantísima, «le gustó circundarse de un aura mítica y misteriosa y a muchos les pareció un habilísimo actor, mientras quizá era sólo un singular y patético personaje. Físicamente tuvo rasgos gruesos, boca sensual, ojos grandes y penetrantes, a veces extremadamente tristes, pronunciación levemente ingle-

sizante, porte y atuendo señorial, andares lentos y arrastrados», ha escrito Pontani, quizá el mejor de sus traductores (naturalmente incluido yo). Muy bien relacionado con la burguesía alejandrina, conoció también a fondo los entresijos del proletariado en las tabernas y garitos que frecuentaba. Pero su profundo aprecio por los bellos muchachos de humilde extracción social nunca le llevó a confundir la adoración de sus cuerpos con el compromiso político. Sinceramente partidario del progreso social y de una paulatina reparación de las injusticias, por su temperamento marcadamente tímido y por escepticismo vital fue, sin embargo, alérgico a la violencia, por lo general necesaria para una menos injusta distribución de las rentas. Al igual que su familia y sus amigos, tampoco debió sentir ninguna simpatía por el movimiento nacionalista egipcio. Pero tenía unos conocimientos de historia antigua lo suficientemente profundos como para invalidar cualquier acusación de carencia de ideas políticas. Sobre Suetonio, por ejemplo, escribió este certero juicio: «Ultimamente he estado leyendo a Suetonio —en traducción—. No es de gran valor. Su obra famosa consiste en las biografías de los doce primeros emperadores de Roma. He estado leyéndolo. Tiene la ventaja de ser anecdótico, y así uno llega a aprender mucho —o lo conjetura, a partir de lo



que cuenta— sobre la vida social de aquel tiempo. Algo que el estudio de la Roma imperial debería tener en cuenta es que la miserable situación de la capital no implica en absoluto que esa situación estuviera generalizada por todo el Imperio. La lentitud y la dificultad de las comunicaciones, por un lado, y la buena y ordenada administración de las diferentes partes del Imperio romano, por otro, lograron siempre eso: que un mal emperador, que causaba estragos en Roma, no causara ninguno en las provincias.» Hasta cerca de los cuarenta años no tuvo amigos del mundo literario. Pero a partir de esas edad estuvo relacionado con escritores alejandrinos —Uranis ha escrito que sin exageración puede afirmarse que «entre 1909 y 1918 Alejandría fue la capital de la literatura griega» y por supuesto no sólo por la presencia de Kavafis—, con escritores de Atenas —Xenópulos lo había descubierto al público ateniense en un artículo arrebatado de 1903, o sea, cuando Kavafis aún no había escrito ni la décima parte de lo que sería su breve obra poética— y con algunos extranjeros, como el poeta Pea, su primero y ridículo traductor al italiano, el magnífico Forster, que tan bien escribió sobre Alejandría y tantas otras cosas e introdujo la poesía de Kavafis en Inglaterra, y el ultramoderno Marinetti, que lo visitó en 1930 y calificó a Kavafis de futurista porque, a pesar de su desdén por la luz eléctrica —el poeta alejandrino aún andaba en la época bastante contemporánea de las velas y el petróleo—, y a pesar de la puntuación tradicional de sus poemas, sin embargo había «roto con el podrido mundo poético del lacrimoso romanticismo del siglo XIX y con sus temas, que son buenos para un organillo». En 1932 le diagnosticaron un cáncer de garganta. Practicada una traqueotomía, quedó sin voz para los restantes meses de vida. Tras un primer repudio del patriarca que se personó en el hospital con la desinteresada intención de salvarle el alma, al fin cedió y se fue al infierno con todos los sacramentos. Se acostó con Satanás el 29 de abril de 1933, el mismo día que cumplía los setenta años.

La característica más externamente evidente de la poesía de Kavafis es su brevedad. Cuando el poeta muere, deja listos para su publicación 154 poemas que en muy pocos casos llegan a los 50 versos. Es la obra que él reconoció. Después algunos estudiosos de su obra han publicado algunas pocas docenas de poemas, por lo general con muy buen criterio marginados por su autor. Lo mismo que Cernuda —quien por cierto tenía a *El dios abandonado a Antonio* «por una de las cosas más definitivamente hermosas de que tenga noticia en la poesía de este tiempo»— Kavafis encuentra en la poesía la razón suprema de su existencia. Trabajó en su último poema, que dejó inacabado, hasta la vispera de su muerte. Desde sus ensayos juveniles situó el arte en el más alto nivel. El tema del poeta —lo mismo que en Cernuda— atraviesa constantemente su obra. Desde el punto de vista cronológico sus poemas quedan divididos en dos grupos: los anteriores a 1911 —24 poemas— y los posteriores a este año —130 poemas— que, a diferencia de los primeros, vienen fechados con el año exacto. Hay que tener muy en cuenta que en 1910 el poeta tenía ya cuarenta y siete años. Como Unamuno —cronológicamente su estricto contemporáneo, aunque ideológicamente el poeta español parezca por lo menos cien años más viejo, según patentizó en un muy divertido artículo Peregrin Otero— Kavafis es un poeta, si no de la vejez, según él mismo se

llamó, sí de la madurez, según matizó Dimarás. La crítica está de acuerdo en que, más o menos a sus cuarenta y ocho años, tiene otro comienzo literario. Lo mismo que en 1891, al escribir su poema *Constructores*, se vislumbra ya en él el poeta que había de ser, en 1911 se consolida este marchamo y, a partir de esta fecha, la calidad de su poesía irá en aumento. «Kavafis mejora su expresividad al final de su vida, incluso en su último poema», ha escrito Seferis. En sus primeros poemas son visibles las huellas del romanticismo, aunque el movimiento literario a cuya sombra se cría es el parnasianismo. A él le debe su orientación hacia el poema histórico, que tan bien casaba con su temperamento tan despegado del presente y que en la Grecia helenística —y no en la Grecia de la época clásica— encontraría su patria más querida. Del parnasianismo también le viene a su poesía la frialdad mineral de la forma que persiguió con ahínco. Pero afortunadamente también leyó con provecho a los simbolistas y sus saludables huellas son visibles sobre todo en los poemas eróticos. Su poesía nace de una mezcla explosiva de afán de objetividad, música, erudición histórica, griego colonial (y por tanto conservador), lima maniática y erotismo homosexual. Con la minuciosidad del relojero que trabajara por deporte monta y desmonta, y vuelve a montar, el mismo poema hasta encontrar la magia de las palabras exactas que lo convierten en diamante. Nunca fue tan poco espontáneo el arte que ya por definición es la negación misma de la espontaneidad. La mitología clásica que no escasea en sus primeros poemas apenas asoma en los versos posteriores a 1911. El hoy no es su fuerte. Por eso fracasan sus primeros poemas eróticos. La proximidad de las experiencias es el peor enemigo de este autor al que potencia la distancia. Esta poesía es obviamente autobiográfica, pero el poeta utiliza siempre una vía de confesión indirecta. Para ello transfiere sus experiencias hacia la historia y el pasado y, cuando no hace esta transferencia, las desvincula del yo recurriendo a la narración objetiva. Cuando aparece el yo es el yo dramático de los mimos antiguos, o sea, no es la voz del poeta, sino la de alguien que está representando un papel. Es el yo de los monólogos dramáticos de Browning, o por aludir a otra coincidencia con el poeta que tanto le admiró, el yo de los monólogos dramáticos de Cernuda. Y también, como el poeta español, escribe, según nos manifiesta en un verso, desde la soledad de su casa. Podríamos añadir que con esa soledad pagó un suplemento de asfixia, dada la intolerancia pública para con los amores homosexuales. Pero la cerrilidad ambiental no logró impedir su liberación sexual. Los poemas, «Fui», «Su principio», y tantos otros, son documentos irrefutables de felicidad vivida con plenitud. Esta poesía seduce por su capacidad de sugestión, nostalgia viva, ensoñación, necesidad de disimulo y transparencia de las imágenes. También se perciben al fondo las sombras de candiles y velas. Su lenguaje es una mezcla de lengua culta y dimotikí no exenta de algunos rasgos arcaizantes. Fascinado por una lengua neutra y antilírica monda sus versos de cualquier excrecencia retórica. Esta lengua fría y prosaica nos hechiza porque es el vehículo «que nos permite sentir que domina artísticamente las pasiones». Tras la máscara congelada late un alma que sufre, goza, sueña y que por dignidad reprime las lágrimas. Estoico y epicúreo a la vez —un poco al estilo que lo fue Horacio—, Kavafis se diferencia del poeta latino sobre todo por su

tono invenciblemente pesimista. Contemporáneo de Palamás —el poeta nacional griego de su época—, para ser reconocido Kavafis tenía que esperar a que los valores tradicionales, y a su vez renovadores, que tan bien encarnó y expresó el autor de *La flauta del rey*, entrasen en agonía. La generación heterodoxa de Kariotakis y Lapaciotis irrumpía en es-

cena. En Alejandría un poeta de restringida circulación ya se les había adelantado —y con una fortuna literaria incomparablemente mayor— a relatar sus decepciones y angustias. Iba a ser el poeta de la Grecia moderna más leído en el mundo.

RAMON IRIGOYEN

## el ocio atento

# CLAVES PARA EL ACERCAMIENTO A LA NOVELISTICA DE RODRIGO RUBIO

Llegado el momento de proceder a un estudio en profundidad de la obra de Rodrigo Rubio, el lector debe tener muy en cuenta la necesidad de enfocarlo desde una variada perspectiva óptica, que podría sintetizarse como sigue: a) la adscripción del autor al «realismo-crítico»; b) su acendrado mancheguismo; c) su condición de minusválido, y d) algunos recursos técnicos que caracterizan su quehacer literario. Sobre estos puntos van a girar las reflexiones que a continuación se detallan.

### I. SOBRE EL «REALISMO-CRÍTICO»

Rodrigo Rubio es un novelista perteneciente a la década literaria de los años 50, en la que él comienza su labor literaria y en la que domina abiertamente la orientación realista y la intención crítica a la hora de elegir y desarrollar los temas que configuran el eje temático de las novelas (1). Se trata de autores, en su mayor parte, nacidos entre 1910 y 1930, para quienes resulta casi ineludible el tema de la guerra civil y la época de la posguerra, con la denuncia correspondiente a todos los diversos matices que las configuran. Y de los autores nacidos en el año 1931 hay que destacar a Juan Goytisolo, Rodrigo Rubio y Daniel Suiro (2).

Por tanto, el escritor que nos ocupa no será una excepción en el tra-

tamiento de dicha temática, si bien ello no es obstáculo para que él le otorgue unas características propiamente personales, un tono peculiar: la guerra supone una de las causas importantes por las que se despoblaron los pueblos de la Mancha. Muchos de los hombres que se fueron lo hicieron para no volver más.

El novelista nos la presenta como una guerra fratricida que ha dividido a los españoles en buenos y malos, sin que puedan exponerse justificaciones de ningún tipo, para que un hombre como Marcelino Valverde, viejo aldeano manchego, pueda en-

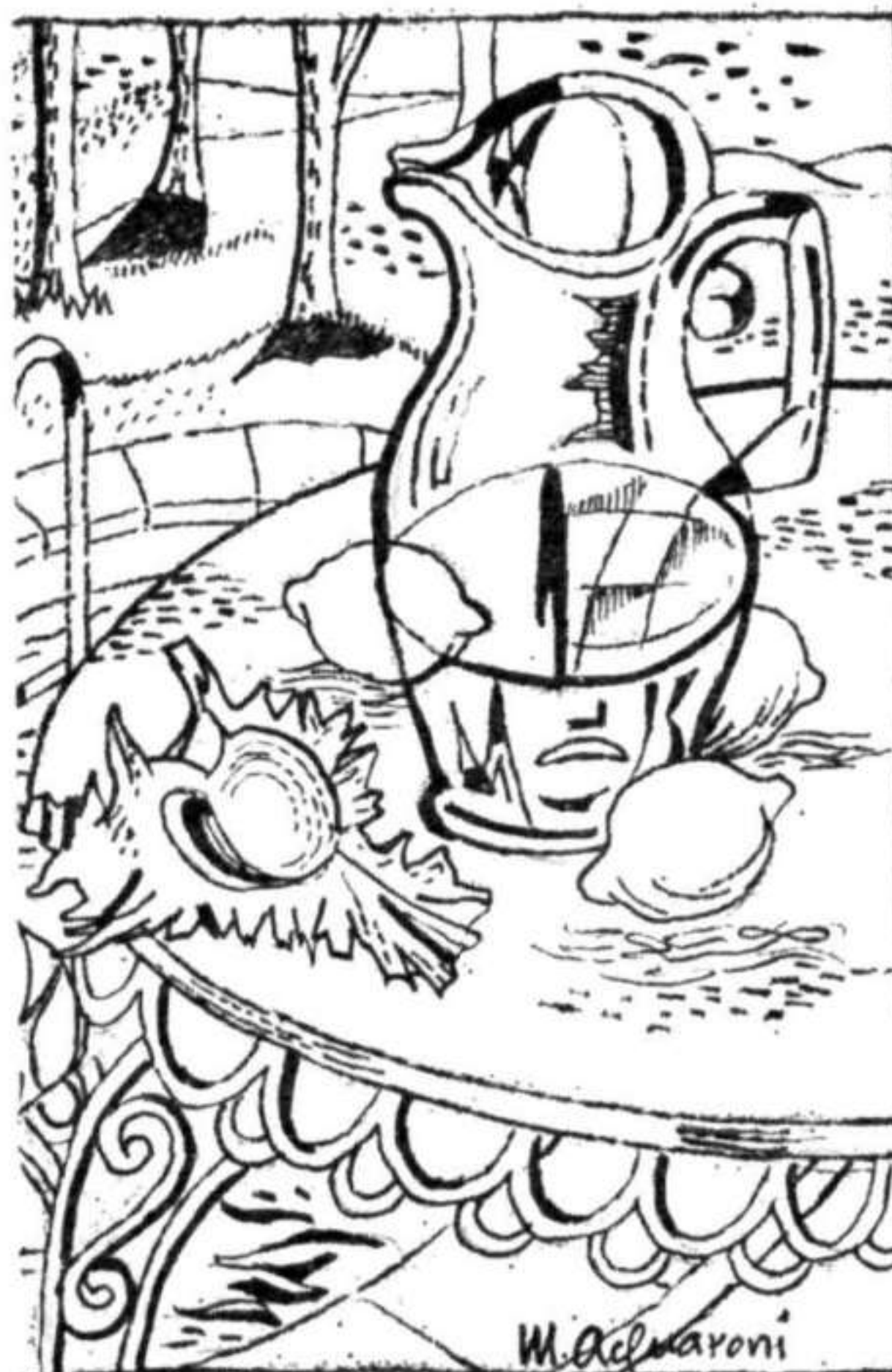
tender dicha guerra (3). Una guerra en la que el joven Marcos tenía que salir a buscar astillas para el fuego y las encontraba clavadas en cuerpos destrozados y medio sepultados (4).

Otra de las vertientes que nos ofrece de la contienda bélica es la consideración de ésta como una devoradora de hombres, en una visión ciertamente esperpéntica, y que nos es dada por Isabel —uno de los personajes protagonistas de *La espera*— tras haber perdido a su hijo Jacinto.

Pero, con todo, lo más interesante es el hecho de que el autor presenta la guerra civil más como un conflicto social que político: la rebelión de unos hombres oprimidos contra los ricos y señoritos de los pueblos, sus opresores. Y él no toma partido por uno u otro bando, pues si bien es cierto que sus novelas pueden ser consideradas como un intento de hacer justicia al campesino español, no lo es menos su dolor por las represalias de que eran objeto los acomodados. Por eso pone en boca de Matías Valverde la siguiente crítica a los milicianos:

«Sois un atajo de vagos y de mierdas» (5).

Si triste y dolorosa fue la guerra, más todavía resultó serlo la época siguiente. En novelas como *La sotana* y *Equipaje de amor para la tierra* podemos ver toda la problemática del hambre y del contrabando,



(1) E. G. de Nora: *La novela española contemporánea*. Ed. Gredos. Colección B. R. H. Madrid, 1962. Vid. tomo III, p. 289.

(2) J. M. Martínez Cachero: *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*. Ed. Castalia. Madrid, 1973. Vid. p. 156.

(3) *El gramófono*. E. M. E. S. A. Col. Novelas y Cuentos. Madrid, 1974.

(4) *La sotana*. Plaza-Janés. Col. Reno. Barcelona, 1975.

(5) *El gramófono*, p. 48.

así como las denuncias y los encarcelamientos, fruto de las represalias por parte de quienes se sienten vencedores o quieren hacerse amigos de los gobernantes. Igualmente se habla de la desaparición definitiva de algunos seres queridos en campos de concentración franceses, desde los que resulta imposible seguir nuevas pistas que conduzcan a una posible localización.

## II. LA MANCHA VIVE

Rodrigo Rubio, albaceteño de Montalvos, es uno de los mejores juglares de la Mancha, junto a otros, como, verbigracia, Juan Alcaide y Eladio Cabañero. Sus puntos de mira se centran en dos de los principales problemas que aquejan a esas gentes: el trabajo y la emigración.

A lo largo de sus novelas vemos las negativas condiciones de vida del campesino manchego, lo cual no es óbice para que lleve a cabo un esfuerzo tenaz por dejar a sus hijos una «hacienda regularcica». Desde la niñez hasta la vejez todo es trabajar «como una bestia», para ni siquiera poder ahorrar unos duros, aunque sí una colección de huellas físicas y anímicas que constituirán toda su herencia. Las primeras lo son de cansancio y fatiga, después de tantos años de rutinaria y monótona repetición; las segundas se muestran en una apatía, ya en la vejez, sin ilusión alguna por nada, a veces ni por la vida misma.

Pero el efecto más dramático de ese vivir campesino es la emigración, muy extendida en los jóvenes de muchos rincones de España, si bien el autor la remite a ese lugar que le es tan querido. Y esa emigración puede verse desde dos planos diferentes y complementarios: 1) el de la dialéctica establecida entre regiones «exportadoras» y regiones «importadoras» de trabajadores, y 2) el de la lucha entre jóvenes y viejos, enfrentamiento muy atractivo y sugerente en ocasiones.

Mientras para los mayores no hay nada comparable a la vida del campo, para los jóvenes no hay cosa mejor que la ciudad, tanto si es española como extranjera. Para éstos de nada sirven los consejos que, desde niños, les han intentado infundir sus padres:

«Si algún día alguien, en guerra o en paz, atenta contra lo nuestro, defiéndelo y defiéndete con uñas y dientes. Que tus hijos amen la tierra y esta casa que poco a poco hemos levantado entre todos los Valverde» (6).

La postura que adopta el autor es la de identificarse con el sentimiento de los viejos que se quedan, porque también él ama la tierra, a pesar de que no la puede trabajar. Por eso, Ramiro, el enfermo condenado a una cama eterna y que mucho tiene en común con el propio novelista, no entiende ese afán por irse a la capital en busca de una portería, «ambición de pobres que llegan a la ciudad», cuando una casa y unos cebadales pueden dar una mayor felicidad (7).

Numerosos son los ejemplos que podemos observar a propósito del problema que los hijos plantean a sus padres cuando tratan de llevárselos a la ciudad. Algunos intentan el cambio y dan el tan temido paso, para encontrarse con diversos problemas: la vida desasosegada de la ciudad, la censura por parte de los hijos de las costumbres que les son innatas, las reducidas dimensiones de los pisos...

También tenemos ocasión de observar el reverso de la moneda, merced a los jóvenes que vuelven de cuando en cuando al pueblo para ver a los familiares que allí quedan o, más frecuentemente, para llevarse algunos objetos que lucirán en sus nuevos destinos a modo de valiosísimas y curiosas reliquias.

No es de extrañar, después de leer las novelas y cuentos de Rodrigo Rubio, que Antonio Otero Seco llegase a decir de él que era un verdadero «romancier de l'emigration» (8).

## III. EL PROBLEMA DE LOS MINUSVALIDOS

Quizá sea éste el apartado que mejor refleje el mundo interior y propio del autor, y como muestra primera podemos mencionar ensayos como *El Papa Bueno y los enfermos* o *Minusválidos*.

Afectado por una anquilosis en ambas caderas, triste fruto de los ataques artríticos de sus primeros años, en el pueblo a lo único que podía aspirar era a que lo viera el médico, que iba allí dos veces por semana, y son varios los personajes que, en sus novelas, viven este problema.

Uno de los casos más emotivos es el de Josillo, ese niño de *La feria*, que desde su lecho de muerte siente vivir y correr a los chicos de su pandilla. De esa percepción de la propia muerte participa en mayor grado un muchacho llamado Jesús, personaje de *La sotana*. En otros casos se trata de la muerte de un ser querido para el protagonista, cual es el caso

(7) *La espera*, cfr. p. 284. Ed. Planeta. Barcelona, 1967.

(8) «Le Monde», 13-12-1967.

de *Un mundo auestas*, *Equipaje de amor para la tierra* y *La tristeza también muere*, si bien en este último caso adquiere un matiz más relevante por tratarse de la prima de José Miguel, un muchacho enfermo para quien ella había sido una enfermera y su maestra en la vida.

Otras veces la enfermedad no conduce a la muerte, sino a una vida de esfuerzo y de lucha por superarla, a pesar de que los medios con que se cuenta son bien escasos. Hay que resignarse a estar encadenado a una cama, inmóvil, sin medios de rehabilitación, y con el único consuelo de la lectura o el estudio por correspondencia. Es éste el caso del propio Rodrigo, en sus años mozos, que aparece reflejado en Ramiro, protagonista de *La espera*.

La principal reivindicación que hace el autor es la de la rehabilitación, en donde habría que centrar los esfuerzos de ayuda a estas gentes, y no en esas «grotescas carnavaladas» que suponen las campañas petitorias, muy poco productivas y sí muy espectaculares.

En *Minusválidos* vemos una serie de testimonios directos en los que se puede apreciar la resignación ante el sufrimiento y el hecho de que la única y válida respuesta que encuentran está en Dios. El mismo Rodrigo ha sido objeto de dudas sobre la religión, como consecuencia de las huellas de la enfermedad; ante ellas lo que cabe es la búsqueda de Dios, y en esa línea de acción se mueven gran parte de sus personajes, aunque casi todos ellos lo hacen sin encontrar, y sin conseguir disipar la duda que los atenaza.

Fiel exponente de ello es Rosario, la maestra que enseña a Ramiro y que se encuentra sola e inadaptada en ese pueblo; desea encontrar al Dios de los desvalidos, el Dios de los que sufren, «el Dios de los paralíticos mal curados, el Dios de los que tuvieron que dejar sus casas y sus tierras para buscar una vida en las ciudades o en el extranjero...» (9).

## IV. UN ESTILO EN CONSONANCIA

Los personajes del escritor manchego se expresan en un tono sencillo, muy acorde con su vida campesina y con las raíces de su creador, quien les ha hecho confidentes y transmisores de sí mismo. El mundo en que se desenvuelven está plagado de muchas cosas, para nosotros pequeñas o intrascendentes, pero que, para ellos, son las grandes realidades de su cotidiano vivir.

(9) *La espera*, p. 227.

Un período oracional corto, cargado de una belleza descriptiva muy cercana a la intensidad lírica de un «Azorín» o un Miró, constituye el vehículo de expresión de algunas de sus más logradas y hermosas criaturas, cual es el caso de María, esa madre que derrama tanto amor desde su roto corazón y que da todo su valor a la novela *Equipaje de amor para la tierra*.

Con más finas o más bruscas palabras ellos se nos muestran totalmente transparentes gracias al inte-

resante manejo del monólogo interior. Con ello expresan por sí mismos sus propias vivencias y lo hacen en una primera persona que siempre resulta más emotiva que la más lejana tercera persona del narrador omnisciente.

Así no corren el riesgo de aparecer acartonados y manejados, a modo de marionetas, por su propio autor. Están vivos, los sentimos latir en lo más hondo de sus seres, con lo que se acrecienta grandemente el contenido lírico a que me refería anteriormente.

Algunas de sus novelas más logradas están configuradas como obras de monólogo interior casi exclusivo: *La feria*, *Equipaje de amor para la tierra*, *La sotana*, *La espera*. En este último caso, la estructura total de la novela se consigue mediante la adición alternante de tantos monólogos como personajes intervienen en el relato, con lo que se consigue un efecto de rotación en los puntos de vista, casi a modo de planos cinematográficos.

MANUEL CIFO GONZALEZ

## JOAQUIN FERNANDEZ

### CORTA LA FLOR DE LA IRONIA

DESDE AVILA HASTA MADRID

A fines de los años cincuenta hacía Joaquín Fernández el trayecto Avila-Madrid y viceversa, saliendo de las murallas natalicias, a cuyo abrigo nació en 1927, y regresando a la ciudad de origen, hasta que, tras la boda con Teresa Barbero, el trasvase del provinciano a Madrid se produjo una vez más. Había cumplido una de las leyes inexorables del poeta en expectativa de buen destino: crear una revista, *El Cobaya*, y mantenerla durante treinta números bajo un nombre claramente experimentalista.

A Joaquín Fernández, que ya ejercía de zumbón con acento muy castellano, le puso *Agora* en su lista de nuevos poetas sacados de cuna al editarle *Piedra*

*mayor* en 1956. Y al año siguiente se aproximó, junto con Eladio Cabañero, a la miel del Premio Adonais en forma de accésit. *Sin vuelta de hoja*, el título de esa fortuna, de ese *casi*, significaba seguir con presteza el curso de los honores poéticos.

Si este poemario incidía en la fórmula de equilibrio entre la actitud humanizadora y el respeto a las exigencias del buen lenguaje —marca característica de los niños de la guerra—, *Sonetos rigurosos*, en 1959, acentuaba hasta el virtuosismo la función cardinal de la palabra, inclinándose con exceso a las incitaciones verbalistas, por lo que se rompía aquel tono del principio.

Hay poetas que irrumpen con el aprendizaje de la forma aprendido y hay otros que luchan hasta lo indecible por dominarla, y aun así... Este abulense se cuenta sin duda entre los primeros, entre los de la facilidad, peligrosa sirena, y esa endecasílabo manera, en la que tienen sitio las frases coloquiales, determinó, según pienso, que el poeta sintiese una suerte de aviso sobre las posibles y malas consecuencias de su propio hacer.

Hubo de llegar una pausa de nada menos que dieciséis años —sólo interrumpida por una novela, *El juego y el fuego*, aparecida en 1975— en su obra poética. *Zoon Erotikon*, con respaldo del Premio Aldebaran, reinauguraba una trayectoria. En medio, la lucha por la vida, no poco azarosa, en este caso, que el noble y por demás ingrato oficio de traductor ha centrado, al fin, en lo que cabe. El largo silencio hizo que Joaquín Fernández estuviera ausente del tráfico —pérdida de algunos trenes—, esto es, fuera de algunas antologías, etc. Porque aquí, en el bulle-bulle, no hablar durante algún tiempo equivale a que extiendan la partida de defunción en el distrito del Parnaso. Mala costumbre, indicio de que la mecánica del mismo no es nada fiable y la cantidad se equipara, por error que no tiene remedio, a la calidad.



Pero así es y no hay que darle vueltas, ni siquiera de hoja. La inflación bibliográfica se produce, paralelamente a la otra. Y vaya usted con explicaciones a quienes la fomentan arrimándola mucho a su molino.

## CON AIRE DE RUPTURA

Situándonos en lo que representa *Sonetos rigurosos*, resulta evidentísimo que *Zoon Erotikon* supone un cambio absoluto, una ruptura total respecto al estilo precedente. Joaquín Fernández, en la contraportada de otro libro suyo, describe con sintética lucidez ese pasado: *entre 1956 y 1959 ejerció sucesivamente —escribe— la poesía folklórica intimista (Piedra Mayor, Madrid), la poesía parasocial (Sin vuelta de hoja, Madrid) y la poesía fatalista moralizante (Sonetos rigurosos, Madrid).*

Puede pensarse que esas oscilaciones, en tan breve transcurso, fueran excesivas, pero la verdad es que, aun aceptando los matices que el poeta les imprime, esos libros se hallan relacionados entre sí. Sin embargo, la distancia, como era lógico, entre el bloque del cual forman parte y el libro con el que Joaquín Fernández volvió a la poesía editada es enorme, como que entraña una diferencia diametral.

Cuando así ocurre, la palabra *crisis*, en su más exacto sentido, se impone a manera de explicación. Joaquín Fernández había volcado un modo de ver el mundo del que ya no participa. El enmudecimiento halla su motivo en ese penoso trance si el poeta no escribe por escribir, si desobedece la inercia, tan gustosa después de todo, si eso de tener un enfoque vital no le suena a cosa innecesaria.

Encabezado por una cita de Schopenhauer, en la que se alude a *que toda inclinación tierna, por sublime que parezca, hunde todas sus raíces en el instinto natural de los sexos*, el libro de la reaparición corresponde a una zona muy determinada. Como Joaquín Fernández es culto encuentra apoyos, citas expresivas para su empeño que, según se advierte en seguida, posee dos notas: una, el propósito de objetividad universalizadora, y otra, la expresión que aspira, en su barroquismo, al hallazgo de la exactitud. Quien tuvo, retuvo. Saber decir no se olvida. La textura del verso, flexible, propicio a las encabalgaduras, así como la descripción sustanciada y el uso alternativo de la referencia personal y la distanciadora, dan al poema una entidad actualísima, que, en ocasiones, busca la vía del realismo a secas y, otras, el ascendiente clásico remoto.

Este viaje por la erótica no se verifica por el camino fácil, y haber eludido ese riesgo es de apreciar cuando resulta frecuente ceder a esa tentación. Joaquín Fernández toma en frío este asunto; quiero decir que más que transmitir las emociones de ese impulso, lo que trata es de fijar su estética con rigor elogiabile y acompañamiento, aquí y allá, de una ironía contrapesadora. Todo ello, ya digo, tiene una consecuencia de positivo alcance: que el autor, tras su alejamiento, recobre el paso poniéndose al día, dicho sea con las naturales reservas. Y, sobre todo, en la última parte de su libro, *Mitoerotomías*, donde con prosa perfectamente rítmica ensaya no sólo otro cauce sino también otra atmósfera, muy del presente, de un tema sempiterno. *Son tres piezas más inscritas aún en esa ruptura a que ya aludimos. Zoon Erotikon* está libre de rutina y aporta, evidentemente, a la extensísima veta erótica en la poesía, cuyos ejemplos han apurado no hace mucho, al antologizarlos, Jacinto López-Gorgé y Francisco Salgueiro, una versión poco usada.

En 1978, *Nuevo y discreto memorial de agravios* (colección *Nos queda la palabra*, ediciones Taranto) ofrece otra prueba de que Joaquín Fernández se encuentra de nuevo en línea. Ya no puede constituir una sorpresa que esta nueva salida no recuerde a las que antecedieron. Aquí el realismo se ha aliado a la postura hipercrítica y, a su vez, ésta escoge manifestarse con punta de sátira dolorida o menos, salvo leves excepciones; con protesta que, asimismo, procura y consigue no recaer en la fórmula requetesabida de lo social. Porque social es la materia que este libro ofrece, pero buscándole otras vueltas y otro lenguaje.

Por descontado que, como ya ocurría en *Zoon Erotikon*, existe un ordenamiento narrativo, que adopta algunas veces aire de apólogo u algo semejante. La manera directa es la que priva para comunicar la situación del hombre contemporáneo al que trituran los poderes sin rostro y que puede equipararse a la del indio del Perú en el escrito del padre Bartolomé de las Casas, de quien el poeta toma el membrete para su poemario.

*Cena de gala* nos proporciona de seguro una idea del estilo y la intención de Joaquín Fernández: La cita es quevedesca: *Es de ver cómo andan los estómagos en celo. Y dice así: (Entre escotes picados / y levitas epónimas, / y emblemas del ahorro miserable / —muy capitalizado— /, y un botones de hotel / que tintinea el viático / —¿premonición?, ¿sesión plenaria?—, / y una dilatación de gestos cívicos) / pregúntame a los postres / de aquesta cena obscena: / ¿cuántas —de tipo social— casas / se desploman roídas / de la base al tejado, / del consumé a la tarta helada, / por la sonrisa a cuatro patas / del pantocrátor que preside?*

Como se ve, este realismo social, llevado o no a la caricatura, corresponde al que sucedió a aquel cultivado por algunos de los poetas de la posguerra. La técnica aparece sostenida en las oraciones circunstanciales que van retrasando hábilmente el efecto final. Joaquín Fernández aparece unido a los poetas catalanes —Barral, Gil de Biedma, entre algún otro—, quienes intelectualizarían el hervor romántico de los sociales de la hornada anterior. Sólo que esta relación culpatoria no procede de una persona de la burguesía ni obedece a la mala conciencia.

## OROEL, AHORA MISMO

El eufónico nombre de este muy reciente libro (\*) no es otro que el del café donde fuera escrito. Rasgo de humor, entre los que cabe señalar. Los poemas no tienen título y Joaquín Fernández indica que puede ser escogido para el caso cualquiera de los que van en negrita. Y ya que me refiero a esta cualidad tan deseable y tan poco prodigada —el humor, digo—, aduzco esta verbigracia: *Probablemente nunca iré a Venecia, / entre otras cosas porque / una pisada más podría hundirla / (esto no es lo peor: ¿qué llorarían / los modosos poetas venecianos? Y esta otra: De manera que tú, cantautor millonario, / engarzas tus tres coches y tus playas privadas, / no vengas a engañarme con tu camisa prole, / con tu falso rencor de silicótico, / no vengas a contarme la historia de tu abuelo minero, / no vengas, no, a contarme la Historia, / no, / y mucho menos con tan mala música.*

Joaquín Fernández dispara sobre dos fenómenos muy de hoy: la poesía decadente y la muy productiva comercialización de los sentimientos populares.

(\*) Joaquín Fernández: Oroel. Madrid, 1982.



Es una forma de acertar a definirse y no desde la zona del simple reaccionante sino desde la del escepticismo que aspira a otra clase de verdad. ¿Desencanto? Está muy desgastadilla la palabra. Más bien la perspectiva responde a la del individuo que se resiste al fraude y que se refugia, pero sin postura defensiva, en ese yo abierto.

Me apresuro a recordar que ese intimismo es el que estaba visible en la primera travesía del poeta, si bien a él ha venido a sumarse la experiencia que es suma de años. También quiero advertir el retorno a los modos tradicionales—eneasílabos, heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos, romances, aparte del verso blanco—como síntoma de reabsorción del pasado. Ahora, tras aquel arranque y las tentativas posteriores, se nos hace claro que Joaquín Fernández se decide a que su poesía sea equiparable a su persona. Asegurar que se ha encontrado a sí misma sería un tópico. Lo que ha ocurrido es que, abandonando ese afán que le llevara a desenvolverse por territorios sectoriales, los junta, en resumen. El hombre individual está atento a su entorno; el amor se convierte en ternura—hermoso poema ese en que repite *Te digo, gran mujer*—; las inflexiones irónicas poseen mayor naturalidad; la crítica va subsumida en el conjunto; el ritmo alcanza mayor fluidez y, aunque no faltan las interferencias prosaísticas, éstas guardan coherencia.

En suma: Joaquín Fernández se ha superado. *Oroel* deja al descubierto varios estratos, diríamos, de un quehacer que se empasta del todo. *Probablemente nunca iré a Venecia, Tocaba mi juventud, En medio*

*de la plaza, Y yo tenía ojos para ver, ¡Las palabras no lloran!, Te digo, gran mujer, que el dicho amor y la Oda a Tomás Luis de Victoria ejemplifican, a varias bandas, desde la puramente sentimental a la reflexiva y la exaltatoria, lo conseguido ahora por un poeta que, tras haber ido en varias direcciones—lo que, sin duda, pudo perjudicarle—, hace patente su estado de sedimentación. Y esa ironía, que aquí no se retuerce ni saca el pecho, es un rasgo cuyo interés me complazco en valorar porque, en ese aspecto, nuestra poesía tiene sus habas muy contadas (y en todos) pese a ciertos desniveles, que asoman cuando Joaquín Fernández renuncia a una utilización conveniente del idioma poético. La contera, en la que el condicional respira desesperanza, es así: *Si por fin nada ajeno me es humano, / si no me específico con mi especie, / si al alba me levanto para verme / solo, sentir mis pasos, sopesarme, / si miro, torvo, cómo la hache muda / defiende la memoria de los muertos, / si honor, honrado, honesto, son hermosos / arcaísmos a oscuras, si me acuesto / con las gallinas, por temor al gallo, / si sí, si no, si llueve chaparrón / o inhumana ceniza radiactiva, / si a cada ejecución sigue un silencio / de muerte, un moribundo tren que pasa, / si cada dos son soledades dobles, / si queda por vivir lo ya vivido, / hablando solo, en serio, ¿qué hago aquí?* Este poema entra, naturalmente, en los subrayados de *Oroel*, donde un poeta, mirándose y mirando, pone a las claras su visión del mundo y corta la flor de la ironía.*

JIMENEZ MARTOS

## *Si no siempre entendidos, siempre abiertos*

### VISION DE ESPAÑA: DE "SOLEDADES" A "CAMPOS DE CASTILLA"

M. P. PREDMORE: *Una España joven en la poesía de Antonio Machado*. Insula. Madrid, 1981.

reira (*Guiomar, un amor imposible de Machado*, Espasa-Calpe, parece oportuno referirse también a un libro, el de Predmore, planteado desde las premisas de un análisis histórico social, en el que adquiere un nuevo sentido el pretendido intimismo machadiano, especialmente en alguna de las etapas de su evolución.

Podemos decir que la idea que rige todo el estudio de Predmore es negar la repetida antítesis entre una etapa de «sensibilidad personal y particular» (*Soledades, galerías y otros poemas*) y otra de «conciencia histórica y social» (*Campos de Castilla*). La intención de Predmore es, en cierto modo, explicar desde *Campos de Castilla* el significado sociohistórico de *Soledades*, superando planteamientos de sicocrítica, de intimismo angustiado, de frustración personal individual, para integrarlos en una explicación, articulada con *Campos de Castilla*, centrada en el problema de España vista desde la óptica de una tradición democrática y liberal que

capta, primero como angustia y después como deseo de acción, la postración y los torcidos rumbos («el problema de ser joven en una sociedad vieja», pág. 24). La angustia se hace así angustia patriótica; la idea de juventud perdida adquiere significado en el marco más amplio de una sociedad envejecida. El problema, que no escapa a Predmore, es el modo de articular mundo interior y exterior, introspección, solipsismo (y aun depresión) y crítica social. Retengamos, sobre ello, unas afirmaciones de Predmore: «El drama de S. G. O. (*Soledades*...) es la aventura y emoción frustrada de una vida más de "aquella España que pasó y no ha sido" (...). Los caminos polvorientos, los campos áridos, los mendigos adornando las viejas iglesias, los paisajes desolados y deshabitados de S. G. O., no solamente reflejan el estado espiritual de su caminante, sino que captan verdaderos aspectos de la realidad española, que han penetrado en el mundo onírico de la con-

En estos días en que vuelve a la luz un problema de la intimidad de Machado (sus relaciones con Guiomar), a través de las cartas y la opinión de la destinataria y del sugestivo estudio de J. M.ª Mo-

ciencia poética» (pág. 25). De este modo adquieren nuevo valor muchos de los primeros símbolos machadianos y Predmore, sin negar el carácter de «historia individual» de *Soledades...*, les otorga un significado distinto engarzado en un proceso evolutivo hacia la «elevada conciencia histórica y social» en *Campos...* En conjunto me parece muy valioso, sugestivo y original el planteamiento global, aunque pueda disentir en algún aspecto parcial de la interpretación de determinados símbolos y temas en cuanto a articular «drama interior» y «emoción de la historia» (pienso, por ejemplo, en el problema del amor, págs. 55 y sigs., o en el significado de algunas imágenes intimistas de su primera época). Pero esto, obviamente, no me impide insistir en el extraordinario interés de su replanteamiento del significado de *Soledades...* «Es la encarnación artística de las complejas emociones conflictivas de una conciencia avanzada en una sociedad vieja: emociones personales que reflejan la desilusión y el cinismo de artista como pequeño-burgués enajenado, y emociones patrióticas de preocupación y angustia que siente el poeta en su calidad de profeta nacional» (página 115), para mostrar, después, cómo esta actitud cambia y se hace combativa en *Campos de Castilla*, que analiza de forma inteligente, en especial en cuanto al significado histórico-social del tema de la orfandad.

La actitud comprometida de *Campos de Castilla* suele ser admitida por la crítica, pero lo que interesa destacar del libro de Predmore es no sólo, como ya decía, la explicación articulada de *Soledades...* y *Campos...*, sino la coherencia del proceso evolutivo desde la enajenación al compromiso, desde la nostalgia a la idea de futuro. De este modo se superan las explicaciones literarias autosuficientes, necesarias pero no exclusivas como algunos pretenden (me refiero a romanticismo, modernismo-simbolismo, existencialismo, etcétera), y se devuelve al creador a la sociedad para la que escribe y en la que escribe aspectos de los que nunca podrá prescindir una crítica que de verdad se proponga interpretar la creación artística.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

## LOS PREMIOS "PUERTA DEL SOL" DE POESIA

PEDRO MOLINA: *Pais de octubre*. Puerta del Sol / Poesía, 4. Libros Dante, S. L. Madrid, 1981.

ALMUDENA GUZMAN: *Poemas de Lida Sal*. Puerta del Sol / Poesía, 5. Libros Dante, S. L. Madrid, 1981.

En primer lugar, felicitémonos de que la editorial madrileña Libros Dante haya reemprendido la publicación de textos poéticos, ahora en una colección de catálogo extraordinariamente amplio y sugestivo (poemarios sueltos o agrupados, poe-

# KAFKA, LA CREACION INTRANSFERIBLE

KAFKA: *Informe para una academia y otros cuentos*. Ed. Akal. Madrid, 1982.

Cuando uno lee: «La tarea eres tú. No existen discípulos alrededor», tiene inmediatamente la convicción de que escribir, crear, lleva al creador a los lugares más ocultos e imposibles del propio ser. Y que una vez allí, en la sensación más íntima y personal que se pueda sentir y vivir, no hay que vanagloriarse de resultado alguno por mucho que nos maraville lo que inventamos, aunque lo hayamos consumado solos, sin la asistencia de nada ni de nadie. Kafka nos lo ha dicho, lo escribió intuyendo sencillamente quién era él, tan esforzado en el ímpetu, ¿tan cabalmente engraido?, quizá tan torbellino espiritual en toda la reflexión que apresa el hallazgo y lo depura. Sí, hay que rematarse mismamente, eso

es lo que nos predica: que nadie seguirá con la misma fe lo que se emprende frente a sí mismo, porque nadie tiene la misma capacidad de risa o de llanto «echado en un rincón».

No hace falta ni *El castillo*, ni *El proceso*, ni *La metamorfosis* para penetrar en el mundo de Franz Kafka, basta tomar en las manos este breve volumen, *Informe para una academia y otros cuentos*, editado ahora por Akal, muy acertadamente por cierto, para que cualquiera se perciba de un mundo y de un arte insólito, regenerador y sustancialmente sorprendente, el de un genio siempre en tensión, viendo lo que le sugiere entender y dilucidar de la existencia, aquello más infinito y escondido, porque «la salvación es sólo una», y «sin embargo existen tantas posibilidades de salvación como lugares para refugiarse», aunque también, según él, «hay una meta y ningún camino», porque lo que llamamos camino es tan sólo duda.

sías completas, antologías, estudios) y de disposición tipográfica bien proporcionada y tan sobria cuanto pulcra: la colección «Puerta del Sol», que supera así logros anteriores de la misma casa editora, el último de los cuales fue, según mis noticias, la excelente colección «Lucerna», comenzada en 1979 y cuyo número de títulos no debió de alcanzar —me imagino, por lo que de ella he podido rastrear— cifra considerable.

Simultáneamente al lanzamiento de «Puerta del Sol / Poesía», Libros Dante ha tenido la afortunada iniciativa de convocar un premio «para poetas jóvenes». Desconozco las bases de esta convocatoria y tengo la impresión de que no han sido divulgadas suficientemente: ni las he visto en la prensa periódica (incluida la más o menos «especializada») ni las he oído comentar a poetas jóvenes de mi círculo de amistades. Me es imposible, por tanto, enjuiciarlas desde ningún punto de vista, excepto desde el que consiste en la simple —y profunda— satisfacción ante el hecho de que a los poetas jóvenes les sean abiertas nuevas y dignas vías de acceso al público lector. Ahora bien, ¿que entiende Libros Dante por «poetas jóvenes»? ¿Los absolutamente inéditos? ¿Los que no han rebasado determinada edad? ¿Los que, siendo «jóvenes», no han publicado, por ejemplo, más de un título o dos? Tengo la seguridad de que las bases habrán sido lo bastante explícitas al respecto, y de que los aspirantes habrán sabido a qué atenerse. El problema está, sólo para mí, aquí, en

que, necesariamente, mi criterio, frente a una poesía «joven», ha de venir referido a la «juventud» —física y poética— de los poetas premiados; y de ésta, de su medida exacta, únicamente las bases de la convocatoria pueden darme conocimiento cabal. En las contraportadas de los sendos volúmenes que recogen los dos poemarios premiados aparecen datos significativos (o que pueden serlo): Pedro Molina nació en 1955 y «se revela con *Pais de octubre*» (tal revelación puede estar precedida y preparada, a los veintiséis años con que el poeta obtuvo el premio, por quién sabe cuántos libros de primera, o primerísima, «juventud»); Almudena Guzmán nació en 1965 y es estudiante de BUP (en su caso, la «juventud» es todavía adolescencia de pasmosa precocidad poética). El planteamiento de una «trayectoria», no como método crítico-escolástico a fortiori, sino como justa propedéutica, tiene que ser, respecto a cada uno de los dos poetas, muy diferente; o mejor dicho, es problemático en cuanto a Pedro Molina e impropio, inane, vano en cuanto a Almudena Guzmán. Si por breve que sea el «pasado poético» de Pedro Molina interesa para entender con más profundidad su presente y conjeturar su futuro, lo único que interesa de Almudena Guzmán es *Poemas de Lida Sal*. ¿Es que no interesa el futuro de esta singular quinceañera (o dieciseisañera; digamos *teenager*, anglicismo en uso y no desprovisto de cierta precisión)? Por supuesto que aludo al futuro poético, y por supuesto que sí interesa. Pero no

Efectivamente, como declaraba Rilke, «jamás he leído una línea de este escritor que no me haya tocado en lo más íntimo, conmoviéndome y asombrándome». Es lo que ocurre con todo escrito de Kafka, que nos encontramos con las fronteras del pensamiento humano, tal opinaba Camus: «En su obra—señala refiriéndose a Kafka—todo es esencial en el verdadero sentido de la palabra. En todo caso, plantea el problema del absurdo en su totalidad.» Y añadía Camus lo que es todavía más enjundioso: «Constituye el destino, y quizá también la gloria, de esta obra el que admita cualquier posibilidad y no satisfaga ninguna.» Así de terminante y de compleja puede resultar la escritura kafkiana. Recordemos que Herman Hesse lo define con las siguientes palabras: «Creo que Kafka contará siempre entre las almas en que halló expresión creadora y atormentada la premonición de las grandes revoluciones.» Recojamos también la visión que del autor de Praga tiene André Gide: «El realismo de sus imágenes desafía continuamente la imaginación, y yo no sabría decir qué es lo que más admiro, si la reproducción *naturalista* de un mundo de fantasía al que la minuciosidad de las imágenes hace digno de crédito, o la

segura audacia para conducir al misterio.»

Pero posiblemente sea Thomas Mann quien haya explicado mejor a Franz Kafka: «Era un soñador, y sus creaciones han sido conformadas y concebidas muchas veces con los caracteres propios del ensueño; imitan exactamente la extravagancia ilógica y angustiosa de los sueños, maravillosas sombras chinescas de la vida, hasta hacer reír. Mas si pensamos que la risa, la risa que hace llorar, es por razones superiores la mejor que tenemos y guardamos, habremos de reconocer que los amables clisés de Kafka cuentan entre las cosas más dignas de ser leídas que ha producido la literatura universal.»

Y este librito recoge, además de *Informe para una academia*, piezas como *Consideraciones sobre el pecado, el padecimiento, la esperanza y el camino verdadero; El silencio de las sirenas; El proletario sin bienes; La muerte aparente; La verdad sobre Sancho Panza* («Con el correr del tiempo, Sancho Panza—escribe Kafka—, que, por otra parte, jamás se vanaglorió de ello, consiguió, mediante comprobación de una gran cantidad de cuentos de caballeros andantes y de bandoleros, escritos durante

los atardeceres y las noches, separar a tal punto de sí a su demonio, a quien llamó luego Don Quijote, que éste se lanzó incontinentemente a las más locas aventuras; sin embargo, por falta de un objetivo preestablecido, que justamente hubiera debido ser Sancho, nunca llegaron a dañar a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió de manera imperturbable, tal vez la razón de un cierto sentido del compromiso, a Don Quijote en sus andanzas, y obtuvo con ello un grande y útil solaz hasta su muerte»); *Sobre teatro judío*—seguimos enumerando los cuentos—; *Discurso sobre el idioma*, y *La fatiga*.

Lamentamos que no se indique quién ha traducido estos textos y nos congratulamos de que sirvan para difundir un aspecto de Franz Kafka menos divulgado e interesantísimo, como hemos apuntado, porque, como en toda su obra, se trata en ellos de «encontrar una salida», de «trazar una línea de fuga», pues, como aseguró Milena—una de las mujeres de su vida—, Kafka «era un hombre y un artista de conciencia tan escrupulosa que hasta se mantenía alerta allí donde otros, los sordos, ya se sentían seguros».

MANUEL RIOS RUIZ

por conjeturable a partir de una «trayectoria» prácticamente inexistente o de un análisis de *Poemas de Lida Sal*, sino por todo lo contrario, es decir, porque la edad física y poética de Almudena Guzmán hacen de ese futuro una incógnita apasionante e inauguran una expectación sin base analítica medianamente válida: el paso de la adolescencia a la primera/segunda juventud puede configurar el futuro poético de Almudena en infinidad de sentidos, ninguno de ellos sólidamente previsible, e incluso —lo que no es deseable, pero cabe en los avatares biográfico-existenciales, y también literario-poéticos, de la adolescente autora de estos *Poemas*— puede dar al traste con la vocación y/o con la actividad poética pública que en los *Poemas* tan brillantemente se estrenan. Así, pues, la aproximación crítica a cada uno de los poemarios premiados en la primera convocatoria del «Puerta del Sol» requeriría muy diferentes tratamientos: para *Pais de octubre*, la consideración de una poesía *in fieri* —por más que ésta se halle en sus primeros pasos—; para *Poemas de Lida Sal* la constatación, tan analítica como sea posible, de una poesía en surgimiento —o, bien mirado, en fulgurante irrupción—. Si para los *Poemas* el tratamiento idóneo no presenta dificultades, para *Pais de octubre* le serían de gran provecho algunos datos que supongo apuntados en las bases de la convocatoria.

Estoy hablando, desde el título mismo del presente comentario, de «premios», en plural. Este plural conviene al galardón

instituido por Libros Dante en 1981, en la medida en que dicho galardón siga siendo otorgado anualmente en lo sucesivo. Pero, tocante a los dos poemarios



de que me vengo ocupando aquí, esto es, a los recompensados en la convocatoria de 1981, no hay en realidad más que un solo premio (y parece normal que en las convocatorias siguientes haya igualmente un solo laurel titular). El premio «Puerta del Sol» de 1981 fue concedido, por unanimidad, a *Pais de octubre*, de Pedro Molina (Málaga, 1955). A *Poemas de Lida Sal*, de Almudena Guzmán (Navacerrada, 1965), le fue adjudicado un «accésit especial», creado para distinguir particularmente este poemario cuya publicación se recomendaba a la vez, por el jurado calificador, a la editorial convocante. Quede constancia, pues, de la unicidad del premio, de la titularidad de éste en la primera convocatoria y de la índole excepcional y subalterna de la distinción conferida al otro poemario editado subsiguientemente en la misma colección. Quede así matizado el plural, a efectos diríamos «estadísticos». Porque, para mí, con el máximo respeto al veredicto del jurado, ambos poemarios, el de Molina y el de Almudena, cada uno en su ámbito de creación, se igualan en méritos, son, virtualmente y a parejo nivel, *premios* «Puerta del Sol». Y en cuanto tales los traigo aquí juntos.

Ámbitos de creación, motivaciones, propósitos... Venturosamente distintos, desde luego. Arriba he señalado, en relación con el tratamiento crítico por adoptar en cada caso, las importantes diferencias que median entre las imprescindibles *situaciones* de uno y de otro poeta. En las contraportadas de sus libros, las respec-

tivas notas de presentación (por cierto, y al contrario de lo que es habitual en el género, verdaderamente sustanciosas y caracterizadoras) incluyen fragmentos de textos teóricos de los propios poetas. ¿Por qué tan recortados esos textos, tan racionados? ¿Por qué no íntegros, al frente de los poemas, descubriendo e iluminando una poesía todavía tan necesitada de esclarecimientos? A los recortes tengo que atenerme. Y empiezo por el de Pedro Molina, aceptablemente extenso. Permítaseme transcribirlo en toda su extensión y con su misma grafía: «El sol que nace, cruela de vil, el barquero sidharta, t.s. eliot, los elefantes blancos, poeta en nueva york, la estación de las lluvias, el veintisiete, borges, los amigos, el guindo en el jardín, los perros y la luna. Octubre. Y la locura, el vértigo, la risa. Primero la palabra o la imagen. La contemplación o la escritura. Después una mesa de espaldas a la luz. Silencio. Caen palabras o polillas o nada. Impotencia o creación. Atisbo, roce. Ya es de noche. Vuelves al bregar de la cocina. Arte poética, arte de amar. La poesía y la vida.» El presentador es menos generoso con Almudena. Recogeré aquí parte de su texto, y no sólo los fragmentos del de la propia poetisa, para que éstos, entre comillas simples, conserven significado y coherencia: «Para Almudena Guzmán la poesía es, a sus dieciséis años, "una clara e insuficiente reacción ante la soledad", por eso tiene "la secreta ilusión de que los que sean bohemios, románticos, aprendices de gato negro, violinistas, enfermos de mal de amores, mendigos, oficinistas aburridos, tímidos, juglares o niños..." le lean alguna vez y le acompañen...»

Yo tiendo, y que ellos me perdonen, a acoger con reservas las declaraciones teóricas de los poetas muy jóvenes. Raras excepciones aparte, suelen ser ostentosas, exageradas, confusas..., lo cual, por otra parte, me resulta envidiable porque refleja el más glorioso de los estados del ser humano: el estado de juventud, en el que la desproporción es señal y manera de la sorpresa continua y de la actitud de conquista. Hace poco que, en una antología, un poeta que ahora —valga la manida expresión— está pisando el umbral de la madurez afirmaba: «Es bastante corriente entre los poetas de mi generación el escribir payasadas cada vez que se les pide una poética.» De su generación y de todas, a la misma edad (la que tenían, por escandaloso ejemplo, los *nueve novísimos* cuando Castellet los reunió y los *lanzó*). A la vista está que ni Pedro Molina ni Almudena han escrito payasadas, ni han incurrido en penosa ostentación. Sí parece que se dejen llevar de algunas desmesuras y vaguedades verbales, las cuales, por lo demás, serían fruto no tanto de su juventud cuanto de su personal modo *actual* de entender y ejercer la poesía. Así, Pedro Molina, conforme a su peculiar, y evidentemente ya rico, irracionalismo imaginativo (entendiendo este último adjetivo en el sentido que se deduce del concepto de «*imaginación secundaria*» acuñado por Coleridge), formula su declaración teórica en una especie de enumeración caótica donde se mezclan las lecturas predilectas, las sensaciones, las vivencias, los ambientes, y una idea de la creación poética y de la relación poesía-vida. Así también, de otro lado, Almudena Guzmán, al hablar de



su poesía lo hace en términos perfectamente acordes con el difuso —y no por ello menos vigoroso— intimismo sentimental que es raíz y sustancia última de su ejercicio poético. No están de más, por tanto, siquiera sea en su calidad de indicaciones, valiosas efectivamente, estos retazos de «poética» que las respectivas presentaciones de contraportada incluyen como aditamentos al esbozo crítico: las reservas que respecto a ellos puedan suscitarse pesan menos que cuanto ellos mismos aportan de imprecisamente definitorio y/o confesional.

La poesía de Pedro Molina aparece distendida entre una interioridad individual alborotada, conturbada por su propia situación, y un mundo general privado de su ideal transparencia por arduas interrelaciones físicas y espirituales. El amor —de un ser humano a otro, del ser humano al mundo— halla su expresión en la poesía, pero la realidad de todos los seres se presenta al poeta dividida y dispersa, y la expresión poético-amorosa debe formarse de elementos primigenios («primero la palabra o la imagen», nos ha dicho, en prosa, Pedro Molina), de elementos cuya asociación *secundariamente imaginativa* —remito a la terminología de Coleridge— *compone*, y *no organiza*, los poemas, cada poema en su distinta área de realidad. El propósito más alto del poeta —y a la vez la concepción más pura del poema— es confundirse con la esencia intemporal de las cosas y tomar *naturalmente* de esa esencia la potencialidad y la expresión misma: «No hay misterio ni regla / en esto que te digo: / Nuestra fuerza es ser fuego, / Islas, árboles, mares / Hablar con el lenguaje / Sin tiempo de las cosas.» Pero «una voz en falsete / anuncia que se ha roto el espejo» y «Más allá de la idea / Sólo existe la magia», y, en la prosa de la declaración teórica, «la locura, el vértigo, la risa». De ahí el recurso, en los poemas amorosos y descriptivos, a un surrealismo de descomposición (admirables, en especial, los poemas «Denuncia de los

cisnes» y «Sombras», el primero bajo la sombra del Lorca de *Poeta en Nueva York*, y el segundo entre el Aleixandre de *Espadas como labios* y cierto decadentismo *novísimo*) y también a un imaginativismo —insisto en remitir a Coleridge— de evasión (sobre todo en los «Tres poemas antiguos», manifiestamente deudores de Borges, a quien —citado puntualmente en cabecera del poema— se debe asimismo la armazón metafísica de «Laberinto»). Un irracionalismo acumulativo anima poemas tan dispares como «País de octubre» (visión/evocación subjetiva), «Los delincuentes» (crónica de la realidad «maldita») y, en general, los de tema amoroso, en los que una conciencia/voluntad de destrucción logra la dicción fulminante o se diluye, las menos de las veces, en series de alusiones que rozan la trivialidad.

A Almudena Guzmán habría que ubicarla en la línea de poesía femenina joven que principia con Ana Rossetti y prosigue con Blanca Andreu (por dar dos nombres de revelación llamativa y reciente, obviando las muy sensibles y diversas distancias que los separan, para las cuales no hay aquí, desde luego, espacio ni oportunidad). Quiero decir: en la línea de la joven, muy joven, poesía femenina española que asume la feminidad (o más exactamente, la condición femenina) con absoluta desinhibición, olvido de todos los tabúes sociológico-morales y entera espontaneidad en la expresión de contenidos —objetivos y/o subjetivos— afectivos y/o sexuales. Lo que acabo de exponer basta, creo yo, para una caracterización somera y genérica de *Poemas de Lida Sal*; pero, claro está, no basta para un conocimiento pertinente del pequeño universo cordial que Almudena muestra al lector de esta su primicia poética. El sentimiento amoroso se halla presente, coloreándolos, en todos los *Poemas*, pero no se constituye en monotema. La ciudad («Madrid»), simultáneamente contemplada y evocada al regresar a ella, un «Anciano de color que andaba por el metro diciendo tonterías», un «Panorama desde la ventana de la cocina», una «Aparición compostelana»: he aquí otros temas, autónomos y sin embargo teñidos de la emoción con que la enamorada vive su sentimiento, el cual ha tenido, en los diez poemas primeros, expresión propia y suficiente, desenfadada y tierna, sencilla y asombrosamente certera. Tal es, pues, la especificidad de este poemario irrepetible: un intimismo, de naturaleza amorosa, que se derrama sobre la cotidianidad adolescente y su entorno, y que se transmite al lector sin la mediación de artificios poéticos usuales. Ahora bien, el lenguaje coloquial, la fluidez de la cálida confianza, el gracioso desparpajo con que la efusión —hacia el amante y en último término hacia el lector— se produce, nada de eso, ni todo eso junto, excluye la vivacidad imaginística, el tino en la prístina adjetivación, la inteligentísima combinación de efectos; antes al contrario, unas y otras cosas se complementan indisolublemente, y el resultado es, ya lo he dicho, pasmoso. También he dicho que los *Poemas* son irrepetibles: no porque Almudena vaya a superar, con los años, esa «clara e insuficiente reacción ante la soledad» de que ella misma habla a propósito de su poemario (le llegarán otras soledades ante las que reaccionará con parecida claridad e insuficiencia),

sino porque su universo crecerá y se hará más complejo y más turbio, será un universo de adulta que necesitará otra suerte de efusión, e incluso de entendimiento, hoy imprevisible. Y se me ocurre que el único de los *Poemas de Lida Sal* que Almudena podría incluir en un libro futuro sería el dedicado a «Miguel Angel Asturias», en mi opinión el más *maduro* de todos, el que ciñe, caldea y enriquece de crudas referencias esta lozana palabra de hoy y la dota de algo muy parecido a un futuro.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

## AMAR UN CUERPO EN LA MEMORIA

MIGUEL GALANES: *Urgencias sin nombre*. Colección Adonais. Editorial Rialp. Madrid, 1981.

Para Miguel Galanes, el cauce de percepción vital más completo de que dispone el poeta es la memoria. *Urgencias sin nombre*, su segundo libro publicado —anteriormente editó *Inconexiones*, en 1979 (Agora, Madrid)—, es una bella reflexión poética sobre la revitalización de lo ya pasado y físicamente extinguido a través de una interiorización posterior. En esa segunda fase de desarrollo existencial constituida por la aprehensión y modificación oníricas del dato objetivo, el sentimiento, condenado por naturaleza a diluirse en el tiempo, cobra nueva dimensión, y la piel, en las entretelas del sueño, se torna más viva y cálida, enojándose con el opaco resplandor de una añorada presencia que regresa al ámbito inmediato del poeta por la vía del recuerdo.

A quienes hemos seguido con creciente interés la evolución poética de Galanes no nos extraña que el libro que comento tuviera, en el primitivo borrador, un título distinto al actual, y especialmente significativo: *Signos de la memoria*.

¿Cuáles son esos signos que reintegran el tiempo desvanecido a una categoría intelectual más duradera? Símbolos obsesivos en los que Galanes se reconoce, revive y adentra, son fáciles de detectar a lo largo de todo el poemario: la piel, el cuerpo, el aire donde piel y cuerpo gozaron otra piel y otro cuerpo —«el aire que hoy danza a tus espaldas / posará, más tarde, en roce junto a un cuerpo» (pág. 59)— los labios, el rostro, la cintura, el talle amados. En este borroso universo de la memoria, los sentidos vibran de nostalgia evocando su Paraíso perdido; lacónico, un espejo refleja la imagen solitaria del poeta allí donde una sombra desnuda surcó su plateada faz en el remoto tiempo.

Pero una sustancia última convierte todo el paroxismo melancólico de Galanes en «profesión de vida»: asunción de lo desaparecido como hecho incorporable e incorporado a las vivencias del poeta. La poesía de Miguel Galanes eleva a nivel de dogma aquella célebre frase de Proust, para el que «sólo a través de la memoria recobra la vida su unidad». Y la vida del poeta se recrea y unifica en ese infinito espacio en el cual la Poesía y la Evocación reinan, como damas absolutas y gemelas de una heredad en lucha con el tiempo.

Desde este punto de vista, pues, en Galanes memoria y poesía dejan de ser pseudovalores artísticos o anímicos para transformarse en realidades objetivas de carácter positivo, ya que, de una parte, la memoria devuelve al tiempo ido una ornamentación y un brillo en apariencia ficticios, pero que, una vez deglutidos por el subconsciente, se truecan en materia vivida y, por lo tanto, cierta; de otra, este conglomerado de autenticidad y fantasía es inmortalizado por conducto de la palabra poética.

No todo es tan sencillo, sin embargo: los dados del rompecabezas, en contra de lo que pudiera deducirse de la exposición anterior, no acaban de encajar; hay un elemento perturbador que disgrega la superficial armonía del conjunto, engatillando el justo acoplado de las piezas que componen este damero maldito. El paraíso ilusorio del poeta tiembla por momentos, pierde entidad; un albañal movedizo y embarrado amenaza con tragárselo en su negro seno de suciedad y olvido. Mas Galanes, que se reconoce por mediación del suceso poético, con ayuda de este último reconoce igualmente a su enemigo y, con rapidez, lo desenmas-



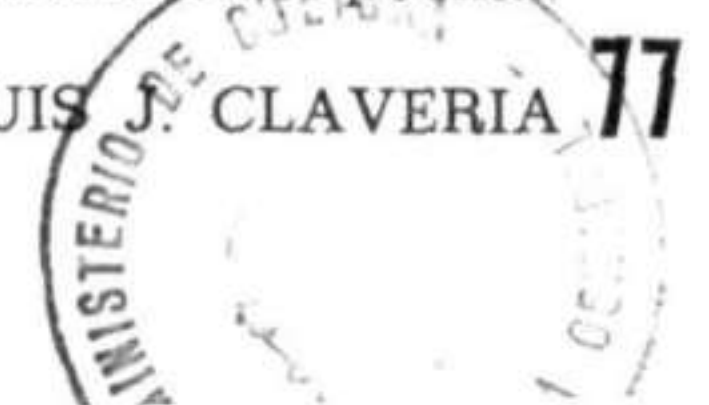
cara: «La memoria sucumbe ante el deseo» (pág. 40). El poeta, finalmente, se siente frustrado; la ansiedad y la insatisfacción son muros que se alzan contra su voluntad de traspasar las fronteras de lo real. Con tristeza observa cómo su vida oscila (pág. 49) «entre lo dulce» —la memoria fecunda y creadora— «y lo amargo» —el deseo sin pausa que hiere la clausura ingrata de su corazón y la despiadada soledad de su cuerpo—. Por ello, afirma: «Bebo largamente del líquido» —la vida— «en un relámpago sin fondo» —el recuerdo—. Desasistido, su silueta se proyecta sobre el cristal azogado como «héroe fugaz entre caballeros y sombras».

No obstante, nadie, ni aun el desamor, puede arrebatarse el gozo de saberse desdoblado en una insospechada magnitud, más allá del paisaje visual que se ofrece a la miope percepción de pupilas rutinarias. Ama su palacio trágico, su trono de madera, y concluye: «Me vivo» (pág. 60). Trágico destino que le enorgullece, aunque le abruma; dice en la prosa prologal (página 12): «La mayor gloria podría estar en el apropiado engaño, en la adorable y sufrida obligación de escribirse, o en el riesgo del vivirnos como en una ola a la deriva, que sucumbe en la culminación de su memoria.»

Aceptada esta oscura predestinación, una suerte de viento indiferenciado lame con su fría lengua los poemas finales, absorbiendo sus versos y arrojándolos al término ignoto de la desposesión y el silencio, bosque lúgubre donde el deseo —obsesionante siempre en Miguel Galanes— se extingue con la muerte: «...lágrimas / supuran las paredes. Cuando marchas, sin deseos / finalmente» (pág. 64). «Sombras, ausencias / donde se mezclen los cuerpos sin deseo» (pág. 65). La ausencia de dolor puede estar en el aire que gozoso acaricia como un ala la vidriera gótica de una catedral, prófugo del amor huidizo y del terrestre llanto (página 67): «Qué delicia huir por los cristales. Desertor / de colores y costumbres vagar en lo alto / sin refugio, sin el vértice que ancle tu persona. / Amar el vuelo intransparente, tan claro y sin azul.»

No quiero terminar el comentario sin resaltar de modo expreso los intrínsecos valores de este libro. Galanes ha creado en él una atmósfera sensible y exquisita, sobrepasando ampliamente, en mi opinión, el nivel de calidad de *Inconexiones*, su poemario primero; obra ésta que presentaba ciertos ribetes de bisonñez, y en la que nuestro poeta planteaba la reflexión como un hecho más lingüístico que poético. La experimentación verbal, fallida en ocasiones, adhería a la trama hermética de los poemas una epidermis en exceso áspera y rugosa. *Urgencias sin nombre* prescinde, en gran medida, de la cruda investigación idiomática, sustituyéndola, con acierto indudable, por una mayor claridad expositiva, un verso más largo, transparente y armonioso, y un superior ensamblaje de la arquitectura externa del poema.

LUIS J. CLAVERIA 77



# PLINIO SIGUE INVESTIGANDO

FRANCISCO GARCIA PAVÓN: *El hospital de los dormidos (Una historia de Plinio)*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

Dos facetas cabe destacar en la vida y obra de Francisco García Pavón: por una parte, su dedicación teatral como catedrático de la Escuela de Arte Dramático, crítico e investigador teatral, y por la otra, su vocación literaria, centrada en el relato corto y en la novela.

Como tratadista teatral quiero recordar su monografía *El teatro social en España (1895-1962)*, estudiado desde los días de Dicenta hasta la última fecha. Fue escrito en época madrugadora, cuando todavía no estaban de moda entre nosotros la historia social de la literatura, aun cuando en la consideración de casi todos estuviesen las importantes aportaciones a la teoría de la novela de Lukacs y Goldman. Más tarde hasta en la Universidad se pasaría el sarampión de la historia social de la literatura y el arte —¿cuántas ediciones han tenido ya las obras de Arnold Hauser?—, hasta llegar al manual, controvertido, «Historia Social de la Literatura española», de Carlos Blanco Aguina, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, editado por Castalia, en 1979. Pues bien, en 1962 escribía García Pavón en la introducción a la mencionada monografía: «Ni los manuales de historia de la literatura con más autoridad han considerado con espacio mínimo la llamada literatura social en España.»

De su obra narrativa más conocida cabe recordar los títulos más significativos: *Cuentos republicanos*, *La guerra de los dos mil años*, *El reinado de Witiza*, Pre-

mio de la Crítica en 1968; *El rapto de las sabinas*, *Las hermanas coloradas*, Premio Nadal en 1969; *Nuevas historias de Plinio*, *Voces en Ruidera*, etc., con los cuales se ha abierto un holgado sitio en el panorama de la literatura contemporánea, y a punto ha estado de conseguir un sillón en la Academia.

*El hospital de los dormidos* continúa la saga de las novelas policíacas a la manchega, río narrativo cuyo manantial descubriese por primera vez García Pavón en *El reinado de Witiza*, donde sus héroes «Plinio», jefe de la G. M. T., y el veterinario, don Lotario, el uno Sancho Quijano y el otro Quijano Sancho, les diese por abandonar las andanzas de la Caballería y convertirse en colegas de Holmes y Mr. Watson; un Holmes-«Plinio» con la gorra de plato de los municipales, liando el «caldo de gallina», más intuitivo que deductivo, y un Watson-Lotario, médico de cabecera de animales irracionales, más guasón que flemático.

El título *El hospital de los dormidos*, tan sugerente para una obra del género policíaco, aparece mencionado por primera vez en la página 50 y se explica en el discursar de la intriga. La novela está estructurada en cinco capítulos o relatos que por sí mismos podrían formar cuentos independientes o integrarse, como en este caso, en una unidad mayor.

La acción es lineal, sencilla, y sigue los esquemas tradicionales de las novelas detectivescas: un indicio, la aparición del primer «dormido» descubre una serie de pistas que «Plinio» y su amigo don Lotario van siguiendo hasta el final donde se resuelve el caso. En las novelas de García Pavón interesa menos el asunto, a veces un caso sin mayor trascendencia como éste que termina felizmente, que el ambiente o mundo circun-

dante que gira en torno a la historia y que el autor construye con su arte narrativo y dibuja con colores costumbristas.

La acción transcurre en Tomelloso y sus alrededores, en época reciente a la dimisión de Suárez como se puede colegir en la página 136; en el verano, en agosto (página 96) «Plinio», acompañado de don Lotario, salvo en los días del veraneo de éste, sigue las pistas a extraños casos de «dormidos», que aparecen tumbados en cualquier parte, con una alegría o placer inusitado en sus rostros.

*El hospital de los dormidos* tiene su espacio mítico en la Mancha, centrado en Tomelloso, en cuya localidad «Plinio» es jefe de la Guardia Municipal, la famosa G. M. T., subida en la elocuencia y burla de las siglas. Todo espacio mítico supone un paisaje real de referencia y una historia, traída al presente cuando convenga, para adobar una opinión (página 29). La geografía manchega, rural, será determinante en la manera de ser de los personajes que se mueven en la novela; generará un perspectivismo conservador y un lenguaje coloquial y rico. Analicemos estos aspectos:

Los códigos ideológicos en que se mueven los personajes de esta obra, sobre todo los protagonistas, «Plinio» y don Lotario, son conservadores e incluso reaccionarios: ojeriza contra los pantalones



nes vaqueros, las barbas alquiladas (pág. 61), los veraneos de playa, el bingo, la música moderna, los bidés; he aquí una enumeración caótica, que reconstruye el mundo «moderno» contra el que se alzan las iras y las guasas de los personajes, también del autor. La ironía va más lejos de la moda que altera la costumbre, y tiene su blanco en la política actual, lo cual se puede rastrear en las páginas 75, 93, 100, 106 ó 136, y otras (referencias a UCD, a Suárez, la «Parabellum», la «ETA»).

Existe un desprecio teñido de humor contra las minorías marginadas, las prostitutas y los homosexuales, que reciben las bur-las populares. La filosofía de andar por casa, entre el moralismo, el sentido común y el humor, aparece en las páginas 47, 85, 98 y 125. Incluso García Pavón crea un filósofo, Braulio, sentencioso y ocu-rrente, emparentado con el pen-sador-zapatero de Pérez de Ayala. Este discursar se vierte en sen-tencias refraneras, en paradigmas de experiencia: «Todos tenemos nuestro tren loco, que va por el túnel del disimulo» (pág. 47); «¿No dices que cuando no sabes dónde estás es cuando vas más dere-cho?» (pág. 125). El filósofo de García Pavón tiene muchas cua-lidades del tonto del pueblo; des-pués de todo, un filósofo es un iluso, y es posible que hasta Aristóteles lo viese así. Este es el re-trato, caricatura, de Braulio: «Era Braulio, el filósofo, con una cami-sa gris, los brazos al aire y zara-güelles ceñidos, de ciclista». Gar-cía Pavón, por boca de «Plinio», sentencia sobre la psicología na-cional: «No sé qué le diga, don Lotario, porque los españoles siem-pre creen que cuanto más vocean más hombres y más graciosos o graciosas son. Cuanto más lloran al muerto más lo sienten, y cuanto más gritan a la hora del engranaje creen que las da más gusto.»

El arte narrativo de García Pa-vón se manifiesta por las siguien-tes cualidades: uso de un voca-bulario jugoso, con raíces en el espacio agrario de Tomelloso; un vocabulario camino de la extin-ción, ante la invasión de la moda, los extranjerismos y los nuevos inventos que hacen desaparecer las peculiaridades del campo. «Pli-nio» y don Lotario concurren con las viejas palabras ya olvidadas: dental, garabato, lavija, pescuño

(página 126), y la novela termina en un juego de nostalgia, demos-trar quién sabe más sobre el vo-cabulario perdido: ceño, bocín, ar-quillos, laillos, mozos, limones, pa-lometa... (pág. 163), García Pavón recuerda a Delibes en el rescate de los viejos vocablos que se perde-rán irremisiblemente ante la in-vasión de los argots, las siglas, los «Espanglis» y el horterismo de ba-rrío y centro fino.

El autor emplea un lenguaje co-loquial, con abundancia de dimi-nutivos en -ico, -ete, -illo (págs. 62, 64, etc.). Este lenguaje coloquial se convierte en muchas ocasiones en escatológico, fenómeno distin-tivo en esta novela, hasta parecer casi una obsesión. Los órganos se-xuales en toda la gama de nom-bres castizos y las partes tapadas se convierten en materia literaria, en picardía, chiste procaz y risa por la que tantas veces escapan los malos humores de los españo-les (véanse las págs. 36, 59, 60, 61, 86, 88 y otras muchas). Este len-guaje se retuerce en expresiones ocurrentes, muy abundantes (pá-ginas 35, 38, 64, 71, 86, 88, 98, 150 y otras).

Son frecuentes los chascarrillos y disparates festivos (págs. 106, 107, 118), que a veces tuercen el labio en rictus quevedianos: «¿Os imagináis, si no fuera así, las tum-bas comunes, llenas de orejas vi-vas haciendo oído a todo lo que se dice ahora?», pág. 31; o toda la página 61, donde la risa trata de espantar la congoja de la muer-te en un diálogo sentencioso.

En un lenguaje crecido en las raíces del pueblo no podían faltar los apodos, que tantas veces dicen más de la persona que el nombre del bautismo: «Bocasebo», «Culo-campana», «Mora», «Navajero», «Repizcá», «Migadulce», «Cidon-cha» y otros; incluso no faltan los nombres de pila raros, de esos que tanto llaman la atención en las novelas de Delibes, como Agen-cia o Recinta, don Reprimido, et-cétera.

García Pavón ha escrito otra novela de Plinio, que sin duda deleitará a sus lectores habituales. Se trata de una novela que sobrepasa la consideración de corta, con 164 páginas, pero que no llega a las dimensiones de la común-mente considerada larga.

A. SABUGO ABRIL

## LAS ILUMINACIONES DORSIANAS

EUGENIO D'ORS: *Sijé*. Editorial Planeta. Barcelona, 1981.

¿Está en auge o, sencillamente, hay una determinada atracción actualizada por todo cuanto simboliza la obra dorsiana? Parecen vislumbrarse signos que lo subrayan, y cabe citar esas interesantes aproximaciones críticas y situativas que firman Aranguren, por una parte, y Guillermo Díaz-Plaja, por otra (éste, con su libro ajustadamente subtulado «La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors, y encabezado formalmente así: «El combate de la luz», Espasa-Calpe, Madrid, 1981).

En realidad, ahí queda planteado el confrontamiento de la obra dorsiana. La luz, lo luminoso, el poderoso imán del foco de luz. Hubo entrega tanto intuitiva como razonada, a lo largo de su variada obra (en lo filosófico y en lo narrativo, en lo ensayístico y en lo artístico) a la luz. Creo que es su constante: la luz clásica. Incluso cargada de herencias que en la generación del 98 se acogieron y conllevaron casi como estandarte de la significación densa y profunda de la escritura; corrijamos, «del arte de escribir», que es como entonces se decía, y que llevaba emparejado en fusión absoluta el «arte de pensar». O sea, contar y decir, sopesar y hablar, conceptualizar y expresar. Un encaminamiento que encaja dentro de exigencias por aquellos años primeros del siglo xx, como una primacía definitiva.

En Eugenio d'Ors, siempre se manifestó esa exigencia. Con respeto y pudor hacia lo muy elaborado, hacia las técnicas depuradas (repito: criterios de aquel entonces y sin meterme a analizar si conserva vigencia hoy en las nuevas pléyades de la literatura o no). Al fin y al cabo es la designación del clasicismo en el escritor. En lo que fue d'Ors. Y con sólo citar dos títulos o tres creo que podremos entendernos sin dificultad. Como trabajos muy representativos de lo dorsiano y en campos muy diferentes, me atrevo a sonsacar: *Las ideas y las formas* (filosofía), *La oceanografía del tedio* (ensayística), *Tres horas en el Museo del Prado* (enfoque de arte). Y repito en mi atrevimiento: ahí tenemos, cabalmente, a un autor cuya realidad primera, el idioma y la cultura de Cataluña, se trasladó con eficacia y soltura al idioma y a la cultura de Castilla. Con sólo añadir su admirable serie de los glosarios, el panorama se completa en retrato de fidelidad que doy casi por radicalmente atinado y en su justa situación de época y pensamiento socio-político-cultural. Eugenio d'Ors, pese a ser de un momento histórico, es escritor (con todas las precauciones que quieran tenerse) de una historia única: la de las letras españolas en el siglo xx.

Quando se adentra en la narrativa, Eugenio d'Ors tiene las mismas panorámi-

cas de la creatividad. Y, ante todo, el anhelo, la necesidad de lograr una expresividad lo más perfecta posible. No digo que refleje la única posibilidad de lo literario admirablemente bien dicho y escrito. Eso entra en nuestra permanente sensibilidad como uno de los modos de fluir en la creatividad. ¿Cómo, sin embargo, negarle ese derecho a la ciudadanía de escritor de pura cepa? Con sus miradas de par en par abiertas y contemplativas, yendo siempre (tras el epicentro de lo personal) a lo que es más amplio y universal y, asimismo (en relación estrecha con otro mirar sensible y humanista: lo juanramoniano, en poesía), con tendencia obsesiva hacia lo duradero y lo eterno. Es más, en d'Ors camina en vanguardia el combate teórico por la razón y lo razonante y lo razonado. Es su modo de ser, preferir con emociones

nunca escondidas ni acurrucadas el poderío de la razón sosegada al viento arrastrador de las pasiones siempre más o menos caóticas y tumultuosas. En metáfora más delimitada, yo digo que d'Ors es el río en su caudaloso y fuerte encaminamiento, porque detesta la riada y el desbordamiento que inundan las tierras de salvación serena del hombre: las orillas.

En narrativa, ¿iba a dejar de cumplirse ese cometido, ese horizonte? No. Y ejemplo claro lo tenemos en su obra inédita hasta ahora, que se titula de modo algo insólito: *Sijé* (Planeta, Barcelona, 1981). No es obra suelta ni mucho menos. Perteneció al aglutinamiento de mitos y acercamientos de lo imaginario en poesía, que se llama «Las Oceánidas». Ya se ve el escenario: mar y mujer, el agua y lo femenino. ¿No es simbólica de eternidad

mítica y poética? ¿No será, incluso, que siempre sintió d'Ors la comezón y el consabido dolor de no ser poeta en estrofas de poemas? Ya se sabe que muchos escritores conocieron y conocen tal incapacidad. Pero la narrativa, al ser simbólica, es por fuerza texto con dinamismo de poesía. Se utilizan metáforas, y la estilística se hace apretada, concisa. Una expresividad que no huye, pese a que su autor le dé rienda suelta a la palabra, a la arquitectura de la expresividad. Desnudez de los nombres, originalidad de las invenciones, y así es toda esa tetralogía novelística dorsiana llamada «Las Oceánidas». Hay un sendero que nos conduce desde *La bien plantada* hasta *Lidia de Cadaqués*, pasando por *Gualba, la de mil voces*, y por *Sijé*. Dígase que lo inédito de *Sijé* es en libro, porque en forma de glosa fue publicándose

## LA TRADICION ASUMIDA

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Huir del invierno*. Hiperión. Madrid, 1981.

Al igual que en 1975 a Antonio Colinas, la concesión del «Premio de la Crítica 1981» a Luis Antonio de Villena por su libro *Huir del invierno* supone el reconocimiento de la joven poesía por parte de unos críticos raramente «atrevidos», que suelen conceder tales honores más a hombres que a libros de verdadera entidad poética. Como ocurrió hace seis años con *Sepulcro en Tarquinia*, el galardón otorgado a *Huir del invierno* es el premio no sólo, y fundamentalmente, a un libro importante en sí mismo, sino también a la trayectoria ascendente de un poeta que alcanza aquí su mejor voz, la propiamente suya.

Escrito entre 1978 y 1981 (salvo cuatro poemas de 1977), *Huir del invierno* reúne la poesía escrita por Luis Antonio de Villena después de la publicación, en 1979, de *Hymnica*. Si posterior a *Sublime solarium* (1971) y *El viaje a Bizancio* (1976 y 1978), *Hymnica* supuso la natural confluencia a la que esta poesía estaba destinada a llegar tras los dos libros iniciales, *Huir del invierno*, en cambio, personaliza ya una intención y unos logros bien distintos. Con ello quiero decir que *Huir del invierno* viene a confirmar la apertura de una nueva etapa—no desvinculada, sino estrechamente unida a la anterior en línea de continuidad—en la poesía de Luis Antonio de Villena (lo que ya se anunciaba en los distintos poemas de este libro que su autor fue adelantando en revistas y publicaciones diversas), a la par que contribuye a precisar mejor el sentido global de los tres libros anteriores del poeta. Expliquémoslo: si el barroquismo verbal y un recargamiento en la adjetivación, unido a una imaginería de raíz surrealista, todo ello unido en la tradición simbolista-modernista con continuas referencias al mundo clásico grecolatino, distinguía a *Sublime solarium*, en *El viaje a Bizancio* todo ese rico bagaje de materiales se clarifica para dar paso, ya más directamente, a una poesía de la experiencia (aquí no tanto de la expe-

riencia mental como de la experiencia física), en la que las «sensaciones» nos alcanzan desde la intensidad vital. Con *Hymnica* el autobiografismo entra de lleno en la poesía de Luis Antonio de Villena, realzada con la utilización del panegírico y el diti-rambo como recursos expresivos, y en donde los «poemas-retrato» casi siempre reflejan (directa o indirectamente) al propio poeta que los traza. El dandismo como rebeldía y desafío no oscurece la emoción emanante del texto, y los homenajes—literarios y vitales—se suceden. Experiencia que entra por los sentidos y se hace imagen. Y como telón de fondo un esteticismo decadente elevado en el orgulloso pedestal de una ética pagana asumida en su desnuda altivez. Con *Hymnica* queda así parcialmente cerrado un proceso de indagación (interior y exterior) del poeta hasta ubicarse en su mundo propio. Y en el poema «El desterrado», que cierra aquel libro, el poeta—nuevamente solo—aguarda entre lágrimas al imposible ángel o demonio que le salve. Tras el sueño (el paréntesis temporal de los tres años que van desde la publicación de *Hymnica*) nos llega ahora este *Huir del invierno*, y con él la confirmación de un presentimiento. ¿Qué ha ocurrido? Sencillamente que el tiempo no transcurrió en balde, y así nos encontramos con la maduración de una poesía que nos proporciona nuevas dimensiones de conocimiento desde la sazón de aquella de la que es origen. Porque inmersa en un simbolismo parejo al de libros anteriores, abundando en una sensualidad que no es sino la intensificación de un mismo eros, insistiendo en un *misticismo* pagano ya presente en *Hymnica*, el poeta ha conseguido una carga mayor de reflexión, una profundidad metafísica arraigada en una existencia más rica, en una más sabia concepción del mundo que al momento nos cautiva. En *Huir del invierno* Luis Antonio de Villena ha evitado caer en el poema repetitivo (pese a la extensión del libro), ha salvado el escollo de una adjetivación que pudiera parecer tópica y ha dotado al lenguaje, debidamente clarificado, de una pasión meditativa de transparencia elegíaca. Con ello, esta poesía de las sensaciones gana en esencialidad. Situada desde unas coordenadas culturales clásicas (la helinística, la latina y la islámica) reconocibles muchas veces en



a lo largo de dos años, en 1928-1929, en el *Día Gráfico*, diario de Barcelona.

¿Novecentismo y modernidad? ¿Y por qué no, si los factores esenciales, como ya fui subrayando en la totalidad de la obra dorsiana, también tienen ahí residencia y elección plena hacia la luz? Cristalización que es luz de arriba y de abajo: el sol y el mar. Muéstrase una vocación mediterránea en lo dorsiano y en seguida se piensa en aquel otro escritor levantino, gran amigo de Miguel Hernández y prematuramente desaparecido, que adoptó precisamente el seudónimo de Ramón Sijé. Una palabra cuya identidad es esencia y con meollo de alas desplegadas. Pura y fluyente figura, puro y fluyente símbolo. Una voz. Un ser. Un cuerpo, al realizarse la encarnación terrestre. Locura de lo racional y de lo irracional, con ese deleite dorsiano por

los viajes. Su novela, su extraña narración más bien, se desarrollaba en paisajes llenos de luz cuyo arraigo es esencialmente Italia: Venecia, Ampezzo, La Riviera. Claro que eso no excluye, sino que fundamenta como arranque (mero comienzo o relación y nada más) lo español y lo francés, la orla del Mediterráneo con su riquísima y vieja civilización en paisajes y en tradiciones de la admirable estampa de la humanidad.

Fórmulas brillantes van a ir jalonando ese mito femenino. *Sijé*, entre las evocaciones de *Addio* y de *Ave*, es simbólica de lo femenino. Una búsqueda incesante en lo dorsiano. ¿Belleza, misterio, poesía, placer, emoción? Es todo eso en gavillas de lenguaje muy sensible.

La mujer, *Sijé* esta vez, como cuerpo y rostro y latidos y ternura. Pero, el escritor lo señala: «Para mí, Sijé fue

una voz antes de ser un cuerpo.» En esa escenificación de aventuras, el aroma se despierta entre los canales · góndolas de la siempre ennoblecida y misteriosa Venezia, entre las nieves de Cortina d'Ampezzo, y hacia cuya purificación ingenuamente, sin saberlo, tantas personas acuden. En d'Ors no interviene la inocencia pueril, y añade con relación a la espiritualidad «vocal» de Sijé, a la figura que fue sonido antes de ser corporeidad: «se desquitó, más tarde». No es necesario que haya escenas cuya formulación sea exclusivamente física, los labios para el beso, los ojos para la mirada, y el cuerpo para la intercomunicación sexual. Está bien, y es deseable, que eso se realice plenamente. La plenitud es que el cuerpo (la existencia, hubiese dicho Sartre) vuele libremente y vuelva a sus fueros dominando a la

los mismos títulos de los poemas, y con el cuerpo del deseo como protagonista casi siempre único de lo que se anhela, la poesía de *Huir del invierno* nos acerca a una voz ya auténticamente propia e inconfundible, instalada en un *verano querido* y no siempre real. La fascinación por el Sur a que se refiere el título del libro, y todo éste en sí, lleva consigo la asunción por el autor de una tradición que fundía cultura y vida, y que no conoció todo el esplendor a que estaba llamada; nos referimos a la tradición grecolatina del paganismo, que quedó truncada por la moral del cristianismo, lo que acarreó la carga de intolerancia que nutre nuestra cultura occidental, heredera bastarda de aquélla. Luis Antonio de Villena se ha propuesto con su poesía la búsqueda de todas esas culturas del Mediterráneo que juntas constituyen esa gran tradición a la que el helenismo aportó el lado oriental. Un *Mediterráneo* del Sur y de la sangre: geografía y vida fundidas en un mismo cuerpo. Esa recuperación de la tradición asumida se realiza mediante el esteticismo y el culturalismo, entendidos aquí ambos términos en su sentido más profundo. No es, pues, casualidad que detrás de esta poesía se adivine una fervorosa lectura de los poetas latinos: Catulo, Propertio, Ovidio, Tibulo y, en general la tradición anacreóntica. Y por supuesto, el griego Calímaco y los autores epigramáticos de la Antología Palatina. En lo que al aspecto formal de los poemas se refiere, el peculiar ritmo falsamente prosaico (predominando el verso de largo aliento alejandrino, como en casi toda la poesía de Luis Antonio de Villena), aunque sí, en ocasiones, narrativo, contribuye a realizar la experiencia única que constituye su lectura.

Cuatro partes sustentan la estructura del libro. La primera, «Odas», sirve a modo de introducción al clima estético del mismo. En ella están presentes los ámbitos culturales ya citados que gusta frecuentar el poeta. Esta primera parte de *Huir del invierno* guarda aún una estrecha relación con *Hymnica* en lo que a los temas se refiere, aunque ahora aparezcan tratados más en abstracto, dejando la experiencia más como fondo que como motivación directa del poema, y el lenguaje se hace más exuberante. Este modo de presentar la realidad (experiencia vital) va a ser el dominante en el nuevo libro. La experiencia (que está en el fondo de todos los poemas) no será contada aisladamente, sino que mezclará ésta con

otras experiencias de origen cultural (y no por ello menos vividas), ampliando así el alcance final del poema. Hay textos que destacan como los pilares de esta primera sección del libro, así los titulados «Giovanni Antonio Bazzi, "Il Sodoma"», «A efigie pagana, pagano ejemplo», o «Contra los cristianos», título este último que Luis Antonio de Villena toma de Porfirio para mostrar una posición cultural y ética bien determinante. Por otro lado, el profundo hedonismo gozoso de esta poesía queda patente desde el principio como resultado de ese paganismo placentero que hace de la exaltación del cuerpo (verdadero objeto de adoración) un a modo de nuevo *misticismo* que no conoce otra divinidad que la Belleza. En los «Epigramas» —la sección más breve del libro— la ironía del lenguaje trasciende la anécdota por arte del amor y la hermosura que la juventud atesora y derrocha. En perfecta ascensión de intensidad en sus contenidos, «Efigies» (título utilizado por Ramón Gómez de la Serna para un libro de retratos literarios) profundiza en la filosofía vital sobre la que descansa este *Huir del invierno* mediante la exposición de una galería de retratos en los que el poeta se contempla como en las aguas de un lago aparentemente reposado en la superficie, pero atravesado por intensas corrientes en su fondo (el «Retrato de Brunetto Latini» resulta revelador y representativo de esta sección; en otros no se da el nombre del «personaje», que hay que deducirlo del propio texto, es el caso del titulado «El corazón de la materia», una apasionada indagación en la supuesta vida de un pintor granadino de este siglo). Por último, «Elegías» contiene los poemas más altamente emotivos de *Huir del invierno*. La conciencia del transcurrir del tiempo se agudiza y el hastío amenaza al poeta por la desilusión de lo no conseguido tal como se desea. En este sentido, poemas como «Razón de amor» o «Esa querida atmósfera de tango hacia las tres» son buen exponente de la radical soledad final del poeta tras intentar en vano apresar un fantasma de luz que se desvanece siempre. Y casi queda la imagen de esa «figura solitaria» que se autorretrata (nuevamente) en el poema titulado «Muy señor mío», «ajeno y *desterrado*» (como en el poema final de *Hymnica*), aguardando la venida de un reino (de un día mejor) en el que aún sigue creyendo: el de «tu cuerpo verdadero».

JOSE GUTIERREZ

# LA CIENCIA DE LA ESTILÍSTICA

ARCADIO LOPEZ CASANOVA y EDUARDO ALONSO: *Poesía y novela. Teoría, métodos de análisis y práctica textual*. Biblioteca Filológica. Editorial Bello. Valencia, 1982.

Para Trotski, la poesía no se encuentra en la estructura del lenguaje que constituye el estudio de los formalistas rusos, pero la verdad es que «la escuela formalista es la primera escuela de arte científica», según el propio Trotski tuvo que confesar. Nos lo recuerda ahora Fernando Lázaro Carreter en su prólogo a *Teoría de la Literatura*, de Boris Tomachevski. «Gracias a esa escuela, la teoría del arte se eleva de la alquimia a la química.» También recoge el profesor Lázaro la respuesta de Todorov en torno al tema de la obra poética: «Forma —viene a decir— es todo elemento organizado del texto; por consiguiente, el tema es tan formal como la rima. No es un mero estudio morfológico ni sintáctico el que enfrenta una seria crítica, aunque siga las corrientes lingüísticas y semiológicas actuales.»

Todo esto parecen saberlo muy bien Arcadio López Casanova y Eduardo Alonso, y con esos saberes, perfectamente manejados, abordan el estudio de la poesía y de la novela en su nuevo libro de teoría y análisis. Ya en 1975 publicaron un trabajo inicial y semejante, también en colaboración, bajo el título de *El análisis estilístico*. Los dos dirigen en común la Biblioteca Filológica, de la Editorial Bello, de Valencia, ciudad donde ejercen como profesores. Con el actual volumen, mucho más detenido y extenso, dan prueba mayor de su dominio de la estilística científica, tan evolucionada hoy ya, a partir de esos tres decisivos jalones: las teorías de Saussure, la escuela formalista rusa y el estructuralismo. Por supuesto que, como dijo ya hace años el maestro Dámaso Alonso, sobre toda esa técnica—o, al menos, al lado—está la intuición, el «problema de feliz idea», que acerca verdaderamente el sentido último de la

poesía. Arcadio López Casanova es, además de estilólogo, un excelente poeta, y sin duda estará persuadido de esa verdad. La exposición del cúmulo de conocimientos que su libro ofrece es notable, pero tampoco, y por suerte para él, le falta a veces el chispazo iluminador cuando toma un poema por su cuenta. No es lo que más abunda, porque no es tal el planteamiento de la obra, que persigue—ya lo dice el subtítulo—la aplicación de las teorías y de los métodos, tanto en la poesía cuanto en la novela. Preferentemente actúa sobre textos contemporáneos, aunque acuda también a poetas y novelistas clásicos o del XIX.

Dos grandes enfoques resultan fundamentales: la estilística interna y la estilística externa. O, dicho más sencillamente: el texto y todo lo que no es texto.

En la estilística interna se analizan el llamado eje temático y sus motivos complementarios, como función de apoyo o de marco. A partir de ese eje, se establece una unidad temática y se estudia la configuración de sus estructuras, la ordenación articulada de los elementos del poema y su distribución. El modelo de composición es muy variado, porque son múltiples las posibilidades, y un poema no siempre responde a pautas de organización formal previstas, sino a otras imprevistas. Hay, por supuesto, unos impulsos constructivos comunes, que el libro clasifica en aditivos, digresivos, explicativos y conclusivos. Con todo ello se crea el clímax poético, en tensión ascendente o en tensión descendente.

En la estilística externa se profundiza en las actitudes líricas, dentro de uno de los que a mí me parecen mejores capítulos por más sugerentes, sin dejar de ser técnicos. El hablante lírico, el sujeto, las apariciones del *tú* y del *nosotros*. El *yo* lírico y el *yo* escénico, el *yo* plural (que, por ejemplo, supuso la desmitificación del *yo* en la poesía de posguerra). Las personas del mundo afectivo, la autocita o el *tú* reflexivo, que viene a ser imagen en el espejo.

voz, a la voz que antes había sido (la esencia, por decirlo asimismo en lenguaje de filosofía existencialista).

Idioma inmemorial, esto es, recuerdos que, como estacas, se hincan en el suelo de la vida. Por eso intervienen las flores de la Riviera junto con los canales venecianos y con las cúspides diáfanas de nieve de Ampezzo. Es trilogía con vibraciones que en el ser se prolongan, acaso indefinidamente. Mientras haya un hálito de lucidez (de nuevo la presencia y vigencia de la luz, aunque sea la nuestra, la de dentro) no cabe la menor duda de que brillarán bellezas y con sus interpenetraciones más o menos soñadas, más o menos rituales, más o menos mitológicas, más o menos testimoniales. En Eugenio d'Ors, con «Sijé», es la propia palabra griega en su divinidad de asombro: Psiquis, o incluso Psique, y puede colocarse como lema en un frontón del Partenón al referirse a la esencialidad: Sijé o Psique o Psiquis es lo misterioso, lo impenetrable, lo humano. ¿No se trata,

poéticamente narrado, de nuestra mayor comarca secreta, de nuestra mítica interioridad, oscura y anhelante de luminización?

Sijé, una figura o una encarnación, como una diosa más de los dioses de la imaginación, la imaginería policromada del lenguaje dorsiano; Sijé, hija de Nereo, dios de lo fluyente, lo que mana y es manantial y es curso de agua, el dinamismo y la movilidad de lo que fluye sin cesar. También, lógica y poéticamente, Sijé es como una sirena. Todo un universo submarino, algas y parcelas de claroscuro, la sirena que asciende desde los barrancos del fondo del océano (sea cual fuere) y del mar Mediterráneo, porque se trata de nuestra herencia griega antes de ser herencia latina.

El hombre y la mujer, una narración entre presencias y ausencias. No puede llegarse al comportamiento de las «cosas naturales». Desaparece el encanto, nos dice d'Ors. Es como anonadarse o borrarse. O como obtener una alucinación tal que ni siquiera se comprenda la hermo-

sura del sueño hecho acertada autenticidad. Lo mejor es seguir soñando. Es fórmula que siempre tuvo su fuerza y su gobierno. Pero eso va en gustos, depende de cada uno y allá cada cual con su conciencia. Eugenio d'Ors se limita a exponer (a expresar con delicadeza) los peligros que asedian a la transformación amorosa al ir de la idealidad a la corporeidad. Pero pese a los pesares, así tiene que ser. Sometiéndonos a los acontecimientos que son los cimientos de nuestra función o de ser y de estar entre vivir, soñar y morir.

El invierno y el final de la existencia. El encanto y el desencanto. Cito ahora unas palabras, casi las últimas de d'Ors en esta narración: «¡Sijé, aventura deliciosa! Aléjate, desvanécete, ya sin cuerpo, ya sin voz, ya sin recuerdo, para que cada uno de nosotros pueda darse al amor y a sus obras.» Es, de nuevo y siempre, la incesante búsqueda de iluminación. La esperanza.

JACINTO LUIS GUEREÑA

Se dedican otros capítulos al nivel léxico y semántico, a la gramática de la imagen y al nivel morfosintáctico. Se busca la función estética y la operatividad de las clases gramaticales en el texto poético, y se comentan el paralelismo y la correlación con una perspicacia de la que ya había dado muestra López Casanova en publicaciones precedentes, ya que sus trabajos en estos puntos han alcanzado verdadera maestría.

Hay también un nuevo y minucioso examen de la estructura del verso, partiendo de la métrica tradicional, pero apoyándose en las definiciones de Trifanov (*El problema de la lengua poética*). Se considera, pues, la estructura versal como «lucha, conflicto, compleja trama de relaciones, y no mera y estática asociación de formantes» y se parte del patrón rítmico como principio constructivo. Esto es perfectamente aplicable al verso regular, pero el problema se plantea con el verso libre y con la indagación de su propio ritmo, llegando a la conclusión de que sus bases son distintas y se asientan en la exacta y viva correspondencia de la morfosintaxis y de los movimientos profundos de la representación poética. Lo que viene a ser aquello que Dámaso Alonso dijo: «Que la ley exterior y la ley interior del verso libre son correlativas.»

Son muy interesantes las consideraciones que se formulan en torno al valor expresivo de la métrica silábica y de sus recursos —sinalefa, diéresis, aliteraciones, encabalgamiento, estrofa—, así como la rima; no meros artificios retóricos, sino de gran riqueza funcional, e incluso con un valor representativo de sistemas cosmovisionarios específicos. Tanto los apartados dedicados a la función fónica —incluida la rima— cuanto los del encabalgamiento, figuran entre los más sugestivos del estudio, aunque personalmente no comparto la afirmación de que los efectos del encabalgamiento actúen con la misma eficacia que en el verso medido, en el verso libre; estimo que en aquél son mucho más valiosos.

Aunque no se atribuyan de forma expresa los distintos capítulos a uno u otro de los dos autores, parece inferirse del propio texto —algunas veces López Casanova remite temas narrativos a su «partenaire»— que los estudios sobre novela se deben a Eduardo

Alonso. Algo menores en extensión, presentan dos grandes divisiones: historia y discurso. Se parte, claro es, de lo que hoy se llaman «unidades narrativas», y se sigue con «unidades estructurales», apoyándose en el estructuralista francés Claude Bremond. Se comentan los niveles de función, de acción y de narración, según la teoría de Roland Barthes.

La intriga, con el argumento y el discurso, son otros tantos apartados, para detenerse pormenorizadamente en el héroe, sus atributos, transformaciones y tipología. La importancia del espacio—lugar de desarrollo—se ejemplifica con la observación de cómo la novela existencial de los años cuarenta tuvo espacio urbano, en tanto que la novela social de los años cincuenta fue más bien rural.

En cuanto al tiempo, se distinguen la temporalidad interna o textual, con tiempo de aventura, de escritura y de lectura, y la temporalidad externa o extratextual, con tiempo histórico, tiempo del escritor y tiempo del lector.

No podía faltar el tema del compromiso y el del valor testimonial del escritor, con el doble examen que va en dirección sociedad → autor → obra, o en dirección obra → autor → sociedad, deteniéndose en el uso del vocabulario, la irrupción del lenguaje coloquial y las creaciones léxicas. Quizá porque los textos se prestan más a ello, los análisis de poemas se hacen con mayor minuciosidad y son hasta casuísticos.

Los numerosos ejemplos se traspasan a esquemas y gráficos que hacen el libro algo difícil para un lector lego en los procedimientos de este tipo de estudios. No debe extrañar, porque se trata de una obra técnica, no de divulgación, si bien es justo reconocer que posee suficiente atractivo, pese a la marcada dificultad para un lector curioso e interesado por el fenómeno de la literatura.

Por otra parte, me parece que el libro tiene una virtud más: que resulta bastante ecléctico frente a las diversas teorías que la lingüística y la semiología han aportado modernamente a estos estudios, lo que le permite beneficiarse de sus resultados.

LEOPOLDO DE LUIS

## LA INFORMACION COMO PROBLEMA Y COMO NECESIDAD

ANTONIO SANCHEZ-BRAVO:  
*Tratado de estructura de la información*. Edit. Latina. Madrid, 1981.

Estimo que la Editorial Latina ha comenzado con buen pie su creación de la «Colección Universidad». La presen-

te obra del profesor Sánchez-Bravo, vicedecano de la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense, es de neto corte universitario y está concebida con espíritu de investigador sagaz y con un amplio criterio para valorar doctrinas y líneas interpretativas múltiples. Lo primero que sorprende en su lectura es el rigor de tratamiento de la temática —de signo filosófico y reflexivo— y el ágil estilo en que se expresa. Hondura y flexibilidad estilística son dos buenas virtudes para un autor de obras universitarias. Una vez dicho esto, me introduzco en el análisis de la contextura y contenido de este estudio globalizador en torno a las dimensiones de las Ciencias de la Información.

En primer término quiero subrayar que la obra constituye un tratado —eje de una disciplina que se cursa en la Facultad de Ciencias de la Información. Ante ese oceánico contex-

to cabrían tantos enfoques como interpretaciones de la *información* se vienen dando convencionalmente. El autor podría optar por uno de dichos planteamientos al uso, y deducir de él una posible estructura de la información. Sin embargo, se ha decidido por un proyecto más ambicioso y original: partir de planteamientos actuales, que van desde la fenomenología existencial a la hermenéutica y la antropología estructuralista, y *reelaborar un modelo válido para reinterpretar la contextura del proceso informativo*. Esto supone vigor intelectual y capacidad crítica, esenciales para crear obras con sello personal.

En segundo término, los análisis realizados son tan minuciosos como penetrantes. Quiero significar con esto que no elude nunca el autor llevar hasta sus propios límites la tesis en torno a la que reflexiona y el alcance del contenido a que puede conducirlo. Sabe

extraer con valentía las consecuencias que le pueden dar luz a sus problemas planteados. Esta forma de *atreverse a pensar*, que define al auténtico intérprete de doctrinas ajenas, es el mejor síntoma de honestidad intelectual y de compromiso con sus propias afirmaciones.

En tercer término, concibe la información *more fenomenológico y hermenéutico*, y desde esta óptica adquiere la información su base científico-empírica y teórico-fundante. Así lo afirma con buen estilo y expresividad: «La información como estructura es plural. Y los colonialismos, totalitarismos y fanatismos, monopolios y formalismos ahogan la estructura de la información periodística» (p. 25). Y, mediante una cala en profundidad en el significado de la información, advierte que lo fenomenológico remite indeclinablemente a lo hermenéutico, esto es, a su estructura interpretativa: «Una estructura interpretante e interpretadora. Con la información periodística abordamos los hechos de actualidad como noticiosos, es decir, como distintos y específicos de lo igual. Pero no los abordamos con la pretensión de que tengan una única interpretación ahora y para siempre. Nada más lejos de la realidad que pensar que las cosas, los hechos, los acontecimientos, tienen una única verdad. Y mucho menos que sea únicamente verdad la interpretación del emisor o la del medio» (p. 25).

La obra se compone de una introducción y cuatro capítulos. La introducción implica: futuro de la información y marco científico, planteamiento inicial de la estructura de la información periodística, la sociedad actual, propensa a la manipulación de la información. El capítulo primero comprende: el concepto de estructura, análisis estructuralista de varios autores, estructura y estudio social, estructuralismo antropológico e informativo, marxismo y estructuralismo. El capítulo segundo contiene los siguientes puntos: tecnología, estructura e información, enfoques capitalista, marxista y tercermundista, la nueva empresa informativa, aspectos internacionales de la libre circulación de informaciones, distribución por cable de emisiones de radio y televisión, el periódico audiovisual y el nuevo satélite europeo de televisión y aplicaciones pedagógicas. En el capítulo tercero se plantea con amplitud la situación de la estructura de la información como eslabón entre la teoría general de la información y la redacción periodística. Y, por último, en el capítulo cuarto, se elabora una teoría de lo periodístico, dentro de una interacción entre Hermenéutica, Gramatología y Retórica, para valorar el estilo periodístico y su estructura lingüística, para desembocar en el nuevo orden internacional de la información. Como podrá observarse, se trata de una obra apretada en contenido y amplia en perspectivas de tratamiento de la información.

En mi aprecio, podían resumirse en algunos puntos capitales las aportaciones de Sánchez-Bravo. Una, concebir la estructura de la información desde los estudios filosófico-humanis-

# RECREACION EN CUATRO TIEMPOS

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado. Búsqueda en cuatro movimientos*. Altalena Editores, S. A. Madrid, 1982.

Gustav Mahler nació en 1860 en Kalischt, Bohemia, en el seno de una familia judía —él se convirtió al catolicismo en 1897—, con todo lo que ello conllevaba en la época de «duplicidad entre dos culturas», según señala Liberman, y de tensiones. A los seis años escribe su primera pieza musical, *Polka con introducción de Marcha Fúnebre*, y a los diez da su primer concierto. Compuso canciones y nueve sinfonías —la Décima quedó inconclusa—; a *Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)* —de una de cuyas frases toma Liberman el título de su estudio: «Mi corazón está abrumado»— le dio en principio el número 9, más tarde lo borraría: creía así superar esa frontera de la Décima Sinfonía: «Parece que la Novena es el límite. Aquel que quiere ir más allá debe desaparecer. Aquellos que escribieron una Novena Sinfonía estaban demasiado cerca del Más Allá», son las palabras de Arnold Schönberg, amigo y admirador de Mahler al que dedica su Tratado de la armonía, que hacen referencia a ese tema y que Liberman recoge. Mahler fue también director de orquesta en Laibach, Kassel, Hamburgo, Budapest, Viena, París, Nueva York, etc.; su carrera se vio casi siempre acompañada de críticas y problemas debido a su origen judío y al extremo rigor con que llevaba a cabo su tarea. Contrajo matrimonio con Alma Schindler en 1902. Mahler muere en Viena, en 1911, de la dolencia cardíaca descubierta en 1907 —en ese mismo año, 1907, había fallecido, aún niña, una de sus dos hijas.

Liberman —médico nacido en Argentina en 1933, que se interesa por temas literarios— expone la vida de Mahler de manera que los datos aparecen encuadrados en las circunstancias en que fueron posibles —no se puede pasar por alto su reconstrucción del ambiente de la Viena Imperial, apoyada, según indica explícitamente, en Luis Rosales—, refiere anécdotas, que no por conocidas resultan menos vívidas, y utiliza con frecuencia el epistolario de Mahler, así como los recuerdos de su mujer Alma —de los recuerdos y cartas hay una edición castellana de 1975—. El autor no sigue un orden cronológico estricto: parte de la atormentada relación de Mahler y Alma en los últimos años

ticos de mejor calidad que arrancan del existencialismo y del estructuralismo. Dos, valorar la información desde los ángulos antropológico, social, psicológico y ético. Tres, subrayar —con máximo énfasis— que la ética de la comunicación es una premisa esencial para que la información no lesione el *derecho a la iniciativa*, que arranca como derecho fundamental de la persona, y que resume la reunión de Ottawa de la UNESCO en ocho dimensiones:

- Fomentar políticas comunicativas.
- Una comunicación que fomente valores sociales, culturales y económicos.
- Una comunicación que *active* la vida personal.
- Una comunicación que sirva de enriquecimiento personal.
- Servicio a una información objetiva y transmisora de valores.
- Una información basada en la dignidad de la persona, conciliando la

libertad de expresión, la dignidad humana, el respeto a los distintos valores culturales y una información como pedagogía educativa.

- Una información como puesto común de valores, por encima de los grupos cerrados en planeamientos políticos e ideológicos.
- Una información como patrimonio común de todo hombre.
- Una política de información como base de un nuevo orden internacional de la comunicación.

En último alcance, la obra del profesor Sánchez-Bravo supone una inteligente manera de abrir la información a todos los campos de las ciencias humanas y sociales, desde donde recibe su contenido y a los que va a desembarcar como configuradora de dichas ciencias dentro de la sociedad de masas.

FRANCISCO VAZQUEZ

del músico —pero enraizada profundamente en el pasado— y del encuentro en 1910 en Leyden (Holanda) entre Freud y Mahler (*Primer movimiento: El mandato secreto*; accésit del Premio Jano de Medicina y Humanidades, Barcelona, 1981), describe el ascenso y caída de Mahler en el mundo vienés (*Segundo movimiento: En la ciudad de los puntos suspensivos un mono judío busca a Dios*), se retrotrae luego a la infancia y comienzos del compositor (*Tercer movimiento: Desde la estatura de un niño al náufrago metódico*) para regresar a los años finales (*Cuarto movimiento: La misa nona*).

Para Liberman, Mahler aporta importantes innovaciones a la historia de la música —innovaciones que algunos críticos han puesto en tela de juicio— e influye positivamente en la del xx; ya desde su Primera Sinfonía se advierte, piensa el autor, su audacia en el tratamiento de la orquesta, la presencia de las músicas folklóricas, los recuerdos de su infancia, la huella de sus lecturas —*Fausto* de Goethe influye en la Octava Sinfonía, poemas chinos de los siglos VIII y IX en *La canción de la tierra*, en las *Canciones por los niños difuntos* pone música a unos poemas de Rückert, se sabe que leía a Dostoievski, Cervantes, etcétera—, y, asimismo, la utilización de la palabra, de la que no siempre se sirvió Mahler.

*Gustav Mahler o el corazón abrumado* no es una monografía de carácter técnico, pensada exclusivamente para especialistas, ni una mera biografía; se trata, más bien, de una personal—incluso en el lenguaje—, indagación en cuatro movimientos en torno a la música y a la figura de Mahler, a quien va dirigido el libro, porque «esto no es un ensayo sobre Mahler, sino para él. Esencialmente para él», un fragmento de ese interminable «discurso mahleriano» de Liberman, la conversación imposible que pretende salvar las barreras del tiempo y del espacio: «Y esto lo digo en Madrid en 1982 o en Viena en 1900, o antes, en Bohemia. Porque me hubiera gustado decirlo siempre que él necesitara oírme.»

«Paradoja hecha latido. Clamor, imprecación, ternura, crueldad, ímpetu, misericordia, encono, temor, endebles, consentimiento, terquedad, todo habita su imponente corazón. Busca reposo pero no lo desea. Dice no temer a la muerte pero la teme. Dice ver el mundo pero éste se le desvanece frecuentemente cuando el mandato secreto lo somete. No pierde tiempo porque sabe que su tiempo no es generoso. Tiene fe en la vida, pero vive cara a cara con la nada»; la cita, aunque algo extensa, ilustra con claridad la imagen que Liberman se ha hecho de Mahler; Liberman recrea, en suma, la personalidad de un músico en el que Thomas Mann se inspiró para su «Muerte en Venecia», obra de la que, a su vez, Visconti hizo una magistral película. Y el discurso prosigue.

ISABEL COLON

## UNA MINUCIOSA BIOGRAFIA

ANDRE LE VOT: *Scott Fitzgerald*. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

No nos cansaremos de decir que en España tiene escaso éxito la biografía. Únicamente se dan premios a la novela y a la poesía. El ensayo no se considera en los concursos, no se sabe cómo clasificar. Novelistas y poetas, en apariencia, son los únicos creadores. La biografía como género y el ensayo biográfico despiertan gran interés en otros países, especialmente en los anglosajones, propensos a la introspección y al análisis de las vidas de tipos de excepción.



Nada más interesante para el que admira una obra literaria que conocer la vida del autor de esta obra, e indirectamente la génesis de la misma obra. En muchos casos vida y obra íntimamente ligadas esclarecen al hombre y a su creación.

André Le Vot ha escrito una gran biografía del novelista norteamericano Scott Fitzgerald, una biografía minuciosa, propia de un profesor universitario, que, sin embargo, no se pierde en áridos y eruditos pormenores. Ha escrito una biografía densa, cuajada de acontecimientos, de análisis literarios, de argumento humano e histórico, un libro verdaderamente de profunda intensidad, por el conocimiento que demuestra tener de una vida y de una obra. Desde el primer instante se lee con apasionamiento e interés, que es como se deben leer los libros, esta recreación fitzgeraldiana.

Como individuo inmerso en una época Scott Fitzgerald es muy representativo, pertenece a la llamada «generación perdida», que asiste a la depresión norteamericana después de la Gran Guerra. Al mismo tiempo, tiene un estilo de época, de era del «jazz», de años veinte, locos y frívolos, y representa una civilización basada en la fascinación de la riqueza.

El biógrafo se vale del procedimiento más actual: la documentación, cartas y un diario o Registro que Fitzgerald mantuvo a lo largo de su vida, que proporciona datos muy precisos acerca de su vida y de sus escritos. Extraordinariamente meticuloso, Scott Fitzgerald anotaba todo, el dinero que ganaba, las páginas que escribía diariamente, los viajes que hacía y los hoteles donde se hospedaba, el día y la hora de las visitas o en que entablaba nuevas amistades y hasta daba la clave de sus personajes, inspirados siempre en seres reales. Del mismo modo, también decía qué personaje literario le representaba.

Esta biografía podría titularse: biografía en dos actos; el primero refleja el triunfo precoz, a la edad de veintitrés años, la gloria, las locuras frívolas, el derroche; el segundo acto, la cruel derrota, la impotencia, la desesperación, la ruina, la verdadera locura, el alcoholismo y el desprecio, aunque siempre continúe la creación literaria con absoluta voluntad y tenacidad.

Scott Fitzgerald, nacido en 1896 en el Middle-West de padres burgueses en decadencia económica por pérdida del empleo del padre, instigado por su madre aspirará siempre a subir de posición social y a codearse con los ricos. Esta será una característica de su vida, así como de los personajes de sus novelas. Educado en St. Paul Academy en 1908 y luego en la Newmann School católica en 1911, seguirá la trayectoria de un joven estudiante adinerado, aunque en su caso sin dinero.

Pasará en 1913 a estudiar a la Universidad de Princeton y es allí cuando comenzará su famoso Registro, donde quedan reseñados todos los acontecimientos del «campus» estudiantil, que más tarde pasarán a for-

mar parte de su gran novela *A este lado del paraíso* (1) y en *Los relatos de Basil y Josephine* (2). El costumbrismo de los «colleges», como Lake Forest, Smith, Middlebury, y de las Universidades, como Yale y Princeton, está ya anotado en este registro diario y en las novelas más significativas. La materia universitaria, como en otros siglos la «materia de Bretaña», es la trama de su vida y de su literatura: los clubs, el fútbol, el base-ball, la competitividad social, los «seniors» y los «juniors», el periodismo universitario y las aventurillas amorosas, como la de Ginevra King, de dieciséis años, que refleja muy bien cómo las nenas se convierten en coquetas y luego en «wamp».

No hay mejor crónica de los años de estudiante de Scott Fitzgerald y de la vida norteamericana juvenil en las Universidades elegantes de gente de dinero, que la crónica novelesca *A este lado del paraíso*. El protagonista Armory y su filosofía de trepador son trasunto del propio Fitzgerald. El autor, que ha sido durante varios años observador de las costumbres del «campus», anota todo, desde el «petting», traducido por besuqueo, pero que es algo más, hasta las rivalidades deportivas en los estadios.

En la aventura sentimental con Ginevra King, hija de un opulento millonario, tendremos ya el germen de la historia de amor de un muchacho relativamente pobre por una muchacha más rica que él. La fascinación que ejerce sobre Fitzgerald la sociedad opulenta en donde la muchacha se mueve será tema de la mayor parte de sus novelas posteriores. También de aquí que uno de los ideales de Fitzgerald sea su deseo de ser un hombre de mundo, cuando ya ha renunciado a ser un campeón olímpico y alcanzar la gloria. Un anticipo de ésta le llegará a través de sus colaboraciones en los periódicos de la Universidad.

Al declararse la guerra se incorpora como subteniente a su unidad en las llanuras de Kansas. Destinado luego a una Compañía del Estado Mayor, su rango le da derecho a usar botas altas y espuelas. Es entonces cuando empieza a escribir *El egotista romántico*. Shane Leslie le anima diciéndole: «La vanidad del alma es el germen de toda literatura».

Fitzgerald conoce a Zelda Sayre en un baile del Country Club de Montgomery, como en una novela rosa. Ella tenía, entonces, dieciocho años. El anota en el Registro: «Me he enamorado el 7 de septiembre.»

Zelda es una joven de espíritu novelesco, de viva imaginación, famosa por sus locos desatinos y por sus desprecios de los convencionalismos, aficionada a las galas y a las conquistas, con enorme alegría de vivir y que desea vivir peligrosamente. Desafía a sus adoradores y pretendientes, y parece una Diana cazadora. En *La última de las bellas* Fitzgerald recoge este ambiente de fiesta y de coquetería. El biógrafo dice: «El recuerdo de aquel final de ve-

rano de 1918 llegará a ser el núcleo de la obra de Fitzgerald, en la que todas sus heroínas tendrán la audacia, la vivacidad, la imaginación y la sonrisa de Zelda.» El futuro gran novelista registra en su diario: «El año más importante de mi vida. Todas las emociones y la obra de mi vida se decidieron en aquel momento. Desgraciado y loco de felicidad, pero un gran triunfo.»

Es ahora cuando comienza la génesis de *El gran Gatsby*. Es en Louisville del Sur donde sitúa el encuentro de Jay Gatsby y Daisy Fay. A Zelda le gusta la vida elegante de Nueva York y la atmósfera lujosa y mundana. Fitzgerald desea aliar ahora un romántico estilo de vida con la conquista de una fortuna. En el país de la ambición y del éxito, la pobreza con todo su acompañamiento de sordidez y fracaso inspira horror. A partir de ahora, cuando Scribner acepta *A este lado del paraíso*, Fitzgerald pasará de aficionado a profesional, pero ya, debido a sus aspiraciones, tendrá siempre que decidir entre dos clases de actividad literaria: escribir para la gran prensa semanal, con grandes ingresos para subvenir a sus gastos, o consagrarse al arte. Cuando necesita dinero, que es casi siempre, escribe lo que él mismo llama los relatos alimentarios, y cuando dispone de recursos, las novelas literarias y finamente escritas.

Mientras Sinclair Lewis publica *Calle Mayor*, Fitzgerald describe la era del «jazz», y a la muchacha victoriana sucede la descripción de la «flapper», que fuma, bebe, lleva el pelo corto y va en coche.

*Berenice se hace cortar el pelo* es el relato, que resulta escandaloso, de esta decisión de cortarse la larga melena y de acortarse la falda, para asistir a un «cocktail party».

Zelda compra en tiendas distinguidas, ambos beben mucho, Zelda flirtea, son notables las excentricidades después de casados. La famosa poetisa Edna Saint Vincent Millay describe a Fitzgerald. Dorothy Parker cuenta que los vio descender de un taxi por la Quinta Avenida, Scott en el techo y Zelda a horcajadas en el «capó». Zelda se sumerge vestida en la fuente Pulitzer o desnuda en el estanco de la Union Square. Comienzan las grandes borracheras y se inicia el alcoholismo permanente de Scott Fitzgerald, así como los gastos sin tasa, con grandes anticipos de las editoriales.

El punto culminante del triunfo y la gloria hay que situarlo en 1923, cuando se publica la fotografía de la pareja en la cubierta del «Heart's International» en el mes de mayo. Fitzgerald y Zelda, con su carita de «Elizabeth Arden», como ella la calificó, son como una tierna y cursi y bella postal de época; muy bellos, alguien los comparaba con arcángeles cuando hacían su aparición en algún sitio, aunque ya John Dos Passos, muy perspicaz, había dicho en un encuentro: «Esta mujer está loca».

Lanzados por William Randolph, el magnate de la prensa y del cine, que le ha contratado en exclusiva, Fitzgerald se dirige a Europa cansado del «american way of life». Allí se da cuen-

ta de que frente al héroe de las novelas norteamericanas, que es el que triunfa, se le opone la idea del héroe que fracasa, que es el que resiste a las coerciones sociales. Fitzgerald empieza a hacerse más meditativo e incorpora técnicas del naturalismo pesimista, en abierta oposición al optimismo de encargo del «Post».

Es ahora cuando el biógrafo Le Vot escribe páginas muy certeras al comparar el estilo de Fitzgerald con el «ragtime» y los «blues».

Músicas famosas, queridas por Fitzgerald, fueron «Alexander's Ragtime Band» y «Saint Louis Blues». En las novelas y en los relatos de Fitzgerald hay ahora los comentarios desesperados de la música y las trompetas melancólicas como contrapunto.

En un segundo viaje, instalados en «Villa Marie», en la Costa Azul, Fitzgerald trabaja y Zelda se entretiene con un «Renault» de tres caballos. La pregunta siempre es: «¿Qué vamos a hacer esta tarde?»

Aparecen nuevos amigos, los Murphy, instalados en Antibes. Gerald Murphy y su esposa, Sara, encarnan la gracia de una civilización basada en la cultura y el ocio y el dinero, en la generosidad, un estilo de vida hacia el que tendía Fitzgerald. Los Murphy tratan a Braque, Picasso, Diaghilev, Strawinski. En junio de 1923 dan una recepción en París a la que acude el todo París: Tzara, Cendrars, Cocteau, Ansermet. Fitzgerald escribe y se divierte, pero Zelda mucho más hasta que en julio de 1924 tiene que registrar en su diario: «La gran crisis.» La infidelidad de Zelda con Jozan, un oficial de aviación que con sus compañeros está en Antibes. El joven se suicida. Cuando más adelante Zelda se ponga a escribir el libro *Concédame este vals*, refleja el episodio. Fitzgerald la absolvió por ser semejante, además porque desde que la conoció se dio cuenta de su deseo de ejercer la seducción sobre los que la rodeaban. Todo esto pasará a *El gran Gatsby*. En agosto, en carta a Perkins, Scott Fitzgerald dirá: «Esta ha sido una buena temporada. He sido desgraciado, pero mi trabajo no se ha visto afectado por ello. Al fin soy adulto.»

Otro gran acontecimiento tiene lugar. Conoce a Hemingway y a Gertrude Stein. La minoría intelectual norteamericana está desencantada de América y algunos escritores decepcionados por el materialismo triunfante habían buscado refugio en Europa. Estos norteamericanos europeizados, entre los cuales uno de los primeros es Henry James, que escribió el libro de *Los europeos*, se afincaron en París. Gertrude Stein, en 1903; Edith Warton, en 1907, y en Londres, Ezra Pound y T. S. Elliot. Posteriormente, Dos Passos, E. E. Cummings, Julien Green, Edmund Wilson. Se celebran reuniones en casa de G. Stein y en la librería de la «Casa de los Amigos de los Libros», adonde van Gide, Valéry, Jules Romains, y en casa de Natalie Barney, mujer ambigua retratada en la novela de Fitzgerald *Tierna es la noche*. Edith Wharton vive en un palacete en el bosque de Montmorency, donde recibe a Paul Claudel y a Paul Bourget y

(1) *A este lado del paraíso*. Alianza Editorial, 1981.

(2) *Los relatos de Basil y Josephine*. Alianza Editorial, 1981.

donde invita al joven Fitzgerald, cuyo extraño comportamiento por entonces, pronóstico de mayores extravagancias y delirios alcohólicos, le hace escribir en su diario de escritora, junto a su nombre. «¡Horrible!»

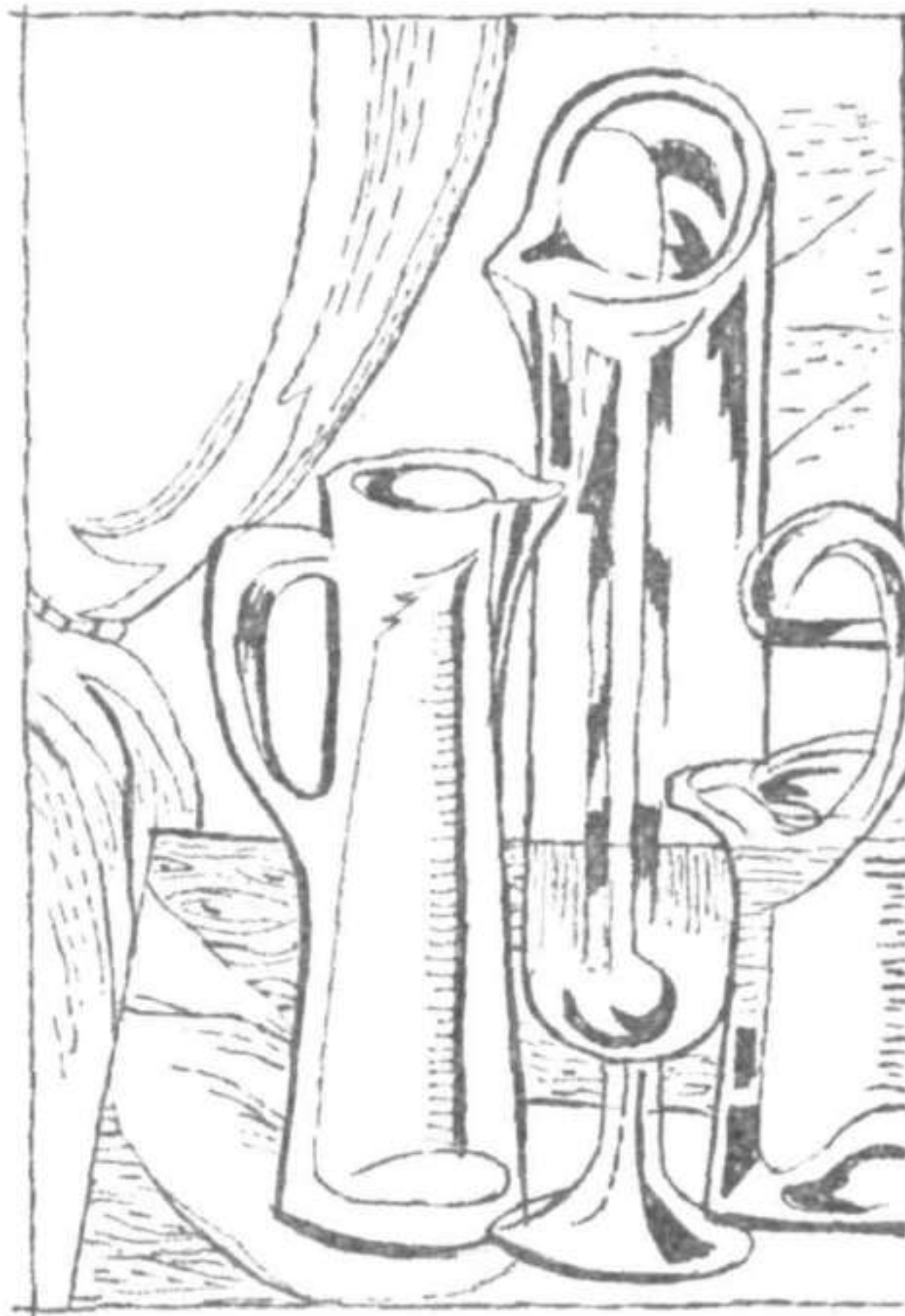
La amistad con Hemingway es intensa, desde el primer momento en que se conocen. Fitzgerald ayuda mucho al joven escritor y le introduce con Scribner. Cuando ya Hemingway se hace famoso puede diferenciarse muy claramente los dos estilos de un escritor y otro. Dice Le Vot: «La estética de Hemingway está en los antípodas de la de Fitzgerald, basada esencialmente en un agudo sentido de la supervivencia del pasado en el presente. En sus libros, el momento presente está siempre cargado de nostalgia o de esperanza, necesariamente definido por el pasado o por el futuro; un pasado que puede ser el de un personaje, el de un ambiente o el de una civilización. Las perspectivas temporales que gobiernan la acción y el destino de sus héroes justifican, por consiguiente, en los textos de Fitzgerald, las largas vueltas atrás, las puntuales precisiones de las coordenadas históricas que, en Hemingway, por el contrario, constituyen violaciones de su código estético.» El estilo de Hemingway es el estilo del presente puro, por lo cual están excluidos de él los dos sentimientos que acompañan a la evocación del pasado y del futuro: la nostalgia y la esperanza.

En esta amistad hay una atracción de contrarios. Hemingway representa todo lo que Fitzgerald no ha sido ni podrá ser nunca, una síntesis armoniosa entre el escritor y el hombre de acción, que al final de su vida no resultará tan armoniosa como se pensaba, ya que el suicidio de Hemingway, veinticuatro años después de la muerte de Fitzgerald, completamente alcoholizado, es indicio de un desequilibrio muy propio de la llamada generación perdida.

Muy curiosas las relaciones ambiguas de ambos escritores así como las referencias que hace Hemingway en *Las nieves del Kilimanjaro* a su amigo, que le inspira el argumento del libro, y que Fitzgerald considera como una bofetada, y la descripción del mismo en *París era una fiesta*, en un retrato despiadado. Fitzgerald reconoce que Hemingway también sufre una crisis de megalomanía y agresividad, mientras que en él es de melancolía y abatimiento.

La atracción morbosa de Zelda hacia la autodestrucción, en varios intentos suicidas, y la afición desmedida de ambos esposos por la bebida lleva a Zelda a una esquizofrenia que a partir del año 30 la obliga a estar recluida de clínica en clínica, con el consiguiente gasto, que obliga a Fitzgerald a un trabajo de forzado.

«Ella ama el alcohol que hay en mis labios y yo adoro sus más extrañas alucinaciones» dirá el escritor, que reflejará todo lo vivido en *Tierna es la noche*, que es la imagen de su propio destino, bajo la clave de un brillante psicólogo que comete el error de casarse con una rica paciente. Fitzgerald dirá: «Es cierto, nosotros los autores



tenemos que repetirnos la mayor parte de las veces. Tenemos en nuestra vida dos o tres experiencias intensas y emocionantes que han dejado su huella en nosotros, tan intensas y tan emocionantes que, por el momento, nos parece imposible que nadie haya sido arrasado, maltratado, deslumbrado, hechizado, aplastado, pulverizado, salvado, iluminado, colmado y subyugado en tal medida.» Ahí está el tema que moviliza todas las fuerzas creadoras. El oficio de escritor consiste en explotar esas dos o tres situaciones: «Cada vez con un disfraz distinto, y repetirlas diez veces, tal vez cien veces, todas las veces que los lectores quieran escucharle».

En un primer momento el título de *Tierna es la noche* era *Las vacaciones de un alcohólico*.

El descenso ha comenzado. Fitzgerald tiene que emplearse como guionista a sueldo de la Metro Goldwin Mayer y hace el guión de *Lo que el viento se llevó* con la advertencia de que se atenga al texto de Margaret Mitchell. Anteriormente ya había hecho el guión de *La mujer de los cabellos rojos* interpretada por Jean Harlow. Llega un momento de que a este mercenario de las letras le tienen que poner un colaborador. Mientras escribe relatos alimentarios, que ahora son rechazados o mal pagados, el novelista verdadero ha llegado a la conclusión de que «Toda vida es, naturalmente, un proceso de demolición». En *El último nabab* dice que tiene: «La sensación de que la vida es una impostura, de que sus condiciones son las de la derrota y de que la redención no se halla en la felicidad y el placer, sino en esa satisfacción más profunda que da la lucha.» Es entonces cuando Dos Passos le admira al ver cómo lucha contra la adversidad, y con tenacidad trabaja para educar a su hija Scoutie, para pagar las clínicas de Zelda y para dominar su propio alcoholismo.

Quedan multitud de pormenores de esta biografía, interesantísimos para el lector. Lo más interesante para nosotros es el cambio observado en la novelística de los últimos tiempos. Aquellas grandes novelas que nos parecían siempre novelas rosas, bien escritas, de calidad literaria, pero siempre novelas rosas, hasta en la presentación de sus portadas, donde la frivolidad de los años veinte se reflejaba, adquieren ahora tornasoles trágicos, una profundidad que contrasta con la ligereza aparente. A su lado Hemingway nos parece un escritor elemental, Fitzgerald es mucho más complejo. Si para Hemingway el tema único era la guerra o la caza, para Fitzgerald el tema primordial es el interior del hombre en toda su complicada maquinaria, mejor dicho el ser humano: mujeres y hombres en situaciones nada elementales.

Magnífica biografía la de Le Vot que nos lleva de nuevo a la lectura de las novelas de Scott Fitzgerald.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

## GELMAN: EL POEMA MAS HUMANO

JUAN GELMAN: *Hechos y relaciones y Si dulcemente*. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.

Dos aportes fundamentales a la poesía de habla castellana hace Juan Gelman con *Hechos y relaciones* y *Si dulcemente*, libros ambos editados por Lumen. El primero de ellos a través del lenguaje con que ha construido sus poemas.

Gelman es ya un primer nombre en la poesía de nuestra lengua. Es extraño que estos libros no hayan tenido la difusión —a nivel crítico— que merecen. El autor de *Violín y otras cuestiones*, *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, *Gotán*, *Los poemas de Sidney West* y *Cólera Buey*, ha llevado en estos volúmenes que comentamos a su máxima elaboración una voz que se mostró inédita y descodificadora desde la aparición de *Gotán*, libro que en la Argentina (allí nació Gelman en 1930) significó una recuperación del habla argentina en la poesía contemporánea. Más específicamente del habla del hombre de Buenos Aires.

En *Hechos y relaciones* y en *Si dulcemente* se corona, desgarrado, ese lenguaje cuyo antecedente más feroz y genial está en César Vallejo. Gelman, se reconoce sólo en un haz de la crispación del peruano. Su voz ha logrado articularse, con perfiles absolutamente propios, hasta reproducir—sin metáfora—los planos más profundos de esa arritmia que reconocemos como el sentimiento.

Y aquí debemos observar que ese primer aporte es tal porque viene a contra-

decir una apuesta aparentemente resuelta respecto al sentimiento en la poesía: que sólo se puede recurrir a las viejas eufonías para que éste se exprese. Esta afirmación proviene de la observación de dos fenómenos distintos: el sentimiento expresado a través de una poesía conceptual, por la cual, se obvia su ritmo interno, su respiración, o bien, en nombre de ese ritmo, el tratamiento anecdótico y el lenguaje epitelial con el que se intenta traducir esa emoción. En este último caso sirvieron de contrafuerte las anécdotas que los poetas utilizaron —y utilizan— para redondear el poema, a desmedro de su propia evolución y, por supuesto, concreción interna. Esto no significa un ataque a la anécdota sino en tanto y cuanto sirva de muleta al poema.

Juan Gelman ya en *Cólera Buey* se sumergió en un segundo plano del lenguaje para hacerle decir su otro estado. Para hacerle padecer como persona. Así el mismo lenguaje se va preguntando a sí sus propias afirmaciones, va dudando personalmente, quebrándose, y lo que tiene de discurso se convierte de pronto en un monólogo en el que él es el reo y el verdugo, el juez y el testigo. Por esos intersticios, por ese proceso, Gelman filtra la realidad. En este caso una vivisección desesperada de la historia de la Argentina de los últimos seis años. Los asesinatos, las torturas, el espanto y el genocidio que destiló la dictadura militar de ese país, no han necesitado ser denunciadas con el ineficaz paroxismo del lenguaje panfletario. No. Gelman avanza con una crispada ternura por ese campo de muertos, de héroes ilusionando a la

muerte, dice al final de su poema *Ausencias*:

«... ¿juntan ramitas en los ojos amados? / ¿escriben «patria o muerte» en la agüita que cae de la dolor la soledad? / ¿cantan

«patria o muerte» por ejemplo? / ¿diana? / ¿paquito? / ¿dardo? / ¿arden en el claror de su mañana pura? / ¿«patria o muerte» en su pasión / sus ayes / sus telitas?

¿hasta la última calor? / ¿así seas patria o muerte que un día vendrá? / ¿redulce furia? / ¿patria nuestra que estás caída ciela? / ¿resplandor?»

Este poema que pertenece a *Hechos y relaciones* se convertirá en *Si dulcemente* en un enorme desentierro, una elegía que no admite en el fondo la desesperanza, a lo largo de los casi ochenta poemas que lo componen.

Las palabras, como en el caso de «ciela» en los versos que citamos, se convierten en madres de sí mismas, en huérfanas de su propio nombre, se llenan de pena, matan con ella su significado que las salvaba de la realidad, se vuelven gestos, criaturas solas oyéndose, su significado ya nunca estará libre de la culpa o el dolor de los hombres, deja el lenguaje de representar para ser y, a veces, deja de ser para sentir. Veamos el poema *Nota XXVI*, dedicado a Alberto Cedrón:

«los viandantes / ¿no son bienandantes? / bienaventurados / ¿no son bienaventurados / gallos que pisan porvenir en la violenta madrugada? / corazón

que molés dioses en el aire para panes de amor / ¿sabés latines? / ¿o será pena que camisa madres para el invierno que vendrá?»

Gelman prueba así el idioma en las torsiones anímicas. El campo semántico de las palabras no está en el signo sino en lo humano y su futuro como tales cae bajo el mismo fuego de la misma historia. Pero al comenzar esta crítica dijimos que eran dos los aportes. El segundo es el que hace que los dos libros de Gelman sean ya, memoria indestructible: hay una época en un país determinado en el que le es dado a un poeta transcribir esa historia a la que me refiero. En este caso una dolorosa épica. Pues bien, de estos últimos años es Gelman, indudablemente, quien, en poesía (aunque hay muchos otros nombres valederos), ha impreso con mayor furor y talento la historia del genocidio de Argentina.

Las civilizaciones se corporizan siglos después de estas batallas. En el friso testimonial que las evoca suele haber una voz a solas (como la de Miguel Hernández en la guerra civil española, como la del mismo Vallejo) que nos la muestran en carne viva. Una voz que no permite que se le mueran los muertos. Esa es la voz de Juan Gelman.

LEOPOLDO CASTILLA

## DE EXPERIENCIAS E INSEGURIDADES

CONCHA LAGOS: *Por las ramas*. Ambito Literario. Resurgimiento. Barcelona, 1981.

CONCHA LAGOS: *Teoría de la inseguridad*. Gráficas Orbe. Madrid, 1981.

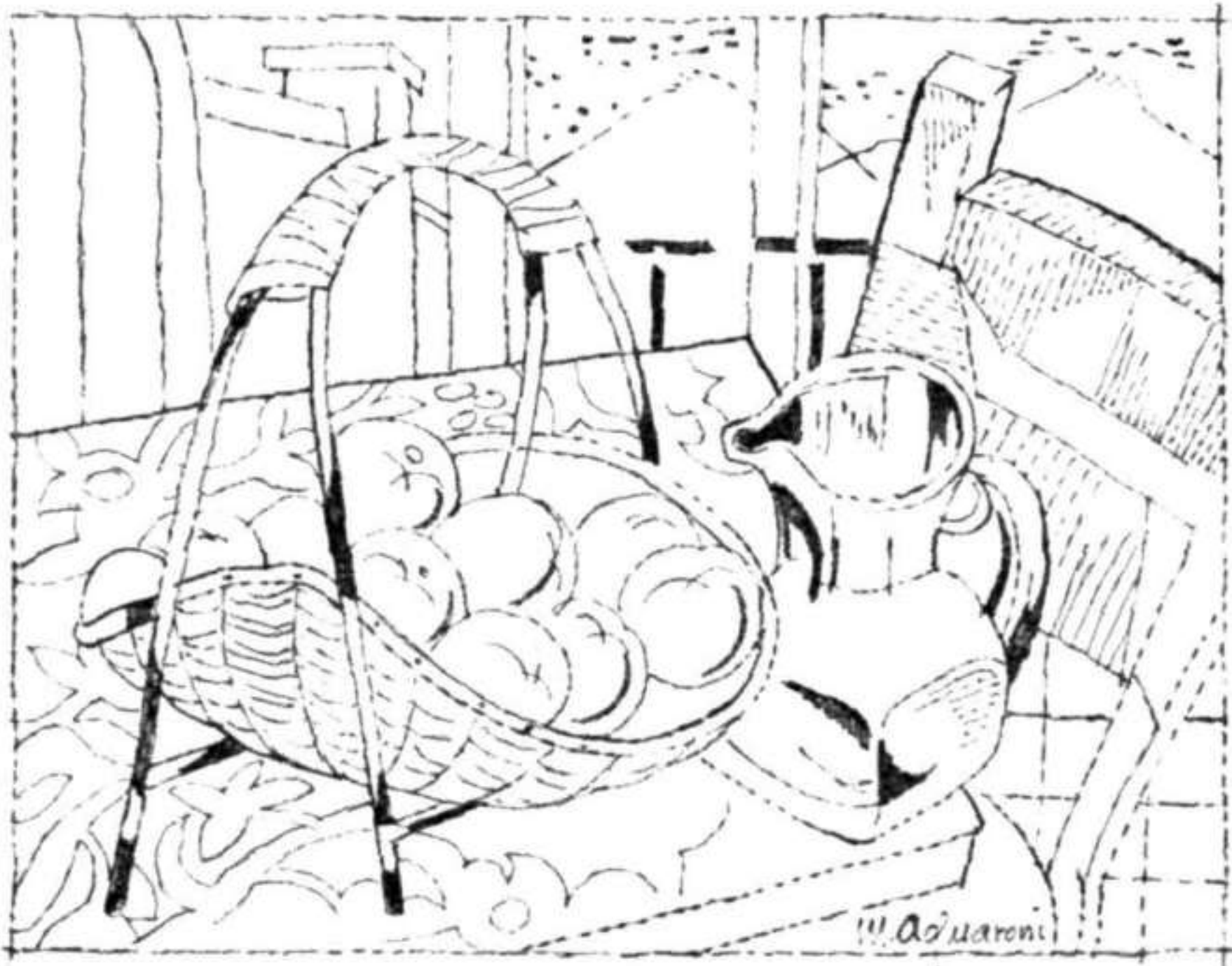
Con su libro *Por las ramas*, ganador del Premio Ambito de 1980, Concha Lagos venía a conectar con sus entregas inmediatamente anteriores y, en especial, con *Fragmentos en espiral desde el pozo*, aludido concretamente en los versos posteriores («En espiral la luz, el verso, el aire. / Ya todo en espiral / porque la meta al fin es sólo el pozo»), pero latente en esa presencia bipolar de luz y agua, signadora de su quehacer, sobre la que resuena la voz que ella un día adjetivara sorprendentemente de «invisible», y que ahora vuelve y vuelve, «murmulo de la historia y del origen», savia en ascenso, remota pero cierta.

Es curioso comprobar cómo libro tan unitario de acento e intención se nos ofrece tan dividido; quiero decir que son seis las partes en las que se integra el casi medio centenar de poemas aquí recogido, algunas de ellas más tanteantes en su aparente diversidad y otras ceñidas a una idea

matriz y conductora, que un simple título basta para definir. Comentándolo en otro lugar, apuntaba yo que *Por las ramas*, libro muy desnudo, muy sincero, suponía un regreso al ayer, un recuento de experiencias, un atravesar de nuevo esos cinco laberintos —amor, duda, tiempo, vida, muerte— que marcan el discurrir de todo hombre; y es de esa andadura de donde brota el canto, melancólico y aceptante: «Es que nuestro vivir es breve espuma, / pasar incierto, humo pasajero.» Lo que fuera campo abierto, trigal de la amistad, es campo soledoso, casi yermo; «pájaros de congojas las sienas sobrevuelan», y en esas ramas abocadas a lo más alto se posan y pían. Pero no todo es sombra, desolación. «Mientras la aurora vuelva cada día / no dejaré que la esperanza vuele», afirma esta mujer poeta. De ahí que el verso se le afiance y, pese a todo, fulja; de ahí que comprenda que meterse en soledad es sencillamente una manera de encantamiento.

«Los encantamientos» es precisamente el nombre de uno de esos apartados. Seis citas cervantinas, unidas a una unamuniana, dan pie a este bloque poético, convocante, bienintencionado, anheloso del «nudo universal, la gran lazada», en el que se propone el encantamiento como





fórmula «para curar los tantos desencantos»; fórmula que la poetisa desmenuza y detalla:

*Para el encantamiento*

*hace falta sin duda un previo ensayo,  
un vivir a la espera  
con la escala interior bien preparada;  
salir del pozo  
y, en menos que se piensa, el salto equilibrista  
ensayado mil veces  
aunque nuestra quietud no lo delate.*

Mas igual pudiera haber elegido como muestra de esos bloques independientes y tan ligados al conjunto el titulado «Con nombres propios», donde se ven desfilar las figuras de Cristo, Don Quijote, César y un «Juan cualquiera», Juan a secas, Juan del pueblo, al que la poetisa habla con decisión y sin rodeos, en una toma de postura, no política por supuesto, sí humana y constructiva, valiente y digna de ser destacada:

*Vive tu vida en paz sin nuevos lances,  
sin revanchas, sin odios, sin cadenas.  
Rey en tu casa, Juan, libre. A lo tuyo.*

Por las ramas encierra otros poemas muy reveladores: así, «Un madrigal es la memoria niña», en el que los años tempranos descienden, tronco abajo, en busca de la raíz original, y espejean en el pozo terso; así también «Toda la tarde ahí», lastimado de añoranzas y adioses. Y en estos poemas, como en los restantes, siempre esos giros, esos paréntesis reflexivos propios de su autora, que perfila con su poesía madura «un entorno de mágico existir», pero «de fuerza renovada y persistente».

*Teoría de la inseguridad*, siguiente libro de Concha, es, según ella nos aclara, anterior en el tiempo a *Por las ramas*. Al cabo no nos importa. Porque viene a sumarse, en clima y tono, a éste y a los que le precedieron. Ha encontrado la poetisa su acento; se ha adentrado en el ámbito de sus verdades más hondas, de sus intuiciones más sagaces, y en él se mueve, libro a libro, acordadamente. *Teoría de la inseguridad* se estructura, al igual que *Por las ramas*, en una serie de apartados —siete, ahora—, que acogen otro medio centenar de poemas. Los dos primeros, el que nombra el volumen y «La travesía», parecen ce-

ñirse al convencimiento de que, con la arribada de la noche, todo se borra, excepto las inseguridades, que crecen; llega la poetisa a dudar de la duda, rebelándose contra su existir a ciegas y pidiendo conocimiento a fondo, enfrentarse a la luz con los ojos desvendados; hay aquí un soneto, el único en los dos libros de que hablo, en el que se dice cómo el hombre se puso a navegar oscuridades, imaginando «un más allá, nuevas edades»; pero era hacia su corazón adonde se encaminaba, hacia su más acá, hacia su edad de ayer. «Desde la mecedora soñándome prodigios» alinea una decena de poemas presididos por ese indagar, por ese retorno; frente a la juventud de ahora, que se adelanta, despreocupada y desafiante, «en una mano el cigarrillo, en la otra el vaso», la mujer madura pone sus fieles dioses lares, sus recuerdos intactos:

*Es que una buena infancia suele dar para mucho;  
para toda una vida por lo menos.  
¡Cuántas luces después por los rincones!*

Con ellas se alumbraba, y a su claror va recomponiendo su pasado, los años en los que no podía sospechar «que la angustia se hiciera fantasma inseparable».

Luego, «La voz en el desierto» viene a ser un clamor en defensa de la mujer, un romper lanzas por su derecho a la libertad y a la palabra; y en este punto rememora las del apóstol Pablo («Que callen las mujeres...»), y se rebela y lo dice con donaire, con el mismo que habla a Fray Luis, a propósito de su perfecta casada, todo lo cual no le impide concluir, con una punta de desaliento: «No es buen oficio, pienso, éste de ser mujer. / Oficio a contraluz le llamaría»... «Mar para peregrinos», penúltimo apartado, es un reencuentro con el mar de siempre, contemplado ahora con un mirar que se adivina postrimero y que encierra, por tanto, un mayor grado de nostalgia; «Ulises y las sirenas» es, en este grupo, una excelente pieza endecasílabo, «enraizada en un casto y tibio fuego», como lo es en el tríptico final «Casi toda la orilla», poema resuntivo, abarcador, tal como sucede con «Colofón», en *Por las ramas*. En la mitad del libro, y lo he dejado adrede para el final, hay un remanso titulado «Bajo la sombra del deseado», donde, al hilo de ciertos versículos del *Cantar de los Cantares*, despliega sus alas el amor, al que se identifica con fe, vida y esperanza. Concha Lagos vuelca lo que pudiera ser la almendra de todo el poemario en cinco versos, el último de los cuales rubrica con su pespunte de ceniza una actitud vital que sostiene su batalla por rechazar la desesperanza, pero a la que han dejado impresa su huella los años y los desengaños:

*Acógete al amor para ahuyentar las dudas,  
para ahuyentar los miedos,  
para el palpito vivo y poderoso;  
para sentirse acaso como un dios,  
con su misma tristeza y desamparo.*

Y es que el polvo manso de los siglos cae con tanta crueldad, con tenacidad tanta,

*que no perdona al hombre ni a los dioses.*

# EL VALEROSO SOLDADO SCHWEJK

JAROSLAV HAŠEK: *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk* (dos vols.). Ediciones Destino, Barcelona, 1980.

*Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*—la gran novela checa de nuestro siglo, que, tras muchos años de espera, ha sido finalmente vertida al español—es la historia de un soldado, un hombre tranquilo, modesto, desamparado, ingenuo y por ello, en cierto modo, heroico y valiente, a lo largo de diversos avatares de la Primera Guerra Mundial.

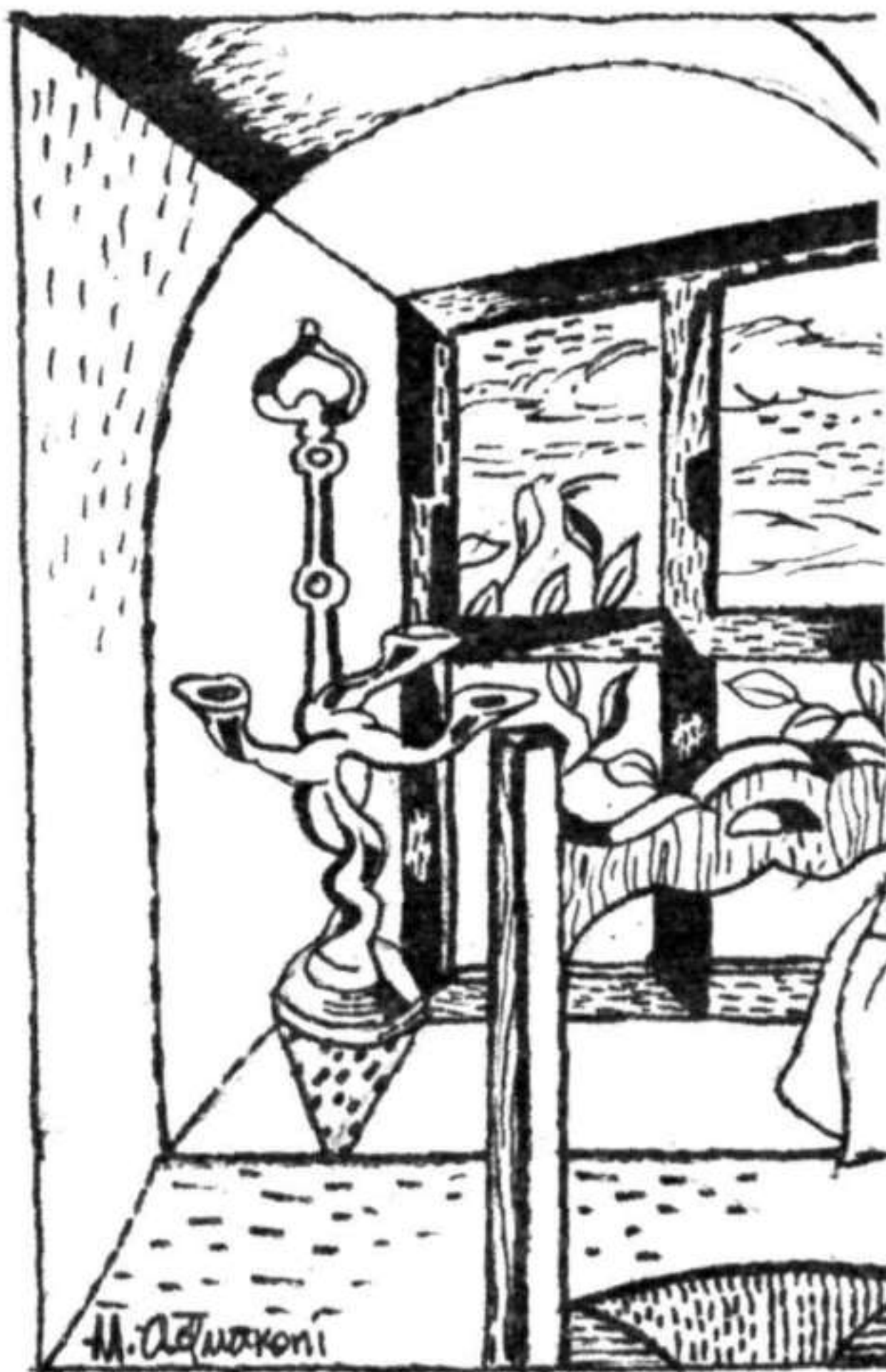
La primera idea del personaje la esbozó su autor, Jaroslav Hašek, en 1911, en una nota garabateada tras una noche loba, nota que su mujer echó al cesto de los papeles y él recuperó a la mañana siguiente, para releerla y desecharla, siendo ella quien al final la recogiera. Cuando el «Schwejk» empezó a publicarse en forma de relatos breves, en las revistas *Karikatury* y *Dobrá Kopa*, fue considerada como una mera sátira donde todo podía reducirse al humor y la caricatura. Tendrían que pasar muchos años antes de que alguien, concretamente Max Brod, reconociera su valor genial, que actualmente nadie pone en duda. Ciertamente los primeros lectores no pudieron contar con la visión global que la obra hoy ofrece, ya que, tanto ésta como su protagonista, se fueron creando gradualmente, debido al particular carácter de su autor. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Jaroslav Hašek fue movilizado por el ejército austriaco y destinado a los servicios sanitarios. Como otros muchos soldados checos enrolados contra su voluntad—cuenta Jelinek—, se aplicó al sabotaje para favorecer la caída del imperio de los Habsburgo. Hecho prisionero por los rusos, pasó a Kiev, donde se convirtió en redactor del semanario *Checoslovan*, para el que escribió *Schwejk en la cárcel*. Tras haberse enrolado en la legión checa, lo hizo en el Ejército Rojo, en 1918, trabajando abiertamente como político y periodista, hasta finales de 1920. En este año Hašek regresó a su patria, a instancias de sus amigos, para acabar la historia del soldado Schwejk.

Bohemio incorregible, de vuelta a Praga fue publicando la obra en cuadernos sueltos, a medida que los escribía; cuadernos que vendía de tasca en tasca, en compañía de su amigo Franta Sauer, para beberse después lo recaudado. Su natural desorden le hacía extraviar con frecuencia los papeles y no encontrar nunca el momento de escribir, hasta el punto de que Sauer

llegó a encerrarlo en su casa de Lipnice para que acabara la novela. No lo logró, murió antes, en enero de 1923, a los cuarenta años.

Pero si la cuarta parte del libro quedó inconclusa, no así el mundo que presenta ni los personajes que lo habitan. Se trata de un mundo alienante, inhumano, cuadrulado; un mundo hostil en el que el hombre sólo puede vivir gracias a su capacidad de romper el esquema aprovechando todas las salidas laterales, los elementos, los instantes marginales que hacen posible la comunicación, la liberación que se produce sólo—en el caso de esta obra—gracias a la total distensión obrada por el humor. El mundo racionalmente calculable, concretamente la guerra y el mecanismo del ejército, es un sistema incapaz de incorporar al hombre, y el hombre se evade aprovechando las zonas que le permiten soslayar el mecanismo: las cervecerías, los manicomios, las estaciones de ferrocarril..., estableciéndose entre lo humano y el sistema un contraste continuo que formalmente viene dado en la narración a través de los diálogos de ciertos personajes y, sobre todo, de las peroratas—a modo de incisos—del protagonista, que trae continuamente a colación «otras historias», historias tangenciales, válvulas de escape que anulan toda la rigidez que la «cuadrícula» está imponiendo.

Si el personaje del valeroso soldado Schwejk ha sido frecuentemente y con acierto comparado con Sancho Panza, a otro nivel lo ha sido con el Josef K. de *El castillo*, de Kafka, y en efecto también a este lo acecha un entorno de «cuadrícula». Hasek y Kafka, ambos pragueños, aunque desde dos ángulos distintos, describen el mismo mundo y, no sólo eso, colocan a sus personajes recorriendo—si bien a la inversa—el mismo camino: Schwejk parte del castillo y pasando por la calle de Neruda, el puente de Carlos,



la Celetná y Prasna Brána llega a Karlín, Josef K. hace lo mismo partiendo de Karlín para llegar al castillo. Sin embargo, en ese torturante laberinto Kafka no ve la salida mientras que Hašek la encuentra en aquello que, según Aristóteles, diferencia al hombre de los animales: la risa.

La sátira de la burocracia militar austriaca llevada a cabo en *El valeroso soldado Schwejk*, está dominada por un humor franco y apretado que, con frecuencia, toma visos de farsa rabelesiana, adquiriendo proporciones hiperbólicas. En las dos primeras partes, sobre todo, las situaciones absurdas parecen ir a multiplicarse indefinidamente, así como el efecto cómico que se produce por un aumento progresivo del humor por acumulación, es el mismo procedimiento que años después utilizaría el cineasta checo Milos Forman en sus primeras películas. Este humor abierto de las primeras partes del libro, que arranca la risa y la carcajada, va evolucionando a lo largo de las páginas, pasando a ser menos fruto de las situaciones dadas y más de los contrastes, produciéndose con frecuencia como algo interiorizado. Nada escapa a Hašek en su crítica ni a la frescura de su visión y todo fluye ante sus ojos de modo natural, ya se trate del procedimiento para robar y falsificar perros como de la inspección de alimentos o la «receta» que pone al ejército «camino de la gloria» («A las seis los soldados reciben gulash con patatas, a las ocho y media se van a la letrina y a las nueve a dormir. Ante un ejército así el enemigo huye despavorido») (1), lo que concede a la obra una densidad y una fluidez extraordinarias.

Sin embargo, ante Schwejk, el lector, al igual que las autoridades militares y policiales con las que el héroe se tropieza a lo largo de su aventura, no sabe nunca a qué atenerse, no sabe si se trata de un ser de absoluta inocencia o cargado de malicia, no sabe si decide, como hacen las autoridades militares y policiales de la obra y el mismo Schwejk afirma («Señores—se defendió Schwejk—, no soy ningún farsante, soy un verdadero idiota: pueden informarse en la oficina del regimiento 91, en Budweis, o en el comando de complemento en Karolinental») (2) que se trata de un imbécil integral o considerarle dotado de buen sentido y agudeza y atribuir a burla tanta inocencia, palabrería y dislate, ya que esa imbecilidad suya resulta a la larga una eficaz forma de resistencia pasiva, un modo de sabotaje. En todo caso, lo que sí percibe el lector es que no se trata de un humor superficial o caricaturesco, como se creyera en un principio, sino que abarca todas las dimensiones, porque en *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, como dijera Karel Capek, «no es un ingrediente, sino la básica visión del mundo. Hasek tenía humor. Hasek era un hombre que veía el mundo. Muchos otros sólo escriben sobre él».

CLARA JANES

(1) *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, p. 128, vol. II.  
(2) *Ibid.*, p. 41, vol. I.

# EL PRIMER CALDERS

PERE CALDERS: *Cròniques de la veritat oculta*. Ediciones 62 i la Caixa. Barcelona.

Pere Calders nació en Barcelona en 1912, escribió a los catorce años su primer cuento con valor literario —«El primer arlequí»—, formó parte de los grupos intelectuales que enriquecieron la vida cultural del país antes de la guerra civil y despuntó ya entonces como excelente narrador. Sin embargo, el exilio quebró su carrera —que retomó en Méjico, donde residió muchos años— y desde allí envió al Premio Víctor Catalá, consagrado a narraciones, el libro *Cròniques de la veritat oculta*, que alcanzó gran resonancia y que le clasificó como el narrador por antonomasia. Ahora, en una edición en rústica, vuelve el libro al primer plano de la actualidad, y podrá ser leído por un amplio público.

Un total de 31 cuentos componen la obra, dividida en tres partes: «La imprevista certesa» («La imprevista certeza»), «Ver, però inexplicable» («Verdadero, pero inexplicable») y «L'escenari desconcertant» («El escenario desconcertante»). La imaginación y la fantasía —que no son lo mismo, pues aquélla mantiene sus raíces en lo real y posible, mientras que ésta vuela sin trabas, libre de toda lógica—, la ironía y el humor, la sorpresa más inesperada y el ingenio más agudo se dan la mano a lo largo de las páginas y trenzan historias magníficas, algunas con el sabor del mejor Poe, otras con resabios de Pirandello y más de una con fulgores de Borges. Existe, por descontado, una unidad de estilo, mas no de temática. El estilo es ágil y expresivo, cuidado y sencillo, rico en matices. Un estilo que no enmascara, que no obstruye, que no ahoga el contenido, sino que se ciñe a él, lo secunda y le sirve de vía de salida. Estamos en el sempiterno caso de la creación lograda: forma y fondo como un todo único, fondo y forma como expresión simultánea de la fuerza generatriz del relato. En cuanto a la variedad de los temas, vamos a verla acto seguido.

«El deset» es la historia de un hombre al que se le escapaba la vida y logró retenerla en el último momento en su mano, cuyo puño cerró, y que tiene vendado para que el más rico tesoro de un ser viviente no se evapore. Pero un día, una bella trapequista de circo le sonríe y saluda, y el hombre, enternecido, se deja llevar por el impulso, abre el puño y contesta a la salutación.

En «la ratilla i el desig» («La raya y el deseo») nos topamos con un agrimensor que de regreso a su casa halla ésta en otro sitio. El cuento nos señala que podemos llegar a todo por dos caminos: por el de la poesía o aceptación de lo posible y por el de la ciencia o sometimiento a unas leyes fijas.

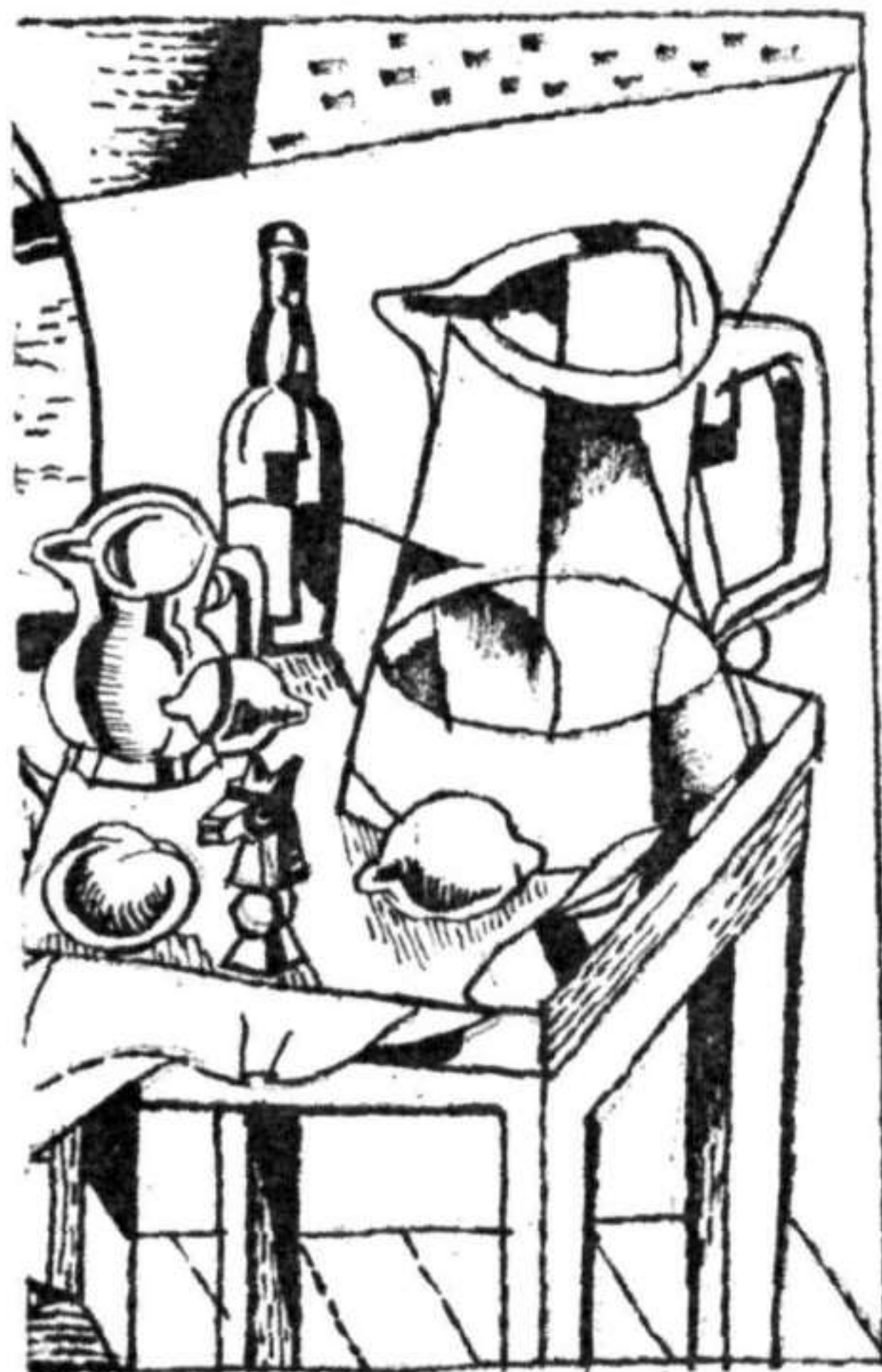
«La consciència, visitadora social» o Depa Carelli, un asesino, a quien visita

la conciencia y le reprueba el crimen que se dispone a cometer. Carelli habla con la conciencia con sumo desparpajo, realiza su fechoría y espeta a aquélla que se cuide de sus asuntos, que él sabe cuidar de los suyos. Es verdad que todo hombre oye la voz de la conciencia; ahora bien, si uno quiere, logra acallarla fácilmente, con lo que se explican tantos crímenes y tantas vilezas.

«El principi de la saviesa» es uno de los cuentos más bellos y completos. En el jardín de un hombre adinerado alguien ha perdido su mano izquierda y el dueño anuncia en el periódico que algo muy importante ha sido hallado en su terreno y que lo entregará a quien demuestre ser su propietario. Se presenta un hombre provisto de un gramófono, que alega haber perdido un tornillo del aparato, que para él es de suma importancia. El tornillo aparece en el jardín. Surge una chica, que ha perdido allí su doncellez en brazos de un criado de la casa. Un fontanero perdió en el jardín su memoria, pues intentando hurtar una manzana, se cayó y el golpe en el cráneo le desmemorió. Un quiromántico adivina a quién pertenece la mano: es de un pequeño filósofo vecino, que se desprendió de ella para enseñar al ricachón que se puede vivir satisfecho incluso sin una extremidad.

«L'any de la meva gràcia» o el don de un individuo de embellecer muñecas, que topa con la competencia extranjera, recurre a la protección estatal, y ésta, interesada en dividendos, aduce que no sólo no le protegerá, sino que en otros tiempos el Estado le hubiera quemado por brujo. Siempre es peligroso poseer un don único y especial.

«La revolta del terrat» («La revuelta del terrado») es una formidable sátira sobre la lucha de las clases sociales. «L'home i l'ofici» o la obsesión de un inventor en su trabajo y a quien estando en casa de la novia le llama por teléfono su espectro para preguntarle sobre un problema. «Coses de la Providència» o la escalofriante experiencia de un hombre que, de vuelta a su casa, la halla ocupada por otros,



y todo prueba que ellos llevan allí seis años. La solución es humorística, pues se casa con la hija de los ocupantes y puede seguir viviendo en lo que fue su hogar. Es un cuento magistral, dentro del género absurdo.

También es ejemplar «La clau de ferro» («La llave de hierro»), donde se cuenta de un armario que nadie, ni su dueño, puede abrir, lo que suscita toda suerte de cábalas: que si hay un tesoro, que si documentos importantes, que si un cadáver. Una chica se casa con el propietario, atraída por el misterio del armario, que es ya mítico en la localidad. Un día logra abrirlo con una copia de la llave guardada por su marido, exhala un grito y se desmaya. En seguida pide la separación matrimonial. Resulta que en el interior no había nada y ella ha sido víctima de un engaño. Comunica su descubrimiento por escrito a su ex marido y le aconseja que siga manteniendo el misterio del mueble, pues así no se sabrá el despecho de ella y podrá él seguir disfrutando del mítico prestigio local.

«El problema de l'India» o el privilegio de las vacas sagradas, a una de las cuales pretende engañar un turista —haciendo que se coma el ramo de flores más económico que lleva a su amada, en tanto que el gran ramo está protegido en una caja—, y por dicha causa es encarcelado. En el relato siguiente, un catalán, en Birmania, comenta para sí que le placen más las danzas de su tierra natal que las evoluciones de las danzarinas nativas, y un loro le advierte en catalán que no lo repita, pues se la juega. El ave llegó a Birmania procedente de Cataluña. Con ello quiere indicar el autor que se encuentran catalanes en todas las partes del mundo. «L'esperit guia» o un espíritu que solicita advertir que el tren de las diez de la mañana descarrilará, y con su aviso evitará muertes. Cuando el hombre, impulsado por el espíritu se lo comunica al jefe de estación, éste le dice tranquilamente que es cosa sabida que el tren de las diez descarrila todos los días y que por eso lo toma tan escaso número de viajeros. La sorpresa final y culminativa del relato es siempre, en el género del cuento, de suma importancia.

Siguen otros cuentos, como «Història natural», «La fi», «O ell o jo» y «L'Hedera Helix», una planta trepadora que acaba por asfixiar a quien la ha adquirido, y la esposa de éste, en llegando a casa, le espeta que ya es un poco mayor para jugar a encaramarse a los árboles. Todos nos topamos alguna vez con la incompreensión, incluso de los seres más próximos, más queridos y que más nos quieren. Antes de esos cuentos, narración relativa a un árbol nacido en medio de un comedor y cuyo dueño denuncia el hecho a la policía. Esta se niega a aceptar dicho trastorno, pues equivaldría a aceptar el trueque del orden existente, por lo que, alegando razones de seguridad estatal, recomienda al individuo que mantenga silencio sobre la anomalía, y el rey le felicita por su patriótico comportamiento. La alegoría es diáfana: las instituciones, la burocracia, se niegan a admitir todo lo que se sale de la lógica rutinaria y cotidiana. La imaginación no tiene cabida en sus feudos.

«Una curiositat americana» es un cuento esperpéntico. «Quieta nit» («Quieta noche») habla de un Papá Noël que se equi-

voca de casa y que no es bien recibido, pues allí no creen en él, sino en los Reyes Magos. «La maleta marinera» merece como calificativo principal el de delicioso. «Les mans de taumaturg», una historia de misterio y de magia. En un cuento sobre Hungría, el autor afirma que las mujeres húngaras son impersonales, atrabiliarias y muy inteligentes. En «Feblesa de carácter» («Debilidad de carácter»), un ladrón, sorprendido por el dueño de la casa y reprendido en nombre de la moral, convence al expoliado que ésta no sirve para nada, y el dueño se marcha con el caco como ayudante, por lo que al día siguiente la prensa anuncia que, además de varios objetos robados, ha sido robado también el propietario, puesto que no aparece en parte alguna. «Raspall» («Cepillo») es un cuento infantil de antología: un niño convierte a un cepillo en perro. El libro concluye con «Un crim», mitad horror y mitad humor.

«Cròniques de la veritat oculta» («Crónicas de la verdad oculta») responde plenamente a su título: existe una verdad escondida, velada, secreta, por debajo de los sentidos y de la lógica. Pere Calders bucea en ese mundo y extrae de él ricas joyas, que nos ofrece para deleite de nuestro espíritu.

JOSE CAROL

## EL HOMBRE EN LA NATURALEZA Y SU RELACION CON EL MUNDO

UMBERTO MELOTTI: *El hombre entre la naturaleza y la historia*. Ediciones Península. Barcelona, 1981.

Lejos de cualquier cerrazón académica, la sociología moderna se abre al saber sobre la realidad humana con una orientación crítica y a la búsqueda sin prejuicio del conocimiento de la evolución de las distintas situaciones humanas.

No cabe duda de que la ciencia está empeñada—por lo menos es el empeño de algunos de sus creadores e impulsores—en poner al hombre, al ser humano, en su sitio, abordando con valentía, y a veces con el arrojo del buceador incrustado en lo desconocido, su comienzo sobre la tierra.

Ya es antigua la afirmación de muchos filósofos y antropólogos en el sentido de que el gran reto que tiene la filosofía no es otro que la explicitación de la continua pregunta del hombre a lo largo de toda su historia: ¿Quién soy?, ¿de dónde vengo y a dónde voy? La verdad es que todas las ciencias que tienen que ver con el hombre, como objeto de su investigación, inciden de una u otra forma en la respuesta fundamental sobre la identidad,

## EL LENGUAJE Y LA IRONIA COMO TRASFONDO DE LA ANGUSTIA

JULIO HUASI: *Asesinaciones*. Puerta del Sol/Poesía 2. Libros Dante, S. L. Madrid, 1981.

El anecdotario no suele ser un buen sazoador poético en la mayoría de los casos, tal vez por ser un condicionante del gusto demasiado fuerte que neutraliza el trasfondo de esa misma realidad a la cual pretende aderezar. Lleva esto incuestionablemente a un trauma de la imaginación en su aspecto más esencial: el de la libertad de llegar a sentir lo ajeno que existe en cada uno de nosotros, es decir la permeabilización a la experiencia que nos conduce a la emoción compartida frente a unos acontecimientos que nos son entregados como valores expresivos y cuya fuerza no radica solamente en el hecho que los ha generado sino en su proyección.

Lo anecdótico—y que se nos perdona lo rotundo de lo expresado, sin el menor ánimo de herir susceptibilidades—en las más de las ocasiones suele constituir una apoyatura perecedera, si no es un soporte nacido de una auténtica realidad interior, decimos, transformadora y abismática, en la medida que es profundidad y aconchamiento de la experiencia; taumaturgia de la realidad inmediata en realidad expresiva.

Para bien o para mal, más bien para mal, al hombre le toca verse inmerso en unos hechos que le con-

dicionan actitudes y sentimientos que por su eclosión cargada de inmediatez buscan el nexo comunicativo de la poesía. Casos como éste los tenemos en cantidad siempre que se producen situaciones alteradoras o de ruptura emocional. Con ellas emergen muchas voces—siempre bien intencionadas—que procuran entregarnos la realidad de un tiempo vivencial, pero que no siempre llegan a alcanzar el nivel de una presencia poética en su verdadera dimensión, es decir, la de una permanencia que vaya más allá del impulso de constatación de una experiencia, dolorosa o alegre.

A la poesía latinoamericana—o hispanoamericana—le ha tocado vivir un sinnúmero de traumatizantes experiencias en las últimas décadas, esto último dicho solamente para hacer referencia a los hechos más recientes, ya que la secuela de hechos traumatizantes parece ser consustancial con los pueblos de esta parte del mundo. Estos hechos, en mayor o menor medida, han producido la necesidad de la denuncia por parte de una gran cantidad de poetas y no poetas que han buscado en la poesía su medio de denuncia, su posibilidad de transmisión emocional. Las más de las veces, el resultado de estos impulsos, plasmados en libros de poemas o simplemente en poemas, han sido valorados, más que por su auténtico valor expresivo, por su coherencia con unos hechos, por una lógica ac-

origen y sentido de la vida humana. De ahí que resulte acogedor observar un libro que se coloca frente a la original pregunta sin catalogar previa y académicamente las respuestas posibles.

*El hombre entre la naturaleza y la historia* se coloca en el camino de la ciencia sociológica (o más bien en sus límites con otras ciencias) no deteniéndose nunca, ni siquiera cuando el campo de observación abarca el de otra disciplina. El autor camina al encuentro del descubrimiento científico alejado de cualquier tentación compartimental de disciplina académicamente cerrada.

El libro puede considerarse una auténtica bocanada de aire purificador de un ámbito científico, en torno a la realidad del ser humano, todavía pretencioso y altanero.

Parecería que las ciencias que tienen al hombre y sus relaciones sociales por

objeto, siguen impertérritas ante los descubrimientos, muchos de ellos no demasiado actuales, lo mismo que, en su día, permanecieron inmutables e inasequibles al desaliento una y otra vez, tras las demostraciones científicas que desplazan al hombre del centro del universo, lugar que se concedió a sí mismo y en el que permanece para algunos.

Mas, por la velocidad y número de los descubrimientos actuales, la antropología y la sociología ganan un libro que proporciona un análisis de la propia ubicación del hombre en el mundo real y un esfuerzo por encontrar el sitio que verdaderamente le corresponda. No es difícil observar en el transcurso de la historia cuántas veces la ciencia descubría suficientes datos como para que el hombre regresara a su justo lugar. «La revolución Coper-

titud de solidaridad, de una parte, o de rechazo, por otra, no tan lógica.

En esa cantidad de libros y poemas existen los que pueden y deben ser analizados no solamente por su actitud impactante y referencial a un estado de situación, sino por su valor estrictamente aportativo al desarrollo expresivo de la poesía de nuestro tiempo. Lo que suele suceder es que en ese maremágnum de entregas poéticas—salvo los nombres de poetas plenamente consagrados por su trayectoria—es bastante difícil cribar lo que, aparte de su valor confesional indiscutible, tiene un valor poético, también indiscutible.

Ahora bien, no cabe la menor duda que entre la avalancha de libros donde menos lo esperamos se produce el hecho sorpresivo y alentador. Ni más ni menos es la realidad que envuelve el contenido poético y emocional de *Asesinaciones*.

En el conjunto de los poemas integrantes de este libro se halla la lucidez de un planteamiento conductivo que nos lleva a adentrarnos en la veracidad de un hecho traumático, producto de un dolorido mirar al entorno; un sentimiento de profunda participación en los hechos, del que aflora no solamente un resultado capaz de conmovernos por sus estremecedoras referencias, sino por la forma en que éstas nos son transferidas. En este libro, en estos poemas, el lenguaje es el eje en que descansa la reminiscencia de una tragedia individual y colectiva.

El lenguaje elaborador de estos poemas nos parece que ejerce un papel catalizador de la realidad para entregárnosla transformada en logro expresivo, pero sin que ella pierda su carga vivencial, muy por el contrario. En estos poemas asistimos a una extraña contemplación, fruto de

una actitud que nos hunde en un mundo aparential, no exenta de un sarcasmo ante la experiencia. Una forma de confabular lo doloroso que nos hace más patente la carga de la humanidad reinante en *Asesinaciones*, es el logro de esa dimensión del lenguaje que hace las veces de codificador sensorial. Es por medio de éste que asistimos a una representación rememoradora de la visión que estructura el mundo de los grabados o la época negra de Goya: la ironía vertebrando el contraste para visionarnos la realidad en su más estremecedor paralelismo entre lo dolorosamente palpable y lo angustiante que anida en toda fantasmagoría que es consciente y lúcidamente invocada. El resultado de esta actitud es su trasfondo, la tensión de un imaginerismo del lenguaje, algo que tuvo su plena hegemonía creativa en los primitivos retablistas hispanos, conformando la esencia de un lenguaje representativo desde el punto de una incorporación—tal vez me-



jor sería decir fusión—en que se mancomunaban la forma expresiva transmitida o impuesta y la fuerza que emana del entorno, dimanantes veneros en los que se trastoca y diversifican los elementos hasta constituirse en una realidad recreada. Esto es lo que emerge de la poesía de *Asesinaciones*; la revitalización del lenguaje, la creación de una nueva dimensión en que la expresión poética se moviliza en búsqueda de su propia arquitectura: la duplicidad de un fondo expresivo en que conviven la riqueza de unos encuentros formales y la experiencia de la realidad como huella de una herida en la consciencia. Podríamos decir que estos poemas se encuentran, dinamizado tanto de la actitud moral como de la actitud estética, en un equilibrio muy pocas veces logrado con tanta precisión.

El autor de *Asesinaciones* es un poeta argentino, Julio Huasi, más conocido por su silencio elocuente, que por una orquestada presencia en corrillos literarios. Es tal vez por esta actitud, rodeada de tan poca estridencia, por la cual pensamos que muy pocos estábamos—antes de la aparición de *Asesinaciones*—en la clave de su auténtico valor poético. Pensamos que hasta este momento muy pocos habíamos tenido la ocasión de un encuentro con su poesía. Sí, no creemos que hayan sido muchos los que hayan tenido la oportunidad de leer su poemario, editado por Casa de las Américas, en un tiempo que ya comienza a ser bastante pretérito. El rescate de una expresión poética como la de Julio Huasi es un hecho digno de tenerse en consideración a la hora de un reconocimiento por parte de los interesados en el fenómeno poético sudamericano.

GALVARINO PLAZA

nicana había apartado al hombre del centro del mundo, donde ingenuamente se había colocado durante siglos... En el siglo XVIII, algunos iluministas—extrayendo las consecuencias del descubrimiento de las Américas y del desarrollo de los contactos con Asia y los otros continentes no europeos—habían socavado por primera vez la pretensión del hombre occidental de ser el único «civilizado», el único portador de cultura. Montesquieu, Voltaire, Rousseau, aunque de maneras diferentes y quizá aún ingenuas, contribuyeron a que, quienes tenían oídos para oír, comprendieran que en el mundo había otras culturas, no necesariamente inferiores a la suya.

Después vendrían Marx, Darwin y Freud. Cada uno de ellos había destronado de una determinada manera al hombre, es decir: a la idea que el

idealismo tenía del hombre. Marx, desde su materialismo histórico; Darwin, desde el evolucionismo y junto a los primeros descubrimientos paleontológicos, y Freud, con la negación de la pretendida específica racionalidad humana, los tres intentaron conectar al ser humano con su base profunda, real y humana.

Al mismo tiempo comienza la carrera de descubrimientos por todos conocidos. La geología aclara incontrovertiblemente que la tierra es mucho más antigua de lo que se creía hasta entonces; se empieza a hablar de miles de millones de años. Asimismo, el período llamado prehistoria se empieza a aclarar de tal manera que crece en la misma proporción la sensación de vértigo e incomodidad científica al tener que insertar al ser humano en un período de tiempo tan oscuro como dila-

tado. Realmente empieza a no ser tan clara la línea divisoria entre historia y prehistoria.

El campo de la paleontología hace que salte por los aires la afirmación de la inmutable forma del hombre, permanente, desde el comienzo de su existencia. El hombre pasa a ser un ser vivo entre los demás, último eslabón de una cadena de seres vivos.

Más tarde Freud asesta otro empujón al pretencioso narcisismo del hombre, orientando la mirada hacia el profundo inconsciente de esa especie que se apellida a sí misma como racional, reflexiva y total cognosciente de sí misma y de su entorno. Queda patente el desnudo cuadro de que el hombre sólo conoce una pequeñísima parte de su realidad, hundida como en profundas raíces y en su mayoría inexplorada.

Los sucesivos descubrimientos en torno a la naturaleza del hombre y sobre el mundo que le rodea, ha ido recomponiendo la imagen, haciéndola cada vez más real, a la que debe ajustarse el sociólogo, antropólogo o filósofo.

Después de la teoría de la relatividad, las certezas euclídeas ya no sirven; más tarde los descubrimientos de una cuarta dimensión; la afirmación de la identidad entre materia y energía; la apreciación del espacio como curvo e ilimitado (infinito) donde el universo se expande continuamente... Surge la conciencia de lo infinitamente grande («más de cien millones de sistemas solares agrupados en galaxias separadas por millones de años luz y abiertas a un ámbito desconocido que comienza sólo más allá de ese límite») y a la vez el conocimiento de lo infinitamente pequeño (el átomo: un sistema estelar en miniatura), con la posibilidad racional de que la distinción entre el macrocosmos y el microcosmos sea sólo una ilusión subjetiva.

En esta situación de inestabilidad de la propia imagen del hombre y de su capacidad racional fundamental, no es de extrañar la huida a campos dogmáticos o idealistas donde los pensadores y estudiosos se aferren a definiciones axiomáticas, huyendo de caer víctimas del propio empujón del intelecto contra sí mismo.

Igualmente frente a la compleja sensación de inestabilidad y necesidad de reconstrucción de la propia historia humana, se impone una nueva manera de enfrentarse con el relato de la historia del ser humano sobre la tierra. «Una historia vista como el lugar de nuestro devenir: biológico, psicológico, social y cultural; una historia que, lejos de detenerse en el umbral de la medianoche fatídica en que se inventó la escritura (por lo demás, monopolio hasta antes de ayer de restringidísimas élites pertenecientes en general a las clases privilegiadas, o en todo caso influidas por éstas), sea capaz de remontarse a través del tiempo lo más lejos posible, hasta llegar a nuestras fuentes ancestrales, a las raíces profundas de nuestro ser social, cultural, psicológico y biológico, a las surgientes mismas en que se inició la formación de nuestro yo profundo.»

Umberto Melotti escribe un provocador manual de antropología cultural desde la perspectiva del sociólogo que no constriñe la realidad a la sola mirada sociológica. El libro está dividido en cuatro grandes capítulos: I. El origen del hombre. II. El origen de las razas. III. Para una filogénesis del comportamiento social humano. IV. La herencia social y cultural del proceso de hominización y de la evolución homínida.

La obra huye de un lenguaje para eruditos a la vez que no pasa por alto un solo argumento o escrito con que pueda avalar su posición intelectual. Melotti coloca su punto de mira sobre los descubrimientos y experiencia real del hombre actual, utilizando el preciso tono para la eficaz transmisión del mensaje. Un ejemplo: «si evaluamos la historia de la Tierra de acuerdo con las más prudentes estimaciones actuales, en unos 5.000 millones de años, y

comparamos ese arco de tiempo, muy difícil de concebir para una mente humana, con uno de nuestros años solares, deberíamos decir que la Tierra nació el 1 de enero y que las formas de vida aparecieron el 11 de febrero, los primeros invertebrados el 9 de septiembre, los primeros vertebrados el 1 de diciembre, los primeros mamíferos el 14 de diciembre, los primeros miembros del orden de los primates el 24 de diciembre, y los primeros hombres el 31 de diciembre, a las veintidós treinta. Para seguir con la comparación prolongándola hasta lo que suele llamarse "historia" y "prehistoria", el paso de la edad de piedra lascada (Paleolítico) a la de la piedra pulida (Neolítico) se habría producido durante el último minuto del año, la llamada «civilización» representaría menos del último medio minuto, la era cristiana los últimos diez segundos y la era industrial, que, sin embargo, ha transformado tan profundamente no sólo la vida de los hombres sino también el rostro mismo de la Tierra, ¡menos del último segundo!»

De otra parte su planteamiento general aparece hundido en los pensadores más modernos y que nos han influido en la marcha de la historia y de la comprensión del hecho humano. Uno de sus pilares fundamentales es Karl Marx, cuidando en todo momento de que no se le envuelva en ningún tinte político concreto que huela a comunismo de ninguna especie.

El libro es un fabuloso banco de datos y guión de bibliografía. Se trata de un texto que se lee con interés y curiosidad crecientes debido, sin duda, a la exposición clara de los últimos hallazgos científicos en relación con algunas de las ciencias que tienen que ver con el hombre. Son comunes las incursiones en los campos de la etiología, la paleontología, la antropología filosófica, la sociología, por supuesto...

Todo, planteamientos y datos, resulta dinamizado. El autor se coloca con claridad en la perspectiva de una negación continua a las reducciones científicas propias del idealismo o del clasismo, haciendo la contra a todo planteamiento esencialista: Se trata de aceptar que la «liberación del hombre no es un proceso *a quo*, procedente

de una esencia inmutable ya dada *ab aeterno*, sino un proceso *ad quem*, conflictivo, dialéctico, contradictorio y, por cierto, de resultados no garantizados.

Umberto Melotti incluye su reconocimiento científico a Karl Marx al afirmar en su última página que el hombre no debe vivir como marcado por un pasado ancestral, cosificado e inmutable. «Por el contrario, ha de ir siendo superada a lo largo de ese proceso de formación del hombre que no acabó, por cierto, en la fase arcaica del desarrollo de las sociedades humanas, sino que ha continuado a través de todas las sociedades de clase del pasado y del presente, y continuará también, de otra manera, cuando concluya esta última y el hombre entre, como decía Marx, en su verdadera historia.»

JESUS GARCIA YRUELA

## PASOS EN BUSCA DE ESA SOLEDAD

CARMEN MARTIN GAITE: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, 324 pp.

Este libro ha supuesto, ante todo, una novedad, dado que, hasta su aparición, puede decirse que la temática referente a los usos y costumbres en la sociedad de nuestro siglo XVIII, permanecía cuando menos en un estado de exploración parcial. *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español* era el título originario del trabajo, que fue presentado y leído como tesis doctoral en la Universidad de Madrid en 1972, para merecer las excelencias del premio extraordinario. Como este título primigenio indicaba con una mayor claridad, la obra constituye un estudio, ciñéndose al tema enunciado, de la varia y pintoresca literatura de la época.

Aparece un tema visible, extendido en múltiples aspectos y conexiones. En torno al cortejo, giran, como puede comprobarse a lo largo de todo el texto, aspectos numerosos y de indudable transcendencia, que encierran nada menos que la lucha por la libertad, el planteamiento de la educación, el significado comunicacional de las modas, el contenido de la institución matrimonial, el mantenimiento de un determinado tipo de relaciones sociales, la conquista de la soledad y la felicidad. El tema del cortejo sirve de punto de partida, de pretexto, para llegar hasta estos y otros temas en los que se encierra la esencia de la vida. Es preciso por ello realizar esta previa precisión respecto a la temática encerrada y manifiesta, que obedece, sin duda, a la satisfacción de unas inquietudes elevadas y así confesadas de una manera sincrética: llegar a comprender un precioso tramo de una cadena hasta ahora muy poco analizada en su composición; tal es el del enfrentamiento de las mujeres con las consignas amo-



rosas que les impone la época en que les ha tocado vivir.

Ante todo, conviene decir qué es eso del «cortejo», moda que descubrió la propia Martín Gaité allá por el año 1967; moda al parecer importada del extranjero y que hacía furor entre las gentes de la alta sociedad. He aquí una somera descripción del curioso, minoritario y controvertido fenómeno: «las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado o fingido aceptar sin apenas asomos de rebeldía el código del honor matrimonial que enorgullecía al país, podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso. Por primera vez en la historia de las mujeres españolas alguien se dedicaba, con el visto bueno de una parte de la sociedad, a entretener sus ratos de ocio y el menester era considerado como una función social importante. Los maridos se dividían en dos netos sectores: los que admitían la moda del cortejo, más o menos a regañadientes, y los que, apoyados por la opinión mayoritaria de moralistas y predicadores, no pasaban por ella. La primera actitud se consideraba de buen tono; la segunda, anticuada.»

En la moda del cortejo sabe ver nuestra autora tres importantes significados: supone una importante revolución en las costumbres femeninas españolas; contiene la semilla de un primer conato explícito de malestar matrimonial; origina una relativa toma de conciencia respecto a posibles reivindicaciones de la mujer en la sociedad. Puntos de apoyo más que suficientes para ponerse a trabajar tan en serio sobre el tema.

A través de la criba del cortejo, la investigadora va analizando, desde el triple ángulo de visión histórico, literario y lingüístico, los importantes cambios operados en los usos y costumbres del dieciocho español: la subversión de valores, el advenimiento del lujo y la sociedad de consumo, el desprestigio de la institución matrimonial, la caída en desuso del código del honor, el gusto por todo lo que encerrase algún obstáculo, los cambios en el terreno de la educación, la historia de las dos Españas...

La investigación aquí culminada, aunque nunca definitivamente concluida, viene a confirmar el destacado papel de la literatura como testimonio insofocable de cualquier época. Es gratificante comprobar cómo a través del conducto literario se nos permite auscultar esas «pequeñas», pero grandes cosas que los historiadores dejan sin cubrir generalmente. Balzac hablaba, a mediados del siglo XIX, de escribir la historia olvidada por tantos historiadores: la de las costumbres.

Para confirmar que de la discusión nacerá la luz, impresas han quedado, contra viento y marea, por los siglos de los siglos, las más dispares opiniones, argumentos y datos que, debidamente contrastados y ponderados, van a permitir obtener una visión, lo más acercada posible, de los fenómenos. Patentizada queda así, además, la ne-



cesidad de comunicación del escritor, no sólo con sus contemporáneos, sino con los testigos invisibles, pero ineludibles, de todas las generaciones por venir.

A medida que se avanza en la lectura del libro se va comprobando, sin ninguna sorpresa ni extrañeza, la veracidad de ese principio básico en ecología (y en casi todo) de que «todo está relacionado con todo». La mejor manera de explicarse cualquier fenómeno social, por minoritario que sea, es mirar lo que ronda alrededor. Esta amplitud de miras es compartida por Martín Gaité, que nos pasea, intencionadamente, por los escenarios más dispares. En el terreno de los comportamientos tan sólo un fenómeno —insuficientemente analizado, por cierto—, como es el de la moda, encierra en sí implicaciones de tipo sociológico, psicológico, económico, estético, moral y cultural; la moda refleja en el constante flujo y reflujo de la historia, una escala de valores, patrimonio de cada época, y ayuda a conocer la mentalidad de las respectivas generaciones. Las modas tienen una importante conexión con el tema que nos ocupa, como se pone de manifiesto en esta obra, y nos traen a la mente la idea de que en algo se parecen los tiempos que ahora vivimos a los de hace más de dos siglos.

De entre los múltiples problemas y comentarios que la obra de Martín Gaité suscita, conviene, por la índole de esta revista, detenerse fundamentalmente ante dos de los aspectos contemplados con detenimiento: el tratamiento literario del tema y las conclusiones lingüísticas que del amplio recorrido se han obtenido.

#### EL TRATAMIENTO LITERARIO DE LAS RELACIONES AMOROSAS

El trabajo de investigación se ha centrado en el estudio de la literatura, prensa periódica, sermones y papeles

de archivo correspondientes al siglo XVIII, rastreando además los antecedentes de la cuestión en la literatura de siglos anteriores. De entrada nos hace saber Martín Gaité que en todos los medios literarios y periodísticos de la segunda mitad del dieciocho resulta muy frecuente —aunque haya que confesar hoy nuestra escasa familiarización al respecto— encontrar alusiones, en la mayor parte de los casos rebosantes de indignación, a una costumbre, como la del cortejo, que parecía venir de Italia y que ya hacia 1750 había echado en España muchas raíces.

Ni que decir tiene que el tema, por sus curiosos perfiles, venía que ni pintado para ser caricaturizado o analizado por los más geniales escritores, críticos y observadores de aquellos tiempos. Se trataba de un fenómeno nuevo, relativamente. Y ello porque, como inteligentemente demuestra la investigadora, siendo estrictos, en el terreno de los supuestos fundamentales en que se apoyaba la moda del cortejo, entre cuyos pilares se encontraba «el considerar a la mujer como objeto digno de culto», Italia no le podía descubrir nada nuevo a la España dieciochesca, pues aquel país, a lo largo de los siglos XVI y XVII «se había estado alimentando —lo mismo que Francia— del espíritu caballeresco que se consideraba inherente a nuestras costumbres y literatura». Sin duda, un cierto tipo de vasallaje, latente ya en nuestra literatura desde hacía muchos años, como reflejo de una costumbre histórica, se había dejado sentir: «Basta echar una mirada de repaso, aunque sea somera, al teatro del Siglo de Oro para encontrar constantemente el tipo de mujer ensoberbecida y altanera reclamando pruebas de un vasallaje que se exigía extremado y meritorio». Son frecuentes las referencias retrospectivas a los textos de los Siglos de Oro para poner en evidencia estos orígenes. La conclusión a que llega la autora es la de que «la galantería del XVIII español, aunque estuviera influida por costumbres extranjeras, se alimentaba también de una tradición autóctona que, a través del teatro, imponía sus estilos a un siglo de distancia».

«El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo dieciocho —decía José Somoza— estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los caprichos de Goya.» Y el profesor Amorós, al referirse recientemente al tema de las conexiones entre literatura y arte, nos recuerda igualmente que «los sainetes de don Ramón de la Cruz parecen pertenecer al mismo clima espiritual y estético de los cartones para tapices de Goya y de las tonadillas escénicas». Este libro ya desde la portada nos ofrece una curiosa versión pictórica, ampliada en la bella y representativa selección de páginas centrales. Puede verse a la duquesa Teresa Cayetana de Alba, pintada por Esteve, con su mirada penetrante; sensacionales aguafuertes de Goya con «pies» significativos: «Hasta la muerte», «Nadie se conoce», «¿Quién más vendido?», «Volverunt», «¿No hay quién nos desate?»; esos grabados del Archivo Municipal de Madrid que nos muestran al «Ele-

gante Petimetre o El Lechugino en su tocador», el triunfo del academicismo de las danzas extranjeras frente a las populares, esa increíble «Máquina corsaria o Modo de ajustarse el corsé», «La Petimetra en el Prado de Madrid», el «Perfecto Currutaco», la «Madama de Nuevo Cuño» y las sátiras sobre la vestimenta de los petimetres y sobre los primeros debates feministas, y no podía faltar, para concluir la muestra, una triple representación gráfica del libro *Poesías completas*, de José Iglesias de la Casa, a quien se acaba de citar precisamente con anterioridad.

Este hermanamiento artes pictóricas-literatura, que en esta cuidada edición se ha sabido plasmar, aúna las voces de los pinceles y de las plumas para ofrecer, con el valor incontestable de las imágenes, una visión irónica, satírica y ridiculizante de las acciones al uso, haciendo frecuentes paralelos gráficos, como el genial Goya, entre la actitud galante de los petimetres y las muecas y zalamerías de los perros falderos. Toda una fauna, por cierto, aparece sabiamente esparcida por las diferentes escenas inmortalizadas de la época: perros falderos, búhos, los significativos monos, perros y gatos peleando como los amos, ardillas, camaleones, pavos reales, mariposas, zorros, pájaros, ciervos, caracoles... Toda una jauría de animales que, con el paso del tiempo, han venido a ser el símbolo de determinadas actitudes o conductas de los humanos, gracias, sin duda, a la perspicacia de nuestros hermanos dieciochescos.

Retornando al ámbito de lo estrictamente literario, el cortejo como fenómeno llamó la atención rápidamente de unos hombres inquietos por definición, como los escritores, que en la mayor parte de los casos, según puede verse reflejado, se habían dejado coger sorpresivamente por el toro torbellino de los acontecimientos, sin tener apenas tiempo para reposar sus opiniones y conclusiones. Ni que decir tiene que el fenómeno en sí —aunque minoritario— llegó a adquirir proporciones importantes y preocupantes. La cuestión presentaba por aquel entonces todos los caracteres de los asuntos complejos, ambiguos y sutiles. La respuesta generalizada de la mayor parte de nuestros literatos fue desaprobatoria de algo que, tal y como se presentaba, resultaba insulso, vacío de contenido y poco claro. En efecto, como la propia Martín Gaité, llega lógicamente a preguntarse: «¿Es posible que aquellas relaciones, inauguradas bajo tan pobres auspicios, consiguieran enriquecer, ni siquiera en una ínfima medida, el espíritu de las mujeres, compensarlas de tanto encierro y hastío como habían venido padeciendo, sustituir con ventaja al perentorio deber matrimonial, proporcionarles, en suma, algún tipo de placer?» La respuesta, para los hombres de mayor fundamento de aquella época, literatos o no, era claramente negativa, aunque las razones aducidas y las matizaciones que sobre el particular se hacían variasen, naturalmente, según proviniesen de un campo u otro del complejo espectro ideológico de nuestro ajetreado siglo dieciocho español.

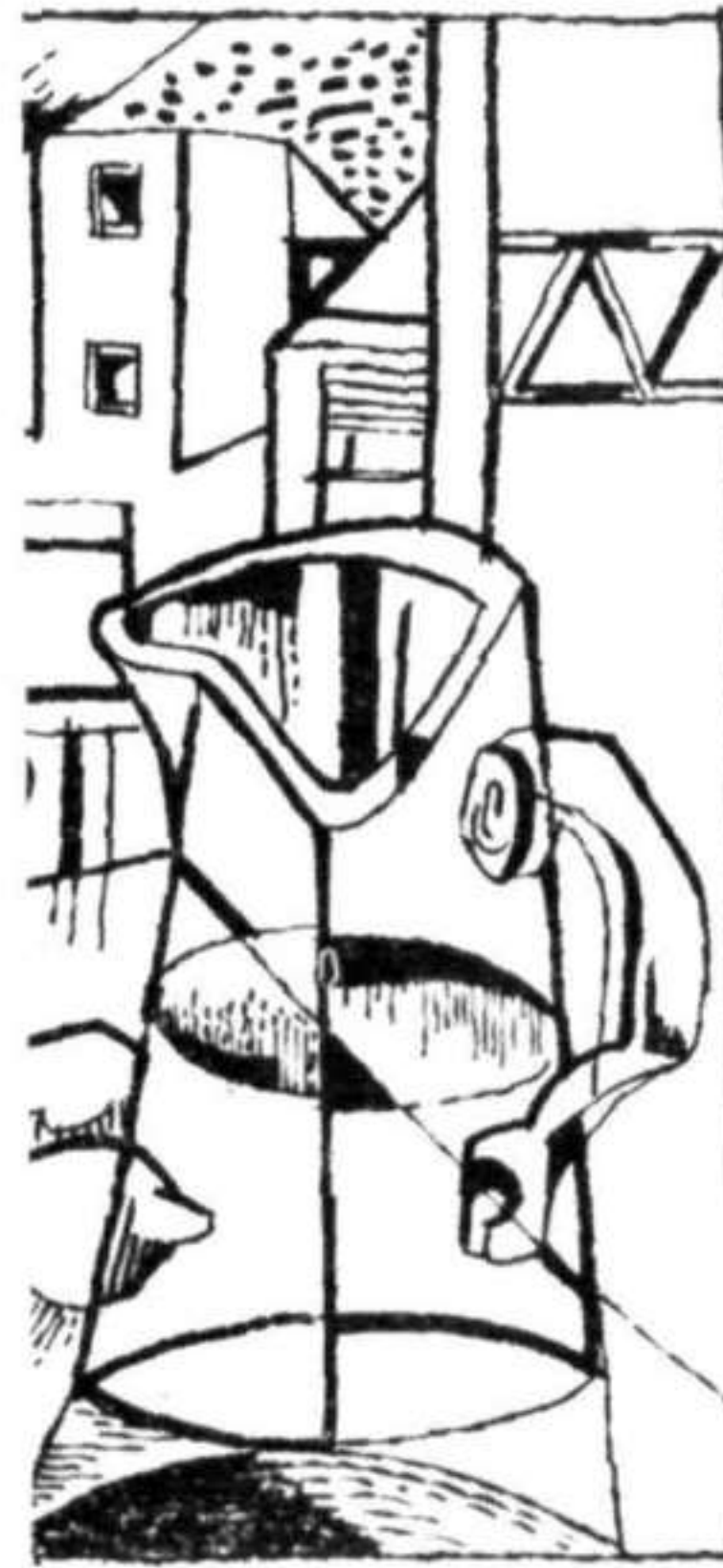
## LOS SANTOS INOCENTES: SOBRE LA DESTRUCCION DE LA ARCADIA

MIGUEL DELIBES: *Los santos inocentes*, Editorial Planeta, Barcelona, 1981.

El no bailar papanatamente al son de la moda, la constante depuración estilística, la fidelidad a los presupuestos iniciales y el ahondamiento en una serie de concepciones narrativas son las virtudes esenciales de Miguel Delibes, como nos lo ha vuelto a demostrar en *Los santos inocentes*. Pero esto no quiere decir, ni mucho menos, que su obra se caracterice por la reiteración y la autocomplacencia. Delibes, evolucionando constante y asombrosamente, profundiza en sus temas a través de un estilo caracterizado por la estética de los mínimos elementos. Y esta introspección le ha llevado a desmitificar una Castilla olvidada o divinizada, pero en gran parte reducida a un simple juguete lírico. Novelas como *El camino*, *Las ratas*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *El disputado voto del señor Cayo* o *Los santos inocentes* señalan ese camino hacia lo interno, hacia la auténtica arcadia castellana; aunque en ocasiones —como en *El disputado voto del señor Cayo*— caiga en el tópico de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*.

Ya el propio título, *Los santos inocentes*, encierra un amargo simbolismo, que se configurará hasta mostrarnos el tema de la novela: la humillante explotación de una familia rural, durante los años dorados del franquismo, en una finca de Castilla la Vieja. Inocente será sinónimo de bobo, de deficiente mental, como en el caso de Azarías o de la Niña Chica; pero dicho término acabará extendiéndose y definiendo a esta familia humillada (el matrimonio formado por Régula y Paco el Bajo; sus hijos: la Niña Chica, Nieves, Quirce y Rogelio, y Azarías, hermano de Régula). Estos protagonistas silenciosos, *simples* sin culpa y sin educación, valdrán para los señoritos lo mismo que cualquiera de sus bestias de labor, y por eso terminarán arrinconados cuando dejen de ser útiles.

Con *Los santos inocentes*, Delibes nos ha vuelto a presentar simbólicamente la destrucción de un medio cultural y biológico por una estructura



La segunda mitad de este siglo no sólo fue la del apogeo del cortejo, sino que registró una sensacional afluencia de ilustres y cultos escritores viajeros, en su mayoría ingleses y franceses, que supieron contemplar España con una objetividad y agudeza superiores a las de sus predecesores de los siglos xvi y xvii. Con frecuencia, estos viajeros, bien representados en este estudio por personas de la categoría de Bourgoing,

Townsend y Laborde, hablan con claridad, sin protocolos, y como decía el doctor Marañón: «El hilo sutil de la verdad se rastrea mejor en estos documentos que en las fuentes engoladas y teatrales de la documentación oficial.» Así Townsend, que andaba por estos pagos allá por el año 1776, había sacado bien en limpio la conclusión, nos dice Martín Gaité, de que el cortejo no era, en la mayor parte de los ca-



económico-social que sólo aspira a obtener el máximo provecho. Sin embargo, esto no presupone una visión atrofiada de la realidad rural, ni un esquematismo simplón que todo lo reduce a la dualidad oprimidos-opresores. Lo que le interesa al autor es la degradación del hombre rural castellano, porque ésta se halla unida a la de su propio medio rural, en el que los *señoritos* (Iván, por ejemplo, se presenta como el símbolo radical del parasitismo) actúan alterando negativamente el equilibrio del sistema, deshumanizando el campo y destruyendo esta naturaleza total.

En *Los santos inocentes* se nos cuenta de un modo poético la historia entre Azarías y sus aves adiestradas; un deficiente mental que posee el don del diálogo con *esos pajarracos*. También veremos discurrir a Paco el Bajo, con su excelente olfato para la caza, con su paciente comportamiento y con su sabiduría popular. El resto de los *inocentes* queda relegado a un plano más secundario, pero conforman el ámbito familiar por donde desarrollarán su acción estos dos protagonistas populares, tan diferentes entre sí. En el polo opuesto están los *señoritos* (doña Pura, don Pedro, la Marquesa e Iván), que alardearán constantemente de su ridícula soberbia y prepotencia, sin que nunca lleguen a comunicarse con sus *inocentes* encomendados. Esta farsa caciquil alcanza su mejor expresión en el *Libro cuarto*, al ambientar Delibes a la perfección una cacería de posguerra, repleta de figurones importantes (el subsecretario, el ministro, el embajador francés y el señorito Iván), que, mientras devastan el medio natural, lucen sus gracias, su clasismo hipócrita y sus facultades cinegéticas.

En los dos últimos libros (*El accidente* y *El crimen*), toda la violencia, que ha ido marcando la narración, se radicaliza cuando el señorito Iván hace aún más patente su odioso desprecio por los campesinos: no admite que la fractura de una pierna de su secretario de caza—Paco el Bajo—le haga quedar mal en una cacería social; no comprende que uno de sus peones—Quirce—pueda tener un comportamiento digno y orgulloso; entabla relaciones adúlteras con doña Pura, mujer de don Pedro, y mata a la *grajilla* de Azarías, cuando dispara desesperadamente contra todo lo que se mueve en el cielo durante una batida de caza con reclamo, en la que no se ha cobrado ninguna pieza. Este último hecho hace comprensible el asesinato, al final de la novela, de Iván por el *inocente* Azarías.

Tal vez el desenlace esté cargado de un elemento dramático demasiado radical: el justo cri-

men del cacique malvado, que nos recuerda a *drama rural*. Quizá esta violencia final, al presentarse simbólicamente como la única reacción de los humillados, exprese la parábola de la venganza de la Naturaleza contra los que siembran el mal en ella.

Los personajes han sido dispuestos siguiendo un esquema de vidas paralelas. Los trabajadores del cortijo se encuentran integrados en la Naturaleza, como se ve claramente en los diálogos líricos y prosopopéyicos de Azarías; unos *inocentes* definidos por la pureza, pero también por la sumisión (en la página 55 hallamos la imagen perfecta del aldeano manso, y en la 66, la plasmación física más clara de esta idea). Contrariamente, los amos sólo saben emplear todo como instrumento económico o de ocio.

El hallazgo más importante de esta novela tal vez radique en la disposición y estructuración de los materiales narrativos. Como el capítulo no le sirve a Delibes para contar lo que desea, ha preferido presentarnos la novela como una acumulación de cuentos folklóricos, parciales y con cierta independencia, pero con bastantes elementos temáticos comunes que se entrecruzan y complementan siguiendo una progresión temporal. Y únicamente al final se logra obtener una visión totalizadora. Esto también explica el estilo popular que adquiere la voz del narrador, que no se entremete ni aspira a enseñar. Su sabiduría folklórica se expresa a través de un habla arcaica y regional (*rutar, mercar, en prioridad, ora de... [...] ...ora del otro, etc.*) y un habla lírica, (*masticando la nada, estudiada prosopopeya, sonrisa amarilla, etc.*) que humanizan y devuelven a la Naturaleza su razón poética. El narrador se deja oír por medio de párrafos mínimos, despojados del amaneramiento descriptivo y llenos de fuerza verbal. De este modo los diálogos de los personajes se funden fácilmente con la dicción estilística del que nos relata, lográndose la unicidad de la obra, tan difícil de encontrar en otros novelistas.

Sin miedo al equívoco, Delibes se nos vuelve a presentar como el novelista más preocupado por esas tópicas *señas de identidad* y, a la vez, más alejado de los escapismos a la moda (tanto en los temas como en la forma), porque su obra sigue siendo fiel a una trayectoria coherente y silenciosa; con un estilo cada vez más depurado, lírico y directo, que le ha permitido ir enseñándonos la otra cara de esa arcadia mal comprendida que continúa siendo Castilla.

RAFAEL CESAR MONTESINOS

sos, amor blanco, sino decididamente adúltero. Y en torno al tema de las relaciones entre religión y cortejo, este mismo autor «nos suministra un dato que explica muchas cosas: no era incompatible el estado religioso —ni, por tanto, la responsabilidad de dirigir conciencias femeninas— con la adherencia a los usos amorosos en boga. Es más, los principales cortejos, sobre todo en algunas ciudades de provincia, eran

los canónigos de las catedrales», según parece deducirse de lo escrito en su obra *Travel in Spain*.

Pero también el escritor español del siglo XVIII alcanzó unos niveles de independencia, dignidad y consideración social desde los cuales contemplaban con claridad los problemas patrios. Feijoo, como muy bien ha puesto de manifiesto el profesor Maravall, defiende con ahínco el feminismo, sosteniendo

la tesis de la igualdad de entendimiento en hombres y mujeres y negando toda diferencia intelectual entre uno y otro sexo. Jovellanos, agudo historiador de costumbres, destaca entre los males de su época en el ámbito espiritual la ignorancia. Y otro hombre insigne de entonces, el coronel Cadalso, concreta en cuatro los vicios de la sociedad que le tocó vivir: la incultura, la rutina, la pedantería, la falta de ca-

rácter y el aprecio desmesurado de lo extranjero. Males éstos que, reflejados en los escritos de la época, configuran el apretado plantel costumbrista del país.

## LOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

Antes de que la palabra «cibisbeo» viniera a designar la costumbre de que una señora casada tuviera un amigo, afirma Martín Gaité, de donde pasó, al igual que en España, a ser aplicada al amigo mismo, significó susurro o bisbiseo, como deformación del verbo italiano bisbigliare (hablar al oído, susurrar), que se convirtió en «cicisbeare». Es decir, que «cicisbeo» aludía en su origen a «una forma de conversación mediante cuyo mantenimiento una mujer se sentía consolada y acompañada por otra persona del sexo opuesto». Así pues, el cortejo nació en España, al igual que en Italia, como conversación y obras como las del presbítero Gabriel Quijano, con títulos tan significativos como *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones del día llamadas por otro nombre cortejos*, venían a mostrar a las claras su disconformidad con conversaciones que podían originar situaciones poco convenientes y dar ocasión a confianzas reprobables.

El siglo XVIII, testigo de mentalidades y actitudes nuevas ante la vida, vería reflejadas sus inquietudes en un lenguaje nuevo, difusor de nuevos estilos, nuevos horizontes. Especial interés en este aspecto guarda el capítulo dedicado al tema lingüístico, a cómo el lenguaje se adaptó a las nuevas inquietudes y necesidades de la sociedad, a las nuevas costumbres. El siglo XVIII fue época de replanteamientos, un siglo ilustrado en el que la influencia francesa por la vía del lenguaje —los galicismos— se dejó sentir con inusitada frecuencia.

En el ámbito concreto de los actos galantes, la sustitución de palabras como «recato» por otras tan opuestas como «despejo», buscando, además, todas las raíces etimológicas posibles para prestarles toda la fuerza, son altamente indicativas del deseo de que, al menos, las formas cambiasen considerablemente.

Palabras como despejo —falta de estorbo o impedimento—, desembarazo, desenfado, desenvoltura, soltura, empezaron a circular con fuerza. Soltar las mujeres su lengua y sus ademanes, precisa nuestra autora, liberarlas de impedimentos era precisamente lo que las podía resucitar y transformar. Una de las conclusiones claves de este trabajo aparece relacionada, cómo no, con una de las verdades esenciales de todas las épocas: la libertad; las ansias de libertad, la defensa de la no discriminación, la búsqueda del sentido común, de la felicidad, de la racionalidad, en definitiva, que todo eso y muchas cosas más pueden encerrarse en aquel sólo vocablo. La palabra clave de todas las cuestiones dieciochescas, incluida la de las relaciones sociales, es para Martín Gaité la de la lucha por la libertad. Esta última «era la palabra en torno a la cual giraban y tra-



taban de dirimirse todas las contiendas». Pero en España la pretensión de otorgar libertad a las mujeres chocaba contra prejuicios demasiado arraigados. Cualquier comportamiento femenino que, inspirado en aquel designio de libertad, introdujese innovaciones con relación al canon del recato, era rechazado. La libertad que pudiera concederse a un sexo identificado desde siempre con la «retentiva» parecía un contrasentido y un ejército de censores de la libertad se disponía a perseguir aquella peligrosa palabra que se infiltraba en los estrados de las mujeres. Y la cargaban de sentido peyorativo, deformándola en «libertinaje, licencia, liviandad, desvergüenza, descaro, insolencia y descoco».

Se incide una y otra vez, con buen criterio, en el terreno de las conexiones, de las influencias, de las relaciones e interrelaciones. Y la idea de levadura viene que ni pintada. Dícese así en el estricto vocabulario doctoral, pero, sobre todo, con la mediación de una mente altamente clarificadora: «La nueva tendencia a considerar la libertad con beneplácito y sin animadversión era el portillo por donde se introducía la levadura de todos los cambios. La vida, al amparo de aquella exaltación de la libertad, tomaba un derrotero inédito. Había la obligación de gozar, de relacionarse, de romper el círculo mezquino de la propia familia; el hombre —y también la mujer— eran seres «sociales». La palabra «sociedad» adquiere unas connotaciones comunes a toda la Europa dieciochescas, se exalta e idealiza. La sociedad daba lugar al «trato» y a la «comunicación», al «comercio entre las gentes», se llegaba a equiparar con el placer de vivir y la alegría.» Sin duda, un nuevo horizonte lingüístico se perfilaba para expresar de manera distinta un sinfín de aspiraciones que empezaban a flotar en el ambiente.

Las palabras alegría, sociedad, buen gusto, amor, amistad, aparecían con frecuencia hasta en los más modestos sainetes de la época. Todo un síntoma de frescas ilusiones y esperanzas que no se verían confirmadas por la realidad práctica. En definitiva, quienes impulsaban y defendían las nuevas ideas, las nuevas palabras, las nuevas inquietudes y actitudes, eran unos cuantos privilegiados que, por sus excepcionales medios, podían permitirse tales lujos exploratorios. Pero, como

todo es progresivo, nada nace de repente, sí debe reconocerse el papel importante, aunque sea de mero inicio, de tomas de postura claves para nuestra posterior evolución; apuntes tan significativos como los inicios de la sociedad de consumo y los cambios de concepción en torno a lo que debía considerarse como códigos morales y de costumbres inquebrantables.

Literatura y artes plásticas reflejaban con perfección cómo se vestía, cuál era la moda en cada momento. La moda —palabra clave— en una época de apariencias, sí, pero también de buen gusto en difusión, aunaba sus esfuerzos con la finura para afianzarse lo más posible «en los carteles». Lo fino —otra palabra clave— quizá llegó a transparentarse con demasía en los papeles. Quizá por ello no se pasase de finuras, finezas y otras lindeces, cuando detrás de todo ello latía todo un sentir de legítimas y postergadas aspiraciones. Encaja perfectamente aquello de que todo se quedó en unas cuantas palabras.

La preocupación de la autora por los temas lingüísticos ha quedado patentizada a lo largo de su importante carrera narrativa, «en búsqueda de la exactitud y la precisión en el uso del lenguaje», como recientemente ha afirmado Ignacio Soldevila. La demostrada a lo largo de todo este trabajo viene a confirmar así una sentida línea de identidad con todo lo relacionado con aquella problemática.

## CONCLUSIONES

La historia aquí contada tiene un regusto amargo, un final triste: lo que pudo ser, no fue, la oportunidad histórica de un cambio propiamente dicho, se quedó prácticamente en nada, en unas cuantas monerías. Los viejos agravios, las grandes venganzas, las frustradas soluciones vuelven a repetirse en el ilustrado siglo XVIII. Como siempre ocurre antes de que nos demos por convencidos de algo que es evidente, faltaban las bases de sustentación que permitiesen a las mujeres codearse con los maridos, para que los nobles se comunicasen realmente con sus criados: les separaba el abismo de la educación, de la incultura. El chichisbeo como reforma por la vía de la conversación se vino abajo, fracasó por la vaciedad y pobreza manifiesta de los temas que se susurraban, como pone de relieve la doctora Gaité. Y con ello fracasarían infinitud de cosas más: «Aquella posibilidad de ruptura con las rígidas prohibiciones que venían separando e incomunicando los sexos, aquella ocasión de que una mujer tuviera trato con otros hombres que no fueran el propio marido, se desaprovechaban como tales posibilidades de apertura, mientras no se atendiera a remediar la general incultura de las mujeres, que no estaban preparadas para conversar ni siquiera de amores porque nadie les había enseñado nada.»

Creo que este libro es importante, entre otras cosas, porque viene a demostrar que los autores del XVIII comprendían muy bien que uno de sus papeles primordiales era el de abrir

camino a la vida, el de contemplarla con ojos críticos. La lección a impartir, en definitiva, es la del magisterio de la vida. Tiene razón una vez más Carmen Martín Gaité cuando dice: «Si se quiere saber algo acerca de las mujeres y de su significación en una época determinada, son los patrones que les ha propuesto esa época y por qué se los ha propuesto, lo que hace falta analizar y entender. El vehículo fundamental que fija y pone en circulación tales modelos de conducta es la literatura o al menos lo ha sido hasta la aparición del cine.» El valor documental de la escritura, o al menos de una gran parte de la misma, escapa a toda posibilidad de discusión (y digo mal, porque es éste un tema en el que cada día se están diciendo cosas nuevas o de otra manera disfrazadas). Del siglo XVIII, en todo caso, ha llegado a decirse que es acaso la época en la que, a través del artista, puede vislumbrarse la tempestad más formidable que han provocado las más nobles preocupaciones que, a lo largo de la historia, ha tenido la humanidad. Es un piropo que honra por igual a los artistas y a su modelo.

No nos iremos de vacío si comprobamos, al concluir la lectura del libro que la moda del cortejo, que tan pueril parecía ser, supone, en definitiva, una importante revolución en las costumbres femeninas españolas. Significa la semilla de un primer conato explícito de malestar matrimonial y da lugar por vez primera a una relativa toma de conciencia con respecto a posibles reivindicaciones de la mujer en la sociedad. Es éste un hallazgo de considerables dimensiones si no fuera porque, además de éste, hay otros muchos, de pareja importancia, que han sido apuntados ya a lo largo de estas líneas, sin ánimo de ser exhaustivos, pues cabría, con el talento de cada cual, descubrir bastantes más. No conviene, por otra parte, intentar decir de una vez todo lo que se piensa, ni agotar fuentes que, como ésta sobre la que estoy escribiendo, es inextinguible. Con ello pretendo únicamente decir que es tan rico el contenido y variado el planteamiento que caben múltiples y variadas interpretaciones.

Muchas veces nos mostramos reacios ante la lectura de toda una tesis doctoral. No suelen ser precisamente amenas las páginas, atractivos los temas, pese al pretendido rigor y originalidad. Además, rara vez está bien escrita. Cuesta leerla y entenderla por el lenguaje impreciso o impropio utilizado. En esto las mujeres y hombres de pluma llevan una considerable ventaja. Y se nota, vaya si se nota. En este caso concreto, si a la originalidad del tema y a la profundidad de los planteamientos unimos la amenidad en el tratamiento y el buen decir, obtenemos una tesis bien sustentada, en fondo y forma, aunque ello suponga para cualquiera un esfuerzo extraordinario digno del mejor premio.

Los esfuerzos que algunos autores del siglo XVIII realizaron, sobre todo los que escribieron sus obras en la segunda mitad, tomando partido por una sociedad más justa y menos jerarquizada, y por una moral considerada más en sus dimensiones sociales que en las

religiosas, como muy bien ha destacado Gonzalo Anes, no merecían ser olvidados. A ello contribuirá, sin duda, también esta obra.

Conmueven —no encuentro otra palabra mejor— esas formas de presentarse y despedirse. Véase la dedicatoria: «Para R., que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora.» Y en la antefirma queda esto: «Una conquista en la que todavía quedan muchos y muy serios pasos por dar: la de la soledad.» Todo pasa y todo queda.

ANGEL JAVIER GOMEZ PEREZ

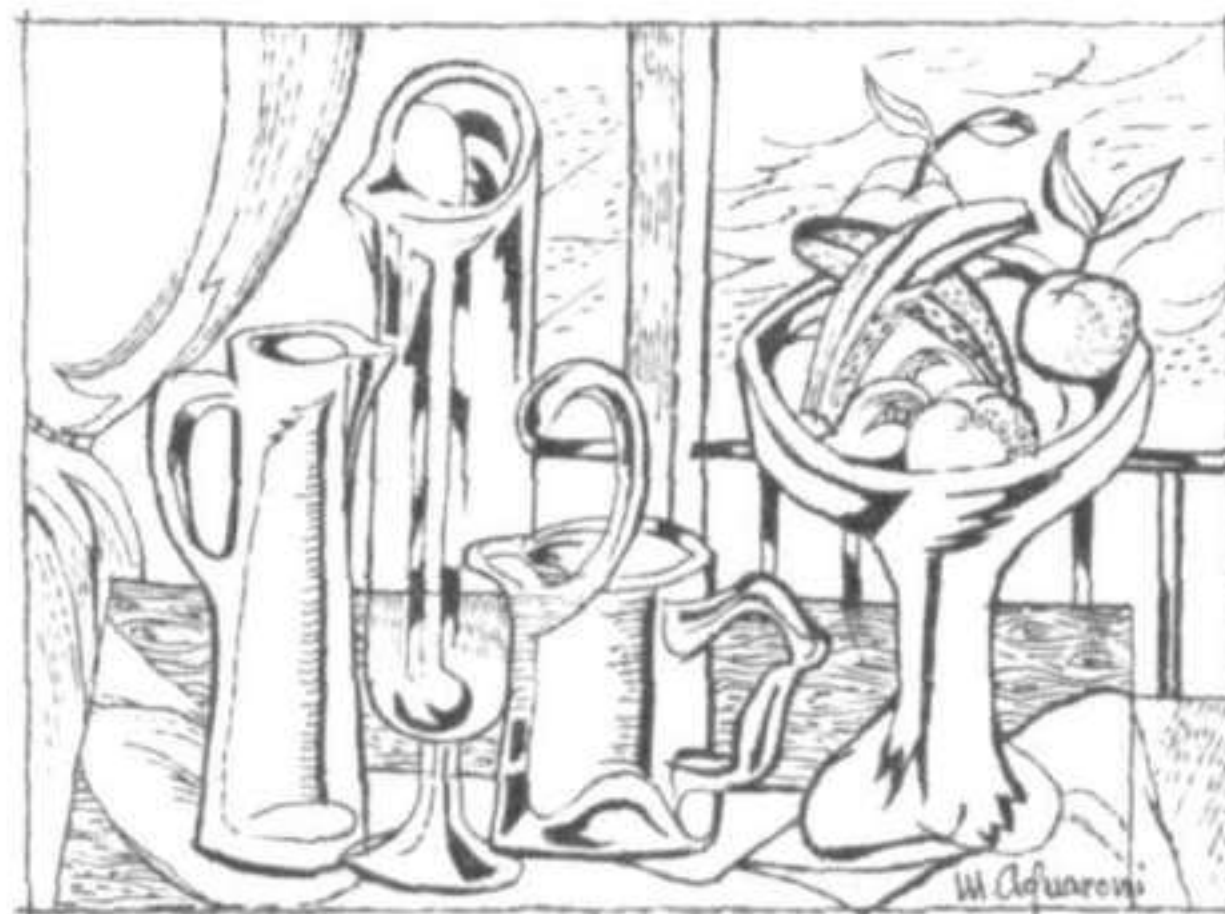
## LAS LLAGAS DE LA MONJA

ARTURO GONZALEZ y MIGUEL DIEGUEZ: *Sor Patrocinio*. Editora Nacional, Madrid, 1980.

Lo santo y lo inmundo suelen andar juntos, según enseñan los estudiosos del tabú. El beso al leproso o, como en el caso de Sor Patrocinio, centro del libro que comentamos, la absorción de un absceso por una monja iluminada o que lo parece, estos ejemplos clásicos, decimos, confirman con carácter gráfico el concepto anterior.

¿Qué era Sor Patrocinio? ¿Una iluminada que merece codearse, en esta «Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados», con Prisciliano y Amadís de Gaula? ¿Una impostora que está mejor en la galería de caricaturas del «Ruedo Ibérico» valleinclinésco? Por fin: ¿Qué diferencias operativas hay entre ambas categorías? Desde luego, nada de heterodoxia ni de marginación. O visionaria o simuladora.

Contestando a la última pregunta, cabe discurrir que tanto da ser iluminado o que los demás lo crean: nuestra identidad nos viene de los otros, que son quienes reconocen nuestra máscara y le dan valor de rostro. Nada importa lo que ella oculta, sino lo que señala. Si la monja simulaba prodigios que media España creía, estos prodigios existían en la creencia de media España.



La tarea del historiador, en estos casos, es doble: le cabe, en principio, desbrozar el aparato de la impostura de los datos auténticos; pero también le corresponde analizar el valor de una creencia, pues las ideologías integran, con su fantasmal temblor, la realidad de la historia. No es poco interesante que una reina golfa necesitara a su lado un asesor de conciencia riguroso, una monja prodigiosa y un consorte que la coplilla consideraba «hecho de pasta flora». Que este tinglado fuera, a mediados del siglo XIX, la cara del poder tradicional en España dice bastante por sí mismo.

El panorama que presentan los autores es, sobre todo, un estado de la cuestión, informativo, ya que no crítico. Para ello acuden a la bibliografía ya producida sobre el tema, y, dado que el texto va centrado en la vida de Sor Patrocinio, aquélla es, sobre todo, biográfica, sea en cuanto a la monja o en cuanto a la Reina Castiza: Pedro de Répide, Luis Cordavías, Cambroner, Pierre de Luz, Benjamín Jarnés. Ramón Risco, sor María Isabel de Jesús, folletería anónima, *Los dos amigos filósofos*.

En torno a la monja, su aparición en la vida pública, sus triunfos cortesanos y políticos, sus destierros en y fuera de España, sus retornos, sus fundaciones, su muerte, hay referencias a la agitada existencia española del XIX: cambios de rumbo, fugaces gabinetes, guerras civiles, pronunciamientos, sucesiones dinásticas, Primera República, Restauración. En estos casos, las autoridades invocadas son los historiadores generales, sobre todo los que, en su prosa, han conservado el tradicional regusto narrativo de la crónica: Miguel Morayta y ¿por qué no en este renglón? Galdós y Mesonero Romanos.

Los autores apelan más a la antología que a la crítica histórica, y su finalidad biográfica recorta la narración en cuanto al amplio paisaje de aquellos años. En cambio, hay profusión de documentos, algunos de ellos confidenciales, que permiten aproximarse a los personajes a través de la lejanía temporal. Entre las piezas transcritas destacan la declaración de Isabel II sobre Sor Patrocinio y algunos textos de la propia monja: *Instrucciones a las religiosas*, *Máximas de la sierva de Dios* y una selección facsimilar del *Ejercicio mensual a María Santísima del Olvido*, *Triunfo* y *Misericordias*.

El contrapunto de los textos antologados permite ver las dos fases de la monja en la opinión de sus contemporáneos. Los «Dos amigos filósofos» (filosóficos enemigos de Sor Patrocinio) describen así una visita regia a su convento: «En los días de besamanos, la reina y el rey, vestidos de gala, pasaban al convento antes de la hora fijada para la corte, con el objeto de que la monja fuese la primera que los viese, y ellos tener el gusto de besarla el hábito; allí asistían también el príncipe y la infanta para que se fuera formando poco a poco la educación de los herederos del Trono. Y allí era de ver en aquellos días el movimiento que había en la repostería, en la cocina y en el ramillete; y todo, ¿para qué? Para inundar de obsequios al convento: así es que los más exquisitos manjares, las bebidas, los vinos, los sorbetes, los quesitos helados, todo, todo, pasaba de palacio al convento. Eso sí, la monja no

sabrán hacer milagros, pero en cambio no hay quien la aventaje en destreza para abrir una botella de champagne o dar fin a una de jerez. ¿Quién tosía a la monja de las llagas ya?»

En oposición, la secretaria de la biografía evoca: «Recogidas en su retiro de San Pascual, de Aranjuez, y entregadas enteramente al divino servicio, vivían las religiosas cuando, estallando la guerra de España con el imperio marroquí y encendido el fuego patrio en los corazones de los buenos españoles, una sola era la aspiración de todos: luchar y vencer a los seculares enemigos de España, y una misma su acción para obtener el definitivo triunfo y celebrar la victoria, puesta la confianza en Dios y en el valor de nuestros guerreros.»

La tarea antológica es también ocasión para apreciar el pintoresco estilo, maternal (y, por ello, culinario), de la monja, que llama a sus subordinadas «mis queridas hijas y siempre amadas abejitas, rosas y jazmines olorosos del jardín del Divino Esposo, que mora y se apacienta entre azucenas y descansa en el corazón, lleno de virtudes, de sus amadas esposas, tan calumniadas y perseguidas por Satanás, mis corderitas amadísimas queridas, mis palomitas queridas...». La misión de esta suerte de serrallo místico consiste en «ser abejitas del Señor y labrarle el panal de rica y gustosa miel». Como se ve, la similitud es siempre zoológica y no escapa a la ideología patriarcalista, que ve en la mujer, aun como parte de su carácter sublime, algo meramente biológico, frente a los caracteres de «intelectualidad» y «espiritualidad», propias de lo masculino.

El texto, si no una relectura de la época ni un aporte excesivamente novedoso al tema, es una buena recopilación de páginas históricas y documentales referidas a uno de los tantos personajes, no por pintorescos menos patéticos, de una España que se desintegraba entre tensiones, nunca resueltas pero sí sangrientas, de la Baja Edad Media y la Modernidad europea.

BLAS MATAMORO

## LOS ENSAYOS DE CARPENTIER

ALEJO CARPENTIER: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1981.

Textos variados, de distinto tono y sabor, escritos en momentos muy diferentes de su vida, constituyen esta antología de ensayos de Alejo Carpentier, que, a título de homenaje póstumo, acaba de publicar Siglo XXI en España.

A través de estos ensayos, volvemos a encontrar las líneas directrices del pensamiento de Carpentier, sus agudas refle-

xiones alrededor de temas que continuamente le preocuparon—el lenguaje, el barroco americano, el mestizaje del nuevo continente, su música, su historia—, es decir, su visión integral de América, y hablar de visión tal vez sea recortar, racionalizar, ese modo de vivir América, que es emoción y gozo, deslumbramiento y hechizo. Carpentier sabe transmitir ese sentimiento por medio de su prosa opulenta y colorida (*Visión de América*, ensayo del año 1948), traduciendo «el mundo del Génesis» a ese «lenguaje americano del Popol Vuh», rescatando utopías, recreando mitos; contando historias, como la de aquel cacique arekuna a quien, «en un bautismo informal, pero correcto», le fue impuesto el nombre de Jeremías y, a la par, se le ofreció como regalo una biblia, y al que, muchos años después, encontraron cantando en arekuna con su vieja biblia inglesa entre las manos. Y no acaba ahí el relato: el cuerpo de Jeremías, al cabo de los años, «se cubrió de escamas, las mujeres de Camaigua-guán dijeron que las de una tribu vecina parían menos y no sabían espulgar a sus maridos, y por eso hubo una guerra que terminó con un baile de reconciliación. Entonces aparecieron nuevas caras blancas en la ruta del Roraima. Eran de hombres que traían consigo la vieja herejía de los milenarios. Enseñaban que advendría un reinado de Jesús, en forma visible, sobre la Tierra, que resucitarían los muertos, regresarían los santos y sonarían luego las largas trompetas del Juicio Final. El hallazgo de una biblia al pie de la meseta fue considerado, sin duda, como una advertencia divina por los misioneros adventistas...».

El ensayo que da nombre a esta antología, «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», y el siguiente («El papel social del novelista») abordan el mismo problema desde distintos ángulos. En ellos, Carpentier analiza la relación del novelista con su época y destaca la importancia que tuvo en la novelística europea el hecho de que los narradores—primero, los de la picaresca; luego, los autores de la novela burguesa del siglo XIX; más tarde, Proust y Joyce—fueran auténticos intérpretes de su tiempo. Joyce, opina Carpentier, cierra una época. Y los novelistas posteriores se hallan en un mundo, ya bien distinto, invadido por una tecnología en constante desarrollo, y de la que, naturalmente, se sienten marginados. Sin embargo, independiente de la técnica, el espacio del novelista en América es muy amplio, y nadie lo conoce mejor que él, pues domina el *epos colectivo* y comprende «el lenguaje de las masas» de su tiempo. Por tanto, es capaz de «darle una forma», y, «ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje», traducirá el sentir de una comunidad a esa lengua que tan bien conoce: la «de los viejos narradores». En síntesis, el novelista latinoamericano sólo podrá hallar su razón de ser al erigirse en una suerte de cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente...».

Muchos otros aspectos interesan a Carpentier en la primera parte de estos ensayos, pero todos giran alrededor de ese tema fundamental que es América: los pueblos que la habitan, su identidad, el problema del mestizaje, los vínculos con

España, el aprendizaje de la libertad, la búsqueda de formas auténticas de expresión y, en consecuencia, la posición del intelectual latinoamericano frente a Europa, su necesidad de afianzamiento, de revalorización. En un ensayo titulado *América ante la joven literatura europea*, escrito en 1931, Carpentier alertaba contra el colonialismo cultural, y ya por entonces recomendaba—lo que más tarde será una especie de bandera de reivindicación latinoamericana—volver hacia la realidad americana, conocer sus raíces, rescatar valores. Europa, señala Carpentier, podrá darnos «técnicas ejemplares» o un oficio útil para «movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible».

Una segunda parte de esta antología (*Sobre poesía, pintura y música*) reúne

## novedades editoriales

PATRICK MONDIANO: *El libro de familia*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

ALFONSO MAESTRE PANADERO: *En la hora de nuestra muerte, amén*. Editorial La Gota de Agua. Madrid, 1982.

MERCEDES RIVERA RODRIGUEZ: *Entre el oleaje de mi corazón*. Ed. El Paisaje. Aranguren, 1982.

RAFAEL DUARTE: *Los viejos mitos del asombro*. Col. Adonais. Editorial Rialp. Madrid, 1982.

JULIETA ROBLES: *Hora de lejanías*. Colección Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1982.

F. SCOTT FITZGERALD: *El precio era alto*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

WILLIAM FAULKNER: *El sonido y la furia*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

FRANCISCO CARRASQUER: *La verdad de Ramón J. Sender*. Ed. Cinca. Leiden (Holanda), 1982.

MANUEL M. FOREGA: *Un infierno de salvación*. Publicaciones Porviver Independiente. Zaragoza, 1982.

CARLOS MARIA YDIGORAS: *América contra América*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

JOSE ANTONIO SILVA: *Bomba a bordo*. Ed. Planeta. Barcelona, 1982.

PAUL KUTTNER: *El hombre que lo perdió todo*. Ed. Planeta. Barcelona, 1982.

MAURICE JOLY: *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*. Muchrik Editores. Barcelona, 1982.

ensayos de una temática diferente, aunque no desvinculada de la anterior. En «Saint John Perse urbi et orbi», Carpentier evoca un viaje al Orinoco y, en distintos momentos, recupera sus vivencias de infancia, y los versos de Saint John Perse lo llevan a reencontrar «el sabor de un agua que creía olvidada, los inexplicables estremecimientos anunciadores de una adolescencia ya próxima», o lo proyectan hacia una naturaleza que no es mero paisaje exterior, sino elemento primario. Y, otra vez, halla resonancias en los poemas del autor de *Anábasis*, lo que le hace afirmar: «Hay poetas esenciales... poetas de la revelación, poetas de cosmogonías, poetas de la inmensidad explicada, acaso, por el portentoso verdor de una brizna de hierba, por un paisaje familiar fugazmente entrevisto en un

restallar de persianas; poetas que, en una estrofa de implicaciones vertiginosas, integran el Uno con el Todo.» Entre esos poetas incluye a Saint John Perse y —fácil es adivinarlo— a Mallarmé, pues su poesía le evoca la pintura de Xavier Valls, «sus armonías del silencio», «fragancias de texturas», «poesía de menudas cosas magnificadas por la soledad en espacio plástico propio, librado de inútiles contextos ornamentales». Y paso a paso, profundizando en los versos de Mallarmé, ahonda también en la intención del pintor con un lenguaje que reinventa, el de las *Correspondencias*, de Baudelaire, para transmitir una emoción nueva (y, tal vez, ésta sea la única crítica de arte válida que no acuña sólo tópicos-informadores, estereotipos, vacío discurso cristalizado). Es la misma emoción la que talla, a golpe

de imágenes, «la unidad profunda del genio universal de Pablo Picasso», en unas pocas páginas de gran belleza.

Este libro trae, en suma, una serie de textos curiosos, de agradable lectura, que implican nuevas percepciones de «el reino de este mundo»; desiguales, sin duda, pero que convocan recuerdos de Carpentier y nos hacen partícipes de experiencias, reflexiones, teorías, y, estemos o no de acuerdo con lo que piensa, disfrutaremos el placer de esa escritura que en algunos ensayos muestra al escritor cartesiano, erudito, de gran habilidad dialéctica, y, en otras, descubre al artista deslumbrado por lo maravilloso. Entonces, casi como sin darse cuenta, cambia el tono y la prosa se hace luminosa, mágica.

FLORA GUZMAN

- CESAR LEANTE: *Capitán de cimarrones*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.
- ALBALUCIA ANGEL: *Misiá señora*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1982.
- ANTONIO JOSE TRIGO: *La huella de la serpiente*. Imprenta Becerra. Lora del Río, 1981.
- VARIOS AUTORES: *Bajo la carpa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- MIGUEL DONOSO PAREJA: *El hombre que mataba a sus hijos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- BLANCA GOETTA: *La felicidad*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- ALFREDO VERA: *Un héroe de doce años y otros cuentos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- FERNANDO BALSECA FRANCO: *Cuchillería de fanfarrón*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- CARLOS BEJAR PORTILLA: *Tribu sí*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- FRANCISCO PERALTO: *Ritual*. Colección Corona del Sur. Málaga, 1982.
- JAVIER LUNA: *La voz de la serpiente*. Col. «Aben Humeya». Málaga, 1981.
- MIGUEL MARTINEZ-MENA: *Gabriel Miró: junto a los ángeles*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.
- JORGE TIMOSSI: *Poemas de un corresponsal*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- CESAR FERNANDEZ MORENO: *Buenos Aires, me vas a matar*. Casa de las Américas. La Habana, 1982.
- JUAN PEDRO CASTEÑEDA: *Muerte de animales*. Col. Luminar. Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- ANGEL CASTRILLEJO: *El pasar de Lavapiés*. José Matesanz, editor. Madrid, 1981.
- SANTOS ALONSO: *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 1981.
- MANUEL CRISTOBAL: *Antología del Silencio*. Col. Aeda. Gijón, 1982.
- XAVIER PALAU: *Recuerdo del bañista, 1950*. Col. Aeda. Gijón, 1982.
- ISAK DINESEN: *Carnaval*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1982.
- LEOPOLDO ALAS «CLARIN»: *La regenta*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1982.
- PEDRO ANTONIO DE ALARCON: *El sombrero de tres picos*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1982.
- FEDERICO GARCIA LORCA: *Canciones (1921-1924)*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
- MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Viento fuerte*. Alianza Tres Losada. Madrid, 1982.
- PELAYO H. FERNANDEZ: *Ideario etimológico de Ramón Pérez de Ayala*. José Porrúa. Madrid, 1982.
- ALFONSO SASTRE: *Flores rojas para Miguel Servet*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.
- CHRISTIANE ROCHEFORT: *El reposo del guerrero*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.
- SAMUEL BECKETT: *Compañía*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.
- JORGE AMADO: *Gabriela, clavo y canela*. Alianza Tres Losada. Madrid, 1982.
- ADELBERT VON CHAMISSO: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1982.
- EUGENIO TRIAS: *El pensamiento de Joan Maragall*. Edicions 62. Barcelona, 1982.
- MARIA ZAMBRANO: *Dos fragmentos sobre el amor*. Ed. Begar. Málaga, 1982.
- J. M. INFIESTA: *Arno Breker*. Editorial Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1982.
- ORNELIO J. CARDOSO: *Cuentos completos*. Ed. De la Torre. Madrid, 1981.
- MARIA INES MORENO: *El número humano*. Ed. Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1981.
- J. RODOLFO WILCOX: *La sinagoga de los iconoclastas*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.
- TOPOR: *Acostarse con la reina y otras delicias*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.
- GABRIEL MIRO: *Nuestro Padre San Daniel* (edición de Carlos Ruiz Silva). Ed. De la Torre. Madrid, 1981.
- MIGUEL BARNET: *Gallego*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.
- CARMEN BRAVO - VILLASANTE: *El Doncel*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- PATRICIA HIGSMITH: *A pleno sol*. Ed. Alfaguara. Barcelona, 1981.
- EMILIO CARRERE: *La leyenda de San Plácido*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- FEDERICO GARCIA LORCA: *Poemas y dibujos*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- ANTONIO BENEYTO: *El subordinado*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- ALBERTO COUSTE: *Neruda*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.
- CARLOS FRIGOLA: *Wilhelm Reich*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.
- JUAN GUSTAVO COBO BORDA: *Album de la nueva poesía colombiana*. Ed. Fundarte. Caracas, 1980.
- JORGE LUIS MORALES: *Poesía afroantillana y negrista*. Ed. Universitaria. Río Piedras, 1981.
- MAURICIO BACARISSE: *Memoria poética (1895-1931)* (selección e introducción de Jorge Urrutia). Col. Dendrómena. Sevilla, 1981.

# LA CULTURA ESLAVA

GABRIELA MAKOWIECKA y ESTANISLAO MAKOWIECKI: *La cultura eslava*. Editora Nacional, Madrid, 1980.

¿Qué sabemos nosotros, los españoles, de la cultura eslava? ¿Qué sabemos de todos esos países que conforman un mundo gigantesco y, en cierto modo, homogéneo? Sabemos muy poco. «La historia y la cultura de los eslavos son temas poco conocidos en España, y casi sin tocar», escriben los autores de este hermoso libro en el preámbulo.

Poco antes, en el prólogo, Julio Caro Baroja habla de los eslavos como «ese mundo fascinante, tan lejano en muchos aspectos para nosotros, hombres del Occidente meridional de Europa, y tan cercano en otros, por la atracción que ejerce en ocasiones fundamentales de nuestra vida».

Es, en efecto, un mundo fascinante y lejano. Pero ahora más próximo, y también más transparente, gracias a la obra escrita por Gabriela Makowiecka y Estanislao Makowiecki. Los autores, matrimonio—ella, polaca; él, ruso—viven muchos años en España. Conocen, pues, lo que nosotros ignoramos, y saben, por supuesto, lo importante que es traernos, con prosa ágil y amena, toda la riqueza de un mundo que nos parecía, efectivamente, fascinante y lejano.

Es ahora, desde hace unos pocos años, cuando algunos españoles cruzan fronteras—en otro tiempo prohibidas—y recorren países eslavos. Les atrae, sin lugar a dudas, la historia, el arte, el paisaje; pero, sobre todo, la aventura entre turística y curiosa, cuando no algunos recorren. Pese a todo, es bueno que los españoles recorramos esos mundos. No es que vayamos a aprender mucho en un viaje rápido, generalmente organizado. Veremos Moscú, Leningrado, Kíev, Varsovia, Praga y quizá las costas adriáticas y las del mar Negro de Bulgaria. Vamos a hacer excursiones por los Cárpatos. Nos hablarán del conde Drácula, y algunos, ya con mucha vida a cuestas, se interesarán por los tratamientos de la doctora Aslan. Veremos, qué duda cabe, monasterios como el de Riia, en Bulgaria, y nos sorprenderán museos como el del Ermitage, de Leningrado. Podremos decir luego del orden urbanístico en ésta y aquella ciudad. Comentaremos con nuestros amigos los grandes espectáculos teatrales de Moscú—ópera, *ballet*, etc.—, y regresaremos con un gorro de piel, unas botellas de *vodka*, unas blusas bordadas y la clásica muñeca rusa.

Digamos, pese a todo, que esto ya es algo. Pero siempre nos quedaremos con la mirada puesta en una sola orilla. No importa que algunos nos adentremos en el mundo eslavo, desde lejos, a través de la lectura de los maestros rusos, o de músicos tan gigantes como Chopin, Stravinski y Rubinstein. Eso también era algo. Y conocer alguna canción folclórica de Yugoslavia, Polonia o Bulgaria, entre sus acordes raíces y esencias de culturas cruzadas.

Pero siempre todas estas cosas no habrán sido más que llegar a una orilla. El mundo eslavo es gigantesco, y tiene una historia que nosotros no podemos ni debemos ignorar. De ahí la razón de este libro, escrito por dos plumas que aman su mundo, el eslavo, y que conocen el nuestro, el occidental. Tomar este libro, de gran formato y ricamente lanzado por Editora Nacional, es poder llegar hasta el fondo mismo de un pueblo que salió de sus oscuridades, de sus pobrezas, de la inmensidad desconocida, para formar parte de la civilización moderna, a la que aporta, sin lugar a dudas, realizaciones culturales y científicas de gran magnitud.

Los autores nos sitúan en un contexto base, al hablarnos de generalidades del mundo eslavo. Profundizarán en la Prehistoria, en la Paleohistoria y en la Historia, para llevarnos después hacia las literaturas, el arte y las realizaciones de un mundo modernizado y en desarrollo.

Como en todos los pueblos que crecieron cuando ya otros eran poderosos, los eslavos tendrían que verse asediados, reducidos y hasta esclavizados. Ocurre, por ejemplo, durante el Imperio romano, y posteriormente, cuando los árabes invaden pueblos como España. Casi toda la mano de obra utilizada por los poderes dominantes venía de los países eslavos. Pueblos del norte y centro de Europa—el germánico especialmente—establecían sus comercios de esclavos, todos ellos capturados en tierras del Este, después de cada *razia*. Nadie lleva nada que sea beneficioso para los pueblos eslavos, porque, hasta cuando son cristianizados, el precio que aportan por olvidarse de sus ritos paganos es casi siempre demasiado alto. No son libres todavía. Necesitarán de sus propios evangelizadores, como los monjes Cirilo y Metodio, en una época crucial de la historia medieval, para despertar y sentirse dueños de lo que les es propio: su mundo, su lengua, su paisaje, su esencia.

No han de detenerse ya estos pueblos en su diversidad y al mismo tiempo en su homogeneidad. Han llegado a tener conciencia de lo que significan dentro del mundo. Pasarán grandes vicisitudes, pues hasta en la época contemporánea les veremos perseguidos y azotados: ahora, el látigo, en manos del poder nazi. Pero ya son pueblo; ya, desde siglos antes, tienen una identidad, y las literaturas, las músicas, el arte todo, empezaría a llamar la atención de las élites preparadas de otros pueblos.

Los autores de este libro, con gran equilibrio, nos hablan de los eslavos de todos los tiempos. La historia, las artes, las literaturas, forman, sin lugar a dudas, las riquezas más importantes de ese mundo que tantos hemos ignorado, aunque parcialmente lo conociéramos. Nos hablan de las religiones, de las costumbres profanas, de las mitologías, y volvemos siempre a las lenguas, a la riqueza de los idiomas, todos familiarizados en la fonética, aunque parezcan distanciados por las diferencias de alfabeto.

Si leemos este libro despacio, advertiremos que, sin que los autores lo hayan dicho todo (cosa imposible, pese a que la obra es extensa), tenemos la sensación de que no se han dejado nada. No han olvidado a los grandes hombres de la emigración, a los cerebros rusos y polacos, especialmente, que han sido figu-

ras de relieve a nivel mundial. No olvidan, en crónica que parece sencilla, los planteamientos sociológicos. Así, el libro se nos convierte en mundo vivo. Es decir, nos trae a nuestros ojos lo esencial de unos pueblos que, a lo largo de la historia, a caballo de sus transformaciones de todo orden, han llegado a ocupar lugar de consideración y respeto en el concierto de las sociedades modernas y desarrolladas.

¿Sabremos, luego de esta lectura, algo más de los pueblos eslavos? Me atrevería a decir que lo sabremos casi todo. Porque lo que aprendimos en un viaje, o leyendo *Guerra y paz*, *Los hermanos Karamazov*, *El doctor Zivago* y *El Don apacible*, y escuchando música, o contemplando iconos, o simplemente paseando por Leningrado o Varsovia, nos parecerá que se agiganta ahora, que se hace vivo, que toma cuerpo, mostrándose ante nosotros como intangible realidad.

Por eso, más que unas líneas de crítica a este libro, yo tenía que haber dedicado todo el espacio a elogiar y agradecer a los autores el que lo hayan escrito y publicado en España. Aquel mundo, que a todos, en ocasiones, nos ha parecido lejano y hasta misterioso, y en otros momentos próximo—tal vez por ciertos paralelismos entre caracteres eslavos y latinos—, está ahora más cerca, y lo vemos con una mayor transparencia.

Pocos fueron los españoles que en otros tiempo peregrinaron por tierras eslavas. Sin embargo, algunos de entre aquellos pocos dieron hermoso testimonio—como Pellicer, con sus grabados de la guerra búlgaro-turca—de pueblos que crecían saltando, con fe, por encima de todas las adversidades.

Libro interesante. Libro que abre fronteras y que nos aproxima a pueblos que, sin lugar a dudas, vale la pena conocer.

RODRIGO RUBIO

## LAS VICTIMAS DEL AMOR

MAURICIO WACQUEZ: *Frente a un hombre armado*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

El hecho de que todo el relato de una historia, con evidentes e intencionados errores por parte del autor, como una de las tantas tretas que pretende montarle al lector, pueda ser un sueño, o la conclusión de una vida, por lo que se recuerdan apresuradamente las escenas de todo lo vivido, no impide que lo narrado puede ser utilizado como zona perfectamente analizable. Y eso es lo que puede y debe hacerse con *Frente a un hombre armado* del chileno Mauricio Wacquez, interpretar lo que se desarrolla en esa especie de sueño angustioso. En ese pesadillesco discurrir entre la guerra y el amor, o en esa lúcida e interesante reflexión acerca del sexo, de sus connotaciones, de su ineluctable y amarga meta. Porque lo que el autor ofrece, lo que Wac-

que propone, es la historia de Juan de Warmi, para ser sometida a consideración del lector, para ser deglutida e interpretada por el lector. Y aquel epílogo, que pretende, o parece pretender, desdibujar mucho de lo que se halla en la historia, que parece querer aclarar lo inaclarable, lo que siempre debe estar en penumbra, en perfecta y necesaria penumbra que no impida el análisis, se ha de tomar como parte del juego, y no como una parte que trate de guiar, de sentar bases, sino como un accesorio que hace ver algunas triquiñuelas del autor, pero que de ninguna manera puede variar los conceptos que cada cual se forja de la historia.

Mauricio Wácquez (Chile, 1939) es uno de los más destacados narradores de su país. Ha publicado, con la presente, tres novelas, demostrando no sólo que es capaz de lograr una musicalidad en el lenguaje utilizado, sino que demuestra un aplomo cultural muy loable, que le permite esas valientes incursiones en el terreno amoroso, sin caer en ningún momento en la ramplonería, sin tropezar con lo basto, sin que decaiga su ritmo elegante, inteligente, pulcro.

Aunque convergen varias teorías, es indiscutible que lo más importante, y lo que resalta del conjunto, es todo lo referente al aspecto sexual, que el autor no sólo trata de analizar, y concluir mostrando lo que esto significa en la vida del hombre, sino que también tiene la preocupación por enseñar casi gráficamente, y es ahí donde la habilidad narrativa crece vertiginosamente, y no lo traiciona en ningún momento. La obsesión del sexo en los personajes de *Frente a un hombre armado* es manifiesta, y se nota algo disorsionada, por esa forma extraña de relato, en la que parece que se obedeciera a las normas del sueño o de algún extraño juego. El tiempo no es vital, no es centro de la acción del hombre, es accesorio, está al servicio del hombre. De ahí las posibilidades de ir de un siglo a otro, de retroceder hasta 1840 y llegar hasta nuestros días. Pero lo fundamental, lo que acapara la atención son las relaciones obsesivas y homosexuales de Juan de Warmi y su sirviente argelino, Alexandre. De este binomio y el comportamiento que los une se podrán extraer muchas conclusiones, la más sencilla, la que está más a la vista es la del choque y a la vez aproximación de dos clases sociales, de por sí distantes, y el motivo que las reúne. Pero aun dentro de esos esquemas de atracción sexual superlativa, la jerarquía prevalece, Juan de Warmi asume siempre la iniciativa, actúa con evidente sadismo, extrema su crueldad cada vez que puede, exige, niega, y llega al asesinato (aunque en el epílogo que trata de dar claves, se hable de irrealidad, de producto de sueños o de exacerbación).

Sobre el amor, tanto en el aspecto exclusivamente sentimental, como en el estrictamente sexual, se vierten interesantes conceptos que son los que rigen la historia bellamente narrada: «El amor es el encuentro de dos seres imperfectos que creen mutuamente en



las perfecciones del otro, lo que crea en cada cual situaciones sucesivas de desmedro y sobrevaloración» (p. 55). Más concreto aún, es en la siguiente frase, que surge como consecuencia del amor homosexual, o que es aplicable a toda sodomización: «Dominado o ser dominado son facetas de una misma delicia, y mientras no se establezca que el dolor es un estado inferior de la existencia, debemos aceptar su idéntica jerarquía frente a las opciones de la dicha» (p. 69). El continuo citar el poder de parte del que domina el acto sexual, y mostrar esta relación como una carcería, y hasta como una guerra, denota el grado de hondura a que se llega en el análisis. Hay un ser poderoso y otro sometido, en este juego que señala con tanto énfasis y brillo el narrador. Hay un poderoso que se impone y una víctima que aprende a gozar con la sumisión.

Al margen de si La Rochelle es verdaderamente La Rochelle descrita en la novela; o el *slip* aparece en una época en que aún no se usaba, u otros aspectos similares que son los que el propio Wácquez señala en el epílogo, lo que importa es ese monstruo llamado Juan de Warmi, y ese excelente enfoque de las relaciones homosexuales. Hay momentos verdaderamente excelsos, desde el punto de vista literario, en que la belleza lo reviste todo, aun la propia amargura de la «víctima», aun el sufrimiento físico. Y la escena erótica es intensa y obsesiva, concediendo un ritmo febril a la narración, que es el ritmo precisado en este caso. *Frente a un hombre armado* es más que un sueño o el discurrir de un personaje literario ante el problema del amor, la lucubración que amalgama el dolor y el placer y tiene como meta el amor. La relación de dos seres.

CARLOS MENESES

## MOMPOU O LA INDIFERENCIA POR LO ESTABLECIDO

ROGER PREVEL: *La música y Federico Mompou*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.

«Nos hallamos, pues, en presencia de un creador que no pertenece a ningún grupo, que no milita en ninguna causa colectiva, que no debe nada a los "ismos" y que escribe lo que le place. Es verdaderamente un caso poco corriente en nuestra época: hacer lo que gusta sin ponerse al servicio de ninguna teoría, de ninguna ideología estética, actualísima manifestación de la pérdida de sustancia individual que sufren los que sólo saben vivir cobijados y protegidos en su sombra y conclben la creación únicamente en el interior de sus barreras tutelares.» Así habla de Federico Mompou Roger Prevel, crítico, traductor y poeta francés, que ha vivido muchos años en Barcelona y que quiere contribuir a la difusión de la obra de un autor que considera como el representante por excelencia de la música española después de la muerte de Manuel de Falla.

Si algo ha caracterizado al compositor catalán ha sido esa constante suya de no querer deber nada a nadie, y desde un principio se esforzó en proteger celosamente la originalidad de su arte y esto lo consiguió dedicándose de lleno a profundizar el problema de la creación musical. «Huyo, en lo posible—dice Mompou de sí mismo—, del impresionismo, pues intento dar a mis ideas una forma y un orden. Además soy incapaz de subordinar mi espontaneidad a unas teorías cuya necesidad no me parece evidente.»

### CREER EN SI MISMO

En lo que se refiere a su indiferencia por lo establecido y a su amor por lo espontáneo, el compositor catalán aclara: «Me parece que en algunas ocasiones mi espontaneidad y mi indiferencia por las reglas establecidas han sido consideradas como una falta de cultura o de formación, cuando en realidad son el fruto de una imaginación casi ilimitada y de una facilidad natural para la creación.» Mompou cree en él mismo y lo expresa al afirmar: «Tengo una entera confianza en mi expresión innata, en mi forma de expresión. En el fondo es como si se tratara de una fuerza de la que no puedo desprenderme, de una misión que ha de cumplirse a través de mi persona. Concibo la música, y me atrevo a decirlo, como una inspiración pura, como un fluido procedente del exterior, que recibo o que capto, al igual que lo haría un médium. En mi caso, el camino que sigue la música no va del interior al exterior, sino del exterior al interior, y mi papel consiste en ser el intermediario que se

encarga en concretar la idea recibida desde fuera.»

«Sin lugar a dudas, la biografía de un creador es una tarea imposible. ¿Qué es en suma la existencia del auténtico artista sino el reflejo de las diferentes etapas de una obra que invade toda su vida?», escribe el autor al iniciar el presente ensayo. El trabajo de Prevel quiere ser, más que la biografía de un músico, la biografía de su obra. En este sentido sí es válida su aportación, a pesar de los abusos de refritos, de la reproducción íntegra de viejas entrevistas y del excesivo espacio que dedica a otros grandes maestros, tanto o más del que hace referencia específica a Federico Mompou, que es a quien dedica el libro.

#### MUSICA QUE REZUMA COLOR

En los comienzos de muchas vocaciones hay unos elementos cuya influencia, apenas perceptible al principio, recupera retrospectivamente su verdadero valor. Los abuelos maternos de Mompou, originarios de Tarbes (sur de Francia), pero que se habían instalado en Barcelona a mediados del pasado siglo, eran propietarios de una fundición de campanas. En varias ocasiones el músico ha reconocido que la sonoridad de la campana, tan rica en armónicos, había acunado sus sueños infantiles. El universo sonoro de Mompou resuena con sus vibraciones, cuyas ondas se propagan hasta el infinito y su eco repercute en muchas de sus obras. Su música rezuma color. Algunos críticos españoles aplican a menudo a su obra comentarios como «expresión matizada», «delicadeza tenue», «sutileza diáfana», como si en torno al compositor todo fuera frágil e inseguro; sin embargo, el calificativo más veraz es «llena de color». Por su parte, los musicólogos franceses, tan dados a comparaciones, tienen una cierta tendencia a considerar a Mompou como un discípulo español de Debussy. Según Prevel, esto se trata de una «solución cómoda, pero de corto alcance, ya que en realidad es fácil destruir la afirmación según la cual Mompou sería, ante todo, un epígono ibérico de Debussy. Permitaseme declarar que cualquier analogía entre el estilo de ambos compositores me parece absolutamente ilusoria».

Es cierto que la frase de Mompou tiene una mayor nitidez y sus contornos están totalmente definidos. La atmósfera armónica es también diferente, menos vaporosa, menos refulgente, con una luminosidad distinta.

Otras afinidades que se le han buscado al músico catalán han sido los nombres de Schumann, Grieg, Fauré, Albéniz y Granados (por lo que se refiere a *Gitano*, única composición en la que el músico utiliza sin restricciones la modulación). También se ha mencionado a Scriabin, y lo más curioso del caso es que en aquella época Mompou ignoraba todavía la música del maestro ruso.

#### GABRIEL FAURE, UNA PIEZA CLAVE

Siguiendo con las afinidades, comparaciones y paralelismos, sí hemos de nombrar al francés Gabriel Fauré como pieza clave, ya que se trata del personaje que ayudó a Mompou a revelarse a sí mismo,



haciéndole tomar conciencia de su vocación de creador. Si recordamos que el autor de las *Nocturnas*, de las *Barcarolles* y de *La Bonne Chanson* escribió sobre todo para el piano y el canto, ya no nos sorprenderá que Mompou haya seguido este camino. «No es éste su único parecido», escribe Prevel. Tienen otras características comunes: discreción, concisión, desprecio por algunas fórmulas que juzgan sin atractivo. Ambos eligen el piano y la melodía como medios de expresión. Aquí hay que añadir que Fauré ha tratado también otros géneros: cuarteto y tragedia lírica, en los que ha demostrado el mismo don renovador que caracteriza toda su producción. Otra analogía, propia de esta categoría de artistas, es el no haber hecho escuela, debido quizá a que son inimitables, aunque su aportación no se reduce a un sistema, sino que obedece a algo más difícil de definir: el estilo. El autor hace hincapié en que llegar a descubrir la indiscutible personalidad de Fauré ha costado mucho, ya que, bajo una dulzura aparente, se protegió contra las más poderosas influencias. No tuvo que enfrentarse con el wagnerismo ni con el frankismo, simplemente era ajeno a ambas escuelas. Siguiendo con el paralelismo, vemos que ni en Fauré ni en Mompou existe el deseo de triunfar a toda costa (si bien el primero recibió todos los honores al final de su existencia) y que los dos poseen una distinción innata, que se traduce por una total indiferencia por los éxitos obtenidos mediante compromisos.

Fauré es el prototipo de clásico verdadero, que da la impresión de haber olvidado lo aprendido, simplemente, porque lo ha asimilado todo. Su música, elegante y de gran fluidez, natural a la vez que original y típicamente francesa, fue un buen modelo para el joven Mompou en los comienzos de su carrera.

#### NECESIDAD DE IR A LAS FUENTES

Sin duda la visión de los admirables frescos que le gustaba contemplar en las numerosas iglesias románicas de Cataluña condujo a Mompou a despojarse de todo aquello que no le pareciera fundamental para el arte, siguiendo así el ejemplo de los «primitivos». Un «primitivismo» sin intransigencia, movido por el deseo exclusivo de ir directamente a lo esencial. Primitivismo, de acuerdo, pero sin hacer tabla rasa de todo lo que nos ha precedido. El *Recomençament* que Mompou se proponía no es un arranque de la nada, sino una vuelta a empezar a partir de lo que ya existe. En definitiva, su *Recomençament* no se situó al margen del arte contemporáneo, sino que, como dice Prevel, «sería más exacto hablar de una nueva visión que intenta comunicar: la de un mundo que se esfuerza en imaginar inocente y puro, perfectamente edénico; un universo anterior al pecado, en acuerdo con su Creador y siempre iluminado por un resplandor mediterráneo, incluso cuando se aprecia un deje de melancolía». Resumiendo diremos que el llamado «primitivismo» de Federico Mompou no consiste en repudiar el lenguaje moderno cuando está conforme con su manera de sentir, sino que es una disposición interna, una aptitud para captar espontáneamente, en su esencia, los elementos que componen sus cuadros sonoros.

ISABEL DE ARMAS

## HISTORIOGRAFIA

MIGUEL AVILES: *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*. Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, Serie Segunda, Editora Nacional. Madrid, 1981.

Historiografía químicamente pura se podría definir a este libro de Miguel Avilés, tanto por su estructura formal como por el rigor metodológico con que aborda los textos literarios, al momento de comentarlos e interpretarlos, y previamente presentarlos en el estudio introductorio dedicado al género del sueño ficticio.

Avilés expone, en tal introducción, una teoría de la crítica literaria, y claro está que cuando una teoría es precisamente eso, obviamente poco se puede decir de su estructura, pues, si está bien pergeñada, resultará coherente e impecable, y esto mismo sucede con la presentación que el autor hace del género caído bajo su consideración. Ahora bien, es preciso recordar que una teoría, por muy bien construida que esté, no pasa de ser una hipótesis, y de la validez de las hipótesis mucho nos enseñan los hombres de ciencia, que en ningún momento, si no son unos visionarios, se creen que con las teorías se pueden dar explicaciones absolutas de la realidad.

Los supuestos en que Avilés basa su teoría para la valoración de los textos literarios en general, y de los sueños ficticios en particular, no puede francamente decirse que sean comprensivos de todos los factores que intervienen en la plasmación creadora de las obras literarias,



por lo cual se le escapa casi todo de la estética compositiva de los autores. El método historiográfico aplicado a la crítica literaria, por muy de moda que esté en ciertos ambientes, tiene resultados disecantes, análogos a los que se consiguen por ejemplo en anatomía descriptiva. Al final, tratada con este método, una obra literaria queda reducida a un esquema de referencias de factores ambientales de una determinada época, histórico-sociales en este caso, puesto que los autores de *El sueño*, *El sueño de la ciudad en ruinas* y *El sueño político*, respectivamente de Juan Maldonado, autor anónimo y Melchor de Fonseca y Almeida, son todos ellos del Siglo de Oro.

De acuerdo que en el género de los sueños ficticios la intencionalidad de los autores es radicalmente ideológica, y de oposición o disconformidad a los cánones vigentes en la sociedad de su tiempo, pero tal característica no es exclusiva del género, está presente prácticamente en toda obra literaria, lograda o no. Por ejemplo, en el *Don Quijote*, de Cervantes; en la *Divina comedia*, de Dante Alighieri; en toda la obra de Quevedo, etc.

La razón está bien clara: todo autor, y esto no deberían olvidarlo los críticos adictos a la disecación estructuralista, es testigo de su época, un testigo muy especial que *siempre*, alabe o censure, está dando de aquélla su juicio universal. Y que toda obra de creación literaria, en el fondo, no es más que un sueño ficticio de la realidad, como es vista o como se desecharía que fuese en comparación con la que se experimenta viviendo.

Esto previsto, no sorprende que el criterio adoptado por Miguel Avilés en seleccionar, entre los muchos «sueños ficticios» del Siglo de Oro, precisamente a tres textos no en función de sus méritos estéticos, sino de su unidad intencional y comunidad temática, sintetizables en esta tesis: a pesar del férreo aparato represivo del autoritarismo de la época, la lucha y los contrastes ideológicos fueron plasmando su sustancia histórica, lo cual es sin duda cierto, pero entonces cabe preguntarse si el interés de un libro deba valorarse por su utilidad en el esquema evolutivo del Historicismo antes que por sus valores intrínsecos.

Obviamente Miguel Avilés es muy libre de pensar que sí, por su clara adscripción al punto de vista de esa filosofía, pero debería recordar que el dogma de Benedetto Croce, según el cual la Filosofía, toda la Filosofía, no es más que Historia, se parece demasiado al que en épocas anteriores sostenía que la Filosofía es Teología, o al de Hegel, según el cual todo lo racional es real, y todo lo real es racional. Los dogmas tienen el defecto de producir ópticas rigurosamente deterministas, una postura que, dígame lo que se quiera, hoy aparece anticuada, y bastante ingenua por cierto.

Sobre todo en el denominado campo de las Ciencias Humanas, y al respecto será oportuno recordar que si en las Ciencias de la Naturaleza rige el principio del indeterminismo probabilista, a mayor razón debería tenerse presente al momento de intentar reconstruir los motivos del comportamiento del sujeto humano en un contexto social, si no va a resultar que, paradójicamente, serían más libres e imprevisibles los movimientos de un átomo en un conjunto gaseoso que los de un hombre en una sociedad. Nadie discute la

fecundidad del método dialéctico, pero a condición de que en la tarea de la investigación histórica no se omitan los factores del irracionalismo individual, del subjetivismo estético y afectivo, porque, aunque lo hecho, lo histórico, hecho está y no se puede cambiar, la exclusiva búsqueda de sus causas racionales equivale a las especulaciones de los cautivos del mito de la caverna platónica que sólo veían sombras y con ellas se figuraban el mundo real.

Los textos publicados por Miguel Avilés, de todos modos, merecían ser traídos a la consideración del lector y del estudioso contemporáneo, sobre todo el segundo, el *Sueño de la ciudad en ruinas*, rescatado de los archivos de la Inquisición y desconocido hasta la fecha.

Estos textos, con su lenguaje profético-visionario, no son precisamente unas perlas naturales, más bien parecen perlas cultivadas, por la sobrecarga barroquista del catastrofismo típico de la época, pero satisfacen la curiosidad retrospectiva y aportan su piedrecita al gran mosaico de nuestro Siglo de Oro.

En este sentido el libro de Miguel Avilés debe considerarse importante y meritorio, pues ya es hora que se proceda sin más a la recuperación cultural de todo material que, hundido en el olvido secular, vuelva a ser voz en el panorama coral del patrimonio hispánico.

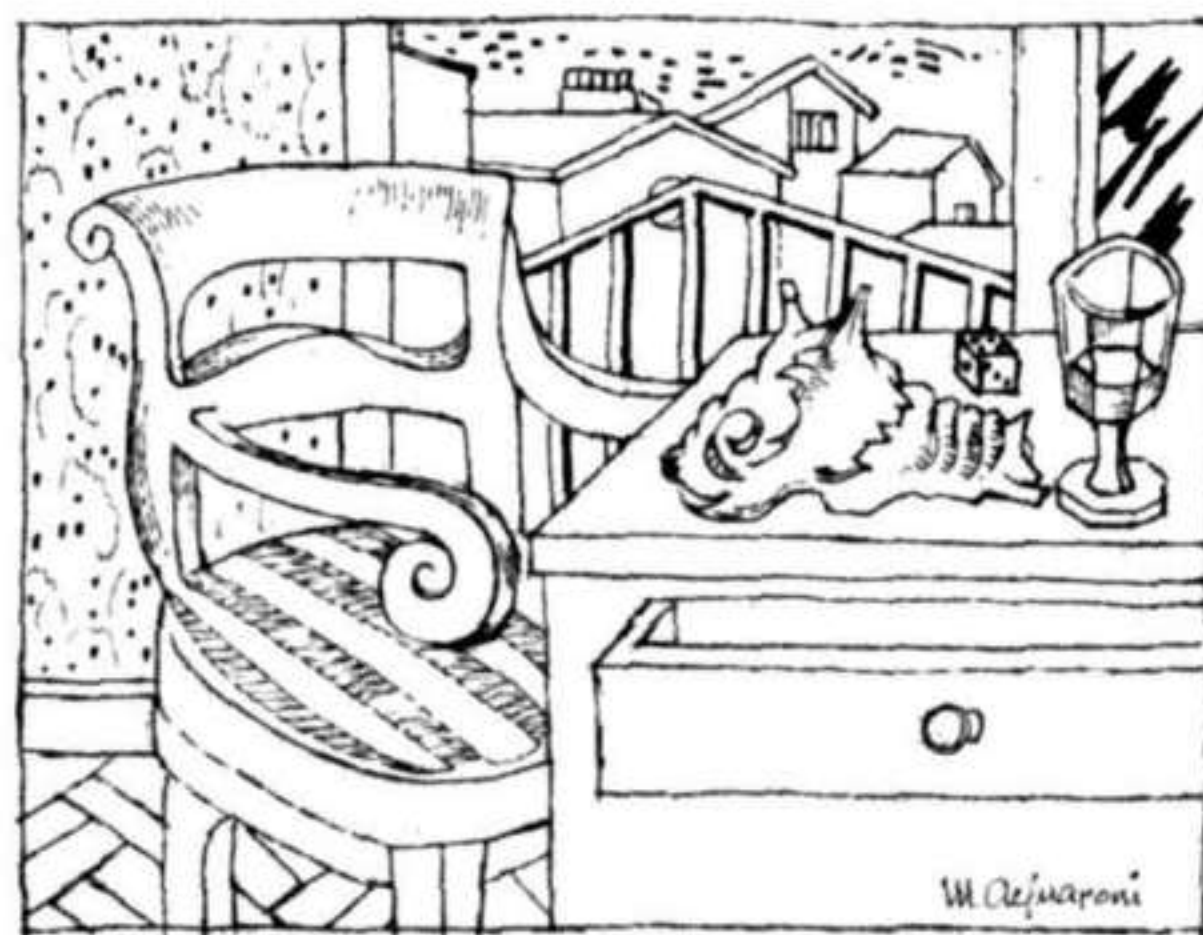
V. CARLOS LIBERIO

## DE LA PERDIDA DE LA CIVILIZACION

LUIS PANCORBO: *Esos pólenes oscuros*. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

Luis López Delpecho—Luis Pancorbo, por aquello de la nacencia burgalesa—es un periodista nacido en 1946, con larga trayectoria profesional en periódicos y en corresponsalías de TVE, entre las que destaca la de Roma. Después de un ensayo sobre Pío Baroja, de un trabajo sobre Umberto Eco y de algunas traducciones de Diderot, sale a la palestra de la novelística con *Esos pólenes oscuros*, obra con la que ganó el Premio Ciudad de Marbella de 1980.

En esta novela se nos presenta un mágico país—Berraña—en el que ocu-



rren extraños fenómenos inquietantes que le llevan a la pérdida de su civilización. Los protagonistas—Adán, Noé y Antracita—son personajes vaporesos de cuya identidad casi nada podemos decir gracias al desconcierto, buscado por el autor, que provocan tanto sus reacciones de seres extraterrestres como sus peripecias disimuladamente humanas. Las venturas y desventuras de estos vagabundos personajes son el pretexto que ha buscado Luis Pancorbo para ir llevándonos por los senderos de una historia más bien reciente, pero con guindas de un anacronismo agorero. Para ello se ha servido del viejo truco de la homofonía de personas y lugares. Esa Berraña—donde, por cierto, berrean sus habitantes—es el paisaje por donde evolucionan los personajes; en sus recorridos atraviesan por lugares que identifica el lector fácilmente por el ya aludido truco de la nomenclatura: Sorria, Segovia, Sevilla, Toledo, Aranjuez, Getafe, Madrid, Fuencarral, Miraflores, Colmenar Viejo, Alcobendas, San Sebastián de los Reyes, Monterreal, Marsella, Chicago, Amsterdam, Hamburgo, Marruecos, Francia y otros países europeos, Somosierra, Aranda de Duero, Burgo de Osma, Burgos, Santa María de Garoña, los mares Cantábrico y Mediterráneo, los Pirineos; personajes como El Greco, Ramón y Cajal, Isabel la Católica y otros más cercanos; los barrios madrileños de Tetuán, Estrecho, La Paloma, Chamberí, Vallecas, Salamanca, Argüelles, la Plaza de Correos; los metros de Manuel Becerra, Plaza de Castilla, Delicias... La sola enumeración de algunas veladas alusiones a personas y lugares de nuestra Berraña—perdón: España—llega a hacerse tan monótona que el lector nunca lee lo que pone, sino que traduce mentalmente el lugar aludido. Ello supone una fijación quizá demasiado excesiva en buscar propósitos éticos en la intencionalidad del novelista.

Lo que sí salta a la vista es el afán un tanto desmedido por decir demasiadas cosas: intencionadas descripciones del mundo de los periódicos, de los toros, los atentados, la contaminación, la alimentación a base de despojos, los problemáticos y problematizados curas de barrios periféricos (por cierto, con nombre también homofónico), las cárceles con sus torturas y sus fugas, la manía arboricida, los controles aduaneros, los hospitales, las filmaciones de televisión, el hambre en una dictadura surgida de una posguerra, el Metro con sus túneles llenos de vagabundos, la matanza del cerdo, los efectos del desastre nuclear... Como fácilmente se puede deducir, el autor va llevando a sus personajes a las situaciones idóneas para escribir unas cuantas páginas sobre cada uno de estos temas. Por otra parte, esto no es nuevo. Recientemente, la novelística española marcó un hito con la socorrida novela de Luis Martín Santos titulada *Tiempo de silencio*.

Todo lo apuntado hasta aquí, que viene a colocar a Luis Pancorbo en una amplia lista de escritores de novelas de discreto tono medio, no merece más comentario. Pero sí conviene dejar cla-

ro que este novelista nos ha dado un libro bien escrito—cosa cada vez más difícil de encontrar por estos lares (ah, también cae en el defecto ya tan generalizado de confundir «deber» y «deber de»)—y un libro con innegable buena dosis de humor negro y de sarcasmo; los primeros capítulos son cautivadores en este sentido.

Pienso que *Esos pólenes oscuros* es una novela demasiado larga por ese afán de abarcar toda la vida nacional; los cuentos que Luis Pancorbo nos ofrece de cuando en cuando en la prensa son la justa medida de sus mejores arrestos literarios.

Ciertamente, la denuncia que hace el novelista gana porque no ha sido hecha desde posiciones estrictamente teóricas político-filosóficas. Precisamente la política-ficción que aborda en el capítulo VII y algunos toques culturalistas le hacen más pesado y menos novelesco; el ritmo que pierde en este capítulo lo recobra con buen pulso en el XI, quizá el mejor desde el punto de vista estrictamente novelístico.

El peligro de convertir la obra en algo meramente lúdico es demasiado lastre; cuando se llega al apocalipsis final, Luis Pancorbo ha superado la prueba, pero habría que preguntarse si eran necesarios tantos equilibrios en la cuerda floja del ser/no-ser de la novelística.

Si tuviésemos que destacar algo concreto de esta novela ambiciosa—cuyo defecto único podría ser precisamente su ambición—nos decidiríamos por la denuncia humorística y sarcástica de los modos y maneras de nuestra civilización presente (p. 27), o la descripción—implícita denuncia radical—descarnada de situaciones violentas como la tortura, hecha con el tacto de un buen escritor-narrador (pp. 144-5), o las pinceladas barrojanas, alguna como la que sigue: «La sopa no tenía nada de extraordinario: era un agua manchada, espesa; grasa sí tenía, pero era de una rata hermosa, gorda, tanto que, pelada, no les daba asco a ellos, les parecía un diminuto y delicioso conejo. ¿Asco, las ratas? Ojalá pudieran comerlas todos los días, pero eran muy difíciles de cazar. Precisamente al final de aquel barrio empezaba un amplio *hinterland* de estercoleros y descampados, y allí abundaban las ratas, pero estaban muy escarmentadas, y los hombres tendrían hambre, pero ellas también, y conocían al dedillo el viejo truco del humano sigiloso que se les acercaba por la espalda con un palo. Al principio, cayeron bastantes ratas por este procedimiento, pero ellas aprendieron, y acabaron no permitiendo que se aproximaran los hombres: huían. Los hombres se hicieron aún más tenaces y avispados, se escondían tras las lomas de basura, se ponían agazapados, como ratas también ellos, y esperaban horas y horas a que salieran de su escondrijo. Pero, para esos casos, también las ratas tenían recetas y escapatorias; habían concluido que lo mejor era plantarles cara a los invasores, erguirse sobre sus patas traseras y abrir las fauces y rugir con toda fuerza, y poner los ojos rabiosos, sin vacilar lo más mí-

nimo, porque la menor concesión de su agresividad sería aprovechada ladinamente por el hombre» (pp. 140-1).

MIGUEL DE SANTIAGO

## MONOLOGO POETICO

RICARDO BELLVESER: *Manuales*.  
Fernando Torres. Valencia, 1980.

Para bien o para mal, la literatura es algo *contagioso*. Ya Antonin Artaud, en su manifiesto teórico *El teatro y su doble*, concebía lo dramático como una peste. La cita del autor y del concepto no se trae, al hablar de la poesía de Ricardo Bellveser, como un simple recurso que esmalta la escritura del erudito de turno. Hay algo más trascendente y sutil. Veamos.

A mí me parece que la poesía de Bellveser tiene una *teatralidad* tanto de estructura profunda como de estructura de superficie. En *La estrategia* (Lindes, Valencia, 1977), la existencia humana no se concebía como un teatro—al estilo de Calderón en el célebre drama, o como Genet en *El balcón*—, sino como algo más festivo, encantador y demiúrgico: una feria circense. Sugerente símbolo que se vuelve a reiterar en *Manuales*, desde las *peculiares* acrobacias de *El caracol acrobata*, que quizá «pruebe tal vez volar, como hacen otros / insectos de su admiración», pero que

«... como su aventura no la impulsa la reflexión, caerá, comprendiéndose que las acrobacias no respondían a sus poderes, disipándose la posibilidad de engaño»;

hasta *Error*, en donde tras ofrecer «un sistema» del que «*me vuelvo atrás a diario en más de cien acuerdos*», la caseta «fester» lanzadardos da paso a la feria popular:

«... En las ferias, los aciertos se premian, pero en esperanza, pues no hay correspondencia inmediata con el trofeo...»

Que la vida sea una feria—v no una tómbola, como se cantaba no hace mucho—no quiere decir que todo sea luz y color, algarabía y jolgorio, sino que existe una *teatralidad* en la que unos se insertan huecamente y otros, sin venda en los ojos, juegan a la *gallinita lúcida*. Bellveser se incluye en este último grupo y hace un *manual* para aviso de ciegos caminantes. *Manual de instrucciones* (título de la segunda parte del libro) que suena, como muy bien se denomina un poema de este apartado, al igual que *Tos en el teatro* o crujido inoportuno de butaca en el burocrático y artístico concierto musical de *Límites*. Y es que el oficio o *mester* del poeta se convierte en trascender la reali-

dad ficcional, *desconcertar* en el coro del sistema y contagiar a los espectadores al hacerles ver que la tragedia no es lo que sucede en escena solamente, sino que hay otras.

«... la que transita por la teatralidad de las plateas, que constituyen una nueva, simultánea, artificial como la quebrada y tan cierta».

Ahora bien, sabiendo que su *atentado*, interruptor de la protocolaria representación, no es más que un grito de atención y alerta, no un *catecismo* o *recetario* de dogmáticas alternativas. Por ello, Bellveser articula sus *Manuales* en tres partes claramente diferenciadas: *Manual sine die*, *Manual de instrucciones* (título equívoco, ya que la mejor instrucción es no dar ninguna instrucción) y *Manual de errores* (síntesis conceptual de una lúcida realidad existencial). «Vivimos en borrador», pero sabiendo que «sistematizar la duda es iniciar / su desposeimiento», como muy bien apostilla el poeta.

*Teatralidad* en la poesía de R. Bellveser, además, porque su escritura utiliza una técnica muy clara de cierto tipo de teatro: el monólogo. Es cierto que toda poesía—exceptuando la épica—es siempre un monólogo, una introspección del personaje-autor, pero en *Manuales* estamos ante una *tragedia* («Pienso en la tragedia continuamente», se dice en *Espejismo*) existencial que un personaje real—el poeta—, vuelto de cara al interior de su persona, con claras resonancias nerudianas, enuncia: «Confieso que vivo» (*Afrenta vegetal*). Y de ahí parte la confesión que abarca tanto la realidad de su yo como la del contexto que le rodea. Además, la utilización de un lenguaje poético que roza tanto con la prosa poética—rasgo estilístico fundamental en la poesía de Bellveser—, sirve para fundamentar ese monólogo interior poético que Joyce inmortalizara en novela y Samuel Beckett en teatro. Estamos ante una realidad dramática absoluta en la que Bellveser asume el monólogo de su personaje interior.

Pero el monólogo poético no es una *dilettazione* todo lo metafísica que se quiera, sino un acto de lengua performativo—en el sentido que los lingüistas dan al término—, es decir, de hacer la palabra acto. Evidentemente que esto no se lleva a efecto porque «los poemas / no modifican los caprichos meteorológicos»—se afirma en *Datos inexcusables*—, pero lo performativo de la literatura, como lenguaje diferenciado del usual, reside en la capacidad de *contagio* que en el receptor provoca. La denuncia del vacío existencial (eje central del poema primero) y en definitiva de la *nada* (poema último de la segunda parte), a la que el hombre está sujeto, constituyen unas «calenturas», una «fiebre»—palabras empleadas por el poeta—, que contaminan a quien lee con atención el libro. Ya que el problema—metafísico y poético, en este caso—

«de la libertad es el de atravesar el eje simétrico e invadir el milagro de los apestados».

JOSE ROMERA CASTILLO

## LOS REYES DE ESPAÑA HICIERON ENTREGA DEL PREMIO "MIGUEL DE CERVANTES" 1981 A OCTAVIO PAZ

El pasado día 23 de abril, Día del Libro, en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, los Reyes de España presidieron el solemne acto de entrega del premio «Miguel de Cervantes» 1981 al escritor mexicano Octavio Paz, dotado con diez millones de pesetas y considerado el más importante de las letras hispánicas. A continuación publicamos el discurso del galardonado y las palabras pronunciadas por su Majestad el Rey Juan Carlos I y por doña Soledad Becerril, ministra de Cultura.

### DISCURSO DE OCTAVIO PAZ *LA TRADICION LIBERAL*

**S**I yo dejase hablar a mis sentimientos únicamente, estas palabras serían una larga, interminable frase de gratitud. Pero mi emoción no es ciega. Bien sé que la realidad simbólica de este acto es más real que la fugaz realidad de mi persona. Soy apenas un episodio en la historia de nuestra literatura, la transitoria y fortuita encarnación de un momento de la lengua española. El Premio Cervantes, al escoger a este o aquel escritor de nuestro idioma, sin distinción de naciona-

lidad, afirma cada año la realidad de nuestra literatura. ¿Y qué es una literatura? No es una colección de autores y de libros, sino una sociedad de obras. Las novelas, los poemas, los relatos, las comedias y los ensayos se convierten en obras por la complicidad creadora de los lectores. La obra es obra gracias al lector. Monumento instantáneo, perpetuamente levantado y perpetuamente demolido, pues está sujeto a la crítica del tiempo: las generaciones sucesivas de lectores. La obra

nace de la conjunción del autor y el lector; por esto la literatura es una sociedad dentro de la sociedad: una comunidad de obras que, simultáneamente, crean un público de lectores y son recreadas por esos lectores.

Se dice que las ideologías, las clases, las estructuras económicas, las técnicas y las ciencias, por naturaleza internacionales, son las realidades básicas y determinantes de la historia. El tema es tan antiguo como la reflexión histórica misma y no puedo detenerme en él; observo, sin embargo, que igualmente determinantes, si no más, son las lenguas, las creencias, los mitos y las costumbres y tradiciones de cada grupo social. El Premio Cervantes, justamente, nos recuerda que la lengua que hablamos es una realidad no menos decisiva que las ideas que profesamos o que el oficio que ejercemos. Decir lengua es decir civilización: comunidad de valores, símbolos, usos, creencias, visiones, preguntas sobre el pasado, el presente, el porvenir. Al hablar no hablamos únicamente con los que tenemos cerca: hablamos también con los muertos y con los que aún no nacen, con los árboles y las ciudades, los ríos y las ruinas, los animales y las cosas. Hablamos con el mundo animado y con el inanimado, con lo visible y con lo invisible. Hablamos con nosotros mismos. Hablar es convivir, vivir en un mundo que es este mundo y sus trasmundos, este tiempo y los otros: una civilización.

Desde muy joven fue muy vivo en mí el sentimiento de pertenecer a una civilización. Se lo debo a mi abuelo Ireneo Paz, amante de los libros, que logró reunir una pequeña biblioteca en la que abundaban los buenos escritores de nuestra lengua. Tendría unos dieciséis años cuando leí las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*, en donde quizá se encuentran algunas de las mejores páginas de Pérez Galdós. Era una edición en octavo, de tapas doradas e ilustrada por varios artistas de la época; los diez volúmenes habían sido impresos, entre 1881 y 1885, en Madrid, por «La Guirnalda». Aquella historia novelada y novelesca de la España moderna me pareció que era también la mía y la de mi país. Al llegar a la segunda serie me cautivó inmediatamente la figura de Salvador Monsalud. Fue mi héroe, mi prototipo. Mi identificación con el joven liberal me llevó a enfrentarme con su medio-hermano y adversario, el terrible Carlos Garrote, guerrillero carlista. Dualismo a un tiempo real y simbólico: el hijo legítimo y el bastardo, el perro guardián del orden y el vagabundo, el hombre del terruño y el cosmopolita, el conservador y el revolucionario. Pero Carlos Garrote, como poco a poco advierte el lector, no sólo es el adversario que encarna la otra

España, la de ¡religión y fueros!, sino que es el doble de Salvador Monsalud. En el Episodio final —*Un faccioso más y algunos frailes menos*, pintura tétrica de las dos Españas y sus opuestos y simétricos fanatismos— asistimos a la muerte de Carlos Garrote y a su transfiguración. Comenzó por ser el enemigo y el perseguidor de Salvador Monsalud y termina como su hermano y su protegido: están condenados a convivir. Cada uno es el otro y es el mismo. Descubrí entonces que a todos nos habita un adversario y que combatirlo es combatir con nosotros mismos. Esa lucha, ya no íntima, sino social, ha sido la substancia de la historia de nuestros pueblos durante los dos últimos siglos. Así aprendí que una civilización no es una esencia inmóvil, idéntica a sí misma siempre: es una sociedad habitada por la discordia y poseída por el deseo de restaurar la unidad, un espejo en el que, al contemplarnos, nos perdemos y, al perdernos, nos recobramos.

Muchas veces he pensado en los paralelos hispanoamericanos de Salvador Monsalud. Aunque unos pertenecen a la historia y otros a la novela, todos ellos, reales o imaginarios, pelearon y aún pelean contra obstáculos que nunca soñó el héroe de Galdós. Por ejemplo, aparte de enfrentarse con Carlos Garrote, guerrillero díscolo y montaraz, encarnación de un pasado a veces obtuso y otras sublime, los Salvador Monsalud mexicanos han tenido que combatir a otras realidades y exorcisar a otros fantasmas: España y México tienen pasados distintos. En nuestra historia aparece un elemento desconocido en la de España: el mundo indio. Es la dimensión a un tiempo íntima e insondable, familiar e incógnita, de mi país. Sin ella no seríamos lo que somos. La presencia del Islam y del judaísmo en la España medieval podría dar una idea de lo que significa el interlocutor indio en la conciencia de los mexicanos. Un interlocutor que no está frente a nosotros, sino dentro. Pero hay una diferencia capital: el Islam y el judaísmo son, como el cristianismo, variantes del monoteísmo; en cambio, la civilización mesoamericana nació y creció aislada, sin relación con el Viejo Mundo. Lo mismo puede decirse del Perú incaico. El mundo indio fue desde el principio el mundo *otro*, en la acepción más fuerte del término. *Otredad* que, para nosotros los mexicanos, se resuelve en identidad, lejanía que es proximidad.

La aparición de América con sus grandes civilizaciones extrañas modificó radicalmente el diálogo de la civilización hispánica consigo misma. Introdujo un elemento de incertidumbre, por decirlo así, que desde entonces desafiaba a nuestra imaginación e interroga a nuestra identidad. El interlocutor indio nos



dice que el hombre es una criatura imprevisible y que es un ser doble. En otras naciones hispanoamericanas los agentes de la dislocación y transformación del diálogo fueron los nómadas, los negros, la geografía. En lugar de *otra* historia, como en el Perú y en México, la ausencia de historia. Desde su origen España fue tierra de fronteras en movimiento, y su última gran frontera ha sido América: por ella y en ella España colinda con lo desconocido. América o la inmensidad: las tierras sin poblar, las lejanías sin nombrar, las costas que miran hacia el Asia y la Oceanía, las civilizaciones que no conocían el cristianismo, pero que habían descubierto el cero. Formas diversas de lo ilimitado.

La diversidad de pasados y de interlocutores provoca siempre dos tentaciones contrarias: la dispersión y la centralización. Nuestros pueblos han padecido, en un extremo, la atomización, como la de América Central y las Antillas; en el otro, el rígido centralismo,

como los de Castilla y de México. La dispersión culmina en la disipación; la centralización, en la petrificación. Doble amenaza: volvernos aire, convertirnos en piedras. Durante dos siglos hemos buscado el difícil equilibrio entre la libertad y la autoridad, el centralismo y la disgregación. La índole de nuestra tradición no ha sido muy favorable a estos empeños de reforma. El siglo XVIII, el siglo de la crítica y el primero que, desde la antigüedad pagana, volvió a exaltar las virtudes intelectuales de la tolerancia, no tuvo en el mundo hispánico el brillo que tuvieron el XVI y el XVII. Un ejemplo de la persistencia de las actitudes y tendencias autoritarias, recubiertas por opiniones liberales, se encuentra precisamente en las páginas finales de la novela de Galdós que he mencionado antes. Un personaje conocido por el fervor de sus sentimientos liberales sostiene, sin pestañear, que «todos los españoles deben abrazar la bandera de la libertad y admitir los

progresos del siglo..., y si no todos desean entrar por este camino, los rebeldes deben ser convencidos a palos, para lo cual convendría que los libres se armen, formando una milicia». Este curioso liberal era un devoto de Rousseau, el de la omnipotencia de «la voluntad general», máscara democrática de la tiranía jacobina. Armado de una teoría general de la libertad, Carlos Garrote entra en el siglo xx. Ha cambiado de hábito, no de alma: ya no intimida al adversario con los herrumbrosos silogismos de la escolástica, sino con las ondulaciones de la dialéctica. Nuevas quimeras le sorben el seso, pero lo sigue fascinando el olor de la sangre. Saltó de la Inquisición al Comité de Salud Pública sin cambiar de sitio.

Apenas la libertad se convierte en un absoluto, deja de ser libertad: su verdadero nombre es despotismo. La libertad no es un sistema de explicación general del universo y del hombre. Tampoco es una filosofía: es un acto, a un tiempo irrevocable e instantáneo, que consiste en elegir una posibilidad entre otras. No hay ni puede haber una teoría general de la libertad porque es la afirmación de aquello que, en cada uno de nosotros, es singular y particular, irreductible a toda generalización. Mejor dicho: cada uno de nosotros es una criatura singular y particular. De ahí que la libertad se vuelve tiranía en cuanto pretendemos imponerla a los otros. Cuando los bolcheviques disolvieron la Asamblea Constituyente rusa en nombre de la libertad, Rosa Luxemburgo les dijo: «La libertad de opinión es siempre la libertad de aquel que no piensa como nosotros.» La libertad, que comienza por ser la afirmación de mi singularidad, se resuelve en el reconocimiento del otro y de los otros: su libertad es la condición de la mía. En su isla, Robinson no es realmente libre; aunque no sufre voluntad ajena y nadie lo constriñe, su libertad se despliega en el vacío. La libertad del solitario es semejante a la soledad del déspota, poblada de espectros. Para realizarse, la libertad debe encarnar y enfrentarse a otra conciencia y a otra voluntad: el otro es, simultáneamente, el límite y la fuente de mi libertad. En uno de sus extremos, la libertad es singularidad y excepción; en el otro, es pluralidad y convivencia. Por todo esto, aunque libertad y democracia no son términos equivalentes, son complementarios: sin libertad la democracia es despotismo; sin democracia la libertad es una quimera.

La unión de libertad y democracia ha sido el gran logro de las sociedades modernas. Logro precario, frágil y desfigurado por muchas injusticias y horrores; asimismo, logro extraordinario y que tiene algo de accidental

o milagroso: las otras civilizaciones no conocieron a la democracia, y en la nuestra sólo algunos pueblos y durante períodos limitados han gozado de instituciones libres. Ahora mismo, en los vastos espacios del continente americano muchas naciones de nuestra lengua padecen bajo poderes inicuos. La libertad es preciosa como el agua y, como ella, si no la guardamos, se derrama, se nos escapa y se disipa. He aludido a la relativa pobreza de nuestro siglo xviii, origen de la filosofía política de la Edad Moderna. Sin embargo, en nuestro pasado —lo mismo el español que el hispanoamericano— existen usos, costumbres e instituciones que son manantiales de libertad, a veces enterrados pero todavía vivos. Para que la libertad arraigue de veras en nuestras tierras deberíamos reconciliar estas antiguas tradiciones con el pensamiento político moderno. Salvo unos tímidos y aislados intentos, nada hemos hecho. Lo lamento: no es una tarea de piedad histórica, sino de imaginación política.

La palabra *liberal* aparece temprano en nuestra literatura. No como una idea o una filosofía, sino como un temple y una disposición del ánimo; más que una ideología, era una virtud. Al decir esto vuelvo los ojos hacia Cervantes, el escritor nuestro que encarna más completamente los distintos sentidos de la palabra *liberal*. Con él nace la novela moderna, el género literario de una sociedad que, desde su nacimiento, se ha identificado a sí misma y a su historia con la crítica. La *Comedia* de Dante es el reflejo de un mundo regido por la analogía, es decir, por la correspondencia entre este mundo y el trasmundo; el *Quijote* es una obra animada por el principio contrario, la ironía, que es ruptura de la correspondencia y que subraya con una sonrisa la grieta entre lo real y lo ideal. Con Cervantes comienza la crítica de los absolutos: comienza la libertad. Y comienza con una sonrisa, no de placer, sino de sabiduría. El hombre es un ser precario, complejo, doble o triple, habitado por fantasmas, espoleado por los apetitos, roído por el deseo: espectáculo prodigioso y lamentable. Cada hombre es un ser singular y cada hombre se parece a todos los otros. Cada hombre es único y cada hombre es muchos hombres que él no conoce: el yo es plural. Cervantes sonrío: aprender a ser libre es aprender a sonreír.

---

# PALABRAS DE LA EXCMA. SRA. MINISTRA DE CULTURA

QUIERO, en primer lugar, con ocasión de este acto de entrega del premio «Miguel de Cervantes» al escritor mexicano Octavio Paz, referirme al sentido que tiene la concesión de este premio para nuestro país, un país que comparte su lengua con más de trescientos millones de personas.

El premio «Miguel de Cervantes», nacido para valorar en su conjunto la obra literaria de un autor en lengua castellana, ha visto garantizado su prestigio por el florecimiento que ha experimentado la literatura en nuestra lengua a lo largo de los últimos veinte años. No es aventurado afirmar que entre los premiados figuran nombres de importancia fundamental en la literatura del siglo XX.

Esto nos llena de orgullo y *acrecienta nuestra responsabilidad* de velar por la defensa de una lengua que sabe expresar, con precisión y belleza, las interrogantes planteadas al hombre de la segunda mitad del siglo XX.

La existencia de este premio presupone, pues, el reconocimiento y homenaje a la capacidad renovadora de nuestra lengua y el deseo de seguir compartiendo con la comunidad iberoamericana la complejidad de problemas que atañen a un estilo de vida y a un modo de enfrentarse a la realidad, modo en cuya conformación España ha jugado un papel decisivo.

Creo que este deseo y esta responsabilidad son comunes a todos los países iberoamericanos. Cuando se protege la propia lengua, se protege la propia cultura, o lo que es igual, un modo específico de afrontar unos problemas e incluso de elegirlos. Y cuando se defiende la propia cultura se está haciendo frente a toda transformación que resulte ajena a una identidad existencial. Para decirlo con palabras de Octavio Paz, se trata, en definitiva, de inventar una modernización a partir de las formas de hablar, vivir y morir, producir y gastar, trabajar y gozar que cada pueblo ha creado.

Pero no estamos recordando a Octavio Paz únicamente por haber obtenido este año el premio «Cervantes» de Literatura. Lo hacemos porque hoy resulta impensable acercarse a los problemas de estas sociedades de lengua común sin acudir a su pensamiento. Desde *El laberinto de la soledad*,

toda su obra vuelve a ser, con frecuencia, una reflexión sobre la inserción del hombre en el mundo moderno. Toma para ello como punto de partida su condición de mexicano, condición heredera, en parte, de una tradición cultural y de una singularidad especial: la de la España renacentista y contrarreformista de los siglos XVI y XVII.

Nos encontramos ante uno de los más grandes poetas actuales y también ante uno de los pensadores que, en los últimos tiempos, ha conseguido utilizar nuestra lengua para expresar un espíritu crítico e independiente, no sólo en lo que se refiere a un autoanálisis histórico, sino también, como señala Juan Goytisolo, «en lo que atañe a la exploración de la compleja y contradictoria faz del mundo de hoy, sin recurrir a los esquemas que habitual-

mente la encubren». Poesía y pensamiento se unen en el gran escritor mexicano en una analogía capaz de abarcar la unidad multiforme del universo en su totalidad. Uno de los más brillantes trabajos de Octavio Paz, *El mono gramático*, ejemplifica esta necesidad de síntesis entre los lenguajes crítico y poético, entre ambas actitudes de pensamiento, para obtener una interpretación más sutil de la realidad.

Quiero señalar una idea que subyace en el fondo de esta reflexión unitaria sobre el mundo reflejado en la obra de Octavio Paz. Me refiero a la idea de crisis, de ruptura de lo que se ha dado en llamar civilización occidental. Crisis de unas creencias morales y filosóficas y de una concepción de la Historia que había encontrado en el progreso su último hilo conductor, la última justificación de sí misma.

Iberoamérica no escapa a la irradiación de ese fenómeno, pero lo vive bajo unas circunstancias especiales. La herencia histórica española condiciona profundamente la identidad cultural de los países que han recibido su influencia y aparece, a veces, como obstáculo para realizar una evolución paralela a la llevada a cabo, en los dos últimos siglos, por los países de tradición cultural anglosajona. Pero es también, en parte, esta herencia cultural la que ha proporcionado unas vivencias y creencias lo suficientemente vigorosas como para oponerse a la violencia, más o menos soterrada, de una modernidad impuesta desde fuera.

La quiebra, pues (y esta es una de las consecuencias más sugerentes que pueden deducirse de la obra de Paz), de todo el sistema de valores «moderno» empieza a producirse antes de que estos países lo hayan asimilado por completo. Tal vez ello los coloque en una situación de privilegio para afirmar en el futuro una actitud crítica y para continuar alimentando su capacidad narrativa. El sincretismo de las culturas indígenas y española ha permitido conservar intactas y vivas unas concepciones sobre la vida y la muerte, la rebelión o el cuerpo, opuestas a las de un mundo que empieza a desfallecer.

Recientemente Octavio Paz aludía a que el ser mexicano conlleva siempre una reflexión sobre lo que significa ser español, mientras que ser español

no implica necesariamente una reflexión sobre la mexicanidad. Ello es cierto, pero también lo es que su obra se ha convertido para los españoles en una referencia imprescindible para conocer mejor nuestra historia, inseparable de la proyección americana y paralela en muchos aspectos.

Su pensamiento es un ejemplo de cómo en la asimilación de esa actitud universalista y heterodoxa, que constituye una de las más valiosas manifestaciones de la tradición hispana, y que, también recogen los mejores escritores españoles de este siglo, pueden encontrarse las respuestas al problema de conservar la propia identidad en toda su pureza, sin renunciar por ello a su enriquecimiento.

Es un ejemplo de cómo la fidelidad y la utilización de las propias creencias, de las propias formas de vida, no impiden una actitud resueltamente abierta hacia otros modos de pensar y sentir. De cómo, en suma, puede resultar tan peligroso traicionar las propias raíces, que aseguran la supervivencia de cada pueblo como tal, como ahogarlas, soportar la soledad, saberse un ser marginal.»

Hay, por último, otro aspecto de la personalidad de Octavio Paz que me parece de suma importancia: su independencia, resueltamente defendida a lo largo de su vida. «El escritor —nos dice en *El ogro filantrópico*— debe ser un francotirador, debe soportar la soledad, saberse un ser marginal».

Tal actitud es la que acaba confirmando a una obra literaria un significado político de insospechado alcance. Creemos que la marginalidad es la mejor contribución que un creador puede ofrecer a la sociedad y, por ello, valoramos especialmente que uno de los escritores más independientes de la literatura contemporánea mantenga una marcada actitud de reconocimiento y de respeto hacia la cultura española.

Antonio Machado hacía decir a Juan de Mairena que una de las virtudes del español era la de ser muy severo para juzgarse a sí mismo, e indulgente para juzgar a los demás. Que el español no ha peleado nunca por orgullo nacional, ni de raza, sino por orgullo humano. Creo que es un deber recuperar y utilizar este orgullo humano, ese sueño del español universalista a quien Octavio Paz dedica una de las hermosas páginas de *El laberinto de la soledad*.

Octavio Paz es un claro ejemplo de esa búsqueda de identidad del hombre de nuestro tiempo y de su empeño por dotar a la existencia de una dimensión universalista; de esa convicción, también tan española, de que no es tanto el hallazgo de las soluciones, como el reclamar el derecho a elegir las y a llevarlas a cabo a nuestro modo, lo que da sentido a la vida. De esa actitud, en suma, que otro gran escritor, José Bergamín, amigo de Octavio Paz, ha descrito así: «el que sólo busca la salida no entiende el laberinto, y aunque lo encuentre, saldrá sin haberse enterado, o como si no se hubiese enterado».



# PALABRAS

## DE S. M. EL REY

Hay días que presentan una luminosidad especial, un simbolismo característico. Y estos veintitrés de abril, en los que anualmente venimos reuniéndonos en este marco de la Universidad de Alcalá de Henares para la entrega de los premios Miguel de Cervantes, tienen ya un definido carácter que bien pudiera calificarse de plenitud primaveral.

Son momentos en los que es permitido y casi obligado, ante un futuro incitante, mirar atrás para reflexionar, tanto sobre la tarea que nos espera como sobre la responsabilidad que el pasado ha puesto sobre nuestros hombros.

Porque existe el peligro de que la costumbre o la rutina nos hagan olvidar que actos como éste no pueden improvisarse ni celebrarse en cualquier parte. Nos respaldan cuatro siglos de gestación, con sus luchas, sus caídas y su grandeza. Todo lo cual es necesario asumir porque conforma nuestra Historia, nuestra personalidad.

Quiero llamaros la atención a los hombres de letras sobre esta responsabilidad, que a todos nos incumbe como hispanos y que a nadie cedo desde el punto de vista de un firme y arraigado compromiso de fidelidad.

Pero al mismo tiempo que la consideración del pasado nos vincula, pasa ante nosotros la visión diaria, con frecuencia cruel, de los acontecimientos que se suceden en el mundo, de los que, naturalmente, nos afectan muy especialmente los que se desarrollan en nuestro propio suelo y en el de las naciones hermanas.

Y es a partir de la confluencia de estas dos realidades: nuestra común cultura, fruto granado de un largo proceso, y nuestra sensibilidad responsable de hombres valientemente encarados a un porvenir que es necesario mejorar desde ahora día a día, en ello me baso, como Rey de España y como ciudadano orgulloso de la comunidad a la que pertenezco, para pedir a todos un supremo esfuerzo.

Un esfuerzo de tan intenso carácter innovador como preciso sea, para buscar en nuestras comunes raíces históricas respuestas—que, sin duda, las hay y tan válidas o más que en cualquiera otra cultura—, respuestas claras, concretas y eficaces para una convivencia más justa, para una tarea común y generosa capaz de colaborar en el logro de un bienestar exigido por la dignidad humana para todos y cada uno de los habitantes de la Hispanidad y del mundo, para una ilusión de trabajo, de perfección y de mutuo respeto.

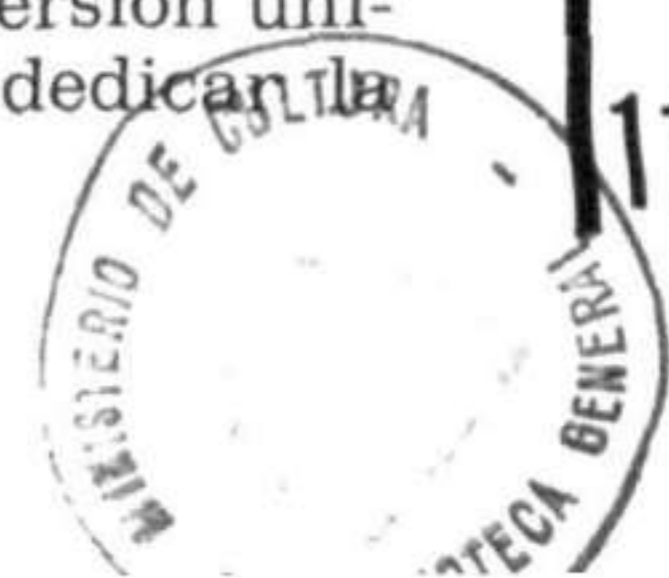
Hombres empeñados en esta tarea, primero con el apasionamiento propio de la juventud, luego con la serenidad de la madurez, como es el caso de Octavio Paz, constituyen vivo ejemplo de lo que supone dedicar una vida al servicio de un alto ideal.

Que nuestra comunidad siga enriqueciéndose con su trabajo es el don que hoy, como Rey de España, y al hacerle entrega de este premio cimero, le agradezco, al mismo tiempo que le felicito muy cordialmente.

Como poeta y meditador de bella prosa, cabe reconocer en él la superación de las ideologías y la capacidad de síntesis para asumir sin complejos esta herencia hispánica en la que han de encontrarse anchas vías para la vigencia de una tradición cultural más y más comúnmente participada.

Me permito apropiarme estas palabras reveladoras de Octavio Paz: «Necesitamos nombrar nuestro pasado, encontrar formas políticas y jurídicas que lo integren y lo transformen en una fuerza creadora. Sólo así empezaremos a ser libres.»

Si «la pluma —en palabras de Cervantes— es lengua del alma», he aquí proclamado un mensaje del espíritu hispánico formulado por un escritor de diversión universal al que merece la pena dedicar la vida.



# DOS VERSIONES DE UNOS APUNTES LIRICOS DE ANTONIO MACHADO

ALFONSO RAMOS

Hay algunos poetas inclinados a una insistente revisión de sus poemas, en busca de una perfección no siempre alcanzada, porque a veces se obtienen resultados negativos, al dañar la frescura de la creación primigenia en aras de una problemática mejoría, que de ordinario, si se logra, queda reducida casi siempre a lo puramente formal. Se consigue, quizá, una mayor precisión expresiva a fuerza de limaduras y retoques, un academicismo rebuscado, pero a costa, por lo general, de añadir dureza e inflexibilidad al producto poético, restándole gran parte de su limpia y dúctil sencillez y espontaneidad.

Sin duda, uno de los poetas más tenazmente empeñados en la permanente depuración de sus poemas fue Juan Ramón Jiménez, el cual reformó y recompuso casi totalmente muchos de ellos. Juan Ramón, podador empedernido de las ramas que estimaba superfluas de su poesía, depurador sistemático de su obra, había dicho, sin embargo, de forma un tanto incongruente, dada su peculiar manera de proceder en la materia: «La corrección en poesía debe ser sólo confirmación.» (Claro está que también había escrito al mismo tiempo muchos aforismos de signo contrario, más en consonancia con la simbiosis depuración/perfección que constituía su evangelio poético. Había dicho, por ejemplo: «Ningún día sin romper un papel.» «Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi obra.» «Lo que se ha depurado bien por la mañana, ¡qué hermosamente clásico—eterno—parece por la tarde!» O, para finalizar, porque el repertorio juanramoniano en la materia es amplísimo: «Depurar una poesía, para mí no es otra cosa que gozarla plenamente».)

No sé si Antonio Machado era también proclive a la revisión de sus poemas, con las miras puestas en la conquista —dudosa— de un mejoramiento cualitativo. Creo que no. Si nos atenemos a lo que él mismo escribe en el prólogo de sus *Páginas escogidas*, fechado en Baeza en abril de 1917, desde luego que no. En el citado texto afirma el poeta categóricamente: «Es muy frecuente —casi la regla— que el poeta eche a perder su obra al corregirla. La explicación es fácil: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las

intuiciones son siempre nuestras. Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio. Y al par que entramos en razón y nos ponemos de acuerdo con los demás, nos apartamos de nosotros mismos; cuantas líneas enmendamos para afuera son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros.»

Es posible, en consecuencia —diríamos que casi seguro—, que Machado no padeciese la intensa comezón reformista que aquejaba al moguerense; que respetase normalmente el resultado del momento creacional, sin «meneallo», al menos constante y sustancialmente. Y ello por una razón que me parece simple: mientras J. R. J., al par que de un amplio abanico ideográfico, disponía mentalmente de un voluminoso diccionario y, por consiguiente, de un extenso repertorio de sinónimos (lo que en buena medida explicaría sus dudas y vacilaciones, y ese afán de estar siempre a la caza de la palabra más idónea para enriquecer el verso), A. M., en cambio, al materializar sus ideas en concreciones más limitadas y simples y disponer de un léxico mucho más restringido, apenas tenía a su alcance alternativas y posibilidad de variantes, por lo que solía aplicar a las primeras de cambio, y luego mantendría, las palabras más corrientes o generalizadas en el pueblo llano que, lógicamente, llegaban más directas y eran asimiladas sin esfuerzo por la sensibilidad del lector. No sentiría, por ello, la necesidad depuradora de J. R. J., que era poeta menos asequible al lector común (él se dirigía siempre «a la inmensa minoría»), porque en nuestro premio Nobel encontraremos siempre una pirotecnia deslumbrante —bellísima, desde luego—, y en A. M., el «ingeniero de caminos», una expresión neta, sencilla y directa. La diferencia entre lo «vulgar culto», constante en Machado, y lo «culto artificioso», frecuente en Jiménez, explicaría perfectamente la actitud de cada uno ante el tema de las correcciones.

Pero a lo que íbamos, porque veo que me estoy desviando un tanto del propósito inicial, ya que no pretendo establecer ahora una diálisis del comportamiento estilístico —y su valoración correlativa— de ambos poetas andaluces. Y a lo que íbamos era a decir que también en algún que otro caso,

tal vez excepcionalmente, Antonio Machado se vio inducido a caer en la misma tentación reformadora.

Tengo a la vista, simultáneamente, de una parte, un autógrafo fotocopiado de don Antonio, y de otra, un ejemplar de su libro *Poesías Completas*. (Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 2.<sup>a</sup> ed., 1977.) El manuscrito del autor está fechado en Baeza en 1919. Se titula *Apuntes líricos para una geogra-*

*fía emotiva de España* y está dividido en siete estrofillas o breves poemas, ordenados en números romanos. Estos mismos «apuntes», con las variantes que veremos, figuran en las páginas 346 y 347 de las *Poesías Completas*.

Para compulsar mejor las diferencias entre ambos textos, se reproducen a continuación en columnas paralelas, lo que permite establecerlas al primer golpe de vista:

EN EL MANUSCRITO  
APUNTES LÍRICOS PARA UNA GEOGRAFÍA  
EMOTIVA DE ESPAÑA

I

¡Qué bien los nombres ponía  
quien puso Sierra Morena  
a esta serranía!

II

En Begíjar cantan:  
«Si la luna sale,  
mejor entre los olivos  
que en los espartales.»

III

Y en la sierra de Quesada:  
«Vivo en pecado mortal:  
no te debiera querer;  
por eso te quiero más.»

IV

Más sed que agua en Garciez;  
en Jimena, más agua que sed.

V

Aznaitín relampaguea.  
Es el monte donde afilan  
su cuchillo las tormentas.

VI

¡Torredonjimeno!  
¡Torreperogil!  
Quién se quedara hecho torre  
cerca del Guadalquivir.

VII

Belerda tiene un pastor;  
tiene Alicún su poeta;  
Ubeda la plazoleta  
del Desengaño Mayor...

EN EL LIBRO  
A LA MANERA DE JUAN DE MAIRENA  
APUNTES PARA UNA GEOGRAFÍA EMOTIVA  
DE ESPAÑA

IV

¡Qué bien los nombres ponía  
quien puso Sierra Morena  
a esta serranía!

V

En Alicún se cantaba:  
«Si la luna sale,  
mejor entre los olivos  
que en los espartales.»

VI

Y en la sierra de Quesada:  
«Vivo en pecado mortal:  
no te debiera querer;  
por eso te quiero más.»

III

En Garciez  
hay más sed que agua;  
en Jimena más agua que sed.

II

Sol en los montes de Baza.  
Mágina y su nube negra.  
En el Aznaitín afila  
su cuchillo la tormenta.

I

¡Torreperogil!  
Quién fuera una torre, torre del campo  
del Guadalquivir!

VII

Tiene una boca de fuego  
y una cintura de azogue.  
Nadie la bese.  
Nadie la toque.

Cuando el látigo del viento  
suenan en el campo: ¡amapola!  
(como llama que se apaga  
o beso que no se logra)  
su nombre pasa y se olvida.  
Por eso nadie la nombra.

Lejos, por los espartales,  
más allá de los olivos,  
hacia las adelfas  
y los tarayes del río,  
con esta luna de la madrugada  
¡amazona gentil del campo frío!

Agüentes líneas para una geografía oscura de España.

I

¡Que bien los montes junian,  
¡que en paso Liana morena,  
a alta terranía!

II

En hojijas cantan:  
Si la luna sale,  
mejor entre los olivos  
que en los espartales.

III

Y en la sierra de Lusada:  
Vio en pecado mortal:  
no te debería querer,  
por eso te quiso más

IV

mas sed que agua en Garcias;  
en Jimena, mas agua que sed.

V

Ornaitin relampaguea,  
Es el monte donde apilan  
su cuchillo las furmenadas.

VI

¡Torredonjimeno!  
¡Torrejuelo!

Lunas se quedara hecho luna<sup>3</sup>  
cerca del Guadalupe.

VII

Belenda tiene un pastor,  
tiene Alicia su poeta;  
Ubeda se placotea  
del Penzance Mayo...  
— Bacc 1919.

Aclaremos, en primer lugar, que el orden de las estrofas ha sido alterado en las «Poesías Completas» en relación con el que ocupan en el original manuscrito de Machado, o viceversa. Pero ello carece de importancia, ya que al tratarse de poemillas sueltas, autónomas, sin otra conexión con los restantes que componen el grupo que la que les confiere su naturaleza común de «apuntes líricos para una geografía emotiva de España», son susceptibles de ser barajados libremente y de mantener su independencia, cualquiera que sea su ordenamiento.

Como se ve en la reproducción que antecede, la I estrofa del manuscrito casa con la IV del libro; la II, con la V; la III se corresponde con la VI; la IV guarda relación con la III; la V, con la II, y la VI, con la I. En cuanto a la VII del manuscrito, a la que solamente queda para su confrontación la del mismo número del libro, nada tiene que ver con ésta, como se aprecia a la primera ojeada.

No solamente se ha cambiado en el libro (o en el manuscrito; depende de cuál sea anterior a cuál) la situación de las estrofillas, sino que además existen entre unas y otras —y ello es lo que importa a nuestro objetivo— algunas variantes. Veamos: la I y III de la fotocopia son idénticas a la IV y VI del volumen. La II (V en el libro) difiere en el primer verso. En la fotocopia dice: «En Begíjar cantan:», y en el volumen impreso: «En Alicún se cantaba:». Los otros tres versos son iguales en ambos textos. La IV del original manuscrito por Machado varía bastante de su correspondiente, la III del libro, aunque el contenido venga a ser igual (más o menos las mismas palabras, en distinta disposición) y teniendo sólo dos versos en una y tres en la otra. La V estrofa de la fotocopia, relacionada con la II del tomo impreso, tiene allí tres versos y aquí cuatro, porque incluye dos componentes (Baza y Mágina) que no figuran en aquélla. La VI (I en la reproducción impresa) tiene cuatro versos en el autógrafo y tres en las «Poesías Completas». Varían también un poco los dos últimos versos, aunque la intención sea la misma. Finalmente, la VII estrofa manuscrita nada tiene que ver con la correspondiente al mismo número del libro, ni en la forma, ni en el tema, ni en la extensión. Solamente cuatro versos octosílabos en la primera y once octosílabos, dos pentasílabos, un hexasílabo y dos endecasílabos en la segunda. (Los cuatro versos que aparecen en el autógrafo se incluyen también en las «Poesías Completas», pero en otro lugar (p. 386) y bajo el título «Apuntes» (D).)

Haría falta saber si fue el manuscrito (fechado en 1919) el que sufrió las modificaciones mencionadas, o fue el original que sirvió para la impresión del libro. Si la versión autógrafa es anterior, la «depuración» efectuada por Machado para el libro caería en el fallo que el propio poeta denunciaba en el prólogo de sus «Páginas escogidas»: habría echado —relativamente— a perder el poema, pues para mi gusto está mejor, en términos generales, en el manuscrito, por ser más sencillo, más directo, más armónico y breve; más en consonancia, en fin, con el estilo peculiar del poeta. Si fuese al contrario, es decir, que el texto escrito a mano por Machado, cuya fotocopia me ha servido para el contraste, fuese posterior al que aparece en el tomo de sus «Poesías Completas», la corrección podría considerarse como muy acertada, en razón de mis preferencias particulares.

# UN GRAN SAINETE TRAGICO DE FERNANDO FERNAN-GOMEZ

JUAN EMILIO ARAGONES

**O**BRAS como la estrenada por Fernando Fernán-Gómez en el Español justifican el premio «Lope de Vega» y cualquier otro que se convoque para premios teatrales, aun en el caso de que éste concretamente no hubiera alcanzado unas pocas justificaciones previas: *La sirena varada*, de Casona; *Historia de una escalera*, de Buero, e incluso, en menor medida, *El Edicto de Gracia*, de Camps.

Porque vale la pena esperar años, lustros y décadas para que de un premio surja un autor tan de cuerpo entero como Fernán-Gómez —y los precedentes señalados—, echando al olvido si en los entretantos han perdido la oportunidad que se les daba servida en magníficas condiciones otros autores, cuyas piezas pasaron sin pena ni gloria en los más de los casos y, en algunos, con harta pena de autores y de público, es decir, para perjuicio del teatro.

*Las bicicletas son para el verano* es, como anticipo en el título de esta crónica, un gran sainete trágico. Corresponde ahora completar la definición con otro epíteto calificador: retrospectivo. Hay retrospectión, toda vez que los hechos escenificados transcurren, en Madrid, entre el 12 de julio de 1936 y primeros días de abril de 1939. O sea la rememoración de la guerra civil-incivil española en la ciudad que por entonces pudo ser bau-



tizada como «capital del mundo», más un prólogo y un epílogo de tan sabia concepción dramática que en ellos estriba, de una parte, la incredulidad adolescente ante la inminencia de una guerra a la que ellos jugaban de mentirijillas, ¡y nada menos que en la Ciudad Universitaria!, pensando que allí, *precisamente allí*, nunca podrían sus juegos bélicos ser terrible realidad,

y de otra, la epilodal, el testimonio—dicho simplemente con desesperanza exenta de acritud—de que, con el último disparo, no llegaba la paz, sino la victoria.

Retrospección que bien pudiera habérsenos escenificado con ira, pero no ha sido así. Y con propósito, creo, muy deliberado. El autor se las sabe todas en materia teatral, que no en vano ha sido cocinero-cómico antes que fraile-autor, y nada le es ajeno en el oficio. Como le ocurre al también cómico-autor Dario Fo, cuyos estrenos nos llegan ahora torrencialmente, en compensación a la sequía anterior a 1975. Pero aquí concluye la similitud, pues nuestro Fernán-Gómez es, con mucho, menos vitriólico que el italiano.

Y el que esto sea así obedece al hecho de que, partiendo ambos de ejecutorias paralelas, algo viene a diversificar los respectivos fines

propuestos: Dario Fo es un militante radicalizado, en tanto que Fernán-Gómez va en la vida por libre. En consecuencia, el italiano se afilia al teatro comprometido, con todo cuanto conlleva de silenciamientos, disimulos obligatorios y otros etcéteras disciplinares. Y es que si en trance amoroso pudo decir Góngora aquello de «cuando la terrible ausencia / me comía medio lado», no sé yo si no resultará más lacerante para el dramaturgo de denuncia y compromiso esta imposición de no trasladar a meollo escénico, sino el «medio lado» de la injusticia, del terror y de la opresión que para nada afectan a la disciplina de su propia militancia.

Por el contrario, la liberalidad humanística de Fernán-Gómez le permite rememorar los peores años de la historia de España en este siglo con amor y con humor en la forma, dejando la amargura para

reflexiones ulteriores y sin tomar partido. En determinado instante de la acción, el protagonista—de izquierdas—le dice a su mujer, conservadora, algo así como: «Tú me hablaste de las atrocidades de los revolucionarios; ya habrás comprobado que, aquí, revolucionarios somos todos.» Todos, sí, en aquella guerra. ¿O acaso siempre? Creo que Fernán-Gómez ha concebido este sainete trágico como ejercicio didáctico de recapitación y para que nunca más volvamos a las andadas.

La obra, que en su totalidad es un ejemplo de cómo deben usarse en el teatro los efectos—coloquiales y escénicos—para alcanzar la máxima comunicación con el auditorio, logra cotas de difícil superación en el final de la primera parte cuando, en aquel Madrid sitiado por los insurgentes, los vecinos de la casa están atentos a la radio, hasta que uno de ellos se cerciora de que el griterío no proviene del viejo aparato, sino de la calle; están entrando las Brigadas Internacionales, acogidas por el pueblo con cánticos revolucionarios. Y ya no hay palabras: desde los balcones los personajes se suman, con los puños en alto, a la entonación del himno *A las barricadas*, cuyos sonos les llegan, fortísimos, de fuera.

Al margen de pronunciamientos ideológicos, la fuerza de la situación dramática penetra en el ánimo de troyanos y troyanos para conseguir plenamente lo que en la jerga teatral se llama un final de acto *en punta*. Esos breves minutos resultan más expresivos de la voluntad de resistencia del pueblo sitiado en Madrid, que toda una zarzuelera tragicomedia estrenada años atrás en el teatro Alfil y concebida como panegírico de dicha plural actitud resistente..., cuyo naufragio evitó el portentoso quehacer interpretativo de la actriz Vicky Lagos, de nuevo merecedora de elogio en la siguiente crónica de este mismo número, por su actuación en *El grito*, de Fernando Quiñones.

Antes aduje que hay en este gran sainete de Fernando Fernán-Gómez humor en la superficie coloquial, amor en la situación escénica y ni un ápice de ira en la remembranza, aunque sí—faltaría más—amargura en la última, por cuanto se trata de evocar un triste pasado con las dos Españas machadianas, liándose a corazonazos y otros desmanes. Pues bien, si para rebatir el teatro

comprometido acudí a una similitud lírica gongorina, y ya adentrados en poéticas selvas, parece oportuna la cita de una breve e intensa composición del poeta turco Orhan Veli Kanik—de cierta afinidad con los zéjeles arábigo-españoles— para sintetizar en aquélla la acción de *Las bicicletas son para el verano*; dice el poeta en su versión española: «Me hubiera podido enfadar / con las personas que amo, / si el amor / no me hubiese enseñado / a estar triste.»

No parece sino que nuestro dramaturgo haya concebido su sainete trágico sobre la pauta suscitada por Orhan Veli Kanik—cuyo poema es posible que desconozca—, porque se producen en el curso de los tiempos vicisitudes paralelas que generan-activan comportamientos similares. Y sí: mirando a nuestro próximo pasado, Fernando Fernán-Gómez tendría sobradas razones para enfadarse con las personas que amó-ama-amará, si el amor no le hubiese enseñado a estar triste. Pero, por descontado, con tristura arrumbada para sólo hacerse perceptible en la reconsideración última, porque el talante bienhumorado de Fernán-Gómez es más propenso a los diálogos chispeantes, de progenie aticista, que a la prédica sentenciosa, o sea dogmática.

## ESCENIFICACION

A tal señor, tal honor. La magistral invención escénica de Fernando Fernán-Gómez pudiera haberse ido al traste de no contar con la excepcional coordinación de un director como José Carlos Plaza, que, para la oportunidad, ha sabido dominar su habitual recurrencia al método de Stanilavsky—didáctica

interpretativa que supuso un positivo avance... en los años veinte—para servir en todo a los condicionamientos exigidos por el texto, en actitud tanto más encomiable cuanto que las apoyaturas épicas de *Las bicicletas son para el verano* podían en parte justificar el método del soviético expuesto en su libro *El trabajo del actor*, de 1926. Por el contrario, José Carlos Plaza ha sido fiel no sólo al texto, sino también a los requerimientos escenográficos e incluso a los efectos que la circunstancia de cada cuadro pide—quienes vivieron los bombardeos de aquel Madrid se hacen lenguas de la perfecta conmoción lograda sobre la escena, y quienes vivimos experiencias iguales, pero del otro lado, renovamos idéntica sensación de impotencia y terror—, y nada digamos del acierto en la selección de los intérpretes. (Entre paréntesis: también Plaza fue, antes de llegar a la dirección escénica, un cómico de muy buenos recursos y, en el teatro, eso se nota, y el que sabe, sabe).

Inútil parece elogiar aquí las creaciones asombrosamente veraces y de total identificación con sus respectivas criaturas dramáticas que hacen Agustín González y Berta Riaza. Pero silenciarlo supondría flagrante injusticia hacia ambos eminentes cómicos y, por supuesto, a la información que el lector merece. Cualquier buen aficionado está al corriente respecto la capacidad expresiva de dichos intérpretes y le es conocida su versatilidad histriónica para corporeizar a personajes de muy diversas características, pero conviene precisar que, una vez más, han acertado en el matrimonio central de *Las bicicletas son para el verano*.

Y junto a ellos dos, en intervenciones decrecientes en extensión e intensidad, María Luisa Ponte, Enriqueta Carballeira, Mari Carmen Prendes, María Jesús Hoyos, Pilar Bayona, Fernando Sansegundo, Antonio Alvarez Cano, Sandra Sutherland, Mar Díez, etc., hasta completar los veintitrés nombres del reparto, dan adecuada réplica a la pareja protagonista..., si bien merecen especial mención los dos adolescentes, corporeizados por Gerardo Garrido y Alberto Delgado, con sobresaliente para el primero. Esta vez la televisión ha hecho un buen servicio al teatro, y ojalá que sirva de precedente, ya que el jovencísimo actor Gerardo Garrido provie-

ne de la serie *Verano azul*, en la que, si mal no recuerdo, interpretaba a «Quique».

El escenógrafo Javier Navarro consigue superar las dificultades planteadas por un espacio escénico en el que aparecen simultáneamente sendas salas de viviendas colaterales de una misma casa, un tramo de escalera comunal al fondo y, en primer término, durante el prólogo, algo así como descampados de la Ciudad Universitaria o bien el Clínico.

Es así como este gran sainete trágico, merced al exacto engarce de todos sus elementos, transcurre protagonizado por el fulgurante, bien-humorado y humanístico texto de Fernán-Gómez, sin un solo fallo que produzca desentono en la dicción justa de cada palabra, ni en las pausas, silencios, temblores, emociones, arrebatos y, en fin, el cúmulo de sentimientos experimentados por los miembros de una vecindad que la guerra produce y, acaso, modifica y trastorna en quienes la sufren, con su corroboración, mediante efectos calculados al milímetro, por la espléndida dirección de José Carlos Plaza, y tan perfectamente escenificados por un hermoso y muy profesional conjunto interpretativo o, «así es si así os parece», tropel de cómicos.

# “EL GRITO”, DE FERNANDO QUIÑONES

**S**OBRE los mimbres del cuento *El armario*, publicado por Fernando Quiñones en el número 2 de *NUEVA ESTAFETA*, ha ido creciendo esta obra teatral que, en programación paralela con *Las bicicletas son para el verano*, se representa en el teatro Español.

Los mimbres aquéllos eran de la mejor calidad literaria, pero quizá algo escasos para constituirse en ar-

mazón, entramado o bastidor de una pieza en torno a la emigración de una familia gaditana a Alemania, con cuanto eso conlleva de pérdida de identidad a cambio de mucho sudor y algunas monedas.

Pérdida de identidad que Manoli centra en el armario viejo y grande que se dejaron en el pueblo. Cuando a él se refiere, la pieza acrecienta sus valores teatrales, para caer de nuevo en baches melodramáticos, que solamente bachecillos son, y no simas despeñautores, merced al seguro dominio que posee Quiñones para el pastoreo de las palabras que, agrupadas por él, adquieren distinta y mejor significación, sobre todo en sus variantes andaluzas y en el específico predio gaditano.

Al igual que en el cuento, también la obra teatral constituye un «solo» de actriz. Un monólogo, en la acepción teatral del vocablo; pues aunque nada más habla ella, sus palabras van dirigidas a otra persona: Aurori, en el cuento—otra española recién llegada a la emigración—, y Abuelo en la pieza teatral, al objeto de proporcionar a Ismael Merlo una ocasión más de actuar junto a Vicky Lagos.

Dicha actriz está inmensa, pletórica de recursos de buena ley, y hace gala de una profesionalidad fuera de lo común al conseguir matizaciones insólitas en la pronunciación del habla gaditana; a Vicky Lagos, que no es andaluza, le habrá costado lo suyo acertar con el tono y el deje. Por boca de ella cuenta Fernando Quiñones anécdotas humorísticas e injusticias seculares; penas de desambientación y cálidas evocaciones de la vida anterior en





Cádiz; problemas de adaptación a un medio hostil como el que ahora habitan y deseos de irse, irse, esto es, irse ya para no volver, quedándose ya para siempre junto al gran armario que olía a romero y a yerbabuena y en el que, de chica, se ocultaba con algún que otro hermanillo. Y lo cuenta bien, claro, como cabía esperar de sus excelentes cualidades narrativas.

Sin los añadidos melodramáticos —hijo muerto, marido alcohólico que al final también muere, etcétera—, la pieza habría resultado muy digna, y ello sin añadirle el sobresaliente al que el virtuosismo impecable de Vicky Lagos se hace acreedora, subiendo en muchos enteros el balance final del espectáculo.

También a gran altura expresiva se manifiesta Ismael Merlo, aunque no hable —en la mudez del Abuelo hay otro drama de emigrantes: el de la incomunicación llevada a una situación límite por ignorancia de la lengua extraña—, o precisamente por su sostenido silencio, porque el arte de saber escuchar adecuando gestos y movimientos al sentido de las palabras oídas es otro de los que cuentan con más legos entre nuestros cómicos.

La dirección escénica de Angel Ruggiero no pasa de discreta, especialmente en lo que concierne a la escenografía de Adolfo Myer, pobre de elementos contrastadores entre lo que Manoli —Juani en el cuento— evoca y su actual entorno alemán.

Por otra parte —no hay que olvidar que el director escénico lo coordina todo—, las actuaciones del «cantaor» José Menese se despegan del texto y, pese a que por su calidad intrínseca fueron bien acogidas, Ruggiero poco o nada pudo hacer por hallar una fórmula refundidora de cantes y pieza teatral.

El cronista ignora qué tanto de culpa corresponde a director y actores en los excesos melodramáticos. Sólo sabe que no estaban en el cuento / cañamazo, en el que ni el hijo moría ni el marido era alcohólico —sólo tenía el vino llorón unas veces y levantisco otras—, y hasta la muerte accidental del marido queda solamente insinuada, sugerida. Como sabe que el director y los actores trabajaron junto al autor durante meses en la «traslación escénica» del relato, porque lo dice el propio Quiñones en el programa, forzoso es deducir deducires...

JEA



## DORA VARONA, “HASTA AQUI OTRA VEZ”

LA embajada del Perú congregó en la tarde/noche eurovisiva del 24 de abril, en torno a la poetisa Dora Varona, a un grupo de escritores y amigos suyos, para que diéramos testimonio de la fidelidad con que ha recopilado, investigado y divulgado las ediciones póstumas de Ciro Alegría, poblando de ejemplares recién salidos de la imprenta de *El mundo es ancho*

y ajeno, *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y otros títulos del novelista peruano de fama universal, en número y ritmo suficientes para el abastecimiento de las nuevas generaciones lectoras del Perú.

Y es que el fallecido escritor fue esposo de Dora Varona y padre de sus cuatro hijos, el último de los cuales —Diego— nació meses después del tránsito de su progenitor.

En ausencia del embajador, don Miguel Mújica Gallo —se hallaba en Barcelona para inaugurar la exposición del «Oro del Perú»—, el ministro consejero, don Jaime Stiglisch, pronunció unas breves palabras antes los reunidos, a las que siguió un improvisado, cordial y emotivo discurso de la propia Dora, descriptivo con muy espontáneo acento lírico, no exento de cualidades bienhumoradas, de cómo y en qué circunstancias conoció a Ciro y de los comprensibles porqués que

transformarían su inicial veneración al maestro en el recíproco amor que los llevaría en derecho al matrimonio.

A medida que iba haciéndonos partícipes de su hermosa historia sin consultar nota alguna, y con esa sencilla claridad tan deseable siempre como pocas veces lograda, pude advertir la creciente atención que sus palabras merecían en oídos tan habituados al preciso matiz expresivo como los de Eugenio Montes, Arturo del Hoyo y un selecto etcétera, en el que ocupaba lugar privilegiado el maestro de escritores, pulidor del idioma y gran periodista que es Luis Calvo; ignoro si por deformación profesional o por ansias de una información que me venía de primera mano no pude ni quise dejar de estar pendiente de cómo, en el transcurso de la pieza oratoria de Dora Varona, su vivacísima y escrutadora mirada trocaba la expectación previa en un creciente entusiasmo aprobatorio ulterior.

Nada más lógico: a mi modesto y, desde luego, falible entender, ni uno solo de los vicios idiomáticos contra los que, sábado tras sábado, viene previniendo desde las páginas literarias del diario matutino en el que escribe *El Brocense* pudo advertirse en el improvisado parlamento de la poetisa nacida en Santiago de Cuba, aunque hoy peruana por matrimonio y adopción de nacionalidad. Sus palabras, tersas y entrañables, pronunciadas con admirable criterio del orden en el que debían desgranarse para su mayor adecuación con el lugar, la ocasión y el auditorio, contribuirían a ase-

verar en el ánimo de todos los presentes al acto de la Embajada la enriquecida—al tiempo que reposada—perfección lírica a la que había llegado aquella muchachita de veinte años recién cumplidos, que llegó a España por vez primera en septiembre de 1952 y que, no obstante, consciente de que *volvía* a su raíces, tituló el libro de poemas que la colección «Adonais» le publicara en 1956, nada más y nada menos que *Hasta aquí otra vez*.

Requerido en el año 1954 para la presentación de la poetisa en su primer recital público en Madrid, consideré imprescindible una reunión para conocer sus versos. Reunión a la que acudí «con una serie de enormes reservas mentales...», y todas se derrumbaron apenas escuchado el segundo poema: sin duda alguna, estaba ante una auténtica primera figura de la joven lírica hispanoamericana», según hube de escribir en el número correspondiente al 1 de septiembre de la revista *Ateneo*, inaugural de una contraportada referente a jóvenes valores hispanoamericanos, que venía a suceder a la que por algo más de año y medio había dedicado a la «Última promoción» española, y en la que figuraron desde Berta Riaza a Ignacio Aldecoa, pasando por Alfonso Sastre y Ramón Solís.

Podría errar el dictamen de aquel jovenzано—ni siquiera treintañero—que era entonces..., y ahora averiguo la coincidencia del mismo con pareceres muy sin vuelta de hoja: Dora Varona me ha obsequiado con un poemario antológico—*El litoral cautivo*—, aderezado con análisis de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Melchor Fernández Almagro, Leopoldo de Luis, etcétera, más unas palabras del propio Ciro Alegría, quien, simple y arrolladoramente, aduce: «Yo nunca he escrito elogios sobre Dora Varona, pero creo que mi mayor homenaje ha sido casarme con ella. No habría podido soportar compartir mi vida con una artista mediocre.»

En la antítesis de la mediocridad, Dora Varona ha estado de nuevo entre nosotros para recordarnos su asombro lírico ante el descubrimiento del otoño, estación inexistente en sus natales tierras del Caribe:

*Hasta entonces mi raza no sabía  
que en octubre la vida amarillea  
y arrebatada, para volar,  
las hojas y los pájaros.  
... Pero en setiembre anduve subiendo  
[hasta la frente  
difícil de algún sueño,  
que era todo lo alto que mi padre  
[aquel día  
que me dio el primer beso.*

Descubrimiento incluido en el poemario de «Adonais» *Hasta aquí otra vez* y en el que tan arrebatadoramente unidos figuran en un mismo «difícil sueño» el sentimiento hacia el padre perdido y el afecto por la reencontrada tierra española.

De aquel mismo primer libro de poemas es la hermosa composición titulada «Mañana sola de domingo», igualmente seleccionado para la antología publicada en 1981 y a la que ya hice anterior referencia, donde expresa la lejanía de Dios en las mañanas de domingo:

*Ahora mismo podría refugiarme  
bajo un velo y marchar por una acera  
de esas, tan iguales,  
que los domingos siguen las mu-  
pensando risa [chachas,  
o sin pensar.  
¡Ay, pero lo que tengo no se reza!...  
Es que no hay nada que pedir.  
Además, los domingos mucha gente  
le quiere hablar a Dios al mismo  
[tiempo.*

Así distribuía ya vocablos aquella poetisa cubana que descubrió el otoño en España hace treinta años, y cuya lírica voz sería adjetivada poco después por Ciro Alegría como la «de la lámpara azul».

Si algo quedó claro en la reunión de la Embajada del Perú es que la presencia de Dora Varona entre nosotros no significaba que hubiera vuelto: simplemente, estuvo «hasta aquí otra vez», deparándonos un enriquecedor reencuentro.

JUAN EMILIO ARAGONES



**BIBLIOTECA  
DE VISIONARIOS  
HETERODOXOS  
Y MARGINADOS**

segunda serie

**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.

**GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: PROCLAMAS,  
BANDOS Y COMBATIENTES**

SABINO DELGADO MARINA  
424 págs. 400 ptas.

Colección de documentos que muestra el estado de exaltación patriótica que existía en la España que luchó contra Napoleón.

**LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE**

MIGUEL JOSÉ 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.

**LA RETORICA EN ESPAÑA**

MARÍA ELENA CASAS  
380 págs. 450 ptas.

Bajo este título se recogen tres obras de crítica literaria, que, cada una a su modo, aportan valiosos elementos al arte de la retórica: Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana*, Gonzalo Argote con el *Discurso sobre la poesía castellana* y Bartolomé Jiménez en la *Elocuencia española en arte*.

**INTRODUCCION A LA INQUISICION ESPAÑOLA**

MIGUEL JIMÉNEZ MONTESERÍN  
852 págs. 1.000 ptas.

Estudio sistemático sobre los aspectos institucionales y procesales de la Inquisición, conteniendo varios autos de fe como apéndice.

**LA ARQUITECTURA EN LA LITERATURA ARABE:  
DATOS PARA UNA ESTETICA DEL PLACER**

MARÍA JESÚS RUBIERA  
180 págs. 200 ptas.

La recopilación y análisis de textos sobre la arquitectura árabe en la Edad Media contenidos en esta obra supone una de las más notables aportaciones al campo de la semiología arquitectónica.

**TITELLES: TEATRO POPULAR**

FRANCISCO PORRAS  
840 págs. 1.000 ptas.

La historia de los títeres, desde sus orígenes, hasta los movimientos más recientes de resurrección de esta forma peculiar de teatro popular, con un especial estudio de los títeres en Cataluña en las primeras décadas de este siglo.

**NUEVA FILOSOFIA DE LA NATURALEZA DEL  
HOMBRE Y OTROS ESCRITOS**

OLIVIA SABUCO DE NANTES Y BARRERA  
298 págs. 400 ptas.

Obra filosófica que, partiendo de un planteamiento escolástico, la hace evolucionar hacia un naturalismo racionalista a través de un orden secuencial: ontología, teoría social y teoría del Estado.

**LEANDRO DE SEVILLA Y LA LUCHA CONTRA  
EL ARRIANISMO**

URSICINO DOMÍNGUEZ DEL VAL  
584 págs. 500 ptas.

Estudio exhaustivo sobre la figura clave en los acontecimientos hispánicos del siglo VI y su proyección posterior. En la segunda parte del libro se abordan los textos conocidos de su herencia literaria: el monaquismo.

**EDITORA NACIONAL**  
Torregalindo, 10  
MADRID-16

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Gran Vía, 51  
MADRID-13

**LIBRERIA EUGENIO D'ORS**  
Muntaner, 221  
BARCELONA-36

**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Florida, 943  
BUENOS AIRES (Argentina)

*NE*

*mC*

---

En nuestro próximo número, trabajos de

OCTAVIO PAZ

LEDO IVO

FRANCISCO AYALA

LUIS FERIA

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

REYNALDO GONZALEZ