

NUEVA ESTAFETA

2.44

45·46 agosto-setiembre 82

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

NUEVA ESTAFETA

Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES

Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO

Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.800
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 45-46 AGOSTO-SEPTIEMBRE 1982

FERNANDO PESSOA	4	<i>Fragmentos del «Livro do Desassossego», por Bernardo Soares.</i>
JULIO ALFREDO EGEA	11	<i>Cinco poemas.</i>
MANUEL MANTERO	18	<i>Nuevos cuentos del Conde Lucanor.</i>
MEDARDO FRAILE	25	<i>La compañía.</i>
MARTA PESSARRODONA	28	<i>A favor meu, vostre.</i>
RODRIGO RUBIO	31	<i>Responso en tres tiempos.</i>
FRANCISCO PEINADO	35	<i>Pintura.</i>
ARTURO DEL VILLAR	39	<i>Imágenes y alegorías en el viaje a Compostela de Gerardo Diego.</i>
CLARA JANES	49	<i>Quién es Rosa Chacel.</i>
JORDI MOTA	54	<i>Wagner y el teatro clásico español.</i>
SANTIAGO	62	<i>Lechu Zen.</i>
FRANCISCO PEINADO	63	<i>Pintura.</i>

67	<i>Críticas y notas bibliográficas (de Claude Le Bigot, Carmen Bravo-Villasante, Cándido Pérez Gallego, Francisco Izquierdo, Rafael León, Mario Boero, Angel Basanta, Julio López, Milagros Aresi, Enrique Molina Campos, Ricardo Domenech, Jesús García Yruela, Raúl Miraldi, Alberto Baeza Flores, María de Gracia Ifach, M. R. R., José María Bermejo, Miguel Bayón, Jorge B. Rivera, Miguel Vicuña Navarro, Eugenio Cobo, Antonio Hernández, Manuel Angel Vázquez Medel, Leopoldo Castilla, Jacinto Luis Guereña, José M. Souza Sáez, Jaime Ferrán, Francisco J. Satué, Rosa Romá, José Luis Arias, Jiménez Martos, Julio Llamazares, José María Díez Borque, Fernando Beltrán, Jesús Gómez Ayet, Pablo Gil Casado, Luis López Anglada, Juan Emilio Aragonés y José María Barrera López).</i>
----	---

CARTAPACIO

131	<i>Destacamos el nombre de... SANDRA SUE OTERA: De «Sobre las mismas huellas de mis pasos». MIGUEL ANGEL LEBRERO GARCIA: El hombre-cillo verde. J. M. PLAZA: Cuatro poemas.</i>
137	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: Teatros al aire libre del Madrid estival.</i>
140	<i>CARLOS BENITO GONZALEZ: «El señor de los anillos». Cine de animación para recuperar lo fantástico.</i>
142	<i>Traducciones.</i>

Portada de José María Iglesias.



FERNANDO PESSOA

FRAGMENTOS DEL “LIVRO DO DESASSOSSEGO, POR BERNARDO SOARES”

NOTA: Seleccione 20 fragmentos de los 283 que aparecen en este primer tomo del Livro do Desassossego (Editorial Atica, 1982, Lisboa). Intento con ello dar una idea amplia de esta obra tan rica y plural. Opté por reflejar al poeta más que al teórico. Al poeta que tras la aparente cotidianidad de su mundo reflexiona sobre la trascendencia vital.

La prosa de Pessoa es todavía más difícil de verter a otra lengua que su poesía. El Livro do Desassossego alcanza el culmen de esta dificultad, fundamentalmente interpretativa. Pessoa trastoca las construcciones lingüísticas portuguesas habituales (a veces utilizando una estructura mental anglófona), inventa y recrea palabras, y sobre todo desencadena una catarata interminable de imágenes y símbolos a veces de múltiple desentrañamiento.

[César Antonio Molina]

Número 21

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquillo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquillo a que assisto sou eu.

Encontro ás vezes, na confusão vulgar das minhas gavetas literarias, papeis escriptos por mim ha dez annos, ha quinze annos, há mais annos talvez. E muitos d'elles me parecem de um extranho; desreconheçome nelles. Houve quem os escrevesse, e fui eu. Sentios eu, mas foi como em outra vida, de que houvesse agora despertado como de un somno alheio.

É frequente eu encontrar coisas escriptas por mim quando ainda muito jovem — trechos dos dezassete annos, trechos dos vinte annos. E alguns teem um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Ha em certas phrases, em varios periodos, de coisas escriptas a poucos passos da minha adolescencia, que me parecem producto de tal qual sou agora, educado por annos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era. E, tendo sentido que estou hoje num progresso grande do que fui, pergunto onde está o progresso se então era o mesmo que hoje sou. Ha nisto um mysterio que desvirtua e me opprime.

Ainda ha dias soffri uma impressão espantosa com um breve escripto do meu passado.



Fotografias de Ramón Vialta.

Lembro-me perfeitamente de que o meu escrupulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de ha poucos annos. Encontrei numa gaveta um escripto meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrupulo estava fortemente accentuado. Não me comprehendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci hontem? E tudo se me confunde num labyrintho onde, commigo, me extravio de mim.

Devaneio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo, já o escrevi. Recórdo. E pergunto ao que em mim presume do ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas d'esta vida...

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervallo que ha entre mim e mim?

Número 23

Omar Khayyam

Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num successivo e diverso mundo interno. A sua philosophia, ainda que queira ser a mesma que a de Omar, forçosamente o não poderá ser. Assim, sem que deveras o queira, tenho em mim, como se fossem almas, as philosophias que critique; Omar podia rejeitar a todas, pois lhe eram externas, não as posso eu rejeitar, porque são eu.

Número 26

A sociedade em que eu vivo

Toda de sonho. Os meus amigos sonhados. As suas familias, habitos, profissões e (...)

Número 27

Minha alma é uma orchestra occulta; não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia.

Número 29

Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma.

Número 30

Não tendo que fazer, nem que pensar em fazer, vou pôr neste papel a descripção d'um ideal — apontamento.

A sensibilidade de Malharmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horacio; ser Homero ao luar.

Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação; soffrer com coquetterie; ver claro para escrever justo; conhecer-se com fingimento e tactica, naturalizar-se differente e com todos os documentos; en summa, usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus; mas embrulhar de novo e repôr na montra como aquelle caixeiro que de aqui estou vendo com as latas pequenas da graxa da nova marca.

Todas estes ideaes, possiveis ou impossiveis, acabam agora. Tenho a realidade deante de mim — não é sequer o caixeiro, e a mão d'elle (a elle não vejo) tentaculo absurdo de uma alma com familia e sorte [?] que faz tregeitos de aranha sem teia no esticar-se da reposição cá à frente.

/E uma das latas cahiu, como o Destino de toda a gente./

Número 34

Criei em mim varias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é immediatamente, logo ao apparecer sonhado, encarnado n'uma outra pessoa, que passa a sonhal-o, e eu não.

Para criar, destrui-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a scena viva onde passam varios actores representando varias peças.

Número 59

Trovoada

Este ar baixo de nuvens paradas. O azul do ceu estava sujo de branco transparente.

O moço, ao fundo do escriptorio, suspende um minuto o cordel à roda do embrulho eterno...



«Como está [...],» commenta estatisticamente.

Um silencio frio. Os sons da rua como que foram cortados à faca. Sentiu-se, prolongadamente, como um mal-estar de tudo, um suspender cósmico da respiração. Parara o universo inteiro. Momentos, momentos, momentos. A treva encarvoou-se de silencio.

Subito, aço vivo, (...)

Que humano era o toque metalico dos electricos! Que paisagem alegre a simples chuva na rua resuscitada do abysmo!

Oh, Lisboa, meu lar!

Número 64

Qualquer deslocamento das horas usuaes traz sempre ao espirito uma novidade fria, um prazer levemente desconfortante. Quem tem o habito de sahir do escriptorio ás seis horas, e por acaso saia ás cinco, tem desde logo um feriado mental e uma coisa que parece pena de não saber o que fazer de si.

Hontem, por ter de que tratar longe, sahi do escriptorio ás quatro horas, e ás cinco tinha terminado a minha tarefa afastada. Não costume estar nas ruas áquella hora, e por isso estava numa cidade diferente. O tom lento da luz nas frontarias usuaes era de uma doçura improficua, e os transeuntes de sempre passavam por mim na cidade ao lado, marinheiros desembarcados da esquadra de hontem á noite.

Eram ainda horas de estar aberto o escriptorio. Recolhi a elle com um pasmo natural dos empregados, de quem me havia já despedido. Então de volta? Sim, de volta. Estava alli livre de sentir, sòsinho com os que me acompanhavam sem que espiritualmente alli estivessem para mim... Era em certo modo o lar, isto é, o logar onde se não sente.

Número 68

Escrevo num domingo, manhã alta, num dia amplo de luz suave, em que, sobre os telhados da cidade interrompida, o azul do ceu sempre inedito fecha no esquecimento a existencia misteriosa de astros...

É domingo em mim também...

Também meu coração vae a uma igreja que não sabe onde é, e vae vestido de um traje de velludo infante, com a cara corada das primeiras impressões a sorrir sem olhos tristes por cima do collarinho muito grande.

Número 72

Comparados com os homens simples e authenticos, que passam pelas ruas da vida, com um destino natural e calhado, essas figuras dos cafés assumem um aspecto que não sei definir senão comparando-as a certos duendes de sonhos — figuras que não são de pesadello nem de magua, mas cuja recordação, quando accordamos, nos deixa, sem que saibamos porque, um sabor a um nojo passado, um desgosto de qualquer coisa que está com elles mas que se não pode definir como sendo d'elles.

Vejo os vultos dos genios e dos vencedores reaes, mesmo pequenos, singrar na noite das

coisas sem saber o que cortam as suas proas altivas, nesse mar de sargaço de palha de emballagem e aparas de cortiça.

Alli se resume tudo, como no chão do saguão do predio do escriptorio, que, visto atravez das grades da janella do armazem, parece uma cella para prender lixo.

Número 82

Irrita-me a felicidade de todos estes homens que não sabem que são infelizes. A sua vida humana é cheia de tudo quanto constituiria uma serie de angustias para uma sensibilidade verdadeira. Mas, como a sua verdadeira vida é vegetativa, o que soffrem passa por elles sem lhes tocar na alma, e vivem uma vida que se pode comparar sòmente á de um homem com dor de dentes que houvesse recebido uma fortuna — a fortuna authentica de estar vivendo sem dar por isso, o maior dom que os deuses concedem, porque é o dom de lhes ser semelhante, superior como elles (ainda que de outro modo) à alegria e à dor.

Por isto, contudo, os amo a todos. Meus queridos vegetais!

Número 90

Penso às vezes que nunca sahirei da Rua dos Douradores. E isto escripto, então, parece-me a eternidade.

Número 91

O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hypnose do patrão Vasques. Que me é esse homem, salvo o obstaculo occasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida? Trata-me bem, falla-me com amabilidade, salvo nos momentos bruscos de preocupação desconhecida em que não falla bem a alguém. Sim, mas porque me preocupa? É um symbolo? É uma razão? O que é?

O patrão Vasques. Lembro-me já d'elle no futuro com a saudade que sei que hei de ter então. Estarei socegado numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa, fruindo um socego onde não farei a obra que não faço agora, e buscarei, para a continuar a não ter feito, desculpas diversas d'aquellas em que hoje me esquivo a mim. Ou estarei internado num asylo de mendicidade, feliz da derrota inteira, mixturado com a ralé dos que se julgaram genios e não foram mais que mendigos com sonhos, juncto com a massa anonyma dos que não ti-

veram poder para vencer nem renuncia larga para vencer do avesso. Seja onde estiver, recordarei com saudade o patrão Vasques, o escriptorio da Rua dos Douradores, e a monotonia da vida quotidiana será para mim como a recordação dos amores que me nao formam advindos, ou dos triumphos que nao haveriam de ser meus.

O patrão Vasques. Vejo de lá hoje, como o vejo hoje de aqui mesmo — estatura media, atarracado, grosseiro com limites e affeições, franco e astuto, brusco e affavel — chefe, à parte o seu dinheiro, nas mãos cabelludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos musculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita a horas. Vejo-o, vejo os seus gestos de vagar energico, os seus olhos a pensar para dentro coisas de fóra, recebo a perturbação da sua occasião em que lhe não agrado, e a minha alma alegra-se com o seu sorriso, um sorriso amplo e humano, como o applauso de uma multidão.

Será, talvez, porque não tenho proximo de mim figura de mais destaque do que o patrão Vasques, que, muitas vezes, essa figura comum e até ordinaria se me emmaranha na intelligencia e me distrahe de mim. Creio que ha symbolo. Creio ou quasi creio que algures, em uma vida remota, este homem foi qualquer coisa na minha vida mais importante do que é hoje.

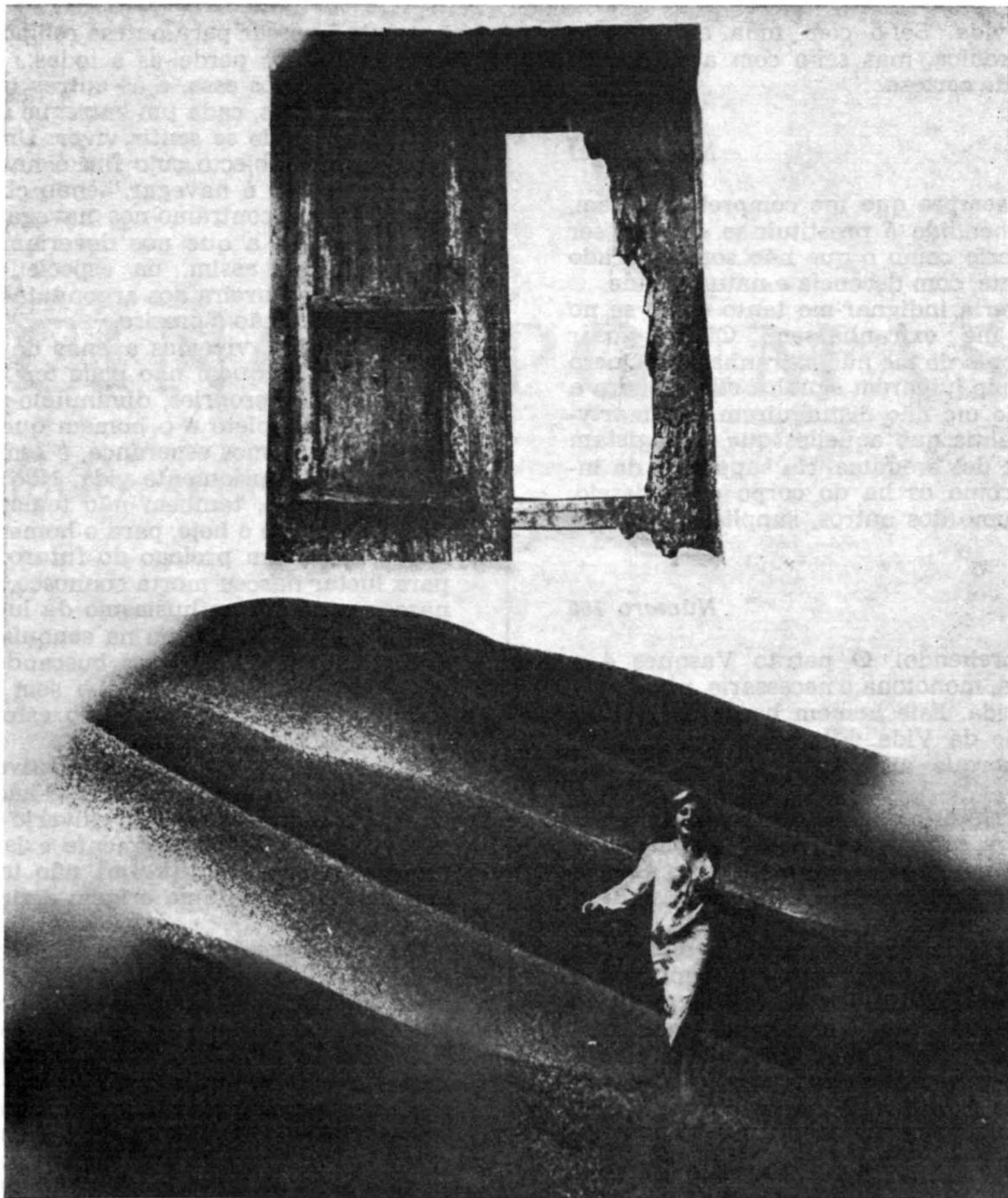
Número 113

Devaneio entre Cascaes e Lisboa. Fui pagar a Cascaes uma contribuição do patrão Vasques, de uma casa que tem no Estoril. Gosei antecipadamente o prazer de ir, uma hora para lá, uma hora para cá, vendo os aspectos sempre varios do grande rio e da sua foz atlantica. Na verdade, ao ir, perdi-me em meditações abstractas, vendo sem ver as paisagens aquaticas que me alegrava ir ver, e ao voltar perdi-me na fixação d'estas sensações. Não seria capaz de descrever o mais pequeno pormenor da viagem, o mais pequeno trecho de visivel. Lucrei estas paginas, por olvido e contradicção. Não sei se isso é melhor ou peor do que o contrario, que tambem não sei o que é.

O comboio abranda, é o Caes do Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão.

Número 114

Encaro serenamente, sem mais nada que o que na alma represente um sorriso, o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores, neste escriptorio, nesta atmospheria d'esta gen-



te. Ter o que me dê para comer e beber, e onde habite, e o pouco espaço livre no tempo para sonhar, escrever — dormir — que mais posso eu pedir aos Deuses ou esperar do Destino?

Tive grandes ambições e sonhos dilatados — mas esses também os teve o moço de fretes ou a costureira, porque sonhos tem toda a gente: o que nos diferencia é a força de conseguir ou o destino de se conseguir conosco.

Em sonhos sou igual ao moço de fretes e à costureira. Só me distingue d'elles o saber escrever. Sim, é um acto, uma realidade minha que me diferencia d'elles. Na alma sou seu igual.

Bem sei que há ilhas ao Sul e grandes paixões cosmopolitas e (...)

Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para [a] Rua dos Douradores.

Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a litteratura uma borboleta que, poisando-me na cabeça, me torne tanto mais ridiculo quanto maior fôr a sua propria belleza.

Terei saudades do Moreira, mas o que sao saudades perante as grandes ascensões?

Sei bem que o dia em que fôr guarda-livros da casa Vasques e C.^a será um dos grandes dias

da minha vida. Sei-o com uma antecipação amarga e ironica, mas sei-o com a vantagem intellectual da certeza.

Número 121

Repudiei sempre que me comprehendessem. Ser comprehendido é prostituir-se. Prefiro ser tomado a serio como o que não sou, ignorado humanamente, com decencia e naturalidade.

Nada poderia indignar-me tanto como se no escriptorio me extranhassem. Quero gosar comigo a ironia de me não extranharem. Quero o cilicio de me julgarem igual a elles. Quero a crucifixão de me não distinguirem. Ha martyrios mais subtis que aquelles que se registam dos santos e dos eremitas. Ha supplicios da intelligencia como os ha do corpo e do desejo. E d'esses, como dos outros, supplicios ha uma volupia.

Número 155

Ah, comprehendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monotona e necessaria, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Elle é tudo para mim, por fóra, porque a Vida é tudo para mim por fóra.

E, se o escriptorio da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num logar differente, a Arte que allivia da vida sem alliviar de viver, que é tam monotona como a mesma vida, mas só em logar differente. Sim, esta Rua dos Douradores comprehende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.

Número 195

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé christan e que creou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos paes tinham ainda o impulso credor, que transferiam do christianismo para outras formas de illusão. Uns eram entusiastas da egualdade social, outros eram enamorados só da belleza, outros tinham a fé na sciencia e nos seus proventos, e havia outros que, mais christãos ainda, iam buscar a Orientes e Occidentés outras fórmas religiosas, com que entretivessem a consciencia, sem ellas ôca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos orphãos. Cada civilização segue a linha intima de uma religião que a re-

presenta: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas.

Nós perdemos essa, e às outras também.

Ficámos, pois, cada um entregue a si-proprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a idéa do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na especie dolorosa, a formula aventureira dos argonautas: navegar e preciso, viver não é preciso.

Sem illusões, vivemos apenas do sonho, que é a illusão de quem não pode ter illusões. Vivendo de nós proprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperanza, e sem esperanza não temos propriamente vida. Não tendo uma idéa do futuro, tambem não temos uma idéa de hoje, porque o hoje, para o homem de acção, não é senão um prologo do futuro. A energia para lutar nasceu morta connosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da lucta.

Uns de nós stagneram na conquista alvar do quotidiano, reles e baixos buscando o pão de cada dia, e querendo obtel-o sem o trabalho sentido, sem a consciencia do esforço, sem a nobreza do conseguimento.

Outros, de melhor estirpe, abstivemo-nos da cousa publica, nada querendo e nada desejando, e tentando levar até ao calvario do esquecimento a cruz de simplesmente existirmos. Impossivel esforço, em que[m] não tem, como o portador da Cruz, uma origem divina na consciencia.

Outros entregaram-se, atarefados por fóra da alma, ao culto da confusão e do ruido, julgando viver quando se ouviam, crendo amar quando chocavam contra as exterioridades do amor. Viver doia-nos, porque sabiamos que estavamos vivos; morrer não nos aterrava porque tinhamos perdido a noção normal da morte.

Mas outros, Raça do Fim, limite spiritual da Hora Morta, nem tiveram a coragem da negação e do asylo em si-propios. O que viveram foi em negação, em descontentamento e em desconsolo. Mas vivemo-lo de dentro, sem gestos, fechados sempre, pelo menos no genero de vida, entre as quatro paredes do quarto e os quatro muros de não saber agir.

Número 201

O proprio escrever perdeu a doçura para mim. Banalizou-se tanto, nao só o acto de dar expressão a emoções como o de requintar phrases, que escrevo como quem come ou bebe, com mais ou menos attenção, mas meio alheado e desinteressado, meio atento e sem entusiasmo nem fulgôr.

CINCO POEMAS

JULIO ALFREDO EGEA

HABLO DE UN RIO

A Patricia

La sangre arco de triunfo.
Sigue el ascua,
no hay que avivarla, sigue.
Ponme la mano aquí, sobre el costado,
circunda, toma el pulso
a mi torso, comprueba
que germina mi piel, que no han doblado
su cuello los claveles
de la noche primera, que persiste
la viveza del ascua
rodando hasta fronteras
con montones de nieve y de relojes.
La torcaz ciudadana
arrulla en la cornisa del Louvre
y mil amantes sonríen desde los lienzos
en praderas y estancias
que fueron..., y perviven,
aroman y cobijan.
La noche de los henos,
del tulipán creciendo en la mejilla,
gótica la caricia, bajo arcadas
con rumor de armaduras y estameñas
en Notre Dame.
Despliegue de tules,
espuma de niñez que ahora renace,

alza su comba hasta tus pechos, deja
herencia de vainicas en tu enagua.
Cruzamos muchas veces en el sueño
bajo este arco dorado,
labios y luz borran
la erosión de tu vientre;
tendida en la ciudad se me perdían
tus dos piernas fluviales en la noche.
Esqueleto de torre, férrea sombra
sobre la cordillera de tu cuerpo
cuando te inauguraba con mis manos
inéditos temblores de epidermis
retornando al amor que nos hacía
una hoguera de polen en la noche.
En Pigalle empolvaban
desamores fantasmas la mejilla
de rojo, y en Versalles
seguía un cisma de rosas.
Tú y yo bajo los puentes
ensayando una aurora, destapando
un horizonte circular de sueños,
náufragos en el beso.
Leíamos en el agua
cartas de amor perdidas
por legiones de amantes,
nuestra voz repetida en cristal de leyenda.
Nunca será tu frente persignada
por el signo fatal de la ceniza.
L'eternité, amour. Hablo de un río.

París contigo, 1978.

SUEÑO MI MUERTE EN LOS CANALES

Amargo, en este instante con los ojos del revés, intentando
lo inalcanzable, en furiosa rebelión contra un fin
de carbonatos... Imposible, es imposible sentimiento e idea
en bengalas...

Aquí, en Venecia, en asedios de hermosura, cuando debía reír la entraña,
de puntillas la Muerte...

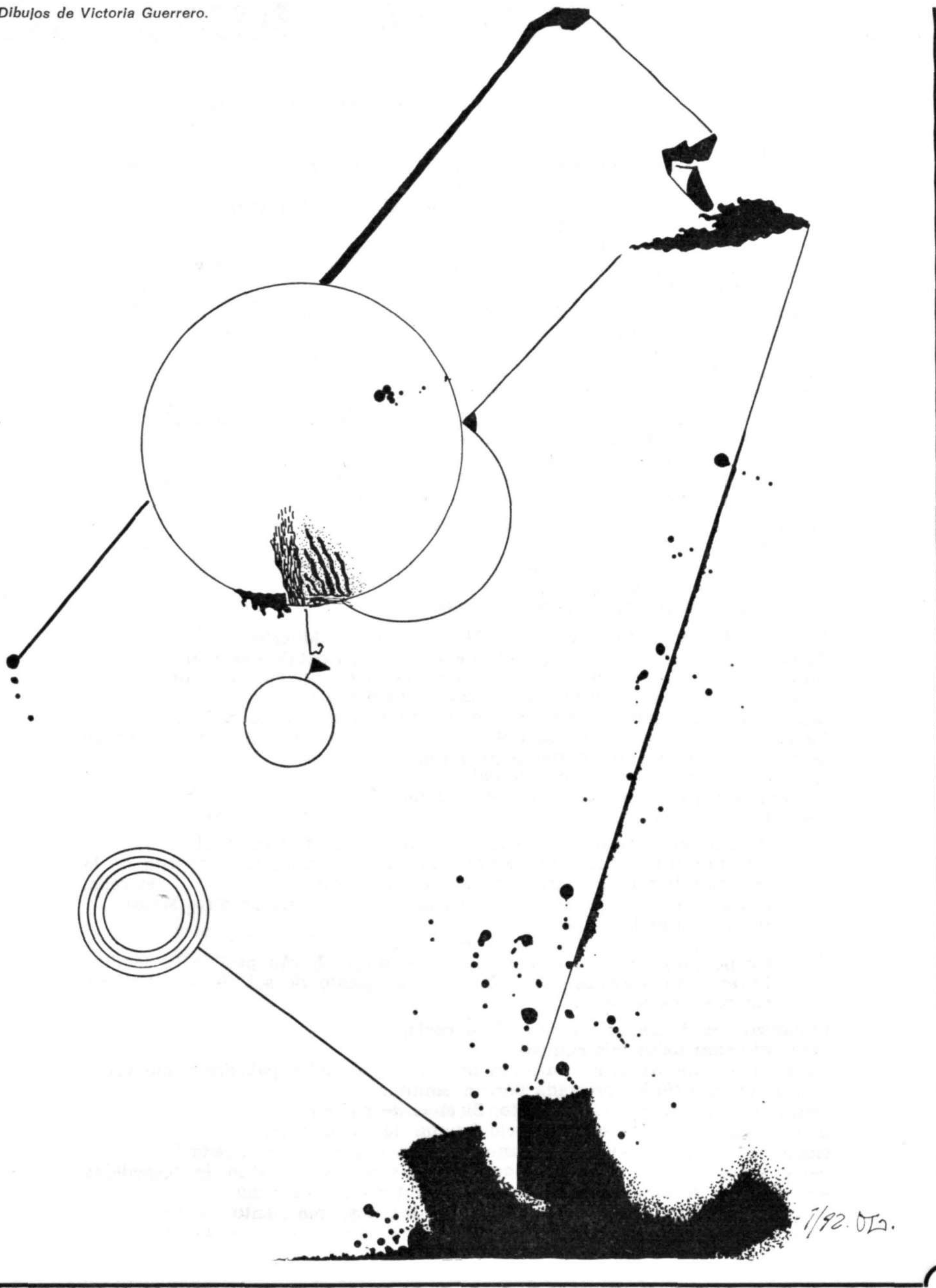
Pasa, Muerte, pasa,
siéntate cómodamente en la mejor góndola,
dialoguemos, digamos necedades y sentencias profundas
como en cualquier conversación trascendente.

¿Hay cuervos en Venecia? ¿Puede un crespón bandera abanicar de luto
la plaza de San Marcos?

Siéntate, Muerte, espera.

Será porque la piedra también muere, será porque pudrieron los siglos la raíz
del roble y del aliso y el alerce, porque un funeral tiembla
las armandías...

Espera, empujaré a las puertas carcomidas,
convocaré a legiones de muertos en un ciego bucear de los canales,
pediré a las palomas que descansen su dulce primavera



1/92. 012.

en los lomos de los cuatro caballos, su arrullo penetrando siglos de sangre y rosas.
Espera, Muerte, espera,
me monto en una góndola con forma de ataúd,
con un brillante color de atardecer,
quiebro en mis brazos espejismo de vidrios de Murano,
destrozo encajes sutilísimos de Burano,
reniego de mi cuna de esparto y de salitre;
se desgrana de pronto una mazorca por mi carne de niño y enmudecen mercaderes, la púrpura

se oscurece en medusa batida por olas del Adriático, siego las cuerdas de cinco mil violines,
me derrumbo en el fondo de esta góndola, olvido veleros de Almería, regatas del Cantábrico, y escucho voces por la ventana de una casa desierta:

Roza tu carne por los múltiples pechos de las hembras, apura las copas y los cálices rebosantes,
cruza como un arco iris ebrio por el paisaje,
vas a ser sólo polvo para ser aventado por el soplo de un niño o servir de cimienta a una mata de avena.

Golpean los remos como bofetadas al agua muerta. Otra ventana con harapos, emerge la voz:

Yo me fumo la Vida junta con marihuana, en mescolanza de verdades de humo. En un pórtico noble pudro mi ser, la luz cubro de estiércol.

Sucia guedeja y pantalón vaquero. ¡No te disfraces, Muerte!
Salta de otra ventana un esqueleto de gaviota, un pétalo mordido, un consumido corazón vegetal, un húmero de navegante del siglo XIII; se sepultan en el canal y buscan un profundo barbecho que retorne la pluma, el perfume, el latido, el sudor de la lucha...
La luz crece en un dintel, las mitras doradas se vislumbran (no recuerdan la cabeza desnuda de Cristo). Sigo, paso, levanto mi ironía de sombrero de paja, quiebro la mascarada con un golpe de remo, me detienen las voces:

Alzate, ten confianza, será tu carne herida un festival azul, retornarán tus pies para ensayar un paso en la nueva autopista de la podrás retornar la sonrisa igual que una moneda, lestrella,
el anónimo polvo enamorado será alzado por viento de otros siglos,
se enjoyarán las tibias,
cada fémur será un remo entre nubes,
los peronés abriendo azules surcos de nuevo harán posible la semilla,
lloverás metacarpios sobre un firme horizonte de sol, de sol purísimo sin posibles ocasos...

Organizo una danza en contra de la escoria,
lanzo al canal todos mis equipajes,
lanzo mi última voz a los balcones de los deshabitados palacios y me yergo vestido de una túnica prestada por un santo...
Despierto, sigo un sueño despierto. Sirenas de partida han sonado, despierto en una vieja bruma de navegantes,
siento mi cuerpo convertido en una inmensa interrogación, puedo negar todos los ríos, el agua quieta espera, y no es mal sitio de despedidas aunque una revolución en la sangre penúltima se organiza ante una multitud sucesiva, presente, de difuntos; me siento como un jarrón policromado, roto,

la artesana labor desdibujada,
un hacha ciega sobre alfarerías.
¡Si os dejara mi aliento!
Muchachas de otras primaveras, procurarme los besos que me faltan.
Soplad en las cavernas de mis ojos, nuevos poetas.
Niños, buscad mis huesos por las playas.
Mujeres con las manos sobre el vientre, no leáis mi poema.
Buscan mis ojos, verdes, amarillos, azules olvidados,
lumbre de los colores, de paisajes y torsos.
Mis manos han cumplido peritaje de pechos, de pétalos, de espumas.
En los oídos tengo una clara tormenta recorrida, que deja
su marejada densa de trinos y jadeos y suspiros y gritos y alertas
y salmos y blasfemias.
Retorno los olores a bosque y a mujer.
Mi lengua ya clausura una feria de especias...
Temblor turbio en tu pie, ciudad de las heridas.
Sienes de oro, ciudad para una visión última.
Sin cuerpo ya, transido, navegando...

Abril de Venecia, 1979

ULTIMO CABALLO

Encontró en la rambla su marfil dormido,
llegó el niño llorando por un túnel de plástico;
la rambla conservaba su pergamino anciano
y el hambre de los cuervos sobre las quillas blancas
alzaba un huracán de tizones furiosos.
Exploró con sus dedos las infinitas cuencas,
llegó tarde a los espejos pradera
pero el viento improvisaba flautas
modulando su voz en la osamenta,
logrando un funeral ungido de romeros.
Se suicidó la tarde recordando un galope
y aquel reloj parado
en el bolsillo izquierdo del chaleco.
Guardaba el eucalipto su sortija de crines
desafiando a los vientos su dedo centenario
mientras las dentaduras conservaban su gesto
entre el sol y la arena.
El niño retornó a juegos electrónicos
pero un relincho largo le acarició las ingles
y los ruidos metálicos
ejercían en su pecho oficio de tenaza.
Tuvo que improvisar la primavera cementerios de buitres
cuando sobre los trigos bandadas de helicópteros
exploraban la lenta agonía de la tierra.

Visión en el Valle del Almanzora, verano, 1979

CONVERSACION CON FEDERICO

¿Cómo encontrabas piedras en las avenidas
para romper los más altos cristales
del rascacielos?
«El tuétano del bosque penetrará por las rendijas».
Yo en la mano llevaba siempre un pájaro vivo.



Me clavo de rodillas sobre la nebulosa de la profecía
 y oigo poblaciones de grillos en las oficinas
 y la Torre de la Vela se refleja definitivamente en el Hudson.
 «Pulso de nebulosa y minuterero».
 Yo en la mano llevaba siempre un pájaro vivo.
 La sangre rasgará los nublados
 y latirá en la aorta añadida a los relojes
 porque la vega de Zujaira tiene aún olor a hogaza.
 «La hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío».
 Yo en la mano llevaba siempre un pájaro vivo.
 Angeles segadores vendrán de madrugada.
 Triunfarán las espigas,
 sus alfileres de oro morderán la solapa del presidente electo,
 entrarán como lluvia
 por los angostos bronquios del night club
 e inyectarán savia de enebro
 a los hombres malva.
 «La nieve de Manhattan empuja los anuncios».
 Yo en la mano llevaba siempre un pájaro vivo.
 Leyendas de ventisca traspasan los océanos,
 una nube de perros y hogueras se aproxima
 redentora. En el vientre
 feroz del ventisquero
 yacen frutas y niños dormidos. Agoniza
 un monstruo fluorescente con grito de sirena
 y la ciudad se achica y se queda instalada
 en un ojo redondo de lechuga.
 «Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino».
 No está la mano que reparte la simiente,
 ni el niño que lleva flores a la Virgen...
 Federico torre, cuajarón limpísimo
 convertido en adelfa,
 hombre tendido con un chorro de alondras en huida.
 Humildad de mis labios en el beso
 de tu última mueca.
 Valedero pasaporte de gritos.
 Descalandrio mi ser y el dedo del invierno
 me ensombrece un ventrículo,
 y no es buena esta esquina para la muerte.
 En esta esquina de Manhattan
 se me ha escapado el pájaro.

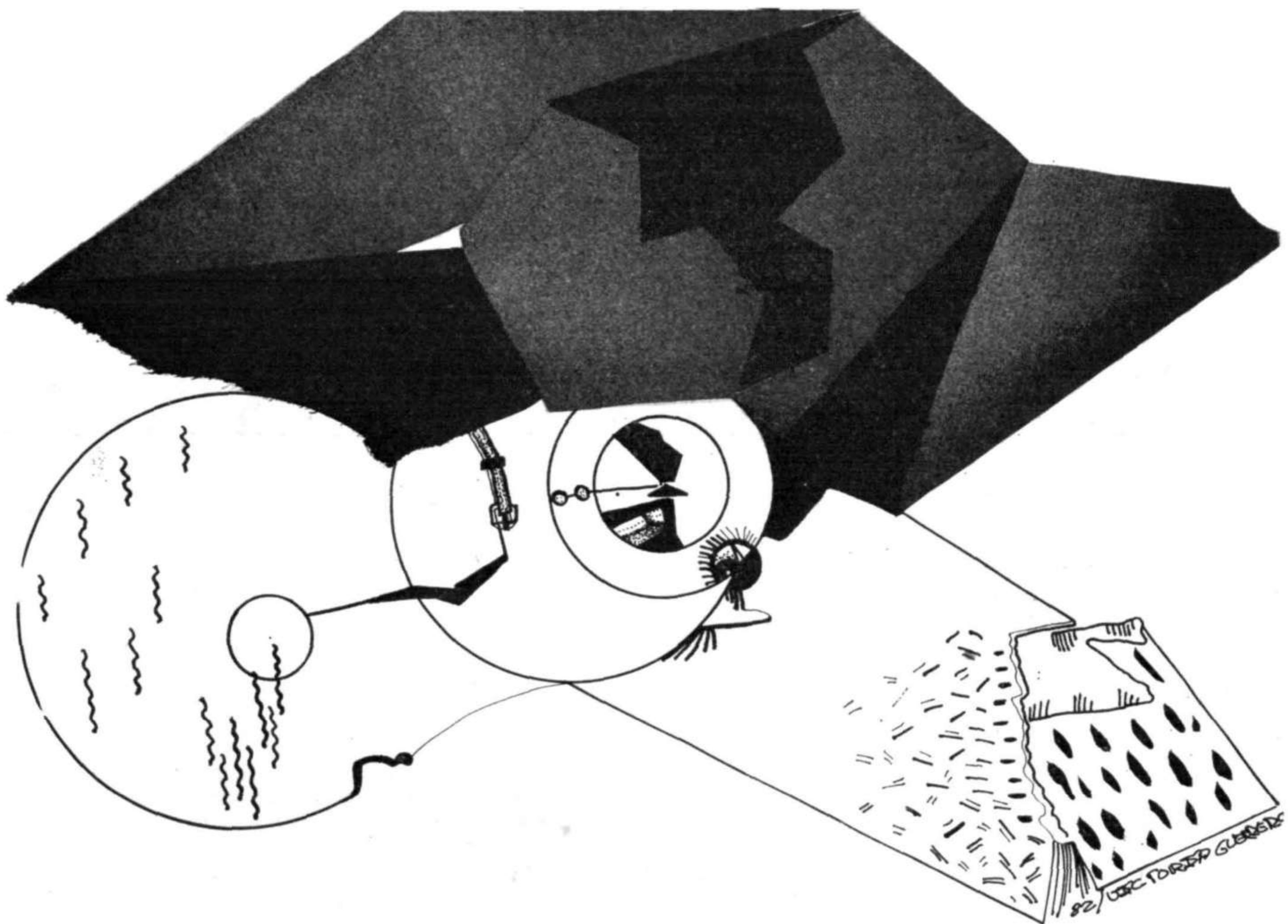
Pesadilla en Broodway, 1980

DIVAGACIONES Y ENCUENTROS

*Yo en un manicomio entré
 y vi a una loca en un patio
 que le estaba dando el pecho
 a una muñeca de trapo.*

(Fandango que cantaba Alberto en los anocheceres de la siega.)

Yo no sé quién se empeña en disfrazar las mariposas
 cuando un negro llora en las esquinas de Cambridge.
 ¿Quién apuñaló al Niño Jesús mientras un tal Rubens
 quedaba el último de clase porque aún creía en los Reyes Magos?
 ¿Quién creyó ver un piojo ibérico en la cabellera de Margaret Thatcher?



Las acomodadas ardillas del Hyde Park me irritan
y pienso en el proletariado de ardillas de la Sierra de María
buscando el único piñón de la cosecha.
Me decía Mary la guineana, durante el cambio de guardia:
—No se advierte el bufido militarista, son como niños, parece como
si no hubiera generalitos.
Alberto, paisano, ¿estás apretando el mismo tornillo desde el año 39?
Aún nos queda la huella de tu pañuelo rojo
cuando saliste aventado por el cierzo de Franco.
Te traigo aquel patio de Chirivel donde tu madre repartía el gazpacho
desde un lebrillo color caramelo, y tú, en el descanso de las hoces,
dejabas el último sudor en los anoche ceres del fandango.
¡Qué tiempos de cebolla y remiendo, querido Alberto!
No siento verte convertido en un lord,
compartiendo una casa de campo con un tal William Clopton,
brindando con whisky escocés en Nochebuena,
olvidado de aquel terrible fandango en que una loca daba el pecho a una
Lo que siento es que has estado apretando el mismo tornillo [muñeca...
durante cuarenta y seis años, mientras en Chirivel generaciones de jilgueros
poblaban el esplendor de los saúcos
y el campo se enlutaba sin tus voces.
Espérame, Patricia, escribe las postales de Westminster a tu madre,
mientras me compro un bombín en Piccadilly Circus
para saludar a los cuervos.

Octubre y Londres, 1981

NUEVOS CUENTOS

DEL CONDE LUCANOR

MANUEL MANTERO

Et sería maravilla, si de cualquier cosa que acaezca a cualquier hombre, non fallare en este libro su semejança que acaesció a otro.

DON JUAN MANUEL, «Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor et de Patronio».

Ejemplo 1

Un hombre fue al sitio donde nació y pasó su infancia, volvió a cierto sendero, allí estaban las amapolas, la inamovible piedra grande, el poste de la luz, la cuneta de la zarzamora, los grillos sonando, y cada cosa le hizo detener, meditar, emocionar, y eran cosas que, de niño, verdaderamente ni miraba al andar.

Cuando recuerdes, conde, ten cuidado con el engaño de oro del pasado.

Ejemplo 2

Una vez un muchacho vio a una anciana que iba a cruzar la calle, quiso ayudarla, y la anciana parecía prostituta retirada por sus palabras.

La senectud no pongas de relieve, que te dirán que Satanás te lleve.

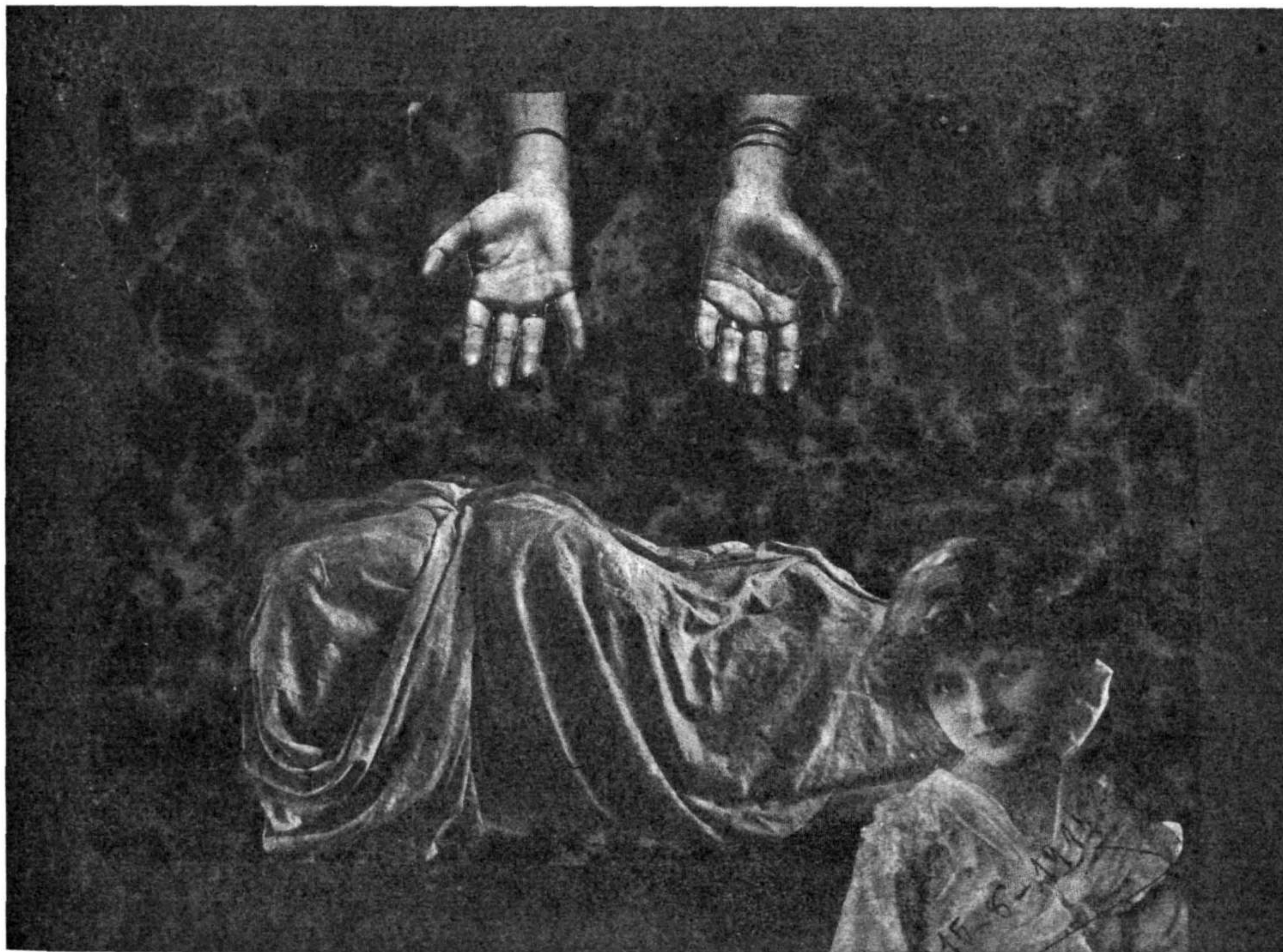
Ejemplo 3

Había en Madrid un empleado de una tienda de telas, que vivía en un piso al final de la calle Alcalá, cerca de la Cruz de los Caídos, cuyo piso era pequeño, no tenía terraza y padecía los humos de una fábrica. El empleado usaba mucho la fantasía, y pensaba que las incomodidades de su vivienda podían soslayarse imaginando un jardín lleno de flores, fuentes y estatuas griegas. Murió en el hospital, atacado de los pulmones.

Si en paz quieres vivir y en armonía, no mezcles realidad y fantasía.

Ejemplo 4

Un ladrón entró una noche en la casa de un labrador, quien lo redujo valerosamente y lo entregó a la policía. Este labrador, de joven,



había sido torero triunfante, y era fama que nunca temió a la muerte. Dios lo destinó al limbo eterno.

*La valentía sólo es excelencia
si incluye el miedo y se usa con con-
[ciencia.*

Ejemplo 5

Un estudiante tenía un amigo escritor que pudo reunir una gran biblioteca, y junto a obras de Homero, Dante, Garcilaso, Goethe, Proust, Joyce y Lorca, había otras de A. B. y C. de no mucha calidad. Cuando el estudiante le preguntó, el escritor dijo que en las bibliotecas, como en las familias, siempre hay algunos libros que no queremos echar de casa por cariño y que son nuestra vergüenza.

*No todo debe ser moral y grave.
Lo frívolo, en la vida, también cabe.*

Ejemplo 6

Una vez un joven fue de visita a casa de una viuda, la cual le dio galletas y te, y hablaron de sus respectivas amistades. El joven estaba prometido a una señorita de la buena sociedad, es decir, rica, pero siguió visitando a la viuda para hablar de sus amigos. Una noche se acostaron juntos y el joven lloraba desolado al otro día a causa de la obligación contraída de aplacar el sexo de la viuda en el futuro y de desordenar sus relaciones matrimoniales, por no haberse apercebido de que el coito, las guerras y las tormentas suelen empezar con sonrisas y tanteos.

*Del cachorro de tigre ten cuidado,
que un día lo verás monstruo a tu
[lado.*

Ejemplo 7

Juan se llamaba un intelectual novocristiano que siempre despreció a la masa, y muchas veces, viajando en el «metro» o simplemente paseando por la calle, entre la muchedumbre amorfa, miraba las caras sin gracia, de ojos avinagrados y demasiado juntos, de cráneos en cimborrio, de orejas en coliflor, y sentía dentro de sí aprensión y asco hacia esas personas donde el ser no se manifestó con generosa evidencia, sino en forma de delirio cinocéfalo. Juan fundó una aristocrática Orden religiosa donde sólo cupiesen los hombres hermosos, y fue expulsado de ella cuando se le picó la cara de viruelas.

*Cristo no redimió nuestros delitos
dando su sangre por los más bonitos.*

Ejemplo 8

Una mujer que vivía en Málaga no quiso nunca casarse y a todos los pretendientes ahuyentaba con su frialdad. Al bailar no dejaba a su pareja aproximarse a su cuerpo, y en la playa nadie la vio en traje de baño. Tenía fama de santa, y ninguno de los malagueños, a su muerte, faltó al entierro.

*Si un cuerpo de muchacha no hay
[quien vea,
quizá por la fealdad del cuerpo sea.*

Ejemplo 9

En Andalucía hubo un hombre que se propuso seguir el maduro consejo de escribir un libro, tener un hijo y plantar un árbol. Pasó largos años escribiendo el libro, que trataba de la vida feliz, y buscó compañera para que colaborara en el hijo, tardándose la concepción bastante, hasta que por fin quedó embarazada y parió un niño al que llamaron Pedro. Aquel hombre murió sin haber plantado un árbol por dejarlo para lo último, y era lo más fácil debido a su condición de propietario de un gran olivar.

*Lo más sencillo a veces puede ser
lo que te quede siempre por hacer.*

Ejemplo 10

Un hombre estaba dándole a su hijo unas tizas de colores, y el niño se puso lleno de azules, verdes, morados, rosas. Al ir a lavarle, en el momento de coger la toalla y tomarle las manos, aquella escena se le reveló de forma deslumbrante como heredera de otras desde hacía mucho tiempo, a intervalos, y no era reminis-

cencia de algo pasado, sino de una imagen futura. El hombre tenía una colección de referencias de desconocidos hechos y personas, y sabía que encajarían en un determinado instante, en múltiples instantes de un mañana justiciero.

*Adivinos seremos si juntamos
memoria en flores y futuro en ramos.*

Ejemplo 11

Jesús empezó a predicar por campos y ciudades en 1982, y no le hicieron caso. Judas lo volvió a vender, y sí le hicieron caso.

*Su medio ambiente necesita el bueno,
y el malo encuentra siempre oído y
[cieno.*

Ejemplo 12

Una vez un maestro incluyó en su programa el aroma de plantas y flores. Enseñó a los niños a oler el jazmín, el romero, el mastranzo, el clavel, la arbolera, la milenrama, el nardo, pero el director de la escuela le dijo que ésas eran cosas de homosexuales. El maestro continuó educando a través de las flores y los niños supieron distinguir y apreciar el olor de la rosa, el azahar, la madre selva, el arrayán, la lila, la violeta, por lo que el maestro fue expulsado tras incoársele expediente; se le acusó de pervertir a los niños.

*Siendo neutro, obediente y rutinario,
tendrás un porvenir extraordinario.*

Ejemplo 13

En Lima había un hombre que tenía fama de leer mucho y pasaba por guía espiritual de las minorías ilustradas, incansable cosechero de páginas y páginas, no bajando de trescientas las diarias, y su biblioteca se acrecía violentamente con tanta hambre de libros. El individuo poseía fortuna, lo cual ya hacía dudar de su inteligencia. En cierta ocasión trascendental para su patria, le fue forzoso opinar y no atinaba a expresar algo personal, ya que nunca opinó por sí mismo, sino a través de lo ajeno escrito, y murió de rabia como un perro.

*Espantapájaros sin luz de idea
es todo aquel que sin medida lea.*

Ejemplo 14

Luis era novio de Isabel y estudiaba Medicina en la Facultad de Cádiz. Isabel vivía en Sevilla y hacía seis meses que Luis no iba a visitarla



para no descuidar los estudios. Al fin el novio marchó a Sevilla, e Isabel lo esperaba en la estación, y se abrazaron y en diez minutos se dijeron tantas cosas, que no acertaron a decir más, y por eso a los pocos días riñeron y no se casaron.

*Matarás el encanto del encuentro
si pones todos tus deseos dentro.*

Ejemplo 15

En Huelva existió un cantaor de flamenco que dominaba la soleá, el martinete, la saeta, la caña, y de buen grado participaba en fiestas de amigos con su voz que parecía de montaña delicada, y cantó tanto para los demás, que cuando quiso cantar para sí ya era tarde. Pero no importaba. En todas las gargantas se comprobó.

*Si al prójimo le das tu arte entero
a ti te lo darás, más verdadero.*

Ejemplo 16

Una vez paseaba una negra por el centro de Detroit y un adolescente blanco la violó en la acera, mientras sus amigos tapaban en círculo ruidosamente el hecho. Apresado y juzgado, alegó que no debía responder de su propia fisiología y que no intervino en su sexo. El juez, no obstante, lo condenó.

*No respondes de frente, pies o sexo,
pero sí de pensar, andar o eso.*

Ejemplo 17

Hace algún tiempo vivía un anciano en Orense. En su juventud tuvo muchos amigos y luego soslayó la frecuencia del trato porque pensaba que quería conservar en su vieja pureza original no sólo al amigo, sino a los momentos que compartieron juntos.

*El tiempo modifica la memoria
y estropea la imagen de la historia.*

Ejemplo 18

En Madrid se casaron José y Martina, y pasaron la noche de bodas en el hotel Meliá, con el ritual acostumbrado. Por la mañana, José sacó de su maleta las obras de Rilke y comenzó a leer los *Sonetos a Orfeo*, en tanto su esposa extendía su rotunda desnudez en espera de una

insistencia que no llegó. Martina siempre odió a Rilke y a su marido poeta.

*Resulta inoportuno lo exquisito
si el instante requiere un carnal rito.*

Ejemplo 19

Existió en París el siglo pasado un profesor que estaba seguro de adivinar el carácter de las personas por la manera de dar la mano, en una prensil quiromancia aún más compleja que la de los gitanos, y había comenzado a escribir un libro sobre el tema. Según el calor, la fuerza o la duración del apretón de manos, quedaba descubierta la psique de cada persona. Al profesor le presentaron un día a una mujer, que le dio su mano con una graciosa, intemporal dulzura, llenando al profesor de inefabilidad. Y como el cuerpo parecía también irreprochable, se casó con ella. La esposa del profesor fue aquella dama tan famosa en París por el año 1890, cuando la policía la descubrió acostada con cinco hombres en una casa de arrabal, y ninguno era su marido.

*Quien de apariencias fáciles se fia
logrará que la gente de él se ría.*

Ejemplo 20

Fausto volvió al mundo en 1978 y de nuevo vendió su alma al demonio, pero a plazos. A cambio del amor de una mujer hermosa, Fausto le entregó su memoria; en 1988 le entregará su inteligencia; por fin, en 1988, su voluntad. Fausto le ha pedido al demonio a Sofía Loren.

*Ten, al tratar con el demonio, ciencia,
que engañar es lo propio de su esen-
[cia.*

Ejemplo 21

Pablo Verlaine fue un poeta francés simbolista que se casó con una mujer llamada Matilde y tuvo un hijo, pero se separaron porque él encontró en su camino a un adolescente llamado Arturo Rimbaud, con quien viajó por Bélgica e Inglaterra, escribiendo un libro sobre estos amores prohibidos, *Romances sans paroles*. «Je vous vois encore! En robe d'été / Blanche et jaune avec des fleurs de rideaux.» La historia terminó mal, como es sabido. Verlaine está considerado hoy etcétera.

*Muchos le envidian, no su poesía,
sino Rimbaud, su bella compañía.*

Ejemplo 22

Rembrandt fue un pintor holandés que pintó los tipos de la burguesía de los Países Bajos, lo gris y mediocre, *El constructor de naves y su mujer*, y se expresó así mejor que con sus cuadros más espirituales, *Abraham recibiendo a los ángeles en su mesa*, o deprimentes, *Mendigo lisiado*.

*Pon atención, si quieres ser artista:
escápate de todo lo extremista.*

Ejemplo 23

Una vez había un enterrador en un pueblo y era el personaje más odiado, pues comerciar con la muerte no resulta grato a los vivos. Lo odiaban más que al alcalde, que era un déspota y se contaba de él una ristra de asesinatos en la guerra; lo odiaban más que a don José Armando, el cacique de medio partido judicial, que reunió sus pesetas estraperleando en los tiempos del hambre; lo odiaban más que al fabricante de cañones, que vivía en las afueras del pueblo; lo odiaban más que al dueño del circo «Hermanos Brancutti», veraneante por agosto, que pagaba una miseria a los trapezistas o a los domadores por jugarse el pellejo. Ser enterrador les parecía repugnante a los cinco mil pueblerinos, y una mañana se arracimaron en la cárcava para ver el cadáver del enterrador sumido en alpechín y con un tiro en la cabeza. El alcalde contrató nuevo enterrador y se hizo respetar, ya que se dedicó a prestamista, honorable oficio de las Españas.

*Comerciar con la muerte es lucrativo;
más que con la del muerto, la del vivo.*

Ejemplo 24

Existió en Madrid un periodista que realizó una encuesta y preguntó cuál cosa ha de llevarse a una isla desierta, y las contestaciones fueron casi todas majaderas; hubo quienes prefirieron, la Biblia, para qué, cuando la Biblia es adoctrinación para vivir entre los demás y no caer en las tentaciones de otra carne. Y hubo los que se mostraron partidarios de llevarse una mujer, para qué, cuando el sentimiento paradisiaco le quitaría a lo sexual su aspecto fascinador. Sólo respondió con inteligencia una persona que declaró que él se llevaría a la isla desierta una Biblia y una mujer.

*Si quieres saborear bien tu pecado,
la prohibición conserva siempre al
[lado.*



Ejemplo 25

Una vez existió un hombre llamado Francisco Petrarca. Conoció a una muchacha llamada Laura y se enamoró. La asedió, le propuso tocarse, incluso casarse (qué remedio), pero Laura no quiso. Entonces, Francisco se dedicó a cantarla, viva y muerta, y por eso los grandes desaires femeninos han producido los grandes poetas.

*En la base del noble platonismo
está la soledad de uno mismo.*

Ejemplo 26

Hubo en Inglaterra un lord llamado Sir Quijote, que se volvió loco leyendo libros de caballería, y decidió salir de su pueblo para hacer el bien y salvar muchachas a punto de ser violadas. Aderezó un caballo, partieron en tren a Londres y arribaron a París, ya que Sir Quijote no encontró que hubiera nada que deshacer en la Gran Bretaña.

*Si tienes vocación de redentor,
comienza a redimir tu alrededor.*

Ejemplo 27

Martha era una niña de Los Angeles y le pidió a Santa Claus una muñeca excepcional. No daba detalles a sus padres, pero anhelaba que no se pareciera a ninguna otra conocida. Los padres desfilaron por todos los comercios de Los Angeles, registraron los rincones de cada *shopping center*. Martha ya poseía muñecas que andaban, que se ponían rojas como con fiebre, que reían, que lloraban, que bailaban. Su colección era impresionante: Barbie, Brad, Christie, Stacey, Ken, Julia, Casey, Lori and Rori, Nan and Fran, Angie and Tanggie, con trajes para el frío, para esquiar, para ir de fiesta, para estudiar. Al fin, sus padres hallaron una muñeca auténticamente original. ¡Qué alegría, pobre Martha, cómo se le iban a encender sus ojitos inocentes! La importante muñeca sabía andar, llorar, reír, ponerse enferma, bailar, hablar, cerrar los ojos, hacer pis y hacer el amor.

*Cuida lo que a tus hijos les ofreces,
que la máquina excede al hombre a
[veces.*

Ejemplo 28

En una cama estaban una bella y un chulo, y se habían usado de muchas formas. Jadeaban los dos y la bella le dijo: «Sorpréndeme.» Y el chulo le dio un tiro y se vistió.

*No lles tus deseos al final,
que la sorpresa puede ser fatal.*

Ejemplo 29

Freya, la diosa de la mitología germánica, se casó con Odhr, un simple mortal, que la abandonó. Freya, llorando, no cesó de buscarle.

*El que un hombre abandone a una
diosa, en el amor es ordinaria cosa.*

Ejemplo 30

Una vez un niño quiso que su papá le comprara una careta, y se la compró de brujo con la nariz llena de verrugas y la barbilla con bozo rojo, pero apenas se la puso la desechó. Otra vez quiso que su papá le comprara un sombrero de picador, y se lo compró amarillo con barboquejo de terciopelo verde, pero apenas se lo puso lo desechó. Otra vez quiso que su papá le comprara unas gafas, y se las compró enor-

mes, con cristales de plástico celeste y armadura de carey, pero apenas se las puso las desechó. El padre estaba medio loco intentando la explicación del problema. Un amigo le dio la clave (un psiquiatra) diciéndole que su hijo no deseaba esas cosas cuando se las ponía, se hastiaba de ellas porque ya no se las veía.

*Comprobar con los ojos la materia
es para el niño la faena seria.*

Ejemplo 31

Un estudiante de Filosofía y Letras conoció una vez a una empleada del Ministerio de Trabajo y decidieron acostarse juntos. El estudiante la llevó a una casa de citas de la calle Echegaray, en Madrid, y cuando la muchacha se desnudó del todo, él comenzó a aplaudir con fervor. La empleadilla se esponjaba y los pechos se le endurecieron como alcaparrones, sintiendo el vientre con facultad de marisma. «¿Tanto te gusto?», le preguntó. El estudiante contestó: «No te aplaudo, es que estamos en enero y no hay calefacción en el cuarto.»

*No te engañes en ciertas ocasiones
magnificando lo que tú supones.*

Ejemplo 32

Existía una vez un amo, con hijos, yernos y nueras y nietos y una muchedumbre de criados. Todos dependían de él, tenían que consultarle las cuestiones más nimias, y gozaban de una libertad garantizada y controlada por el jefe de la casa. Vivían seguros. Pasaron muchos años y un día el amo, viejísimo, murió. Luego ocurrió, multiplicado, lo de Caín y Abel.

*La libertad no sufre hermosas rejas.
Si no las quitan, las pondrán ber-
[mejas.*

Ejemplo 33

Una vez hubo un príncipe que, cazando, cazando, se topó con España muerta y yacente en el bosque. La besó en la boca y la bella España no estaba muerta, sino dormida. Se casaron y me tuvieron a mí, a ti, a cuarenta millones.

*Epitafio no escriban aún de España.
De parto es su sangrar, no de gua-
[daña.*

LA COMPAÑIA

MEDARDO FRAILE

Era la secretaria que más gozaba en el mundo.

Tenía una hermana esmirriada, que quería ser como ella, se pegaba al escritorio como una lapa y la máquina de escribir le sabía mejor que la comba, el tejo, los tacones altos de mujer.

La secretaria propiamente dicha se llamaba Linda Cook. La esmirriada era Lavinia Cook, aunque se decía que no era producto del inglés Cook, sino de un sueco.

Salían las dos por la mañana de una zahúrda oscura; la pequeña, con ojos de punzón y hambre de máquina; la mayor —lo mismo de pequeña— bamboleando sus carnes apretadas, retacas, todas juntas, pero allí todas, todas misterio recóndito y oferta irrenunciable. Se las tocaba el asiento del autobús, el paquete bien cogido, la lluvia, el aire, los ojos de los viejos, el diario de la mañana, las puertas del ascensor, el borde de las mesas.

—Si quieres que te deje escribir a máquina, lleva tú la bolsa.

En la bolsa también iba el bolso, porque bolsa y bolso apaisaban demasiado el cuerpo de la retaca.

Cuando subían y subían y subían y subían hasta alcanzar el despacho, las alfombras mismas olían a dinero y había un ventanal junto a las nubes con una maceta en flor.

Entraban tarde, como siempre, cuando ya estaban todos trabajando, y con el aire estúpido que da lo irremediable que pudo remediarse.

A Lavinia le saltaba el pechito al ver la máquina eléctrica cubierta con el negro mate de las cajas de bombones caros, y oler el papel carbón —que no manchaba las manos—, y los innumerables productos químicos para los incontables errores del día, y el felpudo, y el ácido olorcillo de las carpetas, y la madera fresca de los muebles, y el cante de los teléfonos, y el pitido intermitente que producía una centralita lejos y le convertía los sesos en un hermoso acerico.

Linda Cook deambulaba ajena con la correspondencia en la mano y la vista perdida. Cartas blancas, ocres, azules, de color rosa, algunas con sellos de países exóticos donde la nube, el paraguas, el abrigo, la nieve, el invierno, parecían ser elementos de una leyenda que se podía sólo imaginar.

Un año se colaría ella en uno de esos sellos, iría con él o con otro a un hotel con terrazas de mármol, piscinas de esmeralda, cielos de agua marina, ocasos de amatista y coral, noches de alcohol coloreado, luna redonda, sombras melopeicas..., y la máquina seguiría tecleando inaudible, lejos, bajo los deditos de Lavinia...

Se oía ronca, lasciva, la línea interna y ella estaba ya mate, tensa, láctea, como una virgen enana rezumante de vida que se dispusiera al sacrificio supremo de la comunicación. Aristarco «Joe» Brown Almiropótamos la esperaba detrás de su mesa, espatarrado, ancho, oscuro, como



un bloque de bronce, en su despacho rojo, cuya única decoración, encuadrada en cristal, eran los cielos cambiantes, fugitivos, y el único capricho, una jaula de oro como la basílica de San Pedro, con doce colibríes llenos de espanto.

Allí era Linda asaltada o asesinada en la alfombra por el gángster-jefe-señor-productor de riqueza-anglo-griego-hombre, que, antes de rozarla o entrar en ella con su arma, sólo se desnudaba del oro que le cubría, y era aquel oro, el brillo de aquel montón de oro sobre el suelo, el que daba a Linda el latigazo más silencioso, prolongado y hondo de su espasmo.

Horas de taquigrafiar cartas de misterio en aquel horno-despacho, palidez y ausencia por el pasadizo de retorno, día ganado, trabajo concluido, otra vez a la oficina, donde Lavinia tecleaba por el pan de las dos de cada día, y otras jóvenes gráciles, altas, rubias, con piernas de galga y pecho de Afrodita, pasaban con cualquier pretexto a husmearla, a comprobar su grado de cultura, a tomarle, con la vista, las medidas del cuerpo, a olisquear en sus ropas la presencia o ausencia de Aristarco «Joe» Brown Almiropótamos, que había dejado de asaltarlas o asesinarlas iba ya para seis meses, a todas, a todas ellas, tan secretarias como Linda Cook, pero más esbeltas, mejor pintadas, más leídas, más elegantes, más aseadas, con muchos más viajes en el maletín de cuero del *week-end* y más lenguas en su ofidia y esforzada lengua.

Linda volvía como la luna llena, quitándose de entre los dientes, con la uñita roja, una brizna del salmón que tomaba sin pagar en uno de los bares del rascacielos, el más cercano al pasadizo de retorno, o regurgitando como un bebé rollizo la bendita leche marrón y burbujeante de la Coca-cola, que tomaba sin pagar, o el pastelillo de crema que comía sin prisa persiguiendo la crema lametonamente, con técnica de helado-bálano de fresa, que no le cobraban.

Se acercaba a Lavinia como si no viniera de ninguna parte, y a aquel montoncillo de huesos voluntariosos golpeando las teclas del pan futuro le decía que Aristarco «Joe» Brown Almiropótamos le había preguntado por ella, y nada más, no decía nada más, pero era bastante para que la niña paralizara sus deditos y se le pusie-

ran los ojos glotones de ambición y la vista más allá de las paredes y las nubes y el tiempo; Aristarco «Joe» Brown Almiropótamos, al que algunos días había visto entrar despacio y remoto por una puerta y salir por otra puerta, y él no veía a Lavinia, nunca la veía.

¿Era eso legal o sería aconsejable la huelga?, decían las otras. Porque la obligación de esa niña era estar en el instituto, y cómo y quién justificaba su ausencia, qué falsedad en papeles andaría rodando por ahí, y no cobra sueldo, y es de ver cómo se afana y ayuda a la retaca, y a saber si de verdad eran hermanas y cómo vivirían las dos, y también si Linda Cook tenía o no estudios de secretaria, que ni siquiera los dedos le habían crecido, sólo el pelo, el pelazo, las caderas, los pechos y un silencio, también un silencio le había crecido correoso, incitante, y una voz lejana, mezcla de mujer y de niña, y esa pasividad de siesta que espera grávida para caer como una campanada.

Lavinia almorzaba un té y una galleta, y a veces, después del té y la galleta, tosía un poquito o bostezaba febril. Por otra parte, *d'autre part, d'altra parte, andererseits, on the other hand*, ¿qué había de malo en eso? ¿Era un escándalo? No, no era un escándalo. Oye, ¡tanto como un escándalo! Nada es un escándalo. Son cosas que pasan. Es la vida. Antes se hablaba de escándalos, pero hoy día se sabe ya más, mucho más.

Al atardecer se iban por donde habían venido a su tabuco oscuro, a su refrigerador que les daba la cena y a la televisión en color, de segunda mano, que les inoculaba ensoñaciones y sueño. Lavinia soñaba en una oficina de estalactitas o cristales de cuarzo y en unas gafas grandes de agua brillante y clara que descansaran como ojos de saltamontes en su nariz moquera. Linda, en prisiones angostas, grifos abiertos, bisontes, selvas, dolores de parto.

En la esquina, a veces, Linda Cook cogía un taxi-panteón grande y negro, un Austin, donde se bamboleaban y chocaban las dos de un lado a otro como sonajeros..., hasta que llegaban por fin, y Linda Cook rebuscaba billetes arrugados en su bolsillo hondo como topera, que resbalaba entre sus nalgas rotundas acariciadas y remiradas en el retrovisor por el taxista onánico, cansado.

A FAVOR MEU, VOSTRE

MARTA PESSARRODONA

CANÇÓ COM UNA ORACIÓ

Quan arribi, amor,
l'hora dels mots eixorcs,
per caritat, omple
de silenci els retrets
i vesteix d'absència
els llocs i els indrets
on ja no aniré a trobar-te.

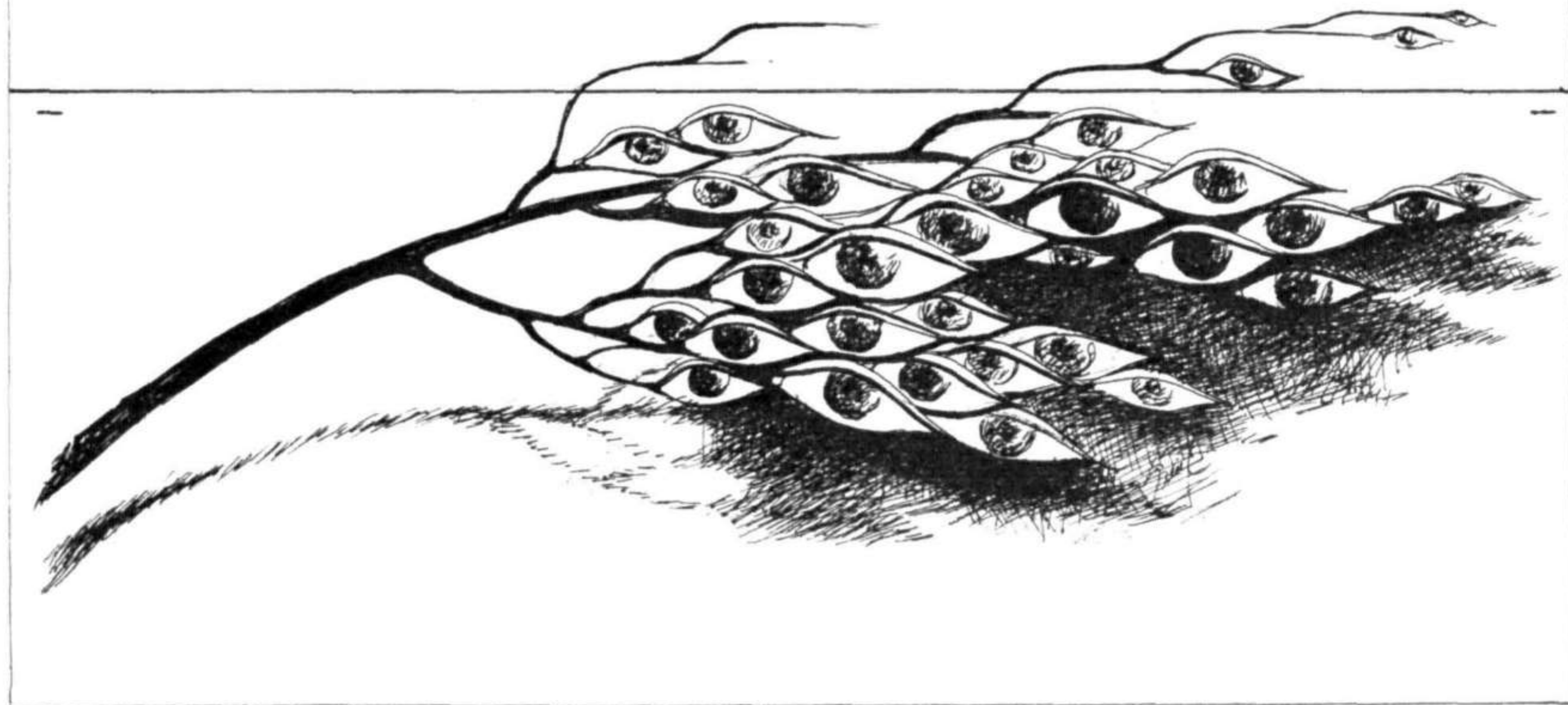
QUI TÉ POR DE T. S. ELIOT?

Feliç qui sap
desitjar un cos
amb l'ansia que t'ofreno.

Feliç qui sap
escriure sempre —i seduir a l'escriure'l—
com al primer poema.

Feliç qui sap
córrer per boscos, estimar els arbres
i tornar amb la sentor d'espígol.

Simbonnet, María Cristina.



Feliç qui sap
resseguir un cos, i recordar-lo
en el tacte, i dibuixar-lo en el somni.

Feliç qui sap
anar a la mar i tornar
per dir-te, tan sols, que t'estima.

Feliç qui sap
estimar, tan humilment
com jo voldria.

BELLA DAMA CONEGUDA

Us veig en una foto antiga :
éreu jove i bella
i dúieu el poeta, aleshores
infant, en braços.

L'escena era bonica
i amagava el deu salvatge :
divinitat abastament venerada
por vós i la vostra nissaga.

El meu record d'aquella tarda
—d'aquella foto esgrogueïda—
us fa amb un bell capell i un avió
—de quan en deien aeroplà— de paisatge.

M'apreciàreu perquè jo l'estimava
i jo us volia per estimar-lo,
per fer més clares unes ombres
que m'enterbolien certes imatges.

També us hagués volgut salvar,
com a ell, de les grapes inevitables.
Volia tornar-vos al retrat on ell
era innocent i vós jove i mundana.

Tots dos desapareguereu sense acomiadar-vos
deixant-me només el record,
aquest caos on he de cercar, sola,
les persones per estimar-vos.

In memoriam Amàlia Soler

NO TORNARÉ A PUIG DE MAIA

Ni podré creure mai més
que tot serà possible.

No faré res per apropar-te,
ni per sentir-te
olor de terra, deix de pinassa.

No trobaré rimes estranyes,
ni sabré com escriure els poemes
ni qui vindrà a inspirar-me.

Sé que somniaré arbres
i en diré malsons
que vénen a sotjar-me,

sé que premeré espígol
i en pensaré sorra
que de les mans vol escolar-se.

No, no hi tornaré més,
no tornaré a Puig de Maia.

RESPONSO

EN TRES TIEMPOS

RODRIGO RUBIO

“A”

Le hubiera gustado ver las hojas amarillas de otros otoños; le gustaba el humo de la lumbre, el vino nuevo, todavía espeso, las patatas que se asan, recién sacadas de la tierra, cuando llega el frío de noviembre. Le gustaba el olor de las bodegas, el olor del mosto, del azufre. Pero le convirtieron en águila, no sé yo por qué, tan alto, y tan delgado como siempre estaba; no era suya la culpa. Andaba muy bien. Y había sido muy aplicado. Le decíamos: mira a ver qué dicen esos papeles, o sácanos esta cuenta, y todo lo resolvía con facilidad. Así se hizo grande. Parecía que lo cuidásemos para eso, para que lo convirtieran en águila o halcón, que tanto da. Se lo llevaron, y para nosotros fueron las sombras de las paredes, el frescor del emparrado, el agua recién sacada del pozo, su silla vacía, sin que pudiéramos aprovechar su ropa limpia del domingo, ni su escopeta, ni su cazadora de cuero, ni tampoco una vieja libreta llena de números. Después, años adelante, nos han enseñado canciones, nos han recortado el pelo; nosotras que estábamos siempre en aquel lugar, con el acerico en el halda, algo que remendar, algo que discutir, ningún daño hacíamos. Nos trajeron como aires nuevos, qué sé yo, eran revueltas, cosas que venían, los tiempos ya no eran igual, importaban poco las mieses, las uvas, el jaraiz, la rosa del azafrán, sentarnos junto al fuego y recordar muertos. Todo parecía traerlo aquel viento de julio, tan seco y caliente. A él, lo sé muy bien, le hubiera gustado convertirse en niño, recostarse en mi pecho, acariciarme por donde se alimentó, sus tiernas manos buscando suavidades. Le hubiera gustado oír mis nanas, que mi pie se apoyara de nuevo en la pata curvada de la cuna, y volver a los tiempos sin habla, cuando los pájaros no son enemigos, cuando los hombres no existen, cuando el brusco calor queda más allá del porche barrido

y regado. Le hubiera gustado, claro que sí, reducirse, escaparse, notar caricias de padre y madre, pedir algo con el rápido movimiento de las manos, esbozar sonrisas que invitaran al beso; es decir, retornar a un tiempo de primavera, de trigos verdes, de alondras, de agua fresca, y esperar así, acunado, casi recién nacido de nuevo, el paso de todas las tormentas. Le hubiera gustado quedarse quietecito, como si no fuera de allí, como si él no contara. Pero le habíamos hecho alto, aunque delgado —los tiempos mandaban—, y se lo llevaron. Luego vendrían los desconocidos, con aquellos uniformes, con aquella euforia, no podíamos entender, ya no remendábamos viejos pantalones de pana, qué silencio a veces, hundidas nosotras en repentinas sombras, las lluvias como traídas a latigazos, qué duro esperar, el viento del invierno silbando por el cañón de la chimenea, y sin él ya, sin que pudiéramos decirle nada, tanto como recordaría sus cosas: el agua de nuestro pozo, la lumbre de leños, el pucherillo de la comida que se cuece, el vino que se saca, turbio aún, de la tinajilla del jaraiz. Vinieron a taparme la boca, porque les llamaba hijos del tal, ¿qué falta os hacía él?, ¿qué reparto tomará cuando ya sea polvo o carne comida por las aves de rapiña? Que Dios me perdone, pero era que el silencio nos mordía, nos azotaba, el hombre ya sin ánimos, sin voz, tú no te impacientes, hija, que algunos vuelven. Sólo los viejos podían formar asamblea a los carasoles del otoño, pero tosían y se tocaban la hernia, siempre como para estallar. ¿Por qué vino todo aquello? Y luego, que teníamos que cantar. ¿El qué? ¿Y con qué voz? Una alegría inexplicable. ¿Quién cantaba? Eran muchos los muertos, y los oíamos, convirtiéndose en polvo por lejanas rastrojeras. Todo era silencio, tanto sudor, el sol de fuego, los campos secos, quemados, las ciudades rotas, había llegado el derrumbamiento y teníamos hambre. A él le gustaba la lluvia mansa de los otoños, andar por el monte, perseguir la

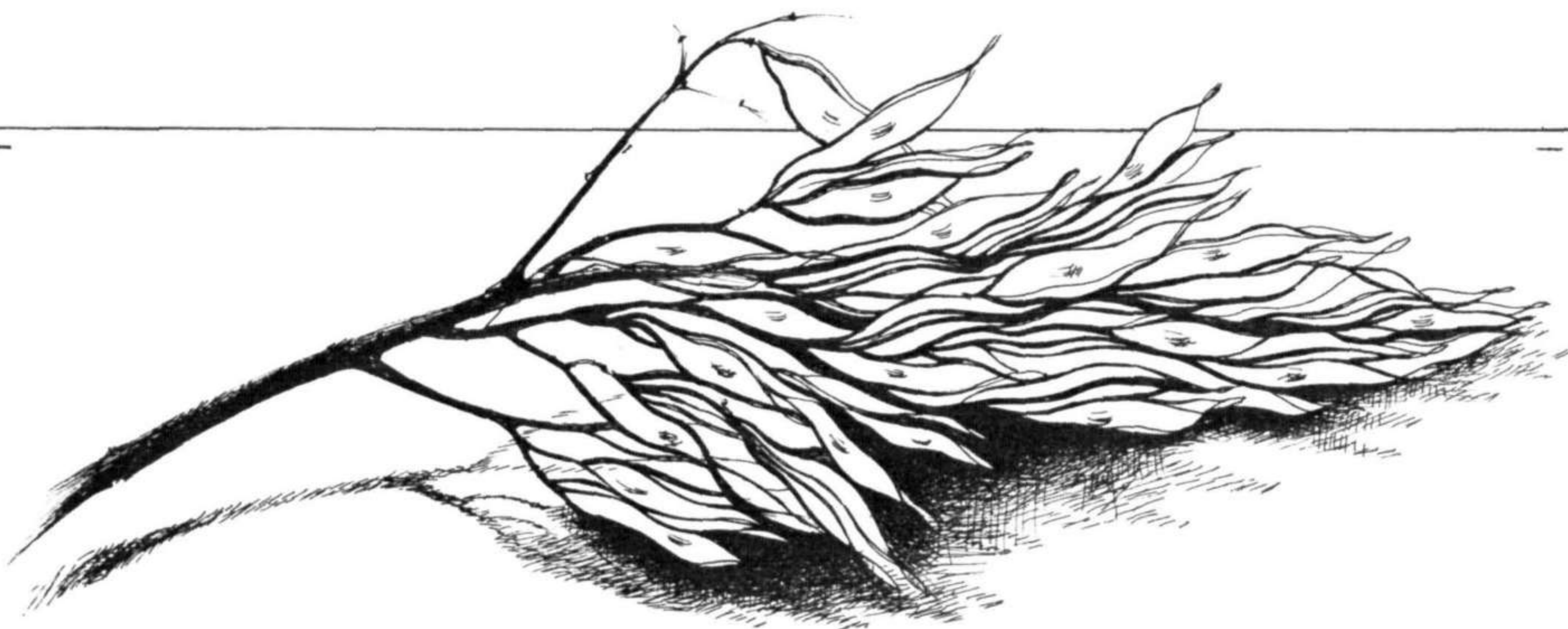
perdiz, acechar la liebre, el galgo al lado, la escopeta en las manos, el morral sobre la espalda, nunca riñó con nadie. Hermosas mañanas de noviembre, la niebla desmadejándose, el eco de los disparos como rebotando en humedades, el ladrido de los perros por aquí y por allá, el traqueteo de un carro, la canción de un hombre que todavía no sufre, así eran nuestros días. Las setas en los viejos hoyos, junto a los cardos, por donde el agua de las tormentas fue repentinamente embalsada. Los chozos de piedra en viñedos de pámpanos morados, guisar los gazpachos, las tajadas de la nueva matanza, el vino recién elaborado, quién nos iba a decir de sequías y besanas sin hombres. Le hubiera gustado, estoy segura, ver y vivir otros otoños, contemplar el verdín nuevo que luego de las lluvias bruscas nace en las rastrojeras, y el musgo de los pinares, y traer leña para que fuesen más llevaderos los inviernos. No volvería a ver nunca más la presa rota, el molino abandonado (desde aquella terrible riada que tanto nos impresionó), nuestra cabra colorada con el collar de correa, el perro blanco con lunares negros, por ahí sin tumba ni nada, a merced de las aves de rapiña, ¿qué falta les hacía? Se lo llevaron, y luego nos dijeron si aceptábamos homenajes, una medalla, un pergamino, un discurso, unas pocas pesetas, como si lo hubiésemos vendido a tan bajo precio. Un nombre para nuestra calle, más papeles, palmadas que parecían sinceras sobre nuestros hombros caídos. Qué abandonadas nuestras costuras, qué abandonados nuestros guisos, imposible canturrear algo ya. Se lo habían llevado, así crece la historia. Cómo nos han engañado, ellos tan crecidos, las tumbas abiertas aquí, en nuestro pequeño cementerio, todos junto a todos. Pero no fue así, ni eso siquiera. Un águila, o un halcón, un héroe, el Héroe Juan Atienza, qué bien suena, pero nunca lo oigo sin llorar. Nos trajeron aquellas cartillas, después de todo, como un pago. Hijo mío, sentada aguardo, no sé ya el qué, así han de pasar los años. Ahora, ya mucho tiempo encima de aquello, pero todo muy transparente para mí, vienen y me preguntan, y me hacen fotos, no serán ya como aquellos retratos que nosotros decíamos; aquellos del minuto, el viejo del guardapolvos se inclinaba sobre la máquina de trípode, la cabeza tapada para mirarnos, luego el clic clic, y ya estaba, esperando los retratados a que las cartulinas, puestas en una cubeta, allí en remojo, cambiasen lo blanco por negro y lo negro por blanco, detrás de nuestras asombradas imágenes los surtidores de un parque, o un castillo, jardines idílicos, un pedazo de mundo que no iba con las ropas que vestíamos. Qué mentira, todo aquello, pero qué hermoso a la vez, para luego recordar fiestas, comidas extraordinarias, canto de pájaros, nada habíamos hecho para que de pronto nos dejaran sin canciones. Ahora me preguntan, y dicen que saldré en no sé cuántos periódicos, reconocen que mi hijo, tú, tan alto, tan delgado, fuiste un héroe, según han leído en las memorias, publicadas después de su muerte, de un hombre que entonces fue tu capitán. Pero por qué, para qué. No sé si debiera gritar, tan pocas fuerzas como me quedan. Procuero entretenerme con mis gallinas, recuento las tristezas de mi vejez, y no hago caso de todo lo que me regalan, después del burro muer-

to, ya sabemos. A él, tan alto, tan callado, le gustaban las hojas mojadas por la lluvia, el humo de las hogueras que hacíamos en el campo con las matas secas del patatal, por toda la tierra, entre las brumas de noviembre, el eco de las gangarrillas de yuntas que araban, el canto de muchachos trabajando sin sobresaltos. El había crecido, sin sospechar que iba para águila, para halcón, paloma para el plomo, no sé cómo puedo estar aquí sentada mientras pasan las máscaras del carnaval. Son figuras que ríen, que gritan, y que a veces se detienen para conversar conmigo, pero que finalmente se van. Porque llega la hora de tocar los hierros pulimentados, y entonces me tienen miedo, entonces me dicen bruja, por eso de que río a destiempo y salgo a las noches de luna vestida con las blusas negras del viejo. Mi soledad, sin embargo, a la sombra o al calorcillo de la lumbre, no sé quién la ve. Con todo, me llevan al recuerdo de tu muerte, y a que acaricie, con mis manos de huesos, las cosas que te dejaste, desde el frescor de la sombra al calor del fuego, desde la ropa limpia de los domingos al beso que nunca diste a muchacha alguna. Héroe, dicen, muchacho convertido en águila o halcón, paloma para el plomo, adiestrado de pronto para el tiro al hombre, el tiro que, a ti, a nosotros, nos salió por la culata. Amén.

“B”

Se habían quedado allí, como dos bultos, como dos sombras, unas veces al solecico del patio, otras al amor de la lumbre, el gato de pelo chamuscado orilla mismo del rescoldo, un puchero de patatas menudas al orete, las tardes de diciembre como muy grises, sin apenas palabras que decirse, ella aún fuerte, el hombre sin levantar la cabeza, poco había que mirar. El no reaccionaba, no podía seguir, y a la mujer se le iba entonces un suspiro, en algo había que distraerse. Lo vio como quedarse atado a la silla. Los hombres, a veces, caen, terminan así. Entraban las vecinas, siempre el mismo lamento, parecidas palabras, consuelos inútiles. Por entonces ya habían llegado gentes de la ciudad, muchachas uniformadas sobre todo, cantando muy bien, como si de nuevo volviesen las buenas cosechas, el rumor de las mieses, las lluvias nuevas para la sementera. Al hombre se lo llevaron, usted es todo un símbolo, señora. Lo dijo el señor vestido de negro, el que se inclinaba levemente, mientras los demás dejaban en aquella casa recuerdos del muchacho amateur de campos, de días lluviosos, diestro en la escopeta, amigo de los galgos. Cuando pasaron los años, y luego de las primeras visitas se echó encima el tiempo de larguísimos silencios, eran solamente las vecinas las que suspiraban junto a la cal de las paredes. Ay, los tiempos, decían. Y la imagen del muchacho regresaba. Regresaba el halcón herido, la paloma plomeada, la fortaleza que hundieron, el chico que había llegado tarde—nacimiento largos años esperado—, cuando ya hombre y mujer se arrugaban, tan amorosos junto a las lumbres inapagadas del invierno. Pero creció fuerte, pues nunca le había faltado la buena leche de cabra. La madre tuvo luego muchos años para

Siebonnet, Cristina. Madrid, 1920



verlo, reproducirlo, acunarlo, amamantarlo, cantar-le nanas, pues las que con ella habían remendado al solecico de las tardes breves, ya no estaban allí, ya se habían ido, no sin decirle: paciencia, hija, los tiempos vienen así, Dios se apiade de nosotras. Ella quedaba allí, como un símbolo, ¿de qué?, arrugada, temblona, para cantar y reír a destiempo. Después, los hombres que venían se iban, pero llegaban otros. Los jóvenes parecían distintos ya, pues habían dejado de oírse acordeones y guitarras, y las nuevas mujeres, en vez de hablar de la rosa del azafrán, de las fiestas pasadas, de las novieces nuevas, escuchaban música con diferente son, peinándose como decían se peinaban por las ciudades. Pero no la dejaron. Alguien vendría con papeles, despertando recuerdos, intentando, así, que ella

sonriera. La sacaron en los periódicos, y empezó la peregrinación, cuánta gente extraña hablando por hablar. Le preguntaban qué comía, de qué había muerto el hombre, sin sospechar que existía un mal de silla, un mal de silencio, un mal de viejos recuerdos. Buscaba sus animales, las cosas de siempre que nadie veía, y de ahí le nacía un canturreo. Pero la tocaban, casi con mimo, ya muy lejos todo lo primero, siempre, sin embargo, como recién ocurrido. Se reía un poco, por lo bajo, en los momentos de emoción, cuando más hondo y dramático parecía el discurso, ya no sabía llorar. Cuando se aproximaba a centenaria, llegaron de nuevo. Siempre iban y venían, los mismos u otros, para encontrar todo igual, ella más quieta, imitando, en el sentarse y poco levantarse, al hombre que la precedió.

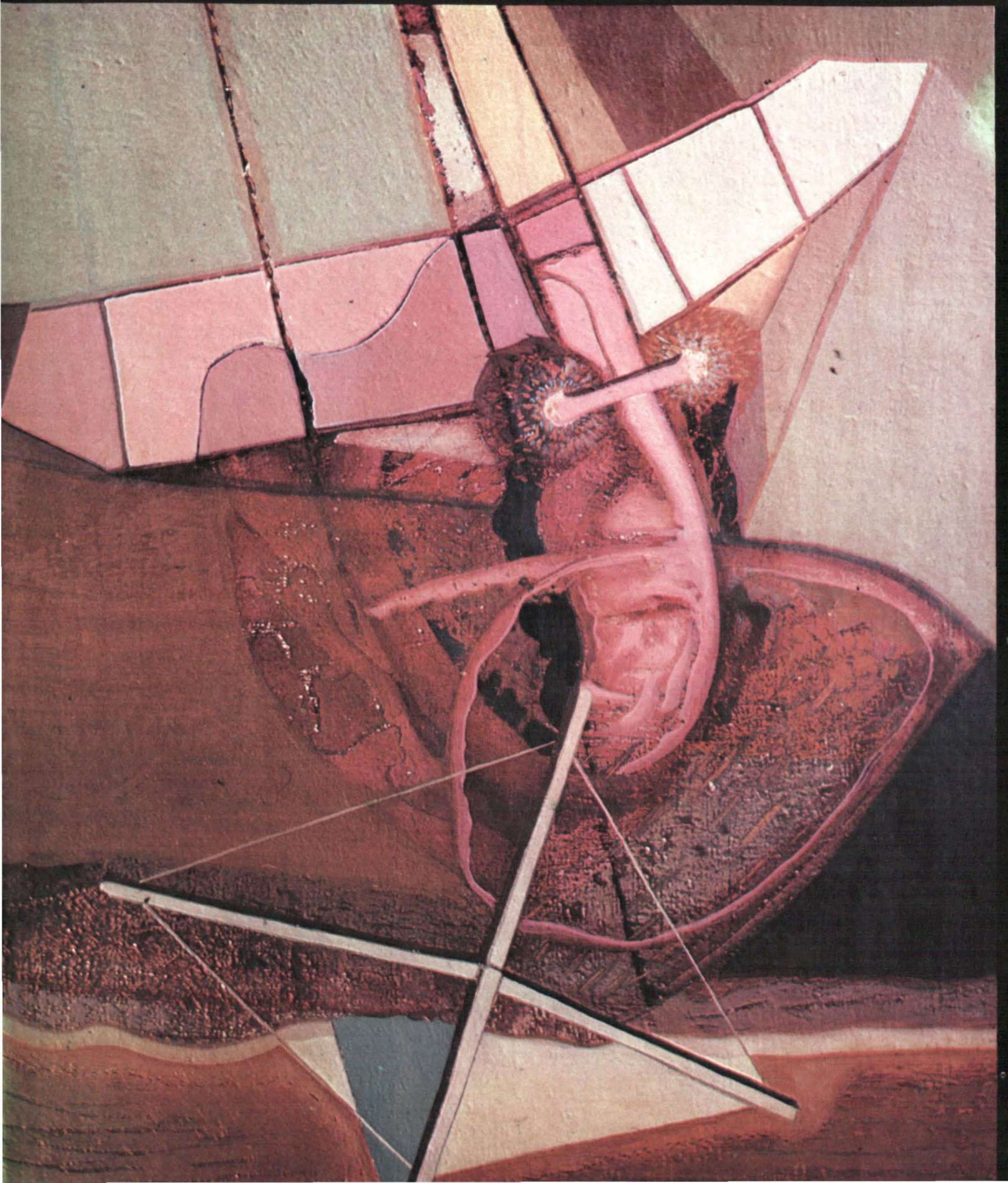
Había llegado a pensar que a lo mejor era estatua, pieza de museo, con aquella última medalla colgada al cuello. Ya reía muy débil, y algunos niños, espectadores de telefilmes, la miraban desde un ángulo, antes de dar el grito y echar a correr. Preguntaban los nuevos, los recién llegados, quizá en otro aniversario de lo ocurrido en tiempo pasado. Volvían a tocarla, con mimo, sin que ya pudiera responder como en otras ocasiones lo hiciera. ¿Cómo está? ¿Se encuentra cansada? ¿Le gustaría vivir en la ciudad? ¿Y salir en la televisión? Fue entonces cuando una suave mano rozó levemente sus hombros, ya muy huesudos. Ella se ladeó un poco, como en otra tarde fría su hombre, como en otro silencio el compañero. Se dobló un poco, levemente, hacia un lado, quisieron ponerla derecha y se inclinó hacia el otro. Cuando la sujetaron, las manos de aquellas gentes palparon el helor, como si rozaran algo que pertenecía a la tumba. Señora, nosotros... Pero alguien diría después, en silencio al fin todas las músicas, que la madre del héroe llevaba treinta años muerta. Amén, amén.

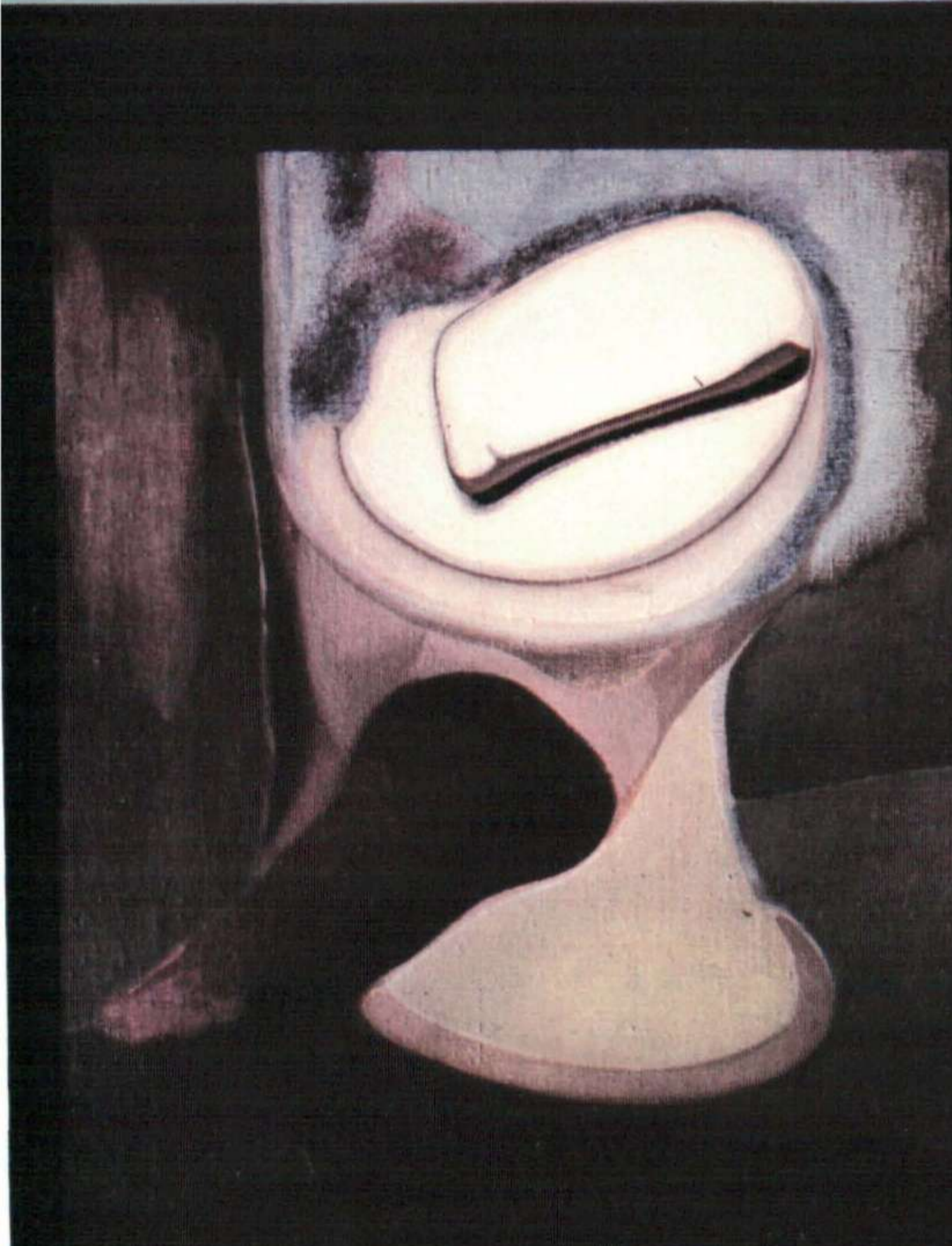
“C”

Vienen, se agachan, algunos hacen pequeños ejercicios espirituales, se van al fin, el perro les ladra, nada sabe el chuchó, mal educado lo tengo. Me destoco, por él y por mí, un par de veces, luego respiro. Estamos en la mayor calma y noto el temblor de las raíces, otros usarían más la azada. A mí me gusta comerme tranquilamente mi pan y mi tocino, beber de la bota, ningún daño hago. La sombra del ciprés está entonces sobre el lomo de tierra, ligeramente hacia la cabecera. Yo sé que Juana, la vieja, está chupando del verdor, pues el ciprés medra poco y hasta los jilgueros se han ido con sus gorjeos y sus nidos a otra parte. Por la noche todo cambia. ¿Chupas también de los rosales, Juana?, le pregunto. Y la tierra se estremece, pues yo sé que los muertos olvidados se arrugan, se remueven bajo tierra. Nunca mueren del todo, esperan algo, no se conforman con las fotografías, dieron alguna esencia, consintieron el robo de alguna alhaja. No sé si al fin saldrá. Entiendo de aparecidos, no fue una noche sola, una vez Pepe el Bizco, luego los Cinco Regañones, todos malexpirados, todos caídos ahí, en la zanja, que han vuelto, que han aparecido, con sus farolicos, con su sed de vino, pidiendo pan blanco, tanto escaseaba. No se puede contar todo esto. Juana ríe bajo la tierra, ríe y habla con su hijo, debe darle algún codazo a Serafín, el marido, siempre dormilón. Ella recibe el frescor de la tierra humedecida, bebe de lo que se filtra, nunca reposa del todo, yo lo noto. Seguro que sus labios se volverán jóvenes entonces y besarán el rostro del mundo, tan mal como la trató. Yo sé de estas cosas. Aquí estoy, ya muchos años, sin pertenecer a nómina alguna, dicho sea de paso, y veo cómo vienen y entonces quieren que alguien abra la puerta, pero apenas si se detienen. Están aquí de paso y se extrañan muchísimo cuando hablo de desenterrar a los poetas. Los desenterraré, son pocos, yo también fui hombre de letras, hombre que

escribía en el barro, nunca vieron cosa igual. Me gustaría escarbar la tierra, tocar a Juana bajo los sobacos, hacerla cosquillas, decirle que mire la luna, que salga al raso, como cuando viva, ya a lo último, y que escuche el aullido de los perros, pues nadie muere aquí ya. Lo de los perros—aullidos que presagian muerte—es mentira, quieren impresionar a los pecadores, cintas magnetofónicas, montaje de obras teatrales, estuve en los más avanzados grupos y sé de eso. Me llamaron de vanguardia, por aquello de escribir sobre el barro, y yo les decía, riendo, que aún había otros que escribían sobre el agua, seguro que para despistar. Cada cual hace su mojón, pone su linde, allana su parcela. Me vine aquí, con María, con Dolores, con Angustias, con Juana, alguien debía entretenerlas y cantarles algo, pues las noches son muy largas, y algunas nubladas. A todas ellas les quitaron sus risas, les aumentaron los recuerdos, nada podría hacerles rejuvenecer ya. Les hablaron con mimo, pero a destiempo. Les pusieron collares, les sonrieron, les cantaron, pero al fin llegaron, no sin fatiga, al silencio final. Si vuelvo a otros horizontes, algo difícil, escribiré sobre el viento, y lo haré al revés, con las letras invertidas, guardando los puntos y comas para cuando me presente a algunas oposiciones. He sido llamado, no recuerdo por quién, voz de la noche, para pronunciar, en voz baja, voz de rezo, este responso «C», que nadie me busque para otros menesteres. Ahora abro la puerta y dejo que entren los de la conmemoración, que no sé si vienen de la luna, tanto hemos corrido ya. Andan a grandes zancadas, pisando a veces tierra blanda de muerto reciente. Fueron tan lejos, volaron tanto, que ahora calculan mal la distancia entre paso y paso. Algunos se acercan a la pared, por el rincón de los matojos, y orinan precipitadamente, sentirán alivio. Luego de inclinarse y hablar como ellos saben, se van, muy dignos, y hasta el año que viene, por Pascua. Al llegar la noche me como un tomate, llamo al perro y le digo: aulla, Palomo, que nos aburrimos, pues estoy de magnetófonos y carnavales hasta las ingles. Y el perrillo me trae una rama, la suelta, juguetea con ella, bailamos al corro los tres, hasta que noto el temblor de la tierra. Es Juana, que me llama, que se queja, así tantas noches. Por eso estoy aquí, mi oficio puede ser de utilidad, aunque no esté en nómina, aunque no me paguen. ¿Riego el ciprés, Juana?, le pregunto. Sí, riégalo, hijo, que la boca se me reseca con estos soles. Y cantamos después, a dúo, muy alegres, con músicas de guitarras como fondo. Juana sabe que el mundo ha crecido, que los hombres se han hecho más altos, que nadie quiere ver pinturas negras, que muchos se inclinan ya por el pan de molde. Por eso, luego de la canción, llora un poquito, ella sabrá por qué. La noche se vuelve al fin serena y suave, con canto de grillos, con olor a mieses. Ella llora bajo, serenamente, ella dice: ay, si volviera a crecer, ay si una fuera de piedra y pudiese rodar, mundo abajo, hasta meterse, con aristas y todo, en el cráneo del mayor culpable... Entonces yo, con mucho respeto, llamo a mi perro, ven, Palomo, anda, me retiro con la cabeza gacha y entre dientes, como si rezara, digo: Sí, Juana. Y luego, los dos, con voz acompañada, repetimos: Amén, amén, amén.

francisco peinado





El pintor cuando llega a la madurez, debe liberarse de sí mismo. No es prudente la rutina, o mejor, entregarse a su estilo o a su técnica. La pintura es como la vida: todos los días no son igual. Hay que romper con lo pasado y volver a nacer constantemente. El verdadero pintor no tiene porque tener miedo a que no le reconozcan. El pintor debe siempre tener la última palabra delante del cuadro, dominarlo y romperle las varices, siempre que le guste.

La creación no admite consuelo ni aplauso, la creación está con el que se enfrenta la realidad con dureza y verdad.

Es un camino difícil, pero esa es la pintura. En la gran inseguridad está la seguridad del pintor en el momento de crear y el riesgo debe ser constante.

Reinado



IMAGENES Y ALEGORIAS EN EL VIAJE A COMPOSTELA DE GERARDO DIEGO

ARTURO DEL VILLAR

El libro más popular de Gerardo Diego es sin duda *Angeles de Compostela*, ya que ha tenido cuatro ediciones desde que apareció por primera vez en 1940 y sus poemas son los más antologizados (1). El autor lo considera un solo poema construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos que corresponden a las cuatro secciones en que lo ha dividido, según aclara una hoja impresa suelta que acompaña a los ejemplares en la edición de 1961. Con este libro se traduce a un nuevo código el mensaje multidimensional elaborado por un artista siglos atrás, antes de que Gutenberg iniciase la revolución comunicativa. El maestro Mateo y sus compañeros representaron ante los peregrinos colmados de fe y esperanza la realidad de unas promesas, manifestadas por la Iglesia y que eran la razón fundamental del viaje a Santiago de Compostela.

Gerardo Diego llegó a la ciudad del apóstol en un momento excepcional, según él mismo relata: «Hasta 1929, fecha de Todos los Santos, no conocí yo Santiago de Compostela (...) Mi primera noche me permitió ver una Compostela absolutamente medieval. Un oportuno apagón eléctrico sumió a la incomparable Roma de España en una tiniebla apenas atenuada por un cielo purí-

simo (...) Aquella misma noche, a la luz de un cabo de vela, escribí un soneto, "Ante las torres de Compostela", con mi primera impresión» (2). Este soneto pasó a uno de sus libros más justamente apreciados, *Alondra de verdad*, aunque aparece al frente de *Angeles de Compostela* como prólogo.

Al visitar la catedral a la luz del día siguiente quedó entusiasmado por los cuatro ángeles del Pórtico de la Gloria, especialmente por uno de ellos, al que impuso el nombre de Uriel; bautizó a los otros Maltiel, Urján y Razías. Halló los cuatro nombres en algún tratado de angeología y le parecieron eufónicos para designar a las esculturas innominadas durante tantos siglos. En Galicia se organizó una polémica entre los escritores Alvaro Cunqueiro y Ramón González Alegre acerca de si tales nombres eran inventados o no por el poeta. No estuvo bien planteada la discusión: los nombres figuran en las angeologías, de modo que no los inventó el poeta, pero a nadie se le había ocurrido aplicárselos a los ángeles del Pórtico de la Gloria hasta que lo hizo él.

Conforman el núcleo del libro seis sonetos, estrofa dilecta de Gerardo Diego, y un poema en verso libre dedicado al apóstol Santiago; vamos, pues, a ocuparnos únicamente de ellos, puesto que los restantes poemas resultan complementarios. Los sonetos

(1) Ediciones de *Angeles de Compostela*: Barcelona, Patria, 1940 (abreviada), Madrid, Giner, 1961 (completa); Caracas, Arte, 1964 (antológica), y Madrid, Narcea, 1978 (crítica, con *Vuelta del peregrino* con prólogo, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar).

(2) GERARDO DIEGO: *Versos escogidos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 97.

son: «Aquella noche», donde relata su llegada a Compostela, antes descrita; «Angeles de Compostela», invocación a las cuatro figuras del Pórtico de la Gloria, y los titulados con el nombre de cada ángel. Los restantes poemas se refieren a temas, mitos y personajes gallegos, quedando claro que todos se mueven en torno a Santiago y más especialmente a los ángeles, origen real del libro, de acuerdo con la anotación del poeta ya transcrita.

La versión definitiva del libro comprende veintisiete poemas, estructurados de acuerdo con un módulo fijo. La primera parte sirve de prólogo, así que es distinta a las demás, conteniendo sólo tres poemas. Las cuatro secciones restantes son gemelas y están compuestas por seis poemas cada una. El poeta labró su libro, sometiendo su inspiración a un control riguroso. Una vez sentida la posibilidad de edificar en verso un sistema adecuado de expresión, canalizó su inspiración conforme a un plan previo, el que juzgaba más adecuado al tema previsto.

El resultado es ese retablo barroco de cuatro cuerpos iguales sostenidos por los ángeles. Así adquieren mayor relieve las esculturas angélicas y domina sobre el conjunto la presencia espiritual del apóstol Santiago. Los símbolos se suceden sin interrupción, de modo que bien puede calificarse este libro de simbolista.

Se trata de una simbología que expone un primer plano religioso, y no debemos olvidar que el movimiento simbolista francés se apoyó en las correspondencias existentes entre las sensaciones y el mundo espiritual. En todo caso, como dice Cassirer, «en lugar de definir al hombre como *animal rationale* debiéramos definirle como *animal symbolicum*» (3), lo que nos obliga a intentar aprehender el simbolismo antes que la razón. El simbolismo es, además, propio de las obras de arte primitivas, las menos sujetas a ordenanzas racionales.

En la ya citada nota, que redactó el poeta para acompañar la segunda edición del libro, explica: «El poema "Angeles de Compostela" canta el dogma de la Resurrección de la Carne. Los cuatro ángeles de los rincones altos del Pórtico de la Gloria llaman a los fieles y convocan a la nueva vida gloriosa.»

UN SOLO MENSAJE SIMBOLICO

Tanto las esculturas como los poemas se hallan impregnados, pues, de un simbolismo

(3) ERNST CASSIRER: *Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 145.

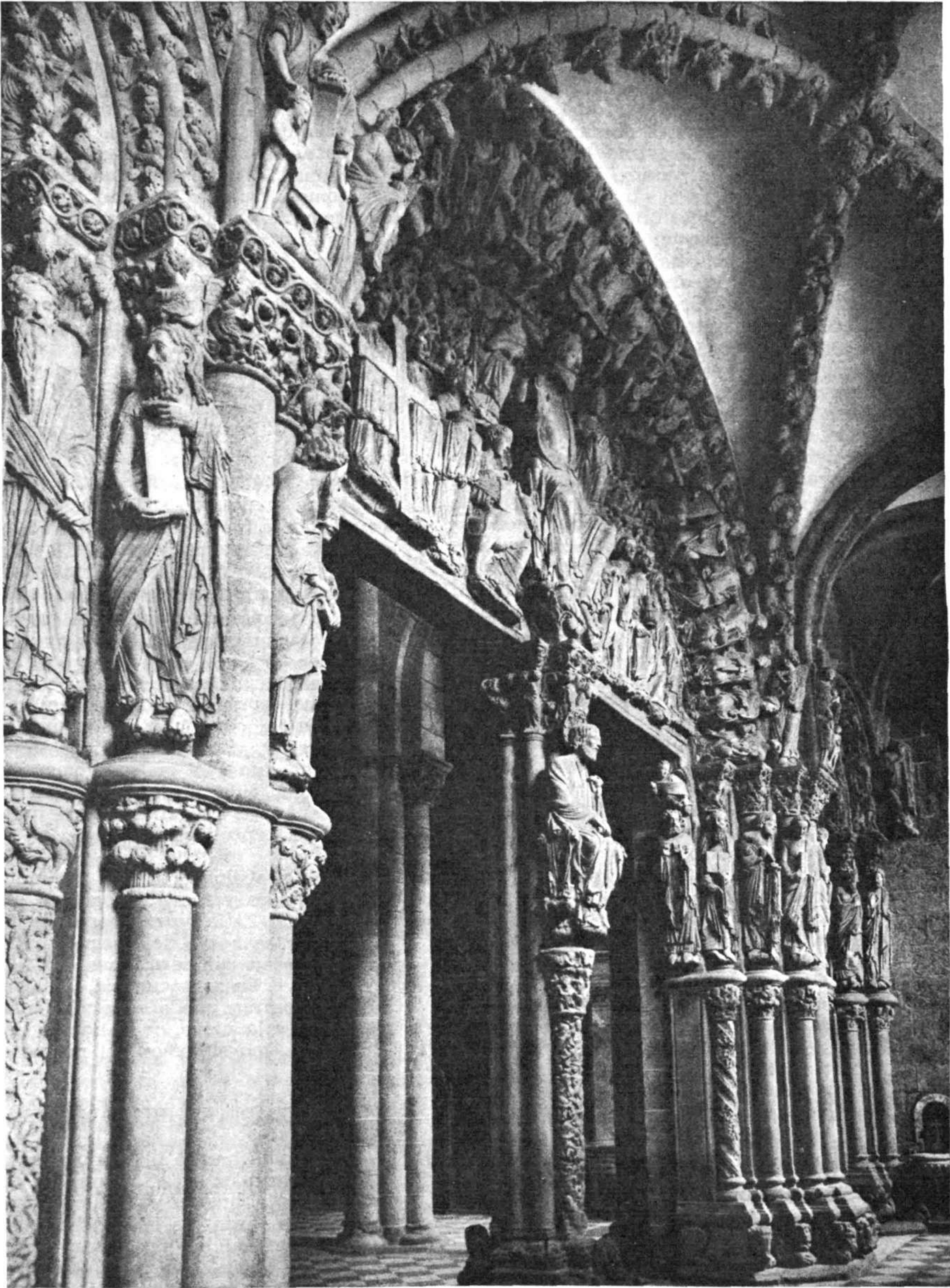
religioso parecido, y en una medida semejante desde sus realizaciones tan distintas. Gerardo Diego se limita casi a reproducir la figura pétrea en un medio comunicativo más amplio, ya que el Pórtico de la Gloria sólo puede ser contemplado por los visitantes de Santiago, mientras que los poemas están disponibles para ser leídos en cualquier lado. En cambio, el mensaje de las esculturas lo entiende toda persona que conozca el evangelio cristiano, mientras que los poemas solamente los comprenden los que hablan castellano (en principio, claro está, porque las traducciones suplen esas deficiencias comunicativas de los idiomas). También debe considerarse la dificultad de comprensión de la poesía actual, aunque este libro no presente, en general, ese problema para los lectores medianamente cultos.

Inevitablemente, el poeta actualiza el mensaje, porque es hombre de su época y debe valerse del repertorio de signos de que dispone. El escultor medieval no entendería tantas connotaciones, pero al lector de hoy la ósmosis entre escultura y poesía a partir de un simbolismo único le parece lógica y asimila sus polivalencias (insistamos en que se trata de un receptor culto). El poeta aprovecha la dialéctica medieval para superponer su ideología en persecución de una subjetividad comunicativa y, en consecuencia, superpone varios planos en el mensaje.

El primer soneto del libro, «Aquella noche», explicita la anécdota de su llegada a Compostela, ya relatada antes, y atestigua que oyó «el liso resbalar de un vuelo a vela», a los ángeles en ronda nocturna por la ciudad. Su religiosidad y las circunstancias ambientales le hacían sentir la presencia de los espíritus angélicos, a los que no divisaba por hallarse la ciudad a oscuras, así como no veía tampoco a los ángeles en piedra, a pesar de conocer su existencia. Se constituye en una exposición de motivos para justificar la redacción del libro.

El soneto dedicado a los cuatro ángeles es el que da título al libro completo y, asimismo, el que da nombre a los ángeles de piedra. Es de factura muy contrapesada y con una valoración del lenguaje tan estricta que afirma mucho más de lo que dice en su peculiar tejido de signos con métodos transformacionales. Es obligado, pues, detenernos en su examen.

*Angeles de la gloria en Compostela,
Maltiel, Uriel, Urján, Razías,
¿a qué convocan vuestras chirimias,
a qué celeste fiesta o láctea estela?*



Después de ubicarlos en el espacio concreto y de nombrarlos, empieza preguntándose a qué convocan al tocar las trompetas o chirimías, y se responde recordando al evangelista Mateo: «Y verán al Hijo del Hombre que vendrá sobre las nubes del cielo, con grande poder y gloria. Y enviará a sus ángeles con gran voz de trompeta, y juntarán sus escogidos de los cuatro vientos, de un cabo del cielo hasta el otro» (24, 30-31). El número de los ángeles que convocan al juicio final es variable en las reproducciones románicas y góticas, así como en los tratadistas escatológicos; suelen ser cuatro, como se ve en las catedrales francesas de Amiéns y Reims, por ejemplo.

De otro lado, en el capítulo séptimo del *Apocalipsis* narra el apóstol Juan su visión de cuatro ángeles en las postrimerías: «Y después de estas cosas vi cuatro ángeles que estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra, deteniendo los cuatro vientos de la tierra, para que no soplase viento sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol.» Sin embargo, los ángeles que desencadenan el fin de los tiempos con el sonido de sus trompetas son siete, de acuerdo con lo explicado en los capítulos VIII y XVI del *Apocalipsis*, de modo que estos cuatro no son los mensajeros de la hecatombe final, sino que llaman para otra cosa, para una fiesta celeste, supone el poeta, o para seguir el camino de Santiago señalado por la Vía Láctea, según se creía.

*El ritmo en vuestras túnicas modela
pliegues de piedra musical y estrías,
y las jambas—oh esbeltas jerarquías—
entrecruzáis mientras la danza vuela.*

Adoptan los ángeles una actitud reposada y leve; el poeta los describe como si los viera danzar, quizá influido por el sugerido son de las tubas, a cuyas notas se moverían los cuerpos espirituales. El ritmo de la danza está modelado en las túnicas por el escultor, para que se vea si no se oye. Ladean las cabezas, manteniéndolas un poco inclinadas; el llamado Uriel parece que sonríe brevemente, como si supiera que hay un final feliz después de la destrucción cósmica anunciada; es el preferido por el poeta. La danza tiene un sentido ascendente hacia el cielo.

*Vuestras sonrisas, ángeles, son prenda
de mi resurrección. Dejad que aprenda
pasos de vuestra danza y sus mudanzas*

*para aquel día en que por fin me eleve
—carne inmortal de fuego y luz de nieve—
hacia el cenit de las adivinanzas.*

La fe cristiana del poeta, que parece haberse mantenido sin dudas toda su vida, le induce a creer en el premio de la eternidad feliz después de la muerte y del anunciado juicio universal. Por eso contempla aquí con agrado a los ángeles mientras llaman a la resurrección, pensando que son heraldos de la bienaventuranza eterna prometida a los fieles. Advierte en la sonrisa de Uriel la promesa de una paz perpetua y siente alegría. Quiere aprender de su danza los pasos que llevan al cielo, según el ritmo acabado de describir, considerando que siguen un son divino que a él en su momento le elevará también a la gloria de la inmortalidad. Entonces será cuando su carne junte dos cualidades antagónicas ahora, el fuego y la nieve.

La simbología explica la motivación de que fuego y nieve se enlacen al presentar el estado de la pureza perpetua. En lenguaje vulgar se habla del fuego purificador y se establecen comparaciones con la pureza de la nieve. En consecuencia, la carne resurrecta es pura y puede aunar las cualidades del fuego y la nieve, que ahora no son antinómicos, sino símbolos del mismo estado.

SIGNOS DE ESPIRITUALIDAD

El poeta ha ido filtrando una serie de datos culturales diversos para trivializar poéticamente una cuestión teológica insoluble para la razón. Se ha valido de unos signos de espiritualidad proliferantes de significados, al tiempo que insertaba el mensaje en un código lingüístico fácil de reconstruir e

incluso de imitar. El tono general del libro entero se caracteriza por la simbología espiritual y el ansia de pureza expresiva que le hace semánticamente amplio de posibilidades interpretativas. La polisemia de cada voz llega hasta el agotamiento de sus posibilidades comunicativas. La teología se ejemplificaba durante la Edad Media en la pintura y la escultura, y Gerardo Diego la divulga por medio de la poesía, a partir de unos supuestos previos de conocimiento general.

Como observó bien Ramón Otero Pedrayo al resaltar la calidad danzante de los poemas en relación con sus modelos escultóricos, cada uno de los ángeles aparece «aprisionado en un momento inmortal de su vuelo en la nube de oro de un soneto que al tiempo presta y recibe del ángel su forma» (4). La conexión entre ambos modelos de transposición teológica es ciertamente clara y hace que los sonetos resulten ágiles, impulsivos. Surgieron estos poemas en muy pocos días de la mente de su autor, arrebatado por una fuerza inspiradora que no podía ni quería controlar, y animado por un fervor religioso que a buen seguro se parecía al que movió las manos del maestro Mateo y sus colegas.

Nadie ha logrado definir de manera suficiente lo que sea la inspiración, llamada también ángel o duende, según las latitudes geográficas y culturales del que la comenta. Es algo misterioso y espiritual. También la escultura tiene algo misterioso y espiritual, como reconoce el tratadista Van Lier: «Por la voz de las sustancias, la forma escultórica gana en actualización y en concretud. Pero desde el momento en que se la considera en sí misma, acoge lo que en toda sustancia es irreductible al espíritu: esa vida independiente con que se animan las cosas (...). De bronce o de madera, acepta deliberadamente la evolución de su sustancia con su ininteligible imprevisibilidad —como acepta las contingencias de la luz que gira alrededor de ella y, desplazando sus sombras y sus tonos,

la transforma, según las horas del día—. Ahora estamos en condiciones de comprender por qué la escultura es la más mágica de las artes superiores. Llena de una materia cuya tridimensionalidad escapa, encubriendo los poderes misteriosos de la masa, trozo de naturaleza vibrante aun de las energías del Todo (de allí su connivencia con el aire libre), muda también, la estatua evoca irresistiblemente el misterio que nos desborda: lo sagrado. Asiento de los dioses —no de Dios, considerado en las religiones ancestrales como irrepresentable—, será fetiche, presencia de divinidades intermediarias, o bien amuleto gigante, benéfico o maléfico» (5).

La magia de la escultura se corresponde con la magia verbal, que se vale de rimas, reiteraciones y otras figuras constitutivas para explicar el misterio. La estatuaria religiosa no ha evolucionado al mismo compás que el arte y la poesía en nuestro tiempo; quizá por eso un mensaje religioso se emite mejor en la actualidad por el verso.

La descripción de cada uno de los ángeles por separado no es otra cosa que la transcripción al verso de la piedra. Los sonetos podrían ser colocados como pies de las esculturas. Se hallan cincelados magníficamente, como permite la maestría adquirida por Gerardo Diego ya en los años de su composición para esa estrofa tan delicada y exacta. La musicalidad del soneto, propia de un poeta que es asimismo buen pianista, como ha demostrado ante el público en sus conferencias-concierto, se exhibe a tono con la imagen de los ángeles músicos. Se esfuerza por reproducir con palabras la escultura y asimismo intenta su retrato psicológico, en el que transfiere la personalidad del escultor devoto. El soneto dedicado a Maltiel se limita a contar al lector cómo aparece el ángel; en el que canta a Urján supone un diálogo del poeta con el ángel; los inspirados por Razías y Uriel son invocaciones directas a cada uno de ellos.

Es triste el gesto de Maltiel; quizá se apena por lo que sabe que va a ocurrir cuando resuenen las trompetas por los cuatro puntos cardinales. Al verlo hemos de pensar que se halle descontento, y el poeta aclara que es debido a su permanencia secular en la piedra, cuando su deseo es volar; algo así como un pájaro cautivo:

*Aún siente el dulce, fatigoso peso
de las alas que se abren como rosa,
una invisible y otra perezosa.
Quiere volar y está triste por eso.*

(4) Prólogo de Ramón Otero Pedrayo a la edición de 1961.

(5) HENRI VAN LIER: *Las artes del espacio*. Buenos Aires, Hachette, 1963, pp. 244 y s.

Gerardo Diego no pretende hablarle directamente, sino que se contenta con mirar sus pies parados en la piedra y su cabeza vuelta en otra dirección. Sólo asoma una de las alas, que se nos antoja pesada también en vez de aérea. Se diría que cumple su misión con desgana, que está deseando soltar la tuba y comenzar el vuelo.

LA MUSICA CALLADA

A Urján le ha correspondido estar quieto junto a un monstruo androide de cabeza animal que engulle a varios seres humanos. El artífice se daba cuenta de que esa compañía le iba a molestar, así que lo colocó en actitud de andar, con un pie adelantado, ansioso por marcharse de allí, mientras sopla en una gran tuba. Como su compañero, no muestra más que un ala, pero eso no le quita ánimos para intentar emprender la huida. El poeta trata de consolarlo, demostrando más que el propio ángel su esperanza en los tiempos venideros maravillosos:

*No, mediador, no temas, no desmayes.
Surca divino entre blasfemias y ayes,
incendiando en relámpagos el vuelo.*

Es muy aleccionador este terceto, pues en buena lógica habría de ser el ángel precisamente el encargado de consolar al poeta, y por curiosa paradoja observamos lo contrario: al ángel le asusta la proximidad del monstruo, que es Saturno, según él mismo dice, y el poeta le habla con palabras de aliento, incitándole a volar al cielo para portar ante la divinidad los mensajes u oraciones de los seres humanos, y la señal de que los dioses paganos quedan vencidos.

Razías, con sus alas bien desplegadas, camina mientras hace sonar la trompeta divulgadora de la proximidad de los nuevos tiempos. Pero al poeta ese sonido no le produce temor, como ya había manifestado en otros versos, de modo que comienza el soneto diciéndole: «Ya tu clarín nos disipó las brumas.» Las catástrofes apocalípticas publicadas a toque de trompeta le resultan esperanzadoras al poeta, porque admite que con la resurrección de los muertos empieza el reino espiritual, que no tendrá fin en los nuevos cielos y la nueva tierra reservados a los creyentes. Le gusta la figura de Razías, garbosa y muy rítmica, que lleva la túnica más suelta que sus compañeros y sin ceñidor; se comprende por eso que le diga: «Euritmias del Altísimo rezumas.» Al leer este soneto se atisban los primeros indicios de lo que será esa

florida primavera eterna prometida en la gloria, pasadas ya las escenas terribles del *Apocalipsis*. La trompeta de Razías suena de otra manera, ha de ser una música alegre necesariamente, según los versos de Gerardo Diego:

*Tuya es la gracia, la delicia tuya
y el ángel y la estela del donaire.
Y nuestro en gloria y círculo —¡aleluya!—
el aire, el aire, el aire, el aire, el aire.*

La concepción cristiana de la muerte como vida eterna establece aquí su expresión exacta, lo mismo que en tantas coplas místicas; es decir, con sentido poético mejor que teológico, que es como debe ser, tratándose de poemas. El verso final es uno de esos verdaderamente inspirados, con la repetición machacona para dejar bien sentado que el destino del cuerpo es ser espíritu, habitante del aire. No se puede buscar mayor sencillez, y, sin embargo, adquiere una naturaleza icónica cuya acción explicita el sentido simbólico del libro entero.

Uriel, el cuarto ángel, es el predilecto de Gerardo Diego. Mantiene la cabeza muy inclinada y sopla una gran tuba, casi tan enorme como él. Su túnica permanece graciosamente plegada, enseñando no sólo los pies, como sus compañeros, sino también la parte baja de las piernas. Más que andar diríase que salta al compás de su propia música:

*Salta, Uriel, destrenza tus trenzados,
brinca en la danza, olvídate en el vuelo.
Tú eres la guía, el adalid del coro...*

Está claro que al poeta le cuesta trabajo admitir que Uriel anuncie un desastre, ni aunque su final vaya a ser feliz. Todo ha sucedido ya, se han cumplido los tiempos y las profecías, y ha llegado el instante en que principia el reino del espíritu: «Franca la puerta / del paraíso está», asegura como si la viese. La danza de Uriel conduce exactamente a las orillas del paraíso celestial. Han discutido los tratadistas escatológicos cristianos si la resurrección de la carne ha de comprender a todo el género humano o sólo a los justos; en el segundo supuesto, los resucitados irían sin excepción al paraíso, cuya puerta abierta adivina Gerardo Diego al seguir la danza de Uriel; los demás quedarían condenados a la nada. Según el poeta, este ángel es el conductor de los resucitados, a los que supone cantando alabanzas a Dios en un coro inmenso.

Por cierto que el verso final de este soneto, que lo es igualmente del libro, «Oh serafín



Gerardo Diego.

del número de oro», invocación a Uriel representado en la piedra con un ala solamente, se aparta de la tradición judeocristiana o es una licencia poética. Según Isaías, los serafines tienen seis alas y son unos seres de fuego colocados delante del trono divino. La amplia tradición angélica establece diversas categorías, a menudo observables por la cantidad de alas que ostentan los espíritus: seis para los serafines, cuatro para los querubines, dos para los ángeles y arcángeles. Por consiguiente, Uriel no es un serafín, sino un simple ángel. Pero le atrae tanto a Gerardo Diego su figura, que no duda en ascenderlo de categoría.

Finalmente debe resaltarse el hecho de que el libro concluya con una exclamación. Si todos los poemas conducen realmente a gloriar un misterio teológico desde la contemplación de un arte religioso con idéntica finalidad, convenía que el término fuese ascendente, y para ello refuerza su intensidad con esa apelación postrera.

OTROS VUELOS COMO ALEGORIAS

Hablar como lo hemos hecho hasta aquí del vuelo figurado de los ángeles pétreos es admisible, por cuanto se enmarca en una tradición tan oriental como occidental. Pintores y escultores de las más diversas culturas han dado forma a lo largo de los siglos

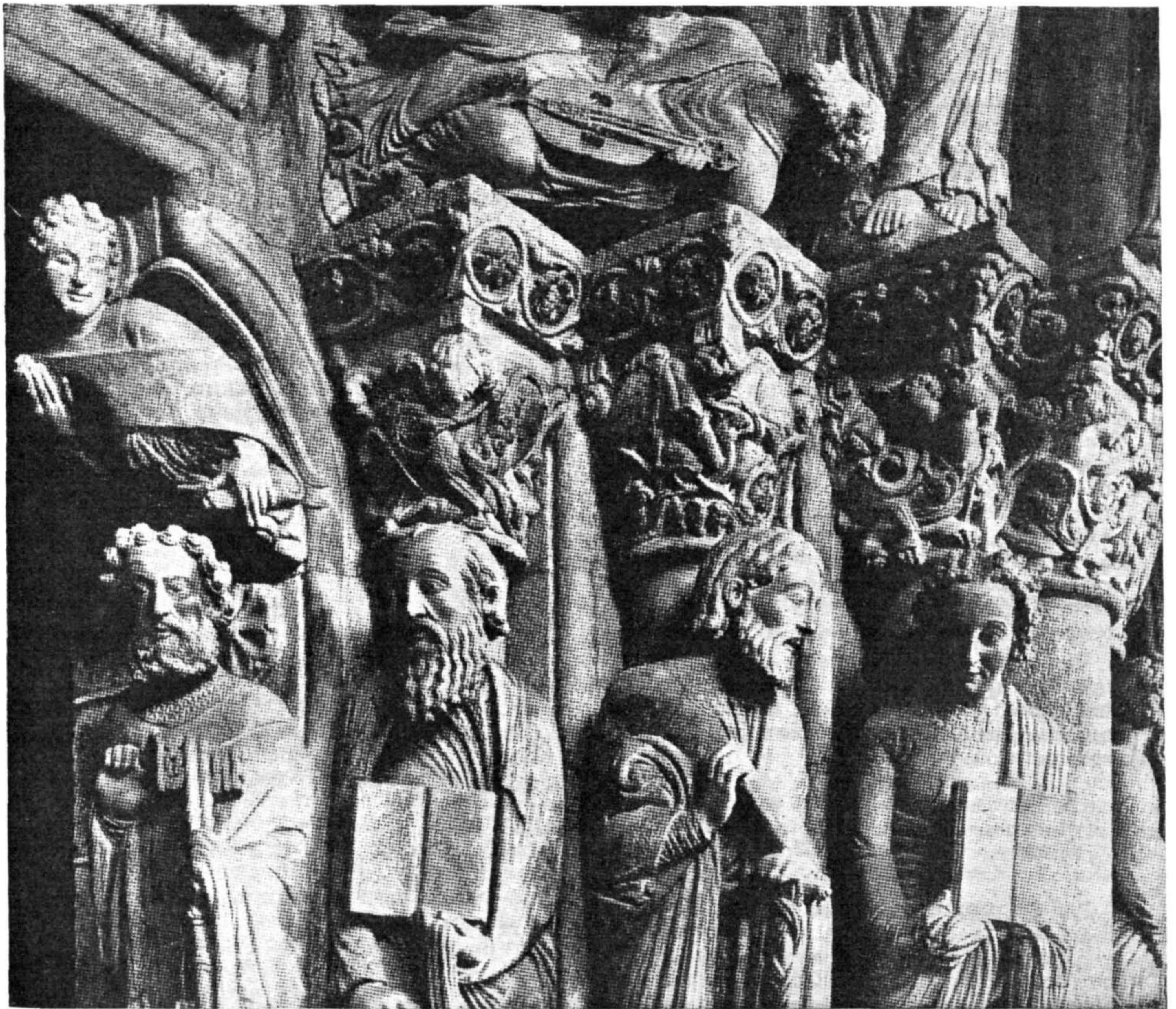
a esos seres voladores que están entre la divinidad y el hombre, y que precisamente por eso suelen desempeñar oficio de mensajeros en las religiones. Pero en *Angeles de Compostela* es constante el movimiento, los poemas relatan una actividad continua como representación de la vida humana. Así, a los cuatro sonetos que podemos llamar ascensionales por cuanto los ángeles tienden a elevarse a los cielos, corresponden cuatro poemas de caída (por así decir) dedicados a los ángeles de niebla, ría, lluvia y rocío, figuras simbólicas de la tierra gallega.

Otro vuelo cruza por las páginas del libro: el del caballo blanco del apóstol Santiago, convertido en un Pegaso cristiano, aunque no especifica el poema si está dotado de alas o vuela por su propia velocidad mágica: «Un caballo de nieve los cielos eléctricos cruza, / las estrellas salpica, galopa, galopa, galopa», y esta galopada celestial lleva al jinete al encuentro con el águila en éxtasis, habitual simbolización del apóstol Juan, el autor del *Apocalipsis* tantas veces recordado, hermano suyo.

Aquí no se ha inspirado el poeta en una escultura, sino que ha interpretado muy libremente las tradiciones. Santiago, en su caballo blanco, luchó junto a los cristianos españoles en la batalla de Clavijo, de donde le vino el apodo de Santiago Matamoros, y también asegura Bernal Díaz del Castillo que ayudó a Hernán Cortés en la conquista de México, igualmente sobre un caballo blanco, o de nieve, como dice Gerardo Diego con una imagen muy sencilla basada en el colorido blanco común a la nieve y al caballo, multiplicada por cuanto obliga a pensar en algo inmaterial casi y que es propio del cielo en sentido lato.

Era imprescindible colocar al patrono de la basílica y patrón de España en un vuelo celestial. Todo el libro tiende a las alturas espirituales, a pesar del vuelo inmovilizado de los cuatro ángeles mentores, y por ello el poema del apóstol exigía como remate que se ambientase más allá de la tierra.

A lo largo del libro se suceden cuatro poemas titulados «El viaje» más su número de orden correspondiente. Relatan ese viaje espiritual que es la resurrección de la carne con una serie de imágenes fáciles de adaptar a la simbología cristiana. El apóstol Santiago, en medio de esa acción continua manifestada en el libro, no cabía de otro modo que en movimiento para estar a tono con el relato poético. Las imágenes de *Angeles de Compostela* son dinámicas y trascienden el espacio conocido para insertarse en otra rea-



lidad que funde poesía y religión. Aquí a Gerardo Diego le ha resultado más fácil que a un escultor situar al apóstol en las alturas siderales imaginadas. A Santiago no era posible colocarle alas ni en la espalda ni en los talones, porque no existe tradición de esa supuesta imagen; tenía que ser el caballo el que volase, como en las mitologías clásicas y germánicas, aunque fuera de las representaciones cristianas.

Sin duda un escultor hubiera tenido que plantearse esa acción de volar a caballo desde una posición muy distinta a la manifestada por los ángeles, a quienes les sirve presentar un talón levantado para sugerir el

dinamismo de la ascensión a los cielos. Para el poeta es más sencillo, bastándole con repetir por tres veces el verbo para que el lector sospeche un trote estelar velocísimo. El apóstol peregrina a la eternidad, así como los seguidores del camino de Santiago deseaban asegurarse la salvación eterna. Todo queda conjugado, pues, sin que Gerardo Diego deje ningún cabo suelto en la escritura de su poema simbólico, aprovechando imágenes tradicionales, mitológicas, religiosas y estrictamente poéticas.

Conviene ahora, como conclusión, prolongar el examen de este libro en otro que le es parejo en las fechas de composición (1926-36) y que se publicó pocos meses después, *Alondra de verdad* (Madrid, 1941). Un libro compuesto por 42 sonetos que toma su título de uno de ellos, precisamente el que nos importa en este momento. Conviene tenerlo en cuenta, repito, porque ambos libros están muy relacionados, como demuestra otro soneto titulado «Ante las torres de Compostela», que apareció en *Alondra de verdad* y después quedó como prólogo o lema en las ediciones definitivas de *Angeles de Compostela*, según se dijo antes.

El poeta invoca al pájaro desde el verso inicial, «Alondra de verdad, alondra mía», haciéndole preguntas sobre su ser y afirmando su calidad egregia, para concluir con esta petición:

*Ay, gorjeadora de mortal estilo,
quémame en chispas de tu centelleo,
mi de verdad alondra, alondra en vilo.*

Por de pronto sorprende el afán de quemarse en el centelleo de la alondra, una imagen de indudable simbolismo religioso y recurrente en la poética de Gerardo Diego. La alondra no es un ángel, pero mantiene el mismo nivel simbólico de representación de la pureza. El ensayista francés Gaston Bachelard proporciona una clave imprescindible para la comprensión de este soneto, cuando después de examinar varios textos poéticos a la luz de la filosofía y la psicología, concluye: «El ser real no nos enseña nada; la alondra es "pura imagen", pura imagen espiritual, que sólo encuentra vida en la imaginación aérea como centro de las metáforas del aire y de la ascensión. Vemos que el hablar de una "alondra pura" tiene el mismo sentido que hablar de una "poesía pura". La *poesía pura* no puede aceptar tareas descriptivas, tareas asignadas en el espacio poblado de objetos bellos. Sus objetos puros deben trascender las leyes de la repre-

sentación (...). Cantando la esperanza, la alondra la crea. Para Leonardo da Vinci, es de este modo profetisa y curandera» (6).

La alondra es la poesía, y la poesía es una manera ascética de aproximarse a las creencias religiosas para Gerardo Diego. El vuelo de la alondra no llega tan lejos como el de los ángeles, pero de hecho son equiparables en su fuerza imaginativa, ya que si al pájaro le falta autonomía para ascender hasta las regiones celestes anunciadas por la religión judeocristiana, a cambio encanta los oídos con su canto maravilloso, tan distinto del sonido supuesto de las trompetas angélicas. «Gorjeadora de mortal estilo» es como la define Gerardo Diego, porque su canto no es el de un simple pájaro, sino que debe entenderse desde un plano simbólico.

(6) GASTON BACHELARD: *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 112.

QUIEN ES ROSA CHACEL

CLARA JANES

Escribir de Rosa Chacel me obliga a disponerme a decir —y utilizaré un término muy chaceliano aun a riesgo de parecer algo brutal—, a decir, digo, lo que *pueda*. Y lo que yo *puedo* decir resulta algo complejo. El mero nombre de Rosa Chacel, que, hablando en términos generales, suscita inmediatamente la idea de escritora, gran prosista, primera novelista de la generación del 27 y yo diría de la época actual en las letras españolas, para aquellos que además de lectores somos amigos suyos, no se reduce a una voz, sino que entraña una polifonía. Si tuviera en mis manos todos los medios posibles, mi hablar de Rosa Chacel —y creo que ella lo aprobaría, pues repetidas veces ha enarbolado como manifiesto de su generación el verso de Rafael Alberti: «Yo nací, respetadme, con el cine»— sería una película. Así, para empezar, ofrecería en la pantalla un primer plano de Rosa mirando. La cámara enfocaría sus ojos implacables capaces por sí solos de transmitir desde la captación viva del mundo exterior, al abismo de las profundidades almarías, y poco a poco descendería por su rostro para detenerse en sus labios. Sus labios se mo-

verían y pronunciarían determinadas palabras: «mordoré», «alabastro», «alcancía», palabras que son para ella como fruta sabrosa. Ojos. Labios. Imagen. Palabra. Por supuesto la veríamos también escribiendo o leyendo, y luego comiendo, haciendo ganchillo o cantando un tango —cosa que hace extraordinariamente bien— y, sobre todo, saltando las manos al primer plano —ojos, labios, manos—, la veríamos serrar una tabla, clavar un clavo en el lugar exacto, cortar un vestido sin necesidad de patrón, pintarse los labios sin espejo...

«El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista», dice Heidegger al co-

menzar el ensayo *Arte y poesía*. Por su parte, Unamuno, en el prólogo a sus «tres novelas ejemplares», al tocar el tema de la realidad de la creación, dice que ésta «no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, sino que es «íntima, creativa y de voluntad», y acaba por preguntarse: «¿Quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno? Pues... —responde— uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas.»

Este tanto monta del que hablan por una parte Heidegger y por otra Unamuno —y éste es el motivo por el que me interesa presentar su cotidianidad— se cumple enteramente en el caso de Rosa Chacel. Así, pues, el modo de clavar un clavo o de serrar una madera nos pueden hablar de la impecable construcción de la frase y de la precisión en el empleo de las palabras, pero yo quisiera remontarme todavía más, llegar a aquél «antes, si puede ser, antes» y buscar el origen de todo ello, alcanzar el punto más remoto en el cual la persona y el creador se hacen posibles mutuamente, es decir, los primeros indicios que

permiten adivinar en Rosa la futura escritora y comprobar que son precisamente éstos los que hacen que Rosa sea ella misma. Llegados a este nivel, la cámara tendría un papel auxiliar, pues se limitaría a ilustrar con imagen las imágenes escritas que la propia Rosa ha puesto en nuestras manos en un libro de extraordinaria riqueza en este sentido; me refiero a *Desde el amanecer*.

Con intuición de cabalista —es sabido que, según los cabalistas, los cinco primeros capítulos del *Génesis* están contenidos en el primer capítulo, el primer capítulo en el primer versículo, y éste en la primera letra. Rosa Chacel escribe la autobiografía de sus primeros diez años porque *sabe* que en ellos se contiene *todo*. Y ese *todo* es fundamentalmente su ser como persona y su ser como escritor. Siguiendo, pues, este hilo de Ariadna podemos ver que desde el primer momento, el momento en que Rosa aprende a hablar, aquellas dos cosas

—ojos, labios, es decir, imagen, palabra— ocupan un lugar importante en su vida mental, que es núcleo de su vida. Su padre, cuenta ella, tras haberla sometido durante dos meses al ejercicio de llevarla ante una fotografía familiar y repetirle las palabras «papá, mamá, nena», mientras le hacía poner el índice en cada una de las figuras, le «hizo hablar» a los cinco meses. «Lo que hizo —observa ella (1)— fue enseñarme a mirar» (...), «estableció un istmo a cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocase tres puntos, tres breves contactos que junto a mi oído se convertían en palabras».

A partir de este momento, pues, imágenes y palabras serán dos polos, dos premisas sobre las que se levantará todo el edificio, exigiéndose a ambas una adecuación perfecta a su finalidad. Pero ser escritor, ser novelista, no es limitarse a expresar la visión por medio de la palabra, sino que supone un moverse continuamente en el doble plano de la realidad y de la fantasía, y esto hizo Rosa Chacel desde su infancia, diferenciando ya desde entonces ambos planos con otro de los elementos que están en la base tanto de su ser de escritor como de su persona: la razón.

Otros factores que tendrán capital importancia en su aventura vital serán la soledad, pues la única hermana que tuvo nació cuando ella contaba diecisiete años, y la libertad, es decir, un respeto total a su persona por parte de sus padres, pues Rosa Chacel contó con unos padres extraordinarios que le hicieron sentir desde el primer momento, por una parte, como ser diferenciado en un grupo de tres en el que participaba de modo activo, y por otro, como igual en su entidad. Entregados a ella en cuerpo y alma, no sólo la enseñan todo lo que hay que

saber, sino que se convierten en espectáculo para ella, le leen, le cantan, le representan comedias, y de este modo ella verá desfilar ante sus ojos absolutamente todo, «todos los climas, todas las pasiones, todos los tormentos» (2) —dice—, los caracteres, los sentimientos, es decir, la aventura de la vida, que rápidamente su razón califica, sitúa, reconoce y sobre la que teoriza. La fascinación que ejerce a sus ojos, desde un principio, el mundo del entorno «la realidad de todo aquello me extasiaba y me pasmaba la realidad de estar yo allí de verdad» (3) —dice comentando un veraneo en Rodilana—, sólo es comparable a la exclamación de Rilke «*Hiersein ist alles!*», («¡Estar aquí es todo!»); por ello no necesita de otras niñas: «Yo no había jugado jamás con una chica, no tenía una sola amiga» (4), dice —recordemos que por motivos de salud sólo fue un año al colegio—, y no necesita niñas porque juega consigo misma, y para «sus juegos» utiliza un material peculiar, exactamente todo lo que le rodea.

Siguiendo la línea antes establecida, podríamos decir que juega por una parte con el mundo real, y por otra con el mundo imaginario. Los elementos con que cuenta respecto al segundo son los libros —lee desde los tres años— y sus propias fantasías; en cuanto al primero cabe diferenciar entre el mundo inerte y vegetal, animal y el ser humano, siendo ellos objeto de un estudio pertinaz: «estudiaba, por

(1) *Desde el amanecer*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 17.

(2) *Ibid.*, p. 42.

(3) *Ibid.*, p. 119.

(4) *Ibid.*, p. 67.



ejemplo, cómo moría una mosca pegada al cristal de la ventana —dice—. Había quedado allí, colgando sólo de una pata, y en el cristal se había formado a su alrededor una mancha, como si fuese un vaho que ella hubiese desprendido» (5), y en otra ocasión «contemplaba la planta de la amapola. Cuando las cortaba para llevarlas a casa se mustiaban en seguida, me llenaba las manos del jugo blanco que sueltan, y el olor de todo el montón, caliente y blando, era empalagoso» (6). Y, sobre todo, estudiaba incesantemente los caracteres de los que la rodeaban: «mis padres eran lo único que yo estudiaba con constancia y con sistema. No quiero decir con esto que sólo a ellos les prestase atención y no a los libros, sino que a ellos los estudiaba con una técnica superior (...). Del estudio en vivo que hacía de mis padres no admitía más que mis propias conclusiones; las claves de su carácter que yo encontraba y que se corroboraban a cada momento. Para esto, mi sistema era retener siempre ante mí sus mínimos rasgos, no olvidar una sola de sus palabras, uno sólo de sus actos o gestos y confrontar, medir y pesar. Además, medir sus alcances, es decir, a dónde se puede llegar siendo así, tal como ellos son» (7).

Este juego, esta labor incesante con el mundo del entorno, tenía lugar durante el día, pero al llegar la noche —ya de niña empezó a cultivar el insomnio— entraba en el mundo de las fantasías, entre las que distinguía —siempre la razón rectora— tres géneros: «uno intelectual o, más bien, espiritual, porque unas veces no pasaba de cavilación, pero otras llegaba a meditación, harto arriesgada. Otro era eroticoestético. Otro —tengo que confesarlo— sarcástico, cruel» (8). Las segundas consistían «en vivir una historia amorosa, generalmente sugerida por

una imagen», que provenía de alguna ilustración o grabado: «la pareja escondida entre el ramaje» (...), «la joven perseguida» (...), «la que es arrebatada en un caballo al galope, o la

que se deja contemplar por el que está a sus pies, en adoración» (9). Más complejas eran las de carácter intelectual o espiritual, que podían surgir en torno a una palabra que le había llamado la atención, o bien consistían en meditaciones de carácter religioso. En este último terreno su razón distinguía dos campos: lo histórico y lo indecible, aquello de lo que no se podía hablar y llegaba a ser causa de angustia: «Ya he dicho que mi actitud ante el misterio era la del abordaje (...). Yo me ponía a meditar, con los ojos desmesuradamente abiertos, bajo mi lámpara azul, y repasaba todos mis conocimientos. Examinaba mi idea de Dios para comprobar mi adhesión a ella y mi adhesión era total (...). En cuanto a la noción de la Trinidad, intrínseca a la idea de Dios, ¿diré que la entendía, que me parecía sumamente clara? No, porque esto tocaría lo trivial. Me parecía simplemente que *era así* y no me costaba trabajo *verlo* (...). Mis dudas no se detenían en detalles: sólo la duda absoluta que podía brotar ante la contradicción esencial me angustiaba hasta hacerme intolerable» (10).

En cuanto a las fantasías del tercer tipo, sarcástico y cruel —actitud que rechazaba en los demás—, «porque —dice— tenía la certeza de que su origen era el mal puro» (11), consistían en inventar historias de esa clase, personajes grotescos a los que martirizaba.

Si, como hemos visto, las fantasías eroticoestéticas nacían en general de una imagen, un grabado, una ilustración, las intelectuales y también las crueles podían producirse con facilidad a partir de una palabra; así, por ejemplo, el empleo por parte de su abuela paterna del término «cochifrito» desencadena una historia sádica: «Y mi abuela había dicho un día a la Perejila

(5) *Ibid.*, p. 31.
(6) *Ibid.*, p. 120.
(7) *Ibid.*, p. 41.
(8) *Ibid.*, p. 95.

(9) *Ibid.*, p. 97.
(10) *Ibid.*, p. 105.
(11) *Ibid.*, p. 95.

—otro término objeto de sadismo—: "Tráigame unas asaduras de cordero; haré un *cochifrito*." Respiré el atroz olor de esta palabra y la retuve para crear con ella toda una personalidad. El se llamaba Cochifrito y olía a carne requemada en la sartén. No sólo él: todos ellos, porque tenían hijos, muchos hijitos que guardaban en grandes cestos y estaban siempre en un ambiente oscuro» (12).

Otras veces lo que resultaba inquietante era el empleo equivocado de una palabra. Así, en una de las fantasías que surgía de un grabado de *Las mil y una noches* aparecía un hada tocando con su varita mágica a unos peces que se estaban friendo en una sartén. «La fantasía del hada —cuenta Rosa— constaba, como todas, de tres elementos: una imagen, un movimiento, un tono. La imagen era la figura majestuosa, el movimiento era el diálogo mantenido por ella con los peces, el tono... El tono sigue sonando en mi oído, pero no puedo transcribirlo. Puedo, sí, señalar la palabra conflictiva, la palabra que brotó en la voz conmovida del hada, ante la lamentable comprobación de que los peces eran sus súbditos (...). La palabra es ésta que el hada decía: «*Tropezar* un boquerón y al punto salta.» Esto es lo que exclamaba el hada cuando al saltar el pez lo reconocía. El error, el horror para mí consistía en que el hada empleaba ese provincianismo, que me habían corregido tantas veces, *tropezar por tocar*» (13).

«Siempre me impresionó, me afectó o me sobrecogió encontrar una palabra en situación insólita. Siempre, desde una edad que no puedo recordar, los accidentes de las palabras, deformaciones, abreviaturas, transposiciones sintácticas me causaban una impresión parecida, no precisamente al miedo, sino al susto» (14), dice en otro



momento refiriéndose no ya a una fantasía, sino a la vida real, y esto era tan importante como para dar carácter a su relación con las personas; así, por ejemplo, hablando de su abuela materna, dice: «Tenía la insoponible costumbre de emplear expresiones que juzgaba originales o refinadas: decía *canelón*, en vez de *canalón*; decía *por cima de*, en vez de *por encima de*. Cuando decía estas cosas —y otras de este género— yo la miraba y ella sentía que habíamos chocado» (15).

Seguir hablando de palabras sería interminable y aún quedaría mucho por decir; así, por ejemplo, la unión establecida por Rosa desde un principio entre ética y estética, la importancia dada a lo real, casi por encima de lo bello; la ausencia de romanticismo en su actitud frente al mundo; la costumbre de hablar con otros o consigo misma de lo vivido «para que nada se pierda»; el ambiente de fe en la ciencia que la rodeaba; su lectura de Julio Verne, la fascinación del cine, sus meditaciones sobre la muerte o su descubrimiento de todo el mundo clásico a través de una estatua de Apolo, elementos éstos que serían de enorme peso en su futuro de escritora. Pero todos ellos, en aquel momento de su vida —sus primeros diez años—, eran sencillamente lo que la diferenciaba y constituía, como sucede todavía hoy, aun hallándose extraordinariamente enriquecidos hasta el punto de llegar a deslumbrarnos. Porque son no sólo lo que nos permite establecer la ecuación entre el artista y su obra, sino lo que hace que a la pregunta ¿quién es Rosa Chacel?, podamos responder sin vacilar: es esa niña que a los cinco meses, con los ojos muy abiertos, mira tres imágenes, extiende el brazo, las señala certeramente con el índice y pronuncia las palabras adecuadas.

(12) *Ibid.*, p. 110.
(13) *Ibid.*, p. 101.
(14) *Ibid.*, p. 259.

(15) *Ibid.*, p. 284.

WAGNER Y EL TEATRO CLASICO ESPAÑOL

JORDI MOTA

POSIBLEMENTE sea el compositor alemán Richard Wagner la personalidad extranjera que se ha expresado en forma más laudatoria sobre nuestro teatro clásico. Por ello es tanto más inexplicable que esta postura tan manifiesta, cuando no auténticamente fanática, no haya sido dada a conocer en España.

Wagner conocía nuestro teatro clásico con una meticulosidad asombrosa. El mismo llegó a escribir al doctor Letamendi: «Hasta creo poderle asegurar a usted que he penetrado en el espíritu de esos grandes poetas españoles —se refiere a Calderón, Lope y Cervantes—, quizá aún más profundamente que tantos otros que tienen la dicha de haberlos podido estudiar en su lengua nativa.» Indudablemente leyó todas las traducciones alemanas —muchas— y en varias versiones si se presentaba el caso. *La dama duende, La gran Cenobia, El mayor monstruo del mundo, El médico de su honra, La devoción de la Cruz, La sibila de Oriente, Amor, honor y poder, Apolo y Climene, El verdadero dios Pan, El hijo del Sol: Faetón, El monstruo de los jardines, Céfalo y Procris, La divina Philotea, La niña de Gómez Arias, Fuenteove-*

juna, La verdad sospechosa, El licenciado Vidriera, Don Quijote, Rinconete y Cortadillo..., son algunas de las obras que sabemos que leyó, suponiendo que las que gozan de mayor fama y que no se hallan reseñadas aquí tuvo ocasión de conocerlas anteriormente, época de la cual se guardan menos testimonios.

El primer contacto de Wagner con nuestro teatro clásico data de 1857, cuando tenía cuarenta y cuatro años. Posiblemente anteriormente habría leído algunas obras de las más famosas, pues recientemente se ha encontrado su biblioteca de Dresde y en ella tenía el compositor 10 tomos de obras de Calderón y cuatro de teatro español en general, entre ellos las famosas traducciones de Schlegel. Pero fue en la época mencionada cuando descubrió verdaderamente nuestro teatro y cuando quedó encadenado a él hasta su muerte.

El 9 de julio de 1857 escribe a Matilde Wesendonk: «Para su satisfacción personal, le advierto que no he podido trabajar esta noche, pero Calderón, sin embargo, lo he quitado de en medio.» Dado que Matilde era una entusiasta de nuestros clásicos y que el espíritu de Wagner estaba bien predispu-

to a aceptar y amar lo que Matilde —la inmortal Isolda— amase, los autores españoles, y en especial Calderón, hacia el cual se dirigía la devoción de la señora Wesendonk, serían para Wagner una inagotable fuente de inspiración.

De la lectura de la correspondencia entre Wagner y Matilde puede deducirse que el amor hacia ella y hacia Calderón empezó en el mismo momento. «Hoy hace un año que tuvimos una bella velada en casa de los Wille —escribió Wagner a Matilde desde su retiro veneciano—. Hacía un tiempo maravilloso. Al regreso del paseo, hacia las alturas, tu marido ofreció el brazo a la señora Wille; yo pude, pues, ofrecerte el mío. Hablamos de Calderón: ¡qué a propósito venía!» Pero es en la correspondencia con Liszt donde más extensamente nos habla de su sentimiento hacia nuestro autor.

El 25 de enero de 1858 escribió a Franz Liszt:

«Mi querido Franz:

Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuán reconfortante es, en toda la madurez de la vida, tomar conocimiento con un poeta como Calderón. El me ha acompañado incluso aquí; acabo



ACUARIO
81

de terminar la lectura de *Apolo y Climene*, y después, *El hijo del Sol: Faetón*.

Calderón, ¿te es familiar ya? Vista mi poca aptitud para las lenguas (¡como para la música!), no es, desgraciadamente, abordable para mí más que en una traducción. Pero Schlegel, Griesz (por el estudio de los fragmentos más remarquables), von der Malsburg y también Martín (de Brockhaus) han hecho mucho para revelarme el espíritu y a menudo incluso la increíble finura del poeta. No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores muy semejantes. Es él también quien me ha hecho ver lo que es realmente España: el producto de una floración extraordinaria, incomparable, que se desarrolla con una rapidez tal que, pereciendo la materia, debía llegar inevitablemente a la negación del mundo.

El carácter de la nación, mezcla de delicadeza y de pasiones profundas, encuentra en la idea del "honor" una expresión en la cual

los sentimientos más nobles y, al mismo tiempo, los más terribles se vuelven una segunda religión, en la cual el egoísmo más espantoso y la abnegación más sublime buscan igualmente su satisfacción. Nunca la naturaleza del mundo propiamente dicha podría aparecernos bajo trazos tan limpios, más brillantes, más imponentes, pero, al mismo tiempo, más negativos y más espantosos.

Las pinturas más sorprendentes del poeta tienen por objeto el conflicto entre este "honor" y la simpatía, este sentimiento profundamente humano; es el honor el que determina las acciones que el mundo aprueba y exalta; la simpatía mancillada se refugia en una melancolía casi inexpresada, pero, sin embargo, más profunda; una melancolía generosa que nos hace reconocer lo que hay de terrible y de fútil en la naturaleza del mundo.

Es esta convicción, por así decir, trágica, la que en Calderón se traduce en una maravillosa potencia creadora, y bajo este punto de vista ningún poeta en el mundo le iguala. O la religión católica ha intervenido para reconciliar estos dos extremos y en ninguna parte ha podido coger la importancia que tiene aquí, o el contraste entre el egoísmo del mundo y la simpatía del individuo ha tomado un carácter más claro, más categórico, más plástico que en ninguna otra nación.

Lo que es todavía más significativo es que casi todos los grandes poetas españoles, en la segunda mitad de su vida, renuncian al mundo para entrar en la religión. Pero entonces constatamos un hecho absolutamente único: es que en esta nueva existencia, después de haber triunfado enteramente de la vida por la idea, estos poetas han sabido pintar esta misma vida con una seguridad, una verdad, un calor y una nitidez que no habían conocido en su anterior vida; ¡qué digo yo! En el fondo de sus conventos ellos han dado luz a las creaciones más graciosas y placenteras. Frente a este fenómeno tan maravillosamente sugestivo, cualquier otra literatura nacional

me parece muy débil e insignificante, y si la naturaleza ha hecho surgir un Shakespeare en medio de los ingleses, es necesario recordar que Shakespeare ha sido el único en su especie. Asimismo cuando yo veo a la admirable nación inglesa, esta cambalachera universal, que continúa floreciendo y prosperando maravillosamente, mientras que la nación española está herida de muerte, yo estoy impresionado porque este fenómeno esclarece para mí de manera tan viva el problema que hay que resolver en este mundo.»

Liszt quedó cautivado por esta carta y le escribió a Wagner rogándole que le recomendase alguna obra e incluso que le indicara si alguna en concreto sería susceptible de ser musicada, pues los temas del «honor» y el «catolicismo» le interesaban vivamente.

Wagner no contestó a estas preguntas de Liszt en forma directa. La respuesta la encontramos en una carta dirigida a María Wittgenstein, hija de la princesa Wittgenstein, con la que se tenía que casar Liszt.

«Franz me escribió al final sobre Calderón y me pidió consejo desde dónde debía comenzar a ocuparse de él. El tema del honor y el catolicismo, que en mi comunicación resalta con más fuerza, no lo encuentra, según parece, expresado ostensiblemente en una obra determinada. La importancia intuida por mí sobre dicho tema se basa más bien en una impresión total mía de todo el período literario español. En las obras, donde el honor constituye la temática especial, el sentimiento de exigencia del antagonismo salvador es, más bien, el secreto no expresado del poeta; la propia representación finaliza casi siempre con la satisfacción exterior de ese sentimiento nacional, mientras que únicamente nosotros notamos con dolor el sacrificio del sentimiento. Nadie es en esto más objetivo que Calderón. Pero precisamente este dolor lo desatan los autos sacramentales, y es ahí donde Franz encontrará aproximadamente lo que exige.»



Wagner continúa hablando sobre el tema de la posibilidad de musicar una obra, pero de momento manifiesta no haber encontrado nada.

La hija de Liszt, Cósima, que al final fue la fiel esposa de Wagner, escribe en sus diarios, recientemente publicados en Alemania: «Querría que Richard se decidiese a escribir algo sobre Calderón, pues nada se ha escrito que agote el tema sobre este poeta eminente y difícil de comprender. Me duer-

mo meditando profundamente sobre este proyecto.»

Lamentablemente, Wagner no llegó a escribir sobre nuestro poeta, pues hubiese sido de esperar una obra muy interesante, a juzgar por su conocimiento de la obra calderoniana. Gracias a los mencionados diarios de Cósima podemos seguir paso a paso las lecturas de Wagner en los últimos años. De su lectura se desprende que el entusiasmo del compositor y el de su esposa no eran realmente

iguales. Quizá de ahí el deseo de ella de disponer de una obra explicativa. La total identificación de Wagner con nuestros clásicos es verdaderamente difícil de explicarse.

En los momentos sentimentales más graves, Calderón acompañará siempre a Wagner. «En este momento no leo más que a Calderón», escribe a Liszt el 1 de enero de 1858, y dos años después, el 1 de enero de 1860, en una carta a Matilde Wesendonk, confiesa: «Cuando me encuentro en esa inquietud interior, entonces no puede actuar sobre mí ningún cuadro, ninguna obra plástica: constituye como un mecanismo sin sentido que rebota, sólo el mirar por encima de todo ello me conduce a lo que me tranquiliza. Constituye esto la única visión ajena que me es simpática esta visión más allá del mundo es la única que comprende el mundo. Así miraba Calderón, ¿y quién ha escrito versos más maravillosos sobre la vida, la belleza y la flor de la vida que él?» Y del 6 de abril de 1861 es la queja escrita también a Matilde: «Mi niña, ¿a dónde ha volado la suerte de las noches de Calderón?», recordando las incansables lecturas de ambos de las obras de nuestro inmortal dramaturgo.

El entusiasmo de Wagner por nuestro autor era tan manifiesto, que con mucha frecuencia citaba versos de las obras que más le entusiasmaban. Por varios conductos nos ha llegado esta información, y como las leía repetidamente, no es de extrañar. Incluso en algunas dedicatorias, Calderón está presente, y así, en una hoja de álbum enviada por Wagner a María de Buch, escribe la frase de Calderón: «¡Lo que es imposible de callar es imposible de decir!»

No es raro encontrar en los diarios de Cósima citas sobre lecturas calderonianas que al cabo de unos años se repiten. *La dama duende* era, sin duda, una de las obras que les entusiasmaban: «Por la tarde leemos *La dama duende*, de Calderón, y comentamos toda suerte de cosas, la finura de la dialéctica, el juego refinado con

las ideas, la manera única como —sin música— se acerca al amor. Los personajes de Calderón no son individualidades, son máscaras de las que el poeta se sirve para decir las cosas más profundas y, sin embargo, este arte poético determina un inmenso desarrollo del teatro en el que Calderón se ha amparado para proclamar su visión del mundo.»

Once años más tarde vuelven a la misma obra: «Por la tarde leemos los dos últimos actos de *La dama duende* con una alegría sin par.»

Wagner es definitivo en sus juicios sobre nuestro autor: «Shakespeare no pertenece en absoluto a la literatura y no se le puede comparar con un poeta y un artista como Calderón.» Unos días más tarde, una comparación entre Shakespeare y Calderón entusiasma a Cósima: «Me gustó mucho su comparación entre Shakespeare y Calderón; el primero es un vino nuevo, el segundo un vino preparado con cuidado.»

Algunas obras les entusiasman especialmente: «Acabamos la tar-

de leyendo *La gran Zenobia*, de Calderón. Un maravilloso primer acto, una escena incomparable en el segundo (Zenobia y Decio en el campo de batalla); «Durante el día leo *El monstruo de los jardines*, que me atrae irresistiblemente»; «Hablamos todavía largamente del primer acto de *El mayor monstruo del mundo...*, leemos a continuación los dos últimos actos y quedamos fascinados...», pudiendo continuar con más y más citas. El entusiasmo siempre renovado al leer obras conocidas lleva a Wagner a exclamar después de leer *El médico de su honra*: «Estamos locos de no releer sin cesar y solamente a los poetas inmensamente grandes y raros.» Esta cita es del 19 de marzo de 1881, y el 6 de julio del mismo año Cósima pide a Wagner que vuelva a leer en voz alta esta obra.

En cierto momento de su vida parece que hubo una separación entre Cósima y Wagner al enjuiciar a Calderón, y fue justamente la lectura de *El médico de su honra* la que les unió de nuevo en su entusiasmo. De la lectura de esa obra, el 20 de diciembre de 1873 escribe Cósima: «El temperamento apasionado de Don Enrico, la angustia de Doña Mencía, parecida a la del animal que van a matar; la sutil gravedad de Don Gutierre, el sentido de la justicia, al tiempo cómico y popular de Don Pedro, la escena llena de arte y de vida, el presentimiento de la muerte por parte del Rey, lo que le mueve a hacer alejar a Enrico; las canciones que se hacen sobre él y que su hermano oye por la noche en la calle, todo esto es extremadamente eficaz, se siente uno bajo los trópicos, muy lejos, muy lejos, sujeto por la acción, fatalmente fascinado.»

Pero si sobre Calderón —del que Wagner escribirá a la princesa Wittgenstein: «a mí me atrae cada vez más de los grandes poetas lo que callan más que lo que hablan, y por ello es Calderón para mí tan querido»— tiene dividido al matrimonio Wagner, su entusiasmo por otros autores españoles no produce esta división.

Leen a Lope y Ruiz de Alarcón en especial—de Tirso de Molina, por ejemplo, ni una palabra— e igualmente les entusiasman. De Lope, Wagner alaba el estilo: «...le falta la conclusión—se refiere a una obra de Goethe—, porque todas las estrofas son iguales y no encuentra la alternancia entre los versos de dos y tres pies; esto se ha perdido, lo que los griegos sabían tan bien y que me sorprendió en mi juventud permitiéndome construir toda mi métrica. Lope de Vega conocía esta alternancia, pero Calderón no tan bien; él razonaba demasiado y utilizaba en su lugar un troqueo uniforme».

También con Lope se producen las repeticiones de las mismas lecturas. El 31 de octubre de 1870 escribe Cósima en su diario: «Por la tarde leemos *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, que nos causa gran placer», y el 11 de septiembre de 1882: «Por la tarde, a mi demanda, nos lee *Fuenteovejuna*, que nos entusiasma.»

Sobre Ruiz de Alarcón, muy pocas citas y un único comentario: «Por la tarde leemos con gran placer *La verdad sospechosa*, de Alarcón.»

Pero si está fuera de toda duda que Calderón y Shakespeare eran los autores predilectos de Wagner, tampoco admite discusión el hecho de que *El Quijote* era su libro preferido.

A Wagner, como tantos otros hombres eminentes en todo el mundo, dejó cautivado esa obra maestra de Cervantes.

No sabemos a ciencia cierta cuántas veces leyó Wagner el *Quijote*, pero sí podemos contabilizarlas a partir del Diario de Cósima. La primera cita data del 10 de junio de 1869, y la anotación, aunque en el Diario de Cósima es de puño y letra del propio Wagner: «Entre estas conversaciones, Richard me lee unos extractos de *Don Quijote*, lo que me reconforta mucho.» Al día siguiente empieza la lectura sistemática: *El Quijote* es magnífico; leemos este libro durante una gran parte de la mañana y de la tarde.»

Las citas continúan hasta el 4 de noviembre de ese mismo año, fecha en que posiblemente concluyen la lectura. Nuevamente empieza la lectura el 24 de diciembre de 1875. «Por la tarde, después de la distribución de los regalos, Richard me lee unos pasajes de *Don Quijote* y no podemos menos de echarnos a reír»; el 27 de enero empieza la lectura sistemática, que termina el 29 de abril de 1876: «¡Conducimos a nuestro magnífico Don Quijote a su tumba y nos despedimos de él! ¡Una obra como ésta no es analizable, hace falta vivirla como una tragedia!»

Nueva cita el 25 de octubre de 1879. «Por la tarde comenzamos *Don Quijote*, que leemos hasta el primer retorno del héroe a su casa»; la lectura se prolonga hasta mediados de mayo de 1880.

La última cita es del 11 de junio de 1881: «Por la tarde, *Don Quijote* (episodio del león y el retablo de maese Pedro), que crea una atmósfera afectuosa y alegre y Richard y yo no sabemos cómo decirnos hasta qué punto esta obra es única.» ¡En once años leyó cuatro veces la obra! ¿Cuántos españoles podrían decir lo mismo?

Las opiniones, tanto de Wagner como de Cósima, son definitivas, concluyentes: «Por la tarde, *Don Quijote* (la caverna de Montesinos, magnífica)»; «... los consejos de Don Quijote a Sancho Panza son maravillosos»; «Partida de la Corte del Duque, ¡qué hombre tan perfecto era!»; «leemos poco, pero es magnífico. Episodio del teatro de marionetas. ¿Cómo puede la gente llegar a apreciar esto, cómo puede llegar a conocer esta obra?»; «volvemos a tomar la lectura de nuestro sublime Don Quijote, y nuestra admiración y nuestro placer van en aumento»...

Pese a las reiteradas lecturas, Wagner exclama: «¡Lo que da sensación de rareza a estas obras inmortales es lo que siempre tienen de nuevo!»

La primera cita que he podido encontrar de Wagner referida a Cervantes es verdaderamente significativa. Se halla en la corres-

pondencia con Matilde Wesendonk y fue escrita el 21 de diciembre de 1861: «En el restaurante vi a Royer, director de la Gran Opera, pero hice como si no le viese. Cuando le vi de nuevo al poco tiempo, había leído ya el anuncio de una traducción publicada por él sobre obras de teatro perdidas de Cervantes. De pronto interesaba el hombre. Es curioso que fui hacia él y estuve charlando una buena media hora, ignorando completamente al director de ópera, ya que, entre nosotros, Cervantes era el único tema. Al día siguiente me envió su libro. La introducción del poeta me conmovió de manera especial. ¡Qué resignación más profunda!»

Wagner se interesó no sólo en la obra, sino también en la vida de Cervantes. Con frecuencia lo citaba como ejemplo del artista al que no se sabe valorar. El 23 de diciembre de 1879 escribe Cósima: «Hablamos del destino de Cervantes, hecho prisionero en una batalla que fue después una victoria y posteriormente relegado a un segundo plano por Lope de Vega, que sabía admirarlo, pese a todo. Richard me ha dicho: Para mí una escena del *Quijote* tiene más valor que todo Lope de Vega. La vida de la mitología cristiana de Don Quijote nos hace pensar que únicamente los españoles, entre los modernos, tienen el derecho a hablar de una cultura.»

En otra carta a Matilde escribe: «El estreno del *Tristán* es mi meta principal; si se logra, entonces ya no me queda mucho que hacer en este mundo, y con gusto me voy

a dormir con el maestro Cervantes»; pero, por suerte, el futuro le tenía deparada una obra que superaría a esa obra, *Parsifal*, y en su concepción también estaría presente Cervantes: «Por la tarde, *Don Quijote*. La única fuente de alegría en este momento. Richard, mientras tanto, piensa en *Parsifal*. El nombre de Gurnemanz le corre por la cabeza.»

Efectivamente, en una forma u otra, nuestro teatro clásico influye en la obra wagneriana, y aunque esto sea más bien tema para otro trabajo, apuntaremos los hechos más significativos. «Únicamente en Cervantes he podido encontrar el espíritu germánico», dice Wagner, lo cual corrobora en otra ocasión interpretando al piano el tema de Sigmundo: «Es el *Don Quijote germánico*», dice.

Pero no sería en la gigantesca tetralogía donde la influencia se manifestaría más claramente. Realmente las obras en las cuales nuestro teatro pudo dejar su huella, fueron *Tristán*, *Los maestros cantores de Nüremberg* y *Parsifal*.

Las dos primeras fueron concebidas en la época en la que Wagner se hallaba plenamente dedicado a la lectura de Calderón. El encuentro entre Tristán e Isolda del segundo acto nos recuerda tremendamente el final de *El mágico prodigioso* entre Cipriano y Justina. En general, en las dos primeras obras mencionadas podemos encontrar la clásica distribución de personajes de nuestro teatro, el caballero, el criado, la dama y la sirvienta. Tristán, Kurwenal, Isolda y Brangania cubren estos papeles. Sin embargo, hay que apuntar que al suprimir el carácter del «gracioso» el efecto está mucho mejor conseguido.

Ahora bien, es en *Los maestros cantores* donde el paralelismo es mayor, y creo que podemos afirmar categóricamente que la influencia es manifiesta y aun consciente. Ahí sí se reúnen todos los elementos tantas veces repetidos en nuestro teatro. El caballero que se enamora de la dama (Walter y Eva) y el criado y la doncella que también se enamoran (David

y Magdalena), mientras que todo está presidido por el rey o un noble renombrado (aquí Hans Sachs) y toda la obra está salpicada del humorístico actuar del «gracioso» (Beckmesser en *Los maestros cantores*). El final dramático de esta genial obra de Wagner es precisamente la plasmación más clara de lo que escribió el músico alemán refiriéndose a Calderón: «A mí me atrae cada vez más de los grandes poetas lo que callan en vez de lo que hablan.» *Los maestros cantores* es la más clara demostración de que una obra puede ser considerada por el público como una divertida comedia y realmente ser un drama. La renuncia de Sachs en *Los maestros cantores* la encontramos en cierto modo también en *Nadie fie su secreto*, de Calderón.

Indudablemente la concepción de *Parsifal* debió estar influida por la mística de nuestro teatro. A Wagner no le gustaba de Calderón la forma de tratar el problema religioso en algunas de sus obras, pero indudablemente la repetida lectura de nuestros clásicos le debió hacer concebir su gran obra religiosa, su *Festival sacro*, como lo calificara. La acción la hizo transcurrir en España (una parte en la España gótica y otra en la musulmana). El nombre de Monsalvat—que ya aparece en *Lohengrin*—ha intentado ser identificado con diversos lugares: Montserrat, Salvatierra, San Juan de la Peña. Lamentablemente los proyectos de Wagner de viajar a España no llegaron a realizarse.

De hecho contribuyó mucho a ello el no conocer a nadie aquí. La obra wagneriana no había despertado en España ni la pasión ni el odio que despertó en el resto de Europa. Cuando Cósima le comentó a Wagner que el estreno de *Lohengrin* en Madrid—la primera obra de Wagner interpretada en España y cantada por el famoso Julián Gayarre—coincidía con el centenario de Calderón y que él tendría algo que decir con ese motivo, se limitó a comentar: «Allí todo está muerto.»

Al final de su vida conoció a ese sorprendente joven llamado Marsillach, que a los diecinueve años había escrito y publicado la primera biografía de Wagner en España y una de las primeras de Europa. Entonces empezaron los planes, pero no pudieron llevarse a término. Wagner falleció en 1883 y ese mismo año moría también el joven Marsillach.

Posiblemente si las circunstancias hubiesen sido diferentes hubiésemos encontrado más testimonios de la influencia de nuestro teatro, pero podemos darnos por satisfechos. Un hombre de la talla de Wagner, al que todos consideran un músico, pero que él, ante todo, quiso considerarse un poeta, un dramaturgo, enjuicia a nuestros clásicos con un entusiasmo y un casi fanatismo que es raro encontrar en la propia España.

Cuando uno mira distraídamente la «cartelera» de los diarios alemanes de las más importantes ciudades, encuentra casi siempre alguna obra de Calderón o Lope en las carteleras. Grandes poetas y filósofos como Goethe, Herder, Schopenhauer, Schiller, etc., contribuyeron a dar a conocer nuestro teatro, pero, indudablemente, a Wagner le corresponde una parte importante de esta difusión.

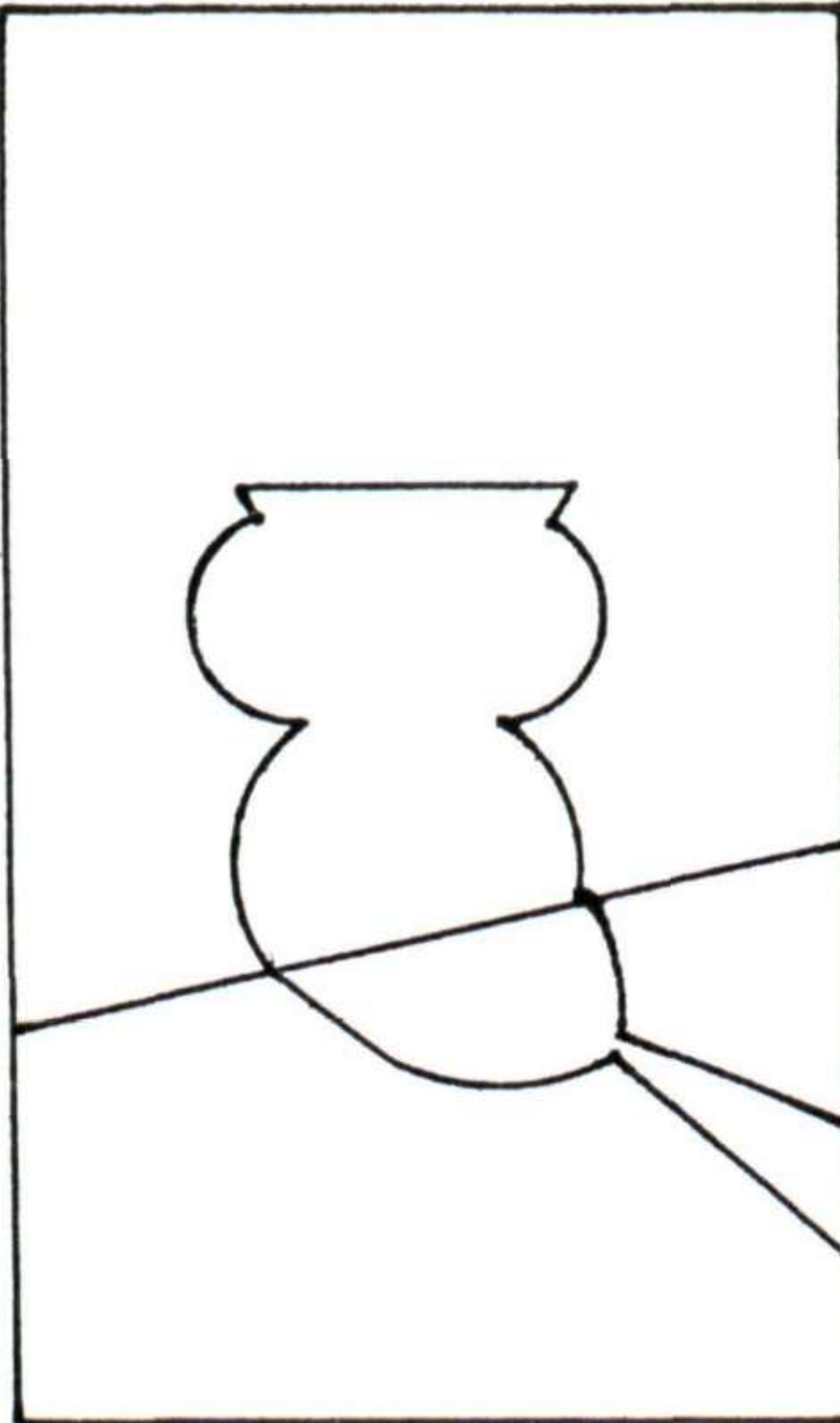
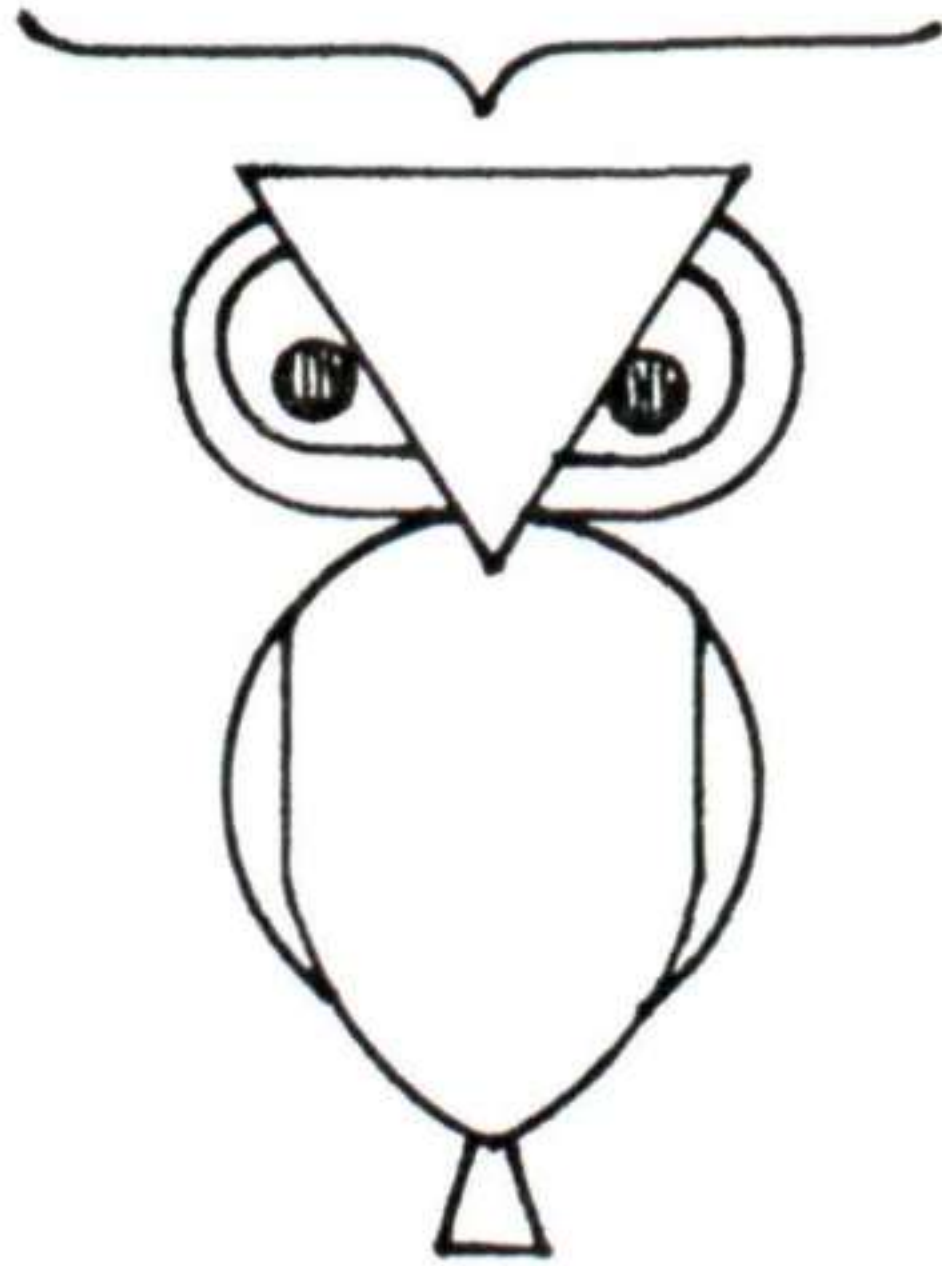
Es de lamentar que en España no se conozca en absoluto esta faceta de la personalidad del gran músico. Si este trabajo sirve para divulgar ese entusiasmo de Wagner por nuestros clásicos, y ello trae también un mayor interés en España hacia el inmortal compositor, habrá valido la pena.



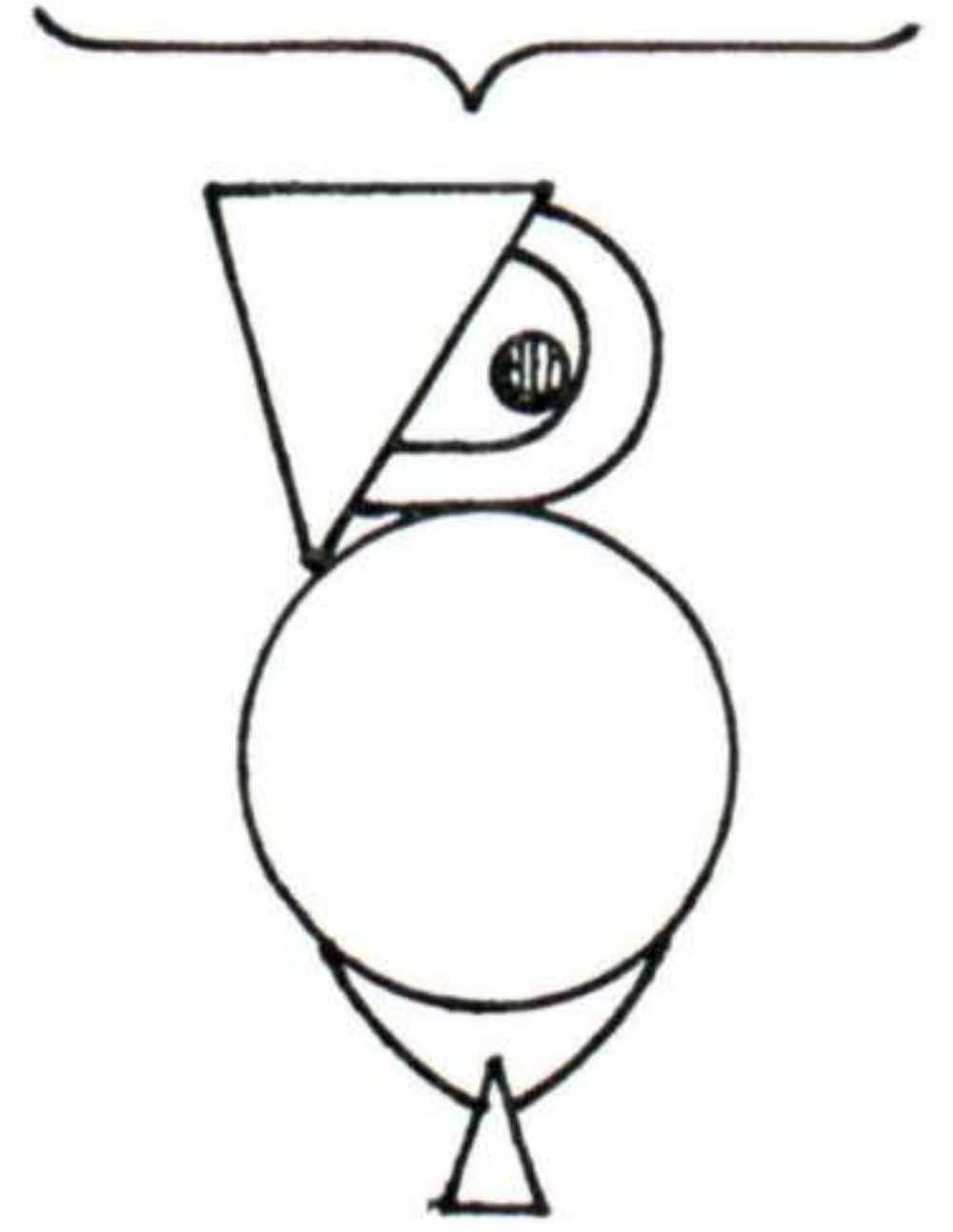
AQUARIO
81

Lechu Zen

NO JUZGUES POR
LAS APARIENCIAS.



SOBRÉ TODO POR
LA TUYA.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

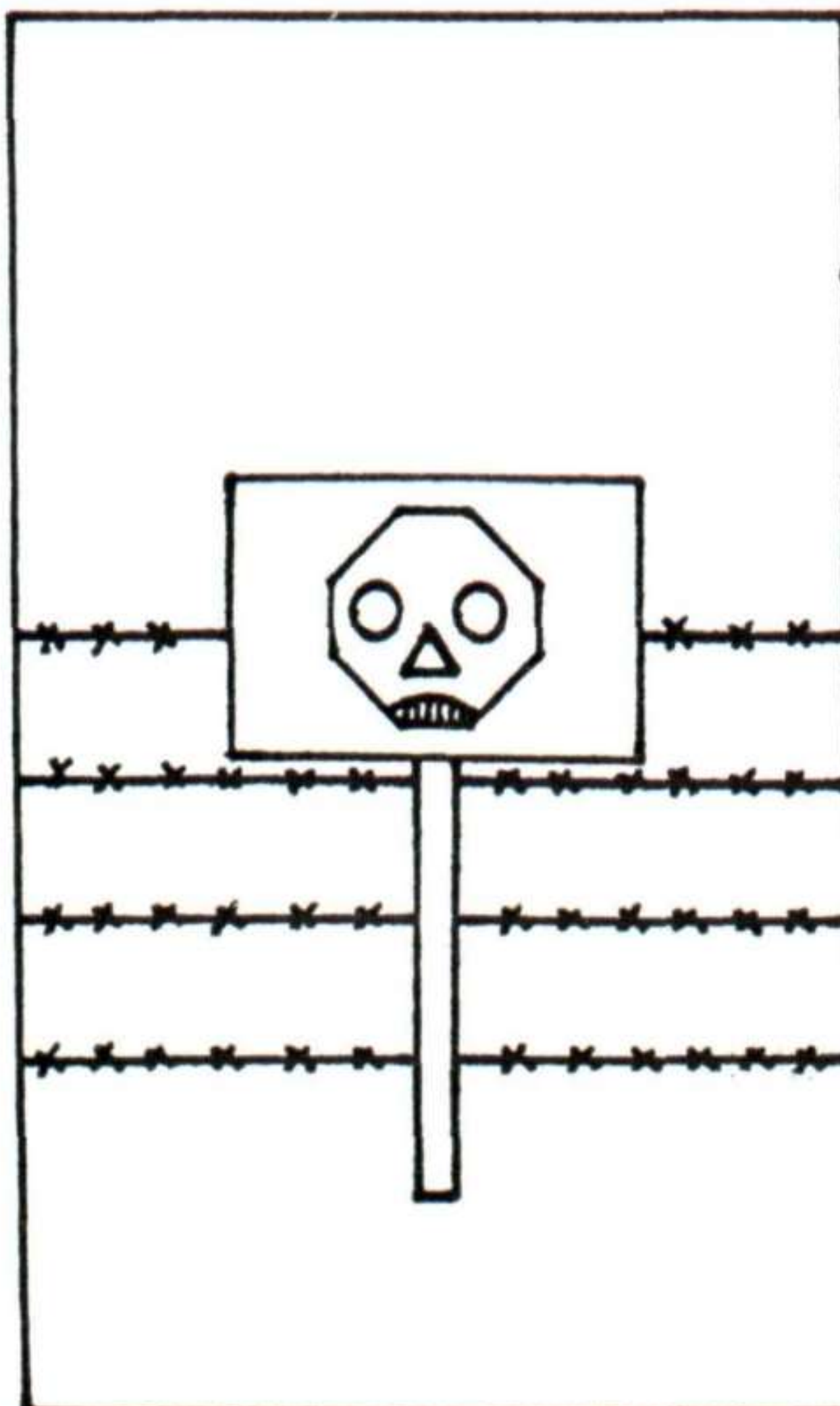
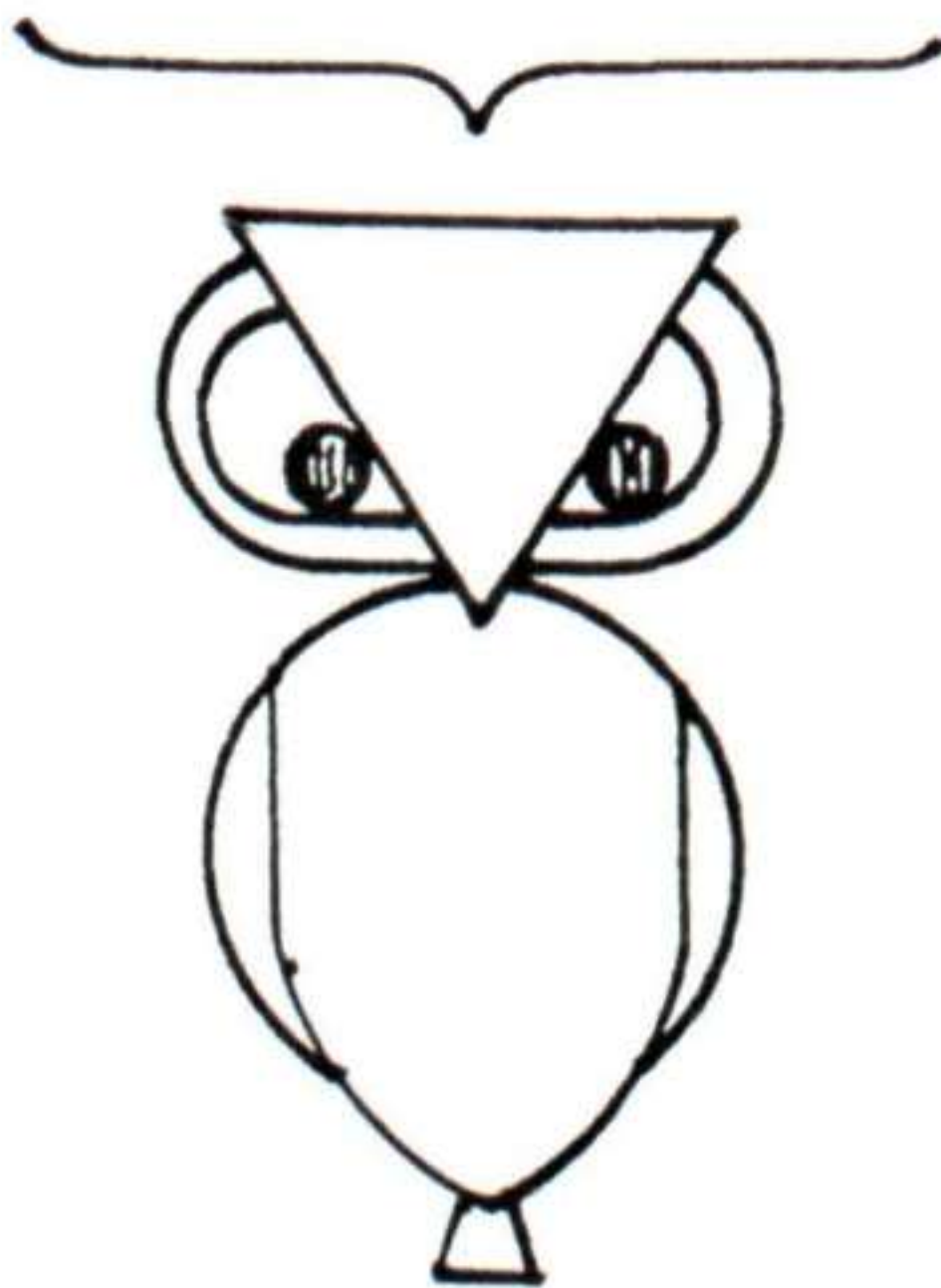
REFRANERO COMENTADO

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

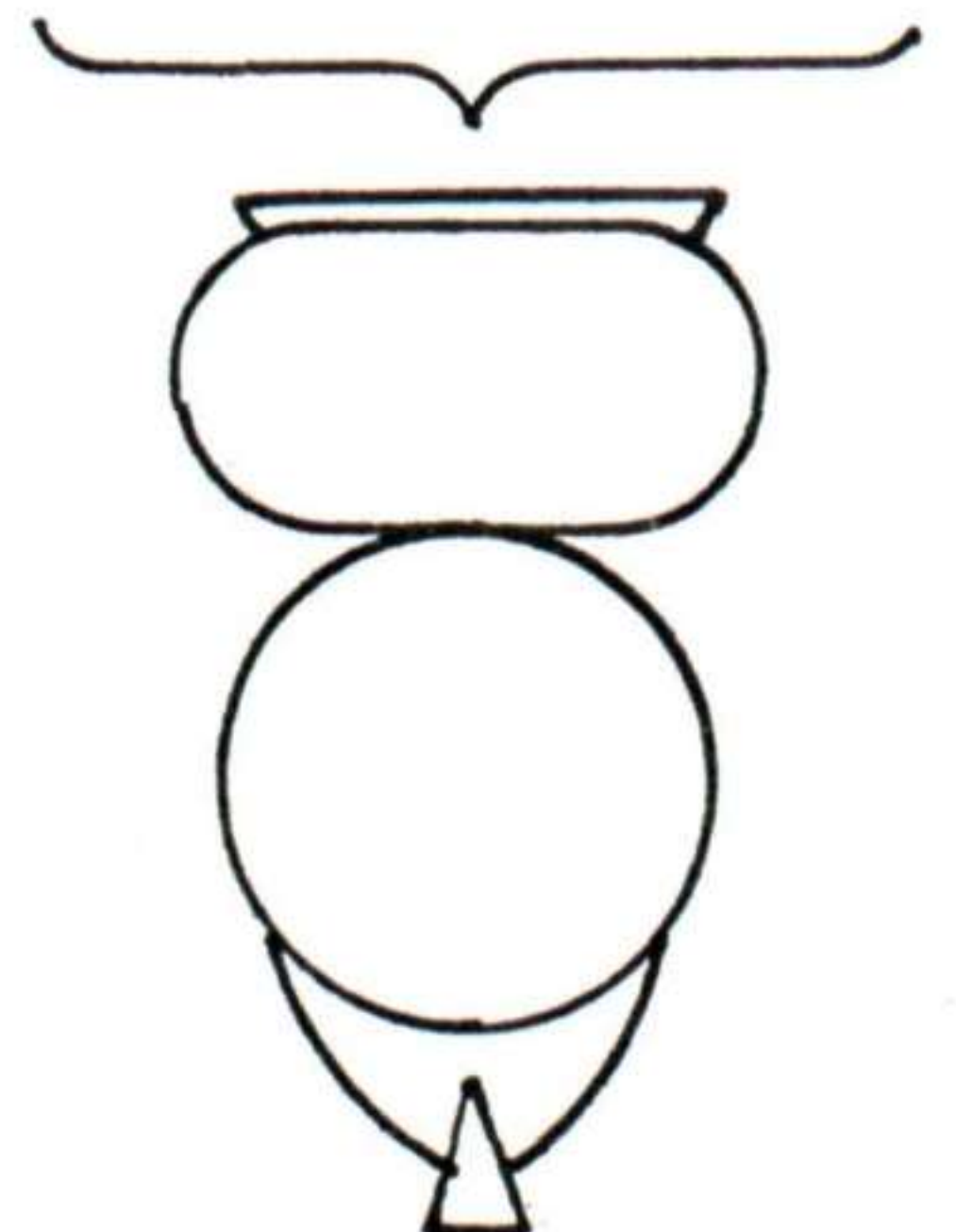
No hay mejor testigo que
el papel escrito. Correcta-
mente.

También al verdugo lo
ahorcan. Pero después.

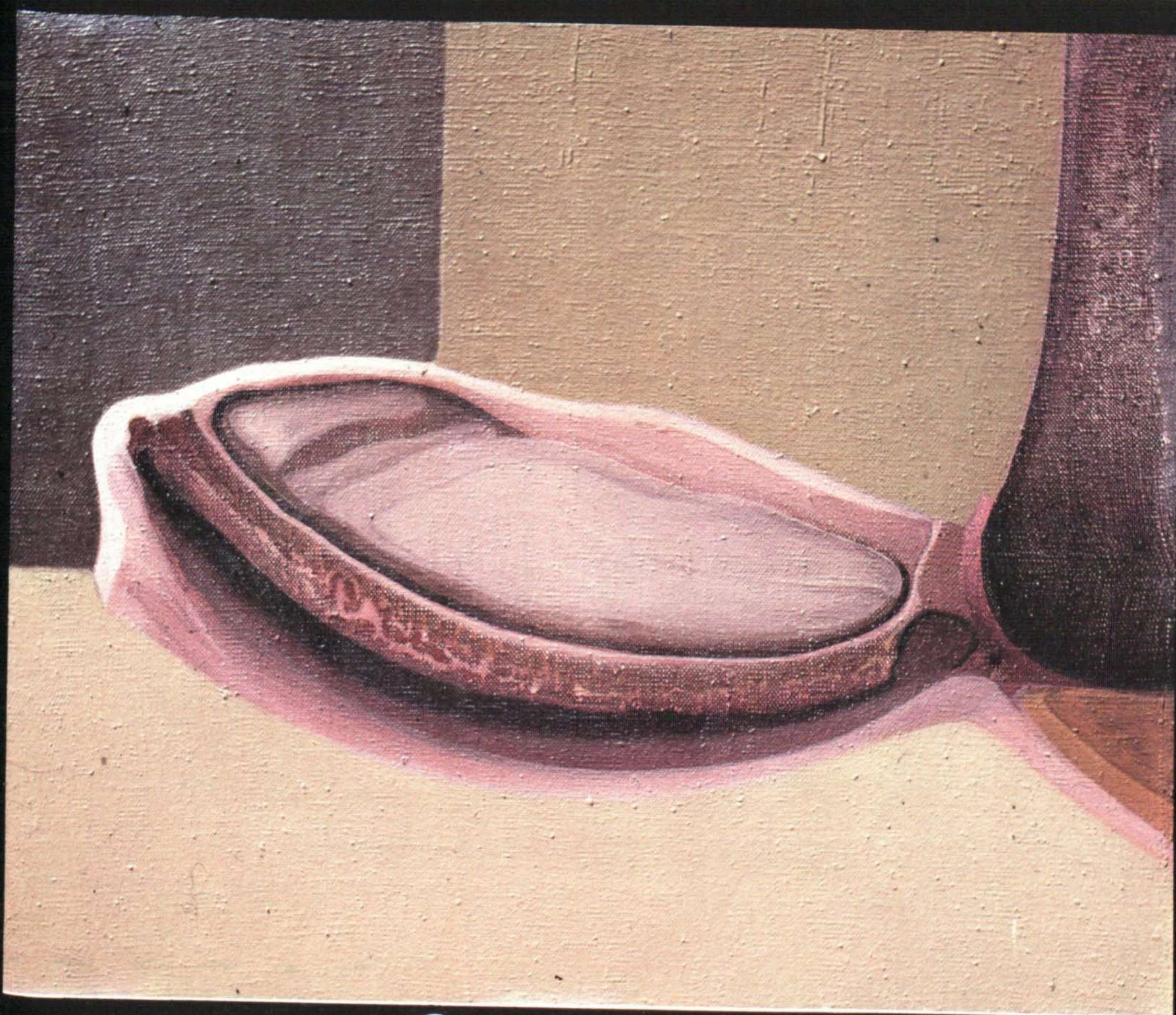
LA PERCEPCIÓN COINCIDE
CON LA REALIDAD.



Y SUELE HORRORIZAR.

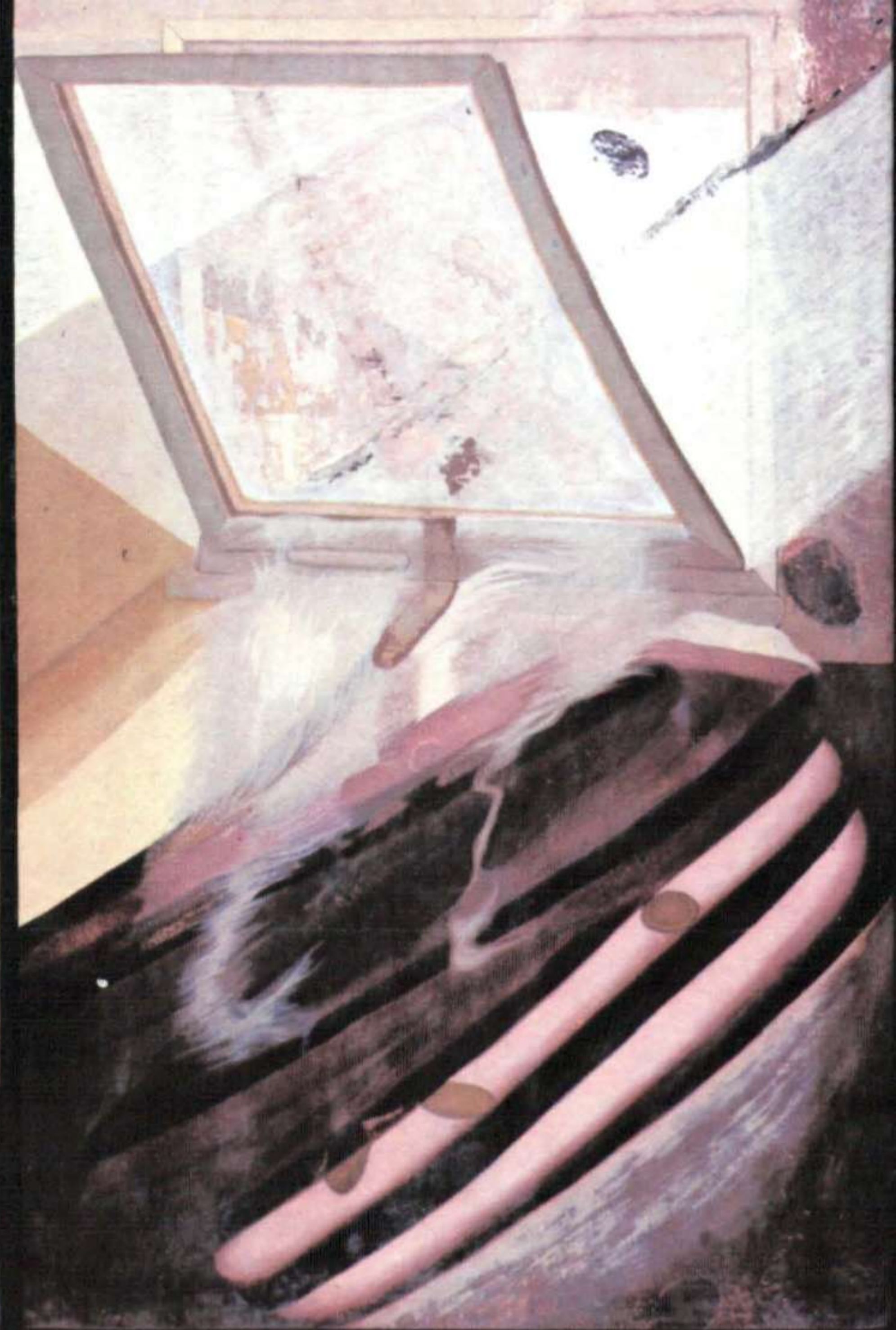
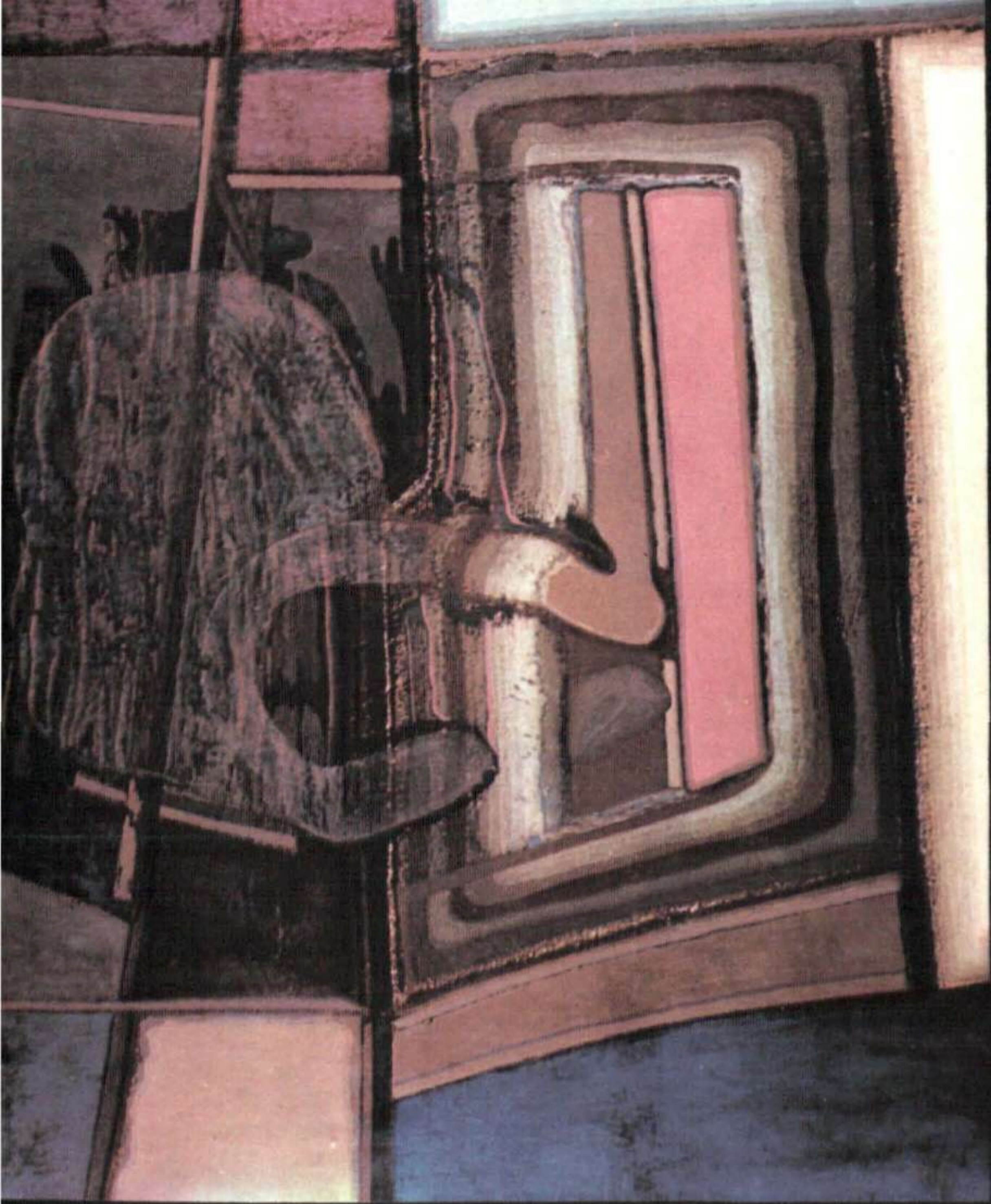


ΣΑΝΤΙΑΓΟ

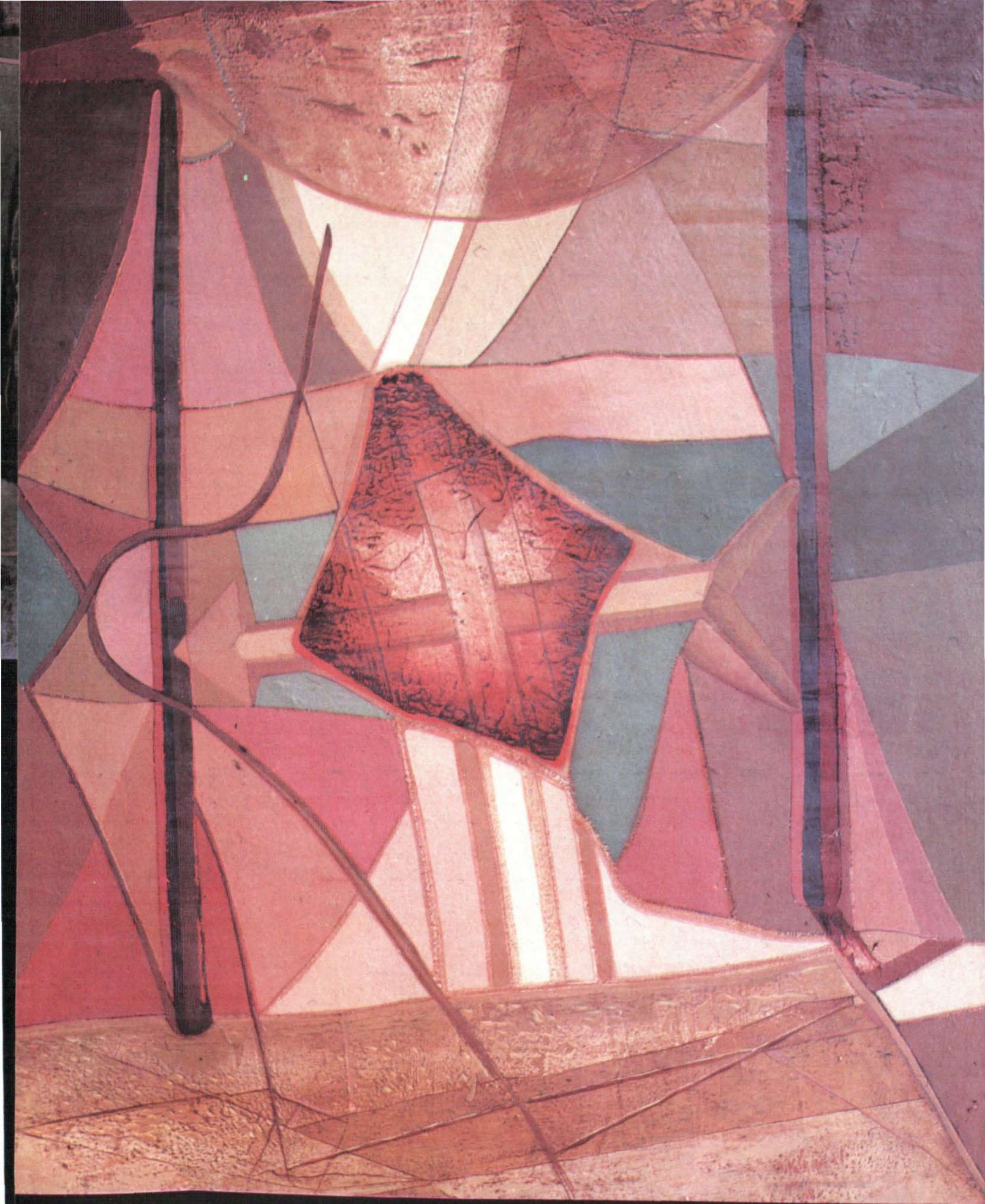


francisco peinado









MITO ORFICO Y LECTURA MÍTICA DE "EL BESO DE LA MUJER ARAÑA", DE MANUEL PUIG

En la tradición grecolatina, Orfeo tuvo el consentimiento de Zeus para ir a buscar a Eurídice, su mujer, en los Infiernos y traerla de vuelta a la Tierra. Con su lira, Orfeo fue capaz de apaciguar las potencias infernales, salvando así a su mujer. Pero una condición tenía que ser respetada: no mirarla hasta que ella se hubiese asomado a ver la luz del día. Asaltado por una duda, Orfeo, a mitad del camino, se vuelve: Eurídice desaparece para siempre. Orfeo, pues, fracasa en su tentativa de sacar a su amada de los Infiernos.

La interpretación del mito antiguo ha dado lugar a una abundante literatura que, por regla general, coincide en ver en la figura de Orfeo alguien empleado en la búsqueda de un ideal, al cual no se entrega más que de palabra y no en los actos. A este ideal trascendente nunca se llega, ya que el hombre está debatiéndose entre sus múltiples y contradictorios deseos. En su descenso a los Infiernos, Orfeo se acerca a las fronteras de lo prohibido y muere por no haber elegido bien. *El beso de la mujer araña* (1) ofrece repetidas veces una transposición del mito órfico.

En el primer relato, Irena, la mujer pantera, carga con el peso de una misteriosa herencia que determina su vocación trágica. Si Irena cede al deseo sexual, corre el riesgo de verse transformada en pantera:

«La leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje» (página 19).

Con el joven arquitecto, Irena está condenada a vivir sus amores de un modo meramente platónico. Cualquier veleidad genital sería fatal, llevando consigo la vuelta de Irena al estado de animal devorador de hombres. Ante este dilema insoluble, Irena escogerá la muerte, dejándose devorar por la pantera del zoológico.

¿Cómo interpretar este relato? El mismo Valentín nos proporciona una interpretación psicoanalítica

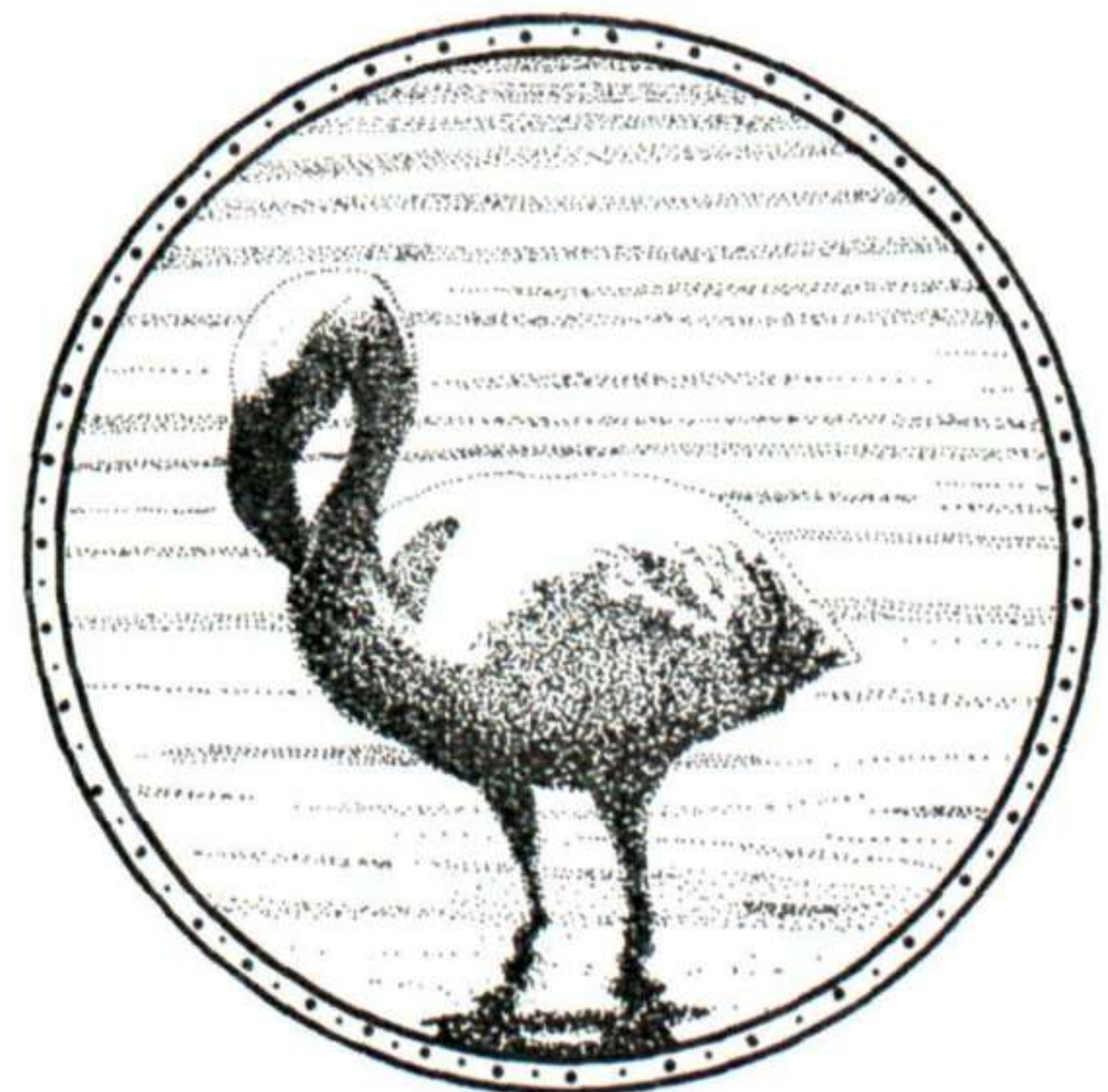
muy clara. Debido a su educación, Irena siente en cuanto al sexo un miedo intenso, que se expresa bajo la forma del fantasma de la mujer pantera:

«Hay ese tipo de mujer, que es demasiado sensible, demasiado espiritual, y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado, y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida cuando se case, porque tiene adentro una barrera» (p. 37).

Por lo demás, el joven arquitecto, su marido, le insta a consultar con un psicoanalista. Irena está tironeada por pulsiones contradictorias (repulsión/atracción hacia el marido o hacia el psicoanalista), en un conflicto que a nivel simbólico se liquida con la metamorfosis en fiera devoradora de hombres.

A partir de aquí podemos atrevernos a hacer una interpretación mítica del relato de la mujer pantera. Desmontamos la significación del mito mostrando que el fantasma funciona como una coartada. En Irena el miedo al sexo no es acaso más

Ilustraciones de Bullido



(1) Citamos por la edición Seix Barral/Nueva Narrativa Hispánica, 3.ª reimpresión, 1979, Barcelona.

que el rechazo de una vida sexual que el orden social quiere imponerle dentro del marco del casamiento burgués. Irena se revuelve contra los pretendidos derechos del marido, contra el analista que aparece como un guardián del orden social («si la cura, la va a entregar a la vida matrimonial, al sexo», p. 37). La significación del fantasma de Irena echa por tierra la idea de legitimidad instaurada por el casamiento burgués. En efecto, el hombre que se apresta a poseerla firma su sentencia de muerte. Pero, por su parte, Irena se condena a la insatisfacción, al inacabamiento, a la ausencia del Otro. El conflicto, que ilustra la vocación trágica de Irena, queda así abierto. Irena desaparece entregándose a la pantera del zoológico, lo mismo que Orfeo, que acabó sus días destrozado por las mujeres tracias.

Apuntemos de paso que los decorados en los cuales Irena manifiesta su condición de mujer pantera no son de ningún modo anodinos y figuran un infierno mítico. La naturaleza animal y maléfica de Irena se exhibe siempre en la oscuridad y en un ámbito cerrado, como el de la oficina donde se halla el marido y la colega:

«Nada más que la mesa de ellos, con esa luz medio siniestra de abajo para arriba, y se oyen pisadas de animal (...) y la luz de la mesa echa unas sombras como de gigante sobre la pared, de él con la colega agarrada a él, y a pocos metros la sombra de una fiera de cola larga, y parece que él tiene una cruz en la mano. Son nada más que las reglas de dibujo que él las pone en cruz, pero ahí se oye un rugido terrible y, en la oscuridad, los pasos del animal que se escapa despavorido» (p. 39).

O también en la escena de la piscina subterránea (!):

«En eso baja la portera y prende todas las luces, le pregunta qué le pasa. Ahí no hay nadie, ¿por qué tantos gritos? La otra está como avergonzada, no sabe cómo explicar el miedo que tiene, imagínate cómo le va a decir que ahí se metió una mujer pantera» (página 40).

La mujer pantera tiene miedo de la luz; ésta ahuyenta los malos espíritus (2).

A través de las películas contadas por Molina, los personajes de la novela van identificándose con los héroes de aquellas. De modo que el desenlace de la historia de la mujer pantera prefigura de algún modo el destino de Valentín y de Molina. Ambos han de arrostrar una muerte violenta. Tanto Molina como Irena han escogido el modo de su muerte: Irena, abriendo la jaula de la pantera; Molina, aceptando los riesgos de ayudar a un grupo de guerrilleros acosados por el régimen. Lo mismo Valentín que el analista, al cual se identifica, también *han escogido*, pero su muerte tiene un carácter expiatorio muy marcado: los dos han transgredido: Valentín, con respecto al orden político, atacando al régimen imperante; el psicoanalista, con

respecto al orden deontológico, al abusar de su paciente:

«Su miedo más grande es que la bese un hombre y se vuelva pantera. Y el médico ahí se equivoca, y le quiere quitar el temor demostrándole que él mismo no le tiene miedo, que está seguro de que es una mujer encantadora, adorable y nada más, es decir, que el tipo elige un tratamiento feo porque, llevado por las ganas, busca el modo de besarse con ella, eso es lo que busca. Pero ella no se entrega» (pp. 39-40).

Más tarde:

«Ella se le echa en los brazos porque está desamparada, siente que nadie la quiere, que el marido la abandonó. Y el psicoanalista interpreta que ella lo desea sexualmente, y encima piensa que si la besa y hasta consigue mandársela completa, entonces le va a quitar de la cabeza esas ideas raras de que es una mujer pantera. Y la besa y se aprietan; se abrazan y se besan. Hasta que ella (...) la pantera le saltó encima...» (pp. 44-45).

La segunda película narra el encuentro de Leni, una cantante de café-teatro, con un oficial alemán del ejército de ocupación. Este filme se sitúa bajo el signo de un romanticismo descabellado, que termina testimoniando un patetismo lacrimoso. Aunque Leni se pregunta si es posible amar a un invasor (piensa si ella podría querer a un invasor de su patria, y se queda pensando...», p. 58), no tardará en vencer sus escrúpulos al presentarse la ocasión. Fascinada por la elegancia viril y la sensibilidad delicada de Werner, Leni acepta la protección del oficial alemán, de quien pronto se enamora. Asociando su existencia a la de Werner, Leni se hace portadora de un destino trágico, tanto más que el maquis la ha comisionado para suministrar ciertos informes bajo pena de represalias.

Vemos perfilarse el dilema trágico. Sentimentalmente—más que ideológicamente—, Leni ha de vencer ciertos escrúpulos: ella sabe que Werner hace ejecutar a miembros del maquis. El viaje de Leni a Berlín, donde queda fascinada por el espíritu, la moral y las realizaciones de la Alemania nazi, va a ayudarla. Mistificada por la propaganda del régimen, acepta ponerse al servicio del nazismo colaborando en la búsqueda del jefe de «la organización criminal judía». Pero en el momento en que encuentra su pista, ella misma será descubierta, resultando malherida. Su amigo llega demasiado tarde, ella agoniza y el relato se termina con la expresión de dolor contenido del amante, difuminado ante el heroísmo de aquella que murió por la grandeza de Alemania.

Apoyándonos en el método definido por Roland Barthes en sus *Mitologías*, podemos descifrar la composición del mito, destacando el poder mistificador de este filme propagandístico. Tras haber definido la dualidad del significante, forma y sentido a un tiempo, se desprenden tres tipos distintos de lectura del mito, según que aquel que lo reciba enfoque sobre uno u otro o sobre ambos:

1.º El papel de Werner, que encarna la voluntad de poder de la Alemania nazi triunfante, ha de ser tomado al pie de la letra. Es el *símbolo* del orden nacionalsocialista. Este modo de enfocar es el del

(2) Podemos preguntarnos si Manuel Puig no intentó fundir el personaje de Irena en una especie de sincretismo mítico que enlaza la tradición grecolatina (remitiendo la escena de la piscina al Aquerón, el río de los muertos) con la tradición maya que hace del jaguar (la mujer pantera) una potencia ch'oniana, representación de las fuerzas internas de la tierra.



productores del mito: por ejemplo, el del servicio de propaganda del régimen al desplegar sus medios al nivel de la prensa, de la radio, de los desfiles y las manifestaciones multitudinarias.

2.º Siempre según Barthes, «el mito es una impostura». La actividad de Werner persiguiendo a la organización criminal judía internacional es la coartada para las ambiciones expansionistas de la Alemania nazi. Este modo de enfocar es una desmistificación del mito, es la lectura hecha por un componente político.

3.º El papel de Leni es el de consumidor de mito. Integra el mito participando en la ideología nacionalsocialista, considerando su adhesión a ella como algo obvio y natural. Propiamente mistificadora es la adhesión de Leni a la causa nazi. Leni está envuelta en el siguiente dilema: o bien cumplir con la misión que le impuso la Resistencia o bien colaborar con Werner en el intento de sorprender a la organización judía. La solución es simple: para acabar con las últimas reticencias, Leni va a *convencerse* de que Werner está persiguiendo a criminales. Leni está mistificada por la propaganda del régimen, tanto más fácilmente cuanto que su amante aparece adornado de todas las virtudes. Hecha la elección, tendrá que ir hasta el fin por fidelidad a su amor y renegar consiguientemente de su patria, lo que constituirá su perdición. Tal es el descenso a los infiernos de Leni.

Asimismo es de notar el decorado con que concluye la película: un como campo cerrado, el castillo donde se ha acordado que Leni entregue los informes al jefe del maquis. Los alemanes encargados de la protección de Leni, a causa de la lluvia (¡agua fatídica!), pierden su pista y no pueden llegar a tiempo.

Corolariamente se plantea otra cuestión. Molina es espectador del filme, es seducido por el itinerario heroico de Leni. ¿No será él, como ella, mistificado por una hábil propaganda? Le da igual el contenido, mas le importa la forma. Eso es lo que declara en sustancia Valentín:

«—Me ofendés porque te..., te creés que no..., no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste» (p. 63).

La cuarta película es un episodio importante en la adaptación del mito órfico. A esa altura del libro, el filme y el delirio de Valentín se confunden (mezcla del entorno familiar de Valentín con los personajes del filme). El descenso a los infiernos del joven revolucionario *sudamericano* (!) prefigura el destino de Valentín (3). Cuando el joven sudamericano pretende conectar con la organización guerrillera que acaudilla un antiguo compañero de la Sorbona («un compañero de militancia política estudiantil», p. 131) es conducido por una india con aires de muchacha salvaje hacia un lugar recóndito, escarpado, de difícil acceso. El joven pasará la noche en una cueva húmeda (p. 132), donde la moza le revelará, pero sólo a medias palabras, las circunstancias de la muerte del padre del joven. Esta revelación decidirá el destino del futuro guerrillero (p. 149) y lo moverá a ejecutar a su madre y a su amante en nombre de la verdad y la moral revolucionaria. La conclusión del relato es una alusión clara al mito de Orfeo. Al final, el joven guerrillero, minado en sus convicciones, queda abocado a una condenación eterna:

«Un muchacho que ve en los ojos de la campesina una condena eterna» (p. 150).

La referencia más explícita, la transposición más fiel del mito órfico es la del último filme: el de la cancionista enamorada del joven reportero. La trama narrativa es un tópico que encontramos en los más sobados folletines o melodramas. Por eso, precisamente, los tres protagonistas son *productores del mito*.

1.º La cancionista, infeliz y humillada por un marido autoritario y egoísta, encarna el mito de la eterna soledad. Soledad de la incompreensión cerca de un marido exclusivista que se ha dedicado a alienar a su compañera:

«La llevó a viajar, a ver mundo, pero de vuelta en su país se volvió más celoso, hasta reducirla casi a una prisionera» (p. 229).

De la mujer mantenida a la meretriz no hay una neta distinción. La cantante es víctima de un determinismo social, a la vez que ideológico, que la lleva a prostituirse por razones económicas. Le es imposible librarse de su enajenamiento, con lo que se ve condenada a la soledad del amor contrariado. Cuando por fin ya puede vivir con su amante, éste está físicamente en declive.

2.º El magnate representa el arquetipo del amor burgués, perverso y destructor. El amor está rebajado al rango de los valores mercantiles. Al darse cuenta el magnate de que su mujer se ha enamorado del joven reportero, tratará encarnizadamente de destruir a su rival y, a través de él, a la cancionista. Las apabullantes riquezas del magnate sirven a la perversidad. La noche misma del estreno ordena el cierre del cabaret, allí donde su ex compañera intentaba empezar de nuevo. Así, la decisión del magnate acaba con las esperanzas de

(3) No es ninguna casualidad si este relato figura en el centro de la novela (final del capítulo 7). Este relato es imputable al delirio de Valentín; ahora bien, las últimas páginas de la novela refieren el delirio del agonizante Valentín. Las divagaciones de Valentín tienen lugar en una isla. La conclusión es igualmente trágica. En el momento en que Valentín confiesa su amor por Marta, ésta desaparece para siempre y todo se desvanece como en un sueño. Otra forma de la condena eterna de Orfeo.

la cancionista. Más tarde, él busca circunstancias atenuantes, reconoce su error («le dice que todo lo ha hecho por amor, por la desesperación de perderla», p. 260). Pero ya, ¿de qué sirve? Es demasiado tarde. Cuando devuelve las joyas, la cancionista ha sufrido demasiadas humillaciones y el joven, totalmente a merced de la desesperación y del alcohol, no podrá ya sobrevivir.

3.º El joven periodista hace el papel de Orfeo. Es un poco poeta: escribe letras de canciones y se sirve de ellas para seducir a la cancionista. La salva del escándalo con el secuestro de una publicación

infamante, pero, lo mismo que Orfeo, fracasa en sustraerla al poder del magnate. Cuando los amantes están juntos, el joven, destrozado y enfermo, no soportará la dependencia y aún menos la humillación (la cancionista se prostituye para proveer los fondos necesarios al matrimonio). Cuando se entera el joven, es el golpe de gracia. Así pues, el joven encarna la impotencia, el fracaso. No consigue salvar a la cancionista de la alienación y él mismo se malogra en este empeño.

CLAUDE LE BIGOT

el ocio atento

ACTUALIDAD DE H. C. ANDERSEN

Hans Christian Andersen empieza así su cuento alegórico titulado *El nido de cisnes*:

«Entre los mares Báltico y del Norte hay un antiguo nido de cisnes: se llama Dinamarca. En él nacieron y siguen naciendo cisnes que jamás morirán.» Uno de esos cisnes es el poeta Öhlenschlanger; otro, el escultor Thorwaldsen, y otro, el filósofo Sören Kierkegaard.

Los lectores sabemos que otro de esos prodigiosos cisnes que se eleva del antiguo nido de Dinamarca es el propio Hans Christian Andersen.

«Mi vida es un cuento maravilloso», dice Hans Christian Andersen al comenzar el relato autobiográfico en *El cuento de mi vida* (*). El 2 de abril de 1805 —ahora hace ciento setenta y cinco años— nace en Odense, de un joven padre zapatero —sólo tiene veintidós años— y de una mujer sencilla. La cama de matrimonio de esta pobre familia estaba hecha con la madera del catafalco donde se expuso el ataúd del conde de Trampe. Vivían los recién casados muy modestamente en una casa de habitación única. Andersen ha reproducido el ambiente y la casa de su infancia: «Una escalera conducía de la cocina al desván. En el canalón del tejado, entre nuestra casa y la del vecino, habían instalado una caja

llena de tierra donde medraban tan ricamente cebolletas y perejil: he aquí todo el huerto de mi madre. En mi cuento *La reina de las nieves* continúa verdeando.»

La madre de Andersen no fue fehabían obligado, incluso, a pedir limosna. Y la desgraciada niña, cuando no lograba decidirse a pedir, se refugiaba llorando bajo el puente del río Odensee, sin atreverse a regresar al hogar. «Con una imaginación de niño —dice Andersen— me representaba tan vivamente esta escena, que al pensar en ella se me saltaban las lágrimas. Me he inspirado en el recuerdo de mi madre para pintar la vieja Dominica en *El improvisador*, y la madre del músico, en *Sólo un violinista*.

Gran parte de las escenas patéticas de los cuentos de Andersen tienen una inspiración directa en la realidad. Incluso es muy posible que el terrible y desolador relato *No servía para nada*, que tiene como protagonista a una madre lavandera y a su hijo, sea un recuerdo autobiográfico, ya que al morir su padre, la madre del pequeño Andersen tiene que ganarse penosamente el jornal lavando ropa.

Como recuerdo de este padre que murió tan pronto, el niño menciona las lecturas que le hacía: *La Fontaine*, *Holberg*, *la Biblia* y *Las mil y una noches*. Al quedarse solo, pues la madre pasa la mayor parte del

día fuera de casa, Andersen juega con el pequeño teatro que le había construido su padre, cose la ropa de sus muñecas y se entretiene leyendo poesías dramáticas.

Muy pronto descubre el teatro de Shakespeare, por el que siente una gran veneración. Vive para su teatro de títeres y desea ser actor. Canta y recita, quiere participar en las obras dramáticas, y su mayor ilusión es hacer de príncipe en *La cenicienta*. Andersen no será actor de teatro, pero sí será actor de sus propios cuentos al narrarlos, ya que es un extraordinario narrador y hace todos los personajes y finge todas las voces y es maestro en el diálogo.

En medio de todos estos candorosos recuerdos, como un estribillo, Andersen se repite: «Dios no puede abandonarme.»

El joven Andersen, protegido por dadivosos mecenas, puede viajar y aprender. Empieza a escribir cuentos, que los críticos consideran puerilidades. Federico VI le concede una pensión anual que le permite dedicarse enteramente a la literatura.

Viaja mucho: recorre Alemania, Italia, reside en Viena y visita Praga y Constantinopla. Con frecuencia reside en París, donde trata a Lamartine, Balzac y a Martínez de la Rosa. En un viaje a España conoce al duque de Rivas y a otros literatos españoles. En Alemania, a Chamisso y a Tieck.

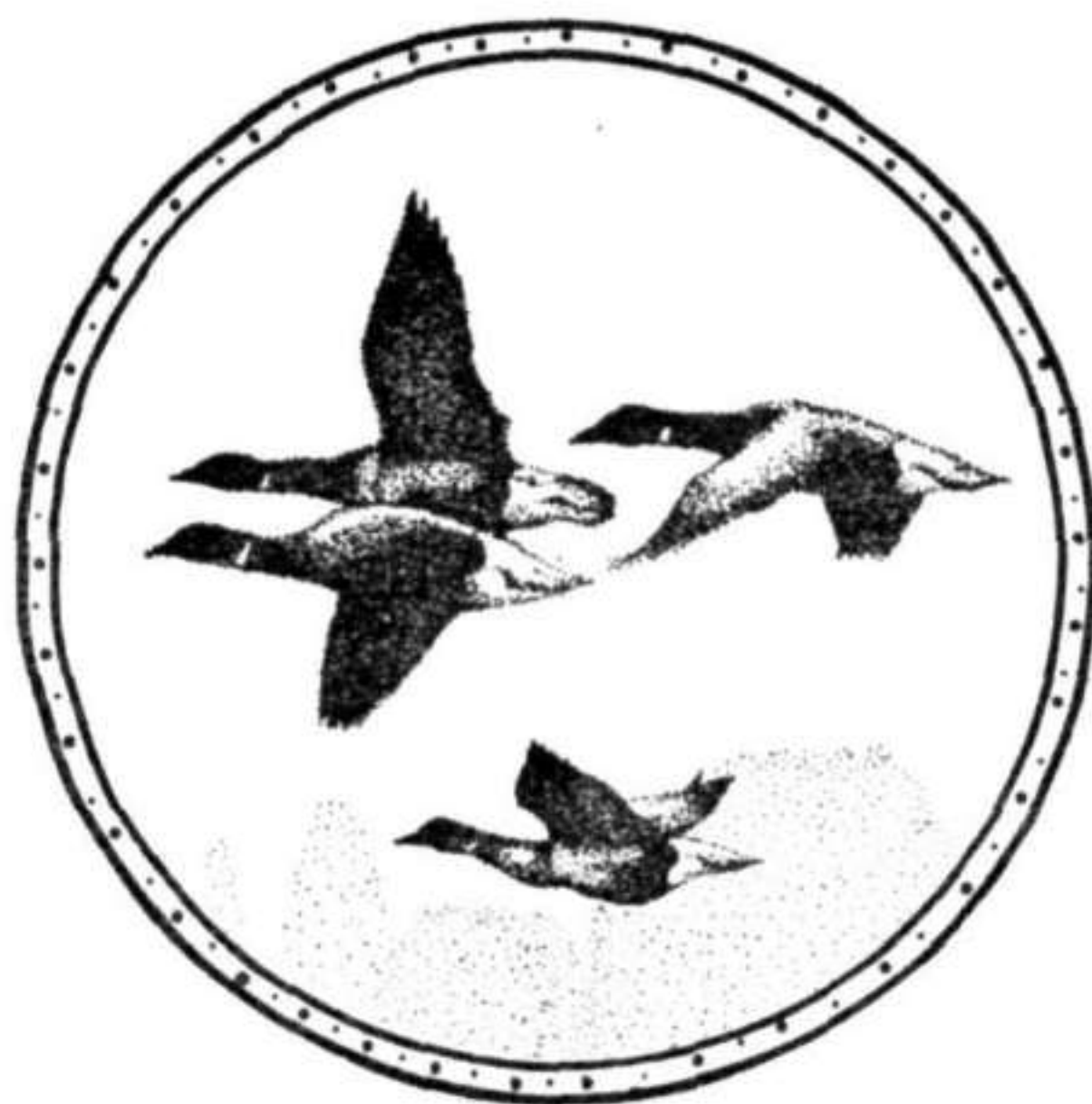
En 1835 Andersen publica su primer volumen de cuentos. En 1836 tuvo críticas muy duras sobre *El encendedor de yesca* y *La princesa del guisante*. Cada año publica un nuevo volumen. Los críticos siguen censurándole sus cuentos, pero él los escribe sin hacer caso de la opinión de estos negros cuervos de mal agüero.

En *El cuento de mi vida*, Andersen dice: «Para que el lector supiese a qué atenerse, había titulado mis primeros volúmenes *Cuentos para niños*. No eran más que una transcripción de los que yo había contado de viva voz a los pequeños. Pero no tardé en percatarme que las más diferentes edades encontraban gusto en ellos. La gente joven se interesaba por el escenario, la gente madura buscaba antes la idea.»

Y luego añade: «Si se va siguiendo el orden cronológico de estos cuentos, podrá constatar un progreso incesante, una incesante clarificación de las ideas, una mayor ponderación en los recursos empleados y, si me atrevo a decirlo, una vida y un frescor cada vez mayores.»

Andersen, al principio, no hace más que revalorizar el folklore danés, al igual que los Grimm hicieron en Alemania. El narra los relatos populares que escuchó en el corro de las hilanderas y en la recolección del lúpulo. Con razón dice el gran folclorista Stith Thomson en su obra *El cuento folklórico*: «Con el cuento *Gran Claus y pequeño Claus*, H. C. Andersen logra escribir uno de sus cuentos más populares sin hacer ningún cambio significativo en la tradición, tal como lo aprendió. El material mismo es tan divertido que ha complacido no sólo a la audiencia literaria a la cual se ha dirigido, sino también a los oyentes de cuentos de todas las partes del mundo.»

Estos cuentos folklóricos, en su hermosa simplicidad, en su rústica sencillez, son poetizados por el artista Andersen. Los cuentos del pueblo se transmutan por la elaboración de un poeta, que los embellece a impulsos de su propia inspiración y de las influencias de sus poetas preferidos. La fantasía de E. T. A. Hoffman, la poesía de Heine, el encanto imaginativo de Walter Scott quedan al fondo de las narraciones de Andersen. Y todo es tan poético que hasta los objetos más vulgares de la vida cotidiana se animan con espíritu. Y ésta es una de las cosas más notables del arte de Andersen, del don de este prodigioso escritor. A Andersen se le podrían aplicar las palabras que le dice un niño a un anciano, al que pide un cuento, en el relato *Madre Saúco*: «Usted puede inventarse uno al momento. Madre dice que todo lo que usted mira



puede convertirse en un cuento, y de todo cuanto usted toca puede sacar una historia.»

Porque, efectivamente, a la puerta de Andersen llaman los cuentos, los cuentos le buscan, tal como sucede en el relato *Los fuegos fatuos están en la ciudad*. Y cuando no, el hombre sale en busca del cuento y va a buscarlo al campo, al bosque, a la orilla...

En el cuento titulado *Lo que se puede inventar*, al poeta le basta con escuchar para oír. Se pone al oído una patata y oye su historia, y luego escucha al endrino y a la colmena. Todo habla, todo se vivifica.

«Aguza el ojo, el oído y el corazón, y no tardarás en encontrar algo.»

Con razón el escritor habla de «el alma de las flores» y vivifica los objetos, hasta los más vulgares, prestándoles una animación inusitada. En el cuento *El viejo farol* las cosas hablan y el farol refiere sus transformaciones, y en *La casa vieja* Andersen humaniza a los seres inanimados: «Y las espadas y las armaduras se entrechocaron, y los vestidos de seda hicieron fru-fru, y la piel de cerda habló y las viejas butacas tuvieron gota en el respaldo.»

El mundo animado de Andersen es innumerable: hablan los fósforos, el puchero de hierro, los platos, la escoba, el cubo de agua, la tenaza de la lumbré, la tetera, el samovar, el cesto de la compra, la vieja pluma, hablan las letras; en *Enamorado* conversan el trompo y la pelota; cuando los cañones disparan salvas de artillería: ¡bum!, ¡bum!, dicen: «¡Buenos días!» y «¡Muchas gracias!»; dialogan la cabeza de pipa, la señorita guante, el señor chaleco y el señor de la bota en *El cuarto de los niños*. En *La lucha* la conversación se entabla entre los cuadros, el cochecito, el bastón de bambú, los almohadones y la escupidera. Todos ellos juegan a «hombres y mujeres».

Nunca nos habíamos imaginado hablando a la estaca y el mojón en *Los corredores*. Es tan insólito que cuando hablan los muñecos y las muñecas nos parece normal.

El mundo animado de las cosas, humanizadas, vivificadas, es enormemente rico y atractivo: los cascotes de loza rota lanzan gemidos, suspira el cable marino, los días de la semana, las velas de cera y de sebo, el soldadito de plomo—¡qué conocido es!—, hasta el dolor de muelas, las cartas de la baraja y el chino de porcelana y la pastora y el deshollinador de porcelana, que dan nombre a este mismo cuento. Si cobran vida los objetos, ¿cómo no van a cobrarla los animales y todos los seres de la Naturaleza?

Andersen comprende el lenguaje de las flores y de los árboles, y las historias contadas por el viento, como aquella *Historia de Valdemar Daae y de sus hijas*, y que es de la más absoluta actualidad, porque es una defensa de la Naturaleza y una historia ecológica, como los libros que se escriben ahora. La destrucción del bosque, cuyos árboles se cortan, trae la ruina de la familia, y la salvación de la hija pequeña se debe al agradecimiento del único árbol conservado, que le va a servir de cobijo.

En sus cuentos, Andersen hace realzar la belleza de la Naturaleza. Andersen es muy sensible a la hermosura de las praderas y de los bosques donde brotan alisos, castaños y hayas magníficas. Los árboles floridos le parecen el milagro de la primavera. Destaca el encanto de los profundos lagos ornados de lirios, y lo mismo se extasía ante la rama del manzano florido que ante las humildes plantas que han sido hechas por la mano del Creador. Encuentra poesía en la Naturaleza.

Andersen sufrió una gran influencia del sabio danés Orsted, autor de la obra *El espíritu de la Naturaleza*, obra filosófica que puede ser la base de sus cuentos. La idea principal de este filósofo es que «es ilusorio el contraste entre el espíritu y la Naturaleza, entre la realidad y el milagro. De acuerdo con ésta, las leyes naturales son los pensamientos de Dios, la Naturaleza es espíritu y la realidad, un milagro». Por eso Andersen manifiesta innumerables veces que la realidad es el más bello de los cuentos.

En los cuentos de Andersen es normal que los protagonistas habladores sean lirios, anémonas, campanillas, zarzas, musgo, espadañas, tulipanes, lilas, madreselvas; por supuesto, rosas, amapolas, margaritas, cardos. El rábano y la berza hablan entre sí, y el botón de oro con el narciso.

En el cuento *Las flores de la pequeña Ida*, que es uno de los más bellos, la animación de las flores es tan natural o más que la de las personas, y precisamente la actualidad de este cuento reside en la teoría de la educación de la niña mediante la fantasía y la ilusión. El consejero realista y metódico va a criticar los cuentos que el estudiante relata a la niña, como el de *Las flores de la pequeña Ida*.

En la Naturaleza conversan y son protagonistas los rayos del sol, la nieve, la lluvia, el vértigo, el mar, la tempestad, los meses del año y las estaciones, y todo es de un efecto tan fabuloso que hasta puede resultar curativa, como sucede en aquella historia de *Cinco en una vaina*. La plantita del guisante, al crecer, cura a la niña enferma. La belleza de la planta obra un efecto terapéutico, como la música. Así la madre puede exclamar: «¡Dios misericordioso la plantó y la hizo crecer para darte esperanza y alegría, hijita, hijita!—dijo la madre, sonriendo a la flor como si fuese un ángel bueno enviado por Dios—.»

Por cierto que también existe la terapia de los cuentos. El tullido, en el cuento del mismo nombre, se cura leyendo un libro de cuentos, y es de una actualidad asombrosa la confirmación del efecto beneficioso de los cuentos narrados o de la lectura de los cuentos sobre el niño.

Pero volvamos a la Naturaleza. No es nuevo que hablen los patos, las alondras, las cigüeñas, las golondrinas, los ruiseñores y los gorriones. Pero ¡con qué gracia lo hacen! Aquí Andersen sobrepasa el arte de los ilustradores famosos, como Grandville en sus *Escenas de la vida privada de los animales*. El protagonismo de los caracoles, de los escarabajos, de los saltamontes y de los ratones es sensacional: la mejor película animada de animales.

Mariposas, libélulas, mariquitas, moscas y toda clase de aves: urracas, cornejas, gaviotas, y habitantes del mar: pez espada, vaca marina, ballenato, pólipo, focas, carpas. No se trata de una enumeración, que sería larguísima. Es para dar una simple idea del mundo animado del poeta.

Y a esto hay que añadir: duendes, sílfides, elfos, dríadas, sirenas, espectros, tritones, trasgos, reinas de los pantanos, janas, ninfas, espíritus elementales, sueños, reina de las nieves—como la de aquel bellissimo cuento—y ángeles. ¡Qué extraordinariamente rico es el mundo gracias a Andersen! Por una parte, su capacidad de animar, y por otra, su capacidad de evocación, como sucede en aquel cuento *La vieja lisa sepulcral*.

Pero toda esta animación y evocación no sería nada si no estuviera expresada en una bella forma literaria y el contenido, el mensaje, no fuera tan valioso, sobre todo para los tiempos actuales, ávidos de mensajes de bondad. La caridad, la compasión, la piedad, los nobles sentimientos se desprenden de los cuentos de Andersen, así como la creencia de que la Providencia protege y que Dios es misericordioso para todos. A esto debe añadirse la esperanza.

En el cuento *Una historia de las dunas* se dice: «La luz de la esperanza que nunca defrauda.» Eso, unido a la idea de que para Dios todos los seres son iguales, repetido numerosas veces, como un estribillo, da ese tono esperanzador a la mayor parte de los cuentos de Andersen. En *Hay diferencia* la conclusión es que para Dios todas las plantas son iguales: la achicoria como la flor del manzano. Y más aún en *Visión del baluarte*: cuando entra un rayo del sol poniente en la desnuda celda, dice: «pues el sol brilla sobre los buenos y sobre los malos», y más adelante afirma que «el pájaro canta para los buenos y los malos».

La fe en la vida es tan grande, así como su fe religiosa, que en *La piedra filosofal* nos dice que «de la palabra "fe" salió el puente de la esperanza, que lleva al amor absoluto, en el infinito».

La fe, el optimismo, la generosidad le hace decir en el cuento de *La tetera*: «¡Dichoso el que se olvida de sí por los demás!». El cuento de *El lino* es un ejemplo de esta capacidad de supervivencia, pues a través de todas sus transformaciones conserva su espíritu de felicidad.

A pesar de estas ideas, Andersen no tiene un concepto idílico de la vida. Cree, por el contrario, que la vida es dura y hay que pasar pruebas difíciles. Su obra, según Paul



V. Kubow, ofrece una gran imagen, austera y verídica, de la vida.

Muchas veces Andersen es patético y denuncia la falta de fraternidad, la miseria y los sufrimientos de los seres humildes y pobres, pero siempre alejado de la amargura y del sarcasmo. En Andersen es todo bello y hasta el sufrimiento sale ennoblecido. Es dramático, más todavía, patético, el cuento de *La fosforerita*, que muere de frío—¿y acaso ahora, en pleno siglo XX, no vemos a muchos pobres morir de frío?—. La muerte de los niños, la muerte de los ancianos, la presencia de los ataúdes nos angustia, pero Andersen observa el rostro de los muertos con serenidad. Es una familiaridad la que tiene con la muerte verdaderamente sorprendente.

Pero como no quiero terminar este artículo con una nota de patetismo, voy a referirme a la modernidad de Andersen respecto al nonsense y su anticipación a lo que luego será el mundo de Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas*. El humorismo de el mundo al revés ya lo tenemos en *La tempestad cambia los rótulos*. Dice Andersen: «El tonel del tonelero quedó colgado bajo el letrero de "Modas de señora". El letrero "Academia de estudios superiores" fue encontrado en el club de billar y recibió a cambio otro que ponía: "Aquí se crían niños con biberón".»

Pero sobre todo el final del tercer episodio y todo el cuarto episodio de *La reina de las nieves* es un anticipo evidente de *Alicia en el País de las Maravillas*. Andersen podría haber servido de modelo a Lewis Carroll. Veamos esta absurda *nonsensical* conversación de Margarita con la corneja, cuando va en busca de Carlitos:

«La corneja, bamboleando la cabeza, dice:

—¡Cuidado, cuidado! Me parece que era Carlitos. Sin embargo, te ha olvidado por la princesa.

—¿Vive con una princesa?—preguntó Margarita.

—Sí. Escucha—dijo la corneja—, pero me resulta difícil hablar tu lengua. Si entendieses la nuestra, te lo podría contar mejor.

—Lo siento, pero no la sé—respondió Margarita—. Mi abuelita sí la entendía, y también la lengua de las pes. ¡Qué lástima que yo no la aprendiera!

—No importa—contestó la corneja—. Te lo contaré lo mejor que sepa.

... ..

—En este reino en que nos encontramos vive una princesa de lo más inteligente; tanto que se ha leído todos los periódicos del mundo y

los ha vuelto a olvidar. Ya ves si es lista. Uno de estos días estaba sentada en el trono—lo cual no es muy divertido, según dicen—; el hecho es que se puso a cantar una canción que decía así "¿Y si me buscara un marido". "Oye, eso merece ser meditado"—pensó, y tomó la resolución de casarse—. Pero quería un marido que supiera responder cuando ella le hablara, un marido que no se limitase a permanecer plantado y lucir su distinción; esto era muy aburrido.»

«—Sí, seguro que era Carlos—dijo Margarita—. ¡Siempre ha sido tan inteligente! Fíjate que sabía calcular de memoria con quebrados. ¡Oh, por favor, llévame a palacio!

—¡Niña, qué pronto lo dices!—replicó la corneja—. Tendré que consultarlo con mi novia domesticada...

... ..
—Mi prometido me ha hablado muy bien de usted, señorita—dijo la corneja domesticada—. Su biografía, como vulgarmente se dice, o sea, la historia de su vida, es, por otra parte, muy conmovedora.»

Con el tiempo, a pesar del juicio adverso de los críticos severos, los cuentos de Andersen se hacen famosísimos. No sólo lee cuentos a los niños de sus amigos, sino que es invitado a la mesa del rey en

Postdam, junto a Humboldt, el famoso naturalista, donde lee cuatro cuentos: *El abeto*, *El patito feo*, *La bala y el trompo* y *La princesa y el porquerizo*. También lee ante los reyes de Suecia.

Con razón, a pesar de algunas desilusiones sufridas, pues alguna vez le pisotearon el corazón, Andersen comenzó diciendo que su vida era un cuento maravilloso.

En los cuentos de Andersen hay tantos elementos autobiográficos que podríamos hacer la historia de su vida analizando los cuentos *Cháchara de niños*, que se burlan de los apellidos vulgares terminados en «sen»; *Guardado en el corazón y no olvidado*, *El hijo del portero*, *La tía*, *Lo que se puede inventar*, *La suerte puede estar en un palito*. *Bajo el sauce*, *Ib* y *Cristinita*, *El gorro de dormir del solterón*.

En 1844 Andersen termina su cuento dramático titulado *La flor de la felicidad*. El autor, el poeta, dice: «Quise demostrar en él que no es el nombre inmortal del artista o el esplendor de la corona lo que hace al hombre dichoso. La felicidad se encuentra donde se quiera en la vida y donde se es querido.»

Muchas veces se ha dicho que en el cuento de *El patito feo* hay mucho que podría aplicarse a la propia vida de Andersen. «¡Cómo iba a so-

ñar tanta felicidad cuando era el patito feo!»

Entre los mares Báltico y del Norte hay un antiguo nido de cisnes: se llama Dinamarca. En él nacieron y siguen naciendo cisnes que jamás morirán. Uno de esos bellos cisnes blancos es el poeta Hans Christian Andersen.

Y con pluma de ala de cisne ha escrito el principio de ese maravilloso cuento titulado *Los cisnes salvajes*: «Muy lejos de aquí, en el país adonde huyen las golondrinas cuando nos llega el invierno, vivía un rey que tenía once hijos y una hija, Elisa. Los once hermanos varones, que eran príncipes, iban a la escuela con una placa en el pecho y un sable al costado; escribían sobre pizarras de oro con lápices de diamante y aprendían tan bien, ya se tratase de comprender o de saber de memoria, que se veía en seguida que eran príncipes. Su hermana Elisa estaba sentada en un taburete de cristal y tenía un libro de estampas que había costado la mitad del reino.»

Como la niña que estaba sentada en el taburete de cristal, nosotros hoy tenemos entre las manos el libro de cuentos de Andersen, que encierra toda la belleza literaria y toda la belleza moral.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

JOYCE Y EL NUEVO LENGUAJE NARRATIVO

Joyce nos enseña la síntesis del «texto descompletado» (Lacan), ya que toda la *praxis* de Stephen Dedalus es «ficción de lenguaje» y no meramente el entramado de un sólido mecanismo narrativo. Los tres primeros capítulos de *Ulysses* (1922) merecen una mayor atención, ya que el estado fetal del hijo que todavía no ha roto con la madre hace que lo veamos inválido, casi ni siquiera sabe hablar. Su función psíquica es la de recoger emociones y traducirlas a un nivel de pensamiento donde «madre muerta» sea el símbolo definidor. Esta «homeostasis» de acto en lenguaje tiene como meta la forja de una conducta, incluso nos debe conducir a una alegoría del aburrimiento, de la ausencia de metas, tema que ya se dibujaba en *Dubliners* y que en *Exiles* aparece. Stephen se escapa de *Portrait of the Artist* para caer en una trampa mucho peor, ya que lo que le espera, es decir, el encuentro con el lenguaje del padre, le va a llevar a un caos todavía más amargo. La pérdida del sentido mitológico de Eurídice, Alceste o Andrómeda deberá incluirse en una *Odisea* que no rompe con todos los símbolos recurrentes y que necesita de ellos para así

componer una *Telemaquida* que desde el lenguaje vaya hacia la nada.

No hay, es obvio, una relación agresiva entre el yo de Stephen y el mundo exterior. Tal fracaso conduce a un territorio donde el héroe consagra su tiempo a la idolatría de sus sensaciones; en ese sentido hace lo que hacía Nick Adams en las páginas de Hemingway, colecciona emociones inmediatas, es emersoniano, tiene algo de *Recherche* y de *Walden*. La pasividad del yo significa que el mundo circundante le proporciona una «salida ancestral» donde la madre-naturaleza le consigna una conducta concreta. El amor al mar de las primeras páginas—incluso la Torre junto al mar—tiene que colocar al héroe en su actitud beatífica. Intenta asumir el riesgo de enfrentarse con el Robert Hand de *Exiles* sin una ficción femenina por en medio. No hay Bertha ni Beatrice, sino «madre ante cuyo lecho de muerte no nos arrodillamos a rezar». Esta metáfora es tan real como inconsistente, y cuando Joyce ha terminado en Trieste las últimas páginas de *A Portrait of the Artist as a Young Man* en 1914, aunque tal vez hasta el año siguiente no quede

cerrado por completo, estamos en una *dianoia* del texto en el subconsciente: parece como que se prepara la «gran metáfora», ese matrimonio que harán Stephen y Bloom buscando en la tierra una remota esperanza de subsistencia. La relación simbólica entre Martha Clifford y Henry Flower alcanza el máximo de ironía, ya que hasta podemos pensar que desde los primeros capítulos Stephen está tratando de entrar en el «discurso del padre», en su «vida erótica». Imaginemos un Hamlet tan estricto que incluso indagara los adulterios que el Rey muerto tuviera y pensamos que la pobre reina Gertrude no hizo sino vengar tanta humillación.

Las ideas de *Ulysses* tienen más de ecos de las calles que de razonamiento teórico. Los grandes temas de la independencia irlandesa se proyectan en el *Everyman Dubliners*, prescindiéndose de cualquier planteamiento intelectual. No hay ecos directos freudianos en esta obra, y esta ausencia es significativa, ya que señala que la «subconsciencia» está vigilante de modo obsesivo. Joyce no quiso sacar un psiquiatra o psicólogo entre su galería de héroes centrales —como harían, por ejemplo, Scott Fitzgerald o Saul Bellow o Philip Roth— y dejar los pensamientos íntimos víctimas de una remota libertad. De aquí que el mundo de ideas de *Ulysses* esté proyectado en un marco muy simple: la sátira religiosa o el nacionalismo irlandés se funden en un extraño sonido, tan sobrio a veces como el de *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, obra que tiene con *Dubliners* deudas indudables. La «verdad lingüística» que se acurruca entre los diálogos de Stephen Dedalus con su mundo circundante es más ejemplo que argumento, tiene más de retórica que de sociología: no sería revelador un estudio sobre la sociedad en esta obra, puesto que tal visión está «retorizada» al máximo; es un *exemplum* donde los usos lingüísticos desplazan la verdadera situación moral.

La *Recherche* que Leopold Bloom emprende es trivial, incluso demasiado trivial y obvia. Su búsqueda de «lo perdido» no está sujeta a un vínculo metafísico ni siquiera psicológico o cultural, sino resuelta en fragmentos verbales que componen el *collage* pragmático, tremendamente verbal, que le inunda. *Ulysses* es más dictado que escritura, tiene más de recital que de discurso. El mero hecho de que Joyce tuviera un indudable talento musical nos puede hacer pensar que nos encontramos ante un artificio donde los «textos sagrados» se constituyen en clave. Desde el «Introibo ad altare Dei» nos movemos en una sátira que desemboca en sus mismas situaciones previas: ese altar es una metáfora donde una extraña amenaza se cierne sobre Buck Mulligan y por ello el burdel de la medianoche, el episodio Circe, tiene recuerdos religiosos, es un *oximoron* donde el cielo y el infierno, como en el poema de Blake, se buscan.

La magia negra hace su aparición, pero este prostíbulo no es el de *La educación sentimental*, de Flaubert, no es un recinto de nostalgias fraternas, sino altar de milagros: Stephen se va a encontrar como el cardenal Dedalus y en tal *catharsis* puede apreciarse el trasunto desde lo cotidiano hacia lo «alucinante». Cuando Spinoza nos recuerda cómo poder pensar en Dios, es poder actuar, nos da una explicación negativa a

este ceremonial inerte que padre e hijo ofrecen en la «casa del pecado». El psicoanálisis que hiciéramos al texto *Ulysses* no debería romper con esta ambigüedad y entrar por ella, como por un resquicio, hacia ese vendaval de lo perverso como necesario. El modo de narrar, teatral en este caso, nos produce una sensación de hiriente violencia: mister Bloom ha sacado a su «hijo perdido» de ese escenario de *Morality* dublinesa. *Everyman* pide una tregua lingüística.

El método del penúltimo capítulo de *Ulysses* insiste en este punto: ese catecismo que lo mismo Stuart Gilbert que Harry Levin o Colin Mac Cabe sugieren tiene una intención mucho más críptica. Se trata de analizar la vuelta a casa, que es la momentánea sospecha de que hay una complicidad textual, y esta charla donde se mezcla la música, la literatura con Irlanda o París tiene como eje la sospecha de que se ha establecido una *sacra conversatione* donde, por supuesto, la Iglesia Católica tampoco va a estar excluida. Nos movemos en un sistema de preguntas obsesivas que son la voz de la conciencia celosa de no haber sabido *barrer* con todos los métodos narrativos anteriores la totalidad de este idilio de Stephen con la literatura. «El científico» y «el artístico» se funden en una síntesis imposible, en un «proyecto perfeccionado de *kindergarten*», como si Rudy tuviera aquí una momentánea presencia, y esa distancia entre la mención de Simon Dedalus, que está en la cama con Paddy Dignam en la tumba, nos puede indicar que este *exemplum* debe conducir al culto a ese funeral que todavía deja ecos patéticos.

Es el tema de la muerte progresiva de los métodos de expresión. Tenemos la sospecha de que no cabe más hipótesis, que Joyce ha recorrido todas las formas imaginables. Stephen debe ser integrado en 7, Eccles Street, pero eso traería una paternidad fingida y la negativa a pasar la noche con su nuevo padre puede simbolizar que hay un deseo de libertad absoluto, que estamos ante un rebelde que no aceptará una seguridad edípica. De aquí que observar esos ecos lejanos —«agradable especie de sensación de atardecer»— tiene como valor el colarse ante una dialogación con lo real, alejarse de ese fango de voces que se entrecruzan y hacen de *Ulysses* un mosaico insistente de reticencias a la literatura.

Esta idea desde la mente de Bloom tiene como meta la necesidad de pureza, la búsqueda de Martha, que será como una salvación necesaria. El hecho de que «Henry Flower» quede escondido en el texto nos puede hacer pensar que todo *Ulysses* busca dilucidar el nombre del falso yo; está construido en un teorema de dobles personalidades que ya, por cierto, en Shakespeare —pensemos en *Twelfth Night*— está vigente. Esta «horda de herejías» que Joyce nos describe tiene como función colocar el lenguaje en su más vibrante tensión y darle nuevos rumbos expresivos: Stephen Dedalus sabrá que el diálogo que lleva él con su conciencia tiene un fin próximo, que no va a durar más que un día de junio en el que los meses de París han sido como un pasado insuperable. Molly Bloom podía darle su hija como regalo, pero él ha decidido huir de ese padre que le aceptaría a cambio de hacerle cómplice del adulterio de su esposa. Aquí también podemos pensar que hay un *ghost* extraño

e indecible en la forma ritual de romper con lo necesario.

Los *ghosts* imponen su código, como ocurría en *Hamlet* o *Macbeth*. Si recordamos cómo en el capítulo tercero el «artista adolescente» pasea por la playa de Sandycove, tenemos que pensar que tal situación responde a un pacto con la naturaleza y la paz idílica contrasta con el desayuno de Bloom. Su única preocupación, tras resolver su comida o pensar en su situación erótica, es eludir el *ghost* de Boylan y acercarse, aun sin desearlo, a Paddy Dignam. Esta recurrencia a la muerte en Glasverin pretende reflejar la vida cotidiana y lleva a que Joyce haga un festival de coincidencias, como será el que Simon Dedalus coincida en el coche que lleva al cementerio con mister Bloom: este dato no es revelador; incluso puede inducirnos a una lectura equivocada, ya que la esencia de *Ulysses*, una vez rescatado Stephen por mister Bloom, es la negativa del primero a permanecer con ese nuevo padre y buscar una continua situación de exilio. Este es el *plot* que en el capítulo noveno brota; la *mimesis* de Shakespeare con el *ghost* del rey Hamlet nos induce a pensar que estamos ante un «imposible vuelta a casa»: Hamlet haría justicia, pero no tendrá su Elsinore.

El sistema narrativo de *Ulysses* se construye sobre la síntesis entre cuerpo y alma—entre Bloom y Dedalus—y por ello el catecismo del capítulo penúltimo tiene algo de mezcla de psicoterapia e interrogatorio fiscal: ambos seres—padre e hijo—se descubren complementarios, y hasta se podría imaginar que Stephen debe ser integrado en 7, Eccles Street para así hacer de «hijo pródigo», que incluso se le permita un adulterio simbólico con Molly Bloom. Stephen se marchará y tampoco volverá con Buck Mulligan y quedará en una posición extraña, de auténtica orfandad, ya que ha sabido incluso romper con sus «nuevos padres» e iniciar una *anagnorisis* donde el pasado es la verdadera realidad. Cuando nos advierte cómo su centro de gravedad está desplazado, nos pone de manifiesto una ruptura con la tradición textual, con ese método torrencial de narrar.

El busca su música, su nostalgia, su melodía íntima, y en el pensamiento tiene un aliado más fiel que en ese «teatro de escarnio» que Molly

Bloom—nueva madre—puede ofrecerle, y que ella muestra con sensualidad el miedo al «levante negro como la noche» al evocar su ancestral Gibraltar. El *ghost* que se cierne sobre esta nueva Ithaca tiene ecos musicales, es cómplice de Boylan y hasta participa de la melodía de amargura que todo *Ulysses* ostenta. Alcanzamos así una meta en la ruptura que Stephen ha hecho con el sistema donde se nota inmerso, es como una advertencia de que los «nuevos padres» le exigen un tributo demasiado duro como para poder aceptarlos: el luto de mister Bloom por la muerte de mister Dignam es como una advertencia de que nos movemos en un impetuoso dilema entre *eros* y *tanatos*.

Este método nos remite a Flaubert y la aparición en 1857 de *Madame Bovary* y toda la gama de matices que allí se esconden a nivel expresivo y que verán su triunfo en 1869 con *La educación sentimental*. En estas obras la integración del autor en el texto es casi un juego obsesivo, ya que muchas veces no podemos dilucidar dónde empieza a hablar Frederick o Deslauriers y termina de expresar Flaubert su voz. En el caso de *Ulysses* la configuración de un método unitario es imposible, ya que se va mezclando de modo obsesivo una gama de lenguajes que configuran ese *collage* de motivos subconscientes que es en definitiva «lo que Stephen piensa consigo mismo»: en tal enjambre de angustia monológica debe integrarse la ciudad como voz plural, como macrotexto, y así dejar paso a una fusión de la palabra en sus más amplias dimensiones subconscientes. Veámoslo en un párrafo revelador:

«Y, al ponerse el cuello duro y la rebelde corbata, les hablaba, les reprendía, así como a la balanceante cadena de su reloj. Sus manos se sumergieron y enredaron en el baúl mientras reclamaba un pañuelo limpio. *Agenbit of inwit*, remordimiento de conciencia. Dios mío, no habrá más remedio que caracterizarse según el papel. Necesito guantes color pulga y botas verdes. Contradicción. ¿Me contradigo? Pues muy bien, me contradigo. Mercurial Malachi. Un blando proyectil negro salió volando de sus manos habladoras.

—Y ahí tienes tu sombrero del Barrio Latino—dijo.»

Este texto nos remite a los años felices en París, pero también a la insistente voz de la conciencia, tratando de encontrar un destino, exigiendo el tributo de ser protagonista y hasta buscando una solución a esa farsa de lenguaje que tres estudiantes están inventando. Esa humilde duda, ¿me contradigo?, es de por sí una contradicción, que ya en el primer poema de T. S. Elliot se repite: el tema de atreverse a tomar un melocotón tenía una ironía nacida en Laforgue, pero en el periplo de Stephen Dedalus hay una señal mucho más penosa de vulnerabilidad. El disfraz que se está produciendo, que nos puede llevar a temas análogos en Stendhal o Balzac, debe dejarnos constancia palpable de que el héroe no sólo busca su lenguaje, sino que desconfía de él, haciendo continuamente una crítica de actuación. No pretendemos hablar



de *Ulysses* como un ejercicio de *catharsis*, pero si insistir que «culpa», «castigo», «temor» o «remordimiento» son los grandes argumentos que Stephen exhibe y que buscan ansiosamente ser liberados en la compañía de Buck Mulligan o en el encuentro con Shakespeare en la biblioteca. Las lejanas heridas del subconsciente no pueden cicatrizar. El tema del sufrimiento estéril lleva a esa ausencia de la madre que, como Richard Rowan en *Exiles*, adquiere tintes destructores. La madre le sigue dominando y le tiene confiscado su lenguaje.

Frente al padre de Leopold Bloom, que se suicidó, el de Stephen Dedalus es un borracho de quien se avergüenza: el joven vive en la historia «una pesadilla de la que se quiere despertar», pero en ese 16 de junio de 1904 el encuentro con el padre simbólico es decepcionante. La taberna de Davy Byrnes será el «hogar protector» en esta parodia de sexualidad familiar que todo *Ulysses* mantiene, y el «lugar mítico» tendrá como contrapunto el dilema Boylan-Molly. Pero la ley es el padre, y ese judío errante que es mister Bloom hace de norma en un *Freéman* que será como el código donde la ciudad se exprese: la obra se convierte en suma de fragmentos y completa el esquema que *Dubliners* había preparado. Del mismo modo que Richard Rowan en *Exiles* era quien espera la tentación de un amigo, el bien que se siente acechado por el mal, de esa forma su defensa de Bertha es mística, está integrada en el mismo nivel que el idilio de Leopold con Martha. Todo ha sido una educación y nos debe llevar a esa búsqueda de sabiduría (padre, norma, ley), que ya en el *Emilio*, de Rousseau, en 1762, se mostraba y que *Rasselas* (1759), de Samuel Johnson, marcaba. El tema de la «deuda hacia los padres» lo resuelve Stephen de un modo desolador, rompiendo con ellos y buscando en la amistad (Mulligan-Haines) el apoyo necesario.

Este esquema nos dará en *Finnegans Wake* (1939) su más alto ejemplo. Esos hijos, como nuevos Caín y Abel—como el bien y el mal—, parecen abrirnos rumbos en O'Neill y hasta en el más reciente Arthur Miller: Shem/Jerry será quien desea explorar lo desconocido, vive víctima de poderes demoníacos, mientras que Shaun/Kevin es fiero y conquistador: la pugna entre ambos lleva hacia una apoteosis de la Epifanía, como ocurría en *Exiles* entre los dos amigos. Ese padre borracho de la última novela de Joyce revierte en el tema de «recuperar la imagen del padre» y hasta emprender una nueva constitución de un orden familiar.

El padre adorable, con su ira y tesón, se nos debe grabar en la misma línea del padre suicida de Bloom, apoyándonos lo mismo en Giordano Bruno como G. B. Vico. La historia es de nuevo pesadilla que produce este extraño dilema entre el cielo y el infierno. Estamos ante el obsesivo *amor matris* de Stephen en sus formas más degradadas, en la necesidad de cobijo, el atroz viaje hacia la muerte del padre: el tema de Edipo deja en Stephen un ejemplo brutal. Se denomina a sí mismo «desheredado», haciéndose víctima de su misma condición moral. El tema del «pecado redentor» de Lautremont parece surgir cuando en el burdel de Bella Cohen se deja el tema de la *Walpurgisnacht* para entrar es una *anagnorisis*. En aquella orgía lingüística

surge Rudy, el hijo muerto, como nuevo conciliador universal.

Anticlea, de la *Odisea*, nos abre el camino hacia la madre de Richard Rowan en *Exiles* y ésta, a su vez, a la de Stephen Dedalus. La genealogía semántica de *Ulysses* avanza implacable en un sinfín de referencias eruditas. Es un *collage* obsesivo donde la cultura queda integrada del mismo modo que ocurría, también en 1922, en *The Waste Land*, de T. S. Elliot. Pero esa imagen de Anticlea conduce irónicamente a la madre de Hamlet, la reina Gertrude, en la *Orestiada*, de Elsinore:

«HAMLET: ¿Qué hay, madre? ¿Qué ocurre?»

REINA: Hamlet, has ofendido mucho a tu padre.

HAMLET: Madre, has ofendido mucho a mi padre.

REINA: Vamos, vamos, respondes con lengua necia.

HAMLET: Ve, ve, tú preguntas con lengua necia.

REINA: Pero ¿qué es eso, Hamlet?

HAMLET: ¿Qué pasa ahora?

REINA: ¿Te has olvidado de quién soy?

HAMLET: No, por la Cruz, no: eres la reina, la mujer del hermano de tu marido, pero ¡ojalá! no lo fueras. Eres mi madre.»

Esta escena (*Hamlet*, 3, 4) no puede recoger en la traducción de José María Valverde un matiz insuperable del texto inglés. Veámosla:

«QUEEN: Hamlet, thou hast thy father much offended.

HAMLET: Mother, you have my father much offended»,

donde se enfrenta el tono del *thou/thy*—reverencial y distante—con el que la madre habla a su hijo y menciona a su difunto esposo frente al *you/my* de su hijo, directo y seco. Y a este punto queríamos llegar. Cuando en *Ulysses*, en el capítulo IX, se nos conduce a la Biblioteca Nacional de Dublín, el *ghost* del padre de Hamlet pronto aparece.

La ofensa a la madre parece poco a poco irse proyectando en una «nueva imagen de la madre» que Stephen buscará, no cabe duda, en Molly Bloom. La síntesis del deseo en el texto da lugar a este desgarramiento de palabras, a ese afán de incorporar todo y hacer de *Ulysses* un texto infinito donde hay un exceso de referencias y relaciones: pero la trama es obvia, el lenguaje es el «gran salvaje» que Joyce ha permitido rebelarse y lo ha hecho desde las pretensiones de una «psicoterapia textual» que incida en los más recónditos rincones de la «ciudad perdida», sacando de ella sus más crípticos ecos. El mismo dato recurrente de la paternidad—tan bien analizado por Richard Ellmann—da lugar a una bipolaridad entre Simon Dedalus y mister Bloom, el primero *is supplemented* por el segundo hasta asignar a Bloom una *symbolic paternity*. El rey Claudio queda así denostado y Telémaco busca a su padre a la vez que protege a su madre. La insaciable soledad del lenguaje, a la vez activo y pasivo, da ocasión a que este proyecto se «psicoanalice» con esmero por Joyce,

siguiendo las normas que ha aprendido de Italo Svevo en Trieste, como Antonio Dueñas ha puesto de relieve.

Los símbolos remiten a ese matrimonio que se acaba de consumir, «Dedalus-Bloom», que tiene como garantía la complicidad de «Boylan-Penélope», y en este modelo deberemos integrar el de *Exiles*, obra publicada cuatro años antes, donde frente a un dilema «Richard-Robert» se oponía otro «Bertha-Beatrice». ¿Qué significa esta hiriente búsqueda de totalidad afectiva que Joyce sugiere? ¿Por qué se ha de entrar en esta liturgia de coaliciones? ¿Para qué buscar eternamente el «ser complementario»? Estas preguntas nos llevan, no nos cansaremos de insistir, al lenguaje. Su respuesta antes de una sesión de psicoanálisis será una gramática de Berlitz, de tal forma que el pacto semántico que hacen padre e hijo en el capítulo dedicado a Circe no sea más que una posible farsa de otro encuentro entre Hamlet y su adorado padre.

La realidad es Claudius y Gertrude, y en esta nueva *Orestíada* dublinesa el tema de «reconquistar el padre muerto» no tendrá ningún preámbulo irracional, no hay *ghost* alguno, sino que se llegará por una extraña epifanía lingüística: los distintos niveles expresivos van dejando al descubierto una sintaxis del comportamiento y allí se entrecruzan los niveles de las palabras, como diría T. S. Elliot en *The Waste Land, mixing memory and desire*. La memoria del padre muerto lleva al deseo de reconquistar su imagen, Stephen Dedalus está en la *recta vía*. Ha iniciado una peregrinación que le conduce a su

más estricta intimidad. Incluso la sexualidad quedará remitida al plano del deseo, mientras que la «nueva madre» Molly Bloom será quien nos otorgue el trono de la gloria. Boylan quedará flotando en el ambiente, como una conversación más, pero la sensual esposa, adúltera en su *stream of consciousness*, establecerá de una vez por todas que hay límites expresivos para los límites de nuestro subconsciente: rompe el lenguaje, hace lo que no harían Stendhal, ni Tolstoi, ni Henry James. Se hace parodia de su pensamiento. Se escapa de su norma. Se desboca.

Ese orgasmo final de felicidad textual tiene sus símbolos: mirando a través de la bahía, desde Algeciras, todas las luces del Peñón, como luciérnagas, «tenemos que estar agradecidas por nuestra miserable taza de té», u «oh, señor, hacía un frío terrible también aquel invierno, cuando yo tenía nada menos que unos diez años», etcétera. Estos textos remiten a otros mucho más ocultos, son como el adorno en una intimidad mucho más recóndita. Stephen Dedalus no está inserto en este discurso. Nunca tuvo ninguna participación directa en el cariño femenino. Pero Molly Bloom, desbocando sus ideas, crea una partitura musical que ella sabe entender desde su oficio: la literatura le ha vencido y son ya los textos más diversos los que integran ese programa de perversión de la imagen tradicional del relato. Este es el segundo pecado que comete, la infidelidad con Stendhal o Henry James. Un sensual adulterio con el lenguaje.

CANDIDO PEREZ GALLEGO

LA AVENTURA FACSIMILAR DE EDITORIAL «DON QUIJOTE»

En mis primeros años de rebuscador de papeles impresos, hasta 1960 o algo más, resultaba gratificante rastrear textos granadinos en las librerías de viejo, ya que en todas ellas existía ese troje llamado de las «historias locales» donde aguardaban, casi olvidados, lotes de libros tocantes a ciudades, comarcas o regiones, y era tan fácil, aunque ruinoso para el coleccionista, el tomar los granadinos que, con frecuencia, me los veía y me los deseaba para poder pagarlos. Esos generosos almacenes iniciales, generosos para mí, que apenas poseía obras sobre Granada, se fueron agotando porque, en esos primeros años sesenta, aparecieron nuevos coleccionistas granadinos, en general jóvenes, y, entonces, tuve que ampliar mis lugares de caza a Barcelona, Zaragoza, Córdoba (aquellos maravillosos días en el acotado batiburrillo de Andrés Sierra), Sevilla, etc., incluso a París, Londres y Milán. Cada vez se hacía más difícil encontrar libros de tema granadino, quizá por la aparición en esa década de una nueva etapa dorada del coleccionismo, financiada por la aparatosa exultación económica que propiciaba el acecho y captura de antigüedades y, entre ellas, la de los impresos raros, curiosos o agotados. Y, en el terreno de los papeles tipográficos, la codicia se desató con todo descaro, casi tanto como la concupiscencia por las obras de arte.

Cercados los coleccionistas de papeles antiguos por las malas cosechas inmediatas, ya que los herederos de bibliotecas comenzaron a estimar, acaso más de lo debido, los tesoros que les llegaban a través de las tópicas testamentarias, pues todo el mundo conoce que los «libros de viejo» que juntamos los rebuscadores del octavo día son los restos mortales de los coleccionadores de primera hora, en general malversados por los beneficiarios, un servidor, como supongo que otros, tuvo que inclinarse por ejemplares impresos en Granada, por los libros *nacidos* en dicha ciudad, lo que supone una desviación acaparadora demasiado lujuriosa. Es verdad que, en esos años, aparecían de vez en vez libros de mayor enjundia, los verdaderamente raros, con frecuencia indocumentados, los cuales venían aparejados por un precio deslumbrante que, en parte, justifica lo de «joya bibliográfica», y a los que, amantes pobres como yo, no podíamos aspirar. Para entonces, sin embargo, ya habíamos empezado a alimentarnos con los sucedáneos, es decir, con las reediciones y las reproducciones facsímiles. Para los coleccionistas de escasos haberes, el facsímil fue el maná en plato congelado tras de una etapa de plato único servido por las reimpresiones. Pongo un ejemplo. Si uno deseaba conseguir la *Historia del rebelión y castigo de los Moriscos del Reyno de Granada*, de Luis del

Mármol Carvajal, a no ser que tuviera una gran potra bibliográfica topando de buenas a primeras y en mejor precio con la edición príncipe, la realizada por Juan René en Málaga, año de 1600, había de contentarse con la segunda impresión, la de Sancha de 1797, que también sería suerte. Pero si esta aprehensión fallaba, todavía le quedaba al coleccionista la posibilidad de satisfacer su manía con la reedición de la «Biblioteca de Autores Españoles» llevada a término por la Real Academia de la Historia. Una estampación posterior, más si es en envase de bolsillo, ya no atañe tanto al coleccionador sino al hombre normal, por haberse convertido en vehículo para la lectura.

A pesar de lo cual, el comecome del arrejuntador de libros viejos no cesa. Y, de ahí que las copias facsímiles estimulen el posible letargo de los que pensamos que ya no vamos a encontrar ese ejemplar importante o curioso sobre Granada. Aunque se ha dicho que las publicaciones facsimilares son las tortas ante la falta de pan, yo pienso lo contrario. Creo que son un respiro, un regalo, un servicio, no sólo para los perversos de la vitrina, sino para los amantes e investigadores de la historia local, a los que infinidad de veces estas ediciones le ahorran tiempo de biblioteca oficial; para los estudiosos de la imprenta y no sólo de la tipografía particular o regional sino nacional, pues permiten los rastros y pervivencias de oficinas de artes gráficas a través de distintas familias de impresores a lo largo de los años, incluso para el seguimiento de artistas y talleres de grabado, sin tener que manejar y con frecuencia manosear ejemplares únicos.

Pues bien, la Editorial «Don Quijote» de Granada, es decir, Manuel Barrera, ha acometido la aventura de ese servicio con un catálogo realmente importante de reediciones o ediciones facsímiles de textos de autores o de tema granadino, libros difíciles de adquirir por su antigüedad, rareza o escasa tirada. De esta manera, los curiosos y, sobre todo, los observadores de la historia o la literatura granadina tenemos a la mano las «guías» de José Giménez-Serrano (Granada, 1846) y de Miguel Lafuente Alcántara (Madrid, 1850, 2.^a edición), dos «handbook» que avivan la Granada de hace siglo y medio. Y, recientemente, en edición revisada y actualizada por Francisco Javier Gallego Roca, nieto del autor, la *Guía de Granada* de Antonio Gallego Burín. La más completa, la más justa, la más vital de cuantas se han publicado hasta hoy. Pero antes, Manolo Barrera ya nos dio (1981) el hermosísimo y anticipador texto *Granada la Bella*, de Angel Ganivet, en copia de su edición primordial, la de Helsingfors, año de 1896, que apareció sin la firma del autor, aunque dedicada a doña Angeles García Siles de Ganivet, «madre del autor: granadina amantísima de su ciudad», estampación costeada por el mismo Ganivet y de la que tengo entendido ordenó una tirada cortísima, ya que el destino del libro eran los amigos. Y, Manolo Barrera, también, ha hecho posible la reencarnación de *Impresiones y paisajes*, el primer libro de Federico García Lorca, financiado por su padre Federico García Rodríguez e impreso en 1918 por el taller de Ventura Traveset, hoy una auténtica joya bibliográfica. O el delicioso *El Poema del Convento*, de Antonio Gallego Burín, publicado igualmente en 1918 por Vázquez y Prieto de Granada, en magnífica edición sobre papel verjurado. O el apasionado piropo de Pedro Antonio de Alarcón a *La Granadina*, que formó parte, en su tiempo, de la serie «Las Mujeres de España». Menos este título, los anteriores son virtuales reproducciones facsímiles.

Quizá el empeño más interesante de Editorial «Don Quijote» en las incursiones facsimilares, aparte la aventura en la que ya anda de lleno, la *Historia Eclesiástica de Granada*, de Francisco de Bermúdez de Pedraza



(Granada, imprenta Real de Andrés de Santiago, 1639), verdadera empresa editorial, sea el libro de Francisco Pi Margall titulado *GRANADA, Jaén, Málaga y Almería*, o lo que es lo mismo, el Reino de Granada, aunque el señor Pi Margall se pasó en cuanto a Jaén, que era reino propio e independiente del granadino. El tomo pertenecía a la serie «ESPAÑA. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia». Este facsímil sobre la edición de Daniel Cortezo, Barcelona, año de 1885, es realmente la segunda edición del volumen dedicado al Reino de Granada por Francisco Javier Parcerisa en su increíble hazaña de los *Recuerdos y Bellezas de España*, obra monumental que comenzó en 1839 y de la que llegó a completar 11 tomos, para los cuales dibujó del natural y litografió más de 600 estampas. El tomo correspondiente a Granada, publicado en 1850, incluía 47 grabados, la mayoría a dos tintas y gran número de ellos a cuatro o cinco colores planos. La primera edición del «Parcerisa» fue un éxito, como toda la serie de *Recuerdos y Bellezas de España*, aunque acabó con las fuerzas y caudal del catalán. Del volumen dedicado a Granada hizo una tirada de 1.000 ejemplares, lo que supone una tarea increíble en cuanto a la estampación de los grabados.

El autor, Francisco Pi Margall, abogado, escritor y político catalán, es sobradamente conocido. Nació en Barcelona en 1824 y a los veinticuatro años le encargó «Parcerisa» el texto para el tomo de Granada, lo que se advierte al ojear el libro, plagado de rastros románticos en su aspecto literario e, incluso, histórico, aunque el señor Pi Margall caminaba ya por sendas más ariscas. Prueba de ello es que, dos años más tarde, su *Historia de la Pintura Española* (1851) fue condenada y prohibida por la Iglesia, lo que hizo que «Parcerisa» lo retirara como colaborador en sus *Recuerdos y Bellezas de España*.

La edición facsímil que realiza Manuel Barrera/Editorial «Don Quijote» reproduce la de 1885, es decir, cuando se cumplían diez años de la muerte del primer editor, «Parcerisa», y treinta y cinco de su aparición inicial, y cuando Pi Margall, más sosegado políticamente y más centrado literariamente, alcanzaba los sesenta y uno de edad. El libro, que en sustancia no se altera con relación a la tirada de 1850, sí es absolutamente distinto en su aspecto tipográfico, pues la impresión de Daniel Cortezo está realizada mecánicamente, incluso las ilustraciones se benefician ya del nuevo procedimiento del fotograbado. Y si allí la base eran las litografías, aquí se utiliza ya la fotografía, unas veces como fototipias y otras como fotos quemadas, sin tra-

mar, aparte de los dibujos de Pascó, que son transcripción a pluma de las planchas de «Parcerisa».

GRANADA, Jaén, Málaga y Almería, de Francisco Pi Margall (Barcelona, 1885/Granada, 1892), es un texto sumamente interesante para el aficionado a la historia local por la notable cantidad de datos y hechos de índole cronística y legendaria que acopia y, para el cu-

rioso, por la belleza tipográfica, reiterada con honradez por Editorial «Don Quijote». De todas maneras hemos de agradecer a Manolo Barrera el empeño editorial que significan sus publicaciones facsímiles, una auténtica ofrenda al acervo bibliográfico universal y, mayormente, al granadino.

FRANCISCO IZQUIERDO

MARIO LOPEZ, O EL TIEMPO DETENIDO

Bujalance, en la provincia de Córdoba, se asienta en unas tierras cuyo aire—ha escrito Jean Sermet—«huele a la vez a grano molido, al orujo de las aceitunas prensadas, a estiércol y a polvo». Bujalance alza aún las dos torres—la del Homenaje, la de las Palomas—de un castillo en cuya plaza de armas torearon Lagartijo y Manolete, media docena de entrecerradas casas señoriales, un par de iglesias reconocibles desde muy lejos y alguna ermita. Y guarda la memoria—venida también a menos—de algunos de sus hijos ilustres: don Diego de Torquemada y Toboso, obispo de Túy y tenazmente confundido en las enciclopedias con Torquemada el inquisidor; el pintor Antonio Palomino, autor del *Museo pictórico y escala óptica*; el notario Juan Díaz del Moral, a quien se debe la *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*...

Bujalance, sin embargo, dejó de ser ese «pueblo cualquiera del sur de España» para cobrar una esplendorosa referencia con Mario, hijo de José López Barea y Teresa López Aguado, nacido el 1 de agosto de 1918 en el que había sido palacio de los marqueses de Monteolivar, calle Tobosos, número 1, y que días más tarde, en la parroquia de la Asunción, recibiría además los nombres de José, Antonio y Carmelo. En el libro de don Juan Begué *Las cosas de mi pueblo*, impreso en Alicante, 1891 (y que conoció y comentó Azorín en 1946), podrá Mario leer, llegado su momento, viejas historias de su tierra y de su familia hasta fundirlas con el tiempo de su vida propia. Pero la suya es, aunque señorial, una casa de labradores, de gentes atentas al campo, y Mario habrá de seguir siempre pendiente de la tierra.

O pendiente de las nubes, según se mire. Pero eso no lo sabe él todavía cuando a los cinco años comienza sus estudios elementales en el parvulario de las Hijas de la Caridad y los prosigue luego en el colegio de las Escolapias.

Ni cuando en el 29 emprende el bachillerato en Madrid como alumno interno en la residencia del Instituto-Escuela que en el número 18 de la calle Pinar—en la «Colina de los Chopos», como la llamaba Juan Ramón Jiménez—tiene abierto la «Junta para ampliación de estudios», que prosiguió la labor de la Institución Libre de Enseñanza. Desde la residencia, Mario se llega diariamente a Atocha—junto al Observatorio Nacional y los invernaderos del Retiro—para recibir sus clases. Y, sin duda, como resultado de la formación que allí comienza a recibir, cuatro años más tarde asiste ya a las representaciones teatrales «La Barraca» y a algunas de las lecturas que de sus respectivas obras ofrecían los poetas del 27, lo que resultará definitivo para su vocación de escritor.

A sus cursos en el Instituto-Escuela y los correspondientes veranos en San Antolín de Bedón, en tierras de Asturias, sigue su traslado, para el curso que en 1934 comienza, al Instituto Quevedo, de Segunda Enseñanza, también en Madrid, con lo que así puede no interrumpir las clases que del catedrático Vicente Sos—ahora en ese Instituto—recibe. Pero ya agobia una inquietud nacional que se agudiza por días. Y Mario vuelve a su casa y en Bujalance está buena parte del 35 y del 36 hasta el conveniente desplazamiento de su familia a Córdoba. Por eso está allí, junto a sus padres, junto a sus hermanos (Ernestina, Carmen, Alvaro: todos menores que él), preparando en unos cursillos de verano la continuación de sus estudios en el Instituto de esa ciudad—estudios interrumpidos en su quinto curso madrileño—cuando se produce la guerra civil. En la astillada quietud de algunas de aquellas horas, Mario escribe sus primeros poemas: algo que no dejará ya nunca de hacer, aunque pronto conozca de cerca una sangre, un sudor y unas lágrimas que nunca

empañarán la transparencia de su poesía ni torcerán su natural bondad.

Mario sale para los frentes de Villafranca de Córdoba y Bélmez, con destino al sector de Cabeza Mesada, en la posición «Mano de Hierro». Pero en las trincheras de Peñarroya contrae el paludismo y se le evacua a Osuna, donde conocerá a Adriano del Valle, cuya poesía tan íntimamente había de seducir, sobre todo a los poetas de «Cántico». Dado de alta regresa a las líneas de Villafranca y el pantano del Guadalmellato. Más tarde, en julio del 37, hace en Riffien los cursillos de alférez provisional, destinándose en septiembre al Regimiento de Infantería «La Victoria» número 28: cuando la contienda nacional llega a su fin, Mario se encuentra guarneciendo las posiciones de Arbancón y Cogolludo, en Guadalajara.

Nuestra paz, sin embargo, sólo es el prólogo de la guerra que en Europa comienza, y con la 73 División es enviado a Cataluña con largos acuartelamientos en Vich, Ribas de Fresser, Ripoll, Bañolas, Cassá de la Selva, La Bisbal, Agullana, Figueras, Port-Bou, Llansá, Rosas, el valle de Nuria, Gerona (donde concluye los estudios interrumpidos en su intento de prosecución cordobesa)... Y así por toda Cataluña sigue escribiendo una poesía llena de añoranza—*anyoranza* es palabra catalana—por la tierra natal.

En la propia Gerona pasa agregado al 20 Regimiento de Artillería, hasta que en agosto del 41 se le destina al Regimiento de Infantería de Lepanto número 2, de guarnición en Córdoba, y de allí, en el 42, a Tarifa, donde en aquellas tierras gaditanas que azota el Atlántico comienza a escribir sus *Nostalgias del litoral*. Nostalgias de tierra adentro son las que siente, y en octubre del 42, licenciado a petición propia, regresa a Bujalance y se instala con su familia en el número 8 de la calle Terreros. Parece que ya vaya

a recuperar por fin los parajes en que el tiempo se detiene: la Cruz de los Portales, la Cañada de las Rosas, la Heredad, los Leones...

Pero es una falsa esperanza. Porque los norteamericanos desembarcan en el norte de Africa y en el 42 se le ordena su reincorporación, con destino a la propia Córdoba. De guarnición allí, en el 43 conocerá a Gabriel García-Gill, alférez de su propia unidad, y quien, con Manuel Medina González y José Cirre, impulsa las páginas literarias semanalmente ofrecidas por el diario *Córdoba*. En ese mismo año 43, García-Gill le presentará a Ricardo Molina, y en el bar Bolero (la voz de Machín funde el hielo en los vasos de vermut Ricardo le invita a participar en una de las sesiones de su «peña nómada», con ocasional asiento entonces en casa Camilo, la vieja taberna de la calle Morería, que decoran «sillones cortijeros y tapices más o menos persas».

Sólo un día después está allí Mario, y está con Ricardo, con Pablo García Baena, con Juan Bernier, con Julio Aumente. El recién llegado lee entonces su poema *El ángel custodio de Cañete de las Torres*, escrito en Ribas de Fresser en 1941. Es su poema del «ángel pariente» con los ojos cargados de velas en penumbra y estampas de corridas y feria y galopes. En ese mismo instante y lugar quedaba completo el grupo que luego—en el 47—haría «Cántico»; el grupo por cuya vieja unión iba a nacer la más apasionada revista de poesía de la posguerra española.

Con la victoria aliada en el 45 concluye la guerra mundial, y Mario deja Córdoba y vuelve en junio—ya definitivamente licenciado—a Bujalance; a su lentísimo, detenido, tiempo rural; a su «Chaparral de don Antonio López», en el kilómetro 7 de la carretera del alba. Desde allí, dos años después, prestará su incondicional apoyo y colaboración a *Cántico*, la revista que en el 47 comienzan a editar Ricardo, Pablo y Juan, los únicos que, de aquella hermandad, permanecían aún en la capital de su provincia.

Pedro Gimferrer ha dicho de *Cántico* que fue «uno de los escasos focos de poesía independiente que se dieron en España durante aquellos años». Poesía independiente, pero no aislada: en 1948 Mario conoce a Gerardo Diego—que advirtió en la revista el nacimiento de una constelación fulgurante de poetas—y a Vicente

Aleixandre, cuya carta, publicada en aquellas páginas, representó para *Cántico* su definitiva consagración. (Hasta el 67, sin embargo, no conocerá a Dámaso Alonso.) Y por eso, ya en abril del 49—recién extinguida la primera etapa de la revista—, Alfonso Pínto, en el Seminario de Literatura «Juan Boscán», de Barcelona, podía ofrecer una lectura de poemas originales de todo el grupo.

Garganta y corazón del sur, el primer libro de Mario, con un retrato por Miguel del Moral e ilustraciones del propio autor, se publica en 1951. Ricardo Molina dispuso tipográficamente aquellas páginas compuestas por Morales «el Viejo», cantaor y cajista que en tan difíciles años logró dar con los tipos buscados para la cubierta de ese libro, impreso por «La Ibérica», en Córdoba. Con *Garganta y corazón del sur*, Mario ha probado ya la droga de la imprenta y, al extinguirse *Cántico* definitivamente, fundará en el 57 los *Cuadernos de arte, historia y literatura*, de la Biblioteca Municipal de Bujalance.

En 1958 contrae matrimonio con María del Valle Benítez, de cuya unión le nacerán sus hijos Nuria, en el 59; Teresa, en el 61; Natalia, en el 62; José Mario, en el 63; Patricia, en el 66, y Valle—«Yaye»—en el 67. Con esa boda Mario se traslada al número 3 de la plaza de la Paz, donde aún reside, tras una hilera de árboles podados ahora drásticamente.

Nueve años después de su primer libro, Adonais ofrecería en 1960 su título siguiente, *Universo de pueblo*, como volumen 174 de la colección.

En mayo del 63 interviene en la «Fiesta mundial de la poesía árabe» (centenario de Aben Házem), y en el 65, en la «IV Fiesta de la poesía andaluza» (centenario del duque de Rivas), celebradas una y otra en Córdoba con especial magnificencia. Con ocasión de esta última conoce a María Victoria Atencia y otros poetas del grupo que en Málaga hacían *Caracola*, revista en cuyos números 34, 36 y 40 colabora, como más tarde lo hará, al lado de otros poetas cordobeses, en su número 162-63.

También en Sevilla, en el 65, en el Círculo Hispalense, ofrece una lectura de su obra, invitado junto a otros poetas de esa tierra suya: Ricardo y Pablo, y Vicente Núñez (nacido éste en Aguilar de la Frontera, y a quien Mario había conocido el año anterior, siete después de que acabase *Cán-*

tico). En ese mismo 1965 es elegido Mario miembro correspondiente de la Real Academia Cordobesa, corporación ante la que, el 21 de mayo (ese día conoce a Bernabé Fernández-Canivell) lee una *Antología poética* suya que la propia Academia publicó en 1968, con su retrato por Angel López Obrero y dibujos de Pedro Bueno, Del Moral, Antonio Ojeda, Povedano y Francisco Zueras. En el preámbulo de la misma exponía Mario cómo «el poeta siente la voz de la tierra—de su tierra—con urgencia tan antigua, que lo verdaderamente angustioso para él sería dejarla gritar, muda, sin intento de expresarla, de transcribirla...».

En el 67 y el 68, respectivamente, mueren su padre y su madre con menos de seis meses de distanciamiento, lo que supone un acumulado dolor insoportable que hiere—y enriquece—profundamente su sensibilidad.

En el 75 conoce a Guillermo Carnero, que por entonces preparaba su libro sobre *Cántico*, libro en el que ha señalado la profunda originalidad de la poesía de Mario, sustancialmente distinta de la de Ricardo, Pablo o Juan, y con las que sólo coincide en el común cuidado del lenguaje; ha destacado su atención por el entorno rural y provinciano, así como la llaneza y carencia de conflicto íntimo en su tratamiento del amor y la religiosidad; su extraordinaria riqueza y perfección, su musicalidad y justa medida, su capacidad de síntesis y de sugerencia.

Elegido como miembro numerario de la Academia de Córdoba, lee el 22 de junio del 78 su discurso de ingreso, *Panorama de la poesía cordobesa contemporánea*, que recibió respuesta de Juan Bernier. El texto de ambas intervenciones en ese acto consta en el boletín número 98 de la corporación, publicado aquel año mismo.

En el 79 la Universidad de Sevilla ofrece una amplia selección de su obra bajo el mismo título—tan expresivo—del segundo de sus libros, *Universo de pueblo*. El volumen lleva unas valiosas páginas introductorias de Abelardo Linares y del propio autor. Las de Mario, porque establecen el proceso de su poesía con lucidez admirable y porque señalan las fuentes de la misma, desde Rodrigo Caro, Francisco de Rioja y Pedro Soto de Rojas, hasta la generación del 27, y entre los extranjeros, Francis Jammes (tan

grato a Ricardo Molina), Neruda o Montale. Valiosas las páginas de Abelardo Linares porque en ellas, al señalar el horacianismo de Mario López, nos lo descubre como fruto del recuerdo, como nostalgia—tal vez—de un infantil paraíso perdido. Contradiendo a Guillermo, sin embargo, Abelardo Linares señala que no hay en esta poesía un «mundo exterior» que el poeta contempla en cuanto tal, sino que ese «mundo exterior» es su mundo: su modo de reconocimiento del propio yo. (Al aludir a uno de sus poemas publicado en *Cántico*, precisamente «La última casa», Abelardo no ha reconocido, sin embargo, o no ha creído preciso señalar, el valor de declaración que, a mi juicio, tiene la referencia de Mario al «Ángel de Lot».)

También en el 79 aparecen su selección *Córdoba en la poesía* (que sólo puede considerarse una primera contemplación del tema) y, sobre todo, su breve y espléndido *Nostalgario andaluz*, poemas en prosa—medida incluso en algunos de ellos—con una ilustración suya y editado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. (Uno de esos poemas, «Los portafolios», había aparecido ya a fines del 69, ilustrado con un precioso *collage* e impreso en Gráficas Fuentes, de Bujalance, como *plaque* de obsequio por Navidad.) Y todavía en ese mismo 1979, junto a sus compañeros de la vieja revista, recibe el «Homenaje de Sevilla al grupo "Cántico"».

Con ellos—con Ricardo Molina, con Pablo García Baena, Juan

Bernier y Julio Aumente, y con Miguel del Moral y Ginés Liébana, que ilustraron aquella publicación—vuelve a aparecer, a finales del 80, en el *Cántico para una amiga*, cuaderno de homenaje a María Victoria Atencia. En el ofrecimiento de su poema, «Moneda fenicia», iría mucho de su amor a Málaga, en cuya orilla púnica había pasado Mario con sus padres el verano del 52, y a cuyas playas de Fuengirola volvió con los suyos los tres o cuatro veranos que le siguieron.

Ahora, mientras en las herrizas estallan aún los lirios, Mario acaba de pasar a limpio su *Museo simbólico*, listo ya para la imprenta. Estas páginas podrían ser su prólogo.

RAFAEL LEON

RIMBAUD Y LA RELIGION

Usar lo más profundo del hombre (su deseo, su necesidad de amar y ser amado) en contra del hombre, fue lo que hizo decir a Rimbaud que Cristo ha sido funcionalizado como «el eterno ladrón de las energías humanas».

HUGO ASSMANN

1

La importancia emblemática y simbólica, además de la poética, que tiene Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891) después de más de un siglo de su nacimiento, es objeto de interés para nosotros aquí, pero específicamente nos apela el carácter religioso que subyace en él y en su obra. Tratar brevemente de esbozar el sentido y el «modelo» de Dios existente en el célebre joven poeta, de acuerdo a su vida y a su poesía, pensamos que resulta interesante tanto por la naturaleza de las «mediaciones» que establece el propio Rimbaud con lo que se entiende por «divino» o «trascendente» en su poesía, como por el determinado y concreto comportamiento en su vida.

A la luz de la estricta fe católica (se afirma por cartas de su hermana Isabel que el poeta «murió católico» (1) y también se sugiere una «conversión a la religión» (2)), la postura religiosa de Rimbaud resulta ser heterodoxa, principalmente por el conjunto de expresiones y referencias—que en último término se cristalizan en un determinado actuar—que se manifiestan en su obra respecto a lo religioso. Es natural pensar que la educación y el ambiente provinciano francés (Charleville) del siglo pasado donde se formó su conciencia infantil incorporara en su conocimiento cristiano lo elemental para ser un «buen» creyente; sin embargo, esta posible formación religiosa se desvirtuó por sus

particulares experiencias en la vida, que, en último análisis, lo condujeron a decir que hay que hacerse un verdadero «vidente» (mediante «un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos»), postura metafísica, existencial y poética característica de él y que en gran medida desacredita la cohesión interna de una creencia y confesión cristiana. Sobre todo por la posible existencia en Rimbaud de una relación con «las capciosas doctrinas de Oriente» (3) que habrían fundado místicamente su «videncia».

Referirse al «Ángel Gabriel», al «salmista», a los «jansenistas», a la «Virgen preñada», al Espíritu Santo que lo «inspira», al «santo Paraíso», etc., en cuanto expresiones reflejadas en sus *Primeras prosas*, sin duda que constituyen ideas importantes en la tradicional formación cristiana de Rimbaud, y en gran medida nos orientan para valorar el marco religioso en el cual se mueve el joven poeta en estas prosas. Pero si es cierto que esto obedece a alguna cosmovisión cristiana, es necesario decir que ya a los dieciséis años de edad «su visión del mundo era panteísta e iconoclasta» (4).

A mi modo de ver, creo que también es importante destacar rápidamente aquí su probable participación en la Comuna de París (1871)—aunque después desdeñe al «pueblo», a la «razón» y a la «ciencia», como se dice en *Una temporada en el infierno*—, porque permite aproximarnos al carácter ideológico de Rimbaud. En el compromiso con ese proceso social en alguna medida se reflejaría una determinada praxis política que, en ese caso concreto, resultaría ser particularmente progresista, implicándose además en ella una particular ética «rimbaudiana» muy singular a lo largo de su vida.

Precisamente de esta vida y sus escritos ha podido desprenderse la naturaleza «maldita» de su existencia, pues gracias al carácter de su obra y de su

(1) Daniel Rops: *Rimbaud*, Troquel, Buenos Aires, 1954, p. 16.

(2) Albert-Marie SCHMIDT: *La literatura simbolista (1870-1900)*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 14.

(3) *Ibid.*

(4) Lourdes ORTIZ: *Conocer Rimbaud y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1979, p. 32.

vida ha sido posible establecer una anexión entre «marginalidad» y «rebelión», dimensiones correlativas con «lo maldito». Es probable entender que esta correlación existente en el propio Jean-Arthur Rimbaud haya conducido a determinados analistas de su figura a interpretar en él como real y verosímil la «rimbaudiana» ecuación: «santidad = fuerza = fuera de la ley (5), quizá indirectamente razonándose en que «lo maldito» y la «maldición», en un sentido religioso y bíblico, suponen siempre una relación negativa con Dios, es decir, con lo Santo y lo Divino. Esta tensa contradicción existente en la conciencia creyente de Rimbaud, que para Daniel Rops se transforma en un verdadero «drama» a lo largo de su vida, puede ser valorada en un sentido teológico —tal como lo ha expresado el mismo Rops— por la auténtica pretensión del poeta de considerarse «exento del pecado original por sus propias fuerzas» (6), interpretación que nos sitúa en toda su magnitud frente al verdadero niño-genio.

2

La presencia reiterada en *Una temporada en el infierno* de la necesidad de «salvarse», hablando de la «salvación» y de «lo salvado», suponen para nosotros que la conciencia literaria y religiosa de Rimbaud se encuentra ahí ubicada en un contexto de «amenaza», más aún cuando esta dimensión se siente plásticamente a lo largo del texto. El hecho de clamar «salvación» y advertir peligros en su «alma» y en su «cuerpo» estructuran internamente la vida de Rimbaud en una vida que lucha por encontrar un equilibrio y un orden (aunque acabe por «crear sagrado el desorden» de su espíritu) en el cual Dios —pero no Cristo, donde el propio Rimbaud de «ningún modo» se ve en sus consejos, ni «en los consejos de los señores representantes de Cristo»— ocupe un lugar importantísimo para alabarlos porque es su verdadera «fuerza», como dice en el poema «Mala sangre». Desde esta particular perspectiva el «Dios» de Rimbaud, que está presente en el comportamiento más inmediato del poeta, no constituye obstáculo para su libre formación ética y racional, ya que en cualquier postura intelectual y moral está incorporado este singular



(5) *Ibid.*
 (6) Daniel Rops, *ob. cit.*, p. 13.

«Dios», que por la reiteración del Infierno y de Satán en estas mismas páginas de *Una temporada en el infierno*, casi resulta ser una entidad divina opuesta al Mal y al Demonio (operando de esta forma en él un particular maniqueísmo gnóstico). La testificación de una radical desesperación —la de Rimbaud— es llevada a límites «extramundanos» por el niño-genio en *Una temporada en el infierno* confrontando sugestiva y poéticamente las dimensiones que encarnan tanto al Bien como al Mal, algo también manifestado por otro gran poeta francés de la época, precisamente admirado por Rimbaud, Charles Baudelaire. A partir de esto Rimbaud puede decir que «la acción no es la vida, sino la manera de estropear alguna fuerza» y considerar «la moral como aquella debilidad del cerebro», quedando toda ética y existencia trascendentalizadas por el conflicto que él idealmente ve entre Dios y Satanás, el cielo y el infierno, conflicto que pertenece a las experiencias del «vidente».

En las *Iluminaciones* también encontramos un espíritu de rebeldía que muchas veces evoca la práctica de la «videncia» que Rimbaud pretende, por las claves interpretativas y simbólicas que operan, por ejemplo, en textos como «Farsa» o en «Mañana de embriaguez», donde se habla del clásico «tiempo de los asesinos». Las referencias religiosas están dadas en relación con temas como la muerte, la exaltación de la vida o por las emociones que vive el poeta con el entorno de la naturaleza, aunque éste nunca explica taxativamente la presencia de Dios en los ámbitos naturales que vive. Prescinde de la dimensión «divina» de la realidad —dimensión que en otras ocasiones Rimbaud atribuye al mundo y al hombre— para sentir y expresar simplemente como un individuo mortal y finito que se asombra por la creación e incluso por «un cochecito abandonado» que desciende «por el sendero corriendo, engalanado», tal como dice en «Infancia». El sentimiento de belleza en la descripción de lo que observa y el compromiso vivencial que asume Jean-Arthur Rimbaud frente a su objeto de conocimiento poético en *Iluminaciones* terminan por agotar una comprensión racional sobre aquello que vive y siente el joven poeta, quizá porque «hacer sensible lo que sobrepasa los sentidos es un propósito insostenible» (7), algo posiblemente pretendido por Rimbaud con todas las experiencias de su vida atormentada.

En su específica obra en verso encontramos un canto verdaderamente «dionisiaco» en «Sol y Carne», donde poéticamente se pretende recuperar un tiempo y un espacio edénico en el cual «en Dios amaban todos los seres animados». En las líricas exaltaciones «rimbaudianas» del poema se desenvuelven una serie de elementos religiosos donde determinados caracteres blasfemos son subrayados por el propio Rimbaud, especialmente cuando dice a «Afrodita marina» que es «amargo el camino desde que el otro Dios» lo ha uncido a su Cruz (8). Con esta «satánica» protesta dirigida al centro de la misma fe se puede percibir por qué se ha dicho que Rimbaud pretende acusar al cristianismo de impedirle «recobrar la libertad, la pureza soñada» (9).

El estilo parnasiano que asoma en «Sol y Carne», adquiriendo gran resonancia mítica los nombres de Venus, Pan, Astarté, Cibeles, etc., otorgan al texto

(7) *Ibid.*, p. 104.
 (8) Lourdes ORTIZ, *ob. cit.*, p. 32.
 (9) Daniel Rops, p. 83.

un particular sentido pagano y «maldito» que, además de poner de relieve a esas deidades del cielo y de la tierra, entre todas establecen una singular relación con el hombre que «ha dejado de ser Dios» (10) y al cual canta el poeta. A todo esto podemos añadir también el emblemático carácter religioso existente en otros poemas—tales como «El Herrero», donde se dice que el cielo es «demasiado pequeño»; «El Mal», donde existe «un Dios que se ríe del mantel adamascado / del altar, y del incienso, y de cálices dorados / y que en la mecedura de los hosannas se duerme», etc.—, que en conjunto puede decirse que reflejan posturas religiosas polivalentes, dejando en común la típica actitud contestataria de Rimbaud respecto a toda autoridad que oprime y anula, según lo sugiere Daniel Rops.

3

Apreciando en conjunto la vida de Rimbaud es posible percibir que la existencia de su trabajo poético, de cuatro a seis años (1869-1874/5), fue prácticamente un breve recogimiento y una intensa y efímera pasión en relación con el resto de su vida exploradora y aventurera. Concluida esa concreta vida poética y viviendo accidentada y conflictivamente el resto de su vida, comienza a dejar de tener sentido su existencia, perdida en Abisinia o en

(10) Lourdes ORTIZ, pp. 32-33.

Chipre. Quizá precisamente el paradójico interés existencial que lo impulsa a vivir después de los veinte años, despojado de toda literatura y pretendiendo trabajar en Africa, haya radicado en la «satisfacción» de experimentar «la certidumbre de que su vida no tenía ningún sentido» (11). El desinterés, el rechazo y la abulia por la poesía y por la realización como poeta perviven en Rimbaud hasta su muerte en Francia (Marsella), originada por una gangrena en una pierna, impidiendo definitivamente el espíritu nómada del poeta.

La rebeldía, en su obra y en su propia existencia, sumadas a sus angustias y a sus iras, que a menudo insultan a Dios, a lo santo y a lo sagrado, se caracterizan por ser protestas que, en última instancia, terminan afirmando a Dios, a lo otro, pues el rebelde metafísico, más que negar a Dios, en realidad se limita a desafiarlo (12). El último *sentido* de esta lucha emprendida contra «Dios»—profunda subversión de Rimbaud—tal vez puede ser comprendido por haberse propuesto él en su vida ser uno «de aquellos pocos que, de una vez para siempre, decidieron no dormir» (13).

(11) Daniel Rops, p. 146.

(12) Cfr. Albert CAMUS: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires, 1953, p. 133.

(13) Daniel Rops, p. 175.

Hemos consultado la obra de Rimbaud en: *Rimbaud. Obra completa. Prosa y poesía* (edición bilingüe). Traducción, J. F. Vidal Jover. Río Nuevo, Barcelona, 1977.

MARIO BOERO

LA NOVELA DE V. BOTELLA PASTOR

1. UN NARRADOR DEL EXILIO

En la posguerra española las referencias a la labor de los escritores exiliados fueron escasas y escuetas; su creación literaria fue silenciada; sus obras, prohibidas; su esfuerzo, menospreciado y hasta vilipendiado por caprichosos fanatismos alimentados desde los cenáculos oficiales. Esta lamentable situación sólo empezó a ser corregida en los años sesenta, cuando algunos estudiosos de la novela actual emprendieron la tarea divulgadora de estos escritores. A partir de entonces aparecen los trabajos de J. R. Marra-López, R. Conte, M. Andújar y S. Sanz Villanueva, dedicados a los novelistas del exilio; en alguna ocasión, otros han intentado la encomiable labor de integración de la novela española del exilio en los panoramas de nuestra novela de la posguerra. Debemos recordar aquí, a pesar de su fortuna diversa, los estudios de E. de Nora, J. L. Alborg, R. Bosch, J. L. Ponce de León y G. Sobejano. Con todo, el ensayo definitivo e integrador está todavía por hacer, aunque contamos ya con el libro de I. Soldevila-Durante, cuyo panorama es el más completo en este sentido, pero que adolece de excesiva brevedad en el estudio de algunas obras clave en su momento, además de la ausencia de algún autor importante (como Botella Pastor, por citar el que ahora nos ocupa).

Con frecuencia se ha resaltado entre los exiliados la obra de unos tres o cinco novelistas (Sender, Aub, Ayala, Barea); otros van siendo ya más conocidos entre los lectores españoles (Chacel, Andújar); quedan, sin embargo, algunos más que es preciso divul-

gar y valorar en el justo merecimiento que reclaman las narraciones de Blanco-Amor, Dieste, Arana, Serrano Poncela—autor de dos excelentes novelas: *Habitación para hombre solo* y *El hombre de la cruz verde*—y Botella Pastor. Sin ánimo de exclusiones de ningún tipo, creo que éstos son los narradores más significativos del exilio español, aquellos que con mejor fortuna artística han superado el afán de testimonio y desahogo de dramáticas experiencias personales para crear una obra literariamente valiosa.

Virgilio Botella Pastor (Alcoy, 1906) perteneció a los cuadros de la Armada Española y trabajó en misiones diplomáticas con la República. Al término de la guerra civil pasó por los campos de refugiados en Francia y de allí se marchó al exilio en México, donde se dedicó a diversas actividades privadas y también al servicio del Gobierno republicano en el destierro. A los pocos años se trasladó a París e ingresó como funcionario internacional en la UNESCO. En la actualidad se encuentra jubilado y reside en la capital francesa.

Botella Pastor es autor de una importante saga novelesca sobre el destino de los exiliados españoles, una serie a modo de «nuevos episodios nacionales» sobre los avatares de los desterrados en los campos de refugiados en Francia y de sus vidas peregrinas por México y por Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

Esta serie novelesca—todavía inconclusa—se compone, hasta el momento, de seis novelas pertenecientes a varios ciclos referidos a la guerra y al exilio. Al ciclo de «La guerra» pertenece *Porque* (sic) *calla-*

ron las campanas (1), sin que haya aparecido aún *La Babel encantada*; el ciclo de «La huida» está formado por *Así cayeron los dados* y *Encrucijadas* (2); el ciclo de «El destierro (México)» abarca *Tal vez mañana* (3), sin que haya aparecido la anunciada *La gran fábrica*; la conclusión de la serie parece producirse con el ciclo de «El destierro y la II Guerra Mundial», del que se han publicado *Tiempo de sombras* y *El camino de la victoria* (4), y se anuncia en preparación la siguiente: *Todas las horas hieren*.

La prohibición que tantos años pesó sobre la obra de los exiliados arrojó al olvido las cuatro primeras novelas (todavía hoy en ediciones de difícil adquisición). Tan sólo las dos últimas circulan por España en ediciones españolas.

2. PRIMERAS NOVELAS: «LA GUERRA» Y «LA HUIDA»

Por qué callaron las campanas es la única novela de la serie específicamente dedicada a la guerra civil; todas las demás se refieren al peregrinar de los exiliados en Francia y en México, si bien con la contienda pasada reviviendo en el recuerdo de los personajes en su azaroso destino.

Esta primera novela presenta como telón de fondo el marco histórico de la guerra con los sucesivos traslados del Gobierno de la República a Valencia, después a Cataluña y de allí a Francia. Las acciones bélicas no aparecen en primer plano; la novela no se centra en la guerra misma, sino en los comentarios de los personajes y en las experiencias vivenciales que éstos arrostran como consecuencia de aquélla. La trama discurre en torno al matrimonio Zabala y a la intensa pasión amorosa surgida entre Ignacio Zabala y su secretaria Mágina. De este modo la peripecia española de los vencidos queda contemplada desde la retaguardia, en donde se viven las noticias del frente a través de los comentarios aportados por Manuel Zabala durante las visitas a su familia. Las dos vertientes del conflicto novelado —la bélica y la pasional— se funden con mayor intensidad en la última parte, durante la invasión de Cataluña, con la consumación del amor entre Ignacio y Mágina, la muerte de ella en el bombardeo de Figueras, el hallazgo de su cadáver con el cuerpo destrozado en el cementerio y la evacuación de los vencidos en interminables colas hacia la frontera francesa. Las mejores páginas de la novela se logran en estos últimos capítulos con la adecuada fusión de todas las vertientes del conflicto: los horrores de la guerra, la penuria de los vencidos y la trágica experiencia amorosa de Ignacio y Mágina. Si Ignacio representa al hombre complejo, atormentado y en conflicto consigo mismo, Mágina bien puede simbolizar la suerte del pueblo español, destrozado por una guerra fratricida como ella había visto destrozada su vida al quedar en zona republicana y haberle salido falangista su novio, por lo cual su cuerpo descuartizado en el cementerio parece una terrible representación de lo sucedido con el cuerpo de España.

Por qué callaron las campanas muestra las limitaciones de una novela primeriza no convenientemente acabada en algunos aspectos. Hay en ella abundantes referencias y alusiones culturales, incluso digresiones intelectuales, que no resultan debidamente integradas

en las situaciones que las originan y que por ello entorpecen la fluidez narrativa del relato, que sólo al final aparece desarrollado con pulso firme. Aun así, es ésta una novela interesante porque constituye una introducción a toda la serie y porque anuncia ya las características temáticas y formales de la narrativa de Botella Pastor. Se dibujan los personajes principales de la serie, en cuyas sucesivas novelas el conflicto está formado —como aquí— por el revivir del recuerdo de la guerra ante las penalidades del destierro y por el desarrollo de una pasión amorosa que nunca termina en final feliz. El título del último capítulo, «Quousque tandem?», deja una ventana abierta en el destino de los exiliados, una interrogación que sólo empieza a ser respondida con el título —esperanzador y angustioso a la vez— de *Tal vez mañana*.

Así cayeron los dados es —como las demás novelas de la serie— una crónica novelada entre la ficción y el reportaje documental. La trama es continuación de la anterior y comienza con la caravana de fugitivos hacia Francia a la vez que alude a los postreros combates librados por el ejército republicano, ya en retirada.

Las dos partes de la novela se corresponden con dos fases sucesivas en el destino de los exiliados. «La huida», primera parte, arranca de enero de 1939, presentando la tragedia de los evacuados con los problemas consiguientes de su indocumentación e incertidumbre; en contrapunto con esta huida se presenta la evacuación del ejército derrotado y su posterior confinamiento en el campo de refugiados de Argelès, al sur de Francia. El contrapunto alternante permite que la narración avance simultáneamente en varios focos espaciales, atendiendo a las peripecias de los personajes ya conocidos: Ignacio y Jaime Campdemar en Perpignan, Manuel y otros soldados entre las alambradas de Argelès. La segunda parte, «La espera», esboza el incierto presente de los exiliados ante un futuro ignorado. Tres personajes destacan ahora en la narración: la infatigable labor de los hermanos Zabala (Ignacio, en París, entregado a la organización de los viajes colectivos a México, y Manuel, liberado de Argelès, dedicado a la organización en pro de los campos de refugiados) y el tormento de Campdemar en lucha con su enfermedad de pulmón.

Esta segunda novela muestra un ligero avance con respecto a la primera. La narración nunca se aparta de las peripecias de los personajes, centrándose especialmente en las consecuencias anímicas que tal destino provoca en su espíritu. El autor sabe sugerir la tragedia de aquel calvario humano de hombres rotos, de aquella España huyendo de España. Con igual acierto se muestran la angustia, el hambre y la desesperación de los restos de aquel naufragio, cuya única esperanza es huir de un destierro a otro destierro —a México—. Algunos personajes secundarios adquieren una destacada intensidad significativa; tal es el caso de los cantaores «El Málaga» y «El Sanlúcar», deliciosas concreciones del alma humana que canta por no llorar, o que llora cantando, y de aquel bondadoso profesor de filosofía, don Pablo, que imparte aquí su más hermosa lección, procurando mantener la esperanza en unos seres a la deriva.

Encrucijadas es otro relato entre el reportaje y la ficción, en el cual se añade una preocupación más a la angustiada existencia de los exiliados españoles: el temor a la ya inminente guerra mundial ensombrece aún más la incertidumbre diaria y la esperanza de escapar a México.

La novela está estructurada en tres partes, correspondientes a tres fases sucesivas en el periplo de los

(1) Ediciones Libertad, México, 1953.

(2) Ambas publicadas en Francia: Imprimerie des Gondoles, París, 1959 y 1962, respectivamente.

(3) Imprimerie des Gondoles, París, 1965.

(4) Ambas ya editadas en España por Argos-Vergara, Barcelona, 1978 y 1979, respectivamente.

exiliados. En la primera parte, «La sombra amada», se establece un contrapunto narrativo que atiende a la vida de los exiliados en tres frentes: los sufrimientos y fracasos de fuga de los encerrados en Argelès, los esfuerzos de Ignacio y Manuel en París, buscando soluciones para los exiliados—Ignacio, atormentado, además, por el recuerdo de Mágina, su «sombra amada»—y los achaques de la enfermedad pulmonar soportados por Jaime. «El gran viaje», segunda parte, presenta la inquietud de los refugiados ante la marcha a América y los malos tratos recibidos en el primer gran viaje colectivo, en el que embarcan Manuel y el abnegado don Pablo, que había protagonizado una simpática huida de Argelès. La tercera parte, «La isla de los sacrificios», atiende a la segunda expedición, en la que marcha Campdemar—Ignacio, preso del recuerdo de Mágina, se queda en Francia—y otros exiliados españoles mezclados con algunos judíos fugitivos de la persecución nazi.

Encrucijadas es una novela clave en el relato de esta aventura humana. El autor consigue reflejar convincentemente el calvario de unos en su desesperado confinamiento y el angustiado afán de otros a la espera del visado, sorteando las visitas de algunos falangistas propagadores del regreso a España. Entre los hechos de tan atroz crónica documental se intercalan otros episodios más novelescos, como el protagonizado por Manuel durante la escala de su barco en la Martinica, en donde vive una experiencia amorosa impregnada de primitivismo y sensualidad tropical, o algún motivo humorístico, que relaja la tensión de tan adversos destinos, como la ingeniosa polémica entre el español Rojas y un alemán acerca de la posibilidad de «atar las moscas por el rabo». Ambas vertientes del relato, la crónica documental y la ficción novelesca, se integran coherentemente en la aventura humana protagonizada por Frieda Stern y Campdemar: una pasión amorosa que concluye con el suicidio de ella al no poder reconciliarse con la vida ante la suerte de su raza judía; tal desenlace recuerda el de Mágina en la primera novela. *Encrucijadas* resume y continúa así la crónica del exilio español en relación con otros episodios en los albores de la Segunda Guerra Mundial. Quedan ahora dos caminos abiertos: el americano de los emigrados a México, y el europeo de los atrapados en la nueva guerra. Todos habrán de reco-

rrer un espinoso camino de perfección, arrastrados por un «ayer sin mañana» y anclados en un presente demasiado oscuro.

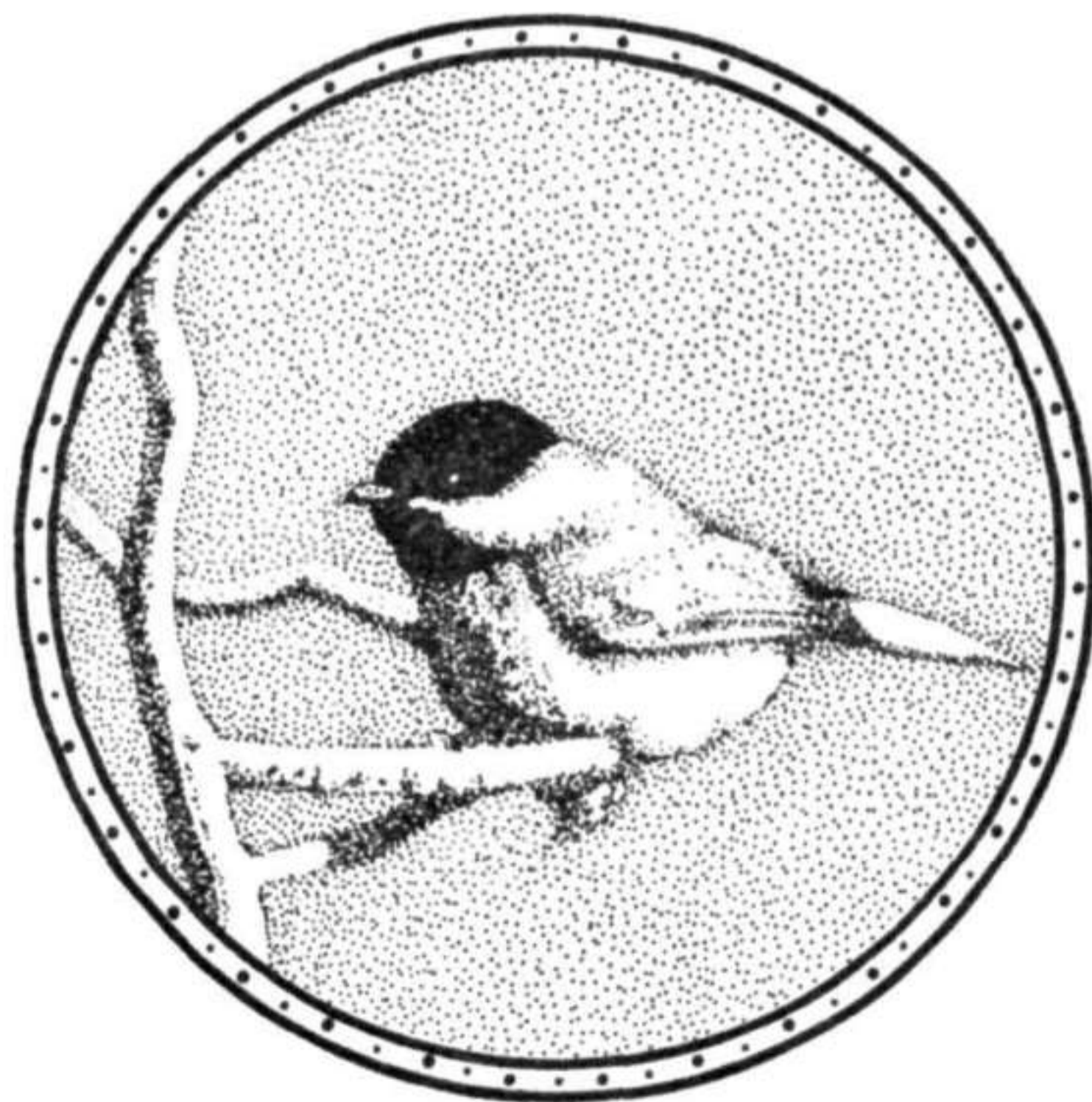
3. EL DESTIERRO: MEXICO

Tal vez mañana se ocupa de los exiliados españoles en México, país que bajo el gobierno del general Cárdenas les abrió sus puertas en los momentos más amargos, por lo cual el autor dedica su novela a aquella nación, que actuó entonces como «un país Quijote en un mundo de rufianes» (p. 286).

La novela comienza con un ligero retroceso temporal con respecto al final de *Encrucijadas*, pues la narración se inicia con la llegada de la primera expedición de exiliados al puerto de Veracruz y prosigue con el drama diario de aquella colectividad en busca de un ignorado amanecer, lento y penoso. Con la narración de la llegada de la segunda expedición se retoma el final de *Encrucijadas*, reuniéndose de nuevo algunos personajes ya conocidos y otros nuevos, todos ellos en México, D. F., arrastrados a una vida de prestado, como de segunda mano en sus difíciles trabajos: don Pablo, como profesor en un colegio; Manuel, en un restaurante—donde vive nuevas experiencias amorosas con la amante preferida del dueño—, y Jaime Campdemar encuentra al fin el norte de su vida al trabajar como asesor de una financiera a la vez que se inicia la curación de su enfermedad, hallando, además, en Meche a la mujer que le devuelve todo su ímpetu vital. En esta lucha por encauzar sus nuevas vidas actúa con verdadero heroísmo el matrimonio Velarde, ejemplo de abnegación y constancia diarias—y de amor resistente a todas las desgracias—. En suma, todos viven el drama de una existencia atrapada entre el recuerdo del pasado y la angustia del porvenir, que se ofrece varado en la añoranza y con el único consuelo de que «el destierro en masa es menos destierro», como pobre remedio del ayer perdido y de la imposibilidad de recobrarlo ante las noticias del exilio interior en España y de los primeros triunfos nazis en la guerra. El final de la novela deja a todos aquellos hijos del mismo aborto histórico ante un oscuro destino, excepto alguno que no pudo sobrevivir, como Campdemar, muerto después de vaciar todo su recobrado impulso vital y su alegría en el amor a Meche y en el hijo que ella espera.

Tal vez mañana es la mejor de estas cuatro primeras novelas. El autor logra sintetizar el reportaje del exilio y las nuevas experiencias amorosas de Manuel y Elvira, Jaime y Meche, o el mismo matrimonio Velarde, en una acertada ambientación en los paisajes, en las costumbres y en las tradiciones de México. Todo esto viene recreado como telón de fondo de aquella magna tragedia colectiva, cuyas vidas aparecen entrevistadas en este texto de claras resonancias quevedescas y existenciales:

«Son ellos en esos días cuerpos con tres cabezas, la del ayer, el hoy y el mañana, desencajadas de la verdadera, que divagan y deliran cada una por su lado, sin entenderse entre sí. Todas se han trastornado en aquella nueva agonía, quizá la de su última extremidad. La cabeza del ayer que no pensaba más que en el mañana, sólo piensa ahora en el más ayer; la del mañana, que pasaba por la del día, sólo ve ahora por la del ayer y ninguna de las dos piensa en la del hoy que se ha quedado sola y vacía, como sin razón de ser, sin ganas de vivir, sin vida real. Lo



cierto es que ya no había ni hoy, ni mañana, ni ayer... Sólo quedaba aquel más ayer del mañana siempre alejándose... Y la guerra y el destierro, y la ruptura del destino entre las tres...» (p. 390).

4. EL EXILIO Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Tiempo de sombras y *El camino de la victoria* desarrollan el otro de los caminos abiertos en *Encrucijadas*, continuando la aventura de los refugiados españoles en Francia atrapados por la Segunda Guerra Mundial, que acabará con algunos de ellos en los infernales campos de exterminio.

Tiempo de sombras continúa la trama de *Encrucijadas*. Aquellas dos expediciones colectivas habían partido hacia América en el verano de 1939; ahora la primera referencia histórica es la invasión de Polonia por los nazis en este mismo año. La novela se estructura en dos partes desiguales que configuran el trazado de este último ciclo; la primera parte constituye el pórtico de todo el ciclo, y la segunda, más extensa, muestra una organización tripartita en todos sus capítulos—como también sucede en *El camino de la victoria* y seguramente continuará en *Todas las horas hieren* con la conclusión de la serie.

En su primera parte, *Tiempo de sombras* retoma la existencia de los exiliados que habían permanecido en Francia, centrándose en personajes ya conocidos, como Ignacio y su obsesionado recuerdo de la sombra de Mágina, y en las desoladas reacciones de los confinados en Argelès, en donde unos desahogan su revanchismo por la farsa de la no intervención de las democracias europeas en la guerra española, disponiéndose a contemplar el sacrificio de quienes habían permitido el suyo propio, mientras que otros se arrastran a otra guerra para vencer al fascismo como única salvación posible para ellos. El testimonio histórico y la desoladora existencia diaria se funden admirablemente en las páginas referidas a los arenales de Argelès, donde, separados por unas vallas de espinos, hombres y mujeres se buscan sin que casi nadie se encuentre:

«Miles y millares de hombres, mujeres y niños se mezclaban con ansia y angustia a la vez. Todos preguntaban por alguien. Era la más espantosa soledad en medio de una inmensa muchedumbre. A diario hicieron kilómetros de playa, gritando un nombre, cada uno el del ser querido, y todos juntos el santoral en pleno y en vano, haciendo mil preguntas inútiles, la unidad, el regimiento, el batallón, el hombre buscado o la mujer perdida» (p. 20).

Algunos capítulos muestran visiones retrospectivas con diversos aspectos de la prehistoria narrativa de algunos personajes que ahora adquieren mayor relevancia (la historia familiar de Rafael, con el enfrentamiento entre su progresismo y el reaccionarismo de su padre, ejemplifica una vertiente de la trágica discordia española). Muy pronto los caminos se bifurcan en múltiples direcciones con el fin de mostrar las peripecias de la aventura colectiva en varios frentes: José y otros miembros de su antigua unidad—los más sanos—son reclutados para las compañías de trabajo; los enfermos, heridos y mutilados permanecen en Argelès. Se configuran, pues, los tres caminos del



relato que se irán desarrollando alternativamente, a la par que avanza la ocupación nazi en 1940: las penalidades de los reclutados en el campo, la inseguridad de los refugiados en París y la secuela de fugitivos y prisioneros de los nazis. El final es estremecedor en la huida hacia Burdeos con los exiliados arrastrados a huir del mismo destierro con las bombas alemanas como aterradora compañía.

«Los tres senderos» de la segunda parte muestran ya en cada capítulo la sistemática organización en tres apartados correspondientes a la narración alternada y simultánea de los tres frentes establecidos para desarrollar el período del armisticio y la organización de la resistencia: los fugitivos de París se ven forzados a regresar a la capital, donde han de sortear la amenaza de la Gestapo y de los polizontes del Gobierno español; José y los suyos vuelven al antiguo lugar de trabajo, pasan a Argelès y de nuevo son reclutados como leñadores en el Ariège, donde José alterna el trabajo con el desconsolado recuerdo de su esposa, perdida al poco de encontrada; y el sendero más espinoso lo recorren los que han caído prisioneros de los nazis, con su reclusión final en el campo de exterminio de Mauthausen, convertidos en una masa humana al margen del mundo.

El testimonio es desolador. En París los refugiados viven en condicional. En Mauthausen los encerrados viven la pesadilla del crimen como apátridas en un mundo sin más futuro que los dantescos crematorios; sólo la leve ilusión de salir de allí algún día les alienta a soportar lo insoportable, porque «hay que vivir muriendo sin acabar de morir en el mundo de la muerte» (p. 295), donde los restos de una humanidad son lanzados al sacrificio. Son, pues, tres senderos de desgracia y opresión: para unos, la amenaza de la policía; para otros, la brutalidad de sus jefes, y para los más desgraciados, la crueldad de los SS.

Como es habitual en Botella Pastor, entre tantas adversidades hay también en *Tiempo de sombras* algunos ingredientes que relajan los ánimos y alivian las penas. A esto responde la astucia y el humor de Peret y del Turuta, o el solazado esparcimiento del Turuta e Isidro con las mozas de la campiña francesa. También la vida amorosa tiene su importancia en esta novela. Por un lado, las relaciones entre Ignacio y Luz recuerdan las de Campdemar y Meche en *Tal vez*

mañana; por otro lado, la infortunada aventura de José y Rosa vuelve a traer a la memoria la de Ignacio y Mágina en *Por qué callaron las campanas*, y la de Campdemar y Frieda en *Encrucijadas*; todas acaban en desenlace trágico, con la muerte violenta de la mujer como consecuencia de la guerra.

El camino de la victoria es la continuación de la novela anterior, pues arranca con la invasión de Rusia por los nazis —final de *Tiempo de sombras*— y se centra en los años 1941-42, concluyendo con la contraofensiva de los rusos y el progreso de los aliados en Italia. Se corresponde, pues, con la localización temporal de *Tal vez mañana*, mostrándose así el exilio español en México y en Europa como dos ramas del mismo tronco, relacionadas por medio de la carta que Ignacio recibe en París de su hermano Manuel.

El camino de la victoria muestra igual división tripartita en cada uno de sus capítulos. Cada una de las tres partes atiende a los tres grandes sectores en que se encuentran los exiliados españoles: unos, en París, dedicados a los trabajos de la resistencia; otros, en Argelès, o dedicados a labores en el campo o en la montaña, y los más desgraciados en la infernal tortura nazi de Mauthausen.

La novela constituye una admirable síntesis de destinos individuales engranados en el gigantesco drama histórico que los aglutina en un destino colectivo. Por eso todos los días soportan todo a la espera del desenlace de la gran conflagración entre nazis y rusos en territorio soviético.

De los exiliados residentes en París, unos escapan a Marsella para conseguir pasar a México, mientras que Ignacio y otros permanecen en la capital colaborando en la resistencia contra la ocupación nazi. Una vez más destaca la figura de Ignacio, que se debate entre la llamada amorosa de Luz para marchar con ella a México, y la llamada de su conciencia, que le ata a su labor en la resistencia hasta que es descubierto por la Gestapo. En el otro sector se reflejan los avatares protagonizados por José y sus compañeros; de su reclusión en Argelès, José vuelve a salir para trabajar en la presa del Aguila, en el Macizo Central, en donde piensa ya en dedicarse a la guerrilla, mientras que Rafael y el Turuta abandonan Argelès para trabajar como braceros en los campos agrícolas. Para estos dos sectores la vida transcurre igualmente en el aire; deben sortear peligros similares, como la detención por los representantes del gobierno colaboracionista o por los nazis que buscan gente para trabajar en Alemania; sufren las mismas contrariedades, como la noticia de los bombardeos de Inglaterra, los avances nazis en Rusia, el ataque japonés a Pearl Harbour o algunas noticias sobre las represalias de los vencedores en el interior de España, y alientan las mismas esperanzas, cifradas en la iniciativa de los rusos, en el progreso de la resistencia y en el sueño de regresar a España.

En esta comunidad de destinos los prisioneros aislados en Mauthausen representan un mundo aparte, en el que la crueldad de cada día supera a la del anterior. Allí se conjuga la inagotable esperanza de una libertad cada vez más lejana con la denodada voluntad del hombre aferrado a la vida, incluso en verdaderas situaciones límite. Mauthausen es para Joaquín y sus compañeros el tétrico reino de la muerte y el envilecimiento capitaneado por el fatídico séquito de los SS, que, poseídos de una histeria colectiva, prodigan atrocidades desencadenantes de una irrefrenable orgía homicida. Reina allí la desesperación de los presos y el paroxismo demencial de los

verdugos especializados en degradar al hombre para despreciarlo más. El testimonio es aquí estremecedor: palizas brutales, fusilamientos en masa, cadáveres con vida arrojados a los crematorios; en suma, espanto sobrehumano y terror indefinible en aquel infernal «comando de las frambuesas» que lleva a la muerte segura en un lugar en donde se confeccionan las listas de fallecidos el día antes de que esto ocurra. El oscuro destino de los exiliados españoles queda englobado en el destino colectivo de la humanidad presa del terror nazi, que provoca el suicidio colectivo de los judíos holandeses y la antropofagia de algunos prisioneros rusos antes de ser exterminados.

El camino de la victoria sigue la misma línea de *Tiempo de sombras*, con mayor suspense, más dramatismo y más intensidad en diversas situaciones límite en las que el hombre se debate entre la desesperación, la angustia y el sobrehumano deseo de vivir a pesar de todo. Botella Pastor ha sabido superar el alegato doctrinario y el panfleto ideológico. Su acierto está en presentar una colectividad que sufre entre la desesperación esperanzada; por eso esta novela es una auténtica epopeya del sufrimiento, de la desesperación y de la esperanza, que nunca pierden estos seres humanos. La crónica novelada de esta magna tragedia está enriquecida con otros ingredientes que resultan otros tantos aciertos, entre los que destaca la minuciosa documentación histórica recogida por el autor —especialmente la recogida de testimonios vivos—, el empleo de la técnica narrativa tradicional en una novela realista plenamente adecuada a su material histórico y a su dimensión colectiva, el hábil manejo del contrapunto alternante que diversifica en cada capítulo los destinos individuales y los aúna en la dimensión colectiva de la novela y, por último, hay que resaltar la presencia del humor como ingrediente que humaniza las peripecias de estas criaturas y que distiende el ánimo del lector entre tantas dudas, miedos y horrores.

5. UNA OBRA EN CURSO

Esta gran saga novelesca muestra un progresivo desarrollo argumental que irradia de la primera novela con los personajes fundamentales de la serie. La extraordinaria aventura humana inmersa en un gigantesco conflicto histórico arranca los últimos residuos del heroísmo humano en su doble dimensión individual y colectiva. Toda la serie se apoya en el reportaje documental, el testimonio autobiográfico y una mínima dosis de ficción. Los personajes son siempre seres humanos, no posturas ideológicas, y están contemplados, más que como protagonistas de unos hechos, como depositarios de unas reacciones provocadas por esos hechos.

Sanz Villanueva ha destacado que en las novelas de Botella Pastor —aunque los hechos referidos podrían sugerir lo contrario— predominan las ideas y los sentimientos sobre la acción (5). En efecto, el enfoque introspectivo disminuye el interés de la aventura en beneficio de la exploración de las interioridades de los personajes y las consecuencias anímicas determinadas en su espíritu por los avatares sucesivos. En este sentido, la lucha por la vida, la desesperada esperanza de seguir adelante y la realización humana en el sentimiento amoroso son los motivos

(5) «La narrativa del exilio», en *El exilio español de 1939*, Taurus, Madrid, 1977, p. 158.

principales en el análisis de las vivencias de las criaturas.

La técnica narrativa de Botella Pastor se sitúa entre un realismo tradicional y barojiano, que en las últimas novelas se sustenta en el recurso del contrapunto alternante en la narración simultánea de varios aspectos de la diáspora. La densidad conceptual de las primeras va cediendo en favor de un mejor adelgazamiento narrativo integrador de acción y vida a la espera; austeridad técnica que se apoya en el predominio del diálogo y en el uso del estilo indirecto libre. Y nunca falta el ingrediente del humor, que humaniza el calvario de los personajes, que es paliativo de sus desgracias y que distiende el ánimo lector entre tantas adversidades.

En suma, las novelas de Botella Pastor exponen una gran lección de humanidad explicada sobre algo que jamás debe volver a ocurrir. Estamos ante una im-

portante contribución al conjunto de novelas sobre la guerra civil y sus consecuencias posteriores. Como novelas relacionadas con la guerra se incluyen al lado de las de otros autores destacados en este campo, tanto en España (Gironella, Lera, L. Romero) como en el exilio (Barea, Aub, Masip y Andújar, cuya obra *Historia de una historia* apareció ya originariamente en España). Y como novelas sobre la historia y el destino del exilio español en Europa y América constituyen sin duda el logro de mayor envergadura histórica y literaria, humana a fin de cuentas, que viene a completar el panorama del exilio interior sufrido por los vencidos dentro de España y ya narrado por Antonio María de Lera en la serie «Los años de la ira» (6).

[6] Ved. D. Villanueva: «La novela», en *El año literario español 1978*. Castalia, Madrid, 1978, pp. 18-19.

ANGEL BASANTA

REFLEXIONES SOBRE OTRA POESIA

En ocasiones, hablar sobre un autor y sobre un tipo de poesía —la que ese autor, si es relevante, simboliza— puede convertirse, como en el caso presente, en un conjunto de reflexiones, no tanto sobre un estilo poético como, más bien, sobre una voluntad literaria. La colección «Selecciones Austral», de la Editorial Espasa-Calpe, ha publicado la *Obra poética* de Rafael Morales. Ya en 1967 la Editorial Escelicer le publicó al poeta unas *Poesías completas*, después de sucesivas antologías, desde 1949, y en 1958; a ello habría que añadir las inclusiones de Morales en las correspondientes antologías epocales, que se abren con la más trascendental y definitiva de todas: la de la *Antología consultada de la joven poesía española*, que publicara Francisco Ribes en 1952. Rafael Morales, en fin, ha sido un autor leído y divulgado —y traducido— en un tiempo en que la poesía española, casi como en la actualidad, no andaba sobrada de autores cabales que fueran capaces de aunar indagación de la belleza y voluntad literarias. Al cotejo y contraste con un tiempo de idéntica incuria poética, contra lo que pueda parecer a cuantos no saben mirar el actual momento de poesía en España, la obra de Rafael Morales ofrece singularidades insólitas para reflexionar, no siempre en el vacío, sobre la poesía española desde 1936.

LA CONCEPCION ARISTOTELICA

La mencionada edición de versos completos de Rafael Morales contiene un prólogo atinado de Claudio Rodríguez, que tiene el doble valor de ser breve y de ir al grano, cosas ambas igualmente insólitas en nuestra sociedad, tan

dada a despilfarros pleonásticos sobre materias pequeñas. Claudio Rodríguez, que no en vano es admirable poeta de un castellanismo anticonvencional que algún día enjuiciarán los críticos, apunta directamente al eje bipolar de la significación y conclusión de Morales en su poesía: poesía como ética (diálogo con el mundo y con las cosas) y poesía como conocimiento de la realidad; he aquí, en esencia, los dos postulados básicos, en lo que ahora nos importa, de la *Poética* de Aristóteles, superpuestos sobre la idea del arte como enseñanza y como diversión, que también habita en Horacio: es decir, la doble concepción clásica, eterna, que de alguna manera fue a recoger y transformar la tradición romántica pasados los siglos.

En la monografía que le dediqué al poeta de Talavera hacía constar, por mi parte, las fuentes de la tradición literaria gravitantes sobre esta poesía: fundamentalmente la mencionada tradición literaria del Romanticismo, la fascinación de lo Barroco y el influjo bíblico-franciscano, en un sentido estético e ideológico. Ambas aportaciones, pues, la observación de teoría poética por Claudio Rodríguez y mi estudio académico de fuentes, temas y recursos, componen una guía esencial para entender «atemporalmente» a Morales; con la perspectiva que dan unos pocos años tras el acercamiento crítico —donde, no obstante, se estudia el enclave generacional de Morales—, estamos en el momento de reflexionar sobre el significado histórico de esta obra poética, lo que al fin y a la postre debe constituir, si se puede, el legado máximo de un creador a las épocas inmediatas. Veamos. ¿Quién es y qué representa para la poesía española Rafael Morales? ¿El nivel creciente de la rehumanización que recorre la poesía desde los años treinta a

los sesenta? (juicio de una crítica temática insuficiente, la de Jiménez Martos o José Luis Cano). ¿O el desgajamiento expresionista del grupo inicial Adonais, del núcleo garcilasiano, que plasma casi en solitario la herencia del 27? (juicio de la nueva crítica universitaria que, en Fanny Rubio, ha sabido ver esta herencia en Suárez Carreño, Alfonso Moreno, Azcoaga, Cano, Morales, una vez que fuera señalada por Víctor G. de la Concha).

Iniciemos el breve recorrido por la obra de Morales. *Poemas del toro* (1943) contiene, ya lo he apuntado, un proyecto épico de incalculable alcance para la poesía de posguerra, y no sólo el lenguaje quevedesco heredado de Miguel Hernández; proyecto cuajado en unos años de tránsito para la poesía española, en que la polémica entre espadañistas y garcilasistas (no «espadañismo», como puntualizó De la Concha) abre una herida propiciada por la creciente tradición humanizante, que opera ya desde los años treinta, y por la crisis moral de la posguerra civil y la guerra mundial. En el libro se alberga una singular teoría poética, simbólica, en el poema «El toro», donde se expone toda una tentativa poética: expresión prospectiva de la belleza formal, contenido exasperado dentro del más puro neorromanticismo; verdaderamente, como decía el pensador, el artista o creador suele tener madura a los veinticinco años su concepción básica de la tarea creadora.

El corazón y la tierra (1946) inicia un interrogante retórico: ¿qué es el tremendismo? No sólo un neorromanticismo patético, como advirtió oportunamente J. L. Cano; más bien el legado barroco (Quevedo en este caso), filtrado por Lorca a través de Miguel Hernández. No cabe duda de que el núcleo de poetas en torno a Vicente Aleixandre, en estos años cuarenta, constituye, al margen del espadañismo y de espaldas al café Gijón, con personalidad propia, lo más puro de la poesía española del momento: Morales, Hidalgo, Gaos, Azcoaga..., y refunden y diversifican ese neorromanticismo que, de diverso cuño, ofrecen Aleixandre, Cernuda y Dámaso

Alonso. Este segundo libro de Rafael Morales alberga, probablemente, los versos más puros y logrados, más arrebatadoramente románticos de su autor.

Víctor G. de la Concha, de quien Morales me comentaba que no entendió *Los desterrados* (1947), consideró este tercer libro del poeta como una suerte de «discurso parenético», excesivamente hinchado. No se puede conceder la razón a ambos, pero lo cierto es que, a pesar del intento—logrado—de universalización paradigmática de estos seres, por lo que representan, *Los desterrados*, no es el mayor proyecto, históricamente útil, de Morales. La nota definitiva del poeta llegó en 1954 con *Canción sobre el asfalto*. Este libro ha quedado, desgraciadamente, hasta hoy, como ejemplo de «poesía social», pero ya no valen las etiquetas de semejante calaña, aunque moleste, puesto que la crítica, si quiere ser útil, debe ser revisionista; nadie parece recordar ya, y Jorge Urrutia lo ha puesto de manifiesto recientemente en múltiples ocasiones, que los temas urbanos aparecen por primera vez con el 27—Juan Manuel Rozas lo constató hace ya tiempo—, sobre todo en Salinas o Alberti, aunque el propio Urrutia y Claudio Rodríguez en el prólogo citado se encargan de valorar debidamente esa otra vertiente «suburbana» del desamor, diría yo, donde incurren Pío Baroja (*Canciones del suburbio*, 1944), *Pisando la dudosa luz del día* (Camilo José Cela, 1945) y hasta *Hijos de la ira* (Dámaso Alonso, 1944), libros todos ellos compuestos en los años treinta, con lo cual vuelve a transfigurarse y perfilarse el incesante legado del grupo de 1927, según la denominación de Vicente Gaos.

No cabe, en fin, ya por lo tanto hablar de poesía social, y ni tan siquiera de poesía «etoestética», en término de Antonio Hernández (ya Castellet hablaba en 1963 de «realismo ético»). *Canción sobre el asfalto* no es, a pesar de todo, poesía social: es poesía neorromántica, de tradición veintisietesca, con una impostación personal de su autor sobre juicios y actitudes aparentemente «solidaristas». Realmente, la poesía social la hicieron los poetas del 60, esto es, los de la generación del «realismo cernudiano», que enlaza los cincuenta con los sesenta: en ellos están los temas intrahistóricos que culebreaban desde la generación del 36 y que responden a la otra distinción hecha por Castellet en esa significativa fecha antes citada sobre un «realismo cotidiano», no ético. Rafael Morales estaba por encima de ese tipo de poesía social; por eso, cuando intentó seguir un programa, al final de su trayectoria de posguerra, escribe sus dos libros menos afortunados, *La máscara y los dientes* (1962), donde persiste la dificultad de cohonestar íntimamente la preocupación social con el aparato estético propio, y *La rueda y el viento* (1971), hermosa alegoría, ya al margen de los caminos de posguerra, donde las excelencias expresivas del poeta se sobreponen y rebasan con mucho lo anecdótico del argumento. Por ello mismo, también, el último libro de Morales, contenido en esta obra poética de «Austral», *Prado de serpientes*, hasta ahora inédito, resulta de una pureza, una lozanía y una autenticidad tales que inducen al entusiasmo en el lector, reconciliado ahora con el Morales más hondo y más



denso, que, como dato curioso pero significativo, merece que se destaque la eterna fidelidad de su autor al endecasílabo, algo que está muy en la base de su formación literaria y generacional.

Rafael Morales resulta ser, en este punto final de nuestro recorrido, un epígono del 27 y miembro rezagado de la generación del 1936, por convicciones ideológicas—tradición humanizante—y por formación estética. El virus de la «intra-historia» llegó a la poesía española entre 1955 y 1964 especialmente: en ese contexto, Rafael Morales representa cuánto pudo ser la poesía española sin el drama de la guerra civil, al margen de falsos humanismos—en los cincuenta-setenta—y de inútiles y anacrónicos exotismos—en los sesenta-setenta—. La poesía de Morales

evidencia como nada la pervivencia en la poesía hispánica de esa tradición simbolista que Inman Fox detectó y tipificó en una fecha límite, 1970, como remedio de confusiones y espejismos. La crítica, que, como antes dije, debe ser revisionista y útil históricamente, como quería Jean-Pierre Faye, o vidente, como quería Roland Barthes, debe entender que Rafael Morales forma un grupo reducido de poetas, antes enumerados, que no sólo mantuvieron vivo el aparato expresivo del 27—y su mentalidad—, sino que, por encima de dependencias suponen, ni más ni menos, lo que entre 1940 y 1955 pudo haber llegado a ser la poesía española.

JULIO LOPEZ

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

UNA EFUSION SURREAL

Es notable que el premio «Guernica», en su convocatoria de 1979—la última—, fuese otorgado *ex aequo* a tres poetas andaluces: el granadino Antonio Jiménez Millán y los gaditanos José Ramón Ripoll y Jesús Fernández Palacios. Tengo el propósito de evitar cualquier fácil conclusión chauvinista, pero no puedo menos de señalar el hecho. Sobre el cual, posteriormente, han incidido dificultades editoriales de doble origen: las de la entidad convocante y las que sobrelleva la precaria infraestructura cultural andaluza. De suerte que los libros premiados de Ripoll y Fernández Palacios han salido impresos con dos años de retraso y el de Jiménez Millán se halla todavía en proceso de publicación (los tres en la colección «Endymión», de Editorial Ayuso). Este retraso es tanto más de lamentar cuanto que para los tres jóvenes poetas andaluces—cuya obra anterior, forzosamente escasa, había aparecido en insatisfactorias condiciones de difusión por la consabida parvedad de tirada y/o por la lejanía de la empresa editora; así, el segundo, primero significativo, de los libros de Fernández Palacios vio la luz, con «aceptable» tirada, en México—, para estos tres poetas, digo, era necesario no el convencional «espaldarazo» de la publicación subsiguiente al pre-

mio, sino fundamentalmente el desembarazo, la desobstrucción que para todo poeta joven se sigue de la edición de un libro propio inédito. Pues, mientras dura su ineditéz, el libro pesa sobre el trabajo poético y vela la perspectiva de lo ya hecho y el vislumbre de lo que puede estar por hacer. (Esto le ocurre también al poeta maduro, pero en mucho menor medida, porque en él la fatal indecisión y la expectativa, la valoración de lo conseguido y la capacidad de proyecto, se dan a muy inferiores niveles de riesgo.)

Los tres poetas premiados con el «Guernica» de 1979 están netamente en la línea de la que vengo llamando «poesía histórica» y que paralelamente a la «ahistórica», coexistiendo con ésta, compone la trayectoria de la «nueva poesía andaluza» (nombre tan provisional como le obliga a serlo el correr del tiempo, pero que vale, hoy por hoy, para la poesía que se empieza a escribir en Andalucía hacia 1970 o quizá antes). No voy a insistir aquí sobre cuanto llevo escrito respecto a una y otra modalidad—más exactamente, índole—de poesía; creo que los respectivos adjetivos las cualifican y determinan con inmediata suficiencia, y ni las proporciones del presente comentario ni un mínimo sentimiento de modestia me permiten la autocita explicativa. Sí quiero, en cambio, avisar que entre Jiménez Millán y los dos gaditanos hay sensibles diferencias: en los puntos de arranque, en la concepción del poema, en las referencias al entorno geográfico y humano, en los materiales lingüísticos, etc. Diferencias en las que,

por supuesto, no me voy a detener, pero cuyas causas radicales me atrevo a resumir—abusivamente, lo sé—en tres: formación universitaria y motivaciones del «mayo francés» en Jiménez Millán, influencia directa de Carlos Edmundo de Ory en los gaditanos. Se me puede objetar que Rafael de Cózar, gaditano de adopción y cofundador—con Fernández Palacios y Ripoll precisamente—del grupo «Marejada» y de la revista del mismo nombre, es doctor en Letras y profesor de Facultad, lo mismo que Jiménez Millán; a lo cual yo respondería que el centro de la cuestión está, justo, en el magisterio de Ory sobre «Marejada», magisterio categórico a cuyo alrededor se aglutinan las mayores diferencias de «historicidad» y concomitante «compromiso» entre el grupo gaditano y el «Colectivo 77» granadino en que se formó y dio sus primeros pasos poéticos Jiménez Millán. No se me oculta la peligrosa simplificación que bordea en el precedente esquema divisorio, y dejo para alguna oportunidad el replantearlo con la extensión y la profundidad debidas. Ahora me importa indicar que tanto «Marejada» como el «Colectivo 77» toman a su cargo (tomaron mientras existieron en cuanto grupos; hoy, de diversa manera, los poetas que constituyeron al uno y al otro) la «historicidad» y el «compromiso» en una posición «heterodoxa» respecto a las ortodoxias ideológicas y literariopoéticas del tipo «realismo social», «realismo crítico» y similares.

No sobra el párrafo anterior si sirve para ubicar con relativa precisión la obra

poética de Jesús Fernández Palacios, que hasta ahora cuenta con cinco publicaciones: los libros *Poemas anuales* (México, 1976), *El ámbito del tigre* (Sevilla, 1978) y *De un modo cotidiano* (Premio Guernica 1979; Madrid, 1981), y los breves poemarios *Con tanto cuerpo bajo el embozo* y *Coplas de Israel Sivo* (ambos en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, respectivamente en los números 347, mayo de 1979, y 383, mayo de 1982). Antes de entrar en la descripción y el análisis de estas publicaciones será oportuno dar del poeta aquellas noticias que contribuyan a un mejor conocimiento de la obra. Nacido en Cádiz en 1947, Fernández Palacios abandonó sus estudios de Derecho para dedicarse a la literatura, a la vez que se empleaba en una oficina pública de su ciudad natal. Sus primeros escritos fueron prosas de carácter intimista. Pronto abordó la creación poética, que ha venido simultaneando con el ejercicio del periodismo en diarios y revistas de Andalucía, Madrid, Barcelona y México. Muy importante es su labor de promoción literaria y cultural; aparte de «Marejada», otras empresas de este campo le han tenido por fundador, cofundador o animador: el Centro de Cultura Popular Andaluza, la peña flamenca «Enrique el Mellizo», el Congreso de Cultura Andaluza, sendos homenajes a Antonio Machado y a la Institución Libre de Enseñanza, la Primera Semana de Arte Experimental de Cádiz, etc. De los diccionarios y antologías en que se halla presente, aquí nos interesan, sobre todo, las antologías *Nueva poesía: 1 Cádiz* (Bilbao, 1976; *Introducción*, de Carlos Edmundo de Ory) y *Qadish. Muestra de la joven poesía gaditana* (Puerto de Santa María, 1980; prólogo de Andrés Sorel).

En la primera de las dos antologías recién citadas, Fernández Palacios traza, al frente de sus poemas, una «Poética», de la que, entre cierta profusión declarativa, se pueden extraer algunos puntos definitorios, aunque a veces haya que superponer precisiones u obviar desmañas y ambigüedades. Así, cuando leemos que «mi poesía hoy... trata de representar mi compromiso con el mundo a través del realismo interior que hay en mí», no nos queda muy claro cuál sea ese «realismo interior». Inmediatamente se nos da una pista: «... mi poesía quiere expresar la presencia que tengo en ese mundo y la presencia que el mundo tiene en mí». La advertencia-explanación que sigue parece, por el contrario, complicar las cosas: «Ahora bien, esta presencia la manifiesto de dos formas distintas: con un afán de cotidianidad y con un afán cosmogónico, mi poesía trata de abarcar toda la universalidad del mundo y toda la espacialidad del hombre.» Pues, de una parte, ¿qué es «la universalidad del mundo»? y de otra, ¿no está fuera de lugar, no es impropio, ahí, el adjetivo «cosmogónico»? Continuamos leyendo y empezamos a entender decisivamente: «A través de la poesía pretendo contagiarme de todas las temporalidades particulares para crearme la "ilusión" de una temporalidad intemporal, dada su prolongada presencia a través de la Historia. Dentro de ese acogerme a todos los espacios del hombre va implícita mi necesidad de estar fuera del espacio. Porque es indudable que al hablar de tiempo y espacio estoy hablando de la vida y de la muer-

te.» Del resto del texto entresaco las tres frases que me parecen verdaderamente sustanciales y que completan la serie de presupuestos sobre los que vamos a ver alzarse esta obra poética. Primera: «La poesía para mí tiene siempre el sentido histórico que le pertenece y que le ha pertenecido en cada momento. No hay que tomar la poesía y la literatura como fenómenos aislados...» Segunda: «Soy poeta en España y soy poeta en Andalucía, pero dudo que esto signifique lo mismo que ser poeta en cualquier otro país del mundo, porque soy consciente de que nuestra realidad histórica ha sido distinta y especial.» Y tercera: «Soy poeta en España, que significa también tener como antecedentes dos grandes fenómenos poéticos: el Siglo de Oro y la generación del veintisiete. Ser hombre en España, a partir de 1936, significa estar supeditado al bando vencedor.» No es trabajo sencillo la formulación de una poética. Y, curiosamente, los poetas jóvenes suelen acometerlo con envidiable intrepidez (y también, algunos de ellos, con manifiesta fatuidad: repásense las más sonadas antologías de los últimos quince años). No cuento a Fernández Palacios entre los fatuos. Tampoco entre los irresponsables. Si trato aquí con cierta severidad su «Poética» (de 1976; sin duda, la primera de las suyas; y espero que escriba otras muchas en una larga vida de poeta), únicamente es por mi deseo de ilustrar el entendimiento de su poesía con los términos mismos en que él se ha propuesto definirla, para lo que me resulta indispensable la selección y puntualización, rigurosa pero no sañuda, de tales términos. Tarea posterior, y mía en exclusiva, es la de añadirles las demás notas caracterizadoras que he advertido en la lectura de los poemarios.

Previamente repasemos éstos y pongámoslos en orden. *El ámbito del tigre* aparece después de *Poemas anuales*, pero está escrito antes y la mayoría de sus poemas son parte de los *Anuales*. La datación de todos ellos y la diferencia de talante y de composición entre los incluidos y los no incluidos en los *Anuales*, diferencia sensible, aunque no llamativa, dejan ver un proceso de organización cosmovisionaria y de referencia a unas coordenadas ideológicas y a una situación espaciotemporal concreta. En los poemas de *El ámbito* no incluidos en los *Anuales*, la influencia *formal* del surrealismo francés y la influencia *material* de la «Beat Generation» ocupan casi toda la extensión poemática. Con razón Rafael de Cózar, en su «A modo de prólogo» a *El ámbito*, habla de «desgarrado griterío de sombras», de «enhebramiento de latigazos», de «dyección del lenguaje». Hay más, sin embargo: la sombra de Ory (en imágenes, juegos verbales y aliteraciones) y cierto hondo, pudoroso, zahareño sentimentalismo (que de hecho no está lejos de Ory ni de los *beats* y que va a potenciarse y tomar rasgos propios en todos los *Anuales* y en *De un modo cotidiano*). La «estructura acumulativa del poema» que Cózar señala en *El ámbito* es primeramente, a mi entender, una deliberada y a la vez automática fragmentación de la realidad, acaso en función de ese «tremendismo contracultural» que el mismo Cózar (1) atribuye a los *Anuales*. Y ocu-

(1) Rafael de Cózar: «El caótico mundo de un poeta». En *El País*, 23 de marzo de 1977.

rre, creo yo, que tal fragmentación (y su correlato de «estructura acumulativa del poema») va cediendo extensión poemática a la cosmovisión y a la situación ideologizada, esto es, va *organizándose* y *refiriéndose*, con el correr del tiempo (un tiempo por fortuna muy breve) y con la progresiva elaboración del poema como cuerpo unitario, completo y suficiente. Así —enriquecimientos vitales, culturales y expresivos aparte— desde los poemas más irruptivos y balbucientes de *El ámbito* a los *Poemas anuales*, y después a *De un modo cotidiano*. Una evolución en profundidad o tal vez una sucesión ininterrumpida de saltos cualitativos *naturales*. En cualquier caso, manteniendo unas constantes que singularizan la totalidad de esta poesía. Y que son las siguientes: alejamiento respecto de la tradición poética española en general y de la gaditana inmediata, «enajenada y aérea» (2) en particular; efusión surreal, combinada con imaginería y elocución postistas; dureza del ritmo versal, prescindencia de signos de puntuación y uso esporádico de barras oblicuas con doble finalidad de asociación y de contraste; globalmente, un acentuado hermetismo. Sobre algunas de estas constantes y sus ocasionales modificaciones he de volver aquí mismo. Pero la sola enumeración de su conjunto hace patente que la poesía de Jesús Fernández Palacios es desde sus comienzos ardua y no convencionalmente *grata*, y exige del lector un esfuerzo que se apoye por igual sobre el conocimiento serio del fenómeno poético —en sí mismo y en su desarrollo histórico— y sobre una muy especial *ingenuidad*.

Sigamos repasando y ordenando los poemarios. De los dos aparecidos en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, el primero, *Con tanto cuerpo bajo el embozo*, está compuesto de poemas pertenecientes a los *Anuales* y de otros que forman parte de *De un modo cotidiano*. Ninguna novedad, pues, salvo tal cual diferencia textual o de título, fruto, sin duda, de un cuidadoso trabajo de pulimento. Parece claro que, con esta entrega, Fernández Palacios quiso dar a conocer tanto su obra mal difundida (el libro, editado en México) como su obra inédita (el libro recién premiado o en vísperas de alcanzar el premio). Israel Sivo es una especie de heterónimo de Fernández Palacios, al que el poeta cita y alude, e incluso dedica poemas en sus libros. Las *Coplas de Israel Sivo*, escritas en verso corto y ritmo tradicional (excepto el «Rim/allegro para el musí/poeta», dedicado al poeta y músico Ramón Ripoll y escrito en endecasílabos), representan la vertiente lúdica, desenfadada, informal y más escandalosamente irracionalista de la poesía que aquí recorremos. Su filiación postista (del postismo primigenio, el de «La Cerbatana» y los manifiestos) es palmaria. Véase, sin comentario por mi parte, una breve muestra tomada al azar: «Un corazón con hebilla / Le quita el sitio a la silla / Pone piano parece / La pianista merece / Matarife con cuchilla.» Poesía, la de estas *Coplas*, nada desdeñable y en cierto modo marginal, requiere otro y más extenso orden de consideraciones que no cabe aquí.

(2) Antonio Hernández: «Prólogo. Con una buena estrella poética». En *De un modo cotidiano*, ed. cit.

De un modo cotidiano es el último, hasta hoy y, desde luego, el más enjundioso y cumplido de los libros de Fernández Palacios. Y, como he dejado apuntado, imposible sin los *Poemas anuales*, de los que viene a ser sedimentación, clarificación y determinación temática. La distorsión semántica y sintáctica, la incomodidad existencial—traducida en rebeldía, pero en una rebeldía más sarcástica que furiosa—, un trasfondo de ternura que se descubre en hispida confesión sentimental, el conflicto entre identidad y tiempo, la presencia de la naturaleza física y fisiológica en ese conflicto, la relación—desabrida, a veces catastrófica y no por ello menos cordial—al entorno social, el posicionamiento ideológico revolucionario—con asunción de la Historia y de la andaluceidad como determinantes—, la concepción de la poesía como ritual de la imaginación convocadora: éstos son, entre otros de menor entidad, los elementos que conforman a los *Poemas anuales* y que vamos a reconocer, en un plano superior de organización y de pertinencia, a lo largo de *De un modo cotidiano*. La asociación irracional, de cuño a veces surrealista y a veces postista—y a menudo de ambos juntamente—, gana en eficacia expresiva al incluir recursos tales como la repetición de sintagmas (a medias entre la anáfora y la adjetivación del sustantivo repetido, a medias entre la intensificación y la indecisión voluntaria) o como la yuxtaposición de sustantivos y/o de verbos, y de unos y otros en un prolongado asíndeton que acrecienta el efecto de fusión aditiva o contrastante, adecuada al planteamiento irracionalista del poema. Leopoldo Castilla (3) y José Lupiáñez (4) han hecho ver, en *Poemas anuales*, la influencia de César Vallejo, superpuesta a las ya señaladas aquí del surrealismo y del postismo. Yo agregaría ahora, respecto a los *Poemas anuales* y también a *De un modo cotidiano*, si no la influencia, por lo menos la proximidad—no sé hasta qué punto advertida por el propio Fernández Palacios—de Miguel Labordeta, en particular del primer Labordeta, el de *Sumido 25, Violento idílico y Transeúnte central* (cuestión aneja sería la dilucidación de las conexiones entre incomodidad existencial y rebeldía, de una parte, y surrealismo y postismo, de otra, en la poesía de Labordeta). Por lo demás, en *Poemas anuales* aparecen parcelados, en tres partes sucesivas, respectivamente, los que podríamos llamar temas capitales del libro: el estar en el mundo (y cabalmente en este mundo, descompuesto y ferozmente activo—aun en lo puramente físico—sobre el poeta, con quien está en interrelación); la Historia y sus implicaciones ideológicas (admirables los poemas «Europa» y «Mil novecientos treinta y nueve», en un conjunto de gran altura poética) y el amor (un «Homenaje a Wilhelm Reich», también admirable poema, orienta acerca del sentido de esta tercera parte, la menos articulada de las tres, la cual, en realidad, lo mismo que las anteriores, no responde a una estricta parcelación temática, sino que más bien es un complejo de temas, digámoslo así, «secundarios»,

cuyo núcleo de motivación es el tema reputable como «principal»).

En *De un modo cotidiano*, el «afán de cotidianidad» que Fernández Palacios afirmaba «manifestar» en 1976, cuando redactó su «Poética», es experiencia de la cotidianidad, expresada, transmitida, con exacta plenitud de medios. Lo cotidiano es secreto y sorpresa, a la vez que autenticidad: véase el poema cuyo título es el del libro entero; véase allí con qué tierna ironía—que suena a novedad y que se halla repartida por buena parte del

libro—el poeta se reconoce en lo cotidiano y categoriza lo cotidiano. Ahora bien, no tomemos esta cotidianidad, que es profunda interrelación del hombre con el mundo—más precisamente: con la realidad histórica—, y también razón y fuerza de certidumbre y de rebeldía, por esa cotidianidad conformista, edulcorada, acrítica, trivial, que en la poesía española ha perdurado desde la «rehumanizada» generación del 36 (suponiendo que ésta haya existido en cuanto tal) hasta ciertas derivaciones, entre populistas y domés-

DOS SIGLOS EXTENSOS, DOS EPOCAS INTENSAS

JOSE LUIS ABELLAN: *Del Barroco a la Ilustración* (Siglos XVII y XVIII). Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

Este tercer tomo del profesor Abellán tiene una importancia fundamental, no sólo por ser un libro más a añadir a la bibliografía que hay sobre el Barroco y la Ilustración, sino que supone, sobre todo, un enriquecimiento y una visión en profundidad de dos épocas que a pesar de estar más cercanas a nosotros en el tiempo que la Edad Media o el Renacimiento, han sido objeto, en muchas ocasiones, de un tratamiento y análisis confusos, que han llevado a malinterpretaciones y valoraciones erróneas, así como a estudios mutilados en cuanto que no abarcan todos los aspectos configuradores de las mencionadas épocas.

No hay que olvidar, para tratar de valorar en su justa medida el libro aquí presentado, que el Barroco y la Ilustración, más que dos siglos extensos, son dos épocas intensas en las que confluirán una serie de acontecimientos que prolongándose hasta el XIX, con una fecha clave 1808, año que representa un cambio para la historia española. Este hecho planteará una primera dificultad: resumir en un tomo de 900 páginas dos siglos, no sólo problemáticos, sino que cuentan en su haber con una amplia bibliografía que hay que tener en cuenta, pero a la que hay que añadir nuevas visiones.

Abellán no se propone dar un estudio abarcador de todos los aspectos que caracterizan a los siglos XVII y XVIII, sino que lo que preside su análisis es dar al lector algo que aparece implícito y resumido en el título general de los tres volúmenes hasta ahora publicados: una historia del pensamiento español, una historia de las ideas desde unos presupuestos de amplitud que eviten el recorte, la mutilación o una visión parcial, que quizá le hubieran hecho caer en una simple historia de la filosofía. De esta manera, mediante la integración de las diversas áreas o parcelas que configuran una época, Abellán nos da no solamente las causas que originan la aparición del barroco y de la ilustración, sino también sus constantes, características determinantes, cronología... a través de la filosofía, la economía, la literatura, la ciencia... seleccionando autores concretos, para lo cual partirá de un criterio doble: o bien selecciona aquellos escritores que resultan imprescin-



(3) Leopoldo Castilla: Crítica a «Poemas anuales». En *La Estafeta Literaria* núm. 608, 15 de marzo de 1977.

(4) José Lupiáñez: Crítica a «Poemas anuales». En *Alisma*, tomo 1, núm. 2, diciembre de 1978.

ticas, del realismo social al uso. La vida es un encuentro del hombre con la Historia (repárese en los títulos que repiten de diversa forma la idea: *Citation, Cita, Rendez-vous*, para poemas que explicitan ese encuentro, ya sea en su índole misma, o en su atributo de libertad o en su finitud), y la cotidianidad es el modo humano de vivir conscientemente. Pero la vida está amenazada por la condición del hombre y por la malversación de la Historia: de un lado, la muerte, el tiempo, el deterioro de las cosas cotidianas, la

soledad, la pérdida de la alegría y de la loca independencia creadora; de otro lado, la explotación, la violencia, el horror. Junto a la rebeldía, nacida de lo íntimo de ella, está la esperanza, que se encarna en el niño: «*Algo pasa y lo presagia la ternura / el niño con su azafate de mimbre / recoge el sosiego y lo devuelve*», «*que me abra la puerta la ternura / y el niño de la mano de Sakina / sea el presagio de libertad / que estamos esperando*». También son cotidianas, porque no están fuera de los dominios del hombre

y de la Historia, las que me atrevo a llamar «tríadas de la ilusión»: magia-rito-poesía y música-amor-sexo; en el bien entendido de que «ilusión» no significa aquí fantasma idealista, sino escapada, mediante la imaginación creadora, de los límites espaciotemporales. Los poemas que corresponden a esas «tríadas» son principalmente: «Rito en la tumba del bardo» y «Método independiente» a la primera; «Elogio de la naturaleza y del amor» y «Por la metamorfosis de la fiera», a la segunda. El compromiso y la reinvin-

dibles en su época porque van a imprimir un sello, un matiz especial a través de su vida y de su obra, como sería el caso de Quevedo o autores de la picaresca, o bien selecciona a una serie de escritores que han permanecido en el olvido de los sótanos de las bibliotecas y no han saltado a los estudios de literatura, filosofía... como el ejemplo de los arbitristas por citar un caso. En uno u otro criterio Abellán persigue una valoración justa, así como abrir todo un campo de sugerencias con el fin de que los estudiosos y especialistas inicien de una manera más profunda análisis que nos ayuden a comprender estos siglos.

Este volumen trata de relacionar dos épocas aparentemente distintas, mediante el movimiento de los novatores, que marcaran una nueva mentalidad y la ruptura con las posiciones de orden escolástico en cuanto que consideran a la filosofía una ciencia con carácter autónomo. De esta manera, al introducirse «el laicismo en las investigaciones filosóficas y religiosas/ .../ y una actitud de libre indagación» a estos nuevos filósofos se les tachará de soberbios y herejes, en el momento en que surgen, pero las consideraciones de Abellán dejarán muy claro que es en las ideas de los novatores donde hay que buscar elementos preilustrados, así como las bases del pensamiento moderno.

Tanto en la primera parte del volumen como en la segunda Abellán tomará aquellos aspectos esenciales para la comprensión del Barroco e Ilustración, con lo que se evitará esa visión fragmentada a la que aludíamos al principio de estas líneas. El concepto de decadencia y su clarificación, las causas de aquélla, la aparición de la cultura barroca como una manifestación de la ideología contrarreformista, el especial hincapié que el profesor hace en la literatura política como uno de los fenómenos más representativos de la literatura barroca, a la vez que la selección que de ésta hace, para detenerse posteriormente en un análisis de la filosofía universitaria del 600 con la marcada influencia de escolásticos y Lulistas, son las características, los puntos en los que se detiene Abellán para el análisis del XVII. Si se echa de menos en este primer apartado una consideración sobre el Barroco como un siglo de contrastes y contradicciones, lleno de innovaciones, pero que resulta ser, como dice Emilio Carilla, «más conservador que el Renacimiento».

La segunda parte está precedida, por decirlo de algún modo, de una introducción al XVIII, en donde se analiza la importancia que tuvo la crisis de fines del XVII y comienzos del XVIII en el aspecto demográfico y económico, que genera en una crisis de valores, a la vez que dará lugar a la aparición de un nuevo espíritu y del pensamiento moderno, con la valoración de la figura de Mayans y Siscar como el

hombre clave de lo que se ha dado en denominar preilustración. La importancia de universidades como la de Cervera, dentro de la cultura filosófica del XVIII, cierran estos prolegómenos al movimiento ilustrado. A partir de aquí se inicia el despegue y la subida de nivel histórico a través de los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Mil setecientos ochenta y ocho iniciará otra época que conduciría a la segunda crisis de la conciencia española, que toma carta de naturaleza con la invasión napoleónica, que da inicio a la época contemporánea.

Igual que en el período anterior, el autor analiza tanto las renovaciones sociales, culturales, filosóficas, económicas, científicas, etc., como figuras determinadas de la época: Jovellanos, Olavide, Luzán, Moratín... y la importancia del periodismo como medio de transformación ideológica, de la historia como instrumento para promover la reforma de una sociedad, la influencia decisiva que ejercerán los novatores en la filosofía de los sensualistas, el estudio del jansenismo y sus conexiones con las polémicas en torno a la gracia y predestinación que tuvieron lugar a fines del XVI y durante todo el XVII, su inspiración el erasmismo, aspecto que demuestra que la voluntad de Abellán cuando se enfrenta con el estudio de estas dos épocas está presidido por un afán de interrelacionar, o al menos de mostrar relaciones, con un claro propósito integrador y abarcador que demuestra que «la continuidad del pensamiento español no se interrumpe a lo largo del tiempo y que reaparece una y otra vez como prueba de una constante que le da carácter específico», como él mismo afirma en este libro.

La afirmación de que la aparición del liberalismo político en el siglo XIX no puede seguir manteniéndose, porque es en el XVIII, aunque con carácter minoritario, cuando surgen una serie de pensadores que extienden su libertad crítica al plano político desmontando críticamente los presupuestos de la monarquía absoluta, cierra este volumen. Por último, decir que este tercer tomo tiene plena significación y sentido actual, pues no solamente ayuda a entender mejor nuestro presente, sino que mediante ese acopio de materiales diversos el autor interpreta y da sentido al concepto de lo español, utilizando un criterio de objetividad, en el que se prescinde de partidismos y exclusivismos ideológicos. Incluso la labor de citas bibliográficas demuestran que Abellán ha tenido en cuenta estudios anteriores sobre las épocas objeto de análisis, pero hay que decir que las opiniones recogidas han sido tratadas desde una perspectiva crítica, gracias a lo cual el mencionado investigador ha llegado a elaboraciones y conclusiones personales que rematan un esforzado y enriquecedor trabajo.

MILAGROS ARNESI

dicación específicamente andaluces quedan plasmados en el impresionante poema «Los que retornan», comparado muy acertadamente por Emilio Miró (5) con «Réquiem» y «Los andaluces», de José Hierro. Otro magnífico poema es el titulado «Elegía», de cierto sabor al Lorca del *Llanto* y de *Poeta en Nueva York*, y escrito en perfectos alejandrinos blancos agrupados en estrofas de cinco versos. Pues sobre todas las señales indicadoras del proceso de organización y pertinencia perceptible en el paso de *Poemas anuales* a *De un modo cotidiano*, destaca un elemento formal externo, concretamente métrico, muy significativo: la adopción, en el último libro, del verso escandido, que o bien se configura en unidades rítmicas libres (frecuentemente combinadas con estructuras paralelísticas), o bien va rigurosamente medido en once o catorce sílabas, e incluso, como en el caso de «Elegía», agrupado en estrofas. En otras ocasiones, un verso es repetido a modo de estribillo, con lo cual se intensifica el efecto intencional. Así, en «Seguiré viviendo», poema último, que, según Emilio Miró, «resume la gran lección vital del libro». De un libro culminante—en el sentido preciso del adjetivo—y a la par inaugural. De un libro que da ya la medida justa de un gran poeta.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

(5) Emilio Miró: «Dos poetas gaditanos: Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll». En *Insula* número 424.

ROMANTICISMO Y VIDA ESPAÑOLA

JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la Literatura española*. Vol. IV, *El Romanticismo*. Madrid, Gredos, 1980.

¿Cómo ha sido verdaderamente nuestro romanticismo? Dos importantes estudios de conjunto han venido a plantear esta pregunta, contestándola de un modo que estimo coincidente en lo fundamental. Son *El romanticismo español*, de Vicente Lloréns (Fundación Juan March y Ed. Castalia, Madrid, 1979) y este cuarto volumen de la *Historia de la Literatura española*, consagrado íntegramente al movimiento romántico, de Juan Luis Alborg. De este último, publicado más recientemente, me voy a ocupar en estas líneas, pero quiero significar ante el lector que ambas obras me parecen complementarias e imprescindibles. En la de Lloréns, que fue el postrer esfuerzo en la vida de este eminente investigador, se encontrará una visión más pormenorizada y monográfica de los temas; en la de Alborg, el panorama histórico completo, hasta Bécquer. Por lo demás, estos dos estudios trascienden la ya clásica *Historia del movimiento romántico español*, de E. Allison Peers, dada su mayor modernidad en los planteamientos y en la documentación.

Como se recordará, el volumen I de la *Historia*, de Alborg, apareció en 1966. Desde entonces resulta fascinante contemplar a este crítico debatiéndose en ese enorme laberinto que es la literatura española. La redacción de cada nuevo tomo le obliga a rehacer el plan inicial—donde sólo estaban previstos cuatro—, con ampliaciones y desgloses cada vez mayores. Obviamente, historiar toda la literatura española es tarea imposible para un solo autor; es tarea propia de un equipo. Pero Alborg supo encontrar desde el principio el único modo de hacerlo: ofreciendo de cada época, tendencia y escritor una información resumida y pertinente de los mejores estudios monográficos. La utilidad de su obra es por ello máxima, tanto para profesores, críticos y estudiantes como para un público vasto. En este nuevo volumen, y dado que «el romanticismo español tienta en muy corta medida a nuestros investigadores y críticos literarios», Alborg ha tenido que afrontar más problemas, supliendo con su propia investigación las numerosas lagunas que hay aún en nuestra bibliografía romántica. Constatemos ya, en una apreciación global que no excluye diferencias de detalle, lo siguiente: el autor ha salido airoso de esta prueba, quizá la más difícil que le esperaba en la andadura de su *Historia*.

En los dos primeros capítulos Alborg establece unas coordenadas generales: rasgos del romanticismo en Europa y rasgos peculiares del romanticismo español; relación de éste con el neoclasicismo y con las tendencias y estilos posteriores; circunstancias y hechos indicativos de su nacimiento y desarrollo, etc. Pasa después a analizar la obra crítica de Bartolomé José Gallardo, Agustín Durán, Alcalá Galiano y Eugenio de Ochoa, completando con ello el marco temporal e intelectual en el que, a través de los capítulos siguientes, presenciaremos la cristalización de la lírica, del cuento, del teatro, de la novela y del artículo de costumbres. Larra, Espronceda y Bécquer son, claro está, los escritores a quienes Alborg concede mayor espacio. Estos tres nombres (con el de Rosalía de Castro en la poesía gallega, que el autor no estudia aquí por razones lingüísticas ya expuestas en el volumen I) bastarían para justificar, si de ello se tratara, el movimiento romántico español. Pero tal vez lo que más sorprenda es que Alborg también se aplica con gran esfuerzo en el estudio pormenorizado de autores medianos y hasta de autores mediocres. Alborg está persuadido de que «en nuestro menospreciado romanticismo hay mucho que salvar», lo que, a menudo, le lleva a adoptar una postura reivindicativa, no siempre convincente. Como unidad en sí misma, dentro del libro, destacan las 250 páginas consagradas al teatro.

Merece la pena subrayar la amplitud de las biografías de los escritores. Por supuesto, Alborg no ignora que una obra literaria no debe explicarse por la vida del autor—que nadie se escandalice, pues—, pero es del mayor interés toda la información reunida y decantada acerca de la vida de los escritores en esa España desasosegada del XIX, su ir y venir de la cárcel al Parlamento, o de París y Londres a la tertulia madrileña, y a la inversa, porque tales ajeteos y convulsiones—entre los que no es meramente anecdótica la pérdida de tales o cuales manuscritos,

como los de Gallardo y Bécquer—, proyectan al fin un inmenso mural: la vida española anterior a la Restauración, en cuyo ámbito se dibujan con precisión las esperanzas, los logros y los fracasos de nuestro movimiento romántico.

Que el lector pueda llegar a esa perspectiva no es casual; Alborg, aunque no siempre lo declare, está viendo en todo momento el trágico devenir de la España desgarrada del XIX. Y quizá por eso ha logrado explicar, superando los esquematismos de manual, por qué nuestro romanticismo coincide en tantas cosas con el anterior neoclasicismo y por qué no hay una ruptura violenta entre los representantes de ambos estilos, como ocurre en otras literaturas europeas. Escribe Alborg:

«El español, desde el siglo XVIII, mucho más que "complejos" individuales y personales, tuvo el "complejo" de su país, el de pertenecer a su país y saber al fin en qué medida podía sentirse orgulloso o avergonzado de ello (...). Por eso el romanticismo no tuvo entre nosotros Werthers ni Renés y sí, en cambio, catervas de preocupados por si esto o aquello era imitado u original, nuestro o foráneo, importado o autóctono; gentes todas atormentadas por la búsqueda y la conquista de la propia personalidad nacional» (página 101).

Nuestros mejores escritores románticos heredaron de los neoclásicos, pues, la preocupación de España, la búsqueda de una España ilustrada y moderna. Y supieron convertir esa herencia intelectual—multiplicándola, enriqueciéndola— en «el impulso y la semilla» de cuanto en la historia, en las letras, en las artes y en «todo nuestro propio redescubrimiento» español se produciría después. Cualquiera que sea el valor, *per se*, de nuestra literatura romántica en su conjunto, parece fuera de duda la exactitud—y la oportunidad— de estos planteamientos.

RICARDO DOMENECH

LA LITERATURA, ALGO MAS QUE ELLA MISMA

JOSE ROMERA CASTILLO, coordinador, y otros diez profesores: *La literatura como signo*. Editorial Playor. Madrid, 1981.

El arte patentiza la expresión de la realidad a través de signos determinados. Entre ellos pervive el interés del ser humano por escudriñar el valor de comunicación de todo objeto artístico. Más aún, la historia de la filosofía muestra cómo desde los orígenes del pensamiento humano los valores de significación de la realidad han resultado ser los polos de atención necesarios para estructurar un sentido a la

vida del hombre sobre la tierra. El ser humano conoce, siente, mediante la relación con un signo, o conjunto de signos, de aquello que quiere aprehender, bien intelectualmente, bien emocionalmente.

Es un hecho que toda actividad humana se desarrolla en signos, a partir de los cuales puede establecerse el proceso de comunicación. Asimismo, toda actividad artística tiene que ver con un conjunto determinado de signos.

En el caso de la parcela del arte llamada literatura, el conjunto de signos utilizado se llama lengua, y mediante ella sale a la luz, con forma propia, el material intelectual, sentimental, volitivo. Pero no se trata, naturalmente, de una utilización de la lengua a modo desordenado o casual. Se trata de la lengua sometida a una estructura formal para componer la situación de significación pretendida.

De acuerdo con ello, el significado no adquiere la cara de una imagen única, con una única posibilidad expresiva, ya dada de antemano. Al contrario, las posibilidades de significado son múltiples y, de entre ellas, el autor o el lector pueden aplicarse a desentrañar alguna.

El libro que nos ocupa marca con su título la posición inicial del conjunto de sus autores, coordinados por José Romera Castillo: *La literatura como signo*. En este trabajo múltiple, el hecho literario es observado desde la perspectiva de su manifestación como un sistema de signos. «En esta longitud de onda es en la que se sitúa el dial de los presentes estudios», escribe el coordinador en la introducción.

Los once capítulos de este libro tienen de antemano una nota importante: sus once autores, profesores universitarios de diversas capitales de la geografía española, hunden su mirada en aspectos concretos del signo, de manera que, al acabar la lectura de este formidable conjunto, la inicial determinación del signo se abre en once determinaciones de análisis, desde las que cualquier estudioso o aficionado a la literatura puede acceder a una mejor inteligencia de cualquier texto literario, tanto en profundidad como en extensión.

Una de las razones de atracción por el contenido de este libro puede residir en el hecho de que cada uno de los once estudios es igualmente conciso, breve y claro. Efectivamente, los once autores han observado el relato literario desde una coordenada paralela al resto, pero ocupando un espacio de significación perfectamente delimitado.

Así, José Romera Castillo, de la UNED, Madrid, alude en el primero de los estudios a la literatura como signo autobiográfico, resaltando la figura del escritor como signo referencial de su escritura. Y no cabe duda de que lo autobiográfico es un hecho consustancial con el ser humano y que en cualquier escrito de interés literario hay grados en la referencia al propio autor que marcan distintas denominaciones: «Unos lo harán identificándose con el narrador y el actuante de su relato (autobiografía); otros, poniéndose detrás de un personaje de

ficción (relato autobiográfico de ficción); algunos, dando cuenta de su yo y sus circunstancias, en palabras de Ortega (memorias); los más, manifestándose a un tú generalmente lejano (epistolarios); otros, monologando consigo mismos (diarios), y algunos, utilizando otros subgéneros.» El autor que se coloca en estas rampas de producción literaria ha pasado del estado autobiográfico al acto autobiográfico; es decir, produce conscientemente una obra literaria en la que el escritor es el actuante.

Digamos de pasada que un autor que cultiva actualmente con asiduidad la autobiografía en diversas modalidades es, en nuestro mundo literario, Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas, Diario de un escritor burgués, La noche que llegué al Café Gijón...*). Y es que se trata de un sugerente estudio para mejor colocar y entender gran parte de la producción literaria moderna.

Otro de los estudios que han llamado mi atención con más fuerza es el que trata de la literatura como signo de historia, en la que, a través de una inmersión en el *Quijote* de Cervantes, Nicolás Marín, de la Universidad de Granada, establece la relación necesaria entre literatura e historia y sus posibilidades literarias. Porque, desde el punto de vista de signo de la historia, «toda gran obra es necesariamente historia y algo más».

El hecho de que el nombre sea, por definición, un ser espacio-temporal y se desarrolle en un determinado momento histórico, da cuenta de que la categoría de histórico también resulta consustancial a cualquier relato literario. Sin embargo, lo que este estudio intenta mostrar es que en ese «algo más» de la obra literaria reside el posible valor de signo histórico. Lo que aquí queremos decir puede aclararse con un estudio comparativo, al que se apresta el profesor de la Universidad granadina, entre el *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes como dos exponentes distintos y enfrentados. En palabras del propio autor: «Su análisis (el de los elementos sociales e ideológicos, inmanentes al carácter histórico de toda obra) debe ser hecho

atendiendo no sólo a aquellos elementos que sirven para reproducir la ideología presente, sino también a aquellos otros que no se subsumen a ella. Obras tan diferentes como las de Cervantes y Avellaneda prueban que Cervantes superó los límites de la historia y que Avellaneda ha quedado preso en ella.»

También puede ser destacada como iluminadora la aportación de Juan Oleza, de la Universidad de Valencia, en su estudio sobre la literatura como signo ideológico. En torno a la ideologización del texto literario, fija la atención en las vías de acceso de la ideología al lenguaje. Se trata de un análisis a la búsqueda de la producción de sentido contextual, de comunicación, donde reside ese otro algo más, propio del signo ideológico a partir de un texto literario. Creo que basta en este caso con enunciar los sumarios del trabajo para hacerse una idea de la dirección de la reflexión de L. Oleza Simó: «La lingüística de los años setenta, hacia una nueva convergencia con la teoría del texto literario. Implicaciones ideológicas del texto literario. La ideologización del texto, a través de los medios textuales.»

El libro, en fin, es un documentadísimo trabajo, realizado en la perspectiva de una alta exigencia científica y de una modernidad propia del elenco de profesionales que lo ha elaborado.

No quiero terminar sin antes, aunque someramente, reseñar el resto de las aportaciones, a las que, por motivos de espacio, no es posible aludir como su importancia sin duda merece. El hecho literario es observado en el resto de los capítulos: como signo de expresión comunicativa (a través de un estudio sobre Miguel de Unamuno), por María Pilar Palomo, de la Universidad Complutense; como signo genérico (a través de un estudio sobre San Juan de la Cruz), por Cristóbal Cuevas García, de la Universidad de Málaga; como signo histórico-literario (a través de un estudio sobre *Fino Amor* y *Religio Amoris*, de Gregorio Silvestre), por Alberto Blecua, de la Universidad Autónoma de Barcelona; como signo actancial (estatuto y función del personaje dramático), por Luciano García Lorenzo, de CSJC, Madrid; como signo teatral (a través de un estudio de Valle-Inclán y *Lucas de bohemia*), por Angel R. Fernández y González, de la Universidad de Granada; como signo cinematográfico (de la *Familia al Pascual*, a través de la novela de Camilo José Cela y la película de su novela *La familia de Pascual Duarte*), por José Urrutia, de la Universidad de Sevilla; como signo de recepción crítica (perspectivas actuales en el análisis semiológico del relato), por María del Carmen Bobes Naves, de la Universidad de Oviedo; como signo lingüístico formal, por Francisco Abad, de la Universidad de Valladolid.

Puede el lector estar seguro de que, si el tema es de su interés, encontrará en este libro una completa aproximación al hecho literario y a ese algo más que encierra entre sus palabras toda creación de ese maravilloso arte llamado literatura.



EL MITO DEL ANDROGINO

JESUS FERRERO: *Bélver Yin*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

La sorpresa es la tónica fundamental de esta primera novela de Jesús Ferrero, joven escritor, nacido en Zamora en 1952.

La estructura —tan compleja, intrincada y a veces inextricable en la narrativa contemporánea— es totalmente lineal en esta obra. Muchos de los artificios narrativos que dan la pauta de la novela moderna están ausentes. En *Bélver Yin* la superposición entre historia y discurso, entre invento y *dispositio*, es casi total. La ausencia de interpolaciones espaciotemporales crea una narración fluida, concatenada, en la que el lector ve impedida su participación como constructor del orbe narrativo. Los capítulos están generalmente encabalgados siguiendo una sucesión cronológica. No obstante, hay excepciones de tensión en las que el narrador —a manera de un tonema de suspensión— deja trunca la acción para proseguir con otra simultánea en un espacio diferente. Son ejemplares en este sentido varias secuencias de la segunda parte de la novela. El discurso cuenta con abundantes capítulos, la brevedad de los mismos —en ocasiones verdaderas viñetas— y la sugestividad de los títulos le confieren a esta obra el ritmo de una danza ritual.

La historia tiene un *background* propio de un sutil miniaturista experto en sinología. Ante los ojos del lector deambulan exóticos parajes de una China estereotipada en cosmopolitismo, refinamien-

to y crueldad. El epígrafe con que se abre la novela: «La pureza extrema es no extrañarse de nada», nos anticipa —entre otras cosas— lo acertado del marco en que se desarrolla la trama. Nos vaticina un mundo ajeno a la razón. Para Freud, ésta es incompatible con el placer. Y esa incompatibilidad se ha dado sobre todo en el mundo occidental, donde el dominio de los instintos y la sensualidad se han visto desplazados por la razón, definida tradicionalmente como un instrumento de represión instintiva.

Si el fondo en que transcurre la trama no se ciñe a los parámetros convencionales, tampoco lo hacen los personajes. La novela presenta la historia de dos hermanos gemelos, cuyos nombres —Bélver Yin y Nytia Yang— implican significativamente el motivo central de la obra: el mito del andrógino.

La androginia es una fórmula arcaica y universal para expresar lo que Nicolás de Cusa llamaba la *coincidentia oppositorum*. Este motivo de la unión de los contrarios, más que una situación de plenitud y de autarquía sexual, simboliza la perfección de un estado primordial no condicionado. La androginia o misterio de la totalidad forma parte de la tradición literaria occidental como planteamiento de una de las posibilidades del drama humano. Así lo han expresado, entre otros, Platón, Swedenborg, Goethe, Balzac y Novalis. El modelo andrógino ha sido considerado —sobre todo por los dos últimos— como la imagen ejemplar del hombre perfecto, como el símbolo de la totalidad de las potencias mágicas solidarias en ambos sexos. Sin embargo, habría que diferenciar de estos antecedentes el tratamiento que el tema tuvo por decadentistas ingleses y franceses, quienes, en lugar de lograr una

RAFAEL ALBERTI ANTOLOGA A PABLO NERUDA

PABLO NERUDA: *Antología poética*. (Selección y prólogo de Rafael Alberti.) Espasa-Calpe, S. A. Selección Austral. Madrid, 1981.

La primera antología que conozco de Pablo Neruda es obra del chileno Arturo Aldunate Phillips. Fue publicada en Santiago de Chile por la Editorial Nascimento, que publicó, hasta *Residencia en la tierra*, la casi totalidad de las primeras ediciones de Neruda. El relevo lo hizo, después, la Editorial Losada, de Buenos Aires.

Esta primera antología de Neruda apareció en 1944 como *Pablo Neruda, selección y notas (antología)*. Hace mucho tiempo que está agotada. No la he vuelto a encontrar. Contiene una curiosidad para

los estudiosos de Neruda, y es un extenso poema de Neruda contra Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, en una polémica literaria y personal que surgió a raíz de la aparición, en Santiago de Chile, de la *Antología de poesía chilena nueva* por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, editada en Santiago de Chile por Zig Zag, en 1935. Esta polémica, muy enconada, conmovió a los jóvenes poetas de entonces, de mi generación. Había que ser «huidobriano» o «nerudiano» y yo debía a los dos poetas, pero al tener que elegir entre el resplandor creacionista de Huidobro y el neorromanticismo, aliado de un neosurrealismo del Neruda de entonces, me incliné por la poesía de Neruda y así pasé a formar parte de su «clan» de sus jóvenes «huestes» y del equipo de los jóvenes poetas que andaban con él, que entonces no eran muchos. La guerra civil española hizo que a la aproximación hacia su poesía se uniera el trabajo por la República Española en la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, que fundamos el 7 de noviembre de 1937, con el ejemplo de España.

Traigo aquí estas relaciones personales, para hablar de la antología de Rafael Al-

berti sobre Pablo Neruda, porque me parece interesante recordar aquellos años de la amistad entre Neruda y Alberti.

Leopoldo de Luis, en su ensayo «La poesía de Neruda y España», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1974, número 287, se refiere a las conexiones literarias, personales, de Neruda con los poetas españoles de la generación del veintisiete. Neruda es de la edad cronológica de los poetas españoles del veintisiete, pero hay una especial afinidad estética con poetas como Alberti, Alexandre, Cernuda y García Lorca —el de *Poeta en Nueva York*, escrito entre 1929 y 1930—, y es el interés por la metáfora barroca neosuprarrealista. Puede pensarse en libros como *Sobre los ángeles* (1929), *Espadas como labios* (1932), *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), de Alberti, Alexandre y los dos últimos de Cernuda, respectivamente.

En su libro de memorias *Confieso que he vivido* (Barcelona, 1974, Seix Barral), Neruda recuerda que Alberti vivía cerca de su casa. En octubre de 1934 Neruda viene desde Barcelona a instalarse en Madrid como cónsul de Chile y vive en el barrio de Argüelles, en la esquina de la calle de

elaboración simbólica del andrógino, realizaron un hermafroditismo mórbido a manera de un catálogo de posibilidades eróticas.

Bélver Yin se ubica en la mejor de las tradiciones del tema propuesto. El motivo central de la obra de Ferrero es la búsqueda de ese destino vital en el que se integrará la dualización. Ambos hermanos padecerán las experiencias de la separación, la venganza y el crimen, para terminar en ese «destino singular» que auguraban las proféticas palabras de Durga. Desde el comienzo están escindidos en sexos, pero ligados a una sola personalidad que les hará superar la adversidad y lograr esa naturaleza final: «... en ese instante carnal se fundían para siempre sus vidas y sus muertes, su luz y su oscuridad..., como si ambos designasen a una misma persona, única y total...».

El bifrontismo constituye el *leitmotiv* de toda la narración. Cada uno de los personajes está definido por una tendencia psicológica contraria a su sexo. Los mismos protagonistas llevan invertidos sus principios sexuales. El principio activo o masculino—Yang— está adjudicado al personaje femenino, mientras que el pasivo o femenino—Yin— se atribuye al masculino. De la misma manera, en el resto de los personajes y en continuas alusiones—recuerdo la del actor Tomijuro— hallan cobijo las dos sustancias extremas. Cada actuante de esta novela se mueve en un permanente conflicto. Hay en cada uno de ellos una lucha entre el interior y el exterior, entre psiquis y soma. En otras palabras, un conflicto entre el *ánima* y el hombre o entre el *ánimus* y la mujer, que nos lleva nuevamente al tema de la androginia. Parecería que la obra insistiera en la insatisfacción de la actual condición humana y concretara como consecuencia un cambio ontológico en la estructura del mundo. En este sentido—como en Novalis— el andrógino es la perfec-

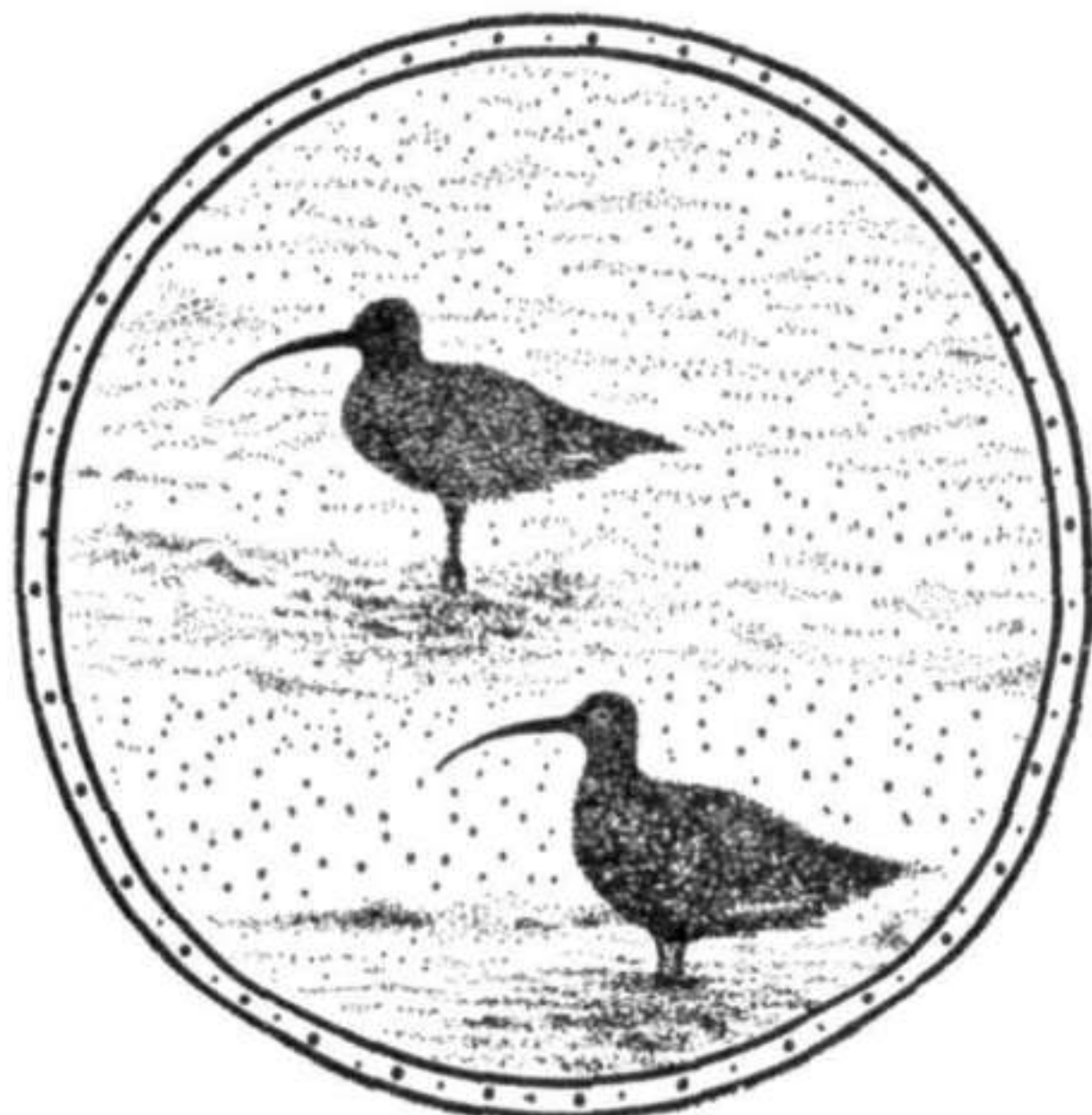
ción futura. Sin embargo, el postulado de Ferrero presenta una variación original. Si hay perfección en esta nueva condición será porque el nuevo ser resultante es la suma de dos bifrontes.

Esta concepción dual del universo está apoyada por la reiteración constante de un símbolo: el espejo. Ferrero utiliza el símbolo en sus dos acepciones. En la primera de ellas, la dualidad nos lleva a la imagen de Narciso intentando asir su propia belleza en el espejo del agua. La inclusión de este nuevo mito en el símbolo es trascendente. Narciso se interpreta como una actitud erótica no represiva hacia la realidad. A diferencia de Prometeo—héroe del esfuerzo y la fatiga, de la productividad y el progreso—, Narciso significa la liberación del tiempo que une al hombre con la naturaleza. Todos los personajes participan de este ritual del espejo. Yin y Nytia, como un nuevo Narciso bifronte, se rebelarán contra la cultura basada en el esfuerzo, la dominación y la renuncia, postulando la liberación. Es esta libertad la que dará salida a los poderes de Eros. Poderes que no son concebidos como destrucción, sino como paz; no como terror, sino como belleza. No obstante, el símbolo del espejo tiene una segunda significación que resultará fatal para algunos personajes. Como en Lewis Carroll, el espejo es una puerta por la cual el alma puede disociarse y «pasar» al otro lado. Es en uno de «estos mundos sin consistencia de los que no es posible retornar» en el que encuentra Christopher su perdición.

Tanto la estructura como el orbe narrativo y la cosmovisión obedecen a un plan preconcebido con originalidad, ingenio y sensibilidad. Más allá de las posibles interpretaciones hay que apuntar las cualidades narrativas de Jesús Ferrero.

RAUL MIRALDI

Hilarión Eslava con la de Rodríguez Sampedro, en «La Casa de las Flores», Leopoldo de Luis nos confirma que Alberti vive en ese barrio y que Aleixandre vive en Wellingtonia. Al parecer es Alberti el que lleva a Neruda como inquilino de «La Casa de las Flores».



Pero hay un hecho más en esta amistad, y es que es Alberti el que intenta, antes que Neruda venga a España, editar *Residencia en la tierra*, de Neruda. Ya en 1930 la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, publica en la revista poemas de Neruda que lo emparentan a los poetas del veintisiete. Hay una relación epistolar entre Neruda y Alberti muy estrecha, por entonces. Alberti busca editor para *Residencia en la tierra*. No lo consigue, y por eso la primera edición es chilena, la de Santiago de Chile, de 1933, con Nascimento, de gran formato, pero será, más tarde, Cruz y Raya, de Bergamín, quien edite toda *Residencia en la tierra*, hasta entonces, a la que ha precedido la edición de *Tres cantos materiales*, con un homenaje de los poetas españoles, donde aparecen casi todos los del veintisiete. Esta edición respalda a Neruda, y para los «jóvenes nerudianos» que combatimos en las «batallas literarias chilenas» de entonces, el homenaje de los poetas españoles y, más tarde, la edición de Cruz y Raya de *Residencia en la tierra*, constituyen un argumento que esgrimimos, difícil de una contraréplica, pues el texto del homenaje es decisivo y las firmas son elocuentes, que

incluyen a León Felipe, que es un tanto mayor por nacimiento (1884) que los del veintisiete.

Caballo Verde para la Poesía viene a ser, como apunta Leopoldo de Luis, la última revista militante de los poetas del veintisiete, y agreguemos que se incorporan a ella poetas que serán llamados de 1936—correspondientes a una promoción o generación siguiente—. Si *Litoral* es archivo de plenitud de los del veintisiete, en la etapa de la gran militancia, *Caballo Verde* viene a ser «la última revista de la generación del veintisiete» (Leopoldo de Luis), pero observemos que *Caballo Verde* está dirigido por Neruda, a propuesta de Manuel Altolaguirre. Así se funde, en la práctica, la estrecha colaboración Neruda-generación del veintisiete.

Todo esto me parece importante, significativo, en la relación España-Hispanoamericana, en el ámbito poético que tiene dos enlaces anteriores: Rubén Darío y los modernistas, y Vicente Huidobro y su creacionismo y los ultraístas españoles, con Gerardo Diego.

En sus memorias, Neruda recuerda la época de *Caballo Verde* (p. 169, edición 1974): «A Rafael Alberti no le gustó el

título: —¿Por qué va a ser verde el caballo? Caballo Rojo, debería llamarse.» Y Neruda agrega: «No le cambié el color. Pero Rafael y yo no nos peleamos por eso. Nunca nos peleamos por nada. Hay bastante sitio en el mundo para caballos y poetas de todos los colores del arco iris.» La revista llegó hasta el sexto número, que se quedó en la calle Viriato sin compaginar ni coser. Debía aparecer el 19 de julio de 1936. Había estallado la guerra civil.

A partir de la fundación de la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura pasó a trabajar con Neruda, todas las mañanas, en su casa-quinta, situada en un barrio tranquilo de Santiago de Chile. El 10 de octubre de 1937 Neruda había tenido que regresar a Chile, llamado por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Semanas más tarde era fundada la AICH. En las tardes y algunas noches yo trasladaba mi trabajo a la AICH, donde también llegaba Neruda como su primer presidente.

Una mañana el correo trajo a la casa de Neruda, cuya correspondencia atendía, un paquete que emocionó a Neruda. Era un libro grande y voluminoso. Le había emocionado leer lo que ya no era una dedicatoria, sino una carta extensa, manuscrita en la página primera. Era una edición de las *Obras completas* de Rafael Alberti y Neruda me mostró el ejemplar y me abrió la página de la carta-dedicatoria. En ella Alberti le decía que posiblemente sería llamado a servir en la marina de guerra, le hablaba de los poetas amigos, de los compañeros, y de aquel mundo que está en las memorias de Neruda, de manera tan cálida y entrañable: Madrid, España.

En esa «Oda a Federico García Lorca», Neruda había recordado a los amigos entrañables y a aquellas reuniones en «La Casa de las Flores», con Alberti, Alexandre, Altolaquirre, Concha Méndez, Delia del Carril, el músico Acario Cotapos, Luis Rosales y dos de los poetas argentinos de entonces.

Los «jóvenes nerudianos» queríamos la poesía de Alberti y la llevábamos —como la de Neruda— a las reuniones culturales en los sindicatos. En Santiago de Chile la editorial Panorama había editado en 1937 *Madre España*, una antología de poesía con España, con un prólogo de Gerardo Seguel, «Nuestra deuda con España», y un *Post scriptum* de María Zambrano —que estaba en Santiago—: «A los poetas chilenos de *Madre España*.» Ese mismo año, la misma editorial editó *Romancero de la guerra española, con la orientación de María Zambrano*, que firmó M. Z. La poesía de Alberti era una de nuestras banderas.

Esa mañana, a tanta distancia de Madrid, Neruda me dijo que camináramos bajo el parrón de la casa-quinta. La distancia geográfica de España le dolía. Me habló de su mucho afecto personal y poético por ese mismo Rafael Alberti que es su más reciente antólogo, ahora.

Ese ejemplar de la carta-dedicatoria de Alberti a Neruda tiene un valor histórico literario y bibliográfico importante. Muchas veces me he preguntado dónde estará. ¿Pasó a alguna universidad, a alguna colección, fue destruido entre otras cosas y ediciones irre recuperables?

Se diría que este tono parece poco adecuado y demasiado personal para un comentario sobre la *Antología poética de Pa-*



blo Neruda por Rafael Alberti, pero el prólogo de Alberti a la antología de Neruda (páginas 19 hasta 26, y fechado en Madrid, primavera de 1981) está escrito en forma de carta a Neruda —«Algunas breves imágenes de Pablo Neruda»— y tanto su ambientación como su estilo, su visión directa, anecdótica, humanísima, de Neruda, escrita por un amigo tan entrañable y por un compañero de luchas y de ideales a partir de 1934, aproximan al lector al clima de esta vida y lo predisponen a penetrar «al mundo de Neruda», en la compañía de este amigo suyo que compartió ilusiones, anhelos, ideas sobre la poesía y la vida social y política de nuestro tiempo, y también ese primer destierro en París tras la caída de la República.

En este prólogo de Alberti está el testimonio del nacimiento de la amistad de los dos grandes poetas, las gestiones de Alberti para editar *Residencia en la tierra*, las coplas de Juan Panadero sobre «La Casa de las Flores» y las tertulias en casa de Neruda. Está esa curiosa anécdota que es Neruda, ya en plena guerra civil, quien le pide a Alberti que se haga cargo de «Niebla», el perro que Neruda ha encontrado en la calle. Alberti se convierte en compañero y protector de «Niebla», y el perro le inspirará uno de los poemas antológicos escritos en la guerra civil española y que hemos repetido tanto («Niebla», tú no comprendes: lo cantan tus orejas, / el tabaco inocente, tonto de tu mirada, / los largos resplandores que por el monte dejas / al saltar, rayo tierno de brizna despeinada»). Está en *Capital de la gloria*, el libro de Alberti con sus poemas desde 1936 hasta 1938.

Es un prólogo donde está Neruda en persona y creo que es el prólogo que le hubiera agradado a Neruda para una antología ideal suya.

La obra conjunta de Neruda es caudalosa, es amazónica, su conjunto tiene la variedad, la extensión, la tremenda sinfonía de hojas y árboles, sonidos, pájaros, variedades animales y vegetales de la selva, que es siempre una réplica del mar desde la tierra. Hay para todos los gustos, para todos los estilos, para todos los cambios, sin que Neruda deje de ser Neruda

en ningún momento. ¿Cómo entrar en esta selva sin que su dimensión oceánica no devore al que incursione en ella? Está lo social, lo político, lo cultural, lo histórico, de un tiempo huracanado.

En el poema dedicado a Neruda por Alberti —y que al poeta de las *Odas elementales* le hubiera agradado también—, poema que está como segundo pórtico de la antología, Alberti habla de esa «estrella inextinguible» para definir el mundo de Neruda. Se podrá estar de acuerdo o en desacuerdo con zonas de esta poesía de «ondear infinito» —como lo he estado—. Esta poesía de Neruda está hecha de mar, de tierra, de pueblos perdidos, de grandes ciudades y de selvas y naciones, y ahora esta poesía habla por el testimonio de sus versos, de sus poemas, y cobra un especial y espacial distanciamiento hacia una perspectiva para juzgarla con más serenidad, con más objetividad y, si cabe, con más justicia, porque en el caso de Neruda, como en el de algunos grandes poetas, se ha ido desde la deificación del poeta hasta negarle categoría. Neruda ha sido poeta muy discutido —como apuntaba Leopoldo de Luis— «seguramente porque su personalidad inquieta y combativa provocó resentimientos y rencores», y se refiere a los ataques surgidos en Chile y cuya respuesta fue el homenaje de los poetas españoles del veintisiete al editar desde Madrid los «Tres cantos materiales» con el homenaje. No ha sido Neruda negado, sino por muy pocos. Y es verdad, y aun en éstos, que lo han negado —por razones sociológicas extraliterarias o por el «poder social» a que se refería Ortega y Gasset para señalar razones más allá del hecho en sí de la creación literaria—, creo que llega, también, una hora de mayor serenidad. Su condición de gran poeta está afirmada en los testimonios de su obra voluminosa y extensa, donde como en todo gran río o en todo gran bosque innumerable, el explorador encontrará pendientes difíciles o raíces extrañas. No importa. El conjunto de su obra está allí, aunque puedan tacharse zonas ingratas, pedregosas, difíciles de asimilar, de crecidas pasionales e inundaciones.

La *Antología poética de Pablo Neruda*, de Rafael Alberti, parece poner las cosas en su sitio. Primeramente, Alberti ha tenido delante todo el río caudaloso, desde su comienzo hasta su delta. La ausencia física del poeta nos dice que el río no aumentará su caudal. La de Alberti es la primera gran antología donde el antólogo ha podido disponer de toda la obra de Neruda, hasta ese poema final, que Matilde encuentra cuando el poeta acaba de morir y es su despedida. Se llama «Final», está en *El mar y las campanas*. Alberti lo ha antologado en las páginas 489-490. Es un poema conmovedor, para leerlo y releerlo sin fin. Es el suspiro final del poeta y es la vida, es el amor, la vida que es amor, el amor que es la vida («¡Fue tan bello vivir / cuando vivías! / El mundo es más azul y más terrestre / de noche, cuando duermo / enorme, adentro de tus breves manos»).

Alberti ha buscado y ha encontrado ese difícil punto medio para darnos el mejor Neruda dentro de la variedad y pluralidad de sus tonos, de sus registros, de sus temas. Creo que esto ha sido posible tanto por la amistad, comprensión, identificación entre ambos poetas —cada uno con una personalidad muy propia, identificable, dis-

tinta— como por la calidad lírica, por la sensibilidad de Alberti como creador, él mismo, de una gran poesía en su conjunto. Hay una visión de igual a igual, sin cohibimientos, sin menoscabos, sin reticencias. Y, así, esta visión es comprensiva y generosa en el tiempo y el espacio.

Lo que Alberti ha logrado con esta antología sería necesario apreciarlo comparativamente en un brevísimo viaje a través de los otros esfuerzos antológicos.

Me referí a la primera empresa de que fui testigo en cuanto al primer empeño de antologar la obra de Neruda: el libro de Arturo Aldunate Phillips, de 1944. Aldunate Phillips sería Premio Nacional de Literatura de Chile en la pasada década de los años setenta, y es autor de grandes libros ensayísticos como *Matemática y Poesía* (1940), *Un pueblo en busca de su destino* (1947), *Al encuentro del hombre* (1953), *Alberto Einstein, el hombre y el filósofo* (1957), *Quinta dimensión* (1958) y *Los robots no tienen a Dios en el corazón* (1963). En 1936 Neruda no era el gran poeta reconocido, por tantos, de más tarde, y los «jóvenes nerudianos» de entonces estábamos faltos de un apoyo nacional a Neruda. Teníamos el de Cruz y Raya de España, pero necesitábamos algo importante desde Chile. Y fue entonces que Arturo Aldunate Phillips—más tarde su primer antólogo importante—ofreció en Santiago una conferencia, recogida en un ensayo: *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*. Aldunate Phillips era un ingeniero con una importante sensibilidad y fue un primer testimonio resonante en Santiago. Poco más tarde nos llegó, desde Buenos Aires y en la Colección de Estudios Literarios, dirigida por Amado Alonso, en Losada, el libro fundamental, no superado, en torno a la *Residencia en la tierra: poesía y estilo de Pablo Neruda, interpretación de una poesía hermética*, por Amado Alonso, 1944.

Simón Latino antologó a Neruda en su colección popular *Cuadernillos de Poesía*, desde Buenos Aires. Los cuadernillos fueron fundados en 1943. El que tengo, que es el 1, correspondiente a Guillermo Valencia, es de julio de 1956. El dedicado a Neruda es el número 4 de la colección. Simón Latino estaba demasiado entusiasmado con los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y tengo la impresión que su antología de Neruda fue el pretexto que encontró Simón Latino para reproducir todos los *Veinte poemas*, a los que agregó las piezas de Neruda, hasta entonces, que le parecieron dignas de compartir esa poesía donde Neruda incorporó los elementos de una vanguardia audaz en la imagen, pero a través de un filtro neorromántico y neomodernista de mucha sensibilidad; abierta, esa poesía, hacia una comunicación vasta. Grandes mayorías de lectores han recibido e incorporado algunos de estos poemas de los *Veinte poemas* como un «santo y seña» del amor-pasión.

Alberti, con mucha sensibilidad, incorpora a su reciente antología de Neruda las piezas «eternas» de estos *Veinte poemas* («Recuerdo como eras en el último otoño... «Me gustas cuando callas porque estás como ausente»... «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», y algún otro de esa significación). Alberti tiene la virtud de su variado y múltiple registro, de su amplia escala de sensibilidad poética y es receptivo a lo

popular directo, y también a lo secreto y difícil.

El otro esfuerzo—y acaso el más importante antes del de Alberti—es *Antología esencial de Pablo Neruda*, selección y prólogo de Hernán Loyola, editada en Buenos Aires por Losada, en Biblioteca Clásica Contemporánea, en 1971. La antología de Hernán Loyola, un acucioso estudioso de la obra de Neruda y autor de una tesis de grado universitario sobre Neruda, ofrece un estudio o ensayo inicial: «Pablo Neruda: Itinerario de una poesía», una sección: «Nerudiana dispersa-Textos no incluidos en libro», donde se incluye el texto del número inicial de «Caballo Verde para la Poesía», «Sobre una poesía sin pureza», y un trabajo orientador: «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos», además de una bibliografía activa—completa, hasta 1970—y demasiado sintetizada en cuanto a las referencias, una bibliografía pasiva.

Alberti ha tenido la ventaja—indudable—de haber podido disponer de toda la obra escrita por Neruda, cosa que no ocurre con el antólogo Hernán Loyola. Como se sabe, Neruda estaba en incesante y muy valiosa producción cuando murió.

Alberti, a diferencia del mejor antólogo anterior de Neruda, pudo disponer de libros de Neruda que no habían aparecido cuando hizo su trabajo antológico Hernán Loyola, y me refiero a *Geografía inconclusa*, *Defectos escojidos*, *2000*, *Elegía*, *El mar y las campanas*, *El corazón amarillo*, *La rosa separada*, *Libro de las preguntas*. Me parecen libros importantísimos en la obra conjunta de Neruda. Y poder disponer de ellos ha sido, lo repito, una ventaja apreciable, en la antología de Neruda hecha por Rafael Alberti.

Como se sabe, Neruda preparaba esos ocho libros—más uno, *La flor de los Guzmanes*—, del que sólo alcanzó a escribir un solo poema—para celebrar sus setenta años, el 12 de julio de 1974—. Pablo Neruda murió el 23 de septiembre de 1973. Había nacido el 12 de julio de 1904—sólo dos años después de Rafael Alberti, que sería su mejor antólogo—. Pero cuando Neruda murió ya estaban listos, para poder ser publicados, esos ocho libros, desde *La rosa separada* en adelante, y de los cuales Alberti ha podido contar para esta antología de Espasa-Calpe de ahora.

Neruda, explicando el conjunto de su obra, habló de su «largo poema cíclico» que sólo tendría fin «en el final instante de mi vida».

Rafael Alberti, que conoció muy bien a Neruda, y fue su compañero, su confidente, su amigo en los últimos casi cuarenta años de la vida de Neruda, ha seleccionado un Neruda que es variado, plural, extenso e intenso a la vez, sin olvidar ni los recodos ni los momentos mejores de la corriente—y las variaciones de la corriente—de este ancho y poderoso río lírico. La *Antología poética de Pablo Neruda*, de Rafael Alberti, me atrevo a señalar que es el libro que hubiera preferido Neruda como resumen del ancho y valioso friso lírico de su creación, tan múltiple y variada, tan rica y comprometida con su visión de la vida, el futuro y el destino humano.

ALBERTO BAEZA FLORES

DEL SENTIMIENTO A LA MEDITACION

ANTONIO PORPETTA: *Meditación de los asombros*. Premio Gules 1981. Ed. Prometeo, Valencia.

Nada mejor para apreciar bien y poder comentar exactamente una poesía como seguir la andadura del propio poeta. Me precio de haber conocido al autor del libro que comento, casi desde sus primeros pasos. Por lo menos desde su primera entrega publicada, *Por un cálido sendero* (Sala Poesía. Madrid, 1978), al alimón con Luzmaría Jiménez (esposa suya), en cuyo corpus podía distinguirse—y de hecho estaban delimitadas sus aportaciones—el acento de cada cual sobre una pauta poemática no enteramente acertada. La forma prevalecía sobre el fondo, la expresión—un tanto influida por su paisano Miguel Hernández—obedecía a unas vivencias superficiales y sencillas que dejaban en el lector una huella amable, un simpático recuerdo. Sin embargo, en aquellos versos había una tácita promesa de superación, como también la advertimos en los de Luzmaría, demostrado luego en ese libro de inigualables valores humanos, *Cuarto de estar* (1). Femenino ciento por ciento, en sus páginas se ofrece no sólo la ternura de sus observaciones de ama de casa, sino el íntimo contenido de las cosas y los enseres a los que humildemente da vida poética, elevando su categoría.

Volviendo a Antonio Porpetta—quien sin duda agradecerá este inevitable y grato paréntesis—, la promesa quedó cumplidamente hecha realidad en su tercer libro, *La huella en la ceniza* (2), prologado magistralmente por Leopoldo de Luis, el que mereció un primer accésit del «Miguel Angel de Argumosa», de Santander. Más densa su poesía que la del primer poemario—el segundo, *Desván de soledades*, lo desconozco—, avisaba al lector más objetivo de encontrarse ante un poeta auténtico, seguro de sí mismo, ratificado en la calidad del *Cuaderno de los acercamientos*, aparecido en el mismo año en la colección *Angaro*, de Sevilla, cuyo premio obtuvo. Antonio Porpetta se hallaba ya abocado a la creación con insoslayable entrega, imantado por una voz interior que se le escapaba incontinentemente transformada en lenguaje lírico. Vimos nacer los versos de su *Cuaderno de los acercamientos*, aún no convertido en libro, y los admiramos desde el primer momento, animando al poeta a seguir adelante, pero sin dejarse llevar demasiado de su apasionada idiosincrasia, de su desbordada vitalidad. Debía contenerse, meditar, vivir más intensamente aquella poesía que

(1) Col. Sinhaya. Alicante, 1980. Prólogo de Manuel Molina.

(2) Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1980.

se le entregaba con avaricia creativa. Y nació, casi en seguida, *Meditación de los asombros*, poemario tan suyo y, sin embargo, tan distinto y distante de los anteriores. Como bien dice Pepe Hierro en su breve pero estupendo prólogo, significa un símbolo de las cosas y de los seres, de los tiempos que fueron dejando en el aire algo inmortal de lo que respiraron, ese algo imponderable que el poeta verdadero sabe apresar con su sensibilidad, lo mismo lo que fue como lo que dejó de ser, en ese instante preciso en que le es conocido.

Yo advierto, junto a su fino romanticismo —que por otra parte no abandonará nunca Antonio Porpetta, siendo su personalidad romántica ciento por ciento—, una sabia mezcla de prudente culturalismo, nacido obligadamente de los mismos temas. Parece como si, al ser más reflexiva la exposición el poeta se incline por términos poco corrientes, esencialmente clásicos, pero sin ánimo de dificultar su comprensión. La manera de describir cuanto llamó su atención, hasta el asombro, de la muerte —más bien de lo muerto— y del espíritu, está exquisitamente medida, matizadas las metáforas y exprimido el significado exacto del verbo que es acción, pero también éxtasis, quietud contemplativa, en un dejarse abandonado al momento casi místico que vive el poeta, inmerso en la admiración y el respeto de aquello que debe cantar. Pensamos que si le fuese posible decir sin palabras la sensación sufrida, lo haría. Pero eso es sólo privilegio de los músicos.

Un recorrido por los significados de los poemas nos da la clave de sus argumentos: Monasterio de las Huelgas, Iglesia de San Millán de Suso, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Castillo de Garci-Muñoz, Catedral de Salamanca, etc. En cada lugar, el poeta se deja impresionar ante lo contemplado, las ricas vestiduras de los grandes que fueron, brocados y armiños ya casi convertidos en harapos por los siglos, formando un «archivo de humildes soledades». El silencio imponente del scriptorio de Gonzalo de Berceo, le invitan a actualizarle componiendo sus versos, viéndole mover el cincel de su pluma», oyéndole decir: «Quiero fer una prosa en román paladino», en el centro de su dramático pasado. Los pájaros que pueblan el Monasterio de Silos, conmueven con sus trinos el corazón del poeta, acompañándole su *alborozo en su voluntaria soledad*. Y se emociona ante el recuerdo de Jorge Manrique, herido de muerte en el Castillo conquense de Garci-Muñoz, donde «calló la voz» del maestro «en la rota garganta». En este punto de la relectura del libro, no quisiera mostrarme demasiado aguda, viendo en algunos instantes —por ejemplo, en el poema VI— una fina, insinuada huella de José Hierro. Pero como considero que si así fuese apuntaría tantos a lo último creado por Antonio Porpetta, lo dejo gratamente sugerido.

El poeta recompone en su imaginación el ambiente del claustro del Monasterio de El Palancar, la vida de los monjes, su humildad, su entrega total a lo divino y su renuncia al mundo.

UNA FELIZ REAPARICION POETICA

PILAR PAZ PASAMAR: *La Torre de Babel y otros asuntos*. Colección «Torre Tavira». Cádiz, 1982.

Desde 1967 —*Violencia inmóvil*— no aparecía un poemario de Pilar Paz; de ahí que al llegarnos *La Torre de Babel y otros asuntos*, aparecido recientemente en Cádiz, acogiéramos el libro con verdadera alegría. Se trata de una auténtica reaparición poética, la vuelta de una poetisa legítimamente admirada, de la que, con ocasión de un libro suyo —*La soledad contigo* (1960)—, habíamos escrito: «Un hálito humanísimo, impregnado de lo cotidiano, de la realidad más sencilla, pero a la vez sumamente trascendental, se denota en sus poemas con una supremacía total. ¡Cuánta metafísica sureña en sus palabras, al son de su corazón!»

Hoy podríamos repetir cuanto dijimos entonces en las páginas del *Diario de Cádiz*, pues *La Torre de Babel y otros asuntos* es una reafirmación total de su línea lírica y de un modo de ver, entender y cantar la vida que Pemán supo definir así: «Ella lleva en sí no una rebeldía verbalista de protesta y confrontaciones, sino la suprema rebeldía del ser que se afirma a sí mismo. La rebeldía de Pilar es alergia. Alergia física a lo malo, a lo injusto, a lo feo, a lo farisiaco y falta de peso.» Y añadía: «Convertid los versos de Pilar, sin más añadidura de énfasis o manifiesto, en constitución humana, y tendréis el desarme, la convivencia, la fraternidad y la paz.»

De este libro que tenemos hoy en las manos, con prólogo de Carlos Muñiz Romero —muy bien escrito en su entusiasmo y admiración—, nos quedamos principalmente con los poemas titulados «La Torre —que abre la entrega—, «El insomne», «Metamorfosis», «Apartamento 3-0», «El tapiz» y «La salvación por la esperanza», porque consideramos que en ellos están patentes las grandes posibilidades de la mujer poeta que Pilar Paz es cuando digamos que se suelta el pelo,

Y lo expresa con las más desnudas palabras que llegan directas al lector. Así también, la andadura de peregrinos hasta la Cámara Santa de Oviedo, en cuyo cementerio iban siendo enterrados, porque «truncados fueron su destino y su luz». Una inscripción en la iglesia románica de Revilla de Santullán le inspira una hermosa composición en la que agudiza la intimidad del letrero: «Micaelis me fácit», en torno a las manos del cantero que labró aquella piedra, «amor encarcelado», haciéndola inmortal.

Hasta aquí, con pocos poemas más, la primera parte del libro. La segunda, «Retablo de la dormida soledad», lleva una cita de Quevedo: «Serán ceniza, mas tendrán sentido.» No olvidemos que el elemento *ceniza* es propicio a la meditación de A. P., evidente en su tercer poemario. En efecto, encierran siempre un sentido, como las de una joven de dieciocho años, cuyo epitafio consta en una lápida romana del Museo de Mérida. Otras muertes hicieron meditar al poeta, desde sus sepulcros, como en otro tiempo inspiraron a Pepe Hierro sus «Estatuas yacentes». Porpetta dedica su impresionista sensación al Almirante Roger de Lauria, es decir, la de su ausencia, la del vacío de la tumba que le fue destinada en el Monasterio de Santa Creus, de Tarragona. Le atraen siempre personajes históricos más o menos legendarios,

cardenales y reyes, don Pedro de Luna en su castillo de Peñíscola, con su «altiva dignidad de acantilado». (Recordamos el bello y extenso poema de Carmen Conde a la misma figura, escrito precisamente ante este Mediterráneo de ensueño donde redacto estas notas.)

¿Cómo no hablar de la delicadeza expresiva de Antonio Porpetta, leyendo el poema IX de «Retablo de la dormida soledad»?

El poeta alicantino, viajero por esos mundos finitos, con cuanto contienen de pasiones, de alegrías y tristezas, de eternidad, se detiene ante la lápida de la princesa Cristina, esposa del Infante don Felipe de Castilla. Y se asombra nuevamente de aquel «sueño en piedra resumido», en otro tiempo «viento azul que agitó los trigales», dicho a la manera de Juan Ramón.

El formalismo de Porpetta atiende más a la métrica que a la rima. En general, su versolibrismo va subrayado por una natural música interior, en juegos de versos endecasílabos y heptasílabos sonoros, a lo que contribuyen las consonantes fuertes, *erres, jotas, tes, cúes*, de viril efecto.

Bien ganado el Premio Gules de Editorial Prometeo. *Meditación de los asombros* va dedicado a L. de Luis y significa una escalada difícil en la obra ya importante de su autor.

MARIA DE GRACIA IFACH

por decirlo a «la pata la llana», es decir, cuando da rienda suelta a todas sus posibilidades y escribe más para sí que para determinados lectores. Y comparando estos poemas de la primera parte del libro con los de la segunda, más ligeros de motivaciones, aunque algunos sean elegíacos, cualquiera mínimamente iniciado puede notar la diferencia de intensidad. Mas Pilar Paz, siempre sabia a la hora de escribir, salva con suma dignidad todo tema, y sobre todo sabe ejemplificar en la forma y sorprender continuamente con su dominio del lenguaje, con su riqueza expresiva, con su manera naturalísima de utilizar el vocablo popular, tratándolo como engarzada perla en medio de su discurso poético, tan entrañable y lúcido.

¿Es éste el libro que esperábamos de Pilar Paz Pasamar al cabo del tiempo? Sí y no. Sí, en una gran medida, sobre todo en los poemas que ya hemos reseñado, en el titulado «Música nuestra» —que es de una rica resonancia andaluza—, y otros de la segunda parte, porque en ellos Pilar Paz Pasamar mantiene su atávico talento de poeta sin miedo al abismo y su capacidad de abrir puertas a la clarividencia. Y no, porque hay poemas ¿de circunstancias?, esos que todos —y sálvese quien pueda— tenemos que hacer de vez en cuando, con gusto siempre, pero que se deben dejar en el sitio que les corresponde sin más —en cuadernos especiales, en las hojas volanderas, quizá— y sin mezclarlos con los versos que brotan de una necesidad interiorizada purísima.

La Torre de Babel y otros asuntos —editado muy anárquicamente en el aspecto tipográfico— es un poemario que sirve principalmente para percibir esa «señal de vida» de su autora, para saber que sigue escribiendo, aunque sea de vez en cuando, y sobre todo para esperar que intensifique su dedicación —aunque diga ... *acompañada me disperso: / el hijo, el hombre, el hombro, el ala, el verso...*— y a partir de esta feliz reaparición nos ofrezca el libro, todos los libros, que puede aportar a la mejor poesía española, gracias a su capacidad, a su sensibilidad y a su sabiduría poética, porque cuantos le reconocemos tantas virtudes se lo exigimos.

M. R. R.

LA SOLEDAD ALUCINADA

GREGORIO GONZALEZ PERLADO: *Todo lo que no es música se confunde con el silencio*. Editorial Universitas. Badajoz, 1980.

He leído *Todo lo que no es «música»...*, y he recordado a Rilke, a Baudelaire. Al primero, porque definió la belleza como ese último grado de lo terrible que aún podemos soportar. Al segundo, porque hablaba de un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido. Estoy diciendo ya que este libro último de Gregorio González Perlado —«Goyo» siempre— es su mejor libro: el más lúcido, el más alucinado, el de más vasto aliento. He vuelto a releer *Viejas ceremonias para una tarde de lluvia* (Salamanca, 1972) y la selección unitaria de *Poesía extremeña actual*. III (Badajoz, 1979). El tiempo marca las diferencias y acerca ese penúltimo volumen al tono de este último que centra ahora mi atención. La primera palabra libre, no dictada ni por la esperanza ni por el temor, es ésta: un gran poeta se revela al fin.

Lo digo con sobriedad para que no se confunda con el ditirambo fácil.

Disiento del título porque tal vez adolece de cierta retórica o porque lo preferiría más escueto, pero hay en estos poemas una emoción trágica y un tono personal inolvidables. Al margen de ese pequeño desajuste entre título y obra —aun salvando la clara intención—, este libro está vivo. Quien lo toca, Walt Withman, toca a un hombre. Poesía existencial, de una autenticidad rara y deslumbrante, suma de lo vivido y no mero presagio. Hay en ese tono coloquial (decantación de una larga sabiduría) una apelación muy directa y urgente al hermoso disparate de vivir; una ternura recia y honda, solidaria y alucinada, que ya era perceptible en las entregas anteriores.

En algunos libros de poesía se advierte un tono coloquial que es vicio voluntario, o un hermetismo que juega a deslumbrar sin justificación. Pero el poeta verdadero —ese que toma un atajo intermedio entre la comunicación y la reserva, entre la lucidez y el impulso— logra siempre el milagro. Gregorio González Perlado ha encontrado ese atajo difícil. No caeré en la trampa de expurgar ejemplos en uno u otro poema: sería tentarle al posible lector a que lea más o a que lea menos. Este libro merece no sólo la íntegra lectura, sino la relectura aún más fecunda.

Cada cual tiene su propia biografía intransferible, pero es posible que un poeta nos aclare nuestro propio destino ahondando en lo más suyo. Ahí está la soledad alucinada, el aullido reflejo, la belleza como peligro y como salvación, la música-consuelo, el silencio terrible. Poesía solidaria, con oleajes que van y vienen del amor efusivo al retraimiento enjuto, de la ternura descubierta a la ironía —que es otra forma de ternura—. No es un libro difícil, sino personal. Se adivina, bajo su escritura, una sabiduría dejada a tiempo. Hay ecos de poesía civil (por ahí anda, espeluznado, César Vallejo); una poesía en la que cada cual podrá reconocerse a su manera, pero sin falsedad. Del susurro al aullido, de la confidencia al monólogo atormentado, siempre el hombre, su agonía. Es ese pálpito abrasado de humanidad el hilo de Ariadna que nos guía, oscuramente, a través del triple laberinto.

Cuando tanto se abusa del voluntario oscurecer o de la evidencia trasnochada, es maravilloso encontrar voces como ésta: el bello y trágico equilibrio entre realidad y deseo, entre amor y costumbre, entre silencio y música. Es, a veces, nuestra pereza la que nos desalienta, la rutina gris. Estas palabras de Gregorio González Perlado no engañan. Son duras como el diamante, pero también flexibles como el oleaje. Traen y llevan, en su registro polifónico, la música de la vida, es decir, la contradicción que salva. Y ese regalo es impagable.

JOSE MARIA BERMEJO

JOCOSIDAD DEL PASTICHE

MARCIO SOUZA: *Gálvez, emperador del Acre*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

Con frecuencia ha corrido entre nuestra crítica la especie —por lo demás cómoda, por generalizadora— de que la literatura iberoamericana rezuma siempre espontaneidad, incluso en su barroquismo, y que esa frescura «lujurante» es uno de los motivos estilísticos —dejando de lado los puramente crematísticos urdidos por las editoriales— del éxito de esos autores en la vieja y decadente Europa.

Sin embargo, convendría pararse a meditar en si no ocurre más bien que la novelística iberoamericana exhibe unos puntos de partida menos espontáneos que culturalistas; al menos, ello se revela como cierto en las más recientes narraciones provenientes del otro confín del Atlántico. Barroquismo, surrealismo, todos los ismos literarios son asimilados y utilizados, incluso explícitamente, por autores tan diversos como el fecundo Carpentier, el genial Lezama, el eficaz García Márquez, el humorista Cortázar, el anquilosado Donoso, etc.



Brasil no es una isla, narrativamente hablando. Y lógicamente recibe los vientos que soplan por todo el continente para luego, a su modo, crear una vertiente culturalista, cuyo máximo exponente sería un Guimarães Rosa, y otra más popular, pero de gran altura estilística, personificada por un Jorge Amado.

Márcio Souza (Manaus, Amazonia, 1946) está más cerca de Amado que de Guimarães, pero ambos, y Machado de Assis, y tantos otros, laten en este joven autor. Ahora nos llega la primera novela que escribió, si bien ya era conocido aquí por su *Mad María*, la cual, hablando en plata, no tiene demasiado que envidiar a *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, y además es menos pretenciosa que la del peruano.

Aunque *Mad María* era relato más grave que *Gálvez*, lo cierto es que en aquellas páginas se transparenta también algo fundamental en Souza: el humor, incluso la guasa, la retranca.

Pero si *Mad María* aspiraba a ser un producto más neutro estilísticamente y, por tanto, más asimilable por el gran público, *Gálvez* (cuyo título original es *Gálvez, emperador del Acre*, aludiendo a la zona cauchera fronteriza entre Brasil y Bolivia) es, como oblicuamente declara el narrador, un «pastiche».

Hay mucha literatura subterránea en la novela. Pero no lastra a la hora de conseguir buen eco de lectores: la prueba es que el éxito que tuvo al aparecer en Brasil le costó al autor su puesto en el Ministerio de Cultura (que más bien, como en todas las dictaduras, debiera haberse llamado Ministerio de Censura). Mucha literatura, y mucha jocundidad. Lo de menos es la disparatada historia del aventurero que llega a ser efímero emperador en el culo del mundo, porque ese argumento ha sido relatado, más o menos, por mil novelistas iberoamericanos.

Pero la estructura de la obra sí es original: no hay capítulos, sólo párrafos redactados bastante volterianamente, cuyos títulos mantienen con el texto eso que los entendidos llamarán «relación dialéctica o especular» y, más modestamente, aquí llamaríamos guiños: «Trabajo de Hércules», «El grito de Acre», «Misión en los trópicos», «Mujer fatal», «República de Platón»... así siempre, y luego una prosa muy mal intencionada, traidora en su exagerada tersura.

Al estructurar así la novela, Souza goza de entera libertad para, por ejemplo, debajo de *Metafísica de Aristóteles*, deslizar unas cuantas estadísticas. El único pero que podría ponerse sería que, a la larga, párrafos tan sinco-pados pueden fatigar; pero lo cierto es que *Gálvez* es obra breve.

El pastiche tiene evidentes riesgos, porque lo grotesco corre el peligro de quedarse en simple ridículo. La guasa de Souza lo evita, porque sabe meter acción suficiente para contrapesar la agazapada sombra de la literatura, y porque sus preciosismos casi siempre van encaminados a pintar algo comprensible y jocoso: no hay demasiada *private joke* (que sería un epígrafe muy del gusto del autor).

Tangencialmente —o no tanto, porque a menudo olvidamos que nuestra tradición es también muy humorística— es reseñable la ingente cantidad de referencias de Souza a nuestros clásicos: Cervantes, Lope, Calderón... Y no se trata de que, por ser Gálvez de origen español, ello se justifique por sí solo: Souza homenajea fuentes en las que ha bebido. ¿Lógico, siendo iberoamericano? También los Sterne, Fielding, Swift eran cervantinos hasta las cachas. Más bien sucede que en Souza hay un humorista y un fanático de la literatura. Hasta ahora es autor de un pastiche y de un relato épico; ojalá su versatilidad no quede ahí.

MIGUEL BAYON

CINCUENTA AÑOS DE «ALTAZOR» DE HUIDOBRO

VICENTE HUIDOBRO: *Altazor / Temblor de Cielo*. Edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 1981.

Agotada ya, pero no exhausta, prescrita por el tiempo, pero no olvidada, la querrela en torno al «creacionismo» huidobriano y a su relación con el cubismo poético y pictórico de Apollinaire y Picasso, Reverdy y Juan Gris, puede parecer en estas fechas de finales de siglo como una de aquellas maravillosas piezas que desempolvamos de los hondos arcones de nuestras abuelas, esas entusiastas viejas que vivieron los años locos de la revolución y la vanguardia en el frenético tiempo suspendido entre las luchas sociales y las grandes catástrofes bélicas de esa primera mitad de nuestro siglo que aún llevamos todos marcada sobre nuestras espaldas.

Tras los sordos furros iniciales de la polémica desatada por Enrique Gómez Carrillo en 1920 con su fantástica entrevista a Pierre Reverdy, publicada en *El Liberal*, de Madrid, los ánimos, pese a la obstinada persistencia de negras leyendas, tendieron a serenarse poco a poco. Muchos historiadores literarios buscaron recuperar el equilibrio de su ecuanimidad perdida y creyeron, hace ya largos años, haber zanjado esa vieja disputa, otorgando a cada actor en discordia su parte de verdad y de justicia mediante el conciliador procedimiento del *fiat nox*: hágase la noche en que todas las poéticas se vuelven pardas: el cubismo, dadá y algunas resonancias modernistas singulares quedaban así confundidas en un mismo e indiferenciador «aire de los tiempos». Cuando en el prólogo a su edición de las *Obras Completas* de Vicente Huidobro (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964) enarboló

Braulio Arenas su propio y personal ejemplar de la primera edición de *El Espejo de Agua* (Biblioteca Orión, Buenos Aires, 1916), con ello puso fin de una vez para todas a la infame acusación que contra Huidobro había puesto en circulación Gómez Carrillo desde 1920, dando pábulo así a la extensa «leyenda negra contra Huidobro» que alimentara, entre otros, Guillermo de Torre, a saber, la acusación de que Huidobro habría «antedatado» ese su libro *El Espejo de Agua*, entonces accesible sólo en la segunda edición publicada en Madrid en 1918, perfectamente coincidente, por lo demás, con la primera. En realidad tampoco hubiera necesitado Huidobro recurrir a tamaña superchería para demostrar que había formulado y practicado una estética «creacionista» con anterioridad a su encuentro con Pierre Reverdy y con el grupo de la revista *Nord-Sud* en 1917, pues contaba con múltiples testimonios que podían avalar aquella pretensión: sus declaraciones en la revista *Azul* de noviembre de 1913, su conferencia-manifiesto en el Ateneo de Santiago de 1914 y, por cierto, sus primeros libros—*Canciones en la Noche* (1913), *La Gruta del Silencio* (1913), *Las Pagodas Ocultas* (1914)— que tan generosamente comentara Rafael Cansinos-Asséns en 1919.

Esta extracción de la piedra de la locura que representa la «reaparición» (¡en 1964!) de un libro publicado en 1916—y de cuya existencia jamás dudaron muchos de los partidarios de Huidobro, tal vez porque sabían quiénes estaban o habían estado en posesión de algún ejemplar de aquella disputada *editio princeps*—marca también el comienzo del fin de una extravagante polémica que se ha arrastrado increíblemente a lo largo de más de cinco décadas y que, como toda leyenda, tenderá a pervivir, apoderándose de la fantasiosa memoria histórica. Mas la cuestión ya no podrá ser la de dictaminar acerca de la in/dependencia o ante/posterioridad de la poética huidobriana con respecto al cubismo literario o al «estilo Nord-Sud», y menos sobre la base de testimonios mal copiados y plagados de inexactitudes como los que se reproducen una y otra vez en los textos de aquella «polémica del creacionismo», sino que habrá que ir a un examen minucioso y extensivo de obras, textos y documentos de Huidobro y de los grandes poetas «cubistas»—Apollinaire, Jacob, Cocteau, Reverdy, Cendrars, etc.—con el objeto de describir los intercambios, convergencias, inflexiones y divergencias que pueden acusarse en uno y en otros, particularmente en Huidobro y en Reverdy, en torno a las fechas de su aproximación más decisiva, es decir, entre 1916 y 1919.

Asociada a la leyenda oscura sobre Huidobro, la polémica del creacionismo ha quedado estrechamente vinculada al debate en torno al origen y genealogía de las vanguardias literarias hispánicas, debate que ha tenido no pocas consecuencias para la consideración del gran poeta chileno autor de *Altazor*. La primera de ellas ha sido el reconocimiento unánime de la gran importancia que la personalidad y la

inicial obra de Vicente Huidobro — desde su paso por Madrid en 1918 y la entusiasta audiencia que entonces le ofrecieron Cansinos-Assens y su grupo tertuliano— tuvieron en el origen no sólo del ultraísmo y de buena parte de los vanguardismos literarios hispánicos, sino de la vasta renovación literaria y artística que por aquellas fechas estaba fraguándose en el mundo de habla española. Sin embargo, la unanimidad de ese reconocimiento ha quedado asociada a un no menos extenso desconocimiento de su obra singular, hecho éste que en más de alguno puede inducir la sospecha de que dicho reconocimiento, sustentado más en la anécdota memoriosa que en la inspección directa de las cosas, no constituya tal vez sino un aspecto más de la oscura leyenda sobre Huidobro. Todo el mundo cree «saber» —y ello es ya materia de enseñanza oficial— que la confluencia del primer «creacionismo» huidobriano con el «cubismo» de Apollinaire, Jacob, Reverdy y compañía en el seno de la parisiense revista *Nord-Sud* (1917), seguida de la difusión en Madrid por Huidobro de las nuevas corrientes estéticas europeas (1918), representaron verdaderos acontecimientos en la contemporánea historia literaria de España y América. Pero cuando se revisan con desdeñosa y entrecortada curiosidad sus manifiestos y textos teóricos producidos entre 1913 y 1925, en los que, no obstante, aún pueden reconocerse sugestivas concepciones que parecen derivar de un primitivo nietzscheanismo de estirpe emersoniana o inspirarse quizá en alguna tempranísima lectura de las *Méditations esthétiques* (1912), de Apollinaire, el comentarista actual es proclive a considerarlos caducos, sin vigencia y, por tanto, ininteresantes. No dudo que tenga razón en cuanto a la pretensión original de aquellos textos, no así en lo que se refiere a su fuerza expresiva ni a su valor como documentos que hablan con harta elocuencia del espíritu de una época. Lo grave es que ese rechazo de unos textos que reflejan y formulan con bastante nitidez algunas de las posiciones estético-metafísicas propias de un determinado período de nuestra historia, acaba envolviendo también a unas obras poéticas de gran valor que hoy parecen injustamente relegadas a la sola memoria de archiveros e historiadores: *Ecós del Alma* (1911), *Canciones en la Noche* (1913), *La Gruta del Silencio* (1913), *Las Pagodas Ocultas* (1914), *Adán* (1916), *El espejo de Agua* (1916), *Horizon Carré* (1917), *Poemas Articos* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Automne Régulier* (1921), *Tout à coup* (1925)...

Paradójicamente, el propio prestigio y la fama de Vicente Huidobro parecen haber conspirado contra el conocimiento de su obra, es decir, contra sus eventuales lectores. Hoy por hoy, el lector medio asocia automáticamente su nombre al origen de las vanguardias literarias hispánicas y a un único poema, *Altazor*, comúnmente considerado como su obra maestra. Quedan así en la penumbra no sólo sus libros iniciales mencionados más arriba, sino su obra narrativa y aquella magnífica



poesía de su etapa final recogida en sus libros *Ver y Palpar* (1941), *El Ciudadano del Olvido* (1941) y *Ultimos Poemas* (1948).

Preparada por René de Costa, uno de los mejores especialistas en Huidobro de la hora presente, esta excelente edición de *Altazor* y *Temblor de Cielo* reúne varios grandes méritos, a más de ser un certero homenaje al poeta hispanoamericano (en 1981 se cumplió el cincuentenario de la primera edición de estos libros, ambos aparecidos originalmente en Madrid en 1931). La introducción (pp. 9-51) retraza la génesis de *Altazor*, poniendo de relieve su estructura fragmentaria y la tensión que organiza la sucesión de sus siete cantos, y a la vez sitúa a ambos «poemas largos» en sus diferencias de génesis y de forma y en la coincidencia de su publicación casi simultánea en 1931, cuando la *revolución surrealista* se halla en plena expansión, pese a las rupturas de 1929 y a la inminente exclusión de Aragón. Epoca que coincide con un preciso momento de inflexión en la poética huidobriana que entonces se abre en favor de una postura más próxima a «lo moderno», tal como se hace visible justamente en la transición que va de *Altazor* a *Temblor*, poema este último que revela un relativo abandono de la estética vanguardista inicial. Seguido de una bibliografía, el texto preliminar se prolonga en un apéndice final que reúne importantes piezas documentales: textos que reflejan significativos momentos de la génesis de *Altazor* entre 1919 y 1930, así como el importante prólogo publicado sólo en la primera edición de *Temblor de Cielo* y que corresponde a un «fragmento de una conferencia» pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1921 (no recogida tampoco en la edición de los *Manifiestos* de 1925). Creo que tanto en el texto de la introducción como en el gesto de volver a reunir esos dos libros de 1931, a la vez dispares y coincidentes, puede leerse una muy coherente invitación a prac-

ticar una nueva y desapasionada lectura de la obra huidobriana considerada en su conjunto y por sí misma.

No cabe duda que, en los cincuenta años transcurridos desde su publicación, *Altazor* ha alcanzado la categoría de un clásico y se le considerará, con justa razón, no sólo la obra maestra de Huidobro, sino una de las grandes hazañas de la poesía contemporánea. A pesar de esta atención casi exclusiva que el público ha aprendido a prestar a *Altazor*, privilegiándolo en exceso sobre otras obras de Huidobro, es evidente que el gran poema huidobriano ofrece importantes dificultades de interpretación, hasta el extremo de permitir posibilidades contrarias que acaban convirtiéndolo en un texto enigmático. Dice René de Costa en su introducción:

«Y aun cuando a través de los años se sucedieron las ediciones de *Altazor* y nuevas tentativas de lectura, el poema sigue eludiendo toda interpretación que lo abarque en su totalidad. Tan es así que hoy mismo, aunque hay consenso en cuanto a su importancia, no la hay con respecto al por qué» (p. 25).

Varias circunstancias pueden explicar esas dificultades. El propio tiempo de gestación del poema (1918-1931), que el editor deja señalado con tanta pertinencia en su introducción y en la selección de documentos que incorpora al apéndice, puede dar buena cuenta de las tensiones internas y divergencias de concepción que parecen quedar registradas en la obra publicada. Así, en 1919, Cansinos-Assens refiere que Huidobro «es portador de un libro todavía inédito, *Voyage en Parachute*, en que se resuelven arduos problemas estéticos» («Vicente Huidobro», en *La Correspondencia de España*, 24 de noviembre de 1919, cit. por R. de Costa). En 1918 Huidobro había publicado *Poemas Articos* y *Ecuatorial*, en los que emplea las técnicas del cubismo literario que había cultivado en la proximidad de su amigo Juan Gris y de Pierre Reverdy alrededor de la apolinariana revista *Nord-Sud*. Es harto probable que la idea original de *Altazor* surgiera en parte como una reacción al sentimiento del fracaso del poema largo sobre la guerra europea que había sido *Ecuatorial*, poema que Juan Gris declaró no comprender (cf. carta inédita a Huidobro de 15 de octubre de 1918, citada por R. de Costa). René de Costa, por lo demás, señala un doble paralelo entre *Ecuatorial* y *Altazor*: en ambos poemas el hablante se establece en una postura supra-humana o supra-terrestre —y en ello puede verse otro rasgo más del nietzscheanismo huidobriano— y, a la vez, ambas obras tienen una naturaleza astral: la caída metafísica en el paracaídas poético, ese «caballo de la fuga interminable», y la visión del dios que observa la guerra europea desde otro planeta. En marzo de 1923, por su parte, el periódico parisiense *Comoedia*, refiriéndose a la versión filmica que Huidobro hizo de *Cagliostro*, anuncia también de paso que el próximo libro del poeta se titu-

lará *Les Chants de l'Astrologue* y comprenderá doce poemas que correspondrán cada uno a un signo del zodiaco (cit. por R. de Costa, p. 15). Ello puede ponerse en relación con la interpretación que Cedomil Goié propone de *Altazor* en su edición de 1974, en cuyo prólogo sostiene que «cada canto representa un cielo distinto transitado por Altazor en su vuelo» (*Altazor*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1974). Varias más son las señales que de la génesis de *Altazor* exhuma René de Costa en su introducción, reproduciéndolas *in extenso* en el apéndice que agrega al final del volumen. En 1925 ese genial narrador amigo de Huidobro que fue Juan Emar, publica en *La Nación*, de Santiago de Chile, una «traducción del francés» de un inédito huidobriano, «*Altazor*, fragmento de *Un viaje en Paracaidas*», texto que coincide con buena parte del prefacio de *Altazor* publicado en 1931. Queda la pregunta de si ese texto es efectivamente una «traducción» de Juan Emar (entonces todavía firmaba Jean Emar, es decir, «j'en ai marre») y no tal vez directamente el borrador huidobriano, cosa que me parece ser la más probable. Al año siguiente aparecieron dos poemas que son indudablemente una variación el uno del otro y que luego serían incorporados, con varias modificaciones, en el canto IV de *Altazor*: uno en la revista vanguardista *Panorama* (Santiago de Chile, abril de 1926) y el otro en la legendaria *Favorables-París-Poema*, de Juan Larrea y César Vallejo (París, octubre de 1926). Otro fragmento del canto IV fue publicado en francés en junio de 1930 en la revista *Transition*, de Eugène Jolas, texto que resulta extraordinariamente revelador al comparárselo con el correspondiente en español publicado en 1931.

Todos estos testimonios y señales fragmentarias que dan cuenta de diversos momentos de la génesis de *Altazor*, a más de marcar un vasto lapso temporal de gestación (1918-1931), indican que el poema fue concebido simultáneamente en francés y en castellano o en una oscilación constante entre ambas lenguas. Ya los propios títulos que anuncia en 1919 Cansinos-Asséns (*Voyage en Parachute*) y en 1923 la revista *Comoedia* (*Les Chants de l'Astrologue*) son un buen indicio de que el poema, al menos parcialmente, fuera pensado originariamente en francés. Ello parece verse corroborado por la «traducción» del francés que de *Altazor* (combinación del español «alto» y del francés «azur») publica en 1925 Juan Emar, así como por el fragmento publicado en francés en *Transition* en 1930, cuya comparación con la versión española correspondiente revela que «la primogenitura del texto francés es evidente», como demuestra René de Costa al señalar que «Rosinól», en lugar de «ruiseñor», es una castellanización que viene forzada por la propia estructura de la estrofa en cuestión, basada en la escala musical (cf., p. 19). En su versión definitiva, sin embargo, *Altazor* está escrito en español y, por tanto, a los «arduos problemas estéticos» que el poema pretende resolver al decir de Cansinos-Asséns

ARLT, ERDOSAIN Y LA COMPLACENCIA CON EL PROPIO INFIERNO

ROBERTO ARLT: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Ed. Brujuna. Barcelona, 1981.

ErDOSain el humillado, el personaje singular de *Los siete locos*, el agónico rebelde, concluye por mostrarse como una conciencia sólidamente estañada en la defensa —una defensa *sui géneris* y compleja, por supuesto— de la misma sociedad que lo humilla y lo convierte en víctima.

Si ErDOSain se tortura y llega hasta el fondo de la angustia será, en principio, por sus simetrías y su esencial acuerdo con esa sociedad convertida en fuente de todas sus angustias y tormentos; y en este sentido la suya no será una conciencia prospectiva, sino una conciencia autodevoradora que reflexiona circularmente sobre su historia pasada y sobre las frustraciones de su clase, sobre el origen de esos espectrales «semejantes» que deambulan por la realidad y por las páginas de la literatura argentina en el segmento que va del «alvearismo» hasta los días postreros de la década infame».

En plena antesala de una profunda crisis que revelará los límites del proyecto global de las capas medias, no es aleatorio, por cierto, que los contemporáneos de Remo ErDOSain sean los «caídos» de Enrique González Tuñón, los burócratas humillados

de Roberto Mariani, los personajes de los tangos de Enrique Discépolo y los protagonistas «grotescos» del teatro de Armando Discépolo y Defilippis Novoa.

El universo de las «pupilas chispeantes», el ideal —explicitado por ErDOSain— de una «hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto, fuerte y múltiple», será apenas el triste sabor de boca dejado por una utopía frustrada en el meollo de su propio pasado generador.

* * *

La visión apocalíptica de la «ciudad encanallada», la idea del trabajo como «encanallamiento» y «dependencia», la recurrente apelación a las imágenes de una intimidad estética y «creadora» (no olvidemos que ErDOSain es ante todo un «intelectual» y un «inventor» fracasado), opuesta a la chatura, a la mediocridad y a la mezquindad de la vida pequeño-burguesa, tal como aparece retratada en las confesiones de ErDOSain, proceden fundamentalmente de su peculiar visión del Dinero sobre el que está fundada esa sociedad que lo humilla. Para él existe una sustancia «heroica», «desasida» y «estética», propia del dinero de los ricos, y una sustancia «sórdida», típica del dinero de los comerciantes, los empleados y los pequeños propietarios. Desde esta perspectiva lo marcará definitivamente la «grosería profunda» de

(1919) han de añadirse unos no menos arduos problemas filológicos a la hora de estudiar la génesis del poema.

Al enumerar y comentar todos estos fragmentos que ha reunido René de Costa en su edición, sólo hemos intentado recalcar hasta qué punto la propia génesis del poema ha podido contribuir en forma importante a aumentar la complejidad del poema y las dificultades de su interpretación. Pero René de Costa insiste sobre todo en el carácter fragmentario del poema y en su aparente condición de obra inacabada. Para ello nos recuerda una nota aparecida en la primera edición y suprimida luego en todas las restantes ediciones:

Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo.

La pretensión de complitud y organización unitaria de esos fragmentos, no obstante, no estaría confirmada por el texto mismo, según De Costa. Al contrario, el poema sería una «obra abierta», no acabada, constituida por fragmentos ensamblados, pero no continuos.

Creo que una de las dificultades que plantea *Altazor* en su lectura estriba precisamente en esa su condición de «obra abierta» que bien destaca René

ese dinero: lo que revela de esencialmente inhumano, mezquino y violatorio en el contexto de la vida social. Signado por el trabajo humillatorio, por la actividad rutinaria y no creadora, por la competitividad brutal con que debe ser ganado y defendido de los otros, este dinero, como el androide fabricado por el doctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley, le revelará una faz agria y aterradora, que revierte hasta las raíces su fetichismo y sus máscaras originales, pero que al mismo tiempo lo fascina y lo ata con lazos invulnerables.

* * *

En esta dirección la ideología de Erdosain y su visión del mundo podrían leerse también como la típica reflexión de un intelectual desencantado y desplazado. Un notorio intelectual de las capas medias que «padece» la incongruencia existente entre ciertos proyectos elaborados por su clase en la etapa de emergencia y la cruda realidad del poder ejercido por otros; un arquetípico intelectual «humillado» por su marginalidad frente al país en curso, ese mismo país —y aquí volvemos a la imagen del monstruo de Frankenstein— que se ha evadido de sus manos y le impone la feroz evidencia de unos valores singularmente distintos a los que había acariciado en sus momentáneos fantaseos ideológicos. Uno de esos problemáticos marginados, como diría Gorz, cuyo conflictivo sentimiento de «ser incompletos» supera todo acuerdo.

Encallado en el corazón de una realidad social de la que no puede (o no desea) evadirse, Erdosain intentará, sin embargo, la fuga reivindicadora o rectificadora hacia otras zonas de la sociedad: *hacia arriba* —en sus

fantaseos—, en la dirección ideal prevista por la falsa imagen que brinda a su clase el mundo terso de los ricos; *hacia abajo* —en su práctica real—, en la dirección impura y crapulosa que suministra el mundo de los locos, los místicos de café y los marginales, en la dirección turbadora de ese mundo que revela, como pocos, las hipocresías del contorno social.

Erdosain esboza un movimiento de evasión, pero en lo esencial se conserva encallado, anclado en ese carozo generador de humillación y angustia que es su propia clase; predicando, indirectamente, que más allá de su derrota y de sus frustraciones esa clase preserva un ingrediente de coherencia y pureza, un componente de *espiritualidad* cuyo ejercicio pasivo dramatizará —como un auténtico chivo expiatorio— a través de sus autohumillaciones punitivas.

* * *

Parte de la verdad íntima de Erdosain —en tanto personaje clave de una saga más vasta— se completará en otras zonas de la obra de Roberto Arlt: su actitud ideológica y vital, por ejemplo, aparecerá con claridad en la imagen del escritor-testigo de *Conversaciones de ladrones*, en ese cronista que permanece en el contexto de la sociedad «honorable», pero que al mismo tiempo santifica, a través del confortable resguardo de la literatura, la turbia atracción ejercida por el universo de los marginales, la idea del «círculo adusto, aburrido y canalla» que reflotará en *Las fieras*; y será precisamente en este relato donde Arlt llevará hasta sus últimas consecuencias dramáticas —a través de un personaje que amalgama rasgos de Erdosain y del

Rufián Melancólico— una de las fantasías humillatorias del protagonista de *Los siete locos*: la de convertirse en rufián frente a la imposibilidad de concretar el imaginario «casamiento purificador» con una doncella virgen y millonaria.

Del mismo modo la situación básica de «ruptura» —ruptura simbólica con la sociedad, ruptura con la posibilidad de ahondar la «humillación» mediante un típico casamiento pequeño-burgués, como otros tantos componentes del sentimiento culposo de Erdosain—, encontrará desarrollos particulares en cuentos como *Noche terrible*, *El jorobadito*, *Esther Primavera* y *Las fieras*, demostrando, de paso, su carácter de conflicto central en la narrativa de Arlt.

En *El jorobadito*, en especial, como ya se ha demostrado, la compleja actitud del novio que pasa —a través del asesinato del deforme Rigoletto— de la condición de *víctima-humillada* a la ritual de *victimario-humillador*, representará un desarrollo muy explícito y sugestivo de la actitud ideológica del Erdosain de mala fe que reconoce la existencia de códigos y complicidades que no deben transgredirse, el Erdosain que acepta, tras la sospechosa fachada de su rebeldía individualista, las imposturas morales de su clase: en primer término ese espejismo de la *espiritualidad* singular y diferenciadora que lo retiene como un ávido y espeño grumo. Y esta aparente ambigüedad del personaje, tan dolorosa para cierta crítica, no es independiente del hecho de que Roberto Arlt ejemplifique como pocos escritores argentinos, con su obra compleja, el carácter ilusorio, contradictorio, insincero y dúplice del hecho literario, y acaso de la misma condición humana.

JORGE B. RIVERA

de Costa. En efecto, *Altazor* se «abre» a otros momentos diversos de la poética huidobriana, a textos, poemas y obras tanto anteriores como posteriores que van desde, al menos, *Las Pagodas Ocultas* (1914) hasta *Ver y Palpar* (1941) y *Ultimos Poemas* (1948). Ello obliga, para una recta aprehensión de la experiencia que *Altazor* propone, a efectuar una lectura de conjunto de la obra huidobriana, pues el poema no es plenamente inteligible si se lo lee separadamente de aquélla. He aquí uno de los corolarios que pueden desprenderse del estudio de René de Costa. Esto nos permite entender su edición como una bien fundada invitación a llevar a cabo una renovada

lectura de la obra huidobriana considerada como una totalidad, de la que *Altazor* bien puede ser a la vez la clave y el enigma.

Ahora bien, la actitud empirista que aconseja René de Costa al sugerirnos que vayamos cartesianamente por partes, que estudiemos «la singularidad de cada fragmento» para llegar a «apreciar la riqueza total del libro» (p. 25), es sin duda encomiable. Pero, sin llegar a sostener la tesis del *patchwork*, René de Costa propone que distingamos en el conjunto, por una parte, el prefacio y el canto I como dos concepciones estéticas divergentes y separadas tanto en el tiempo como en la idea, y, por otra, los cantos III-VII,

que sí constituirían un todo más o menos coherente, puesto que «encuentran su propia unidad en el patrón de su progresiva desarticulación», en tanto que el canto II queda aislado como un islote que es relacionable «con otras constantes de la obra de Huidobro» (*ibidem*). Desgraciadamente nuestro editor no se explaya más sobre estos temas, hecho quizá perfectamente excusable, dados los seguramente estrictos márgenes espaciales a que ha tenido que ceñirse para componer una introducción por lo demás científicamente brillante y rica en documentos novedosos e inéditos.

Desde luego, no veo por qué el hecho de que el canto II pueda relacionarse

«con otras constantes» de la obra hui-dobriana, posibilidad que comparte con todos los cantos del poema (a excepción, tal vez, del VII), tendría que aislarlo del resto y hacer que se olvide la situación arquitectónica que el poema le otorga en la sucesión. ¿Acaso no es suficiente su evidente conexión con el canto IV, que lo hace indispensable en la economía del poema? Por otra parte, no creo que la distancia genético-temporal que separa al prefacio del canto I vaya también acompañada de una divergencia en la concepción estética y poética. Por el contrario, ambos textos me parecen perfectamente complementarios: el prefacio contiene la imagen fundamental de la aventura que el poema propone y el canto I desarrolla extensamente esa visión:

Y ahora mi paracaídas cae de sueño
(en sueño por los espacios de la muerte.

... ..
 Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y *(del sepulcro abierto.*

... ..
 Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, *ruedo entre las nubes de la muerte.*

... ..
 Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmósfera, *la rosa de la muerte, despeñada entre (los astros de la muerte.*

(Altazor, prefacio.)

No creo que estos decisivos fragmentos del prefacio sean divergentes de otros tantos textos decisivos del canto I en los que se describe justamente la caída, la vida como viaje hacia la muerte, la poesía como el canto y el grito que la vida profiere en su caída hasta la muerte:

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo
de la sombra.

Sin miedo al enigma de ti mismo

... ..
 Cae
 Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo de ti mismo

... ..
 Cae en música sobre el universo

... ..
 Cae al último abismo del silencio

... ..
 Estás solo
 Y vas a la muerte...

... ..
 Eres tú el ángel caído
 La caída eterna sobre la muerte
 La caída sin fin de muerte en muerte
 Embruja el universo con tu voz
 Aférrate a tu voz embrujador del mundo.

(Altazor, canto I.)

Las diferencias que hay entre ambos textos no creo que dependan de una diversa concepción poética, sino que derivan de su diversa extensión, de la diversa función que asumen en el to-

tal y del hecho de que el uno está escrito en una prosa cercana al versículo bíblico y el otro en verso libre. De hecho las referencias cristianas y el nietzscheanismo infuso en ambos textos, así como la imagen dominante de la caída hacia la muerte, dan la tónica fundamental en ambos textos:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo...

... ..
 Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo.

(Altazor, prefacio.)

*Abrí los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿Y mañana qué pondremos en el sitio
 (vacío?)*

... ..
 Dios diluido en la nada y el todo
 Dios todo y nada
 Dios en las palabras y en los gestos
 Dios mental
 Dios aliento
 Dios joven Dios viejo
 Dios pútrido

lejano y cerca

Dios amasado a mi congoja.
 (Altazor, canto I.)

Es importante, por cierto, que se intenten definir las divergencias, rupturas, diferencias, o que, al menos, se las señale. Con todo, Altazor presenta, a mi juicio, tanto en su construcción y sucesión como en los significados totalizadores que propone, una coherencia y una textura unitaria tan poderosas que me parece peligroso que se las ponga entre paréntesis, a menos que se trate únicamente de una operación fenomenológica o heurística, destinada a mejor descubrir las tensiones y rupturas internas que marcan el texto y su sentido.

MIGUEL VICUÑA NAVARRO

LA ENTREVISTA: ESTILÍSTICA DE UN GENERO

ROSA MONTERO: *Cinco años de país*. Editorial Debate. Madrid, 1982.

Rosa Montero, dos veces premiada, periodista de profesión y novelista con afanes de perfección, su última novela, *La función Delta*, es buen ejemplo de ello, tiene en su haber una sólida labor como entrevistadora, cimentada por años de evolucionada profesionalidad. Rosa Montero ha sabido desde sus comienzos dar a la entrevista un carácter distinto al superar el mero cuestionario de pregunta/respuesta y la tí-

pica entradilla biográficamente superficial que es la tónica general.

Cinco años de país da título a un conjunto de veinte entrevistas realizadas entre 1977-1981, y nos da la oportunidad no sólo de percibir la importancia de esos cinco años de «parlamentarismo recién estrenado», como dice la propia autora, sino también de advertir las dificultades con que se encuentra la periodista a la hora de la publicación de un texto sometido a variados e intransigentes cortes espaciales, a cortes motivados por enojados y testarudos rechazos de los interesados que no quisieron decir tal cosa, fueron mal interpretados o mantienen, terceramente, a pesar de que la cinta grabada demuestra todo lo contrario, que no afirmaron aquello que se les presenta, en mecanografiada escritura, para su aprobación antes de ser publicado sin el respaldo de su «sí», o a cortes de censura del mismo periódico *El País*, que también los tiene.

En este sentido, hubiera sido muy enriquecedor que Rosa Montero, en sus explicaciones previas, hubiera matizado qué entrevistas sufrieron el tijeretazo y, sobre todo, el porqué y el tipo del mismo.

Estamos de acuerdo en el hecho de que la entrevista es un género efímero en cuanto que está ceñido a lo actual, pero también hay que decir que es un género que permanece como documento-testimonio, lleno de referencias, en muchos casos, aleccionadoras y que por eso mismo interesa recordar y tener a mano en la comodidad de un volumen que permita buscar aquello que fue dicho y preguntado por determinadas personas, en un momento y circunstancias concretos. De esta manera se pueden rescatar situaciones y personajes imposibles en su lejanía o en su mito por lo que dejaron descubrir a través de la palabra. Así, la entrevista, un género sincrónico, adquiere importancia diacrónica y perspectiva histórica. Esto es lo que sucede con estos veinte personajes (dieciséis hombres y cuatro mujeres) que aparecen en *Cinco años de país*. Nos llegan descubiertos en su humanidad, en sus desazones y miedos, en sus sinceridades y falsedades, y la mayor parte de las veces en un estar a la defensiva, en una desconfiada rigidez, porque quizá los entrevistados saben que en toda entrevista algo queda al aire de sus interioridades cuidadosamente ocultadas. Pero también algo de Rosa Montero queda al descubierto: sus simpatías y antipatías, sus ternuras y agresividades, sus constantes obsesiones, a veces expuestas con los mismos moldes lingüísticos: el feminismo, la muerte, la soledad, la vejez, la libertad...

Estructuralmente las entrevistas de la autora de *Crónica del desamor* responden a un mismo esquema: presentación del personaje en una determinada actitud y espacio, unas características físicas y psíquicas, bloque de preguntas y cierre de la entrevista con un comentario personal o la respuesta dada por el personaje en cuestión. Lo interesante es la estilística utilizada para configurar todo lo señalado; es decir, la especificidad del lenguaje utilizado por Rosa Montero. Un lenguaje

que busca un grado de comunicación diferente de la establecida en los tipos de entrevistas al uso, en donde el verbo está automatizado y encorsetado. El estilo de la autora de *Cinco años de país* tiene en cuenta al destinatario, capta al lector y lo retiene en la lectura por el uso de registros nuevos tendentes a mantener la atención del receptor por la eficaz transmisión de unos datos que influyen en la receptividad de aquel.

Hay una gramática que tiene en cuenta la ordenación de la sintaxis, fonética y morfológica, pero también la concreción de la afectividad y emotividad. Pero serán la matización y la fuerza gráfica del detalle lo que caracterizarán el estilo, factores que suplirán las deficiencias que acarrea para el lector no ser testigo directo de la entrevista; serán esos dos factores, por tanto, los que captarán la expresividad de la cara, el tono de voz, el ademán, la situación en la que se encuentran entrevistador y entrevistadora. Por otro lado, el uso del «usted», incluso en aquellos casos en que Rosa es tuteada, aleja y objetiviza al personaje; la agilidad y brevedad de la prosa introductoria dan comprensibilidad a un texto, a veces demasiado esquemático y adelgazado, a la vez que favorecen la facilidad de la lectura.

Con este libro, Rosa Montero ha contribuido a poner de relieve que la entrevista es un género periodístico con unas exigencias estilísticas muy presentes en la escritura de la autora de *La función Delta*. Rosa Montero es consciente que escribe para lectores de un periódico muy concreto; quizá por ello sus entrevistas alcancen la máxima concisión y claridad, que es lo mismo que decir que Rosa Montero acierta a escribir cada entrevista de tal modo que los lectores no sólo las comprenden, sino que las recuerdan, porque su autora desmonta apariencias de ministros, divas, editores, directores de cine, escritores... y saca a la luz astucias, falsas seguridades, virtuosas y asustadizas amabilidades, miedos ideológicos, refinamientos aristocráticos y rituales periodísticos, y lo consigue porque su acierto es que pregunta directa y abiertamente desde la seguridad de la documentación previa, y esto, inevitablemente, influye en la credibilidad y en la formación de un criterio en el lector.

MILAGROS SANCHEZ ARNOSI

HACIA LO ONIRICO

FRANCISCO JOAQUIN GUTIERREZ MUÑOZ: *Encuentro después de la guerra*. Ed. Tres-Catorce-Dieciséiete, Madrid, 1980.

Aunque la elección de temas que hace Francisco Joaquín Gutiérrez Muñoz pudiera resultar atractiva, el tratamiento no pasa de ser discreto, quedándose más



que nada en intenciones. Después de leer las nueve narraciones de *Encuentro después de la guerra* no sé si el problema es que falta elaboración o si, por el contrario, ha sido ésta demasiado meticulosa —yo me inclino más por lo segundo—, ofreciéndonos una narrativa bastante ahogada, a veces casi asfixiante.

El autor se pierde a veces en explicaciones larguísimas, muchas inútiles y fatigosas, dando la impresión de que el relato se le va de las manos y no sabe cómo conducirlo o por dónde cambiar el rumbo. Esto hace que el estilo sea poco ágil, poco dinámico y, en definitiva, un tanto apagado.

Cae en el error de tantos novelistas de hoy, de tantos novelistas de siempre, de teorizar sobre cualquier aspecto de la vida, apartándose del relato. Frecuente tentación. Yo al menos opino que cualquier conceptualismo ha de estar necesariamente inserto en el hilo conductor de la obra que se trate, pero nunca fuera de él. En ocasiones tenemos la sensación de estar leyendo un ensayo o un tomo de máximas filosóficas en lugar de un libro de narraciones, y la inclusión de tantas reflexiones me parece que en el presente caso no es adecuada ni oportuna. Porque además el pensamiento que nos quiere transmitir ya va dentro del propio sentido del cuento, y hacer un aparte para explicar sus posturas es como menospreciar un poquito al lector, pues, a fin de cuentas, equivale a decirle que no se está enterando de nada.

Y ya se comprenderá por lo que voy escribiendo que también utiliza profusamente el detallismo. Un detallismo que no ayuda a la comprensión pero que sí anula la tensión del relato. Pierde la emoción en el camino, dejando inconclusas historias de las que se podía conseguir un mayor efecto, y que de este modo quedan desangeladas. Balbuceo sobre balbuceo.

Así surge una narrativa demasiado elemental por exceso, por preocuparse de abarcar todo, de amarrar todo, saliendo un estilo truncado, cortado, un ritmo pesado que, a la postre, lo hace aburrido.

Y lo malo es que, como decía al principio, la concepción del libro es buena. Por eso es una lástima que se pierda. Creo que le falta mucha técnica narrativa. Mucha.

Y no es que las historias tengan originalidad, pero qué argumento ahora puede tener originalidad salvo en la literatura fantástica. No, no se trata naturalmente de que Gutiérrez Muñoz aporte novedades temáticas, ni siquiera en su tratamiento, mas sí aspectos que tienen suficiente interés, al menos para mí.

En estos cuentos intenta un acercamiento al mundo onírico del hombre, plagando su narración de simbologías, mitos, supersticiones. Todo ello realizado con una muy escasa imaginación que sigue encorsetando al estilo como si estuviera hecho a la fuerza, a golpes. Quiere romper la rutina y busca efectismos, la mayoría poco logrados, para atrapar lo insólito, tan lejos siempre, tan lejos. Es cuando adquiere un ritmo vertiginoso, tratando de desbordar a la ilusión misma.

Pero no es por eso capaz de romper la rutina y la vulgaridad. Cuando alguna vez consigue contener los términos y las proporciones, nace una pieza bastante aceptable, como es el caso de Marcos y los monstruos de la cabeza de oro, en mi opinión sus mejores páginas, en donde acierta a reflejar con más convicción el mundo de la miseria, de la hipocresía, de la insolidaridad.

E incluso el mundo infantil que nos presenta —y en el que pone tanto cuidado— está envuelto en un cierto morbo, creo que no deseado por el autor, y que no resulta nada claro, ni despeja incógnita alguna. Como tantos otros desea buscar el sentido de la vida de cada uno buceando en su pretérito, hurgando las presuntas raíces a las que se está arraigado. La explicación de estas conexiones no toman mucha solidez que digamos, manteniéndose suspendidas de un hilo que no conocemos. A pesar de sus buceos, creo que no está reflejado en toda su dimensión e importancia todo ese inmenso cosmos. Este tema, como prácticamente todos los que trata, como su propia prosa, se ve presidido fundamentalmente por una gran indefinición. Quizá sea la excepción más notable la narración «El tonto Piquito», basado en la paradoja, un poco tópica ya, de que el tonto —el que consideran como a tal— es muchas veces el que más se entera de las cosas. Pero en el presente caso, como cuando habla de la guerra, o del anuncio de una catástrofe que al fin no sucede, abusa un tanto de la moraleja, intentando forzar una trascendencia que por tópica se queda incolora y aséptica.

Si bien esta trascendencia llega por caminos insospechados: llega por un interés hacia lo prohibido que se filtra —ignoro si de manera consciente o no— en multitud de situaciones, aligerando un poco el general tono de pesadez de su lenguaje. Esta incursión en lo prohibido es seguramente su mayor acierto.

Muchos años han pasado desde su anterior libro, porque creo que después de *España acusa* (Madrid, 1947) no había publicado nada. Libro que él califica, con un injustificado optimismo, de estudio crítico del primer bienio de la Segunda República. De crítico tiene poco, pero de estudio no tiene absolutamente nada. Pienso que ahí ya tuvo su primera equivocación, publicando catorce años después unas páginas escritas y concebidas —con rabia, pero sin profundidad— en 1933, precisamente al final de ese bienio. No voy a entrar a analizar ese tra-

bajo suyo, porque ahora estoy comentando el último aparecido; sólo diré que me parece un libro lamentable, con una prosa y una ironía impertinentes de todo punto. Desde entonces (bueno, desde siempre) Francisco Gutiérrez se ha pasado la vida escribiendo, aunque no haya publicado (al menos a mí no me consta). Aun hoy se nota que tiene toda la ilusión del mundo por seguir escribiendo. Ese es el detalle más maravilloso y más positivo de su historia literaria, y aunque sólo fuera por eso, merece una atención.

Desde la publicación de aquel trabajo, la pluma de Gutiérrez Muñoz ha cambiado: la prueba la tenemos justamente en este libro de narraciones. Sospecho que tiene mejores obras; lo que ignoro es por qué se ha decidido a sacar ésta. Sé de cierto que muy pronto nos va a ofrecer otro volumen, creo que también de narrativa. Lo prudente será esperar a ver cómo nos sorprende, y quiero pensar que sea más favorablemente. Yo, por mi parte, lo seguiré apoyando, aunque no esté de acuerdo con su forma de hacer literatura. Y me da igual que se vea en ello un contrasentido.

EUGENIO COBO

UNA EDICION MODERNA PARA UN CLASICO OLVIDADO

GUTIERRE DE CETINA: *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno. Catedra. Madrid, 1981.

La aparición en 1978 de la magnífica monografía de la doctora López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español* (Publicaciones de la excelentísima Diputación Provincial de Sevilla), ha marcado un importante hito en el conocimiento de la vida y la obra del poeta sevillano que se ha mantenido en la memoria de generaciones sucesivas, a lo largo de cuatro siglos, gracias—apenas—a los diez versos de su famoso madrigal «Ojos claros, serenos».

En una reseña realizada entonces sobre la citada obra señalábamos la magnífica labor de acopio bibliográfico y sistematización que nos ofrecía la doctora López Bueno; la importancia de sus propias investigaciones documentales (acompañadas por el éxito del hallazgo de dos inéditos en el Archivo de Protocolos de Sevilla); su agudeza en la ubicación de Cetina en sus coordenadas creativas (relación con la literatura petrarquista y de cancionero, con Ausias March, así como con las restantes fuentes localizadas a las que la autora añade algunas de interés); la coherencia en la aplicación

de un método de distinción de planos (contenido, expresión, cauces métricos) a la totalidad de la producción italianizante, salvando a la vez la indiscutible unicidad de la obra; el paciente trabajo—finalmente—que nos ofrecía como resultado de un correcto planteamiento de los problemas textuales, de transmisión y de autoría (descripción de manuscritos, ediciones realizadas hasta el momento, recuento general de atribuciones...), así como una exhaustiva bibliografía. Una investigación, pues, modélica en su género: imprescindible ya para el estudio de Cetina y necesaria para el mejor conocimiento de la lírica española del renacimiento.

Cerrábamos aquella reseña formulando un deseo realizado—en gran medida—en esta edición que ahora nos ocupa: que la investigadora acometiese, con el buen criterio y magnífica formación de que nos había da-

do buenas pruebas en su monografía, la edición completa de la producción poética de Cetina, vedada no sólo al más extenso público de los amantes de la literatura, sino, incluso, a los especialistas, por la ausencia de ediciones.

Gutierre de Cetina (nacido entre 1514 y 1517 y muerto antes de 1557), prototipo de hombre de armas y letras del reinado de Carlos V, fue autor de una ingente producción poética—y prosa—que nos ha sido conservada y transmitida por cauces diversos. Un total de 306 composiciones en verso atribuibles con razonable seguridad, que se reparten como sigue: 247 sonetos, 16 epístolas, 12 canciones, 10 composiciones en octavas reales, cinco madrigales, cinco glosas, tres romances, dos capítulos, dos odas, dos chistes, una elegía y una sextina.

La hasta ahora más completa edición de Cetina es la preparada, introducida

RECUPERADA LEJANIA

JULIETA DOBLES: *Horas de lejanía*. Col. «Adonais». Ed. Rialp. Madrid, 1982.

Como no he leído *Las berlinas del sueño*, no puedo decir cuál de los dos libros, el premio «Adonais» 1981 y el finalista que me toca comentar, es mejor, o, desde mi punto de vista, más merecedor del referido galardón, tan ansiado. Lo que sí puedo decir, en juicio de valor que antecede a esta nota crítica, es que, de cumplirse con justicia el orden de prioridades impuesto por el jurado, el director de esta colección—y quienes coadyuvan a que el premio se desarrolle en línea a su fama—puede darse con un canto en los dientes.

Con respecto a este premio y con insegura objetividad, se ha comentado que los accésit suelen ser, a la larga, más permanentemente iluminadores que los premios. Depende de quien lo diga, claro. Y, con relación a ciertos años, los disidentes con el jurado tienen razón, por más que en el cómputo global la balanza se incline del lado de quienes juzgan, año tras año, los originales. Esa es la verdad, si hay que hacer honor a la justicia. La cosa, no obstante, no deja de ser peliaguda, confusión posible que no deja de presentar una afortunada realidad constatable: este premio, y sobre todo en los últimos años, vuelve a ser brújula que marca el norte de la más interesante y desuniformada poesía joven en castellano publicada en España. *Horas de lejanía*, libro al que preside una significativa cita de Albert Camus—«El hombre es un animal de lejanías»—, va por ahí, con rumbo cierto. Y en solitario, que es como más reconocidamente viaja el poeta. Es decir, sin añadiduras de ajenos, con la palabra propia, sin acarreo de modas o acentos de afamados.

Desde dicha condición, para que el poeta no sea considerado por quien esto escribe como un poeta al 25 por 100, sin personalidad, vaya otra clave distinguida donde se inscribe la poesía de Julieta Dobles: la redondez del poema, su unidad de forma y fondo, o, lo que es lo mismo, su sincronización adecuada entre artificio y mensaje, y la autonomía parcelaria de sus períodos expresivos, que muchas veces, por sí solos, logran categorías de poemas. Así, estas unidades poemáticas, que componen el cuerpo mayor del libro, pueden leerse de dos formas: primero, como tales unidades; segundo, como células, o estrofas, que las constituyen. Por tanto, se benefician de dos modos de ver la poesía: como conjunto, o sea, como poemas, o como sucesión de versos aislados y con entidad propia en el poema, que no niegan a éste su legitimidad unitaria; armonización difícil de con-

y anotada por don Joaquín Hazañas y la Rúa. Dos volúmenes titulados *Obras de Gutierre de Cetina*, publicados en Sevilla en 1895. Ofrece en ellos Hazañas además de dos obras en prosa, 244 sonetos, 11 canciones, nueve composiciones en octavas reales, una sextina, una oda, una anacreóntica, 17 epístolas, una elegía y dos capítulos. Se basó el ilustre erudito sevillano, con acierto, en el manuscrito denominado RMB (en la actualidad perteneciente a la Biblioteca Rodríguez-Moñino), el más importante en la tradición textual. Sin embargo—y ello también ocurrió con otras fuentes textuales consultadas—, cometió importantes errores de lectura, algunas omisiones—como la de la estrofa 11 de la sextina—y se equivocó en determinadas atribuciones. Contribuciones posteriores han posibilitado un mejor conocimiento del texto de Cetina (Lucas de Torre, Lapesa y J. M. Bleca).

La necesidad de realizar, con tales aportaciones y las actuales técnicas de análisis textual, una nueva edición que incorporase los textos de Cetina no recogidos por Hazañas y sustrajese las falsas atribuciones, era imperiosa. La editorial Cátedra, en el magnífico servicio de la colección «Letras Hispánicas», nos ofrece ahora esta edición parcial, que esperamos complementada en fechas próximas con el resto del «corpus» poético de Cetina. Agrupa aquí Begoña López Bueno 252 composiciones, de las cuales cinco son madrigales y el resto sonetos, precedidas por una extensa introducción (pp. 7-74) que suponen un completo resumen de su investigación anterior, a la vez que matiza y perfila ciertos aspectos de importancia.

Tras una primera reflexión, «Los poetas en la época de Carlos V o armas y letras», en la que insiste en un principio de fundamental importancia

seguir que, como en tantas otras ocasiones protagonizadas por poetas verdaderos, destruye la opinión neófito de que lo que se salva en el tiempo son los versos recordados más que el poema en sí al que pertenecen. Esto compondría la sorpresa inicial como emanación de la poesía de esta costarricense afincada en España. Después habría que añadir, al menos con respecto a este libro, unas credenciales, sin cuya puesta en práctica la poética más atractiva se resiente: el buen gusto, el correcto oído, la precisión, el desdén hacia el tópico y lo sobado. Y, por supuesto, como características particulares, más que como cualidades exclusivamente válidas a la hora de enfrentarse con el ejercicio lírico, la medida, el medio tono; el susurro antes que el bocinazo y la sugerencia antes que la definición. Hasta aquí, los atributos más destacables, el bagaje de resortes. En cuanto al contenido como mensaje a trascender, las sensaciones comparadas percibidas en dos territorios distantes, pero interpenetrados: Costa Rica y España. Tal punto de sutura emocional, o sentimental—el sentimentalismo no puede dejar de ser un valor poético si se reincita como auténtica categoría estética y experiencial—, resulta el hilo conductor del referido ayuntamiento en conflicto, por el que resplandecen paisajes en contraste, costumbres parecidas o recíprocamente insufladas, sonos de registros opuestos, a la búsqueda de una identificación en el espejo que en la poeta se traduce equívoca y no por ello menos rotunda desde el mestizaje de su alma. («Tal vez dijisteis: diez años es bastante, / y a los doce, los árboles sembrados / daban sombra a la casa, / y la casa era roca fresca bajo los pies, / y en los hijos las palabras tomaban / suavidades desconocidas, / ecos y aromas nuevos que bullían / dando vida a los frutos y a los pueblos.») De ahí, de esa experiencia itinerante, otra constancia, la solidaridad, que es compasión hacia el mundo, actitud de abrigo, precisamente pasaportada desde el temblor y la fe, no en los humanos, sino en lo humano, o, mejor dicho, en ese conjunto de gestos efectuados por seres ejemplares y que constituyen el esplendor de la esperanza «para hacer de esta roca alguna estrella». Julieta, que en ocasiones porta consigo una «fábrica de soles» por «las costas de esta España tan duramente amada», dilata su queja existencial «en la fragante sed de cada cosa», por más que siempre haya una «lumbre abierta que corre por la calle» y que «vela / sobre las cosas y sus agonías».

No creo haberme excedido en elogios. Es más, creo que ni siquiera he llegado a los mismos con otro entusiasmo que el que produce la comparación de un buen libro de poemas con tanto renglón corto plagado de hojarasca. A veces, lo que entendemos por extraordinario no es más que lo justo, y que, por inhabitual, se crece en nuestro ánimo valorador. Julieta Dobles todavía no es Safo. No es Shelma Lagerloff. Ni otras contadas poetas de nuestro ámbito hispano. Pero ya quisiera la inmensa mayoría de nuestra nómina lírica femenina acercarse a la poesía tratándola con tanta soltura y con tanta madurez. Y con tanto respeto.

ANTONIO HERNANDEZ

para el conocimiento de las circunstancias literarias del momento («el magisterio de Garcilaso no se ejerce directamente sobre los poetas que también en la década de 1530 estaban ya en Italia [...]). Más bien, todos ellos, iniciando una nueva ruta en la lírica española, ejercerán su magisterio sobre los poetas de la segunda mitad del siglo», pp. 13-14), un completo resumen biográfico y una exposición suficiente de las pautas del quehacer poético de Cetina, explica la editora los criterios fundamentales de su ordenación, primer intento riguroso de establecimiento de un «Cancionero» del poeta sevillano, más allá de la precariedad del orden alfabético de Hazañas.

La ordenación de la secuencia, en la que quedan integrados los cinco madrigales, tiene como fundamento los rasgos *sémicos centrales* de cada una de las composiciones. Un intento original y—estimamos nosotros—de notable eficacia, que puede tenerse en cuenta para la realización de otras ediciones que presenten análogos problemas textuales. El trabajo directo sobre los manuscritos y ediciones, reseñados en una interesante «noticia bibliográfica», nos ofrece todo tipo de garantías en el establecimiento del texto.

Señalemos, finalmente, el extraordinario valor de las notas a pie de página, en las que la editora no se limita a indicar la procedencia del texto, sino que nos introduce en cuestiones relativas a fuentes y rasgos estilísticos de Cetina. Sólo nos quedan algunas dudas en lo que se refiere a la modernización del texto, decisión que, no obstante, presenta ciertas ventajas no sólo por los problemas de grafías de los diferentes manuscritos, sino también por el amplio alcance de la colección en que ha sido integrada la edición.

Creemos no equivocarnos si señalamos este acontecimiento editorial como un punto de partida firme para la revitalización de una serie de investigaciones llamadas a esclarecer la siempre controvertida cuestión de la llamada «escuela poética sevillana» que, de existir, encuentra indudablemente en Cetina a uno de sus predecesores.

MANUEL ANGEL VAZQUEZ MEDEL

REALIDAD DEL HOMBRE

WALTER ADET: *Memorial de Jonás*. Ediciones del Tobogán. Argentina, 1982.

César Vallejo bifurcó su lenguaje siguiendo las torsiones, las crispaciones de su angustia frente al mundo, a las cosas. No fue fruto de una organización preconcebida, no estructuró a priori un metalenguaje para llenarlo

posteriormente, sino que fue la tensión de su pensamiento lo que *naturalizó* esas bifurcaciones que caracterizan a su poesía. Aunque sabemos que la distinción entre fondo y forma es a estas alturas anacrónica, nos vamos a servir de esos términos. Puede darse con igual eficacia el procedimiento contrario: tomar una forma ya dada y someterla a las presiones de la idea que genera el poema, con tal intensidad que la forma adquiere una nueva naturaleza y, también una nueva época. Este es el caso de uno de los libros de poemas más importantes, más ceñidos, que han aparecido en Argentina de cinco años a esta parte. Hablo de *Memorial de Jonás*, de Walter Adet.

El autor de *En el sendero gris* pertenece a la generación de Juan Gelman, Miguel Ángel Pérez, Holger Martínez Borelli, Jacobo Regen, Francisco Urondo, Alfredo Veiravé y Mario Trejo, para citar algunos nombres de absoluta vigencia en la poesía latinoamericana actual. Adet, decía, utiliza el lenguaje bíblico versicular, o mejor, no el lenguaje, sino el ritmo propio de la escritura bíblica. Pero si es esa la placenta, se ve totalmente transfigurada por la coacción de una poesía de feroz arquitectura, de feroz concepción, por una visión de la pobreza y de la muerte (temas recurrentes en la poesía de Adet) que la hace decir, como en el poema *El pan*:

*¡Cuánta abundancia
de escasez en esta época!*

*Le tiemblas a la hora
de comer,
hombre absurdo.*

*Le tienes miedo al hambre
porque te saca
todo
el pan.*

La poesía de Adet está atada, es rea del hombre. Su proporción es su tránsito terreno. Por eso tal vez creo que utiliza un lenguaje sin concesiones, prieto, en el que la idea poética —o la imagen— agreden desde su desolación. Una poesía vestida sólo por sus huesos. El poema avanza no en escala, sino tensándose, verso a verso. Veamos la *Canción de los ladrones de sepulcros*: «Sucede que a las vueltas de la vida / vine a ser el vecino de los muertos / y oigo a los desgajados ataúdes / saltar la tapia en busca / de una casa sin puertas. / Vine a ser el vecino / de los que se han ido / y oigo en el viento: / Sólo de entrar las puertas de la muerte / y las de la miseria / de no salir.»

Sólo quince poemas integran este volumen, pero bastan para reafirmar el rigor de una poesía que se definía rotunda en el libro anterior de este autor, *El aire que anochece*. Adet no recurre a una poesía macromegálica en la que el tema o el idioma prestigioso avalan por eufonía. No, su entorno cuando habla de Jonás, como cuando habla de los poderosos, tiene una ceremonia íntima en la que el poeta es, a la vez, testigo y piedra del sacrificio. Y recurro a esta imagen porque el acto del poema en el libro de Adet se



consume, no en lo exterior, aunque haga referencia a ello, sino en la experiencia poética la que W. A. asume, sin prejuicios de objetivación inútil.

Cada porción del escenario de la poesía de Adet devuelve en un doble espejo su significado hacia el entorno íntimo al que me refiero. El poeta se diseña en lo exterior y Jonás no es otro que él mismo. No utiliza la anécdota bíblica sino para representar su historia, dice en *Jonás y la semilla*, cerrando el poema: «... Porque también he visto construir para la muerte, y hombres / lo mismo que albañiles de sepulcros. / Porque también conozco abortos de mujer a los nueve meses, / en forma de hombres. / Y este injerto de pájaros, del otro reino en mi yema de árbol, / la incisión con la uña, que has abierto, no cicatrizará. / Has deshecho el tejido donde duermo, comes igual que perra la bolsa de tu cría.»

Así ese lenguaje versicular del que hablaba al comienzo de esta nota es no tanto utilizado, como desafiado por esa otra entidad a la que Adet lo lleva. Sí, es cultura, la cultura de todos, pero es en la experiencia particular del poeta donde esa cultura adquiere, no una nueva versión, sino una identidad en la que se rompe su original significado. No viene cargada de paraíso, sino de hombría, de dolorosa hombría y en esta nueva identidad a la que el poeta la somete es cuando adquiere una nueva verosimilitud. Al respecto ha dicho de Adet el poeta Santiago Sylvester: «En estos poemas el mito no está usado para disimular la realidad, ni hacer su alegoría, sino para mostrarla crudamente, con su carie y su violencia.»

La metáfora en los poemas de *Memorial de Jonás*, vista así, no encubre, sino revela.

En una época que la Argentina sufre los embates de una agresión a su cultura, a su libertad, sin antecedentes en su historia, en una época en la que los creadores deben afrontar el vaciamiento total de la cultura de un país, el libro de Adet demuestra el blindaje de una actitud que no ha cedido (al igual que la de otros muchos autores argentinos) ante ese genocidio cultural hijo de la dictadura, como bien lo definió Julio Cortázar.

A la hora de recabar los aportes incommovibles de la poesía argentina de estos últimos años será imposible deslindar este *Memorial de Jonás*, en el que está de pie un poeta entero: «Walter Adet las flores buscarán sus raíces / a la luz de tus sábanas. / Pronto a decirlo todo antes que el agua tenga sed de tu boca.» Con esos versos cierra un poema titulado *Con temblorosas manos*. Ese es su gesto, su encarnizado talento.

LEOPOLDO CASTILLA

LA PROSA DE UN POETA

FEDERICO MUELAS: *Prosa*. El Toro de Barro. Carboneras de Guadazón, 1981.

Adviértase la acentuación del título de este conjunto de prosas; está escrito en singular, se ciñe la esencialidad al vuelo mismo de la palabra, género literario más bien que cantidad de páginas escogidas. Es que es así y así lo orientó en la edición su cuidador, Carlos de la Rica. Prosas de una variopinta escritura en prosa, *Prosa*, cuyo primer tomo se ofrece al lector. También cabe subrayar la claridad explicativa de la portada: el poeta Federico Muelas, ante un trasfondo de su paisaje, las casas colgadas de Cuenca.

Hay que acudir al texto final, que firma Carlos de la Rica, a «palabras para finalizar una lectura». Casi estoy por aconsejar que se lean como si se tratase de un preámbulo, o de una «entrada», como suele haber en los pisos urbanos. Para mejor adentrarse en las penetraciones de la prosa. Al mismo tiempo resulta interesante ir leyendo el índice. Todo se coloca en su sitio, como las partes fundamentales de un mosaico. Acaso pueda emplearse el adjetivo «azul», los azulejos azules, las teselas azules del paisaje-mosaico.

Federico Muelas es, ante todo, poeta. Un encaminamiento que en la prosa se deja llevar por las plácidas y fluyentes ondas del lirismo. Pero, sin embargo, su enfoque de trabajo fue diferente, según se tratase de poema en prosa, de estampas evocativas, de narraciones o incluso de textos periodísticos. Muelas, con su literatura a cuestas y siempre con lo que De la Rica llama acertadamente «ceremonial de preferencias». Es casi como una poética de lo subconsciente. Es decir, el verdadero empuje de lo misterioso. Y en Federico Muelas se iba y venía siempre a lo mismo: a la significación de aquí y allá, lo que puede traducirse como visión mágica de las cosas o, lo que es lo mismo, epicentro del misterio. Hay ahí convergencia de estilo y pensamiento, de forma y de contenido. Cuartillas son que se escribieron con

entusiasmo y delicadeza. Apoyándose en su territorio conquense, siempre preferencial y siempre presente. Asimismo con sus miasmas de oscuridades o esotéricas escenas de los sueños y de las realidades. Insiste el editor en esas «fuerzas extrañas que rodean el ambiente conquense y natal del escritor». Se imagina uno las dos orillas del río, la atracción hacia uno y otro lado cuando río abajo o río arriba se intenta alcanzar la luz existente. En ese quehacer, con la pluma que escribe, Federico Muelas se comportaba hermosamente. Eso equivale a decir que su comportamiento es su prosa.

Prosa con lo poético como palabra piloto, como timonel en la construcción de las frases. El sabor, el gusto, la cumplida dedicación a la calidad del lenguaje. En cualquier aspecto de sus estructuras, y las vemos diseñadas a lo largo de las 298 páginas del libro. Situándose el autor en sus caminos y presentándonos tres sectores de escritura. Desde el principio hasta el final se observa una tozudez grata: porque es preocupación por la resonancia humana. Pero con luz y su correspondiente misterio, la claridad y la sombra que no se apartan de la fuerza de la invención. Ya se ve el acercamiento a la imaginación, a la sensibilidad concretamente poética. En tema de paladeo de las palabras. Así, progresivamente, nos fuimos encontrando en la lectura con «Narraciones navideñas», con «Cuentos de Contrebia» y con «El libro de esto, los otros y lo de más allá». Y no olvidemos que irán continuándose estas páginas antológicas. Es, desde luego, un homenaje a la emoción de poesía de Federico Muelas.

Vayamos por partes. ¿Qué son esos juegos narrativos? Tienen su denominador común: la atmósfera envolvente de lo navideño y de los villancicos, una evidencia de religiosidad. ¿No era una constante en Federico Muelas y amoldándose a sus sentimientos como hombre y como escritor? No es de extrañar que la Navidad aportase su función de tema y levadura, de memoria y savia. Están bien escritas estas narraciones. Con la vigilancia de miradas sensibles. Con horas que se viven en escenarios de mucha tradición religiosa.

Pero ahí como en el resto del libro influyen las mareas de la poesía, lo mismo en aguas de lago o de arroyo que en oleajes de la poderosa altamar. Porque reiteradamente se asoma el misterio a la vida, y eso es sustancia de rigurosa poesía, añorada y acogida. Es que «sin la tercería de la Muerte apenas si tiene interés la aventura poética», se nos dice, y eso ocurre en verso y en prosa. El temblor, la desnudez, el frágil aleteo de las emociones al descubierto, tal como le sucedía a Muelas.

Luego las páginas más esotéricas, como entregadas al filosofar sin pretensiones. Cuando el autor lo confirma en «esto. Sin llevar a la cuartilla el cada día y precisar con el rigor de lo escrito lo que pasa a nuestro lado...». Se plantea con crudeza la existencia, entre literatura y sencillo andar cotidiano. ¿Quién sabe con certeza qué es

«el cada día» que nos rodea y nos empuja o frena, según las circunstancias? Es como espuma de la ola, siempre rehecha en sus filigranas nacientes y murientes. Porque «el Tiempo —dice Muelas—, en complicidad con el olvido, degrada mucho de lo que en su momento nos pareciera mejor». De nuevo el atosigar de la memoria, la añoranza, la prestancia insólita de cuanto nos moldea. ¿Qué y quiénes somos? Realidades jóvenes y viejas de la residencia humana, terrestre y para algunos con manantial de reencarnación. La semilla en la siembra de todos los días. Lo secreto, lo ignorado. Buscaba Muelas en sus escritos: «¿Qué mira este hombre, solo en la cumbre, con tanto interés? ¿Qué secreto esconden las entrañas de la noche que sus ojos quieren revelar? ¿De qué época y a qué raza pertenecen este centinela, estos dos ojos, estas dos ascuas que parecen descolgadas de la infinita bóveda que se alza sobre él?» La tajante seguridad de lo oscuro. Cercano o remoto, hasta ahora insondable universo. Pocas herramientas posee el escritor para desentrañar las sombras, para que se hagan conocibles y fáciles de interpretar. Es quizá la primera y última crisis del hombre, su verdad y su necesidad. Vigilia del tiempo en rapsodia y en parábola. O sea, en literatura. Que es donde se manifiesta el poeta, el escritor en general, y lógicamente aquí, Federico Muelas, en particular. Es su propio cauce, y también su caudal, ante lo prodigioso. ¿Debería decirse, con arreglo al sentir del poeta, aunque él no lo diga, «lo sobrenatural»? Posiblemente fuera así en Muelas, no lo sé, y, desde luego, en lo que a mí me atañe, yo no lo expreso de ese modo.

Exaltaciones, días en sus extrañas noches, los secretos pequeños y elementales, pero tensos en su acontecer ante los hombres. Y acaso pensándolo se llegue a decir, como dice el autor de este libro, *Prosa*, que en nuestra época con generaciones que apenas saben utilizar los ojos, con la dramática desde la infancia, «nuestros hijos ya no leen, miran». Ante tamaña constatación, ¿qué consejos y qué rebeldía? Es urgente mirar, ahí vive el barro humano, su identidad, su creatividad incluso. Eso se llama soledad. «Estamos solos, irremediablemente solos», nos dice, aunque se refiere más bien a los escritores, dolor sin solución de mejoría a la vista, la separación entre literatura y público, «el diálogo débilmente alentador de los pañuelos en el aire».

Artículos para la prensa diaria, textos rápidos y llenos de alientos que todos saben y pueden comprender. Es la parte llamada «Los otros». Eco de los hombres, y el autor «pretende sólo una fervorosa recordación de aquellos que con estela propia pasaron a su lado, aun humildemente». Acto de conciencia, una manera de saludar, de anotar públicamente lo sentido, la palabra homenajeante. Recordatorio de amigos, y poetas los más. La prosa en su oficio de crónica y también, a ratos, de ensayística. Tal vez con mayor dosis de sinceridad que en ningún otro sitio. Una afirmación de admiraciones, revis-

tiendo a la amistad con la seda natural de la palabra. No intervienen los disfraces, y tampoco las deformaciones. Aquí irrumpe la luz en su plenitud. Sol de soles, oro de oros, el escritor que se encariña con algo o con alguien y lo confiesa. ¿No rezuma destellos como si fuese una bellísima faceta de diamante? Es prosa con halo de conciencia y belleza, muy por fuera de cualquier exageración. Lo justo.

Hablaba de poetas, páginas impregnadas con los lazos unitivos de la sociedad de la poesía. Entresacando nombres, ahí están Juan Ramón Jiménez, y Jorge Manrique, y Gabriel Miró, ese estupendo cincelador del lenguaje español, y Juan Alcaide... Muy emotivo resulta el recuerdo dedicado a las canciones de ausencia de España, a lo que yo llamo poesía española desperdigada. Sí, las uñas del exilio, el sufrimiento que se conlleva igual que se respira, corazón fiel en sus torbellinos, enmudeciendo el tiempo, canto de puro espejo de vida, lejanía que nunca es pájaro en huida, recuerdos de solidaridad:

*Era el llanto callado
y era diáfana el alba.*

Federico Muelas no lloraba en inútil esfuerzo, evocaba dramáticas situaciones, las gavillas que pese a los años y a la distancia también conocen la granazón dorada en madurez de exilio.

Hay en *Prosa*, del modo más natural, páginas que sin mayor exigencia evocan a algunos amigos que de refilón se asomaron al campo de la poesía. Muelas se afanaba en ofrecerles una morada impresa, y esa es la razón de su presencia, a lo largo de este libro. Confieso que eso me atrae menos. Y prefiero quedarme con las estampas italianas, recorrido que se ahinca con placer en «lo de más allá», en «el espacio y en el tiempo». Notas de parada y fonda, notas de viaje, la palabra viajera en su repertorio sumario de ciudades. Pero aquí aparecen Florencia y sus mil sorpresas, y Verona con el rito de sus amantes, y Venecia «plácida, silenciosa y sencilla» pese a sus muchos palacios góticos y al arabesco de sus entrecruzados canales, y Vicenza... ¡Ay!, esta ciudad que tanto me gusta, su cantar en los monumentos, Vicenza cantarina y abierta, con la magnífica ofrenda de su arquitecto Palladio en el Teatro Olímpico...

Emerge tras la lenta caminata de la lectura, la prosa gozosa y gozada de Federico Muelas. Donde sin trampa ni cartón los ojos pueden mirar al leer. Leamos mirando esta antología de prosas fluyentes y cotidianas, un escritor se muestra en la sencillez y en la sinceridad de sus ceremoniales de preferencias, nos hace copartícipes de sus descubrimientos y de sus alegrías. En *Prosa* se expresan con fantasía de misterios luminosos muchas de las acechantes sonatas que a Federico Muelas no cesaron de rodearle y de estimularle. Una temática de días sensibles indica la verdadera clave.

DESDE LA NOSTALGIA

MANUEL JURADO LOPEZ: *Memoria de la tierra y otros relatos*. Servicio de Publicaciones de la Obra Social de la Caja Rural Provincial de Sevilla. Sevilla, 1982.

Memoria de la tierra y otros relatos es un libro para leer despacio, distanciando un título de otro para no mezclar sabores, como si de catar vinos espirituales se tratara. La prosa fluye dentro de un patetismo abigarrado que retrata a los protagonistas, transmitiendo a sus seguidores todo un cúmulo de esperanzas y sentimientos.

En conjunto, los siete relatos que constituyen la obra de Manuel Jurado López son un poema extenso dividido en siete puntos de partida: hay un lirismo especial en ellos, un contar desde un prisma nostálgico y conmovedor, un recabar la atención ajena hacia el interior de unos seres que sufren el continuo hacer y deshacer de sus propias emociones. Pero existe también una denuncia directa y un desprecio total a las muchas cosas baladíes que no permiten el paso a la esencia de los valores; esto lo deja muy claro Jurado López, sin salirse de un estilo delicado, de un narrar poético, como el que escribe para sus adentros... En *Memoria de la tierra* no existe lo falso, lo superfluo, que muchas veces adorna la literatura con la única finalidad de amenizar las páginas, pero tampoco cae en un lenguaje vulgar y desordenado, la elegancia de su estilo le obliga a prescindir de él aunque convierta su trabajo en una lectura para la élite.

En Manuel Jurado López se distingue un poeta de altos vuelos, que sabe captar de la mayoría aquello que sólo la minoría puede entender. Y, sin ir más lejos, su obra posee una soberbia arquitectura literaria que al parecer ha sido recibida con honor, si nos remitimos a la prueba: Premio Aljarafe 1981. Pero una visión algo más clara nos la ofrece el desglose de los siete títulos que integran la obra de referencia:

Memoria de la tierra (relato que da título al volumen) muestra un hombre que vive sólo siendo sacristán de un pueblo, mezclando el autor los factores que le condicionan ya antes de nacer, es decir, un pasado que no ha vivido, con un pretérito ya suyo y un presente muy limitado por sus convecinos; el desarrollo de este cuento es básicamente perfecto y cala hondo, escapando de toda mala hierba y floreciendo por su brillante colorido humano.

Del regreso y otras soledades tiene el regusto de estar contado en segunda persona gramatical, sin que el diálogo entre padre e hijo directo, valiéndose de misivas personales (escritas por el padre) y de magníficos monólogos. Padre e hijo se comunican, se compren-

den, pese a ser el segundo un enfermo mental al que llaman «el loco».

Yusef se desliza en un cierto clima de misterio que obliga un tanto a la persecución del final, pero que no le resta méritos en absoluto ni se sale de la línea de Jurado López.

Ida y vuelta es una filosofía sobre el tiempo, sobre la vida y la muerte, utilizando para ello un tren, las perspectivas del hambre y la miseria y un momento actual, yuxtaposición gigantesca que mueve a reflexionar.

Café La Europa, exaltación de la poesía tratando de desligarla de la vanidad se observa un eclecticismo bien definido y fundamentado en lo que respecta a los envoltorios del sentimiento poético.

Un trozo de tiempo es una narración nostálgica, llevada a cabo en un tono algo festivo, anecdótico, que no desmerece ante la calidad de los anteriores.

Por último nos encontramos *Insomnio*, que remata el libro con gusto; se trata de dos monólogos desarrollados cada uno en segunda persona, en los que un cónyuge se dirige a otro: es una hermosa visión del matrimonio.

Manuel Jurado López nace en Sevilla en 1942, y es autor de los siguientes libros de poesía: *Va madurando el tiempo* (Sevilla, 1976), *Piedra adolescente* (Palencia, 1978), *Ejercicio Dual* (Sevilla, 1979), *Elemental liturgia* (Madrid, 1979)... Esta ligera semblanza da idea de la obra de un poeta que va cobrando forma.

JOSE M. SOUZA SAEZ

EL RETO DE LA PALABRA

EDUARDO ZEPEDA HENRIQUEZ:
En el nombre del mundo. Playor.
Madrid, 1980.

La ejecutoria de Eduardo Zepeda Henríquez está hincada a ambos lados del Atlántico. En América ha publicado libros de poesía como *Lirismo* (Managua, 1948), *El principio del Canto* (Managua, 1951) y *Mástiles* (Santiago de Chile, 1952); ensayos como los *Caracteres de la Literatura Hispanoamericana* (Managua, 1964), *Alfonso Cortés, al vivo* (Managua, 1966), *Introducción a la Estilística* (Managua, 1967), *Estudio de la Poética de Rubén Darío* (México, 1967), *Ecce Homo*—en colaboración con Ycaza Tigerino— (Managua, 1969), *La subcultura de nuestro tiempo* (Managua, 1969) y *Un pensador jesuita Vivista del siglo XVII* (Managua, 1957)—ya entre obras de tipo plenamente filosófico.

En España ha publicado su *Poema Campal del prójimo* (Madrid, 1956), *Como llanuras* (Madrid, 1958), *Cinco poemas* (Palma de Mallorca, 1958), *Cuaderno de a mano alzada* (Madrid, 1962) y *A mano alzada* (Barcelona, 1970) entre los libros de poesía—a los que hoy se suma *En el nombre del mundo*, a los que hay que añadir libros de crítica y ensayo como *Horacio en Nicaragua o la lengua culta de Salomón de la Selva* (Madrid, 1972) y *Folklore nicaragüense y mestizaje* (Madrid, 1976), amén de su libro sobre la *Filosofía de la lengua en Rubén Darío* (Madrid, 1967).

Hasta sus ediciones y Antologías se reparten por igual, correspondiendo a Managua la *Antología del Centenario de Rubén Darío* (1967) y a España sus *Obras escogidas del padre Nierenberg* (Madrid, 1957).

Aparte debiéramos recordar *La formación francesa de Darío en la Biblioteca Nacional de Nicaragua*, publicado en Italia (Turín, 1974).

También sus premios se logran en ambas orillas: El Nacional de Poesía «Rubén Darío», en Nicaragua, en 1951; el «Juan Boscán» de Poesía, en Barcelona, en 1962...

Zepeda Henríquez dedica su último libro «A los escritores españoles de mi generación, en el recuerdo de Ignacio Aldecoa y Alfonso Costafreda». Pertenece, pues, nuestro poeta, a la vertiente transatlántica de la Generación del Medio Siglo y, dentro de ella, no nos extraña que Eduardo aduzca, en primer lugar «El testimonio de Agatón Tinoco», en el primer cuaderno de su nueva obra. Porque Agatón Tinoco es, por esencia, el nicaragüense universal, que pasó de las páginas—y cartas—de Angel Ganivet a la memoria hispánica. Si Agatón, al referir al cónsul español, «sus aventuras y sus desventuras» accedió a aquel título sin par de español por tres veces—por su condición de nicaragüense—de ascendencia portuguesa, Eduardo es de la misma estirpe—con su Zepeda tresiano ahora que nos aprestamos Cepedas y Zepedas, a ambos lados del Atlántico, a conmemorar el cuarto centenario de la muerte de nuestra Patrona.

Es hora de que proclamemos—y ya lo van haciendo los más conscientes—que tenemos una sola lengua y que, por lo tanto, tenemos una sola literatura a lo largo de nuestras dos orillas; una literatura tan rica y matizada como se quiera, pero una, y quizás única.

En esta literatura, junto a los nombres más nuestros—los que aduce Zepeda Henríquez, por ejemplo, en el frontispicio de su libro—ha habido y seguirá habiendo nombres que nos llegan de allende el mar y que nos recuerdan, una y otra vez, que somos, como quería Eugenio d'Ors, ciudadanos del mítico imperio de Atlántida, cuya metrópoli está sumergida en el mar. Por ello sólo podemos comulgar en ecumenismo. Por ello sólo podemos entendernos «en el nombre del mundo».

Ello confiere, por lo tanto, singular oportunidad al libro de Eduardo y al rescate de Agatón Tinoco de las páginas de la prosa—que ya era también poesía—a la pura poesía, donde

su testimonio se nos aparece en fluyentes dactílicos, que nos dan—otra vez el Atlántico— el ritmo del navegar:

*Preguntáis por los vuelos extraños
y jamás por el tiempo que el verso
Ipredice entre el mar y vosotros...*

Así se inicia la andadura del libro de Eduardo, que tanto puede evocar a Rubén:

*¿Recordáis el metal del profeta que ha-
blaba
de los años de amor y los otros de
[muerte...*

como a Sandino:

*¿Vivirá aún aquel
guerrillero insepulto que nunca
tuvo casa
ni pudo saber de la nieve
ni amar
vuestra sed junto al agua?*

El verso se ha desbocado—y cuando el verso se desboca «sangra». El «sangrado» de Zepeda Henríquez nos da una dimensión actual, de poesía que acepta el reto de la palabra hablada, de los nuevos trovadores, que a uno y otro lado de nuestro río infinito buscan la poesía de mañana, entre la incompreensión de quienes añoran la poesía de ayer... y de anteayer.

A partir de esta obertura se nos ofrece el «Poeta de ciudad y mito» en el que se hermanan nuestra Puerta de Alcalá—cerca de donde Eduardo ha sentado sus reales—, el «París, electrónico, tronando en el tiempo», las ciudades de Chipre y su propia ciudad, que ya Lope llamara «cabeza principal de Nicaragua», en la cita de La Dragontea que señorea el poema evocador y que de vez en vez se mezcla, asimilado en

*el arte
de esperar en los tambos a que cesen
las correntadas del olvido...*

en estos «tambos» lopescos, que resueñan ahora en la poesía de Eduardo Zepeda Henríquez.

El libro sigue abriéndose en «La señal de los tiempos»—con el estremeceador «Picasso-73»—y se cierra con «La venganza de la hermosura», en la que el poeta nos propone su penúltimo «Juego de solitario»:

*Vivo en mi casa el mundo,
soledad de basalto, muchedumbre sin
ojos.*

Sí. Su «casa el mundo». Eduardo se ha ganado su ciudadanía universal, de la mano de Agatón, con el que iniciara la ruta. Y ahora, en flor de universalidad hallamos a los dos *Weltburger*, a los dos ciudadanos del mundo en su origen, en aquella Matagalpa nicaragüense que Agatón nos legara, para siempre, como punto de partida, de la que hoy arranca—quiere arrancar—también la nueva poesía de Eduardo Zepeda Henríquez.

JAIME FERRAN

LA FRONTERA DE LA MARGINACION

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Off Side*. Ediciones Destino, Barcelona, 1981.

La línea narrativa cultivada por Gonzalo Torrente Ballester tiene, en el conjunto de sus obras, una sólida coherencia que no permite sospechar que en esta trayectoria armónica se produzca una ruptura cuando el propio escritor se revuelve contra las constantes de su estilo en uno de sus textos. En este sentido, *Off Side* resumiría, por su complejidad, por su oposición a los trazos definitorios de la obra de su autor y por los elementos que éste dispone a lo largo de la narración, en sucesivas escenas—interrumpidas por breves silencios, que favorecen el acceso de un mundo amplio, cambiante, en la penumbra de la sorpresa y la oportunidad—, la vocación fabuladora y fantástica del escritor imaginativo y el peso de una realidad objetiva que remonta el lenguaje literario.

Ya en el título de la novela encontramos la mejor de las introducciones al relato. El título responde a una expresión sajona, que Torrente Ballester utilizó, forzado por las circunstancias. El significado de la misma, «fuera de juego», sirvió anteriormente como título a la novela de otro escritor, lo que determinó la modificación del enunciado proyectado en principio y la traducción de los términos al inglés. Indirectamente, la expresión inglesa concuerda más con los ambientes, tonos y hábitos descritos en la novela, en particular cuando se plantea frente al castellano—como consecuencia lógica del predominio de una potencia determinada en el orden político—, ese castellano que Torrente Ballester cuida con animosa tenacidad: ese toque de relativa sorpresa, bañada en sorpresa,

que produce el vasto campo marginal de la sociedad española de los años cincuenta y sesenta, y que radica en el título, descubre desde la primera página del libro los extremos entre los que oscila el trabajo del escritor y la difícil existencia de sus personajes.

Por otra parte, las tesis dominantes en la literatura española de la época—no olvidemos que *Off Side* se publicó inicialmente en 1969—se encuentran alrededor del objetivismo, cuando no del realismo social y socialista; sin olvidar la atención que despierta una sociedad culturalmente estancada por la influencia de las corrientes intelectuales norteamericanas, inglesas, francesas, en el marco de un Madrid transformado, fantasma de sus mejores tiempos y sueños y en cierto modo agonizante.

Este Madrid de *Off Side* tiene algo de galdosiano, como el método que literariamente nos introduce en las diferentes esferas sociales consideradas en sus páginas, interrelacionadas por la lucha cotidiana de la supervivencia. En este Madrid, en el que convive la picaresca con la expansión de los despersonalizados modelos urbanos de la civilización industrial, de la economía del desarrollo, reside la condena que sufre cada uno de los protagonistas de la novela: la marginación, como estadio que no distingue categorías sociales o económicas y al que se impone el protocolo selectivo del gran mundo y las nuevas ideas de esperanza y libertad que señalan su evolución. Los seres afectados por esta transición no son, por ello, jóvenes, sino herederos de conmociones históricas tan profundas como la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Esta circunstancia es importante, en cuanto anima la «juventud pendiente» de cada uno de los personajes, incitándoles a pelear por sí mismos, por un nuevo horizonte, en una madurez que arrastra recuerdos comprometedores que les atan de

pies y manos a una dependencia trágica, que les convierte en figuras sin voluntad, en simples instrumentos.

No cabe duda de que, en cada caso, en el personaje se expresa la sentencia que le relega al silencio y la propia lucha por romper el duro asedio del pasado. De ahí que prostitutas, homosexuales, veteranos militantes de izquierda, anarquistas, negociantes a pequeña y gran escala, o artistas, alcancen una cima desde la que contemplan, por su oficio o por la casualidad, la sociedad convencional que les olvida, aunque se sirva a diario de sus servicios. Esta visión alcanza grados de lucidez, que se condensan en los ágiles diálogos por los que desahogan su rabia contenida y la violencia con que son generalmente humillados, despreciados, agredidos. Optimistas en el fondo de una conciencia que no deja de tener una dimensión colectiva, se hunden en su herida intimidad, tranquila, sencilla y sensible ante los asaltos y orgullosa frente al miedo. Porque es su miedo el que habla por ellos, en última instancia.

Así pues, son tres las voces que vertebran forma y fondo en *Off Side*: una voz explicativa o propiamente narrativa, una voz imaginativa que se proyecta en el entorno por el lenguaje peculiar de cada personaje y del escritor y una voz interior que les define sinceramente en el medio falso, tentador, de brillantes fachadas y en realidad subterráneo, en que se ven obligados a desenvolverse. En esta forma lo prueba la crueldad con que una joven, enamorada de un muchacho, ha de plegarse a los caprichos sexuales de una noble, entendida en arte; la ceguera de un artista unido íntimamente al mecenas que dirige sus ambiciosos trabajos de imitación y falsificación de las obras de los grandes maestros de la pintura universal; la bondad de la mujer fácil que procura redimir al hombre que debía traicionar; la locura del luchador, enfrentado con su familia por las nuevas líneas ideológicas imperantes en la moderna estrategia del internacionalismo comunista; la insumisión del intelectual, amordazado por su filiación política y que se alimenta de lo que gana por los libros que escribe, y que aparecen firmados por un influyente banquero con

aspiraciones académicas, o la resignación con que aceptan otros hombres y mujeres como ellos la manipulación de que son víctimas.

El ingenioso objetivismo de Torrente Ballester permite identificar a no pocos personajes de su novela con seres reales, implicados de una u otra manera en las actividades que en ella se describen minuciosamente. Nombres propios que confirman la inspiración latente de la realidad más oculta o deformada por el literalismo clásico de la novela realista española. Este rasgo caracteriza también la trilogía de Torrente Ballester *Los gozos y las sombras*, en la que el sentido y la intención del autor proporcionan el revés del objetivismo literario y la única vía de salida para superar las numerosas restricciones que representa la aplicación del método objetivo en literatura: el debilitamiento de su servil fidelidad a las formas y una mayor aproximación a las sugerencias psicológicas o simplemente humanas del escenario en el que se desarrolla la acción. Gonzalo Torrente Ballester ha plan-

teado en su novela todo ello, en su abierta oposición al purismo testimonial que frena el alcance de la novela realista, por sus propios elementos.

Aun a pesar de su estructura, *Off Side* se encuentra muy distanciada de la tradición literaria costumbrista que suele completar las recortadas perspectivas del realismo, próxima en cambio a la pauta de comportamiento desarrollada en su día por Camilo José Cela en *La colmena* o a las posturas narrativas de los autores que, como Scott Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Pound, Steinbeck, Gertrude Stein y muchos otros, constituyen la «generación perdida» norteamericana. Tal vez sólo exista una diferencia importante entre ambas posiciones: mientras los autores norteamericanos insisten en la descripción, en perjuicio de la personalidad de sus protagonistas y de la globalidad de sus análisis críticos, Torrente Ballester apoya en las inquietudes más nimias de los mismos, como verdaderos seres vivientes, la fuerza vital de su novela, manteniendo en equilibrio las actitudes particulares de cada sujeto en los escenarios que cada uno de ellos recorre con su experiencia, transmitiéndonos su opinión, su reacción o, incluso, su pasividad ante lo que le rodea.

De manera similar vamos conociendo cada una de las figuras que pululan en este amplio recodo de la sociedad. En un primer momento, y con evidente predominio de los ambientes sobre las personas, se delimita el papel de cada individuo respecto de todo aquello que como ser humano le concierne. Más adelante, este retrato se torna definición respecto del denominador común de la marginación, hasta transformarse en choque entre dos concepciones distintas, que designan una interpretación bohemía de la existencia, en oposición al *laissez faire, laissez passer*, que parece grabado en los rostros y en los actos de seres acomodados y conformes con la posición que han ganado en la vida, partiendo de la nada. También en este punto es preciso recalcar el carácter expresivo de tales posturas: en la primera asistimos a una afirmación social de la marginación, frente al rechazo implícito de la segunda, en la que priman los registros establecidos por la dinámica de las finanzas, las fiestas de



CIEN AÑOS DE UNIVERSO FEMENINO

CARMEN GOMEZ OJEA: *Otras mujeres y Fabia*. Editorial Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

Carmen Gómez Ojea es una mujer de treinta y seis años, ama de casa, que ha aparecido en el mundo de la novelística gracias al premio «Tigre Juan», que se le concedió precisamente a esta novela once días antes de que el «Nadal» viniera a confirmarla como escritora. Sin duda, lo es. Su prosa es fluida, muy descriptiva y llena de fantasía. Recuerda, inevitablemente, a García Márquez, en ese dejar volar la imaginación entre gallos madrugadores, niñas que lloran, y las historias absurdas que se entremezclan, poniendo un halo legendario, como en la anécdota de la doncella que llevó en su vientre durante setenta y dos años a Lao Tzé. Da la sensación de que en su mente arde un volcán de ideas y palabras que se vuelcan en las páginas del libro para desvelar todo lo que se confunde y reúne en un ser, a través de lo que lee, vive y aprende, y consigue trasladar al lector más allá de la historia.

La voz de la autora domina, se adueña de los personajes, maneja los hilos de sus marionetas, y la efervescencia de sus adjetivaciones podría cansarnos si no hubieran sido combinadas con frases divertidas, que irrumpen de forma inesperada, rompiendo la narración. «Menéndez Pelayo no se sentiría más disgustado ante el ataque de un krauista.» Hay comparaciones constantes que ayudan a expresar un sentimiento: «Tan cálida como un blanco ovillo de angora» o «Cálidamente ovillada en sus harapos», o «Dulce y tierna como una Virgen de Fra Angélico». A veces intenta simplemente describir un objeto: «... el jersey esponjoso como un bizcocho para rellenar de crema pastelera», «... negras espigas crecidas en los campos nocturnales de un mítico cielo».

Hay también una tendencia al esperpento que confirma su admiración por Valle-Inclán, con esa mirada a través del espejo cóncavo, que nos ofrece imágenes deformadas, si bien podría decirse que nuestra loca sociedad no es demasiado normal, y, por el contrario, son bastante reales las descripciones de los jóvenes sin recursos que hacen el amor como los gatos, o del lugar donde todavía existen palacios renacentistas y los castros se han convertido en vertederos de basuras.

Junto a Fabia desfilan mujeres de distintas generaciones: la señora Efe, Magdalena Pe, Poil, tía Rosana o tía Juana-Jacoba, todas ellas acompañadas de esa extraña aureola que pone la miseria y la humillación descrita con cierto lirismo, nunca desprovisto de humor.

sociedad y el progreso. El ser que vive a espaldas de la publicidad y las altas relaciones tiene un idioma: su confianza sobre la cuerda floja de su situación. Pero, a pesar de todo, o sobre todo, es sincero, aunque ello pueda costarle caro, como ocurre de hecho. Nunca acierta a comprender el alcance de lo que pretende o consigue; el signo de su actividad es el peligro y el desarraigo. Tiene una fina intuición que no concreta la apariencia real de lo que busca, ni el lugar donde puede hallarlo. El sujeto opuesto a la marginación, aunque la soporte a su pesar, cuya seguridad se nutre de la dependencia de sus dóciles empleados, tiene otra lengua para disculparse y manifestarse ante los demás: la mentira. Sabe lo que posee, lo que busca, lo que precisa, para satisfacer a cualquier precio su ansia por ordenar u olvidar el remordimiento que le hace dudar ante el reconocimiento público que acoge lo que pasa por ser su labor. Su universo es geométrico, matemático, fórmula, máscara hipócrita de la eterna y sordida, apasionante—según Eduardo Chamorro—, lucha por el poder. Todo medio es bueno para lograr el fin: improvisa sobre la marcha la moral más apropiada para justificar sus conveniencias e intereses, sus abusos e infidelidades.

Ambos personajes—o tipos—están unidos por el vínculo del enfrentamiento, y acaso también por su interior escepticismo ante lo que la vida todavía puede ofrecerles, cuando apenas albergan fuerza suficiente para seguir empleando su astucia en burlar su destino, las asechanzas de sus enemigos y su memoria, poderosa, ética e insobornable. Sin embargo, Gonzalo Torrente Ballester no orienta su novela por el camino que se detiene inevitablemente ante el abismo, sino en el de una esperanza que deberá sortear todas las reservas que inspira la desconfianza natural de sus personajes, antes de ceder a la llamada de un amor sincero, auténtico, inesperado. Es el amor, al fin, la posibilidad que transforma el margen condenatorio de la distancia en un territorio virgen, en el que merece la pena seguir viviendo la oscura aventura de los seres marcados por su origen.

FRANCISCO J. SATUE

La intención crítica o denunciadora se oculta bajo la palabra enérgica que, no obstante, delata a la mujer escritora en los detalles, aquellos que se aprecian en su forma particular de observar, cuando repara en el meneo de asas, el bajar o subir del fuego, el plo, plo, plo de un guiso, o el jugueteo con la perla que cae sobre el pecho de la señora Efe.

En la ciudad donde se reúne lo antiguo y lo moderno, la autora recoge costumbres, formas, gestos, vivencias y frustraciones con ironía que a veces llega al sarcasmo. Como breve muestra citaré un párrafo: «... cuando en mil setecientos y tantos la señora Cloe evitaba un hijo, dos, tres, se trataba de un asunto privado. Doscientos años después era algo público, sobre lo que opinaban el Papa, sociólogos, médicos y feministas, y así, en cierto modo, cundió el pánico entre muchas mujeres atormentadas: evitar un niño o era mortal para el alma o mortal para el cuerpo, pero siempre peligroso» (página 45).

Como ejemplo del humor que salpica la historia, citaré el comentario de la abuela que agradece que su marido despertara los sentidos con el ejercicio amoroso, pero le hubiera agradecido mucho más le desarrollara el oído para no morir atropellada por un coche, o para poder escuchar, simplemente, el *Vals de las olas*.

Tan sólo en 109 páginas ha intentado abarcar un universo de hombres y mujeres, pero muy particularmente de vidas femeninas, que apenas se mueven en una sociedad inmovilizada y egoísta. La escritora parece la guía de un inaudito museo, mostrándonos imágenes deformadas por los espejos cóncavos o convexos, igual que una feria. En muchos momentos se llega al disparate. Pero no hay en este desfile personajes geniales, los divos, que tanto gustan en las comedias de Valle-Inclán. La autora parece reírse de sí misma, desprovista de narcisismo, al relatarnos la odisea de otras mujeres, al denunciar con sensatez la represión y el hambre del mundo, sin dejar de cantar el arte culinario, sin menospreciar los sabios y prácticos consejos de una abuela.

Las mujeres son las típicas representantes de su sexo en cada generación, en cada estrato. Desde la señora Efe, que goza haciendo pequeños daños, envidiosa de la actividad del hombre, mezquina, viviendo a medias entre cacharros y rencores, sin participar en ninguna actividad, en busca de morbosos adulterios imaginarios, ama de casa que pudo ser, por su instrucción, eficiente y culta, y soporta a duras penas verse humillada por la vulgaridad del esposo. Las contradicciones de la mujer consciente y segura que se llena de aprensiones y miedos.

Carmen Gómez Ojea registra en estas páginas diferentes conductas. En muchos momentos, los personajes femeninos parecen salir de la ficción para ser recreados, para asomarse un instante a la ventana y desaparecer, dejándonos sólo el regusto de la palabra, el adjetivo y la cita ingeniosa, mien-

tras la novela crece, se hace densa, entretreídos los hilos de la historia, política, literatura, hogar, vírgenes, flores y recetas culinarias, para fundirse con la mujer de siempre y formar ese universo particular que tiene mucho de irreal y lejano.

Al final, la denuncia y la crítica se evaporan bajo la palabra fluida y la voz fuerte, dominante e incansable de la autora, que tan pronto desvela caracteres como los barre, dejándonos la sensación del rayo que fulmina y se desvanece. Al cerrar el libro, el lector creerá que ha cerrado un mundo en el que ha permanecido mucho tiempo, tal vez días. Pero no es cierto; solamente ha pasado unas horas.

ROSA ROMA

SIMBOLOS ESPERPENTICOS

CARLOS ALFARO: *Crónica sobre César*. Legasa Literaria. Madrid, 1980.

Crónica es y en crónica está dicho. Sus «dícese», «sábese», «háblase» son expresiones con sabor a vieja historia más entroncada en la leyenda que en las posibilidades fiables de la realidad. Crónica parece aquí, por la relación lineal de los hechos, por su avance inexorable, obedecer a una intención de presentarnos un individuo insólito con todas las garantías inherentes al intérprete de la revelación. ¿Existió César? Dedícese, conócese, supónese que César, monstruo increíble llegado al mundo con tres brazos y dos penes, es una de esas aberraciones naturales, un error genético, que trascienden de tal manera que el autor, luego de haberlas creado, debe sentir sobre sí grave responsabilidad por su propia obra. Sin embargo, el hecho, el monstruo, está ahí, ES con toda la carga evidente de su existencia. ¿Evidente? Evidente para Carlos Alfaro, que ha percibido la sensación de su presencia y nos la transmite poniendo en el trabajo la mecánica de su oficio de escritor y la capacidad para hacernos verosímil lo que en su visión ha captado. También debe ser considerado que la crónica no es «de» César, sino «sobre» César, lo cual confiere al relato unos condicionamientos de presunta realidad, ya que nadie se sitúa «sobre» algo que no es. En tal sutil juego de intenciones lo más probable es que llegarían a cubrirse páginas para hacer un libro y el autor seguiría inaprehensible.

Porque Carlos Alfaro, aunque utiliza símbolos esperpénticos, no ha construido un esperpento. Es tan razonable, tan coherente toda la novela, que lo menos que consigue es estremecernos de horror, es poner sobre nuestra consciencia de hombres el hecho incuestionable de que vivir, estar en el tiempo, es un monstruo en tal manera desaforado que sitúa en alivio las frases de Schopenhauer que abren el libro, rematadas en la contundente afirmación: «la desgracia general es la regla».

Mas si bien César, en la jerarquización de la nómina, es protagonista, un personaje del que nada se sabe, del que sólo se conoce su afán destructor y su legión de esbirros misteriosos —¿co, contra, antiprotagonista?—, sobrevuela las hojas, persigue a César hasta darle muerte; su nombre es Mordesa. Persigue y destruye los circos porque en éstos están todos los monstruos, aunque también todas las risas... ¿Quizá por ello? ¿Es benéfico porque hace desaparecer lo feo? ¿Es maléfico porque, sencillamente, mata? No hay bien ni mal; no se sabe. Carlos Alfaro lanza en esta novela un número inagotable de sugerencias, ha puesto en el aire un número indefinido de preguntas con infinitas respuestas cada una, todas ciertas, todas posibles, todas discutibles... Se trata de la novela más desconcertante, más inquietante y, sin lugar a la duda, de más amplio espectro imaginativo, de más larga posibilidad en ese supramundo del pensamiento metafísico y escatológico en el cual todos, alguna vez, hemos lanzado nuestros ¿por qué? y ¿para qué? sobre tanta incongruencia y fealdad y maldad como circula.

Entrando en el décimo mes de su gestación viene César al mundo. «Es al parecer la suya una familia modesta, pero honrada.» ¿Qué clase de burla es ésta? ¿Necesita la modestia advertencia sobre su honradez? ¿Acaso el hecho de ser modesto no es suficiente aval de honestidad? El ejercicio sería interminable y a nadie daría satisfacción. Pero Alfaro lo dice así y así queda dicho, como dice «hallarse ante el niño más cumplido y bello de la comarca», añadiendo: «como rasgo peculiar, apúntase que presenta dos sexos exactamente constituidos», y terminando: «obsérvase la existencia de un tercer brazo que, naciendo en el esternón...». Tercer brazo perfecto en su forma y función... Nada es anormal; sólo que tiene uno de más. La madre, «metida ya de lleno en la treintena, de cabellos tristes y mechados de incultura, piel curtida en el silencio»; «el padre, un hombre de pocas y vacilantes luces», «hombre íntegro y leal que gusta manifestar su devoción al rey, al honor y a la justicia». Estos son los progenitores de César, además de dos hermanas, a las que él viene a servir de «irónico y compensador contrapunto». Hijo no deseado, pro-



ducto de una borrachera, no solamente en la anatomía muestra su irregularidad, sino también en sus actitudes emocionales, que le llevan a rechazar el pecho o a morderlo fieramente sin motivación aparente. Carlos Alfaro, con precisión, describe todo cuanto el niño es, todo cuanto el niño hace en sus primeros meses; escribe la crónica fría, objetiva, lineal, sin una emoción, sin un altibajo, de la vida de César, o sobre la vida de César, al tiempo que aparecen las preocupaciones del padre por la inflación de miembros en su hijo, «pues su vida corre serio peligro si la feroz Mordesa tiene noticia de su existencia». Así, un amanecer envuelve al chico, se monta en una jaca y corre hasta una casa, a la que llama «hasta que una esperanza de gesto serio y cabello cano sale a recibirle». No se sabe otra cosa más que «media hora tarda la puerta en abrirse de nuevo (...) Una triste decepción...». ¿Qué ha pasado dentro? ¿Quién era la esperanza? Todo sugerencia, todo símbolo, todo decir al lector: «Toma, yo te doy lo que imagino; el pensamiento ponlo tú», porque es difícil creer que *Crónica sobre César*, a pesar de sus 126 páginas solamente y dos años de elaboración, sea producto medido y meditado como partida de ajedrez, sino más bien resultado de una sorprendente y asombrosa inspiración surgida sin razón al aire de una idea negativa y exageradamente monstruosa de la vida, que se fue desarrollando, morosa, uniforme y coherente, a través de muchos meses.

Sucesiva a la esperanza frustrada del padre, nace otra en la madre. Esta acude a un mago de eficaz ejecutoria en la vida de la mujer. Alfaro remata el suceso con estas palabras: «... una vez más ha cumplido el tiempo con una de sus más tristes y penosas obligaciones: privar de razón al demasiado iluso y dársela, por el contrario, al que gusta de aventurar presagios pesimistas». Es la cumbre de toda la teoría o doctrina de la vida de César, a la que le falta la sentencia dantesca: «Perded toda esperanza.» Sin embargo, en alguna medida, la supera. Porque a partir de aquí, con la muerte de la madre «en agosto, un día vil, frío y soleado», el padre, entre la amenaza de Mordesa y sus repugnancias, se lleva al crío a un circo y allí lo entrega, allí lo arroja entre seres alucinantes que no pagan culpas de una vida disipada, como los que están en el infierno, sino... porque nacieron así. Carlos Alfaro, sucintamente, nos dice cuál es la deformidad de cada uno y resulta que la de César no es la más importante.

Integrado en el circo, con su número particular que ejecuta ante el público «con el gesto indiferente y la mano central separando los dos miembros», pasan años hasta que el «carácter represivo y paraestatal de Mordesa» los descubre y fulmina. César huye y comienza una nueva vida solitaria en la que topa con otros seres que le muestran monstruosidades superiores a la suya. El autor, con técnica arrancada a *Las mil y una noches*, poético y bucólico, describe paisajes y sensaciones con gran precisión y encanto, aunque en el fondo de toda palabra está el dolor del rumbo de la obra. «Le retiran los árboles la sombra.» «Conmiseración, pena, una distante compañía»...

El destino de César se cumple. Mordesa, sus esbirros, lo alcanzan y dan muerte... Cuando un tiempo antes, a la busca

de sus iguales en el único circo al que su mortal enemiga aún no ha podido encontrar y destruir—y es enormemente sugeridor el hecho de que César monstruoso busca monstruos para la convivencia, lo que por otra parte es perfectamente natural, aunque por la reflexión y el raciocinio se pueda suponer que el hombre busca compañías de superación y no de degradación—, César se topa con Morilones, un agente de la fatídica Mordesa, entiende que su presencia «no responde a una casualidad o a un azar

inmotivado». Naturalmente, aquí se reconoce la existencia de una causa, de una preexistencia motivadora del presente, entendiendo como tal la propia vida. O... «resulta prácticamente imposible establecer certeza alguna». «Las opiniones, obvio es decirlo, están en este punto repartidas y cualquiera de los supuestos resulta tan indemostrable como posible.»

Así acaba *Crónica sobre César*. Ni una solución ni una esperanza; nada. Pero ha dicho todo. Y ese todo es que estamos aquí, en un mundo que no entendemos,

entre gentes que vemos deformadas y con mentes que no podemos comprender ni en su poder, ni en su potestad, ni en su posibilidad; en un mundo del cual, según se desprende de la propia idea de Carlos Alfaro, peor que la existencia de la anomalía es el afán por mostrarla... Su descripción, clara e imaginativa, rica en expresión, interminable en sugerencias, hace de esta novela, de su lectura, una tarea enormemente aleccionadora.

JOSE LUIS ARIAS

SANTIAGO CASTELO, EN SU ARRAIGO EXTREMEÑO

POETA Y PERIODISTA

Alguna vez he señalado cómo cada vez salen más poetas de entre la tropa del periodismo. En otro tiempo, a propósito de los años veinte, que están muy estrujados por lo que ya se ha dicho de ellos, se insistió mucho en los «poetas-profesores» y aunque sigue, lógicamente, habiéndolos, conviene fijarse en esa cantera de la Prensa. Gustavo Adolfo Bécquer procedía de ella (oh textos de *El Contemporáneo*). Entre los nombres de hoy, Miguel Veyrat, Javier Villán, Javier Lostalé, José Luis Martín-Descalzo, Mariano Roldán, Gloria Díez (próxima salida en *Adonais*), César Antonio Molina, Lorenzo Gomis, José María Bermejo tantos como escribimos en los periódicos. Sería cosa de emprender un estudio detallado de esa nómina y ambivalencia.

José Miguel Santiago Castelo es un profesional del periodismo. Nació en ese terreno de frontera entre Extremadura y Andalucía que es Granja de Torrehermosa (Badajoz), el 11 de septiembre de 1948. Desde 1964 vive en Madrid. Alto, con perilla romántica, su voz entona de continuo una cordialidad expansiva. Jefe de Hecograbado de ABC, mucho conoce de la feria de las vanidades. Las mejores crónicas de acontecimientos sociales-literarios—excepciones en la Zarzuela, recepciones académicas, entregas de premios importantes, etc.—llevan su firma. Su prodigiosa memoria y destreza y agudeza para que nada quede sin reseñar son extraordinarias. Si tuviese las intenciones de Louella Parson, un suponer, qué de cosas podría contar de estas reuniones, y acaso alguna vez lo haga, con perspectiva, digo yo.

En 1976, la colección Arbolé, uniría a su catálogo *Tierra en la carne* (1), de Santiago Castelo, que comenté en LA ESTAFETA LITERARIA. Van a permitirme que reproduzca algunos párrafos de aquel texto: «Es extremeño de natura y de vocación; sigue la buena ley de fidelidad a las raíces primeras, lo que, a mi ver, y que me perdonen la insistencia, va siendo una actitud cada vez más necesaria siempre que se la limpie de residuos falsamente regionalistas.» Y también: «Es la distancia física buena engendradora de poesía con las entrañas al aire, mientras que a las vivencias cotidianas desde el lugar de origen les acecha, en su trasvase literario, el peligro costumbrista.» Pues bien: esos puntos de partida tan marcados en el libro inaugurador de una trayectoria, tuvieron desarrollo en los siguientes. Lo cual prueba que Santiago Castelo traía al corro poético una voz y unos objetivos muy suyos,

así como una independencia de estilo sin importarle en absoluto que éste no se asemejara al más dominante hoy.

El poeta periodista Santiago Castelo se iba a caracterizar, en sus líneas básicas, por el no uso del recurso narrativo, que es no poco común en la poesía de aquí y ahora. Prefiere el canto, si bien éste, no faltaba más, aparezca sustentado, a menudo, en lo que cuenta.

UN EJEMPLO DE ARRAIGO

Hay que remitir, como en tales y cuales ocasiones, a escritos de Dámaso Alonso. La distinción de este maestro entre poesía arraigada y poesía desarraigada puede considerarse reglamentaria si deseamos clarificar impulsos habidos en las cuatro décadas últimas. En efecto, a cierta altura del curso de nuestra poesía, Dámaso Alonso, con su oportunidad de visión y acierto, quiso subrayar la existencia de una doble corriente: la de los poetas buscadores de un fundamento sereno, que les garantizaba sentirse respaldados por una suerte de ancestralidad, y la de los que considerábanse imbuidos por una preocupación llena de problemática. Un ejemplo de la primera de estas tendencias sería Leopoldo Panero, mientras que Blas de Otero era un significadísimo representante de la segunda. En resumen, las equivalencias de tales actitudes casan, respectivamente, con la lírica esencial y la existencial. Una abarca al hombre que no desea separarse de sus raíces; otra, al arrojado en el mundo.

Santiago Castelo, como es obvio, pertenece de forma decidida y constante al número en que prevalece el arraigo. Sigue, en este punto, una tradición extremeña: la que, desde el arranque de este siglo, hubo de expresarse a través del empuje dialectal de José María Gabriel y Galán y Luis Chamizo, como cabeceiras máximas de ese modo de hacer la poesía. Un modo no siempre ni mucho menos valorado por la crítica. Por mi parte, y con motivo de la celebración de su centenario, me incliné sobre la obra de Gabriel y Galán (2), y de esa experiencia complace decir que guardo emociones—el análisis no tiene por qué ser frío—derivadas del hecho de haberme proporcionado mi estudio la posibilidad de una nueva imagen del salmantino-extremeño.

El dialectismo es por naturaleza una variante del tradicionalismo. Gabriel y Galán hizo rancho aparte a la hora modernista y, por ello, entre otras causas, in-

(1) Santiago Castelo: *Tierra en la carne*. Arbolé, Madrid, 1976.

(2) *Poesía y prosa de Gabriel y Galán* (selección y estudio preliminar de Luis Jiménez Martos). Editorial Magisterio Español. Col. Novelas y Cuentos. Madrid, 1970.

teresó a Unamuno, incitándole a ciertas asimilaciones, ¡no al pie de la letra, claro! Gabriel y Galán, con su Castilla y Extremadura en la palabra, suponía una reacción frente a los poetas del instante. Es expresivo que de ese verso regionalizado, por diversas partes de España, surgiera uno de los motivos influidores en el quehacer de Juan Ramón Jiménez, como de sobra es sabido. Frente al cosmopolita, tan modernista, el viviente en su rincón.

El caso que ilustra Santiago Castelo posee variaciones fundamentales. Se erige en cantor de Extremadura, pero en castellano sin mezcla alguna. *Tierra en la carne* contiene dos enfoques de una misma temática: el de una Extremadura objetivada, bajo especie lírica, con proyección hacia Hispanoamérica, y el de una Extremadura personal, viva, directa, del pasado o del presente. La apelación al terruño, sin otras implicaciones, queda eliminada; el poeta procede a entreverar lo panorámico y lo íntimo respondiendo a una voluntad clásica. Santiago Castelo es un intérprete de su tierra, a través de los ojos y el sentimiento, que no aspira a nutrirse de ninguna automarginación. Lo que sí ocurre es que su técnica expresiva le enlaza, conscientemente, a modelos poéticos del pasado. A Santiago Castelo le gusta que su postura de arraigo, tan indudable, vaya acompañada de la rima, aunque no siempre, así como de los elementos fundamentales de un hacer apoyado en ese atrás al que no renuncia, que sin necesidad de recurrir a la frase d'orsina: *lo que no es tradición es plagio*, se deriva espontáneamente de una postura de fidelidad: a la tierra, a las gentes, a los muertos, a la memoria.

DESDE LA AUSENCIA Y HACIA OTROS HORIZONTES

Pocos manantios poéticos habrá tan fértiles como el que nace del recuerdo de lo entrañado al interrumpirse la contemplación cotidiana de lo nativo. *Memorial de ausencias* (3) abarca esa forzosa ruptura a la que un día abocara quien hubo de cumplir el trance frecuentísimo de la emigración. Este libro, que ha sido honrado con el Premio Fastenrath, uno de los más importantes que se conceden en España, avalado por el prestigio de la Real Academia Española que lo otorga, tiene arranque en un extenso poema cuyo título, *La sangre compartida*, anuncia el deseo de asumir el mundo extremeño, esta vez para mostrarlo a su amada. Nuevamente consta aquí la intención de salirse de los límites regionales para mirar hacia la América española, porque *Mis palabras de aldea allí magnificadas, / aquí tal vez perdidas, allí reverberando*. Esto es, la pérdida del contacto directo impele a potenciar una apertura, una extensión de la mirada, una búsqueda de huellas más allá de las comarcales: *Oh, mar de Extremadura, mar alado, / mar en eterno barbechal de duda, / oh, mar en soledades desolado / con vocación universal de puerto... / Al otro lado, América desnuda, / siempre en la orilla de tu labio abierto*.

En este segundo poemario, Castelo, junto a piezas que inciden claramente en motivaciones entroncadas a la tierra nutricia—garbosas décimas, villancicos y canciones—crea su poesía atenido a la emoción personal, como en esas soleares de *Para morirme*, tan bien logradas, en las que dice: *Corazón que ya no canta / lo mismo le da vivir / que morir en la garganta y, asimismo, Que nada me llevaré / si acaso la sed abierta / del trago que me tomé*. El terreno, próximo al andaluz, se nota. Y en *Camposanto de Granja*, que dedica a Manuel Machado, se percibe un pulso

tenso: *Juego de ambiciones / echado a esta carta: / un corto camino / y una estrella alta. / Nube, sierra, campo, / vida, sueño, muerte... / Cuando acabe todo / aquí está mi suerte*.

Castelo incorpora distintas perspectivas de su peregrinaje, y una de ellas, *Nubes sobre la piel de España*, construida en armonioso verso blanco, constituye un logro redondísimo por invención y realización, como el poema que antecede, *Aeropuerto internacional*, ofrece la medida de lo que, con son y técnica semejante al anterior, suma posibilidades a la poesía de Santiago Castelo sin pérdida, sino al contrario, de sus valores de emoción y transparencia habituales.

GREDOS, PAISAJE Y ECOLOGIA

Florencio Martínez Ruiz, en el preliminar de *La sierra desvelada* (4), llama a Santiago Castelo *bardo y poeta de vuelo popular*. Es así, sin perder de vista las salvedades a que unas líneas más arriba me refiero, y que apuntan con acierto a otro objetivo más ambicioso. Hay líricos que necesitan un paisaje, una respuesta, al ansia de los ojos. Se habla justificadamente de la degradación de la Naturaleza y, por ello mismo, de un movimiento de retorno a su atmósfera. Por fortuna, esa vuelta tiene visos de producirse. Si la poesía es siempre un adelantamiento, atendamos a los síntomas.

Gredos constituye una impresionante configuración de cumbres en soledad. El recuerdo de Unamuno empieza a estar presente en la cita del poemario. No podía faltar en un libro de Castelo la referencia a Extremadura, que se concreta en la dedicatoria y en el soneto del que parte este nuevo libro: *Ya vive Extremadura coronada*. Pero el poeta de Granja de Torrehermosa, antes que un paisajista, es un sentidor, y ahora, contagiándose, según es de ley, de lo que tiene ante sí, su verso se erige con brío en los sonetos: *Galayos, En su primera soledad de piedra, Sonetos que llaman de la Condesa*, donde se usan procedimientos tan clásicos como la estructura bímembre y aun trimembre y el encadenado y en los que, al igual que en otros momentos, hay una visión de la sierra, habitada por la historia—Goya, la mujer de Alvaro de Luna—, que no es sino consecuencia de una inclinación corazonal. Cambiando el tono, unos villancicos en los que abunda Castelo en la línea marcada por Federico Muelas. Espléndido es el *Villancico que llaman del periodista*, lleno de gracia. ¿Cómo apartar este esfuerzo de renovación de un género tan tradicional del nombre de Luis Rosales, quien, en esto también, *trajo las gallinas?*

Con todo, lo que entiendo que acrecienta el valor del libro es esa fusión de tierra y memoria amorosa: *Sierra sin Norte, Lienzo, En las ramas del mirto, Romancillo de las posesiones*.

El Premio Nacional Gredos 1980, concedido a este libro, nos lleva a emplear una palabra que de cuando en cuando se repite, más o menos convencionalmente: *ecología*. La salvación de la Naturaleza, tan amenazada—incluida la sierra de Gredos—, tiene mucho que ver con la salvación del hombre contemporáneo a quien le corresponde su culpa en el desastre. La poesía ha de actuar a manera de llamada y toque urgente de atención. Santiago Castelo no concibe el arraigo sin que el cuerpo del alma y el alma del cuerpo comulguen apasionadamente en lo que se ve, se palpa y estimula el sentir. Santiago Castelo, ligado a Extremadura, está lejos de los mundos artificiales. Es solidario de una antigua herencia que desprende el aroma de todo un pueblo.

JIMENEZ MARTOS

118 (3) Santiago Castelo: *Memorial de ausencias*. Col. Alamo Salamanca, 1972.

(4) Santiago Castelo: *La sierra desvelada*. Arbolé, Madrid, 1982.

EL PLACER DE NARRAR

LUIS MATEO DIEZ: *Relato de Babia*. Papalaguinda. Valencia, 1981.

Luis Mateo Díez (Villablino—León—, 1942) es uno de esos narradores españoles de profunda y personalísima dicción, de jugoso y madurado estilo, que, por unas u otras circunstancias, casi siempre ajenas a consideraciones y valoraciones estrictamente literarias, ha permanecido hasta el momento en un segundo plano, injusto a todas luces, del actual panorama narrativo español. Además de su desinteresado y total alejamiento de los círculos y santuarios madrileños donde se reparten prebendas y bendiciones literarias, el interés de Luis Mateo Díez por temas narrativos de ámbito local—al margen completamente de modas y tendencias—puede ser la causa principal de ese olvido y desconocimiento en que se halla relegado este insólito y sorprendente narrador al que yo sitúo, pese a la aparente osadía de mi afirmación, en uno de los primeros lugares de la actual narrativa española.

Un ejemplo más, extremadamente clarificador en este caso, de todo lo dicho anteriormente lo constituye su último libro publicado, *Relato de Babia*, amalgamada e insólita narración en la que Luis Mateo Díez nos traza de una manera aparentemente más etnológica que literaria la epopeya desolada y rota de una tierra mítica y legendaria: la Babia arcaica de resonancias celta-astures, la comarca de impresionante belleza, enclavada en pleno corazón de la alta montaña leonesa, que sirvió de lugar de caza y recreo a los reyes leoneses, que fue criadero de caballos salvajes y paso de peregrinos hacia Santiago, que fue escenario de guerras y pasto de rebaños trashumantes y que, hoy, conserva todavía, pese al progresivo abandono y ruina de sus pueblos, gran parte del interesantísimo acervo cultural y etnológico que sus hombres forjaron siglo a siglo hasta convertirla en una de las comarcas naturales de mayor interés paisajístico y cultural de León y del país entero.

Pero no nos engañemos. Una vez más, como ya señalamos que sucede en los libros de Luis Mateo Díez (*Memorial de hierbas*, *Apócrifo del clavel y la espina*, o el mancomunado, insólito y corrosivo *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*), nos encontramos, sobre todo, ante una construcción inequívocamente narrativa, ante una forma de contar innegablemente literaria en lo que de creativo y suprarreal pueda tener el lenguaje y el estilo utilizado. Luis Mateo Díez es uno de esos narradores a los que les sigue interesando esencialmente contar cosas. Y contarlas de forma despaciosa, morosa, saboreando su propio relato, recuperando ese placer de narrar que ha sido común siempre a todos los grandes novelistas. En el caso de *Relato de Babia*, Luis Mateo Díez

nos cuenta leyendas y testimonios, costumbres y recuerdos de una tierra hermosa y mitológica en la que él hunde sus propias raíces. Pero de la misma manera nos podría contar una novela babiana, una novela argumental en la que se fueran engarzando todos los datos culturales y etnológicos, paisajísticos y geográficos, que aquí se acumulan. Y el hecho de que el libro lleve un título tan sugestivo y sugerente como *Relato de Babia* nos sitúa inmediatamente en el campo inequívoco de lo narrativo, de lo que se *relata*.

El libro se nos presenta, más que como un relato lineal y uniforme, como un collage de diversos géneros narrativos (si es que hoy se puede seguir hablando todavía de géneros) en el que se dan la mano a lo largo de las páginas del libro, entrelazándose, el cuento y la recreación poética, el reportaje periodístico y la recopilación de datos etnográficos. El viajero, el narrador, recorre la Babia mitológica por sus caminos y por sus leyendas, por sus pueblos, mitos y costumbres. Y, así, va de la descripción emocionada y nostálgica de las distintas Babias (el Valle del Luna, la Babia Baja y la Babia Alta) a la exposición literaria e, incluso, gráfica, de las diversas y ancestrales costumbres autóctonas (los filandones, la trashumancia, los bailes, juegos y canciones, la alzada vaquera...); del estudio breve del lenguaje babiano—el pachuezo— a las transcripciones estrictamente magnetofónicas de los testimonios de algunos viejos lugareños, como Cesáreo Alba, el vaqueiro de Torrestío, o Adelaida Valero, la última babiana del pueblecito abandonado de La Cuesta. Para una mayor idea de *totalidad* de este *Relato de Babia*, el libro se completa con varias fotografías de impecable técnica y belleza, de las que es autor Fernando Díez, y con una serie de dibujos ilustrativos de Antón Díez. Estamos, pues, ante un libro *total*, ante una amalgama perfectamente urdida de grafías y géneros literarios que convierten este *Relato de Babia* en una obra insólita y difícilmente clasificable.

Volvamos al principio, al resbaladizo concepto de lo narrativo. Si el lector de *Relato de Babia* analiza con atención el estilo, el lenguaje utilizado, la forma de contar, observará una urdimbre in-



terlineal y entrelazada, una serie de capas de lenguaje y de ficción superpuestas que son las que caracterizan, en último término, cualquier plano narrativo, cualquier construcción o relato, sea cual sea su objeto de tratamiento, su tema. En este caso es etnológico. En *Parnasillo...* era esperpéntico-poético. En *Memorial de hierbas* y en *Apócrifo del clavel y la espina* exclusivamente narrativos (ficción o recreación imaginativa de recuerdos y datos reales). Pero, por encima de temas, enfoques y tratamientos, el lector observará siempre el jugoso lenguaje, el madurado tratamiento personal de la interesante e injustamente desconocida pluma de Luis Mateo Díez. Un estilo, un lenguaje y una forma de contar que, si, en *Relato de Babia*, le acerca un poco a la particular manera de contar de los antiguos bardos, en *Memorial de hierbas* o en *Apócrifo...*, le convierten en un narrador puro y peculiar, de personalísima dicción, que, como ya dije al principio, permanece injustamente ignorado pese a su indiscutible calidad literaria. La limitada y localizada distribución de *Relato de Babia* impedirá un conocimiento más amplio de la obra de Luis Mateo Díez. Esperemos que su primera novela larga, *Las estaciones provinciales*, de próxima aparición, sirva para situar las cosas en su sitio y para que Luis Mateo Díez alcance la resonancia que le corresponde dentro del actual panorama narrativo español.

JULIO LLAMAZARES

LA LITERATURA, UN SENTIDO DE TOTALIDAD

ENRIQUE PUPO-WALKER: *La vocación literaria del pensamiento histórico de América*. Editorial Gredos, Sociedad Anónima. Madrid, 1982.

La ficción literaria organiza su propia vida y crece con relación a sus propios elementos. En ocasiones comporta poco respeto para con la realidad que existe debajo de ella, o, cuando menos, es la narración de los hechos—la forma de narrarlos—un integrante tan fundamental como su propia gestación. Este es el hecho cuidadosamente analizado por el autor de este libro, tan documentado como preciso.

La realidad del pueblo americano de habla hispana y su reflejo en las viejas crónicas de Indias queda en la base de las reflexiones de Enrique Pupo-Walker. A partir de ellas se lanza por los caminos de la investigación literaria, a la búsqueda de los elementos imaginativos y de creación del propio mundo de los autores de documentos históricos, que describen los orígenes e inicios de la sociedad de aquellos primeros habitantes de una América recién descubierta. No obstante, el autor

no se detiene en los primeros documentos, sino que investiga en torno al desarrollo de la prosa de ficción de los siglos XVI al XIX.

Quizá este libro aclare, sin intentarlo formalmente, aquel aserto ya incontrovertido de que no es posible contar los sucesos con «absoluta objetividad»; por el contrario, se revela cada vez como más verdad que las cosas se cuentan de acuerdo con la experiencia cultural y sentido de quien las cuenta.

Es un hecho que los primeros cronistas de América son los primeros narradores literarios de América. Y este dato, que para mentalidades de un extremo sentido compartimental sería un conflicto inicial, ya que habría que intentar «separar el grano de la paja», se muestra como la raíz de un nuevo planteamiento de las crónicas de los primeros pobladores. El eterno problema del fondo y la forma cobra un nuevo escenario. Se abre un nuevo mundo de aproximaciones humanas a la compleja y rica realidad de la expresión y comunicación literarias.

Quizá pocos mundos de entre los posibles de imaginar serán tan atractivos para el escritor como este de la América primitiva con su sincretismo cultural y racial.

Sin duda alguna, el escritor de *Crónicas de Indias* acertó a reflejar los hechos y el contexto en todas sus dimensiones.

Resulta interesante observar la aportación de Pupo-Walker en la primera parte de su libro. Parece aceptado universalmente, e incluso hay quien lo acentúa con rigor, que el punto de partida del escritor de crónicas es multidimensional, es decir, se hace imposible el sometimiento del escritor, aunque lo sea de crónicas, al esquema esclerótico, si bien científico, de la historiografía pura. El hecho literario sirve más, en este caso, para comprender cómo los textos interpretan los hechos históricos desde un determinado marco cultural.

El autor lo ha visto muy claro: «Ante todo, la fabulación, en sus formas más complejas, yuxtapone a las cronologías habituales un tiempo a veces ilimitado y contradictorio, que emana del mito o la leyenda y que de hecho entorpece los esquemas progresivos que desvelan al historiador.»

Resulta revelador el título del último capítulo de este libro, «Mutaciones de la relación ocasional en el siglo XIX: precisiones conceptuales sobre el cuadro de costumbres y el cuento literario». Y es que la lucha de lo objetivo-subjetivo, presente siempre en todo estudio de comunicación a nivel literario, acaba saliendo a la superficie como dos netas formas distintas de concebir el hecho literario: «La narración costumbrista aparece hoy como una escritura envejecida, que evoca la presencia borrosa del daguerrotipo. Son relatos en los que—como dijera sabiamente Mark Schorer— el relator ya no se preocupa por alcanzar una valoración significativa de la existencia, y por ello se complace en la mera descripción de lo que le circunda. El cuadro de costumbres y el cuento literario son, por decirlo así, dos creaciones que apuntan hacia niveles desiguales de la experiencia literaria.»

120 A partir de esta visión adquiere profundidad y justeza el título del libro, un tanto rebuscado a primera vista,

Enrique Pupo-Walker alcanza algunas conclusiones, de las que la primera resalta con especial luz: «En América, la escritura ha retenido un singular anhelo de revelación, que inauguraron los primeros textos del Descubrimiento y la Conquista.»

Es absolutamente cierto que la originalidad de los escritos americanos queda más subrayada por el hecho de sus mitos y leyendas, recibidas por una Europa ya culta, que se empeña en descubrir más a una América para cuestiones políticas y geográficas que para el análisis literario de los textos que se van produciendo en el inicio de su caminar histórico. Afirma el autor en este mismo sentido: «Hemos reconocido, a la vez, el impulso infatigable de una búsqueda que en sus estadios iniciales quiso confirmar, en tierras americanas, los mitos y creencias de la Antigüedad. Y esto es aún más significativo cuando observamos que ese mismo afán se aplicará repetidamente a la definición del hecho cultural americano.» Y continúa: «Podría decirse sin exageración alguna que, desde los descubrimientos, hemos sentido la necesidad apremiante de explicarnos ante el resto del mundo... En parte ha sido así porque el pensamiento europeo—que siempre nos ha proporcionado la medida de lo válido—por lo general ha contemplado la cultura americana como un hecho multiforme, marginal y a veces incoherente.»

Pero el autor no se queda en la afirmación de la originalidad de las primeras expresiones culturales de los americanos del descubrimiento ni en la demostración de la indisolubilidad literaria entre el hecho contado y su circunstancia de ser contado. Más aún, observa, con finura de crítico sagaz, que en aquellas primeras letras fue plantado el germen de cada uno de los géneros literarios desarrollados durante siglos posteriores en toda la realidad histórica de la literatura hispanoamericana.

Así, una vez que han quedado claras en los escritores americanos iniciales las ambigüedades internas del discurso histórico, el autor abre el camino para asomarse a algunas instancias de la aprehensión imaginaria de la historiografía de Indias.

Pupo-Walker está convencido de la vigencia de la cosmografía, como campo posible de la unión con la realidad histórica, y de la incidencia de lo legendario, como actitud premeditada en el relato.

Es definitivamente clarificador del sentido de lo que el autor quiere decir este texto de Fernández de Oviedo, en que se reconstruye la labor colonizadora del padre Las Casas y donde aquél hace gala de tanta ironía como conocimiento literario y caballeresco de los datos que maneja: «Que la gente que se avía de enviar con él (Las Casas) no avían de ser soldados, ni matadores, ni hombres sangrientos e cobdiciosos de guerra, ni bulliciosos, sino muy pacífica y mansa gente de labradores, y aquestos tales *haciéndoles nobles y caballeros de espuelas doradas...*»

No está de más, a propósito de este libro, una reflexión sobre el valor de la literatura para el conocimiento profundo de la realidad que nos circunda y del propio hombre, tan sometido hoy por proyectos técnicos de todo pelaje. Quizá de-

bería tomarse en cuenta y al pie de la letra lo escrito por el autor en el capítulo III, al que titula «La Historia como pretexto»: Una manera siempre provechosa de conocer la historia es indagar cómo fue escrita.» Es decir, el análisis literario trasciende el propio sentido «literario» para introducirse en el mundo real de los hechos y poder interpretarlos con un mayor sentido de totalidad.

JESUS GARCIA YRUELA

TEATRO Y DERECHO PRIVADO

ELISA RUIZ: *La mujer y el amor en Menandro*. Ediciones El Albir. Barcelona, 1981.

Diré, antes de nada, que conozco ya algunos trabajos de Elisa Ruiz, anteriores a este libro o en prensa, que dan prueba y plena garantía del rigor y conocimiento con que se plantea sus estudios de codicología y crítica textual y los referidos a su especialidad de filología griega. Estimo que su «Introducción a la crítica textual y edición de textos», en prensa en estos momentos, constituirá—en lo que conozco—una gran aportación al tema. En esta línea de interpretación directa de los textos y con amplia formación filológica se inscribe su libro sobre el teatro de Menandro, pero para ir desde la fidelidad a las fuentes a la propuesta de una interpretación que es lo que, a mi ver, valora todo estudio de crítica literaria, y más en este caso por una clara vocación interdisciplinaria.

Quiero destacar que el estudio de Elisa Ruiz puede interesar tanto al especialista en filología clásica como al estudioso del teatro y también al especialista en Derecho en cuanto que el análisis de los textos de Menandro proporciona datos jurídicos fundamentales sobre Grecia en la época del dramaturgo. Según nos dice la autora «su estudio pretende establecer un correlato entre las normas jurídicas vigentes en la Atenas de Menandro y las que él nos refleja en sus obras, a fin de dilucidar el valor documental y el grado de realismo de su producción (...) (pág. 24). Apuntada esta pluralidad de intereses del libro que comento, me referiré primero a su interés para el especialista de teatro.

Me parece muy sugestiva la relación que establece Elisa Ruiz entre la tipificación que supone el teatro y la tipificación que supone el Derecho, lo que le lleva, inevitablemente, a los terrenos resbaladizos del problema del realismo, es decir, de la fidelidad del texto artístico a la realidad circundante, en la que el entramado de leyes es «como un tejido sutil que, a modo de una segunda piel, envuelve a todo individuo que vive en sociedad» (página 219). Reconociendo al ordenamiento jurídico un peso fundamental en la vida del individuo, Elisa Ruiz analiza compara-

HUMOR CRITICO

MANUEL GARCIA VIÑO: *Sombras de burocracia*.
Editorial Heliodoro. Madrid, 1981.

Manuel García Viñó, autor de varias novelas, libros de poesía y ensayos muy serios, saca ahora a la luz estas sombras de otro tiempo que no han perdido su vigencia, dieciocho relatos en los que desfilan los Masgómez, los Subpérez y los Supergómez, toda una gama de funcionarios, de ciudadanos sin ciudadanía, de individualistas simpáticos, de irresponsables que carecen de sentido de realidad; pero todo, pese a la intención crítica, se suaviza con el final inesperado que rompe lo lineal y convence al lector de que es mejor reírse de los propios males, aceptando que esto es así.

Son, podría decirse, las historias del franquismo que sólo es posible leer en la democracia, porque lo mejor de estos relatos es la libertad con que fueron escritos hace nueve años. El propio autor confiesa que le supuso un desahogo en aquel entonces, durante el tiempo en que se vio convertido en funcionario de un ministerio, y resulta bastante destacable que, viviendo desde dentro la situación, se alejara lo suficiente para contemplar el funcionariado con la perspectiva necesaria que genera el humor, para satirizar los defectos, los complejos y la represión hasta hacer de ellos una caricatura que provoquen nuestra sonrisa.

Es este un libro de humor crítico, pero bastante real, pese a que es la exageración lo que divierte. Reuniendo los dieciocho trozos nos encontramos un cuadro bastante completo de curiosas conductas, como es en el caso de los reprimidos de «Rififi» o «El inmoralometro», entre el desfile de hombres dóciles y adocenados, víctimas de la burocracia y de un poder que sistemáticamente los anula.

Aparecen los monopolios, los servicios de urgencia, las amistades inservibles, la publicidad, los males de la sociedad de consumo, las artimañas para entontecer.

Con precisión y acierto plasma la escasa personalidad del sufrido español medio, desde el sumiso al rebelde, cuya única rebeldía consiste en no querer ser jugador de fútbol de un equipo determinado. La prosa directa y la brevedad de cada una de estas narraciones hacen que su lectura sea agradable, entre sonrisa y risa. En algunos relatos consigue intrigar al lector para llevarle a un final siempre inesperado que le haga carcajearse. En otros, no pasan de ser un chiste.

Libro de ayer y de hoy, retrato de un país donde proliferan los aficionados importantes, donde faltan los expertos, pero nos contentamos con los paletos, los bastardos. Los pecadores de antes son los hombres libres de hoy. García Viñó no se ha dejado nada en el saco. En las páginas de este pequeño libro encontramos al soldado, al pintor, al poeta al que le duelen los suburbios mientras se bebe un Chivas doble para bañar los testículos de canguro australiano. Son los artistas sociales, los reformadores que viven rodeados de lujo tratando de cargarse las estructuras que les protegen, los que salen peor parados. También el editor que rechaza al escritor español y acepta al extranjero parece haber sido contemplado más que a través de un espejo cóncavo, a través del sentimiento. Sin embargo, son estas actitudes que hemos visto en muchas ocasiones.

El último relato del hombre que deja de pisar el suelo es verdaderamente significativo, y quizá sea con el que mejor se identifica su autor como hombre desplazado en un mundo de funcionarios adocenados y grises, el más destacable entre la extensa gama de imágenes vistas a través del espejo cóncavo de la sátira.

Manuel García Viñó inicia el libro dirigiendo al lector unas palabras con las que parece querer disculparse por las exageraciones, necesarias para provocar la sonrisa. Sin embargo, la deformación grotesca, aunque nos pese, es bastante real, y si no lo fuera se lo perdonaríamos, agradecidos por el rato tan divertido que nos hizo pasar.

ROSA ROMA

tivamente lo que podríamos denominar los «datos reales» de época y el modo de aparecer éstos en la comedia de Menandro para de este modo detectar la ideología y la función de su comedia según la utilización que hace de esos datos de la realidad. Esta forma de hacer, a mi juicio plenamente válida, le permite matizar y hacer nuevas aportaciones sobre la concepción que Menandro tenía de su función como dramaturgo: así, por ejemplo, en lo que hace referencia al conformismo y evasión de su teatro, la función de la risa, pero también en lo que se refiere al modo de estructurar sus comedias y la evolución de los personajes.

Conozco muy bien las dificultades que surgen de los desacuerdos entre las palabras de los personajes y sus acciones y las que surgen de la especificidad de lo literario como creación artística que se rige por sus propias normas, pero precisamente por haber estudiado estos aspectos en Lope se me hace especialmente útil el estudio de Elisa Ruiz sobre Menandro, que no es ajena a la problemática que enunciaba. Retendré una de sus afirmaciones por su valor generaliza-

dor y porque proporciona una clara idea del sentido y orientación de su estudio: «Menandro, para captar a su público, pone en boca de sus entes de ficción aquellas afirmaciones y supuestos de los que se nutre el espectador medio, a la vez que los sitúa en un contexto de usos y prácticas cotidianas. Una vez que ha conseguido esta especie de *consensus general*, va destilando, en pequeñas dosis y con discreción, los principios y creencias constitutivos de su propia ideología» (página 21). Enlaza directamente con esto la presentación que hace la autora de la estructura de las comedias, el conflicto que genera la acción y la inclusión explicativa de esta acción en la esfera del Derecho privado vigente en la época. No se trata de una relación mecánica entre áreas distintas de la experiencia humana, que tendría menor valor metodológicamente, sino de un intento de articularlas para interpretar el teatro de Menandro en un aspecto particular, pero esencial. Y me parece perfectamente lícito, aunque en estos planteamientos se diluya la «artisticidad» del texto, pero esto es otra cuestión en la que no hace al caso entrar.

Me refería al comienzo a la pluralidad de intereses de este libro. Precisaré ahora que no sólo para el historiador del Derecho privado, sino para el estudioso preocupado por la evolución del concepto y organización de la familia. Hay, en efecto, multitud de datos e interpretaciones de primera mano sobre la organización del matrimonio, concubinatos, adulterio, poligamia, divorcio, así como sobre los hijos, el derecho de sucesión, etc., y articula para ello la información que proporciona Menandro (interpretándola, como vimos) con la información objetiva de época. No propongo con esto una lectura desarticuladora del esfuerzo llevado a cabo por Elisa Ruiz para articular e interpretar la relación entre la convención dramática y la práctica de vida, sentido último de su estudio.

Ciertamente hay otros valores en este denso trabajo, pero insistiré, como final, en el mérito que hay en convertir el rigor textual en valiosa interpretación, caldeando la frialdad de otras frecuentes aproximaciones a la literatura.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE 121

LA TRISTEZA ES EL ORIGEN DEL ENCUENTRO

GERARDO LOPEZ AYALA: *Los gestos*. Rosario Sastre Editor. «La Girándula», Colección de relatos. Madrid, 1981.

«La tristeza es el origen del encuentro», nos dice López Ayala, y es esa tristeza, hermanastra con frecuencia de una soledad hija de distintos momentos de ánimo y de una misma madre, la vida, la que forjará el primer desasosiego, la que horadará, día a día, el gris sucederse de las horas, hasta servir de válvula de asombro, de punto de partida para una ficción, un sueño de quimeras en donde poder reclinar la última esperanza, el úni-

co resquicio por donde se nos ha permitido —a lo largo de esta ya prehistórica y desangrada piel humana— huir en el olvido, salvarnos en la distancia que nuestra imaginación sea capaz de interponer entre el monótono dictado de los mismos relojes y el planeta celeste e infinito al que osemos elevarnos.

Y en ese elogio de la locura —tomada ésta como el único vehículo posible— asienta sus páginas este largo relato —o novela corta, como prefieran—. De inmediato, y al hilo de lo ya explicado, harán su aparición en el texto las alucinaciones. Encuentros reales, ficticios; encuentros que muchas veces pueden ser ambas cosas a la vez. Transmutación de personalidades, de palabras y escenarios antiguos, repetidos ahora en una realidad descartada que hace dudar, con frecuencia, finalmente, sobre la misma solidez del hecho, sobre cuál de sus interpretaciones y disfraces puede ser el verdadero. La búsqueda, yo diría mejor la exposición de un temblor vital que el autor se ve obligado a compartir con las distintas

compañías, valga la redundancia, que sabe hallará desde el mismo momento en que decide apresurar su pluma en el riesgo del empeño: su propia ficción, el mundo que ha creado para evasión, paradójicamente, de fantasmas con distintos nombres; luego será el papel, otro fantasma amigo que siempre tendrá dispuestos sus manteles blancos para albergar el tedio traducido de los malos momentos; finalmente —admitamos la eternidad editorial que en estos casos suele acompañar al adverbio—, el libro, publicado, llegará al lector, último eslabón en la búsqueda de la comprensión, del hallazgo y rescate, de las sombras anónimas de la masa, de una posible y anhelada voz nueva, arrullo y mano tendida que haga extirpar en el olvido el tumor, atosigante y creciente, de la nada.

Y mientras el autor se recrea en una incesante sucesión de idas y venidas desde la proximidad de un entorno real que le es insuficiente —aunque en ningún momento lo pierda de vista—, pone a nuestro alcance un libro tierno, con mo-

EL RIGOR DEL LENGUAJE

JOSE LUIS CASTILLO-PUCHE: *Conocerás el poso de la nada*. Edit. Destino. Barcelona, 1982.

Que la literatura de Castillo-Puche nace íntimamente arraigada del hondón de su vida, lo demuestra una vez más su, hasta ahora, última novela *Conocerás el poso de la nada*, obra que cierra una trilogía y que además de retomar una serie de aspectos de la anterior producción de Castillo-Puche, que han llegado a constituirse en constantes temáticas de su novelística: Hécula, la infancia, los efectos de la guerra civil, la obsesión por la muerte... Además de esta vuelta a asuntos ya tratados, digo que *Conocerás el poso...* supone un cambio en el tratamiento estilístico del argumento central, eje de la trilogía: la infancia. Es, por tanto, esta novela un libro continuativo, pero que adensa lo que Castillo-Puche inició en *El libro de las visiones y apariciones*: el procedimiento narrativo. Es ahora, en *Conocerás el poso...* cuando el ensamblaje entre fondo y forma se hace más perfecto, cuando la sintaxis y la palabra se adecuan a la forma narrativa: un apretado y dinámico monólogo interior de un personaje que va a la búsqueda desesperada de su identidad, a través de un doloroso viaje por el recuerdo. Un recuerdo lleno de nostalgias maternas y, sobre todo, de afanes liberadores. Gracias al verbo ese pasado será rescatado, escrito en aluvión oracional, en divisiones secuenciales, en párrafos sin puntos, en borbotón verbal, en constantes polisindetones, aspectos que contribuirán a dinamizar el relato. En este narrar no hay parón posible hasta que se acabe de contar aquello que preocupa al personaje-narrador: la muerte de su madre. Este necesita despojarse de

su sentimiento de culpabilidad, de participación en una muerte absurda que necesita un espacio (Hécula) y, sobre todo, un modo de realizarse: es la preocupación estética sobre el hecho de morir y a su vez la sublimación de ese acontecimiento violento a través de la memoria.

Por eso el narrador, al tomar, abandonar y retomar el hilo argumental, configurará paralelamente la estructura del relato, una estructura de ondas expansivas que, progresivamente, van empequeñeciendo sus círculos hasta que éstos desaparecen una vez que todo ha sido contado. Dos son las perspectivas gramaticales utilizadas: la primera y la segunda, un yo y un tú, caras de la misma moneda: el personaje se dirige a sí mismo en segunda persona en un claro desdoblamiento de un yo demasiado abatido, demasiado afectado por el esfuerzo y el dolor que suponen recordar.

De este modo el lector se instala en el pensamiento del que cuenta y será precisamente el desarrollo ininterrumpido del pensamiento lo que nos muestre las fisuras, los quebrantos, las inseguridades y las grietas del personaje. La retrospectiva jugará un papel muy importante desde un punto de vista estructural. Hay que tener en cuenta que el personaje de *Conocerás el poso...* narra temporalmente distanciado y emocionalmente obsesionado por la memoria de su madre; por eso tiene sentido y se explica ese constante pendular, ese ir de un suceso a otro, ese cortar y olvidarse ciertos acontecimientos inicialmente esbozados, como la historia de Herminia y precipitadamente abandonados: estorban al narrador porque lo único que quiere contar es la historia de la madre, que es el único acontecimiento no desteñido por el paso del tiempo.

Conocerás el poso... es una novela estilísticamente más trabajada; podrán citarse muchos ejemplos, mencionaremos unos cuantos como prueba de lo

mentos de gran belleza, un libro en el que se aprecia un mimo del autor hacia su obra y, en especial, al tema origen de la misma, que siendo objeto de numerosas aproximaciones en la historia cultural de este siglo, se desnuda, en este caso, de la trascendencia con que suele presentarse, para desembocar en un original sencillo que nos irá dando en cada página suficientes motivos de compensación y entretenimiento, hasta llegar a un final «inesperado» que López Ayala —al no ser en absoluto fundamental en la obra dicho desenlace— nos deja intuir a lo largo de párrafos anteriores.

Discípulo —según sus propias palabras de presentación— de Meliano Peraile, y con gran influencia —confesada— en su labor literaria de la obra de Antonio Martínez-Menchén y Jorge Ferrer Vidal, Gerardo López Ayala alcanza con *Los gestos* su segunda obra publicada. La primera, *El traje nuevo y otros cuentos*, apareció en 1978. La lectura del libro aquí comentado, así como la obtención, en la convocatoria del presente año, de una de las

Huchas de Plata otorgadas en el prestigioso concurso de cuentos que organiza la Caja de Ahorros, convierten a este escritor madrileño en uno de los autores en alza dentro del prolífico escalafón de los cuentistas españoles.

FERNANDO BELTRAN



UNA HISTORIA UNIVERSALIZANTE

ANTONIO BENEYTO: *El subordinado*. (Prólogo de Manuel Andújar.) Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.

Tal vez dentro de unos años, si esta pequeña novela tiene la suerte de seguir siendo leída o recordada, pueda considerarse entonces como un pequeño documento «histórico» de ese tipo de vida tan vulgar, dicen, que se ha venido llamando vida cotidiana y que en el fondo no es más que una sola cosa sin calificativos posibles, quiero decir, la vida, sin nada más. En el fondo, una narración como la que Antonio Beneyto nos presenta bajo el título de *El subordinado*, no nos resulta nue-

que acabamos de decir: la metaforización de la obsesión sexual: «la carne brilla como los peces sobre el mármol, la luna se hace muslo o seno de mujer». La descripción de sensaciones acústicas: «la voz se le rompió como cuando una caña se pisa con el pie». El uso del eufemismo para evitar nombrar la palabra tabú (la tuberculosis, recuerdo de tanta tragedia). Se habla de «tos», pero al caracterizarla como «aquel desgarrado terciopelo de su garganta», alertan al lector. Y, por último, esa adecuación entre meteorología y suceso dramático. Cuando la madre del protagonista está a punto de morir la mañana se metamorfosea y se animaliza brutalmente: «era gris, amarillenta, espesa y larga como la placenta de una burra».

No hay que olvidar tampoco como recurso de estilo la recurrencia al humor con un fin claramente desdramatizador, así como el múltiple uso que Castillo-Puche hace del diminutivo para expresar estados afectivos que van desde la nostalgia al amor, la ternura, la ironía...

En cuanto a los personajes, tres son los procedimientos utilizados para negativizarlos: la identificación animal, la cosificación y la reducción. La madre ocupará con su fisicalidad todo el relato: es el refugio, la ternura y la compañía. Su progresivo proceso de espiritualización e infantilización, así como su estilización, recordarán esas figuras como vaciadas del Greco. Este especial tratamiento de la madre se opondrá al de la mujer en general, que en la mayor parte de las novelas de Castillo-Puche protagonizarán historias de amor frustrado.

El espacio continúa siendo Hécuba con su culto macabro a la muerte, con su característico ventarrón, con su fanática religiosidad, pueblo querido y odiado por el personaje, un hombre marcado por la negación de la libertad, educado en la alienación, víctima sometida, como su madre, que decidirá para sorpresa de los lectores de la obra anterior del escritor murciano, no huir del pueblo metaforizado y solanesco, sino volver a su tierra y recuperarla, porque «allí es donde se encontrará consigo mismo».

Es el niño omnipresente en casi toda la novelística de Castillo-Puche quien explicará el presente del narrador. Se recrea en la infancia como un estado perdido, pero no añorado. La razón estriba en que la infancia de Pepico está hecha, sobre todo, a base de quebrantos y temores, patetismo y dramatismo; este mundo del niño no es un paraíso idílico y desproblematizado, es un mundo trágico que hace llegar más rápidamente a un estado adulto, de semitristeza y miedo, porque no podrá olvidar los rituales de muerte, los rezos fanáticos, las caricias urgentes y solitarias, el sexo crispado, las miradas maliciosas y el tiempo controlado. En este mundo de adultos totalmente confusos, un personaje destaca por su lucidez e ingenuidad: la madre-niña. Ella endulza las amarguras del seminario, los dolores de la guerra, la opresión de los tíos; ella vuelve cálido lo frío, aligera los espacios pesados; ella, en definitiva, pone paz y sosiego en el alma de un hombre convulsionado y problemático.

En íntima relación con la infancia está el descubrimiento de la muerte: la de los seres queridos, o no, pero siempre una muerte violenta, y es este tema lo que da lugar a la reflexión: la muerte de la madre conduce al personaje a un cambio de actitud ante la vida (hay que recordar que todo cambia para el protagonista con la presencia o ausencia materna); por eso, a partir de ese momento, nuestro niño-adulto siente que tiene motivos para desesperarse y desear morir, consumiéndose «como el tarro de miel cuando lo apura el dedo de un niño»; sintiéndose solo ante su cuaderno de tapas con hule negro, su pasado y la necesidad de volver a «esa tierra ingrata, dura y áspera /.../ la tierra de los perfiles duros, las grietas profundas, de los yermos resacos, del sol cortante y los vientos enloquecedores», prófugo de todo, precipitado en un camino de agua, baño purificador, enajenado y libre al mismo tiempo, a la búsqueda de las raíces en un futuro sin orillas.

MILAGROS SANCHEZ ARNOSI

va, pero sentimos al leerla el pequeño remordimiento, tal vez desgraciadamente demasiado pequeño, de no haber superado esa forma de vida.

Tal vez dentro de unos años, dirán los optimistas, este tipo de novelas sea un recuerdo. Pero, envueltos todavía en el pesimismo de una realidad tan asquerosamente circundante como la que nos rodea, en esencia la misma que la que inspira la narración, preferimos pensar que el protagonista de *El subordinado* seguirá siendo el elemento más común de una historia que casi pondríamos con mayúsculas para universalizarla.

¿Es todavía, en plena década de los ochenta, el protagonista de la novela de Beneyto, un personaje tan popular como común, elevado por la creación literaria a la categoría de demiurgo? ¿O no es nada más que el conejillo de indias, o tal vez mejor, el burro de carga de una economía en la actualidad mucho más «capitalista» que en la época a la que hace referencia la narración? Hemos empleado la palabra época y quizá ello sea un evidente error: no se encuentra en esta novela dato cronológico que corrobore una aseveración exacta del momento histórico en el que la acción narrativa transcurre. A propósito o no, el autor ha dejado en el aire la cronología para ofrecernos una historia tan común que podría calificarse con aquella frase tan hecha de una historia de siempre.

La historia de siempre se repite incluso sin necesidad de contarla de otra manera. La historia de un honrado trabajador, de moral no tan estricta como para algunos sectores sociales fuera deseable, está contada por Antonio Beneyto de la misma manera que se viene contando desde hace siglos de historia literaria, es decir, una biografía en primera persona, con lo cual no queremos insinuar que el arte narrativo del autor haya dado en la vulgaridad, la misma vulgaridad de su personaje. Como siempre, la tal técnica resulta acertadísima para los propósitos del novelista.

Porque la historia que se cuenta es vital, y empleamos el calificativo en su sentido más propio. La vida de un hombre, que no por mostrarse incompleta nos resulta precisamente menos total de lo que imaginar podemos. No, la historia no comienza con el nacimiento del protagonista ni termina con la muerte del mismo. Pero sí comienza con un nacimiento: el momento en que el hombre inicia un trabajo para integrarse en una sociedad que no le admite y que simplemente lo utiliza para su propio beneficio, un beneficio que no repercutirá, nunca, nunca, en el asalariado. *El subordinado* es eso, un asalariado sin apenas protagonismo en su vida. Su muerte, probablemente, tampoco la decidirá él.

Es la historia de siempre, ya lo hemos dicho, e incluso el comentario que le hacemos nos resulta reiterativo. El tema del enfrentamiento del hombre con la sociedad que le rodea, incluso con la matización de referirse a una sociedad que margina a sus propios miembros, a los que multiseccularmente viene necesitando, es ya universal.

TIPOLOGIA DE LO FANTASTICO

ANTONIO RISCO: *Literatura y fantasía*. Taurus. Madrid, 1982.

Cuando alguien se arriesga a encabezar un libro con un título tan atractivo como peligroso es porque, sin duda, ha meditado y remeditado sobre el apasionante problema de los límites de la literatura en cuanto mimesis y su posibilidad, en estricto sentido, de creación de mundos. En otras palabras, un libro como el de Risco implica tal magnitud de problemas —y no de los de menor entidad a que nos tiene acostumbrados una crítica de cortos vuelos— que cualquier crítico puede sentir la tentación de rastrear ausencias o jugar al juego de la complementación. Pero cabe también admirar y resaltar la capacidad de interpretación, de sugerencia de nuevas investigaciones que este análisis de la literatura fantástica nos descubre.

Antonio Risco estudia la literatura fantástica, opuesta a «realismo» (prescindamos de la complejidad de tan problemático término), poniendo la mirada en un intento de definición de los distintos registros de lo fantástico en literatura, lo que le lleva a una útil clasificación, fundamentalmente temática. Esto, obviamente, plantea un problema de estructuras y formas, que Risco no soslaya, pero que, probablemente, habrá de ocuparle en futuras investigaciones para contestar a tan estimulantes preguntas como ¿hay un estilo de lo imaginario?, ¿hay una tipología formal y estructural de lo fantástico? Y englobando todos estos planteamientos desembocaríamos en una tipología de la cultura, recordemos a Bajtin, en esa línea de libros constructores de modelos, nacidos del análisis de los patrones de elaboración del pensamiento humano.

El autor no parece ajeno a las nuevas teorías, quizá no tan nuevas, de la teoría de la recepción, de la concepción de los géneros literarios como expectativa. En este sentido, se plantea la relación novela realista-novela fantástica en cuanto al lector, ya que las características de la recepción, es decir de la lectura, son fundamentalmente para establecer el grado de fantasía de un texto literario. Y esto le lleva, naturalmente, al problema de la ideología, que aunque, en cierto modo, enfoca desde una óptica de contenidos —aptitud hoy puesta en tela de juicio—, no se limita a unas relaciones más o menos mecánicas y deterministas, sino que aborda la cuestión de la actitud que subyace en la evasión fantástica y las relaciones razón-lógica-literatura, es decir, lo fantástico como interferencia, como ruido de fondo en unos planteamientos pretendidamente lógicos de la realidad. Por fuerza estudios de este tipo, con una voluntad generalizadora, han de

Pero una vez más, advertimos este tipo de narrativa, este tipo de novelas, como necesario. Creemos en el cambio, podríamos decir, amparándonos en consignas políticas, que tal vez vinieran al cuento mucho más directamente de lo que algunos puedan pensar. Pero las posibilidades de ese cambio serán siempre vistas de distinta manera por cada cual.

¿Hemos de ceñirnos, así, a las que el autor de *El subordinado* nos ofrezca en su propia obra? Antonio Beneyto ha renunciado a proponerlas. La única vía de escape que su protagonista encuentra, la del amor, tampoco le sirve. Una breve temporada, únicamente, y todo sigue igual. Es como un pequeño recreo para que las aburridas horas de clase puedan continuar abotargando mentes cada vez más adormecidas. Es una historia de amor en la que los elementos que la componen apenas se conocen. Una historia tan convencional y a la vez tan utópica como las que se vienen produciendo día a día. Todo acaba con la huida de ella y la renun-

cia hipócrita de él. Por lo tanto, nada cambia. Es el reinado de lo mediocre.

Lo mundano y lo nocturno ya no existen: se han reducido a cuatro bares malolientes que cierran a las tantas, pero nada más. Lo diario será la envoltura de millones y millones de vidas subordinadas desde su nacimiento a su muerte, productoras de productos consumibles como ellas, atragantadas de autoconsumirse. En este ambiente, que Antonio Beneyto nos transmite narrativamente desde el punto de vista de su protagonista, un subordinado más, la mujer, debería comparecer como lo distinto, lo angelical, lo maravilloso, como intenta señalarnos Manuel Andújar en su prólogo a la obra. Pero no estamos de acuerdo con él.

En un mundo como en el que el subordinado vive, la mujer todavía no se ha insubordinado. Su mediocridad es la misma que la del hombre: se llama impotencia. Por eso su retirada de la acción, su mutis, no puede ser interpretado nunca como rebelión, sino como fuga. Tal vez su regreso, si ocurriera,

asentarse sobre consideraciones diacrónicas, desde las que interpretar unas actitudes concretas y determinadas: ahí está el problema del «mundo al revés» en entremeses y carnavales, o nuestra temprana poesía del absurdo. Pero también —y Risco no es ajeno a ello— se impone un estudio por géneros, y baste citar como testimonio aquello en lo que el autor se detiene: el «realismo-irrealismo» de la lírica y la cuestión de la llamada poesía realista.

Las incursiones en el mundo del milagro, la alegoría, lo sobrenatural, me parecen apasionantes, así como el análisis de situaciones y conceptos tan inasibles y evanescentes como almas en movimiento, fantasmas, encantos, visiones por la droga, telepatía, plantas animadas, inversiones temporales, profecías, etc. Pero me interesa destacar y resaltar que Risco no se queda en una clasificación abierta y acumulativa de temas y conceptos de lo fantástico, sino que intenta estructurarla en unas pocas categorías funcionales, con oportunas ejemplificaciones en cada una de ellas. Abre así unas posibilidades metodológicas —también de complementación y matización— que juzgo de gran utilidad.

Fundamentalmente, Risco centra su atención en la literatura fantástica española del XIX y XX y se detiene en el análisis particular de *Leyendas*, de Bécquer, e *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio. En cada uno de los análisis sigue un esquema de trabajo semejante que incluye desde la «Naturaleza de lo sobrenatural» a los paradigmas conceptuales y funcionales, pasando por las características concretas de la narración y el modo de realizarla. Aparte del interés del tratamiento particular de las obras mencionadas, las propuestas de Risco tienen, como decía, un valor metodológico independiente que permite aplicarlas a otras obras y autores en un camino que va de las peculiaridades estructurales y temáticas a la función ideológica de estos textos fantásticos. Como complemento de esta metodología, el autor nos ofrece un epílogo en el que analiza «Don Illán, el mágico» para mostrar «cómo determinada manera de leer puede generar un cuento fantástico que a lo mejor no lo era en su origen...» (p. 245), y así se abren nuevas vías en el difícil y complejo estudio de la comunicación literaria. También en un breve apéndice sobre ciencia-ficción, el autor intenta mostrar la validez de su modelo de clasificación para este tipo de literatura.

Desgajado, en cierto modo, de la unidad del libro, Risco nos ofrece unas breves consideraciones sobre relación de literatura y artes plásticas en cuanto a lo fantástico. Creo que el autor podrá integrarlo en una posible y futura visión globalizadora y orgánica de lo fantástico en literatura, que este libro anuncia y encauza.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

nos demostrara lo contrario. Pero ahora, en novelas como la presente, no vemos sino la necesidad de seguir demostrando y enseñando lo que siempre ocurre.

JESUS GOMEZ AYET

EL PROCESO NARRATIVO DE RAMON

RAMON GOMEZ DE LA SERNA:
La Quinta de Palmyra. Edición y estudio crítico de Carolyn Richmond. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

exceptuamos la que figura entre las obras completas del autor, hasta 1968. Varias son las causas que han contribuido a su exigua difusión. En general se debe a que Gómez de la Serna no ha gozado del favor popular; en parte, a la moda literaria que, hasta recientemente, ha sido de signo contrario; en parte, a la incompreensión de la crítica. En particular, se debe a la estrecha moral de los años fuertes del franquismo, adversa a temas como el de esta novela. No obstante, existe hoy día un creciente interés por la narrativa de este genial escritor; la presente edición, al cuidado de la profesora Carolyn Richmond, y el extenso estudio suyo que la precede así lo indican.

La Quinta de Palmyra se sitúa en tierras portuguesas, en la ficticia localidad de Ardantes, frente al Atlántico. Palmyra, aristocrática, rica y atractiva, reside en la quinta heredada de sus antecesores, donde en el curso de un año aproximadamente vive con cinco amantes, con cinco hombres, con

cinco fracasos. Herida por la incompreensión masculina se refugiará en la pasión lesbiana, desenlace al que se encamina el relato. Aunque el triunfo de la inclinación lesbiana se presenta con algunas concesiones a la moral tradicional, de hecho, se proyecta como el resultado de las necesidades psíquicas y del temperamento de Palmyra. Ramón, al menos en este caso, supo acertar con el verdadero fondo de una necesidad afectiva. Como resultado, el lector se encontrará con una novela sumamente perspicaz, y además artísticamente lograda, sensible y bella a la vez.

La presente edición, además de reproducir un texto limpio de errores, posee el mérito también de recoger las variantes que el novelista introdujo. Tratándose de autores casi contemporáneos, una edición así sería superflua. En el presente caso es necesaria porque Gómez de la Serna publicaba con descuido, a veces dejando caer la puntuación donde cayese, incurriendo en solecismos, anfibologías, anacolutos y otros vicios, y, lo que es peor, corrigiendo la redacción a medida que se imprimía el libro... si es que la corregía. Luego, en sucesivas ediciones, solía enmendar el texto. La precipitación con que lanzaba sus obras ha contribuido a moldear la opinión de que Ramón era un escritor tan sobrado de ingenio como corto de gestación y elaboración. Carolyn Richmond rectifica precisamente esa opinión en el estudio «Una sinfonía ramoniana portuguesa», demostrando que es infundada. Este trabajo que encabeza la edición tiene también el propósito de corregir las insuficiencias de una crítica que se ha limitado a poner de relieve el humor o la inventiva del novelista. Por lo tanto, la profesora Richmond somete «a escrutinio un espécimen representativo» (p. 29), el de *La Quinta de Palmyra*, para demostrar que en esta novela existe una conjunción de «experiencias vitales, pensamiento teórico e imaginación poética» (p. 151). El análisis de esas tres bases en que descansa la ficción le sirve para descubrir el proceso elaborativo de Gómez de la Serna.

El examen de las experiencias vitales revela cómo el novelista ha transformado un material autobiográfico en material narrativo. Así se establece que la localidad de Ardantes corresponde aproximadamente a la de Estoril y, más concretamente que la quinta está inspirada, en parte, en detalles de la finca «El ventanal», propiedad que el escritor tuvo en Portugal. Más interesante es el origen de la figura de Palmyra, de su amante Lucinda y de las relaciones lesbianas. La inspiración procede de varias figuras de la época, célebres en los círculos lesbianos de París, un ambiente que Gómez de la Serna conocía bien. El análisis de los subtemas lesbianos como, por ejemplo, el del amazonismo o el del narcisismo, y de su reelaboración artística es profundo, críticamente definitivo y revela las finas dotes de la investigadora.

El proceso creador se esclarece también, examinándolo a la luz de los dos escritos teóricos (*Concepto de la literatura*, y «Las cosas y el 'ello'») que nos dejó Gómez de la Serna. Luego, el aná-

Aunque la primera edición de *La Quinta de Palmyra* apareciese en 1925, no hubo otra edición en España, si

lisis de la estructura, de los personajes y de otros recursos técnicos, demuestran cómo se llevan a la práctica. Aunque se indaga la estrecha asociación que existe entre esta novela y la precedente, titulada *El novelista*, falta un punto que me parece importante: En *La Quinta de Palmyra* se repite una fórmula estructural previamente utilizada o paradigma de diversas figuras tópicas (el falso aristócrata, el técnico violento, el artista arrebatado, el marino comodón, el turista errante, la amiga comprensiva) que, como otras tantas formas o posibilidades de afecto, equivalen en *El novelista* a una conjugación de diferentes categorías de novela, la erótica, la social, la regional, la policial, la autobiográfica, etc.

No pudiera faltar, tratándose de Gómez de la Serna, el examen de la riqueza expresiva, a veces lírica, de su prosa. No es éste un análisis de la famosa greguería que, como el humor ramoniano, es ya un tópico, sino de la técnica sensorial por medio de la que se transmiten las percepciones de los personajes, las imágenes habituales (el balcón, el biombo, el tren, el barco, la casa) y la presencia de los objetos.

En conjunto, se demuestra que *La Quinta de Palmyra* no es una simple obra de gabinete, sino una creación de considerables méritos, sentida, compleja, con un fondo concreto trasvasado en una ficción. El comentario podrá o no podrá ser válido para todas las novelas de Ramón, pero sí lo es para demostrar la solidez de su creación artística. Es posible que alguna lectora de inclinaciones lesbianas tache a Richmond de falta de comprensión, pues según una óptica heterodoxa sería inadmisibleso de «la perversión sexual del lesbianismo» (p. 135). No obstante, nos encontramos ante el estudio más importante que se ha publicado hasta la fecha sobre el arte de Gómez de la Serna.

PABLO GIL CASADO

LAS POESÍAS DE JUAN PABLO II

KAROL WOJTYLA: *Poesías*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1982; 139 pp. 20 x 13.

Debieron habernos avisado los editores de este libro de algo más de lo que se avisa en la corta introducción que, con el título de *Nota del editor*, viene precediendo a los versos del Papa Juan Pablo II. Porque en ella se nos señala exclusivamente que la edición se ha hecho partiendo de una traducción literal del poeta polaco Lobodowski, para luego encomendar a ocho poetas españoles su versión literaria. Todo este trasiego de versiones nos pone en principio en guardia, pues si toda traducción de poesía está siempre atada a la tremenda dificultad de buscar el lado mágico de cada palabra y recrearla en el idioma a que se traslada, ¡cuánto más dificultoso será

el poder identificarnos con el espíritu del poeta cuando es a través de ocho escritores—todos poetas de auténtica y probada calidad—como se hace!

Pero la prueba está hecha y podemos considerar casi como un éxito el haber afrontado esta diversidad de traductores. El libro tiene grandeza. La poesía está en estos versos golpeando, en distinta medida y tono, pero con certeza, al espíritu del lector. El caudal torrencial, incesante, que ha salido de la fuente primera, se mantiene en los poemas y en ocasiones llega a inundarnos con ímpetu arrollador. Karol Wojtyla nos está hablando desde estos versos y, con ellos, nos lleva a un mundo vario, extenso, sobrecogedor en algunos momentos, asombroso de delicadeza en otros y, palpitando en todos, la presencia ineludible y poderosa de Dios.

Dios preside todas las intenciones de los poemas. La idea de Dios gravita sobre los diferentes temas con los que se enfrenta el poeta y con las distintas maneras de ser tratado aquéllos, aunque en esta diferenciación pueda apreciarse la diferente personalidad de los poetas traductores.

La majestad de Dios,

Padre de la bondad y de la gran poesía,

se inscribe en cada verso, condiciona cada palabra, magnifica el ritmo de los poemas. El poeta se sabe inscrito en Dios y lo proclama sobre la vida y sobre la muerte, sobre el trabajo y sobre la esperanza.

*Si levanto mi yo sobre la muerte,
si lo arranco del suelo de exterminio,
es porque estoy inscrito en Ti
como en el Cuerpo
que todo cuerpo humano señorea...*

Naturalmente, un Papa que escribe versos autoriza al lector a esperarlos todo de ellos cuando, por primera vez, se le ofrecen en un libro. Por lo que de Juan Pablo II se nos ha dicho, tenemos, los españoles, la esperanza de rastrear a nuestros grandes místicos entre los versos. Pero también hemos de estar atentos al sentido pastoral que, ineludiblemente, ha de desprenderse de los poemas y, ¡cómo no!, del sentido social que, con todo el peso que ha adquirido la clasificación de la poesía social entre nosotros, tenemos derecho a esperar de quien sabemos que convivió en su juventud en minas y lugares de obreros, de quien se vio envuelto en los horrores de la guerra y en los lugares donde fueron más injustas las dentelladas de la contienda y de quien ha recorrido el mundo en un andariego—y teresiano—trajín de fundación de esperanzas y amor.

Pero, volviendo a nuestras primeras palabras, repetimos que se nos ha debido avisar de que, a estos versos, tenemos que acercarnos habiendo antes vestido nuestra curiosidad de una ceñida túnica hecha de fraternidades y humildad. Porque éstas son las dos más eminentes cualidades que brotan de esta torrencial inspiración de Karol Wojtyla, y sólo identificándonos con este espíritu podremos alcanzar las inmarcesibles alturas con que, de la mano de nuestros San Juan y Santa Teresa, ha conquistado en su vuelo el poeta.

Podría haberse hecho, acaso, una clasificación del espíritu con que se han escrito los poemas que se nos ofrecen. Los hay decididamente imbuidos por el sentimiento místico con que el poeta quiere encontrarse con la divinidad. Los hay que, a través de la contemplación de diferentes tipos de hombres, proclaman la solidaridad del amor como el camino indispensable para llegar a El. Poemas dolorosos en que del relato evangélico se llega a una idealización de las propias vivencias del poeta que se siente retratado en la personalidad de los hombres que estuvieron junto a Cristo. Así ese estremecedor poema a Simón de Cirene, en el que señalamos uno de los fragmentos más intensos de todo el libro:

*Está bien, un hombre justo—y luego
[¿qué?*

y con El—yo.

*Vendrá la gente, mujeres y niños, siem-
[pre los mismos,*

*¿Quién podrá distinguírnos a El, a mí
cuando el peso nos derribe a El y a mí?
Yo no lo soportaré: ser justo no es ser
[de acero.*

¡Con qué asombro nos adentramos en el entusiasmo y misterio de los tres poemas primeros del libro! Un himno—*Magnificat*—sirve de prefacio para todo lo que ha de venir luego. Un himno «gigante y extraño» como el que serviría de pórtico a nuestro Gustavo Adolfo, y en el que el amor por la belleza de lo creado nos presenta a un poeta que levanta los ojos desde lo profundo, que se eleva desde la mediocridad de los humanos y desde el espanto de la vida para bendecir a Dios.

*Seas bendito, Padre, por el llanto del
[ángel
sobre el alma que a ciegas lucha con la
[mentira.*

Tal vez para nuestro gusto—y bendecimos el nombre del poeta Bartolomé Mostaza que tanta grandeza puso en su versión—sean los dos poemas que siguen al «Himno», aquellos que han hecho volar con más altura el pensamiento poético del Papa. El primero, con un título bien juanramoniano para nosotros, se trata de una «Canción sobre el Dios oculto». Compuesta en dos grandes estancias, sitúa al poeta enfrentado al Misterio del que, a pesar del conocimiento de su propia limitación, se le convierte en místico deseo de aclararlo todo, de abrazarse a una chispa que le absorberá totalmente y

*ya no podrás ver nada
y no sabrás qué quieres y que El también
[te quiere.
Ni siquiera sentirás que el mismo amor
te envuelve.*

El Dios oculto se le manifiesta a través del amor y hay que buscarle despojándose de todo deseo, conduciendo los pensamientos como las sombras en rebaño tocando la hoguera lejana

en la que el jardín profundo se desmaya.

Y gloriosamente hallamos la mano de nuestro San Juan guiándole a través de las criaturas:

Decidnos, espigas esbeltas, ¿no sabéis
dónde se oculta en el trigal?
¿Dónde hay que buscarle? Decidnos,
¿dónde hay que buscarle
en el trigal dorado?

Y a Santa Teresa—tantas veces lo ha
proclamado el mismo Padre Santo, que
no nos resistimos a buscar su influen-
cia—, en la proclamación excelsa del Pa-
dre nuestro:

Por estas palabras: ¿Por qué me aban-
[donaste?
Padre, Padre, por el lamento de mi Ma-
[dre, por esto
he encontrado la redención en tus labios
en las palabras más sencillas: Padre
[nuestro.

También se podría rastrear a la Santa
de Avila en el poema «Cántico al esplendor
del agua», en el que, aparte el pro-
fundo pensamiento argumental, encontra-
mos mágicos aciertos expresivos, de ma-
nera especial en el recuerdo que la Sa-
maritana refiere de cómo era El:

Su rostro era
como luz del agua en el pozo:
un espejo... como el pozo... luminiscencia
[profunda.

... ..

... La llama,
saltando rápida del árbol seco,
levanta con su vuelo luminoso
la tapadera de la noche.

Hondo, emocionante, profundamente eu-
carístico, es el poema que titula «La
Madre», con el que Karol Wojtyła se en-
frenta al gran misterio de la Encarnación.
Hay en estos versos una infinita ternura
al dirigirse a la Madre en los distintos
momentos de su vida, valientemente ex-
presados por el poeta que, desde la inti-
midad de su personaje, explica la razón
de la existencia virgínea:

Hijo mío complicado y grande, hijo sen-
[cillo,
conmigo te acostumbraste a pensamientos
[comunes a todos los hombres...

Y es el gran instante de la adopción
del hombre como Hijo, el que le mueve
a un apasionado canto que titula «Implo-
ración de Juan»:

Que pueda decirte, Madre, como El lo
[quiso,
te ruego que no toques en nada esa pa-
[labra...

Hemos dicho que el misticismo de es-
tos versos y la profunda enseñanza teo-
lógica que de ellos se desprende no limi-
ta la inspiración del poeta a un sentido
estrictamente religioso. Hay muchos mo-
mentos, naturalmente, nacidos del hondo
espíritu religioso del autor, en que se
enfrenta a la humanidad, a las gentes que
le rodean. Con infinito amor, partiendo
del relato evangélico de la ayuda del
Cirineo a Cristo, el poeta empieza a dis-
cernir distintos perfiles de gentes que ha
conocido, con las que ha convivido horas
de trabajo, de dolor o de esperanza. Aquí



se hace presente en el libro el sentido
«social» del pensamiento de Juan Pablo II,
y el sentido real de los personajes que
define trasciende a una esfera superior
que salva y explica lo que a todos nos
parece inexplicable e injusto. Son gentes
marginadas, el melancólico, el esquizoide,
los ciegos, la muchacha decepcionada de
su amor, los niños..., el peso de la cruz
cae sobre sus hombros, el obrero de una
fábrica de automóviles, el de una de ar-
mamento, el hombre emotivo, el intelect-
tual. El poeta se va acercando al dolor
de cada uno, los ve girar en círculo en
la frontera de Dios y se dice dramática-
mente:

La justicia provoca rebeldía. La rebeldía
[¿contra quién?

Sin espacio ahora para poder ir dando,
uno por uno, razón de cada poema de
este libro, vario, sorprendente y riquísi-
mo de expresiones, sí queremos señalar
uno de los que, a nuestro parecer, pue-
den despertar un mayor interés de los
lectores. Se trata de un poema amplio,
ambicioso, que titula «Cuando pienso en
la patria». La personalidad ecuménica del
Papa y las dramáticas vicisitudes por las
que ha pasado su país de nacimiento,
Polonia, hacen que este poema nos atraiga
inmediatamente. ¿Qué es lo que pien-
sa Juan Pablo II de la idea de patria,
ceñida ésta a los límites de su naciona-
lidad de origen? ¿Qué de su desgraciada
tierra de nacimiento? ¿Cuál es su inter-
pretación de la historia o del futuro de
su patria?

Ante todo digamos que la idea de pa-
tria, en el Santo Padre, es perfectamente
compatible con su sentido universal de
la fraternidad. Ambas ideas las recoge en
los versos que componen la primera y la
última de las estrofas del poema, consi-
guiendo así una perfecta lucidez de ar-
quitectura bien lograda. Dice en el prin-
cipio:

Cuando yo pienso, cuando digo «patria»
me estoy expresando a mí mismo, y me
[enraízo,
y el corazón me dice que ella es la fron-
[tera oculta
que va de mí hacia los otros hombres
para abrazarlos a todos en un pasado
más antiguo que cada uno de nosotros...

declara cómo le acucia el ansia de cómo
engrandecerla, de cómo ensanchar el es-
pacio que mi patria habita, lo que pondría
en guardia a algún avisado acerca de su

nacionalismo. Pero al final esta idea al-
canza grandeza universal:

¡Tierra que nunca dejarás de ser una parte
de nuestro tiempo!

Alertados por una nueva esperanza
nos dirigimos siempre hacia una nueva
[tierra.

Y a ti, tierra antigua, te alzaremos
como fruto de amor de las generaciones
que lograron superar el odio.

Dentro de su patria el poeta siente que
el aislamiento que el idioma produce por-
que «es demasiado difícil», viene, en cam-
bio, a fortalecer el vínculo que les une,
y mientras «las aguas de los ríos corren
hacia abajo / el torrente del lenguaje
sube hacia las cumbres». La patria es la
historia, la lucha de los hombres—ante-
pasados y actuales—«tras la dorada li-
bertad». La patria son los conocimientos
adquiridos por los suyos y son las victo-
rias y fracasos que la Historia no en-
cumbre; los subraya.

Justifican muchas cosas en su patria
estos versos, que rebosan a un tiempo
mismo inmenso amor a su tierra de Po-
lonia y a los propios invasores de ella:

¡Vosotros, lo que habéis unido
vuestra libertad a la nuestra
tenéis que perdonarnos!
Mirad: estamos descubriendo, siempre
[de nuevo
que nuestra libertad y la vuestra
son un regalo, que viene por sí solo,
y que la lucha nunca es suficiente.

Así habla Karol Wojtyła. Con claridad,
con valentía, con pasión. No es el poeta
de circunstancias, ni el hábil retórico, ni
el delicado lírico que escribe. Todo en
sus versos tiene una razón, una enorme
potencia que inunda de oleadas de calor
el espíritu del lector. Dios está en los
versos de Karol Wojtyła. Bien venido sea
este oportunísimo libro que nos ha anti-
cipado el espíritu del Papa, que dentro
de muy pocos días estará físicamente
entre nosotros.

LUIS LOPEZ ANGLADA

EL LENTO DEVANAR DEL TIEMPO

JOAQUIN MARQUEZ: Solo de ca-
racola para un amor lejano. Insti-
tuto Catalán de Cooperación Ibero-
americana (Premio de Poesía Juan
Boscán 1978). Barcelona, 1981.

De un total de 84 libros inéditos de auto-
res españoles e hispanoamericanos, Solo
de caracola para un amor lejano, del poe-
ta Joaquín Márquez (Sevilla, 1934), obtuvo
el XXX Premio de Poesía Juan Boscán
1978, que patrocinado por la Fundación
Bertrán concede cada año el Instituto Ca-
talán de Cooperación Iberoamericana. Es
el último galardón—fallado en julio de
1979 y publicado en 1981—que se otorga

hasta la fecha a un escritor que ya posee en su haber otros de gran estimación: «Aldebarán», «Ciudad de Barcelona», «Alamo», de Salamanca, «Ausias March», «Ricardo Molina», etc. Y no es que los premios literarios justifiquen su obra; por el contrario, ésta se va realizando, a través de diez años de publicaciones ininterrumpidas, como continuo *ejercicio* dentro de una cosmovisión particular.

Sobre la poesía de Márquez se han vertido ideas-tópicos que continuamente se repiten: temporalidad, vuelta a la infancia, sentido del amor, poesía cotidiana casi doméstica..., sin que realmente se haya profundizado en el universo simbólico que da unidad a su mundo poético. De entre sus críticos, quizá Enrique Molina Campos («La poesía de Joaquín Márquez», en *Hora*

de Poesía, número 4-5, Barcelona, 1980, páginas 172-183) ha sido el único que ha intentado definir su obra de manera global, no exento, a veces, de aplicar un criterio muy peculiar. Así, por ejemplo, habla de «recorrido zigzagueante» por su poesía «con oscilaciones de naturaleza, no de calidad», a través de dos «vías» —que no maneras— de concebir la *poiesis*: una primera, de «efusión cordial que arrancaría del acontecer inmediato», y una segunda, de «captación intelectual de las actividades y relaciones que la materia mantiene con respecto a sí misma, al hombre y al destino de éste» (págs. 174-175). Según esta clasificación, en un primer análisis, deberíamos incluir dentro de la primera vía el libro ofrecido, ya que *Solo de caracola para un amor lejano* se encamina hacia esa «gracia expresiva cu-

yos brillos de imagen y de concepto le identifican con lo que descuidadamente se suele entender por "andaluz" en palabras de Molina Campos (pág. 175). El título y el poema que sirve de proemio, la *soleá* «Solo de guitarra», perteneciente a *País de la esperanza* (1949-1955), de Rafael Montesinos («Que nadie se llame a engaño. / Todo el que vive por dentro, / por dentro se va matando») nos sitúa en lo que va a ser la clave del libro: «Vivir por dentro», vivir en el recuerdo. El mismo Joaquín Márquez respondía —en el mismo año que terminaba este poemario— en este sentido al cuestionario de Manuel Urbano para su *Antología consultada de la nueva poesía andaluza* (1963-1978) (Aldebarán, Sevilla, 1980), a propósito de su poética: «(...) para mí lo único de todo este asunto es que me afano por

JEAN-PAUL SARTRE, CASI ENTERO

MAURICIO WACQUEZ:
Sartre. Barcanova. Barcelona, noviembre de 1981.

El autor de este libro, chileno, de cuarenta y tres años, pone las cartas boca arriba ya en las primeras líneas de su «Introducción»: él no fue a las obras de Jean-Paul Sartre por cuanto en ellas pudiera haber de innovación filosófica y de calidad creadora, sino que, tras el descubrimiento inicial, más intuitivo que deliberado, aquel adolescente que entonces era Wacquez persiguió afanosamente el resto de la producción del filósofo existencialista, porque en la lectura de su primer libro había encontrado «las justificaciones de su ateísmo», pese a que «nadie lo había prevenido». Aunque este último extremo debamos dejarlo tal como lo cuenta, parece lógico sospechar que algún indicio le habría llegado a su inquieto talante, a través de revistas especializadas al menos, estando tan en la cresta de la ola como se hallaba el pensamiento filosófico de Sartre en los primeros años cincuenta.

Como quiera que sea, Wacquez escribe acto seguido y sin duda con fidelidad plena a sus recuerdos: «Fue este candor, quizá, el que me permitió leer *Los caminos de la libertad* en un estado de espíritu parecido a la felicidad.»

Queda claro desde el principio el hecho de que en «el árbol existencialista» trazado por Emma-

nuel Mounier para su *Introducción a los existencialismos* —publicado aquí por Revista de Occidente el año 1949— y correspondiente a las varias tendencias de la filosofía examinada, la predilección de Wacquez ignora o da de lado las raíces en San Agustín y San Bernardo, así como las ramas representativas de las aportaciones de Gabriel Marcel, Berdiaeff y otros, para centrarse en las que —eso sí, nacidas de Kierkegaard como tronco único— se desvían a la izquierda en Nietzsche y Heidegger, hasta culminar en Sartre.

Nadie mejor que Mauricio Wacquez para escribir un libro sobre Sartre con los requisitos demandados por la colección de Barcanova que codirige, titulada «El Autor y su Obra»: incluye datos cronológicos significativos, biografía apologética y estudio/fascinación del pensamiento sartreano (*sic*), siempre en connivencia con las personales inclinaciones, actitudes, problemas y encuentros de Sartre. Entre los últimos, lógicamente, el mayor espacio lo destina a la relación del filósofo con Simone de Beauvoir, esa mujer excepcional que en el transcurso de un viaje por Brasil en 1960, a un periodista que quiso saber las razones por las cuales no se ha casado con Jean-Paul, le responde, cargada de *su* razón: «Porque nunca he pensado separarme de él.»

Plasmar en sólo 128 páginas la extensa e intensa personalidad filosófica, literaria y humana de

Jean-Paul Sartre supone una prodigiosa capacidad de síntesis que justifica más que sobradamente la prolongada gestación del libro de Wacquez, proclamada en el sobrio colofón: «Infanta Carlota (es de suponer que el autor reside en la avenida barcelonesa de tal nombre), agosto de 1977 y octubre de 1981.»

La dificultad aumenta porque es prácticamente imposible separar, para su estudio, la vida de Sartre de sus obras. Como bien observa Wacquez, «no hay contradicción» entre una y otras. Y utiliza textos del filósofo relativos a su infancia, aunque publicados cuando tenía ya cerca los sesenta años, en su poemario *Las palabras*: «Madame Ricard creía que un niño puede leerlo todo: "Un libro nunca hace mal cuando está bien escrito." En su presencia yo había pedido permiso para leer *Madame Bovary* y mi madre había adoptado su mejor voz musical: "Pero si mi niño querido lee libros de ese tipo a su edad, ¿qué hará cuando sea grande?" "Los viviré".»

Páginas más adelante, Wacquez recurre de nuevo al testimonio de Sartre para probar hasta qué punto se confunden y confluyen en él vida, filosofía y literatura: «Un escritor es siempre un hombre que más o menos ha elegido lo imaginario: le es necesaria una cierta dosis de ficción. Por mi parte, la encuentro en mi trabajo sobre Flaubert, que por lo demás se puede considerar como una novela.»

decirme —y decir, en segundo término— lo que me suena por dentro con una voz que no consigo cazar» (pág. 163). Esta intención alejaría ya el libro de aquella primera «Vía de diversión» en sentido profundo y la acercaría a esa segunda «vía metafísica» que el mismo M. Campos propugnaba: «de oscuros parajes donde campan amenazantes los misterios del ser y del existir» (pág. 175). El mismo título *Solo de caracola...* hace sin duda referencia —junto a la observada anteriormente de R. Montesinos— a un poema del mismo autor, «Paisaje desde la guitarra», incluido en *Etiquetas para pieles humanas* (Madrid, 1978) —libro de Márquez que entra de lleno en ese mundo metafísico—: la música que estalla al pulsar la guitarra viene de una extraña tierra, riza su aliento, su sonido como caraco-

la... A nuestro entender *Solo de caracola...* viene a fundir esas «dos vías paralelas» —si alguna vez las hubo— y culminar la trayectoria poética de su autor.

Dividido en tres partes, al igual que *Pasos en la memoria* (Valencia, 1977), *Albergue para noctámbulos* (Sevilla, 1978), *La lluvia traducida* (Madrid, 1978) o *Etiquetas...*, este *Solo de caracola para un amor lejano* plantea una estructura a modo de tríptico. La primera sección, «Solo de caracola», nos ofrece el redescubrimiento de dos símbolos propios, *mar* y *barco/a* dentro del marco formal de la *soleá*, *copla*, *redondilla* o *décima*. El mar, símbolo de la *vida* (felicidad) —región anímica de las ilusiones y esperanzas— en *La casa navegable* (Sevilla, 1975), golpea esas cuatro paredes humanas —en el pecho del

amante— y se convierte en el *precio* que el poeta pide «si desenredó una sonrisa o si acercó a alguien al amor o rompió odio» («Inscripción para el pecho del amante» u «Oración para los hombres de la tierra» en *Etiquetas...*). El mar es, en nuestro libro, el símbolo de la *libertad* y sobre todo del *recuerdo*, de la *recuperación* del tiempo pasado: «Me lo está diciendo el mar / y lo escucho y no lo entiendo. (...) Tengo yo muchos recuerdos / para hablar de soledad.» («Me lo está diciendo el mar», pág. 16). Por otra parte, la barca o el barco de la existencia (en *La casa navegable*), el barco del recuerdo (en *Pasos en la memoria*), es aquí símbolo de la *vida humana* contrapuesta a la memoria: «Había una barca. Había / una barca. Ya son dos. / Una la que digo yo, / otra en la memoria mía. / La barca

Lógicamente, el autor del libro se detiene con frecuencia en los dos conceptos básicos del existencialismo: el *ser en sí* y el *ser para sí*, y no deja de ser curioso el señalamiento de Dostoievski como antecedente «de toda la filosofía de la existencia», al tiempo que «gran escritor del absurdo», fundamentándolo en una sola frase de su novelística —«si Dios no existe, todo está permitido»—, en tanto que no otorga demasiada atención a los más cercanos y directos precedentes filosóficos de Sartre: Jaspers y Heidegger.

Aunque el género literario que mayor difusión obtuvo entre los varios cultivados por Sartre ha sido objeto exclusivo de otro volumen, publicado por Fernando Carmona en «Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia» y será analizado posteriormente aquí, parece oportuno dedicar unas líneas al examen que Wacquez efectúa de la primera obra teatral sartriana, *Bariona, el Hijo del Trueno*, siquiera sea porque lo habitual es que la producción dramática de Sartre tenga, para los estudiosos, como punto de partida su drama *Las moscas*, con olvido de la anteriormente reseñada, escrita y representada durante su cautiverio en la Alemania nazi. Olvido no sé si deliberado de los estudiosos, pero en cualquier caso grave por cuanto dicha pieza es la expresión de su gran crisis personal y filosófica, producto de la guerra y del encuentro con la solidaridad en contra del invasor.

En cualquier caso, está claro que el silenciamiento no proviene de Sartre, a quien no le produjo el menor empacho escribir que

«*Bariona, el Hijo del Trueno*, es un misterio de Navidad». Por si se da el caso de que algún lector interpretara torcidamente esta momentánea dejación del pensamiento de Sartre, Wacquez sale raudo con su capote para salvarlo del aprieto: «No se trata de una súbita manifestación de la fe, surgida de la situación en el campo de prisioneros.» Y de inmediato da con la explicación salvadora, redactada por el propio autor, y la incluye, sin parar mientes en el hecho de que siempre hay gato escondido —y hasta en ocasiones siete gatos en la barriga— cuando el autor se ve obligado a descifrar una obra o eso que ha dado en llamarse su *mensaje* ante los presuntos espectadores, que están en su derecho al exigir que el drama les sea presentado en muy clara caligrafía.

Bien es cierto que a menudo son disculpables las deficiencias de obras primerizas, y más si se conciben en circunstancias tan anómalas y extremadas para su autor como ésta lo fue. Circunstancias que hicieron aconsejable la resolución de Sartre, explicada como sigue: «Si tomé mi tema de la mitología del cristianismo, no significa que haya cambiado la dirección de mi pensamiento, ni por un momento, durante mi cautividad. Se trataba simplemente, en unión de los sacerdotes prisioneros, de encontrar un tema que pudiera realizar, aquella noche de Navidad, la más amplia unión entre cristianos e incrédulos.»

Es decir que, como advierte Wacquez, en este drama *de situación* «el teatro de Sartre se nos aparece como pragmático y didáctico, un arma que debe unificar

al público alrededor de una pasión».

No alude el exegeta de Sartre, ni tenía por qué hacerlo, al paralelismo que existe entre esta primera obra del francés y una de las de Brecht que trata sobre nuestra guerra civil, guerra en la que si Brecht no tomó parte activa, evidenció su apoyo moral al lado republicano. Por tal causa, dice Alberto Ciria, «existe una obra breve, *Los fusiles de la madre Carrar* (1937), que el propio autor, por única vez, calificó de aristotélico». Y es que ante el latigazo fustigado por circunstancias semejantes, ya que no idénticas, ambos autores prescindieron de métodos propios, sean éstos el existencialismo o el teatro épico, en aras de una más extensa comunicación.

Después de considerar a *El Ser y la Nada* como «la mayor contribución de Occidente al pensamiento contemporáneo» y de insistir en la definición existencialista de la especie humana —ya es sabido: «el hombre es una pasión inútil» y «el infierno son los otros»—, la perspicacia enjuiciadora de Wacquez y su buen criterio se sobreponen a la admiración que siente por el pensador y expresa el escepticismo que le causan tanto el alistamiento de Sartre en la revuelta estudiantil de mayo del 68 como sus continuos cambios de actitud frente al comunismo o su declaración de fe maoísta. De esta última llega a aseverar: «El maoísmo de Sartre es muy *sui generis*. Increíblemente es un maoísmo "crítico", libertario, lo que parece un sinsentido.»

JUAN EMILIO ARAGONES

que yo decía / el tiempo se la llevó.» («Cancioncilla de las dos barcas», pág. 15).

La primera parte se cierra con la tercera, de una manera formal: si antes eran las fórmulas populares andaluzas, ahora, en «Las hojas. Los recuerdos», el clasicismo (soneto, cuarteto) se quiebra con la vuelta a la *soleá*. Los símbolos son aquí *mar*, *lluvia amarga*, *manos tristes*, *diluvio*, y los temas, el *dolor* (entendido como *llanto*), el *recuerdo*—enlazando con la primera sección— y, sobre todo, el *encuentro en el amor*, a través de un concepto temporal básico: *el instante*. Esta temática nos lleva al «tercer momento» de *Pasos en la memoria*. «El tiempo donde fuimos», cuyo soneto final, significativamente titulado «Los recuerdos», es el punto de arranque de esta problemática. Las hojas, los recuerdos, son la alfombra triste donde el olvido alivia caminos, ese «tiempo donde fuimos», tiempo florecido con la presencia de la amada. También en *Pasos...*, en su primera parte, «Caminos del ayer», o en *Albergue...*, en «Los salones vacíos», aparece el *instante primero*, culminando su sig-

nificación en *Etiquetas...* como *realización plena*, «una música, un perfume, un dolor, una palabra, que despliega la bandera del que fuimos» («Unas gotas de música»). Por otra parte, el símbolo a destacar ahora es la *lluvia*. Juego de la memoria—como la palabra—en *La lluvia traducida*, alcanza su máximo sentido en *Etiquetas...*: la nieve de la memoria, el olvido de palabras significa la «desmemoria» («Duelo en el ascensor»).

La parte central del libro, titulada «Fábula en el jardín», nos da finalmente la clave del tríptico. Dentro del versolibrismo, el lento devanar del tiempo («Alice»), la consecución del instante («Sé / que todo lo vivido era prestado. / Pero guardo las señas / de aquel instante», páginas 26-27), como tiempo preciso del amor, «aquel tan pleno / tan simple». En eso consistirá desvelar el recuerdo, recuperar la temporalidad. Desde *El tren desnudo* (Salamanca, 1975), el *jardín* es símbolo, en toda su obra, de la *infancia*, de la *niñez* («En la tierra / del jardín, donde antes florecían / los ojos de los niños...», poema VII). En *Pasos en la memoria* se

encuentra unido el jazmín dormido (*memoria*), a la mecedora (*recuerdo*) y a la nieve (*sueño en el pasado*), devanando la memoria del *primer beso*, del *primer rubor* o *primer amor*. El sentido más próximo al libro que comentamos aparece en «Recuerdos», de *Albergue para noctámbulos*, donde el jardín es *dicha compartida*: «Ya vendrá / el día en que me vista de recuerdo / y reclame al jardín de otra existencia / mi pedazo de dicha compartida», y se aproxima a la *búsqueda de la felicidad* que aflora abiertamente en *Solo de caracola...*: «Se oyen risas de niños. / El jardín / tiene las manos grandes y acogedoras. / (...). Ellos no han aprendido todavía / que de felicidad también se llora» (pp. 28-29).

El amor imaginado (fábula) proyectado en la niñez feliz (jardín), como un fantasma acorralado que se irá perdiendo entre el dolor y el recuerdo en la memoria. Es esa la lección final de este libro, síntesis simbólica y temática de toda su obra anterior.

JOSE MARIA BARRERA LOPEZ

novedades editoriales

ARTURO DEL VILLAR: *El sonido redondo del tiempo*. Ed. Azur. Madrid, 1982.

JUAN JOSE DOMENCHINA: *Dédalo*. Col. Los libros de Fausto. Madrid, 1982.

JOSE ANTONIO LABORDETA: *Con la voz auestas*. Los libros de la Frontera. Barcelona, 1982.

JOHN JENNEDY TOOLE: *La conjura de los necios*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.

RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO: *Las semanas del jardín*. Alianza Tres. Madrid, 1982.

ANTHONY BLUNT: *Barromini*. Alianza Forma. Madrid, 1982.

LAWRENCE FERLINGHETTI: *Un Corney Island de la mente*. Ed. Hiperión. Madrid, 1982.

JUAN ANTONIO USERO: *Muelamujer*. Los libros de la Frontera. Barcelona, 1982.

RAUL CHAVARRI: *Cuerpo de América*. Ed. Prometeo. Valencia, 1982.

JUAN RUBIO UREÑA: *Grutescos*. Ed. Prometeo. Valencia, 1982.

MARTIN PACHECO: *In Dei Nómine Amén*. Ed. Prometeo. Valencia, 1982.

SAMUEL BECKETT: *Cómo es*. Ed. Lumen. Barcelona, 1982.

ROQUE JAVIER VILLADA: *Mis escritos sobre Marrodán*. Cuadernos Literarios Alazán. Bilbao, 1982.

ANTHONY BURGESS: *Podere terrenales*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

MARIO ANGEL MARRODAN: *Soliloquios lunáticos*. Col. Sinhaya. Alicante, 1982.

AMERICO CASTRO: *Teresa la Santa y otros ensayos*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

LUISA FUTORANSKY: *Partir, digo*. Ed. Prometeo. Valencia, 1982.

CARLOS FRABETTI: *Epicentro*. Ed. Prometeo. Valencia, 1982.

PATRICIA HIGHSMITH: *El amigo americano*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.

BETTE BAO LORD: *Luna de Primavera*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

JOSE MARIA VAZ DE SOTO: *Fabián y Sabas*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

FERNANDO ARRABAL: *Inquisición*. Ed. Don Quijote. Granada, 1982.

ELENA MARTIN VIVALDI: *Nocturnos*. Ed. Don Quijote. Granada, 1982.

JUAN RULFO: *El gallo de oro*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

NICHOLAS ABERCROMBIE: *Clase, estructura y conocimiento*. Ed. Península. Barcelona, 1982.

MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN: *Praga*. Col. Ocnos. Barcelona, 1982.

TOMAS SEGOVIA: *Luz de aquí*. Col. Ocnos. Barcelona, 1982.

BEATRIZ GUIDO: *Apasionados*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1982.

RAMON AYERRA: *Las amables veladas con Cecilia*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

GILBERT AZAM: *Poemas de Occitania*. Cuadernos Atlánticos. Huelva, 1982.

JOSE MARIA VAZ DE SOTO: *Diálogos de la alta noche*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

LUIS RAFAEL SANCHEZ: *La guaracha del macho Camacho*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

HOMERO ARIDJIS: *Playa nudista (El último Adán)*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

SALVADOR GARMENDIA: *Memorias de Altagracia* (edición de Oscar Rodríguez Ortiz). Ed. Cátedra. Barcelona, 1982.

EDUARDO MITRE: *Huidobro, hombre de espacio y sed de cielo*. Monte Avila Editores. Caracas, 1981.

EDITH LLERENA: *Las catedrales del agua*. Col. Playador. Madrid, 1982.

ADOLFO BIOY CASARES: *La invención de Morel. El gran Serafin* (edición de Trinidad Barrera). Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

MANUEL LOPEZ GARCIA: *Esta irrompible transparencia*. Col. Rosa de Oro. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1982.

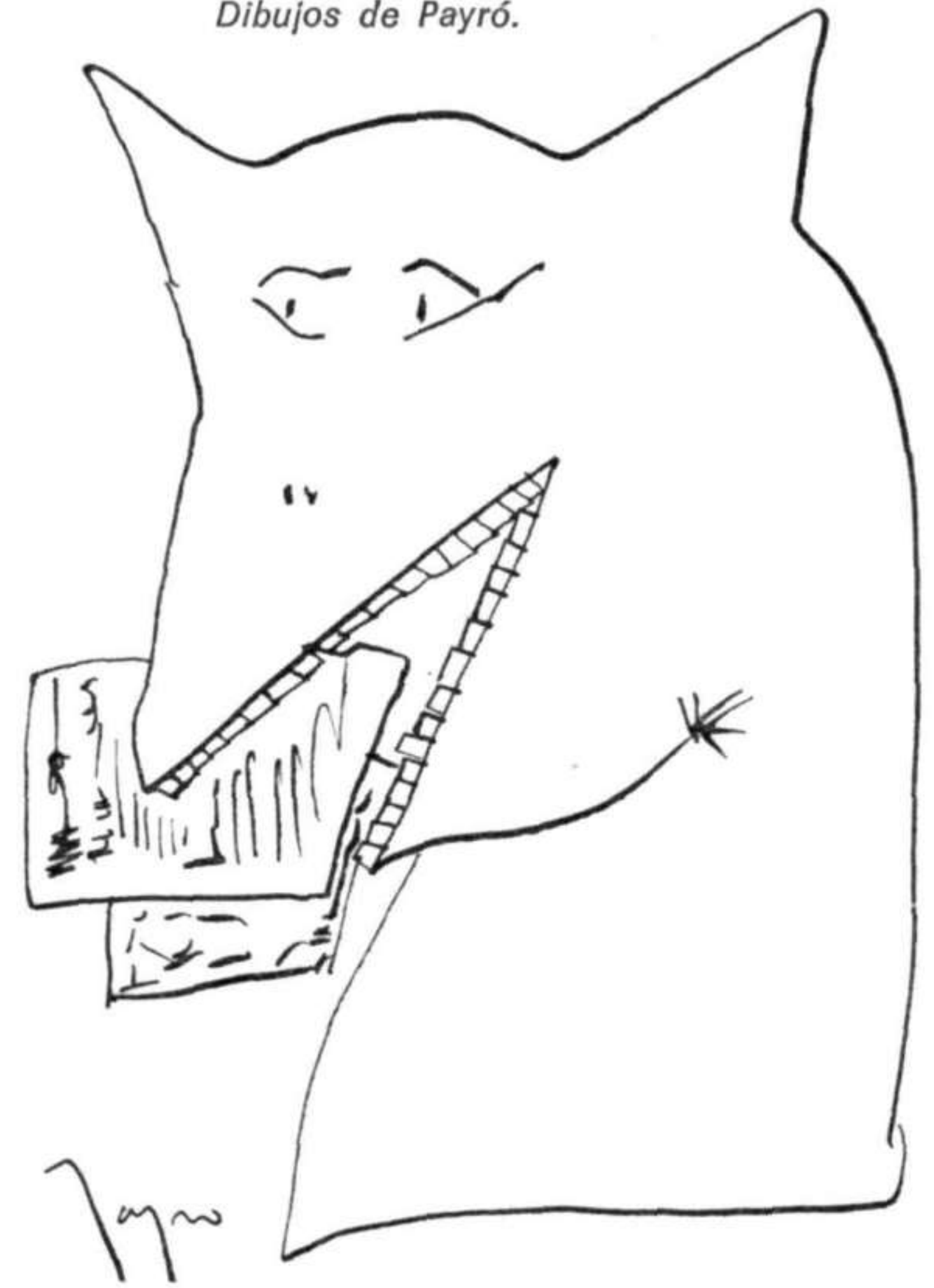
CIRO ALEGRIA: *El mundo es ancho y ajeno*. Alianza Tres. Madrid, 1982.

No he olvidado aún. La tierra sueña
 tus pasos y los míos en su rostro,
 como pierna amputada que se siente
 y ya no está.
 Qué hueca es
 la vida y hace tiempo...

A veces creo que me
 [lengaña

la vista, y el oído, porque veo y escucho
 lo que un día fue ese misterioso presente
 que nunca acaba de ser nuestro.

Cae una lluvia remotamente antigua,
 que trae olor de siglos,
 que llovió sobre el cráneo
 del primer hombre.
 Lluvia ancestral, apenas si te escucho.
 Llevas en ti el silencio
 de una tierra inquietante, larva
 del mundo que estalló
 tras una corta eternidad
 y es esto ahora.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MIGUEL ANGEL LEBRERO GARCIA

EL HOMBRECILLO VERDE

DURANTE algunos instantes pudo confundirse con una historia de naves interplanetarias, de fantásticos seres extraterrestres, de ovnis errantes por el infinito espacio sideral. Sin embargo, fue un simple hecho ocurrido en una discoteca de la localidad veraniega de Chipiona, población costera, situada al norte de la provincia de Cádiz. El protagonista de esta historia es un joven de unos veintitrés años de edad, cuyo principal defecto

era ser feo, con la agravante de que su fealdad era aborrecida por las mujeres. Antonio Jesús era de una estatura ligeramente inferior a la normal. Se peinaba hacia atrás imitando la esfinge del erizo, tal vez la del puerco espín. Los cachetes, algo hinchados, daban paso a un aspecto de mongólico o subnormal. Usaba gafas, tras las que brillaban unos ojos de locura irreverente, miserable expresión de abominable fealdad. Los labios, satánicamen-

te hinchados, parecían a punto de estallar sangre de vana desesperación. A grosso modo su estampa podía pasar desapercibida, ya que seres de aun peores rasgos físicos pululan por el mundo, pero Antonio Jesús reunía una serie de condicionantes que le hacían rayar lo grotesco, en una pura manifestación de monstruosidad.

Aunque nació en una pequeña localidad de la sierra malagueña, cercana a Ronda, vivía en Jerez desde hacía

unos veinte años. Su inteligencia no era escasa; lo que le había hecho pensar en su lamentable físico, trayéndole consigo un complejo de horror hacia la propia imagen, difícil de superar. Anduvo estudiando Relaciones Públicas, en una academia oficial de la calle Francos, pero cuando le faltaban varias asignaturas para obtener el título abandonó sus estudios. Esto ocurrió a mediados de 1977, allá por el mes de junio, cuando Adolfo Suárez convocó las primeras elecciones a Cortes, tras cuarenta años de mandato franquista. Antonio Jesús, que durante muchos meses frecuentó un centro para enseñanza y propagación del apostolado de la fe católica, pasó a engrosar en las filas de la CNT.

Sus enemigos afirmaban que se había incorporado a este movimiento político porque se trataba del único lugar donde podría conseguir mantener relaciones sexuales con una mujer. Además, añadían que era el refugio de todos aquellos seres desamparados por el amor y la sociedad, enfilados hacia las apetecidas delicias del porro. Lo cierto es que Antonio Jesús manifestó que nunca había militado en el movimiento anarquista en busca de una vagina, sino por sus más puras ideas políticas, seguidoras de Bakunin. No tuvo mucha suerte, mientras fue cenetista, pues si estuvo a punto de enrollarse a una chavala, fea pero mujer, vino un porreta que arrebatándosela la convirtió en su objeto fornecedor. Algún tiempo después de las elecciones municipales de abril de 1979, con victoria del PSA, partido al que odiaba, en su ciudad, fue expulsado en unión de una veintena de camaradas de la central anarquista a la que pertenecía, por alborotadores e incompetentes, que confundían la sagrada revolución bakuninista con el más deplorable pasotismo.

Sin embargo, Antonio Jesús nunca se había molestado, ni tan siquiera, en consumir un puñetero porro. No se consideraba pasota, tan sólo un anarquista del posfranquismo, con muy mala suerte; aunque era un asiduo y apasionado lector de *Ajoblanco*, la revista oficial del pasotismo. En una ocasión confesó, exhalando los labios de tristeza, que nunca había besado a una chica y que muchísimo menos había tenido relaciones íntimas con ninguna mujer. Esta confesión fue a raíz de que unos amigos, que se decían ser simpatizantes de Alianza Popular, lo habían invitado a una orgía, que tenían proyectada celebrar en un piso. Antonio Jesús dijo que tendría relaciones sexuales con una chica en la intimidad y no en el tumulto de una bacanal del sexo, porque sentía vergüenza de que otros lo viesen en ole-

na faena. Lo cierto es que aquella orgía nunca se celebró y el antiguo estudiante de Relaciones Públicas siguió conservando su virginidad.

Durante la Semana Santa un marica se encaprichó de su culo y le propuso unión carnal, pero Antonio Jesús rechazó tan extraña propuesta. Por aquel tiempo se apalancó a una pandilla, cuya única afición era el fútbol y el cachondeo, donde se pasaban horas y horas hablando del último partido del Jerez Industrial, de la futura feria de la Vendimia, de la brillante y estruendosa recogida de alguna cofradía o de si la talla del Cristo de la Buena Muerte era más artística que la

imagen del Cristo de la Defensa. Tras los primeros balbuceos, Antonio Jesús recibió el cariñoso apodo del Marciano, debiéndoselo a su peculiar físico, que provocaba constantes chanzas por parte de sus nuevas amistades. Sin embargo, el Marciano siguió frecuentando la compañía de este grupo, lleno de ironía y malevolencia, que atacaba a todo aquello que se pudiese al alcance de sus críticas. Antonio Jesús solía trasnochar en compañía de estos amigos por los escasísimos lugares que hacían vida nocturna en esta ciudad andaluza.

Fue una noche del último verano de la década de los setenta cuando este



grupo, incluido Antonio Jesús, en compañía de algunas chicas, se desplazó hasta Chipiona, donde entraron en una discoteca, muy conocida de esta población gaditana, llamada «Las Lanzas». Había un cálido y grato ambiente veraniego. Se trataba de un local abierto a las brisas del mar y a la agradable temperatura de la costa. Un jardín, muy bien cuidado, servía de marco a este lugar, destinado al ocio y la diversión. Había un hábil juego de luces, que bien arrancaba desde el suelo, lanzando constantes destellos luminosos entre las flores, o bien aparecían sus continuos rayos psicodélicos tras la rama de algún árbol. Antonio Jesús se sentó en una silla, situada justamente frente a un foco verde, cuyo violento resplandor se reflejaba en su cara. Parecía que la luz la habían colocado a mala leche. El rostro de este joven adquirió pronto el tono de la luz, y Antonio Jesús se convirtió en un hombrecillo verde. En seguida sus acompañantes se dieron

cuenta, tanto los chicos como las chicas, del semblante extraterrestre de su amigo, y empezaron a desgañitarse en interminables carcajadas sonoras. El cachondeo se transmitió inmediatamente a cuantas personas llenaban la discoteca, provocando una enorme hilaridad en medio de aquella fiesta.

Antonio Jesús, nunca con más razón llamado el Marciano, no se aperció de lo que estaba sucediendo en torno suyo. Preguntó a sus amigos el motivo de tanta risa. Le respondieron que se chufleaban de una gorda, que había salido a la pista para bailar. Sonrió el ser interplanetario y comenzó a buscar con su vista la obesidad de la chica, que no encontró, pues no había ninguna gorda bailando en la pista. Las muchachas, que formaban parte del grupo de Antonio Jesús, lo sacaron a bailar para que dejase el foco de proyectar la fulminante luz verde en su cara. Pero no hubo manera de que abandonase el sitio donde se había apalancado. Allí se encontraba

muy bien. Parecía un extraterrestre en la discoteca. Pensaron en preguntarle dónde se encontraba el platillo, en el que había volado desde Marte. Su peinado diabólico destellaba de forma espeluznante. Otros iban más lejos y decían que se trataba de un perro, procedente del planeta Venus. Y alguien pensó que cuando fue expulsado de aquella central sindical, lo mandarían a su galaxia, porque no era un terrícola. Mientras tanto, Antonio Jesús, ajeno al pitorreo que a su alrededor se desarrollaba, teniendo como protagonista a la fealdad de su persona, sonreía ingenuamente, entre los continuos destellos del foco reflejados en su cara. No abandonó su asiento durante algunas horas mientras sus amigos bailaban en la pista. Durante todo este tiempo permaneció sentado, con su desorbitada sonrisa extraterrestre, siendo la viva representación de la embajada de algún cercano ovni, o simplemente convertido en un hombrecillo verde.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

J. M. PLAZA

4 POEMAS

AHORA QUE TUVE VEINTE AÑOS

Ahora que tengo veinte años
la sangre no me bulle con fuerza
y mi corazón
está más triste y encogido que cuando se hizo
Tengo silencio soledad amargura [carne.
y sobre todo no tengo nada
de eso

son veinte años, ahora,
y la piel es una pelota de goma (para que
[salte y bote)

y los ojos son un poco pensamiento
y el amor es un poco ridículo (con perdón)
y mis labios son un poco ventana
y la noche es demasiado larga cuando anoche-
y es corta también [ce
y mi risa es un poco cartón de otra careta
y mi pecho se abre por atrás
y mi nombre tiene prisa por no oírse
y el perro que llora
y mis manos son un poco cuenco de nadie
agujero que recoge la lluvia finísima
y mi olvido no es una pregunta hecha
y el perdón de los pecados a una hora inoportuna

y mi edad con dos cifras en el pie de imprenta
(entre unos dedos que por ser míos no son
[más míos que de nadie])

Ahora que tengo veinte años
y soy joven dicen, capaz de cambiar el mundo
voy a dejar el mundo en su sitio
y me pondré en cualquier esquina
para preguntar a todos los que pasan
que si soy joven
que cuántos años me echan
y que qué se debe hacer
cuando no se hace lo que se debe

Ahora que tengo veinte años
estoy tan cansado
que quisiera tener siete
para dormir
o setenta y siete
para sentarme

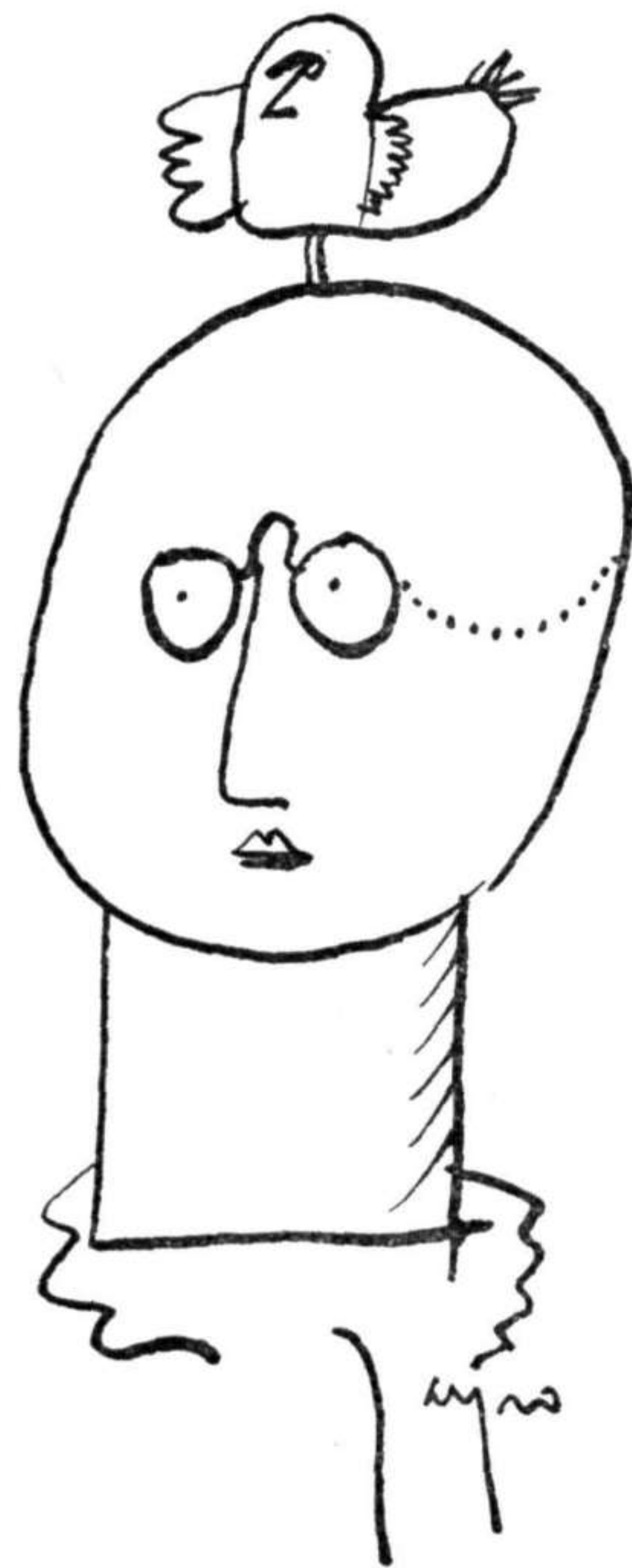
FUNERAL DE MADERA

Se abrazan mis manos
en la fogata nocturna
de tu imagen
casi hurí o fantasmagórica.
Mis labios crujen, se resecan
y yo aún te busco
por el aire
contenido de este espejismo
o sudario de espinas.

Siempre llevo las huellas de tu ausencia.

(En un bar olvidado, oliendo
el sabor del humo y el alcohol
y una música barata
entre ruidos de dominó y voces ajenas
intento
olvidarte
clavando la estaca de tu sonrisa
en mis ojos:
lejanos sin ti,
inútiles cuando no te contienen.)

No sé cómo me conformo
con esta vida de metal o carbón
envuelto en una esquina del paisaje
en un bar olvidado que no me dice nada,
tratando de olvidarte de la única forma
que conozco:
recordándote,
amando tu ausencia por ser lo único
que me ofreces,
lo único que poseo conservo cuidado y ben-
digo
de ti.



CZARDAS

Tienes la mirada triste como un caracol
y es lenta
despeinada
tu manera de abrocharte
la sortija
o el aire inconsciente que acumulas
cuando no miras tan sólo y hay más de una
tapia con espejos
poblando el maquillaje
de nuestros cuerpos: ya caricias
que no pueden hablar un mismo idioma
a pesar de la aparente inseguridad
de la súbita tristeza
o alegría
sin proporción
de los besos florecidos amarillentos
de estas dos manos o albas o puñetazos
que se tienen clavadas
en el corazón
de la tarde.

UN JARDIN INFESTADO

Me pongo a recordar las tardes en que te tuve
[al lado
(la mirada se me espanta como una bayoneta),
las tardes olorosas del primer curso de la Uni-
[versidad
donde tú y yo no éramos los de ahora
y nos mirábamos

de 'tú' (tú y yo) suavemente confundidos
tiernamente contenidos
bajo una lluvia de alondras ciegas.

Apenas si te di la mano y los besos mínimos
de rigor
apuntaban en tu frente algún
desvarío variadamente inasequible y repro-
[chable

yo: todo ojos y corazón dejé la razón
en un pozo
y me senté a correr tras de ti
por unos paisajes inmensamente verdes e in-
que dejaron de existir [creíbles
:
bajo las ruedas.

Los tiempos juveniles jugaron al mus o
se emborracharon de ron, aunque me temo
que sentencias tan benignas
sean un último refugio
desesperado de un abismo en crisis
que a veces hasta se
pone
a recordar
(languideciendo)

porque
¿dónde estaré yo
y por qué tus pechos eran tan suaves y tem-
[blorosos
y me querías demasiado
con esa ilusión que no me parece mentira
pero que ya no existirá
jamás?



TEATROS AL AIRE LIBRE DEL MADRID ESTIVAL

JUAN EMILIO ARAGONES

CUANDO al fallecido marqués de la Valdavia se le ocurrió aquello tan repetido después de «Madrid, en verano y sin familia, Baden Baden», era indudable que no sospechaba el impulso que al teatro al aire libre iba a dar en las casi fresquitas noches veraniegas el actual municipio, con su alcalde en primera línea de promotor... y también de espectador; como más indudable resulta aún que eran muy otras las delicias del Madrid veraniego aludidas en su dicho por el dicharachero marqués.

Lo cierto es que, de año en año, aumentan los espectáculos teatrales ofrecidos en plazas, corralas, miradores, etc., y que tal incremento no es sólo numérico, pues acrecen además las cualidades estéticas y su variedad de géneros, épocas y predios estilísticos.

GRIEGOS, LATINOS Y CELTIBEROS

Este verano ha habido para todos los gustos. Por ausencia vacacional y—en un caso concreto—por cambio en la fecha de estreno, de la mayoría de tales festejos tendré que limitarme a su mera mención; pero me da el pálpito de que he podido presenciar los dos de mayor enjundia artística: el de La Corrala y el de Las Vistillas.

No obstante, la curiosidad de los lectores ha de verse satisfecha con la relación de todos los espectáculos del Madrid estival. Que, citados por orden de antigüedad de sus autores respectivos, son: el griego Aristófanes, cuya comedia *La paz*,

en versión libre de Nieva, se representó ante el templo egipcio de Debod, a la que en el mismo escenario siguió *Asinaria*, del latino Plauto. Al fin, autores y marco tenían / tienen algo el común: la mediterraneidad. Que no es poco.

Tras el griego y el latino, nuestros clásicos, con Lope de Vega, ¡faltaría más!, por partida doble: *El acero de Madrid*, en la plaza de la Villa de París, y *El caballero de Olmedo*, en Las Vistillas, fasto del que me ocuparé por extenso líneas adelante. En Tirso de Molina halló Ana Mariscal autor para interpretar de nuevo a la protagonista de

La prudencia en la mujer, una de las creaciones predilectas de la actriz.

Y de los clásicos, al romanticismo: Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*, aderezado con poemas y prosas de Bécquer, Larra, Rosalía de Castro, George Sand y Espronceda, con la plaza Mayor habilitada como escenario cambiante y el título generalizado que Antonio Guirau puso a su ideación, *La fiesta del Madrid romántico*, para desembocar en *Serafin*, «el Pinturero», de Arniches, en inteligente adaptación de Lauro Olmo; espectáculo este de La Corrala que merece atención pri-



«Asinaria»

mordial en gracia a la popular acogida del mismo.

Tampoco pude asistir, y bien que lo siento, a los estrenos de teatro para niños en el parque del Retiro: *La fiesta de los dragones*, de Luis Matilla, por la compañía Teatro de Inutensilios Varios, y la versión que de *Platero y yo* ha dado igualmente en el Retiro la actriz Luisa María Payán.

LA CORRALA:

SIMBIOSIS DE TEATRO Y PUEBLO

Por cuarto año consecutivo el director escénico José Osuna y el autor Lauro Olmo han hecho del recinto de La Corrala el más idóneo marco para la simbiosis de teatro y pueblo, con precisa y bien resuelta utilización de todos y cada uno de sus elementos estructurales, hasta conseguir la plena con-

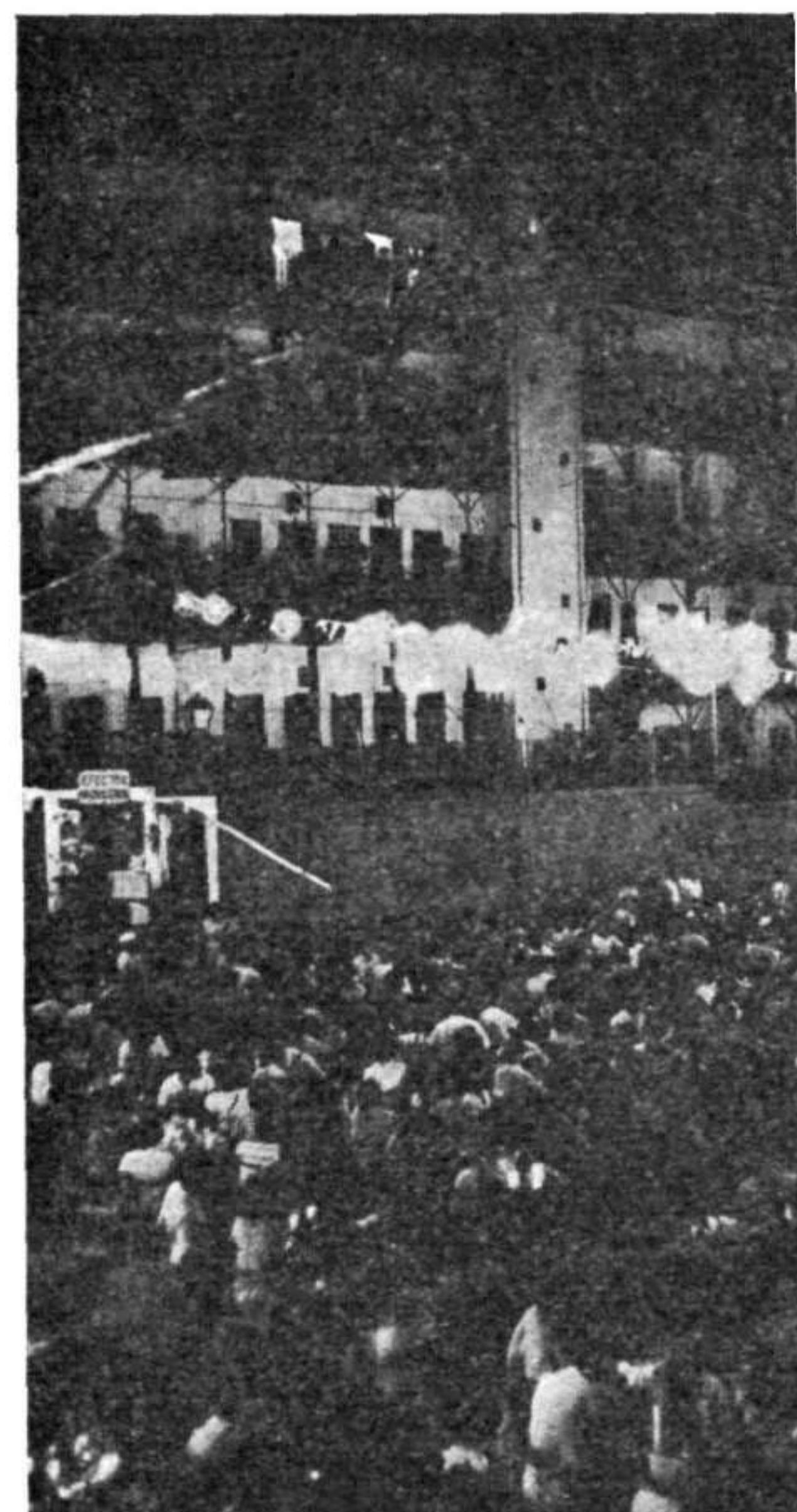
junción de intérpretes, coros, orquesta, decorados y luminotecnia, todo ello al mejor servicio del texto, con galerías, columnas, patio exterior y barandillas del castizo y singular edificio, para que el resultado sea una lúdica fiesta popular, con participación activa y continuada de vecinos y espectadores, tal y como lo pretendieron en años anteriores, aunque sin lograrlo en medida de tan suma perfección. Y es que también en el teatro la experiencia es un grado.

La Delegación de Cultura del Ayuntamiento, que subvenciona el espectáculo, ha tenido el gran acierto de seguir confiando en la profesionalidad de los antedichos director y autor para la realización del festejo. Y como todo acierto alcanza recompensa, las representaciones previstas en principio hasta el 5 de septiembre, han tenido que ser prorrogadas dos semanas más..., y, aun así, mucha duda cabe de que puedan participar en la batahola de La Corrala todos los que desearían hacerlo.

Al margen de los factores propios de toda representación escénica, tales como dirección, autor, intérpretes y escenografía, se da en este caso otro de elección previa que bien pudo ser decisivo para el éxito. De los primeros, a su tiempo vendrá el análisis. Del previo, este es el momento de entrar en su pesquisa.

Estoy refiriéndome al hecho de que sea Lauro Olmo el autor elegido para actualizar, mediante incrustaciones y recursos propios, su versión de *Serafín, «el Pinturero»*, de Arniches, sin manipulaciones que hagan al buen don Carlos decir digo donde él dijo Diego, y adecuándola cabalmente a las exigencias / particularidades del recinto, que no en vano algunos habíamos visto muchos años atrás en Olmo, Buero y Muñiz, autores de hoy en más de un aspecto adictos a determinadas formas del teatro de Arniches, aunque, lógicamente, desde otras perspectivas.

Además de su profesionalidad de autor, hay en Lauro Olmo convicciones sociopolíticas que sólo de cuando en cuando se patentizaron en Arniches —*Los caciques*, *Los*



Serafín «el Pinturero».

milagros del jornal, y poco más—, si bien ambos autores confluyen en el tratamiento del pueblo como protagonista plural de su teatro. En consecuencia, la adaptación de Olmo, siendo fiel al tono, profundiza más en las exigencias actuales del teatro popular.

Es decir, que si Arniches sigue la línea del libro de Romain Rolland *El teatro del pueblo*, publicado en 1903 y que acaso ni siquiera conocía, pues hay circunstancias que están en el ambiente de la época y los autores las captan, sin más, Lauro Olmo y, por descontado, Osuna, han leído a Brecht y saben bien que no hay teatro con posibilidad cierta de captar el interés del pueblo hasta una cabal simbiosis, sin que los espectadores se diviertan. Pero, añade Brecht, «hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer. Estas últimas, con las cuales nos encontramos en el gran arte dramático, alcanzan su elevación algo así como la alcanza el amor en la cohabitación... Y las diversiones de las distintas épocas



fueron naturalmente distintas entre sí, según las maneras que los hombres tenían de convivir».

La conjunción de los dos profesionales en La Corrala ha fructificado en este sainete costumbrista de Arniches, aderezado con insertos de canciones de otras piezas del género chico y la pícaro actualización del personaje La Patro, al que Ondina Glay saca todo el partido posible, que permite la participación constante de un público mayoritariamente formado por residentes en ese Madrid de Lavapiés, que don Carlos recorría a la caza y captura de vocablos expresivos, giros sin recambio, metáforas castizas y todo cuanto aglutina el lenguaje de la producción de Arniches, del que dejó escrito Marquerie que «sustituyó la intensidad por la extensión», y así pudo ir del costumbrismo inicial —*El cabo primera* o *El santo de la Isidra*— al testimonio de la España «de la rabia y de la idea», presente en, por ejemplo, *La señorita de Trevélez*.

José Osuna ha probado ser gran director de intérpretes, pero tam-

bién excelente coordinador de espectáculos en función del marco en el que se representan, y de ahí que en todo el recinto de La Corrala no haya un solo espacio muerto a lo largo de toda la función. Para ello se ha procurado la ayuda de colaboradores tan estimables como lo son el coreógrafo Alberto Portillo, orquesta y coros de la Agrupación Lírica de Madrid y, entre los intérpretes, junto a la citada Ondina Glay, la gran voz y buenas cualidades artísticas de Mari Carmen Ramírez, artistas tan fogueados como Adrián Ortega, José María Escuer y Maruja Recio. Pepe Ruiz está algo exageradillo, acaso para mejor resaltar su pinturerismo pos-tinero. Los demás intérpretes no desdican.

LAS VISTILLAS

¡Qué bien suenan los versos de Lope de Vega dichos por intérpretes que saben recitar sin amaneramiento, en el mirador madrileño de Las Vistillas!

También de la dirección escénica de *El caballero de Olmedo* —y de la versión, que da íntegra, aunque con alguna interpolación de escenas— se encarga José Osuna.

Cualquier análisis de la obra de Lope aquí y ahora pudiera incurrir en agravio al lector, pues no en vano se presenta como «Tragicomedia famosa» de nuestro clásico. Pero sí es obligado hacerse eco de su notable escenificación. Es de justicia detenerse, por ejemplo, en el bien urdido decorado de Pedro Francesch, que divide la escena en tres espacios frente al público: a un lado y otro, la estancia donde viven Inés y Leonor con el padre de ambas, y la morada del protagonista don Alonso, dejando en el centro un pasaje abierto en el que será asesinado el caballero que fue «la gala de Medina, / la flor de Olmedo», y sobre él un balconaje corrido desde el que el rey, en la última escena, imparte justicia. Todo ello en idónea realización de Mariano López... y muy fácilmente adaptable a las medidas y estructura del Corral de Comedias de Almagro, donde también se ha repre-

sentado la obra, para volver después a Las Vistillas.

De los intérpretes merecen buena nota Margarita Calahorra, José Luis Pellicena, Esperanza Alonso y Yolanda Ríos. El jovencísimo Luis Pérez Aguas, en el «gracioso» Tello, apunta destellos de consumado actor.

Pero lo dicho al principio: en boca de tales cómicos, ¡qué bien suenan en la noche de Las Vistillas los versos de Lope, desde los diálogos líricos en romance hasta sonetos de tan perfecta factura como aquel cuyo primer verso dice: «Yo vi la más hermosa labradora...»!

El público escuchó la obra con absoluto y silencioso respeto..., que es otra manera de participar, distinta a la de La Corrala, pero igualmente válida.

“EL SEÑOR

DE LOS ANILLOS”:

CINE DE ANIMACION PARA

RECUPERAR LO FANTASTICO

CARLOS BENITO GONZALEZ

El cine de animación—normalmente denominado como de «dibujos animados»—no es especialmente conocido entre nosotros. La rica tradición que en otras cinematografías—norteamericana, checa, húngara, soviética—ha llegado a hacer del dibujo animado una forma superior y original de cine, cuenta, entre nosotros, con escasos ejemplos, bien por desidia de los autores, bien por causas de producción—poco proclive habitualmente a un cine que no incluya en sus presupuestos rápidos y fuertes beneficios—, supliendo toda nuestra idea del cine de animación con los habituales espacios infantiles dedicados al tema en la televisión.

Desgraciadamente, para entender algunos movimientos de vanguardia en el cine no hay más remedio que ir hasta el dibujo animado y otros campos similares. Y mucho más cuando obras como *El señor de los anillos* son

llevadas a la pantalla de la mano de la animación, huyo de posibilidades e invenciones tecnológicas y electrónicas, que hubiesen podido facilitar—de haberse rodado como ficción—su puesta en escena.

Desgraciadamente, la idea que del cine de animación el espectador habitual tiene formada por estas tierras es no sólo bastante equivocada, sino tan alejada de la realidad actual como son los productos que llegan a sus ojos. Esta idea vendría a concretarse en que la animación es un género dedicado al público infantil, con temática propia de sus consumidores y cuyo máximo exponente—no sé por qué—parece seguir siendo Walt Disney, con todos mis respetos. Y por si fuera poco, la televisión—salvo escasas ocasiones—viene a corroborar esta idea con una programación de dibujos infantiles que incluye desde producciones de hace más de treinta

años, hasta novedades de un discutible interés y baja calidad. A veces, por azar, nos encontramos algún producto interesante. A veces nada más.

Por suerte, ahí está toda esa historia del cine de dibujos y animación en general, que nos sigue hablando de lo que fue y es, corroborado por toda una nueva pléyade de cineastas, dibujantes, etc., que bebiendo en las fuentes del comic, de la música «pop» y de cualquier movimiento interesante, siguen produciendo películas de la mayor y más increíble altura, como se puede comprobar en cualquier festival internacional de cine. Nada mejor para demostrarlo que hablar de, por supuesto, Disney y Grimault en el dibujo animado; de Trnka, Bartosch y Colin Low en los recortes articulados; de Lotte Reiniger en las sombras chinecas; de Cohl, Starevitch, Ptuchko y Trnka en los muñecos animados; de Len Lye y McLaren en el dibujo en

película; de Vitagraph y Pinschewer en los filmes de trucaje. Un grupo de cineastas sin los cuales *El señor de los anillos* no habría podido existir en el cine.

TOLKIEN Y EL CINE

En 1954, Tolkien publica los dos primeros volúmenes de *El señor...* Al año siguiente, 1955, aparecería el tercero. Los tres volúmenes de la magna obra vienen precedidos por *El libro de las historias perdidas (El Silmarillion)*, *El hobbit*, publicado en 1937, y *Farmer Giles of Ham*, aparecido en 1949. Todos ellos crean un complejo y rico mundo que, junto a la aparición de *Las aventuras de Tom Bombadil* en 1962, *Arbol y hoja* en 1964, y *Smith of Wootton Major* en 1967, cierran el círculo de ese fantástico mundo, golosina donde las hay para el cine, y cuyo necesario encuentro no por menos suntuoso ha resultado menos rico.

En 1979, Ralph Bakshi realiza su versión cinematográfica de *El señor de los anillos*. Tan sólo seis años separan la muerte de Tolkien de la concepción y realización de su obra para el cine. Estos pocos años nos privan por desgracia de un encuentro que hubiera sido enriquecedor por ambas partes. Porque el primer elemento que salta a la vista tras la lectura de *El señor...* es su férrea concepción visual de escenas y acciones, y su amplia mitología descrita con la exactitud de una cámara y narrada con el ritmo de un trabajo en la mesa de montaje.

Este encuentro que Tolkien no llegó a tener con el cine de esta forma tan especial es de suponer que lo debió tener a lo largo de su dilatada vida. Porque es un muy interesante dato el observar que la corta historia del cine coincide casi por entero con la vida del autor de *El señor...* Un desarrollo paralelo en busca de lo fantástico por un método similar de disciplina, concreción, técnica e imaginación.

La película, sin embargo, nace en un momento en que la obra de Tolkien lleva ya un tiempo en las máximas cotas de interés fuera de nuestras fronteras, sin que antes hubiese existido alguna otra intentona que hubiera podido recoger la figura de su autor para la película. Esta tardanza la sitúa en un punto además difícil. Es un momento en que las escuelas de animación en el cine se hallan divididas y controladas por un cierto estilo que las encorseta y deja en tensión.

De una parte, la escuela americana con la vieja escuela proviniente de Disney, y de otra, un nuevo y fuerte movimiento nacido al amparo de los

sesenta, con dibujantes e ilustradores provenientes del comic, el *underground*, la pintura o la publicidad y que tratan de emplear nuevas técnicas. Al mismo tiempo, la escuela canadiense se ve privada en unos años de su principal artífice en este campo: McLaren, un hombre que situó la animación en un punto tan vanguardista como personal, y cuya muerte dejó huérfana la importante escuela del género en Canadá. Mientras, en Europa, el género, con interesantes muestras, se halla dividido a caballo entre dos potentes influencias: la norteamericana, generando unos productos y subproductos comerciales típicos para ser consumidos en las sesiones y programas infantiles de televisión y cuya calidad no pasa de ser más que la de un producto técnicamente bien resuelto, y la del Este. La escuela, tanto soviética como checa, húngara y, en menor medida, polaca, bien puede decirse que es una de las cumbres de la animación en todas sus variantes. Su influencia sobre el resto de los países del viejo continente es tan potente como su capacidad en generar imitaciones, que no mucho más.

Es en este contexto en donde nace *El señor de...* en el cine. Ralph Bakshi, como buen inglés, plantea la obra con unas coordenadas que reúnan al tiempo la suficiente modernidad como para tener salida en diferentes mercados y la suficiente labor de experimentación como para que la obra pueda ser catalogada y reconocida como algo propio, como algo nacido más allá de las influencias señaladas.

El resultado, sin embargo, es difícil de catalogar, pero que puede contentar por ciertos rasgos de interés que contiene. Indudablemente estos se hallan en la técnica empleada. El planteamiento general ha partido de tratar de ilustrar el mundo de Tolkien, con la idea de dotarle de esos visos de realismo que contiene en una atmósfera y derroteros mágicos. De esta manera se dan dos elementos a lo largo de la película entremezclados: de una parte, el dibujo como tal, deudor de la más clásica escuela de los inicios del género, y de otra, de la téc-

nica de fondos y figuras superpuestas, que sería el elemento de mayor interés.

La animación y el diseño de las figuras tratan de expresar los contornos que ya dibujase Tolkien para sus protagonistas involuntarios. Desgraciadamente, la calidad del movimiento —piedra esencial en todo el cine de animación— que pretende imitar el ritmo de andares, gestos y movimientos reales, se pierde en una concepción de estilo que deja los personajes en segundo plano: líneas suaves, colores a tono, falta de brusquedades y descripciones algo acarameladas.

Sin embargo, la puesta en marcha de los fondos de acuarela y figuras previamente filmadas dan una cierta consistencia a otros momentos. Los fondos estáticos realizados a la acuarela parten de una antigua técnica ya empleada por los pioneros, y que aquí cubre a la perfección la idea de ese algo tenebroso que como una nube permanece durante la narración original sobre los personajes portadores del anillo.

El tercer elemento en juego es el de la doble filmación de figuras, en dibujo y reales. Batallas y demás momentos que requieren movimiento y gran cantidad de personajes en acción se hallan así resueltas. La técnica es sencilla: previamente se filma la escena con los personajes como si se tratase de una película al uso; sobre estas imágenes se realiza un trabajo de ilustración a base de tintas, colores, dibujos de perfiles y resalte de detalles combinando finalmente ambas formas en una sola película y resultado finales.

El sistema tiene tanto de novedoso como de interesante, máxime cuando ha sido puesto a disposición de una narración que pide a voces la complejidad para llegar a recrear todo lo que de oculto contiene. En conjunto, las técnicas dejan entrever una serie de logros y fallos que van unidos a la par y en similares cantidades. La pretensión y la dificultad de llevar a la pantalla el mundo de Tolkien es lo que podríamos denominar el paso aventurado de la obra, si bien paradójicamente la película marca un punto muy importante dentro de la animación, por su formulación general y la brillante solución de algunos problemas cinematográficos.

APRENDER A VER «LOS DIBUJOS»

El señor de los anillos tiene, por encima de todo lo señalado, algo tan importante o más que sus aciertos y fallos: ser una de las pocas películas de

animación de la escuela europea, que no sólo ha intentado marcar un camino propio partiendo de un texto de una complejidad y bellezas inusitadas, sino que marca con claridad las posibilidades del cine de dibujos animados, y lo lejos que habitualmente nos hallamos de lo que realmente es.

Después de la realización de esta película, son pocos los productos de calidad dentro del género que se han

realizado por parte de la escuela europea. Y, por supuesto, en ningún momento partiendo de presupuestos tan ambiciosos como los que aquí se han tomado. Porque la posible comparación entre la idea de realizar el mundo de Tolkien o en el cine de ficción o en el de dibujos animados, no admite dudas: el dibujo animado aporta aquí la posibilidad de visualizar y poner en movimiento físico lo fantástico, cosa

que el cine de ficción puede realizar, pero introduciéndose en soluciones visuales que, como en el caso de Tolkien, no hubieran hecho más que transformar y desvirtuar la idea original. Idea que sólo ha sido rodada en sus dos primeras partes. La tercera, si llega, podrá dar la solución a un tema interesante y extrañamente dado de lado en cine y en literatura, como es el de la animación.

traducciones

FERNANDO PESSOA

FRAGMENTOS DEL "LIVRO DO DESASSOSEGO, POR BERNARDO SOARES"

Versión del portugués de los «Fragmentos del Livro do Desassosego, por Bernardo Soares», de Fernando Pessoa, realizada por César Antonio Molina (pág. 4).

NUM. 21

Todo se me evapora. Mi vida entera, mis recuerdos, mi imaginación y lo que alberga, mi personalidad, todo se me evapora. Continuamente siento que fui otro, que sentí como otro, que pensé como otro. Aquello a lo que asisto es un espectáculo con otro escenario. Y aquello a lo que asisto soy yo.

A veces, entre la confusión general de mis cajones literarios, encuentro papeles escritos por mí hace diez años, hace quince años, hace tal vez más años. Y muchos de ellos me parecen de un extraño; no me reconozco en ellos. Alguien los escribió, y ése fui yo. Yo los sentí, pero fue como en otra vida, de la que ahora hubiese despertado como de un sueño ajeno.

Frecuentemente encuentro cosas escritas por mí cuando todavía era muy joven —cerca de los diecisiete años, cerca de los veinte—. Y algunos tienen un poder de expresión que no recuerdo haber podido tener a esa altura de la vida. Hay en ciertas frases, en varios párrafos, cosas escritas a pocos pasos de mi adolescencia, que me parecen el producto de quien soy ahora, educado por los años y por las cosas. Reconozco que soy el mismo que era.

Y, teniendo conciencia de que hoy he progresado mucho con relación al que fui, me pregunto dónde está el progreso si entonces era el mismo que soy ahora.

En esto hay un misterio que me altera y me oprime.

Hace días sufrí una impresión espantosa con un breve escrito de mi pasado. Me acuerdo perfectamente de que mi escrúpulo, al menos relativo, por el lenguaje data de hace pocos años. Encontré en un cajón un escrito mío, mucho más antiguo, en donde ese mismo escrúpulo estaba fuertemente acentuado. ¿No me comprendí positivamente en el pasado? ¿Cómo avancé hacia lo que ya era? ¿Cómo he conocido hoy lo que ayer desconocía? Y todo se me confunde en un laberinto donde, conmigo, me extravió de mí mismo.

Divago con el pensamiento, y tengo la certeza de que esto que escribo ya lo escribí. Pienso. Y pregunto al que en mí presume de ser si no habrá en el platonismo de las sensaciones otra anamnesis más profunda, otro recuerdo de una vida anterior que casi no sea de esta vida...

¡Dios mío! ¡Dios mío!, ¿en quién habito? ¿Cuántos soy? ¿Quién soy yo? ¿Qué es esta pausa que existe entre yo y mí mismo?

NUM. 23

Omar Khayyam

Omar tenía una personalidad; yo, feliz o infelizmente, no tengo ninguna. De lo que soy en una hora, en la siguiente me aparto; de lo que fui en un día, al siguiente ya me olvidé. Quien, como Omar, es quien es, vive en un solo mundo, que es el exterior; quien, como yo, no es quien es, vive no sólo en el mundo exterior, sino en un sucesivo y diverso mundo interior. Su filosofía, aunque quiera ser la misma que la de Omar, forzosamente no podrá ser. Así, sin que verdaderamente lo desee, tengo en mí, como si fuesen almas, las filosofías que critiqué; Omar podría rechazarlas todas, pues le eran ajenas; yo no puedo rechazarlas, porque son yo mismo.

NUM. 26

La sociedad en la que vivo

Toda soñada. Mis amigos soñados. Sus familiares, costumbres, profesiones y (...).

NUM. 27

Mi alma es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos tañe y hace rechinar, cuerdas y arpas, timbales y tambores, dentro de mí. Solamente me conozco como sinfonía.

NUM. 29

Dar a cada emoción una personalidad, a cada estado de ánimo un alma.

NUM. 30

No tengo que hacer, ni que pensar en hacer, voy a poner en este papel la descripción de un ideal. La sensibilidad de Mallarmé dentro del estilo de Vieira; soñar como Verlaine en el cuerpo de Horacio; ser Homero a la luz de la luna.

Sentir todo de todas las maneras; saber pensar con las emociones y sentir con el pensamiento; no tener muchos deseos sino con la imaginación; sufrir con *coquetterie*; ver claro para escribir ecuánime; conocer con fingimiento y método, naturalizarse diferente y con los documentos; en suma, utilizar internamente todas las sensaciones, puliéndolas hasta Dios; pero de nuevo empaquetar y reponer el escaparate, como aquel dependiente que observo desde aquí, con pequeñas latas de betún de una nueva marca.

Todos estos ideales, posibles o imposibles, acaban ahora. Tengo la realidad delante de mí, no es siquiera el dependiente, es su mano (a él no lo veo) tentáculo absurdo de un alma con familia y fortuna (?) que hace movimientos de araña sin la tela al extender la reposición aquí delante.

[Y una de las latas se ha caído, como el destino de toda la gente.]

NUM. 34

Engendré en mí varias personalidades. Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío es

inmediatamente, después de mostrarse soñado, encarnado en otra persona, que pasa a soñarlo, y yo no.

Para crear, me destruí; tanto me exterioricé dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena viva por donde pasan varios actores representando diversas obras.

NUM. 59

Tormenta

Este aire bajo de nubes detenidas. El azul del cielo estaba sucio de blanco transparente.

El mozo, al fondo de la oficina, suspende un minuto esa vuelta al cordel del embrollo eterno...

«¿Cómo está? (...)», comenta estadísticamente.

Un frío silencio. Los sonidos de la calle como si fueran cortados a cuchillo. Se sintió, prolongadamente, como un malestar de todo, un suspender cósmico de la respiración. Parará el universo entero. Instantes, instantes, instantes. La tormenta se oscureció de silencio.

De repente, viva furia (...).

¡Qué humano era el golpe metálico de los tranvías! ¡Qué alegre paisaje el de la sencilla lluvia en la calle resucitada del abismo!

¡Oh Lisboa, mi hogar!

NUM. 64

Cualquier cambio en el horario usual provoca siempre en el espíritu una fría novedad, un placer levemente desalentador. Quien tiene la costumbre de salir de la oficina a las seis y por cualquier motivo sale a las cinco, desde luego tendrá un descanso mental, pero también la tristeza de no saber lo que hacer de sí mismo.

Ayer, por tener que ir lejos a resolver un asunto, salí de la oficina a las cuatro, a las cinco había terminado mi alejada tarea. No acostumbro a estar en las calles a esa hora, y por eso me encontré en una ciudad diferente. El tono lento de la luz en las fachadas usuales era de una dulzura estéril, y los transeúntes de siempre pasaban a mi lado por la ciudad, marineros desembarcados de los buques ayer por la noche.

Eran las horas en que todavía estaba abierta la oficina. Volví a ella con el asombro natural de los empleados, de quienes ya me había despedido. ¿De vuelta? Sí, de vuelta. Me encontraba allí libre de sentir, sosegado con los que me acompañaban sin que espiritualmente estuvieran allí para mí... En cierto modo era el hogar, es decir, el lugar donde no se siente.

NUM. 68

Escribo en un domingo, en un día lleno de luz suave, en que, sobre los tejados de la ciudad interrumpida, el azul del cielo siempre inédito guarda en el olvido la existencia misteriosa de los astros...

También en mí es domingo...

También mi corazón va a una iglesia que no sabe dónde está, y va vestido con el festivo traje infantil de terciopelo, con la cara ruborizada por



las primeras impresiones sonriendo, sin ojos tristes por encima del collar tan grande.

NUM. 72

Comparados con los hombres sencillos y auténticos que pasan por las calles de la vida, con un destino natural y callado, esas figuras de los cafés asumen un aspecto que no sé definirlo más que comparándolo a ciertos duendes de los sueños, figuras que no son de pesadilla ni de penar, pero cuyo recuerdo, cuando lo recordamos, nos deja, sin que sepamos por qué, el sabor a una náusea pasada, una repugnancia hacia cualquier cosa que está con ellos, pero que no se puede definir como de su pertenencia.

Veo los rostros de los espíritus y de los vencedores reales, igualmente pequeños, navegando en la noche de los misterios sin saber qué cortan sus proas altivas, en ese mar de sargazos de paja de embalajes y virtudes de corcho.

Allí se resume todo, como en el suelo del zaguán del predio de la oficina, que, visto a través de las rejas de la ventana del almacén, parece un cubo donde recoger la basura.

NUM. 82

Me irrita la felicidad de todos estos hombres que no saben que son infelices. Su vida está llena de todo cuanto constituiría una serie de angustias para una sensibilidad verdadera. Pero, como su verdadera vida es vegetativa, el sufrimiento pasa por ellos sin tocarles el alma, y viven una vida que se puede comparar solamente a la de un hombre con un dolor de muelas que hubiese recibido una fortuna auténtica de estar viviendo sin dar por eso el mayor don que los dioses conceden, porque es el don de ser semejante a ellos, superior como ellos (aunque de otra forma) a la alegría y al dolor.

Por esto, a pesar de todo, os amo a todos. ¡Mis queridos vegetales!

NUM. 90

A veces pienso que jamás saldré de la calle de los Douradores. Y esto así escrito, me parece la eternidad.

NUM. 91

El patrón Vasques. Muchas veces, inexplicablemente, tengo la hipnosis del patrón Vasques. ¿Qué es ese hombre para mí, salvo el obstáculo ocasional de ser dueño de mis horas en un tiempo diurno de mi vida? Me trata bien, me habla con amabilidad, excepto en los momentos bruscos de preocupación desconocida en que no le habla bien a nadie. Sí, ¿pero por qué me preocupa? ¿Es un símbolo? ¿Es una razón? ¿Qué es?

El patrón Vasques. Me acuerdo ya de él en el futuro con la *saudade* que sé que le tendré entonces. Estaré tranquilo en una pequeña casa en los alrededores de cualquier lugar, disfrutando un sosiego donde no haré la obra que no hago ahora, y buscaré, para continuar lo que no tengo hecho, disculpas diferentes de aquellas con las que hoy

me engaño a mí mismo. O estaré internado en algún asilo, feliz de la total derrota, mezclado con la ralea de los que se creyeron genios y no fueron más que mendigos con sueños, junto con la masa anónima de los que no tuvieron poder para vencer ni para superar la adversidad. Donde me encuentre, recordaré con *saudade* al patrón Vasques, la oficina de la calle de los Douradores, y la monotonía de la vida cotidiana será para mí como el recuerdo de los amores que no me acontecieron, o de los triunfos que no habrían de ser míos.

El patrón Vasques. Lo veré como hoy lo veo aquí mismo—estatura media, achaparrado, tosco con límites y amistoso, franco y astuto, brusco y afable—jefe, aparte de su dinero, en las manos peludas y lentas, con las venas marcadas como pequeños músculos coloridos, el pescuezo macizo pero no gordo, las mejillas encarnadas y al mismo tiempo tensas, bajo la oscura barba, siempre arreglada puntualmente. Lo veo, observo sus gestos de andar enérgico, sus ojos pensando para adentro cosas de afuera, percibo su perturbación cuando no le agrado, y mi alma se alegra con su sonrisa, una sonrisa amplia y humana, como el aplauso de una multitud.

Será, tal vez, porque no tengo cerca de mí una figura que destaque más que la del patrón Vasques, por lo que, muchas veces, esa figura común y hasta ordinaria se me enmaraña en la inteligencia y me distrae de mí. Creo que es un símbolo. Casi estoy seguro de que en algún lugar, en una vida remota, este hombre fue cualquier cosa en mi vida más importante de lo que es hoy.

NUM. 113

Devaneo entre Cascaes y Lisboa. Fui a pagar a Cascaes la contribución de una casa que el patrón Vasques tiene en Estoril. Gocé anticipadamente el placer de ir, una hora para ir allá, una hora para volver acá, viendo los aspectos siempre varios del gran río y de su embocadura atlántica. En verdad, al ir me perdí en meditaciones abstractas, viendo sin ver los paisajes acuáticos que me alegraba ir contemplando, y al volver me perdí tratando de fijar estas sensaciones. No sería capaz de describir el más pequeño pormenor del viaje, el más pequeño trecho visible. Gocé estas páginas, por olvido y contradicción. No sé si eso es mejor o peor que lo contrario, que tampoco sé lo que es. El convoy aminora, es Caes do Sodré. Llegué a Lisboa, pero no a una conclusión.

NUM. 114

Afronto serenamente, sin más que lo que en el alma represente una sonrisa, el cerrarse siempre la vida en esta calle de los Douradores, en esta oficina, en la atmósfera de esta gente. Tener lo suficiente para comer y beber, y donde habitar, y el poco espacio libre de tiempo para soñar, escribir—dormir—, ¿qué más puedo pedir a los dioses y al destino?

Tuve grandes ambiciones y numerosos sueños, pero esos también los tuvo el muchacho de los recados o la costurera, porque sueños los tiene todo el mundo: lo que nos diferencia es la destreza para conseguirlo o el destino de cada uno de nosotros para obtenerlo.

En sueños soy igual al muchacho de los recados y a la costurera. Sólo me diferencia de ellos el saber escribir. Sí, es un acto, es una realidad mía que me diferencia de ellos. En el alma soy su igual.

Sé bien que hay islas al sur y grandes pasiones cosmopolitas y (...).

Si yo tuviera el mundo en la mano, ciertamente lo cambiaba por un billete para la calle de los Douradores.

Tal vez mi destino sea eternamente el ser tenedor de libros, y la poesía o la literatura una mariposa que, posándoseme en la cabeza, me vuelva tanto más ridículo cuanto mayor sea su propia belleza.

Tendré *saudades* de Moreira, ¿pero qué son las *saudades* ante las grandes elevaciones espirituales?

Sé bien que el día en que fuese tenedor de libros de la casa Vasques y Cía. será uno de los grandes días de mi vida. Lo sé con una anticipación amarga e irónica, pero lo sé con la ventaja intelectual de la certeza.

NUM. 121

Repudié siempre que me comprendiesen. Ser comprendido es prostituirse. Prefiero ser tomado en serio como lo que no soy, ignorado humanamente, con decencia y naturalidad.

Nada podría indignarme tanto como que en la oficina me extrañasen. Quiero gozar conmigo la ironía de que no me extrañen. Quiero el cilicio de que me juzguen igual a ellos. Quiero la crucifixión de que no me distinguan. Hay martirios más sutiles que aquellos que se saben de los santos y de los eremitas. Hay suplicios de la inteligencia como los hay del cuerpo y del deseo. Y en esos suplicios como en los otros hay una voluptuosidad.

NUM. 155

¡Ah, comprendo! El patrón Vasques es la vida. La vida, monótona y necesaria, gobernante y desconocida. Este hombre vulgar representa la vulgaridad de la vida. El es todo para mí, por fuera, porque la vida es todo para mí por fuera.

Y si la oficina de la calle de los Douradores representa para mí la vida, mi segunda existencia, el sitio donde vivo, en la misma calle de los Douradores, representa para mí el arte. Sí, el arte que habita en la misma calle que la vida, pero en un lugar diferente, el arte que alivia la vida sin aliviar el vivir, que es tan monótono como la vida misma, pero sólo en un lugar diferente. Sí, esta calle de los Douradores engloba para mí todo el sentido de las cosas, la solución a todos los enigmas, si es que los enigmas existen, que es lo que no puede tener solución.

NUM. 195

Pertenezco a una generación que heredó la descreencia en la fe cristiana y que creó en sí una descreencia en todas las demás fes. Nuestros padres todavía tenían el impulso de creer, que transferían del cristianismo a otras formas de ilusión.

Unos eran entusiastas de la igualdad social, otros solamente estaban enamorados de la belleza, otros creían en la ciencia y en sus beneficios, y había otros que, más cristianos todavía, buscaban en Oriente y Occidente otras formas religiosas con que entretener la conciencia, vacías sin ella, del mero vivir.

Todo eso lo perdimos, de todos esos consuelos nacimos huérfanos. Cada civilización tiene una unión íntima con cada religión que la representa: pasar a otras religiones es perder ésa y finalmente perderlas todas.

Nosotros perdimos ésa y las otras también.

Quedamos, pues, cada uno entregado a sí mismo, en la desolación de sentirse vivir. Un barco parece ser un objeto cuyo fin es navegar; pero su fin no es navegar, sino llegar a puerto. Nosotros estamos navegando sin la idea de puerto a la que deberíamos acogernos. Reproducimos así, en especie dolorosa, la fórmula aventurera de los argonautas: navegar es necesario, vivir no lo es.

Sin ilusiones, vivimos apenas del sueño, que es la ilusión de quien no puede tener ilusiones. Viviendo de nosotros mismos nos disminuimos, porque el hombre completo es el hombre que se ignora. Sin fe no tenemos esperanza, y sin esperanza no tenemos propiamente vida. No teniendo una idea del futuro, también carecemos de una idea del hoy, porque el hoy, para el hombre de acción, no es sino un prólogo del futuro. La energía para luchar nació muerta con nosotros porque nacimos sin entusiasmo de lucha.

Algunos de nosotros se estancaron en la conquista estúpida de lo cotidiano, viles y bajos buscando el pan de cada día y queriendo obtenerlo sin el trabajo sentido, sin la conciencia del esfuerzo, sin la nobleza de su consecución.

Otros de mejor estirpe nos abstuvimos de la cosa pública, no queriendo nada y no deseando nada, e intentando llevar hasta el calvario del olvido la cruz de existirnos simplemente. Esfuerzo imposible para quien no tiene, como el portador de la Cruz, la conciencia de un origen divino.

Otros se entregaron, atareados por cosas ajenas al alma, al culto de la confusión y del ruido, creyendo vivir cuando se oían, creyendo amar cuando chocaban contra las exterioridades del amor. Nos dolía vivir porque sabíamos que estábamos vivos, morir no nos aterraba porque habíamos perdido la noción normal de la muerte.

Otros, raza del fin, límite espiritual de la hora muerta, no tuvieron el coraje de la negación y del asilo en sí mismos. Vivieron en negación, en descontento y desconsuelo. Pero lo vivimos dentro, sin gestos, cerrados siempre, al menos en esta forma de vida, entre las cuatro paredes del cuarto y los cuatro muros de no saber actuar.

NUM. 201

El escribir perdió para mí la dulzura. Se vulgarizó tanto, no solamente el acto de dar expresión a las emociones, sino el de perfeccionar las frases, que escribo como quien come o bebe, con más o menos atención, pero medio alienado y desinteresado, medio atento y sin entusiasmo ni brillantez.

A FAVOR MIO, VUESTRO

(Traducción del catalán de los poemas de Marta Pessarrodona [pág. 20],
realizada por Clara Janés.)

CANCION COMO UNA ORACION

Cuando llegue, amor,
la hora de las palabras estériles,
por caridad, llena
de silencio los reproches
y viste de ausencia
los sitios y lugares
donde ya no iré a encontrarte.

¿QUIEN TEME A T. S. ELIOT?

Feliz quien sabe
desear un cuerpo
con el ansia que te ofrendo.

Feliz quien sabe
escribir siempre —y seducir al escribirle—
como en el primer poema.

Feliz quien sabe
correr por bosques, amar los árboles
y volver con el olor de espliego.

Feliz quien sabe
recorrer un cuerpo, y recordarlo
en el tacto, y dibujarlo en el sueño.

Feliz quien sabe
ir por el mar y regresar
para decirte, tan sólo, que te ama.

Feliz quien sabe
amar, tan humildemente
como yo quisiera.

BELLA DAMA CONOCIDA

Os veo en una foto antigua:
erais joven y hermosa
y llevabais al poeta, entonces
niño, en brazos.

La escena era bonita
y escondía al dios salvaje:
divinidad ampliamente venerada
por vos y por vuestra estirpe.

Mi recuerdo de aquella tarde
—de aquella foto amarillenta—
os ve con un bello sombrero y un avión
—de cuando le llamaban aeroplano— de paisaje.

Me apreciasteis porque yo le quería
y yo os quería por amarlo,
para hacer más claras unas sombras
que me enturbiaban ciertas imágenes.

También hubiera querido salvaros,
como a él, de las zarpas inevitables.
Quería devolveros al retrato donde él
era inocente y vos joven y mundana.

Ambos desaparecisteis sin despediros
dejándome el recuerdo solamente,
este caos donde he de buscar, sola,
a las personas para amaros.

In memoriam Amalia Soler.

NO VOLVERE A PUIG DE MAIA

Ni podré ya crear jamás
que todo será posible.

Nada haré para acercarte,
ni para sentirte
olor de tierra, dejo de pinaza.

No encontraré rimas extrañas,
ni sabré cómo escribir los versos
ni quién vendrá a inspirarme.

Sé que soñaré árboles
y el nombre les daré de pesadillas
que vienen a acecharme,

sé que apretaré espliego
y lo pensaré arena
que de las manos quiere deslizarse.

No, no volveré más,
no volveré a Puig de Maia.



**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.

EDITORIA 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

ELIAS CANETTI

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

CONCHA CASTROVIEJO

ARMANDO ALVAREZ BRAVO

JESUS LOPEZ PACHECO

JOSE ORTEGA

JOAQUIN FERNANDEZ