

NUEVA ESTAFETA

2-44

5

abril 79

NE CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT • CARLOS BARRAL •
JOSE MANUEL CABALLERO
BONALD • JOSE LUIS CANO •
ROSA CHACEL • JESUS FER-
NANDEZ SANTOS • JUAN
CARLOS ONETTI •

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Avda. José Antonio, 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	800
ESPAÑA. Correo aéreo	1.000
EUROPA. Correo normal	1.100
EUROPA. Correo aéreo	1.300
OTROS PAISES: Correo normal	1.100
OTROS PAISES: Correo aéreo	2.000

Edita:

Dirección General de Difusión Cultural

sumario

N.º 5 - ABRIL 1979

GERARDO DIEGO	4	<i>Los árboles de Granada a Manuel de Falla y cinco poemas más.</i>
FRANCISCO GARCIA PAVON	15	<i>El señor del 332.</i>
XESUS RABADE PAREDES	20	<i>Cinco poemas.</i>
CARLOS MARTINEZ MORENO	27	<i>Los candelabros.</i>
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA	32	<i>Poemas.</i>
ANTONI TAPIES	35	<i>Pintura.</i>
JOAN TEIXIDOR	37	<i>Antoni Tàpies.</i>
GÜNTER GRASS	39	<i>La carrera de las utopías.</i>
LUIS ANTONIO DE VILLENA	50	<i>Los raptos de Ganimedes</i>
ERIC WAGEMANS	56	<i>Veinte preguntas a Mario Vargas Llosa.</i>
ANTONI TAPIES	63	<i>Pintura.</i>
PERE GIMFERRER	65	<i>País de Antoni Tàpies.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... JOSE BURGOA ABARCA: Poemas.</i>
111	<i>CARLOS BENITO GONZALEZ: Hammett, Chandler, Hellman: EL REGRESO DE LA SERIE NEGRA.</i>
114	<i>PUREZA CANELO: Antecritica de un libro de versos: «Habitable» (primera poética).</i>
117	<i>Traducciones.</i>
119	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: Luis Riaza, de la marginación al podio.</i>
121	<i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (3): ANTONIO COSTA GOMEZ: Conversación con mi asesino.</i>

Portada de José María Iglesias.



GERARDO DIEGO

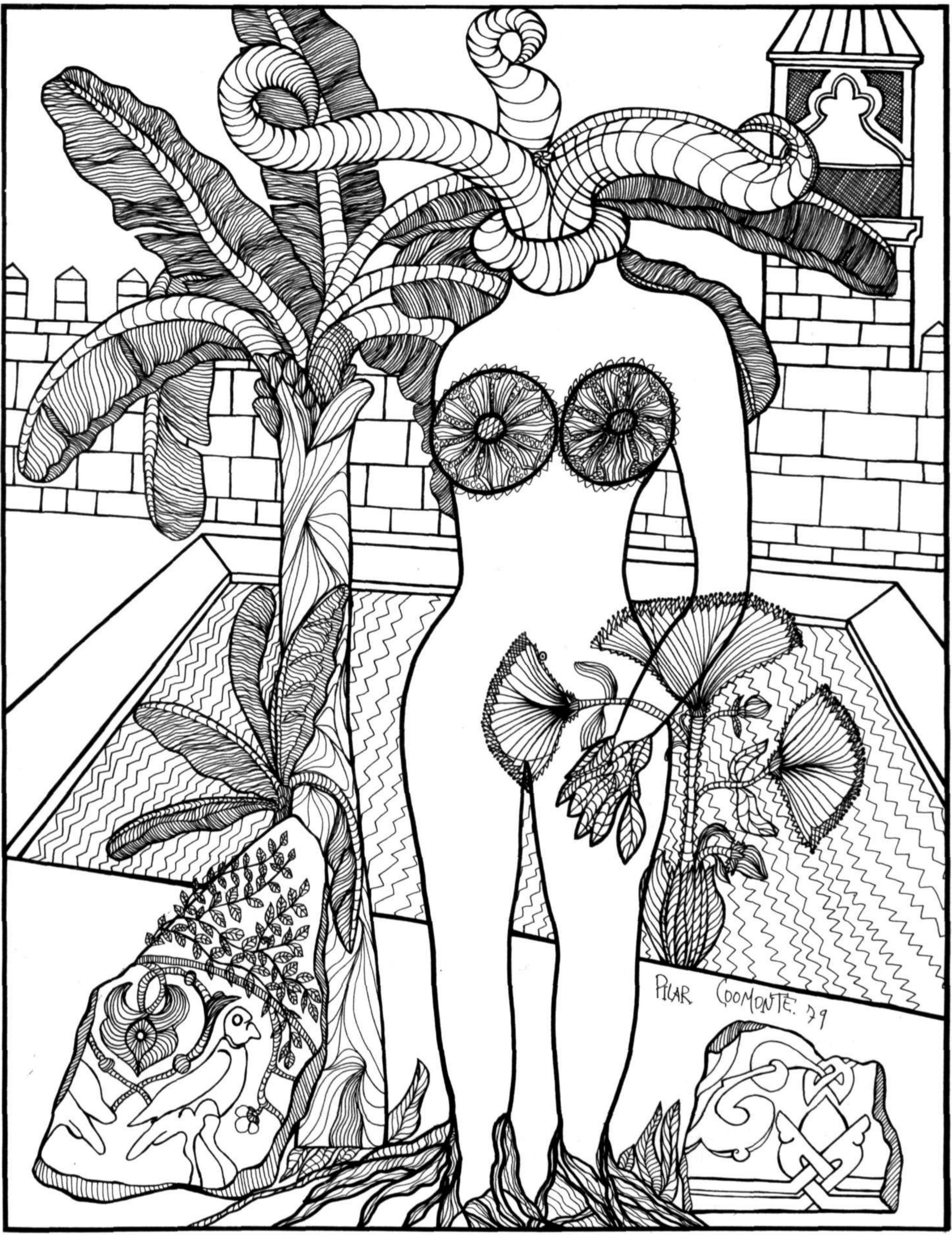
LOS ARBOLES DE GRANADA A MANUEL DE FALLA Y CINCO POEMAS MAS

I

En el principio fue el invierno.
No. No fue la primavera.
En el principio fue el sueño soterrano.
Las raíces escarban con sus uñas.
El mantillo de hojas mojadas y podridas
entra en las entrañas de la madre.
En el principio la madre, la invisible, sueña.
Duerme y sueña.
Espera y sueña.
Despierta, empuja y sueña.
Trabaja y sueña.

Manuel de Falla se encierra en su torre diminuta,
su torre, su almendra,
toda prieta de sueños y sansueños.
Manuel de Falla, eremita,
reza, inventa, trabaja, tañe, acendra.

Arboles de la Alta Antequeruela,
del Albaicín cerrado y aterido,
de la Vega hortelana bien podados,
de los místicos Mártires,
curvados sobre el Darro,
trepando al Sacromonte,
por los paseos melancólicos,
alamillos de su barrio, lanzas, filos,
guardia firme, infatigable
de cipreses sin sueño ni relevo.
Y tiendas de campaña a la redonda,
de asombrado verdor, tiempo durmiente.



PIAR COOMONTE. 79

II

Marzo marcea, Abril se abre.
Mayo delira, El Corpus sangra.
Arboles de la primavera.
Arboles del soto.
Arboles del bosque.
Arboles de la vida.
Arboles, árboles, árboles.
Daos prisa, yemas, hojas,
savias, resinas, impaciencias,
capullos mínimos, flores, fragancias,
sombras movibles, toldos indecisos,
nubes errantes, lluvias de la sierra,
aguas felices, arroyos, albercas rizadas,
cotas de malla, agujas,
acequias y barandas y deslices y escuchos.
¿Cómo fue el milagro, muñones, codos, varas quebradizas?

Manuel de Falla me lleva a la Alhambra.
—Que le enseñen Granada los amigos.
Pero a la Alhambra le acompaño yo—.
Llueve leve llovizna.
Hay que volver a casa a calzar chanclos.
La Alhambra se disfraza de Cantabria
pensando así adularme.
Y cómo huele, qué humedad suavísima.
Cómo tiemblan de amor
las aguas aéreas del Generalife.
Y guardamos silencio.
Sólo los ojos hablan, gozan juegos
de verdes, rosas, granas, amarillos.
Y yo le miro escudriñando
—ritmos, ritmos, ritmos—
su secreto manar de nueva, esbelta música.

Alamos negros, álamos de plata,
olmos, moreras, ailantos, aligustres.
Arpegiadores cedros y su ventalle en la sien de San Juan.
Y los castaños de Indias alumbrando sus situadas candelas,
y el magnolio que esconde, asoma ya sus cálices,
redundando indecibles esencias y opulencias.



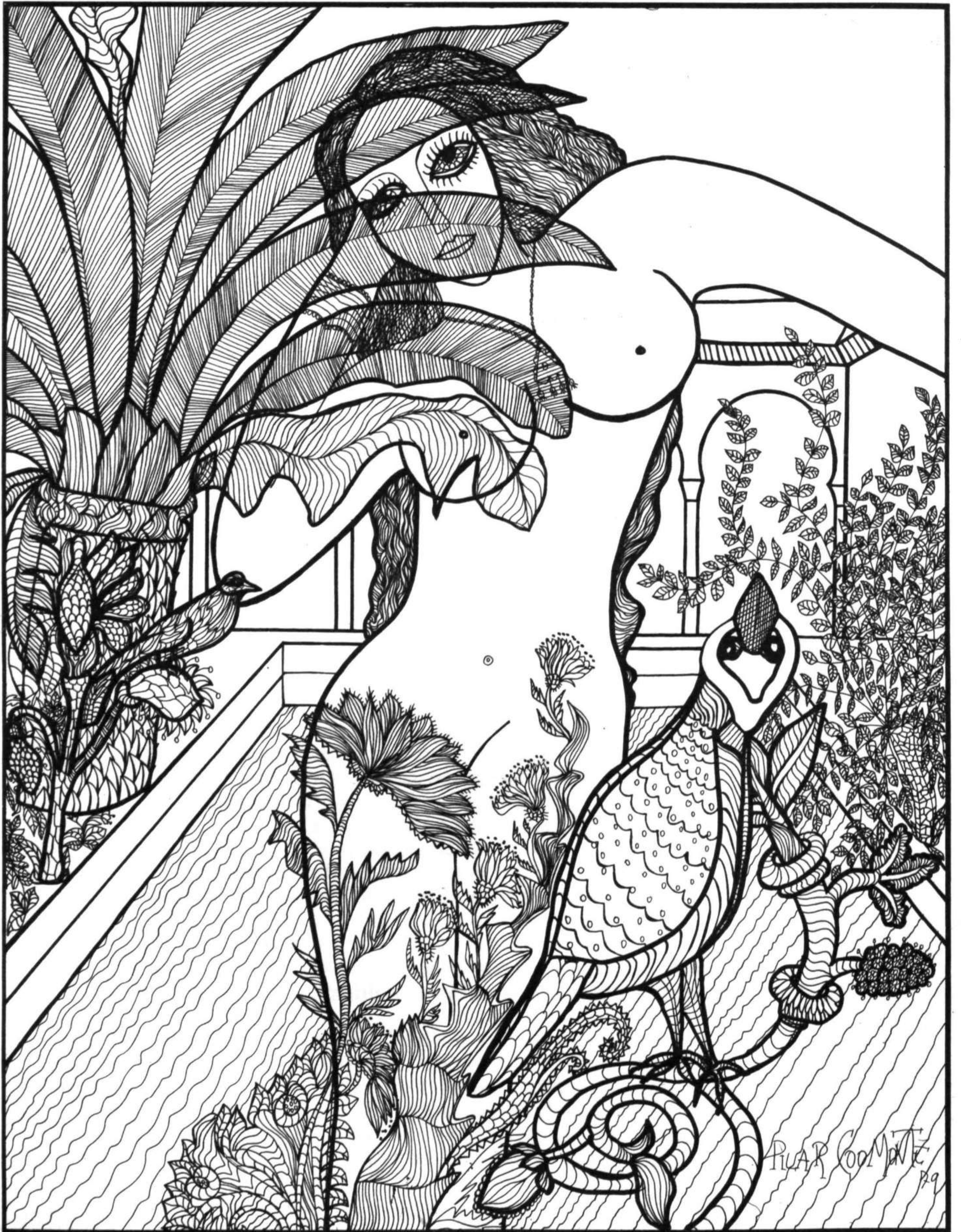
III

Ya está en su ser el bosque.
Ramas, hojas, se abrazan, se entrelazan.
Ya llegó la unidad, la plenitud.
Toda la Alhambra es un solo verde,
un verde solo de mil colores abolidos,
un universo verso de mil versos unánimes.
Es la cumbre del año, el logrado paraíso.
Todo se estipuló para llegar a esto:
El bosque en su ser.
Y la arquitectura, la pálida, la rojiza,
temblando en sus panales de miedo y de placer.
El bosque, el alma una de la Alhambra.
Todos los tordos son un tordo,
un ruiseñor los prolongados ruiseñores.
Fuera, en corros, en hileras, en plazuelas,
suelos, exentos,
a cuerpo y aire limpio y ardoroso,
los árboles de abajo
sosteniendo en sus hombros el verano.

Y vuelve el maestro a su celda.
Atrasa su reloj dos horas.
y así la mañana laboriosa es infinita,
y la tarde sesteante y charladora,
y la noche de errantes estrellas
no tiene nunca prisa.
La música tampoco.
Lejanos grillos cantan, cantan.
Y Manuel de Falla crea en sueños.

La vida humana ¿será bosque,
un archipiélago de ínsulas rebeldes?
¿Quién manda a quién?
¿Es la estival la sazón de los hombres?
¿Vivimos para morir, morimos para vivir?
¿Semilla, hoja, flor, fruto?
Los árboles nos hablan: aquí estamos.
Aprended de nosotros.
Y vuestra vida sea bosque eterno.





Puap Coomart
79

IV

El otoño amarillo.
El otoño de oro.
El otoño de fuego.
El otoño de lumbre, de herrumbre, de ceniza.
Altas llamaradas quietas.
Vestirse de glorias ya no de este mundo.
Arboles del otoño.
Arboles de la Vega.
Arboles del bosque.
Chopos, plátanos, álamos,
promesa y colmo agudo, ánimas en paraíso.
Los no caducos verdes luchan pero en vano.
Los azulados grises, las pizarras
reflejan ya, no absorben.
Granada arde en gloria, gloria, gloria,
y la nieve modula a cada hoja que cae.

Manuel de Falla apaga oros en su ermita.
Cierra los ojos para escuchar vuelos.
—Vístanse de esplendores la colina y la orquesta,
que a mí me basta túnica negra y blanca
como a la urraca rectilínea.
Todo el otoño es templo,
holocausto al Altísimo,
y de la Atlántida remota
vienen a visitarme los alciones
dictándome modos y tientos de mar—.

El anillo se cierra.
Sin saber cómo
los oros y los cobres y los fuegos
se han disuelto en el aire.
Allá arriba en la sierra quedan unos robles
velando con sus hojas
ascetas y sayales y agarradas
la vida soterraña que renace.



HUMEDAD

La primavera pasó cantando
el piano intenta repetir el aria
pero es en vano

y sin embargo los recuerdos
reflorecen resbaladizos y desnudos
ebrios de aromas y de jugos
y se lanzan a volar en dirigible
y los tranvías balando
se apartan de pacer

y yo les digo
Buenas tardes amigos
Quisiera chapuzar mis dedos
en la continua arpa de cristal

Pero viene la arpista y me la enfunda

En vista de ello llamo a mi criado

Enciéndeme la lámpara
que voy a patinar

(1919)

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

A Luis García Ochoa

A la vuelta de la esquina
topamos el cuerpo de la luz y su bautismo
con la venia especial del horizonte

Hacia muchos años que no era posible
calzarse los zapatos del subsuelo
arraigados crecíamos
con los pies furibundos
crecíamos de inversión en las tinieblas
mientras la jerigonza
se cubría de gloria y de anticipo

Fíjate bien Aquí no hay nada
mueve la mano a izquierda
a derecha
y en estocada a fondo
Por allá por acá nada nada
Cúbrete con la capucha
que empieza a nevar
La dimensión del paleontólogo
es una simple cuestión sin fundamento
depende del viento amigo de la sorna
y de su alejamiento en el cuadrante

Qué hermosura el quehacer
sin consideración a las estrellas
y cuánta profecía tocamos con las manos

Del carmín al carmín
dando la vuelta por el arco iris
y su reflejo en el lago
de la insomne paleta
la vida es curva que se abrocha
y el sueño de un pulgar
indecentemente se derrama
Sólo el azul se salva
en telegrama a vuelo de paloma

La esquina está a la vista y está al tacto
y el infierno hace surgir los árboles
y los elementales estupores
El horizonte vuelve a compás y tiralíneas
Completamente desprovistas de leones
las llamas rugen rugen
y dos más dos jamás serán ya cuatro



BOCETO

Tus dos tablas en una, tus dos seres
una pintura o fábula, una sola.
Toma el soneto y mírate. Así eres.
—¿Quién como yo?—. Tu alarde lo tremola.

Lucífera en turbión de luciferes,
mientras tu mano ondea y enarbola
esa bandera errante que prefieres,
la enseña veronesa y española.

Y angélica caíste desgajada
de un vórtice, en mi playa enamorada.
Cáncer y Escorpio espían. Y tú yaces,

duermes, estás soñando con la ola
que te hunde y te alza en su corola,
soñando que en espumas te deshaces.

VALLE DE ARAN

Valle de Arán,
alta flor del Pirineo.
El reloj de la torre, tan arcaica,
con su aguda caperuza montañera,
marca las nueve y veintidós minutos.
Un instante en la vida,
un latido en la muerte.

Vivir, morir, despertar.
El Pirineo no separa, une.

A un lado y otro de Arán y la montaña
mi vida es igualmente
auténtica y fecunda.
Ruega por mí, iglesiuca,
que sigues encaramada en tus pizarras
y estás a un lado y otro
oteando el relieve de la vida.





NO ESCRIBIRE YA MAS...

No escribiré ya más un verso
en que no haya embarcado toda el alma,
aunque no lo parezca,
aunque se le antoje frívolo
al que no sabe la misión del fuego
y su escondido origen.
Creedme todos. Una rama
delgada y quebradiza
es el bosque total,
la madera y la hoja y la flor absoluta.
Y hay que estar siempre cayendo,
siempre creando
para hacerse creer, revivir, perdonar
en la insolución del misterio.
El color que se evade de la pared funesta,
la lágrima que ya asomaba y que se vuelve ceniza,
el surco liso y sesgo del errante pajarillo
el beso de la llama a su hijo el humo
y el reflejo del deseo
en la columna giratoria del acorde
me están diciendo en lenguas inmortales
que mi grumete verso trepa
y va a zarpar sobre la mar el barco.

EL SEÑOR DEL 332

FRANCISCO GARCIA PAVON

SIEMPRE que iba a Barcelona llamaba al hotel unos días antes para que le reservasen la habitación 333. No es que ésta tuviese nada de particular: al revés, era interior y de las más pequeñas, pero silenciosa, y en ella se sentía muy a gusto.

Aquella vez tuvo mala suerte. La habitación 333 llevaba alquilada más de una semana y la huéspedada no daba señales de marcharse. Como eran días navideños, el hotel estaba prácticamente vacío: «De modo que el señor puede elegir la habitación que desee, menos esa y dos más, que son las únicas ocupadas.»

—Ya, ya. Pues resérveme para el cuatro de enero la 332, supongo que será muy parecida.

—Desde luego, señor, queda reservada.

.....

Llegó poco antes de la hora de comer. Abrió la maleta y decidió bajarse al salón a hacer hora... Pero al salir, reparó en la puerta medianera entre las dos habitaciones, que él siempre vio desde el 333. Puerta con montante alto y una cortina blanca, precisamente en la parte de la 332. No pudo resistir la tentación. Como la puerta, al igual que todas las del hotel, era tan alta, no le bastó subirse a una silla para asomarse por el montante. Tuvo que arrimar la mesa escritorio y colocar la silla encima. Subió con mucha suavidad para no hacer ruido y agarrándose a los salientes de la puerta para no caerse. Alzó con mucho pulso un pico de la cortinilla blanca que tapaba el montante, pero estaba tan bien pintado de blanco el cristal, que no se veía absolutamente nada. Rápido se bajó y fue al estuche de aseo para coger unas tijeras. Otra vez al pie de la mesa se quedó pensativo. Luego descolgó el teléfono y preguntó si por casualidad estaba la huésped del 333 en el hotel... «No, señor, no está. No viene hasta la hora de almorzar.»

Volvió a encaramarse, corrió la cortina y, con la punta de las tijeras, raspó un puntito la pintura blanca en el ángulo inferior derecho del cristal... Ya se veía todo perfectamente, y la verdad es que el raspado no podía ser más estrecho.

En efecto, no había nadie en el 333. Allí estaba «su» cama de siempre perfectamente hecha. El sol apenas llegaba a la pata de la descalzadora, aquella quietud y soledad renovaron su nostalgia del 333... El 332 era mayor, con luces más frontales y el baño demasiado grande para su gusto.

Desde la 332 no veía por la raspadura ningún detalle de que la ocupaba una mujer. Todo estaba limpio, silencioso y quieto.

Con mucho cuidado se bajó de la silla y de la mesa, puso estos muebles en su lugar y guardó las tijeras. Al salir, ante el espejo, se pasó la mano por la calva pecosa, se estiró bien el chaleco y bajó al salón. No había nadie. Se sentó en la butaca del tresillo que estaba en el rincón del fondo, debajo de la lámpara de pie, encendida a pesar de que por los altos ventanales entraba el sol. El camarero, que se aburría junto a la mesita con ruedas, se le acercó muy ceremonioso. Le pidió la copa de siempre, sin alcohol.

A la entrada del hotel, ante la puerta encristalada, dos conserjes, con sus uniformes azules, charlaban con aire dejadón. Y junto al ascensor, un botones con guantes blancos movía los labios como quien canta solo... El señor de la 332 tenía la sensación de estar en un hotel para gentes que fueron, de tiempos huidos, cuyos únicos restos eran aquellos conserjes, el botones, el camarero y él.

Para mayor efecto de pretéritos, empezó a oírse la música, muy lentamente tecleada, de un piano. Ya habían abierto el comedor. Acabó la copa y desde lejos se despidió del camarero. Salió sobre la alfombra silenciadora, mirándose la calva de reojo en los grandes espejos.



Antes de entrar en el comedor, se detuvo un momento con los conserjes y a las pocas palabras, preso de su obsesión número 333, les preguntó:

—¿Quién ocupa mi habitación de siempre?

—Una señora. Acaba de entrar en el comedor. La única comensal hasta el momento.

A la entrada del comedor estaba sentado al piano el maestro de siempre, con aire de la *belle époque*, que tocaba alzando la cabeza de vez en cuando con cara de inspiración, de lírico recreo. Al verlo entrar, sin dejar de tocar, se inclinó sonriente.

Entre las mesas vacías, el *maitre* y sus camareros, quietos y callados, contemplaban con disimulo a su única comensal. Al ver entrar al señor del 332, se animaron un poco y le saludaron con cariño. El dio la mano al *maitre*, que con ademán bromista le ofreció casi todas las mesas del comedor. Luego el señor del 332 buscó sin disimulo a la usurpadora de su 333. Allí estaba al lado del primer ventanal, enfrente del piano. El señor del 332 eligió una mesa bien frontera para poder observarla a su gusto. Por primera vez en su vida iba a fijarse en un comensal. Siempre, mientras comía, procuraba pensar en sus cosas.

Le ofrecieron la carta apenas se sentó. El piano sonaba como para alguien lejano. Se caló las gafas. Tanta gente a su alrededor: el *maitre* aguardando que leyera la carta; un camarero dispuesto a ofrecerle un aperitivo; el encargado de los vinos, con su vestido folclórico, no le permitían de momento mirar con atención a la señora del 333. Así que lo eligió todo, quedó su contorno más despejado. El pianista, que en aquel momento descansaba, volvió a sonreírle y en seguida empezó a tocar una *Rapsodia húngara*, de Liszt. El señor del 332 le hizo una inclinación de agradecimiento. Liszt era uno de sus autores favoritos... Por fin pudo mirar a su gusto a la señora del 333. De momento tuvo la sensación de que estaba más alejada de lo que pensó al sentarse allí. No tendría más de cuarenta años. Rubia, vestida de gris claro, no parecía advertir la presencia del pianista, del señor del 332, ni, claro, de los camareros. Con unas gafas puestas que le colgaban del cuello con una cadena, leía un papel pequeño, tal vez una tarjeta. Sí, leía y de vez en cuando, con aire de ausente y pensativa, alzaba los ojos hacia los ventanales. Ojos azules, graves, insensibles. Cuando le servían, dejaba caer las gafas hasta la altura de sus pechos y comía sin apenas mover los labios.

Al señor del 332 le pareció que al menos así, sentada, por el volumen que sobresalía de la silla, debía tener los muslos más anchos de lo que correspondía a la línea completa de su cuerpo... Comía con mucha desgana, casi picando, y cada vez que concluía plato, volvía a ponerse las gafas y a leer la tarjeta que tenía sobre el mantel. Tardó en darse cuenta de que la señora del 333 no leía siempre la misma tarjeta, como creyó al principio. Tenía varias, medio ocultas bajo el vuelo de los platos. ¿Serían felicitaciones navideñas? El caso es que todas tenían forma de tarjetas de visita, no de crismas. ¿Serían fichas? Todas las leía sin cambiar el semblante, como si dijeran lo mismo.

Sí; era una señora guapa, pero con un gesto frío, casi duro. Más duro cuando leía con las gafas puestas... Alguna vez —cierto que con enorme discreción y el señor del 332 tardó mucho en notarlo— la señora se rascaba suavemente el brazo, la sien e incluso el pecho.

Mientras el *maitre*, frente a él, le preguntaba si iba a tomar café, la señora del 333 se puso de pie. No pudo ver dónde se guardaba las tarjetas, fichas o lo que fueren. Y salió sin prisa, pero con paso decidido; sin saludar a nadie, ni al pianista. El señor del 332, cierto que ladeando bastante la cabeza para esquivar al *maitre*, pudo, aunque sólo un segundo, verla por detrás... Era más alta de lo que parecía sentada. El pelo rubio muy caído por la espalda y, en efecto, tenía los muslos bastante anchos, aunque esta anchura afectase poco a la discreta imagen de su baja espalda. El vestido gris claro resultaba de un ceñido muy elegante, las piernas tal vez un poquito gruesas y los pies, pequeños, calzados con zapatos de color.

—Esa señora que acaba de salir —le preguntó el señor del 332 al *maitre*— ¿qué profesión tiene?

—No lo sé. Apenas habla o habla tan bajito que hay que hacer oído para entenderla. Por aquí viene con mucha frecuencia, pero no sabemos la profesión.

—Parece una señora un poco especial.

—Desde luego no se comunica con nadie. Ni mira. Siempre que la vemos, que claro es en el comedor, está leyendo cartulinas y rascándose —concluyó el *maitre* disimulando una sonrisa.

—Ya lo he observado, pero lo hace con mucha discreción y suavidad.

—Sí, pero mirándola de cerca, tiene la piel bastante rojiza.

Por algo, sin duda, más profundo que los rascuzones o la hechura de los muslos de



la señora, el señor del 332 se halló aquella tarde tan desazonado, que mucho antes de que abrieran el comedor y llegara el pianista, se sentó en una butaca del salón, desde la que veía perfectamente la entrada.

Los primeros en llegar fueron dos matrimonios extranjeros, con aire de jubilados, que pasearon calmosos por la galería, con-

sultando el reloj a cada nada. Debía ser su hora y no comprendían cómo no era también la hora de los demás.

A las nueve en punto se encendieron todas las luces del comedor. Tras las vidrieras esmeriladas, la sombra del camarero que abría las puertas. Los dos matrimonios de jubilados nórdicos entraron en seguida. E in-

mediatamente llegó el pianista con el pelo entrecano y su aire de artista.

Entre aquellas soledades alfombradas, con cortinas de terciopelo y mesas enmanteladas y vacías, empezó a oírse la música de lánguidos sonos, como cansada de estar encerrada en el hotel.

Eran casi las diez cuando llegó la señora del 333. Un taxi la dejó en la puerta del hotel. Ya en el recibidor, miró hacia el comedor y por un momento pareció dudar. Llevaba un abrigo de pieles muy lujoso, el pelo rubio brillantísimo y más suelto si cabe... Por fin tomó la llave y subió en el ascensor, sin saludar apenas.

A las diez y media largas bajó con el mismo traje gris claro de la mañana y el bolso negro colgado del hombro.

... Sí, aunque resultaran levemente deformes, eran atractivos aquellos muslos, que, por su parte media eran algo más gruesos que la cadera, marcando un relieve curvo y suave a la vez, bajo el vestido.

Dos minutos después que ella entró en el comedor el señor del 332. Saludó al pianista. El *maitre* le ofreció la misma mesa que tuvo para almorzar. Como la señora también repetía lugar. Aceptó satisfecho.

Entre plato y plato —claro que tardó poco el segundo— la señora no se caló las gafas para leer tarjetas. Mirando al infinito con aire distraído, se rascó suavemente la mano izquierda, pues hasta acabado el segundo plato y con la mano camuflada bajo el mantel no se rascó los muslos, seguramente por la parte que se le notaba más redonda... Ni un momento fijó los ojos en él.

La señora no debía tener prisa aquella noche, porque al acabar con el postre se puso las gafas y empezó a leer las tarjetas.

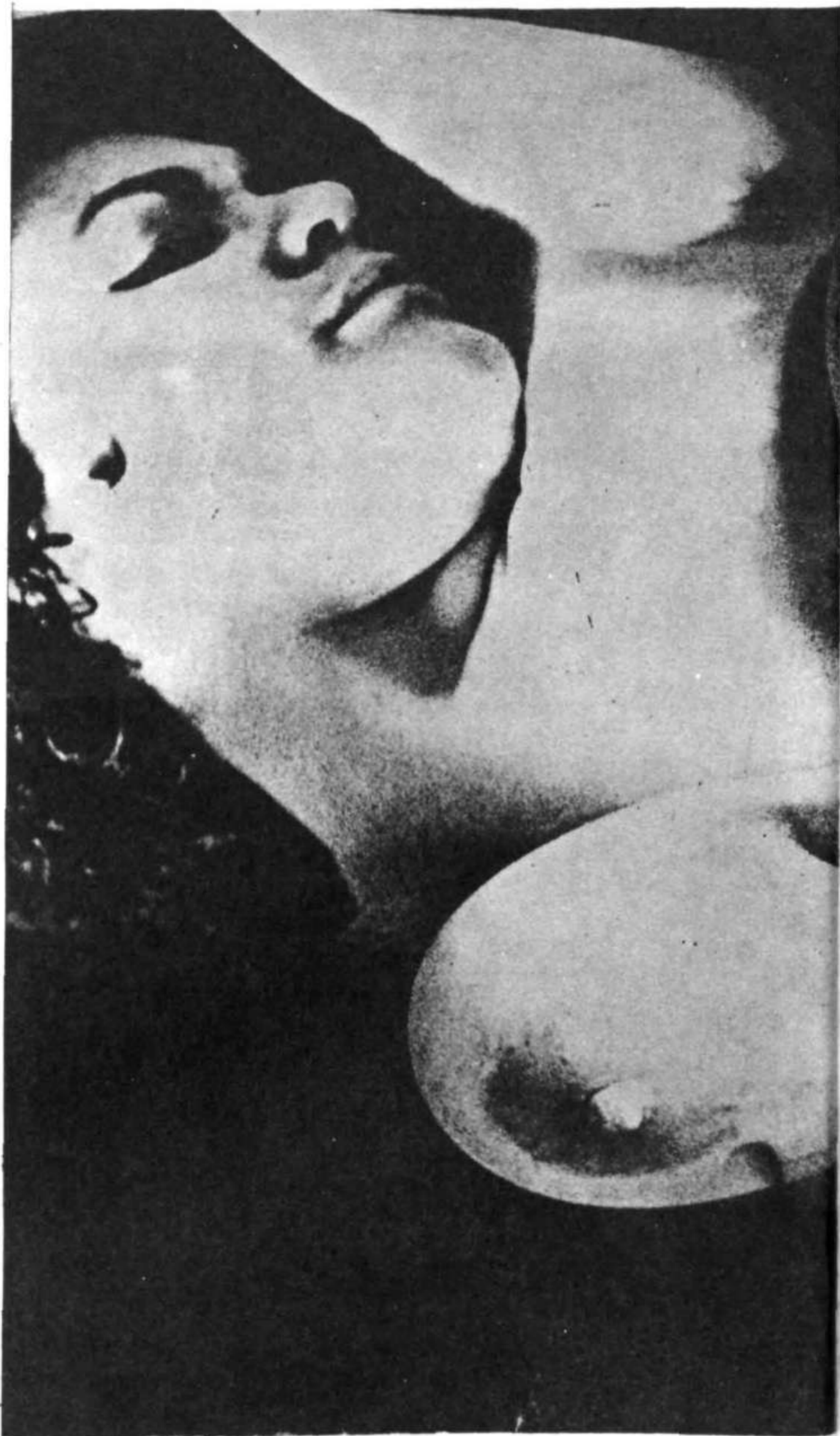
Habían salido los dos matrimonios nórdicos, mirando el reloj, como entraron, y el pianista seguía con su concierto. De vez en cuando echaba una sonrisa al señor del 332.

Este no sabía qué hacer. Concluida la cena, deseaba permanecer en el comedor mientras estuviese ella, pero no tenía ni periódico para disimular... Por eso, después de charlar un poco con el *maitre*, salió al vestíbulo.

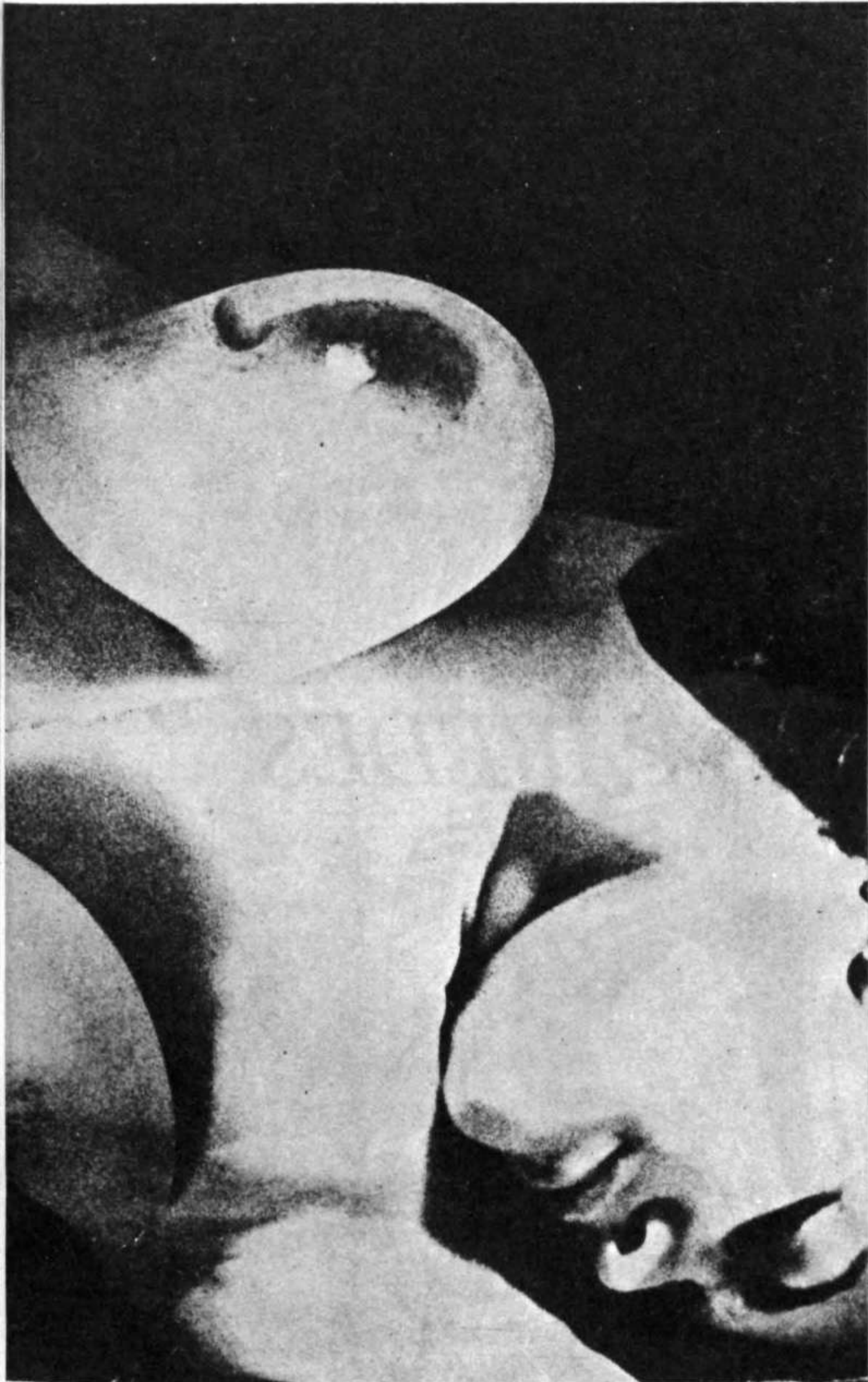
Volvió a sentarse en el salón, en el mismo sillón que antes de la cena. Desde allí vería salir a la señora.

Tardó más de media hora. Apenas apareció en la recepción para recoger la llave, dejó de oírse el piano y cerraron las puertas del comedor.

Unos minutos después que ella subió el señor del 332.



Procurando no hacer ruido, volvió a colocar la mesa y sobre ella la silla, junto a la puerta medianera. Para mayor seguridad se quedó en calcetines y apagó la luz de su cuarto. Con muchísimo pulso subió al observatorio y levantó el pico de la cortina que cubría el cristal del montante. En seguida aplicó el ojo al agujerito. No tuvo suerte. La señora ya estaba en la cama. Bastante incorporada sobre las dos almohadas, leía otra vez aquellas fichas o tarjetas. El camisón, muy descotado, dejaba a la vista el arranque —arranque y algo más— de sus pechos rosáceos y moderadamente abultados. El pelo rubio le caía sobre los hombros. Las mangas del camisón le llegaban al codo. Su cara quedaba medio en sombra por la pantalla de



la lámpara de la mesita de noche. Leía con el mismo gesto contenido que en el comedor, como si se supiese observada. Cuando acababa de leer cada tarjeta la metía con mucho cuidado en el bolso negro y brillante que tenía en la cama, junto a uno de sus muslos.

Llevaría vistas seis o siete fichas cuando, sin dejar de leer la última, empezó a rascarse el pecho, pero sin la suavidad y disimulo que en el comedor... Por el dolor o el placer del rascado, el señor del 332 notó que ella se distraía, que tenía que forzarse para leer la tarjeta con detenimiento. Cuando al fin consiguió leerla, sin quitarse las gafas y mirando al frente, es decir hacia la puerta medianera, continuó rascándose, pero ahora con

ambas manos y gran energía, aunque, como cuando estaba en el comedor, no se apreciaba en su rostro la menor alteración. Seguía con su inexpresividad, aunque sí emergió de su piel un suave tinte colorado.

Sin dejar de rascarse, con rara habilidad, se bajó el camión hasta la cintura. Ahora se rascaba con largos y prietos viajes de las diez uñas sobre los pechos desnudos y el medio vientre que le asomaba sobre el embozo. Ya a estas alturas, en su rostro engafado, empezaron a notarse ciertos rictus que resultaba difícil interpretar si eran de placer o de dolor. Lo cierto es que cada vez se rascaba con más aspereza, con verdadera ansia, clavándose las uñas en todos sus plurales y largos recorridos. Y como al compás de estas rascaduras le daba suaves patadas a la ropa, quedó completamente descubierta y desnuda sobre la sábana. Por fin se le cayeron las gafas, quedándole, claro, colgadas del cuello. Y con el pelo sobre la cara por tanto trabajo, alzaba y plegaba el cuerpo a gran velocidad para poder rascarse desde el cuello hasta los tobillos sin omitir trozo. El señor del 332, a pesar de la insignificancia de su mirador, alcanzó a ver cómo le asomaban puntos de sangre en varias zonas del cuerpo.

Al poco rato la señora rubia estaba dominada por un verdadero frenesí. Bajo el pelo colgante asomaba su cara ya descompuesta, los ojos cerrados y la boca entreabierta y emitiendo unos gruñidos tan agudos que al señor del 332 le llegaban a través de la puerta... Por un momento temió que se caería de la silla, como mareado por aquel extraño espectáculo. Con ambas manos se agarró bien a los relieves de la puerta.

Cuando la señora del 333 sudaba y bisagreaba su cuerpo de la manera más intensa, de pronto lanzó un grito tarzanesco y cayó como herida sobre las almohadas. Se tapó apresuradamente hasta la cabeza, sin abrir los ojos, sacó la mano y apagó la luz.

.....
El señor del 332, nada más despertarse volvió a su observatorio.

... La señora, sentada en la cama, con gesto sereno y natural, aunque llena de rayas ensangrentadas, leía pacientemente sus fichas y tarjetas.

En todo el día la señora del 333 no salió de su habitación. El señor del 332 le preguntó al *maitre* por ella:

—De vez en cuando está dos o tres días sin aparecer.

*CINCO POEMAS
DE
XESÚS RÁBADE PAREDES*

GALICIA

Galicia-mar-na noite sen destino.
Galicia-terra-brétema sen rumbo.
Galicia-pobo-día acedo e chumbo.
Mar-terra-pobo-navegar sen tino.

Has ter ti que buscar, Galicia-matria,
un camiño na noite que te encerra.
Hemos ter que ser nós, fillos da terra,
quen de virarmos o timón da patria.

Terás ti que buscar a libertade.
Galicia, depeneira a túa historia
cara a raíz de ti, cara a verdade.

Teremos que ser nós —sangue e memoria
do teu ser secular, alma e vontade—
quen de che conquistarmos mellor gloria.



CASTELAO

Guieiro deste barco nun mar de tebra espesa.
Agromar axexante na campa dos mortíños.
Alentar debecente nun país de atoutiños.
Esculcador da vida. Facho de chama acesa.

Arreguizante verbo: forxador dunha empresa
apulante na noite de galegos camiños,
contra os homes traidores, contra os medios homiños,
contra o troca-pelaxe dunha caste burguesa.

Castelao, facho ergueito na noite tebregosa.
Vento e terra no peito camiñando pra algures.
Alma e corpo dun pobo. Mao aberta que amosa.

Berrarei o teu nome pra que nos peitos fures.
Pra que berres de novo no vento: A Terra é Nosa.
Pra que o timón da patria deixe o mar de ningures.

IDENTIDADE

Eu son tempo namais...
Tempo sulcado
por noites de silencio estrelecido...
Ninguén entre os demais:
sen nome,
nen primeiro,
nen segundo apelido tan siquera.

Cecais na miña mola,
dentro da nervación do meu espírito,
atopedes un día
—en verbas esfondadas cun macico—
a miña identidade coa da estirpe.
Cecais no documento do meu corpo
esculquedes un día
vieiros de cadea,
bágoas nos ollos secas
e noxentas andainas de silencio:
testimño de escravos
e vestixios históricos
de homes mortos sen pan en terra allea.

Vinte anos.
Pouca cousa.
Silencio afardelado sobre as costas.
Amor e lei á Terra.
Preguntas a cotío sen resposta.



OS MORTOS MATADOS

*Volta, achégate,
anque esteñas desfeito nos formentos da terra...*

(CECILIA MEIRELES)

Ságrame a dor arreo polas costas
como se sangra a sombra.
A voz sábeme ó laio dos poetas
cando che berro: ¡VOLTA!

Non choro.
Xa non choro.
Xa non choro.

As bágoas foron feitas pra outras cousas...

Fala a morte en acoro:
unha fogaza moura bota fora o coitelo
e unha chuvia de chumbo chapota e chupa o ceo.
Hai silencio de lousas.

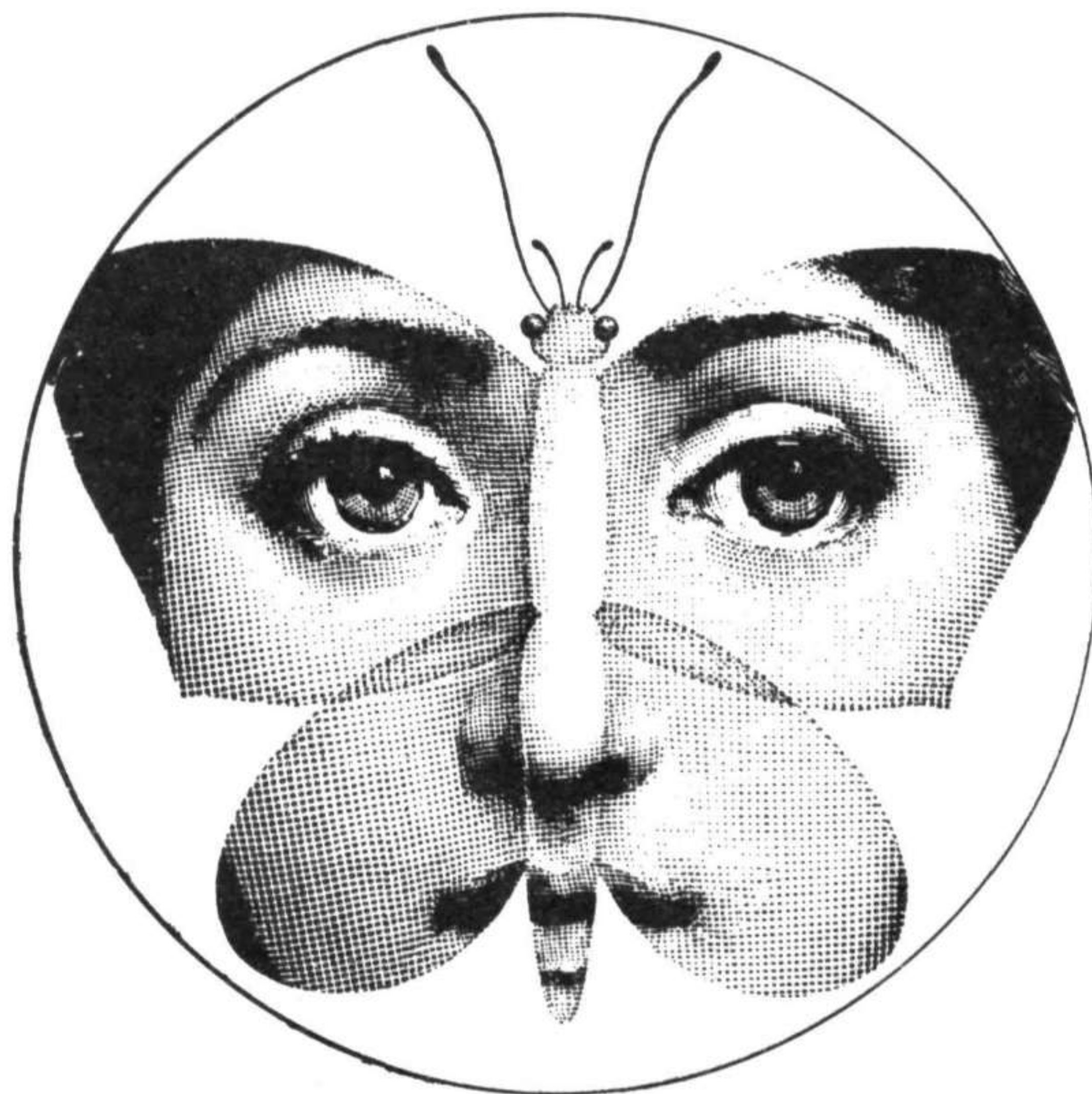
Desde que son unha gota de sofrer,
neste abrente de laio,
vexo belas bandeiras do teu sangue
papexando no orballo.



ENCONTRO

Volves, amor, rispándome o silencio
e. anoándome os pasos.
Volves, amor, guindarte dos meus ollos,
recantándome os labios.
Volves, amor, traguendo ó meu sendeiro
outravolta un romeiro.
Paisaxe que repite outra paisaxe,
outra paisaxe azul sen horizonte.
E ti volves, amor, e todo o secas,
todo o asumes no bafo do teu nome...
A túa luz, amor, cega a ventana
que o corazón lle abriu ás túas pasadas.

E estou aquí horizontal, perdido,
verso, pedra, deserto, nave e pranto,
cando te sinto, amor, risparme a pel
nos chirlos dun paxaro.
E fuxirás. A túa primeira imaxe
xa revoa no vento.
Iraсте, amor, o mesmo que un outono
camiña cara o inverno.
E outra vez a paisaxe
onde non falte arbre,
onde as liñas apreixen dimensións
e os ollos se sementen polo espacio.



LOS CANDELABROS

CARLOS MARTINEZ MORENO

SENTADA en el jergón, el block en las rodillas, escribe. Está sola. Han padecido en sitios diferentes. En sitios diferentes de la prisión y del cuerpo. En prisiones diferentes. Han padecido en sitios diferentes. Está sola. Escribe. Nada que contar: esta tarde recogen las cartas. Escribe. El también está preso; y preso, está lejos. El no le escribe, ni ella a él. ¿Se harían reproches, discutirían quién de los dos es el culpable (cada uno lo propondría para sí), protestarían que se aman? Entonces no se escriben. Escriben a parientes distintos. Cada uno a los suyos. Ella suplica, les suplica que no traigan fotos de él, atormentadas cartas de él, citas, párrafos memorizados (¿desfigurados?) de cartas suyas a parientes suyos. No, no, por favor,

no. Prefiero recordarlo como era: alegre, rotundo, dicharachero, no el desecho barbudo de quien por un momento pudo despedirse en el juzgado militar, con quien por un momento se cruzó en un patio, como uno puede cruzar a un perfecto desconocido a la entrada de un subterráneo o en una plaza. No, eso no. No quiere sus cartas, no quiere sus dichos, no quiere su foto. No podría soportarlos. Ayer fue aniversario de casados. Sentada en el jergón, el block en las rodillas, escribe.

Nada, no pasa nada. No dejan pasar nada. Ni libros ni manualidades ni cartas sin tachar. Nada. A veces, para romper ese vacío, inventa una silla, amuebla con la silla ese vacío; sienta allí una visita; conversan. Un amigo de infancia, hace

años perdido. La madre. Conversan. Nadie interrumpe el diálogo, entre aquellas paredes desnudas. Nadie interrumpe tampoco esta carta. Es mediodía, ¿será mediodía? Nadie interrumpe, el tiempo no se corta, fluye sobre sí mismo; es uno solo. Sentada en el jergón, el block en las rodillas, prefiere no decir No pasa nada, Los días son horriblemente iguales, Las horas son eternas. Prefiere no decirlo, algo dentro de ella sabe bien que no debe decirlo. Los que esperan sus cartas ya lo saben, saben que los días allí y afuera son siempre iguales. Iguales cuando no peores. Piensan también, dicen también que los peores han pasado: ella no ha podido aguantar, ella ha cantado. Ahora está fundida, se quedó bien pagada, está tranquila. Se quedó repegada y está vacía y está rayada. Rayada y todo, no pasa nada. Los días son iguales, en toda su extensión no pasa nada. Mañana, tarde, noche, tres grandes agujeros, un solo agujero. No pasa nada. Iguales, vacuos, la luz turbia del ventanillo taponado, ¿qué hora es? Todo igual: la luz sucia, el aire confinado, no permiten reloj. Escribe.

Ayer fue nuestro aniversario y estuvo Walter. Puse una mesita entre los dos y cenamos juntos. Walter era otra vez el de antes, su cara afeitada, las mejillas más llenas, esos ojos tan vivos y negros que le conoces bien, ¿te acuerdas? Teníamos una

botella de vino para los dos, fue casi para él solo. ¡Dijimos tantas cosas, nos reímos tanto! Yo puse el pollo frío que mandaste, mamá. Lo partimos en dos, Walter lo manejaba con las manos, lo despedazaba, lo devoraba a mordiscos, lo hacía correr con grandes tragos de vino, que tomaba de la botella misma. Empezamos a reírnos, a hablar demasiado fuerte. Fui a la mirilla tapiada, escuché: nadie parecía darse cuenta. Cantó, fumó, llegó la hora de irse. Nos abrazamos y me besó; otra vez el de antes, su cara sin ninguna sombra, su risa de los grandes dientes. Se fue. ¿Cuándo volverá ahora? ¿Cuándo? Díganme cuándo.

El jefe toca el papel extendido sobre la carpeta de su escritorio, su manos parecen haberlo torcido después de la lectura; levanta su vista al verla llegar. Le ordena que se siente, le pregunta. Sí, ella lo ha escrito, sí, ésa es su letra, la reconoce. Usted sabrá lo que es la censura: tenemos que leer todas las cartas. Sí, sabe. ¿Cuándo fue esto?, pregunta sin ningún tono, clavando el índice sobre el papel, como si todo le pareciese casual: casual la carta, casual la cena, casual el interrogatorio. ¿Cuándo fue? La carta tiene fecha, puede mirarla. Tiene fecha de ayer y dice ayer: fue anteayer. ¿Anteayer?, vacila el jefe, se quita los lentes, los deja reposar sobre esa carta que ella ha admitido haber escrito. ¿Anteayer a qué hora? Las diez de la noche, dice ella. ¿Las diez de la noche? ¿Y por dónde entró? ¿Entró quién?, ha estado a punto de preguntar; se ha distraído, vuelve sobre sí, el jefe no ha dado ningún sentido especial a su pausa. No sé: entró empujando la puerta, nada más. ¿Por dónde entró?, insiste él. ¿Entró adónde?, pregunta a su vez ella. Muy claro, parece estar diciendo él, los ojos sin pestañear. Muy claro: aquí, ¿dónde va a ser? No sé, supongo que por allí. A la espalda de él está la ventana que da a una cuadra, con su suelo de adoquines; y al fondo de la cuadra está el portón. Señala el portón, al término del fugado en líneas de los adoquines. Supongo que por ese portón. Señala, estira el brazo de su traje gris de prisionera, un brazo que no puede traspasar los vidrios de la ventana, la presencia maciza del hombre ni el aire espeso de aquella habitación que huele a cuero, con banderas, trofeos, escarapelas, gallardetes, diplomas, ningún libro. El abre el cajón de su escritorio, hojea sus listas. ¿Las listas de los turnos de las guardias? ¿Anteayer de noche?, pregunta, repite abstraído más que pregunta. Anteayer 28, dice, apunta. Desliza la carta sobre la carpeta, hace via-



jar con ella los anteojos, la pone en posición oblicua, como si le agobiara menos alejándola un poco. ¿Y usted cenó con él? ¿Quién será él?... , vuelve a distraerse mirándole las manos cuadradas. Ah sí, sí señor, cené con él. Vamos a ver: Su celda está en el segundo pabellón, tercer corredor, lee más que pregunta. Sí señor. ¿Qué número? Treinta y seis derecha. 36/d, escribe él. ¿Y el número suyo? Dos ocho seis. 286, vuelve a escribir. Yergue la cabeza, la mira a los ojos. Todo esto es muy grave, usted se dará cuenta: muy-gra-ve. Ella afirma que sí con la cabeza, ya que él está mirándola. Todo esto es muy grave. Muy grave, muy grave, repite mecánica-

mente, mientras revisa las anotaciones. Muy-gra-ve.

Es un cuarentón largo, anchas espaldas, camisa verdosa, patillas de un rubio que está tornándose ceniciento, ojos pardos. Muy grave. Rostro grave, piensa ella. Rostro noble. ¡Fiarse de los rostros! Muy grave. La mira pero seguramente no la ve. Estará pensando en responsabilidades, disciplina, sumarios, arrestos, castigos, ¿en qué? Ella no sabe, ella si lo mira y lo ve, trata de adivinar: ella sí duda, comienza a temer. ¿Estará haciéndolo en serio, lo hará por gusto? Al parecer sigue abstraído, la raya vertical partiéndole el entrecejo, absorto en su preocupación, en arres-

tos a ordenar, en el oficio al Superior dando cuenta. ¿Y cómo pudo venir desde allá? ¿El? Sí, él, quién va a ser. Ella alza los hombros, no contesta: es un aspecto que no le concierne. Pregúnteselo a él, podría replicar y no replica. Pregúnteselo a él. ¿Cómo pudo?... Habrá que telefonar en seguida, alertar, piensa tal vez. ¿A quién diablos habrá convencido o a quién diablos habrá sobornado? ¿Cómo pudo?...

Ahora la mira nuevamente, la mira como si recién la descubriese. Sus ojos tienen un primer destello: ¿A qué hora dijo

que había sido? A las diez, las diez de la noche, responde ella. Piense bien lo que está diciéndome, no me mienta: a las diez de la noche... La luz se corta antes: usted no podía tener luz a esa hora. Ahora sí hay raudales de luz en la pieza, luz en los ojos pardos, astucia. ¿Cómo hicieron? ¿Querrá decir cómo hicieron para verse las caras, trinchar mondar el pollo, tomar beber el vino? Habrá más cómplices, acaso esté pensando: alguien les dio la luz y esto es aún más grave. Siente que la maraña de su historia y la de los guardia-



nes arrestados y las de los cómplices y la de los correos acabarán por envolverla. Por envolverla en razones e invenciones, en contradicciones, en careos, en castigos, en oficios, en expedientes, en sumarios, en supresión de cartas y visitas, en celdas de rigor. Mamá no lo creería y este señor lo cree, mamá no tendrá cartas y no sabrá por qué le cortan la visita del domingo y este señor sí lo sabe y puede cortármela. La suposición ha llegado, caminando solita, al pie del abismo: va a despeñarse por él. ¿Y cómo se alumbraron? Yo tengo, dice ella entonces, dos candelabros. Yo los puse en el suelo, yo los prendí. ¿Sabe por qué lo dice? Sabe o vislumbra. ¿Los prendió? Sí señor: Walter tenía fósforos, él fuma. ¿Prendió los candelabros? Los ojos pardos destellan una luz más segura, una luz que no viene de los candelabros, una luz que le viene de adentro...

Permiso, mi comandante, entra y se cuadra el oficial. Ninguna novedad, todo en orden, sí señor. A una seña del brazo de la camisa verdosa, el oficial desaparece. Ninguna novedad, todo en orden. Tal vez ha inspeccionado la celda de cabo a rabo: habría encontrado los candelabros si estuviesen. De modo que... El jefe vuelve a ponerse los anteojos, los cristales le agrandan tremendamente los ojos, logran que sean enormes y gatunos. Desbordando el rostro, enormes y gatunos, esos ojos la miran. Dos candelabros, dice todavía. ¡Muy bien! ¿Candelabros de qué? Ella lo sabe ahora: un resorte se ha roto, dentro de ella se instala finalmente la calma. Ha andado corriendo descalza por las cornisas, ha vuelto a tierra firme, está cansada. Acaba de zafarse de su atadura, de aflojar los ligámenes de su propia historia: está cansada, respira a profundidad, se toma su tiempo. Candelabros de plata, dice al fin. ¿De plata?, pregunta él, siempre rebota en nuevas preguntas lo que acaban de decirle. Piensa por escalones, interroga ante cada respuesta para tentar el próximo escalón. De plata... ¿quién se los dio? No puedo decírselo. Está muy tranquila, totalmente dueña de sí: sabe que los dos han empezado, desde esquinas opuestas, a jugar este juego. ¿No puede decírmelo?... Muy-bien: ya se lo dirá a otro. Pero las posibles palabras de la amenaza no dibujan esta vez una amenaza, no quieren o no saben o no pueden dibujarla. Aquella boca carnosa articula con parsimonia y en el tono de estar hablándole a un niño rebelde. Menos aún: a un niño enfurruñado, a un niño caprichoso. A otro, va a tener que decírselo a otro. Muy-bien, muy-bien.

Sonríe apenas, lo borra en seguida. Hay un silencio de quizá sólo un segundo, que a ella le parece un minuto entero. Muy-bien. Ahora váyase. Ella se pone de pie. El hace un gesto al custodia. El custodia entra, se cuadra, espera: su experiencia le dice que el jefe no ha terminado. Llévela. Todavía la mira, sus gafas poderosas todavía la miran. No vuelva a encenderlos sin mi autorización, ¿oyó? Dice que sí con la cabeza, que ha oído. No vuelva a encenderlos sin mi permiso: ésa es su idea definitiva acerca de cómo tratar a gente así. Ha terminado.

A gente así. Sentada en el jergón, el block en las rodillas, escribe. Nada: no pasa nada, nunca pasa nada. Otra carta en lugar de aquella con cena y candelabros, otra carta en lugar de aquella que no ha pasado la censura. Está escribiéndola: ¿qué decir? Me acuerdo, mamá, de cuando yo era chica y tú... Se abre la puerta de la celda, entra el guardia. 286, dice, el doctor quiere verla. Deja el block a un costado, se alisa el pelo con las manos, se pone de pie. El doctor, el doctor: ¿qué tendré que decirle ahora a ése? Que me esperes, mamá, que me esperes un momento: después voy a seguir escribiéndote, después voy a contártelo todo. ¿Lo dejarán pasar? Ah, si lo dejan... ¡verás al fin qué carta!

CUATRO POEMAS

SECO CIELO GRIS PERLA

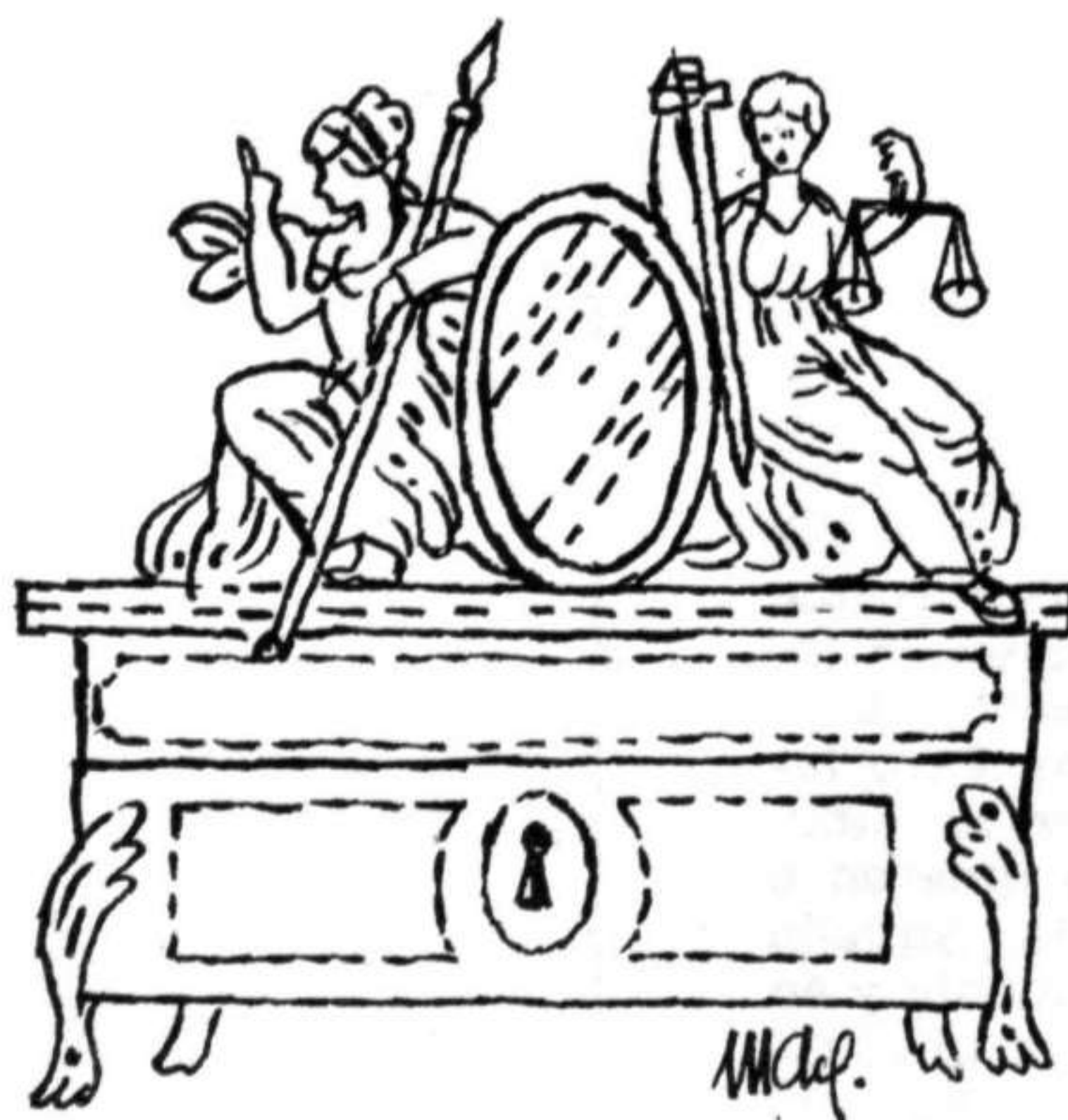
La tartana y su toldo de sangre disecada

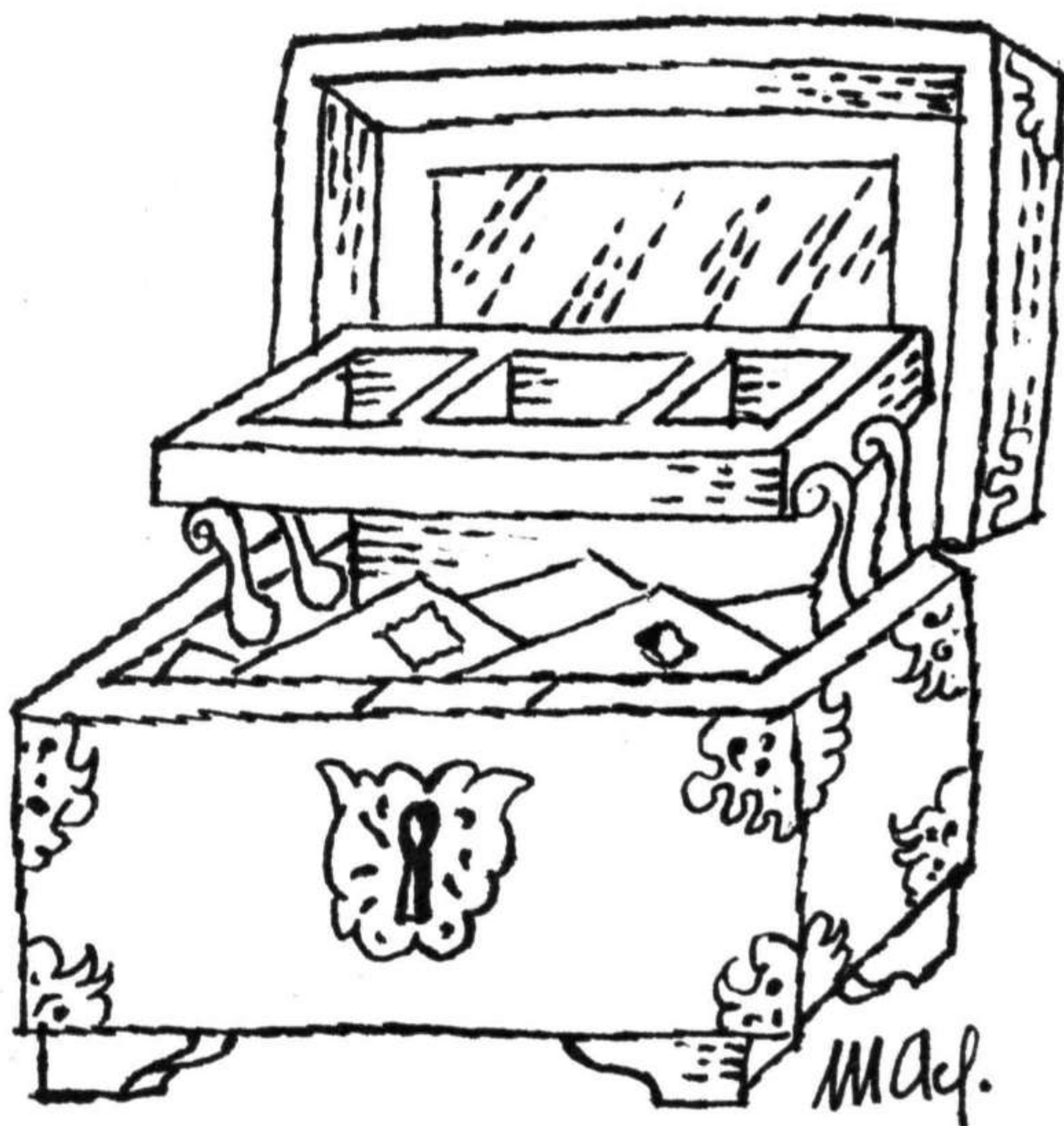
Este espacio es todo espacio

LECTURA

Se alza la arena en remolinos quietos
entre los quioscos entre postes oscuros
(cae la arena como cae la luz
lentísima en la hoja
que me escribe)

sobre la lentitud de este paseo egipcio





EN LA EXTENSION DEL SUEÑO

En la extensión del sueño la palmera
que entró

ligera dividida
abierta en avenidas blancas

(suena el marmetal ligero)

(el aire pulsa ramas helechos
en este amanecer)

el mar que llega
desde claves de piano

brisasclaves agitan la palmera de polvo
sobre esta blancura

Palmepolvo bajo la sal marmetal en sus claves
se borran

sobre el texto marino



FRAGMENTO

Lona fosforescente y la brisa
que mueve el mar recién creado

brillan tus ojos más verdes

(allá en el texto de la playa
hemistiquios arbustos)

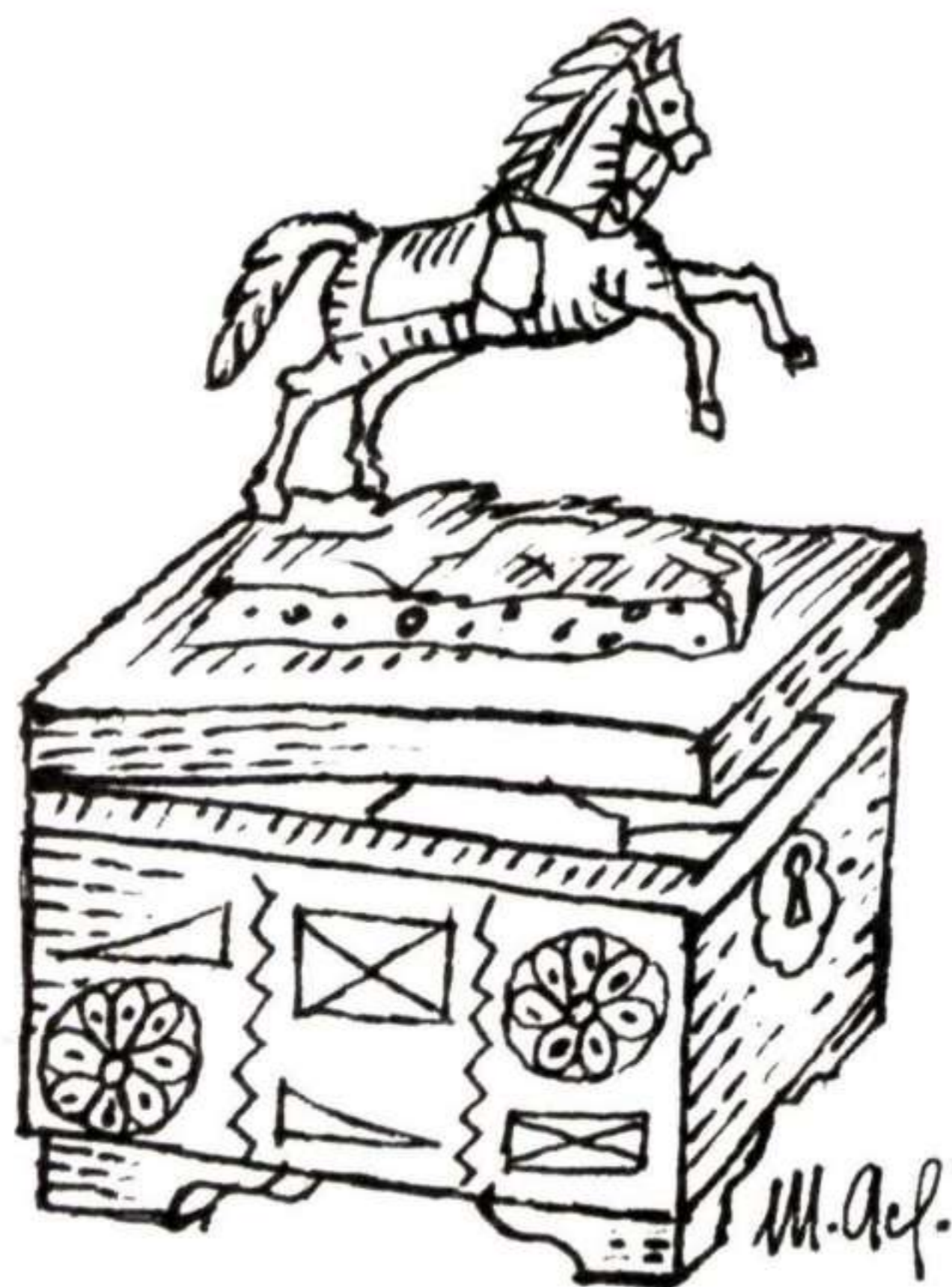
tus pasos la cesura
de realidad e irrealidad

madréporas estrellas cangrejos yacen en el texto ácueo
cuando tu cuerpo llega entre esos signos

arriba
oscura puntuación gaviotas

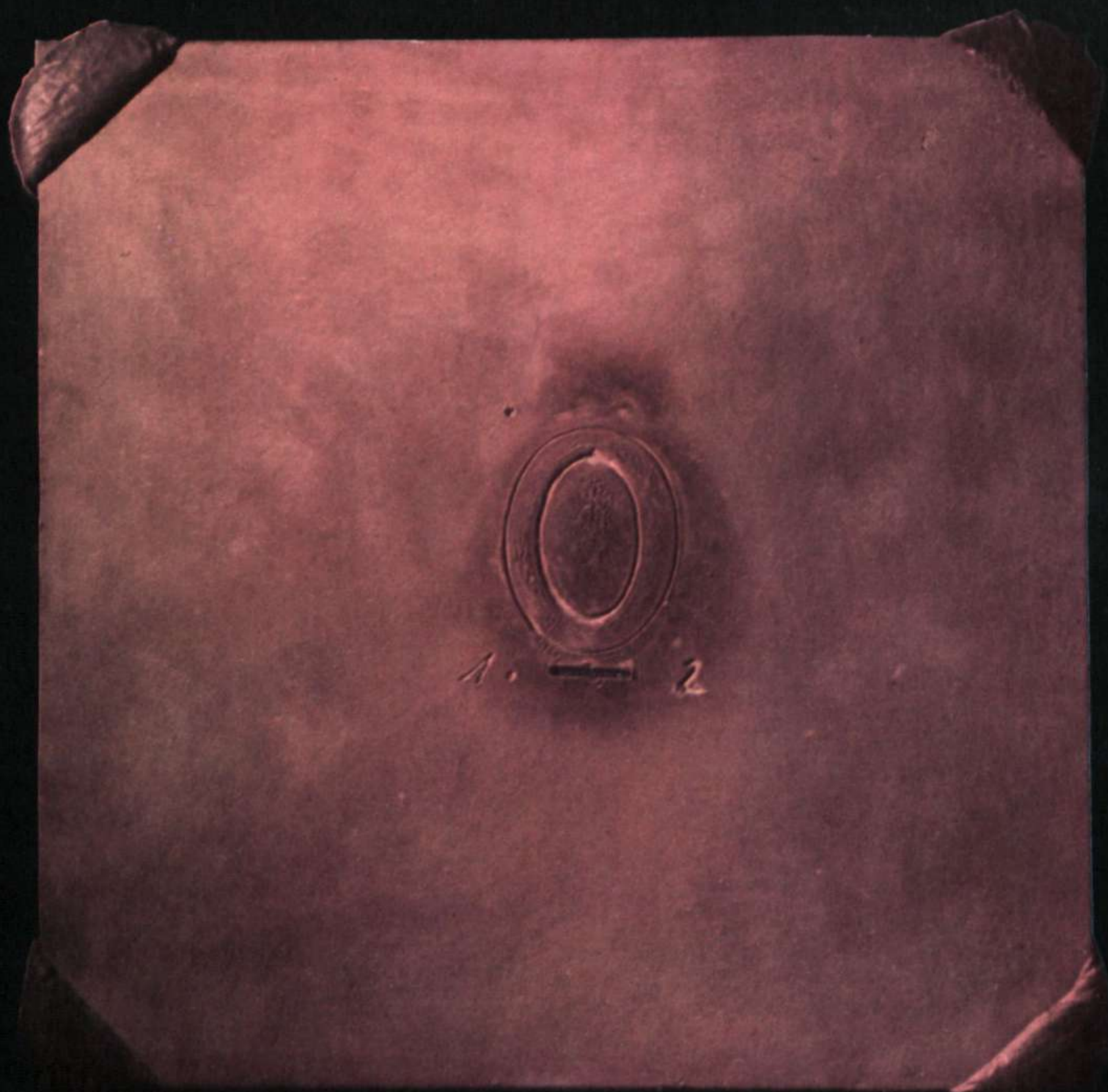
y la lona se arquea ante el mar constelado

ANDRES SANCHEZ ROBAYNA



ANTONI TÀPIES





ANTONI TÀPIES

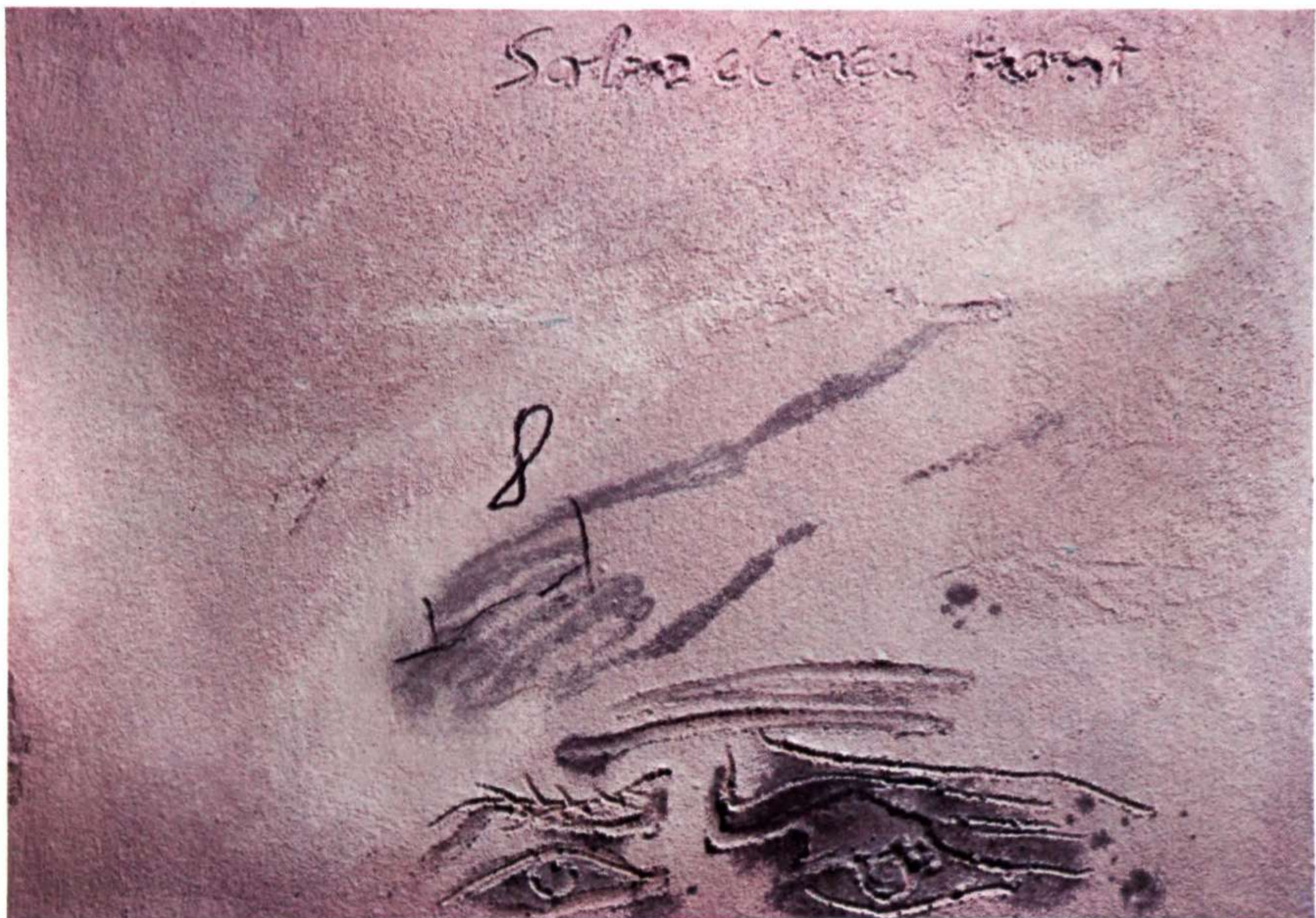
Els murs foren camí de l'escola,
quan tot es tanca i no saps què t'espera.
I els guixats unes meneres inútils de dir
que tot això no et correspon.

T'has criat en mal temps, quan no hi havia coixí
de fe ni de vida, quan tot estava penjat a l'aire.
Estripaven banderes i n'imposaven altres.
Per això has pintat tantes banderes
i encara més banderes a les parets de la memòria.

Es difícil fer-se camí quan les finestres ja no s'obren.
Ja no són anys de somni, això que voldríem i no és,
sinó el món que fatalment és nostre, les cadires esbotzades,
les galledes que no porten res, els racons obscurs
on imagines unes veus impossibles.

Calma't, pacientment accepta això que et toca.
A poc a poc arribarem al fons.
Els murs s'esberlen i les finestres s'obren.
Més enllà, ja ho saps, els homes moren i neixen.

JOAN TEIXIDOR





LA CARRERA CONTRA LAS UTOPIAS

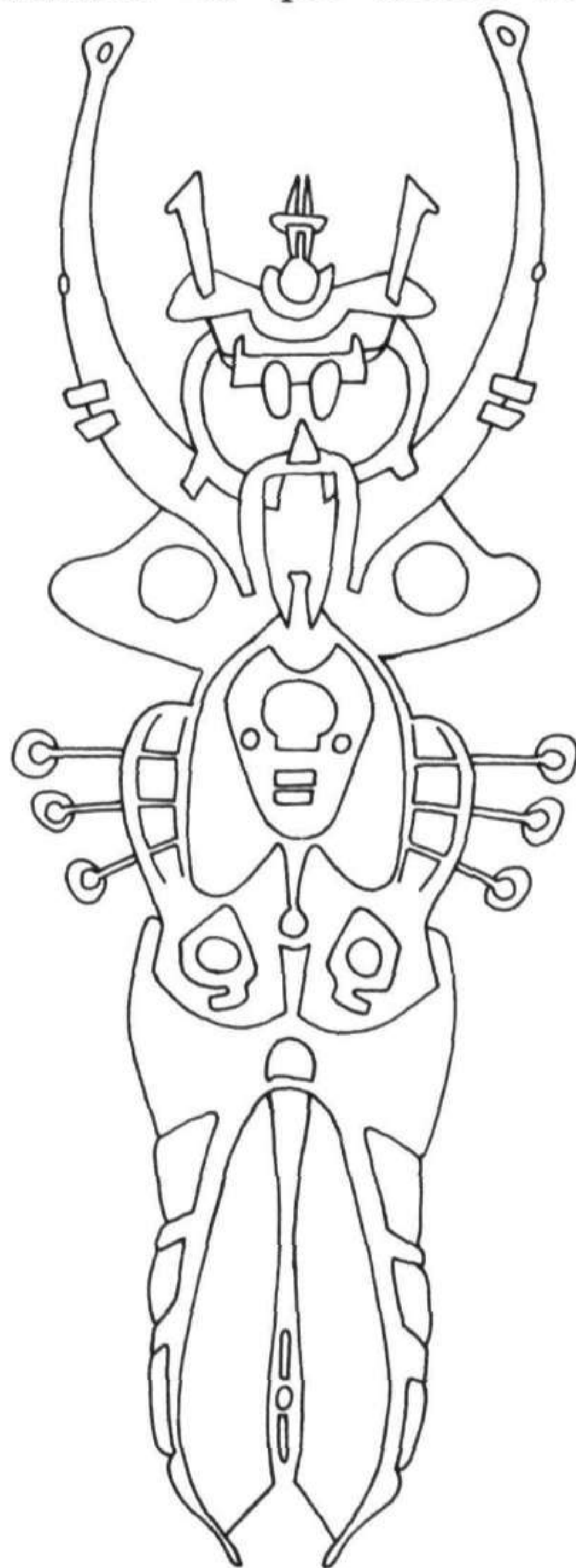
GÜNTER GRASS

LA cabeza del hombre es más grande que el globo terráqueo: se comprende a sí misma de manera totalizadora. Puede pensarse y pensarnos, y pensando transformarnos desde cualquier distancia, libre de la ley de la gravedad terrestre. Se escribe de otra manera a como se lee después. La cabeza del hombre es monstruosa.

De ahí la ambición. Por eso apuntamos más allá de nosotros mismos, lo que no hace ningún animal (ni siquiera el pájaro). Así nos rebasa el progreso generado por la cabeza. Totalmente fuera de nosotros, atisbamos nuestra felicidad y andamos con el corazón empobrecido a la deriva en vastos sistemas cerebrales; porque el hombre siempre ha de ser más de lo que el manojo apretado de sus cualidades promete; extenuado se exige a sí mismo proezas cada vez mayores; siempre ha de superarse y buscar un mundo mejor fuera del tiempo que le está concedido, más allá de su presente.

Desde que los hombres están en marcha —y el comienzo de su busca es anterior a los primeros documentos de su existencia— intentan dar alcance a su utopía: que puede anhelar la idílica y estrecha previsión total, pero también puede llamarse estado de Dios. Durante siglos la utopía se halló al otro lado del valle de lágrimas, luego el paraíso se buscó en la tierra. Más bien, varios paraísos, pues uno no bastaba para abarcar tanta idea de justicia, tanto deseo de libertad, de fe, de orden, tanta ansia de seguridad. Lo suficiente nunca fue suficiente.

Así, pues, se presenta el hombre, con su gran cabeza que excede al mundo. Lo que él imagina se le vuelve realidad y por ser imaginable se hace tangible; más real —diría yo— que los hechos esquinados contra los que se golpea la rodilla a diario. Quiere saber —y ya sabe de antemano— lo que sucede detrás



V. Antez

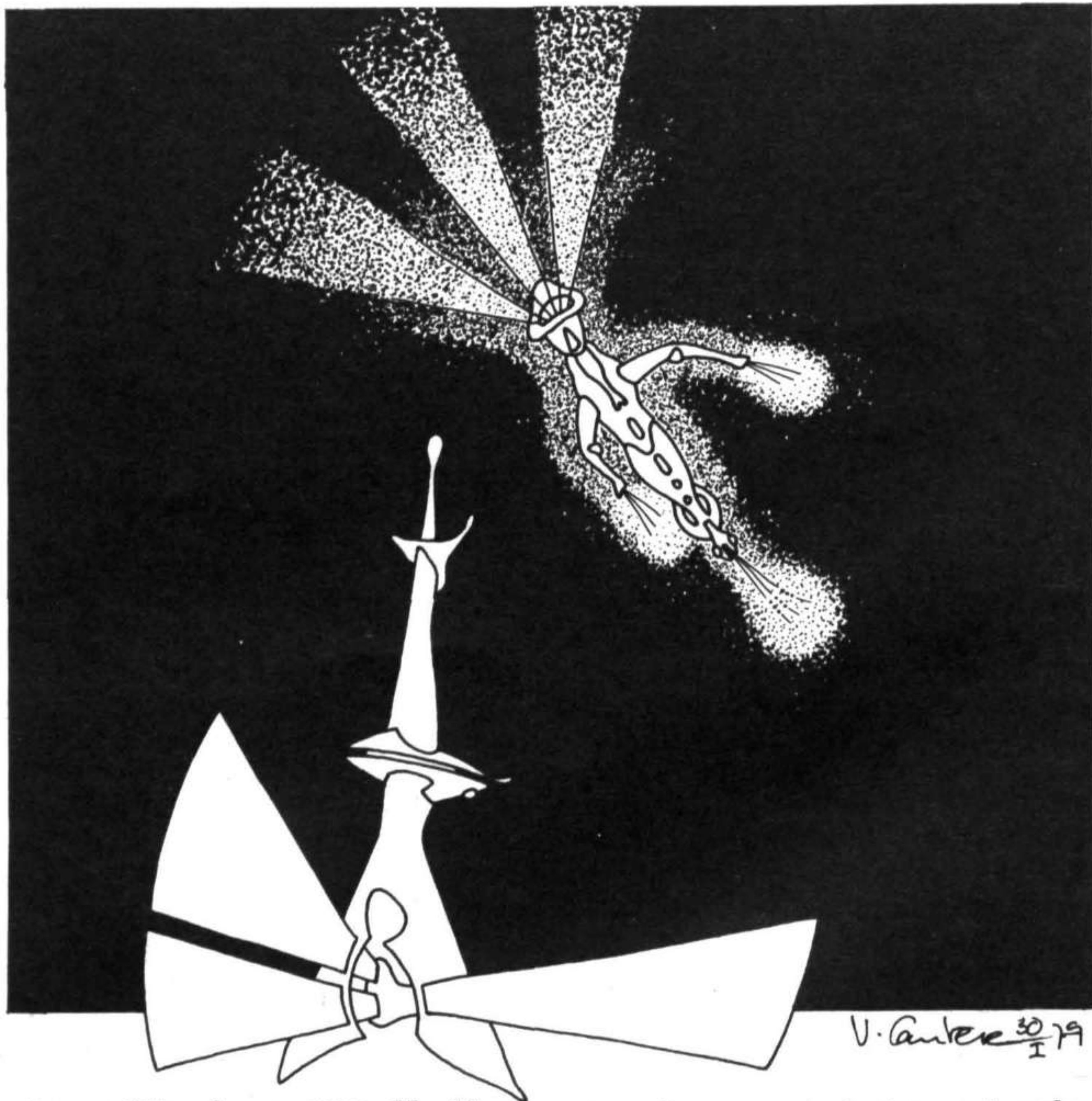
de las montañas. Jactancioso, habla de la utopía concreta. En todo, incluso en el huerto de verduras, busca la perspectiva. Del mismo modo que el automóvil representa un progreso frente al coche de caballos, Cézanne ha de representar un avance con respecto a Rafael. Siempre, lo que es, tiene que ser más grande que lo que fue; y lo venidero ha de ser más perfecto que lo presente y lo pasado. Hasta la frase conservadora, según la cual cualquier tiempo pasado fue mejor y el porvenir sólo podrá ser peor, no es más que el otro aspecto del monstruoso pensamiento fuera del presente.

La cabeza prometeica no descansa y llama «creadora» a su inquietud buscadora, errante, siempre sobre el rastro utópico. De este modo surge lo nuevo, y lo nuevo de lo nuevo. Porque no es aún autosuficiente y porque las nubes no son fundamento sólido, lo nuevo, lo grande surgió y surge generalmente en medio de la naturaleza: con ayuda de la naturaleza encadenada y desencadenada bajo control, o frontalmente contra ella: la síntesis anorgánica y la utopía ya presente: la energía nuclear por escisión.

Recientemente lo nuevo (y lo nuevo que surge de lo nuevo) aparece también fuera de la naturaleza terrestre: satélites y estaciones espaciales navegan alrededor nuestro, se alejan, visitan otros planetas, vuelven y nos traen conocimientos de fenómenos nuevos que permiten seguir imaginando otras novedades a cabezas demasiado grandes.

Los platillos volantes, por ejemplo. Al ser imaginables están ahí y nos visitan: en el cine y en la realidad. El nuevo concepto de Dios se apresura a tomar forma de platillo. La salvación o el castigo se esperan de nuevo del espacio exterior. Todavía faltan unos toques a los arcángeles actualizados según la visión astral. La salvación de este valle de lágrimas ha de desarrollarse según los cánones espaciales. La única dificultad la plantea la utopía del Apocalipsis según San Juan, pues es difícil de superar. Y se trata de superar todo a cualquier precio. Si hoy un Heinrich Schütz intentara plasmar en motetes el ansia actual de liberación que late en el superpoblado valle de lágrimas terrestre, su música tendría que sonar más liviana y esférica que los coros del hambre escritos por Schütz durante la Guerra de los Treinta Años. ¿Por qué no iba a ser posible? Somos al fin capaces de hacer cantar al éter. Por fin existe la probabilidad de ganar, al menos en imágenes, la carrera contra todas las utopías gestadas en cabezas demasiado grandes. Ya tenemos películas que han dado alcance, comercializándolas, a nuestras últimas y penúltimas utopías. Vamos, pues, por familias enteras, por parejas o en solitario al cine para visitar nuestro futuro. Y quien no quiera ir al cine, porque las películas, incluso las utópicas, suelen estar cortadas, que abra los libros. Todavía sabemos leer, aunque con dificultades cada vez mayores, por falta de concentración y exceso de obligaciones; leemos, aunque cada vez más tímidamente, por ser conscientes de una actividad tan anticuada y tan consumidora de tiempo. Pero aún están abiertas las bibliotecas y la lectura—dentro de estas o aquellas limitaciones—está permitida, todavía nos atraen los libros: especialmente los empolvados.

«Berge, Meere, und Giganten» —Montes, mares y gigantes— se titula la gran novela exaltada, olvidada y por redescubrir, de Alfred Döblin: una visión utó-



pica publicada en 1924. Un libro que no se alimenta de las más nuevas tecnologías en dirección a la «ciencia ficción», sino que da por supuestas técnicas posibles y técnicas probables y que fue escrito en sus líneas maestras como bajo una excesiva presión visionaria: tan concretos y al mismo tiempo difusos son sus cascadas de ideas, sus cadenas de imágenes, sus inflamados sentimientos que arden febrilmente hasta el retorcimiento y de pronto se apagan, inundados por actividad inventada.

En «Berge, Meere und Giganten» hay hombres de ciudad que

no viven en paisajes naturales sino en amplios panoramas urbanos y sus cuerpos inactivos y libres de trabajo desde generaciones, pero alimentados por la previsión social con el alimento sintético Meki, exhiben no imaginarias sino muy reales cabezas gigantescas sobre cuerpos escuálidos. ¿Futuro? Döblin escribe refiriéndose retrospectivamente a la mitad del siglo xxvi: «Los físicos y los químicos se emanciparon del cuerpo animal y vegetal. Con irritación y casi risa recordaban las hambres que un sólo verano seco podía traer sobre regiones enteras; una dependencia tan absurda del hombre ante el calor y la sequía. Los químicos y los físicos odiaban los verdes campos sembrados, las praderas, el amontonamiento burlesco de los rebaños...»

Poco más adelante se nos relatan hechos futuros en el tiempo verbal pasado del narrador: «Los hombres se retiraron a las ciudades - gigantes. Se encerraron en ellas, abandonaron la mayor parte de la tierra. El sue-

lo descansó...», y más adelante: «La lucha dura e implacable de los trabajadores tuvo fin. Desde entonces la población occidental fue devorada casi totalmente por las grandes urbes, dividida entre la pequeña cantidad de los trabajadores y las enormes masas de los desocupados. Los hombres de ambos grupos se intercambiaban según inclinación y necesidad. Las masas de inactivos, cuyo número crecía constantemente, tenían que ser entretenidas con diversiones y trabajos aparentes. La disciplina uniforme desapareció pronto. Una salvaje diversidad floreció. Los gobernantes se apoyaban en grandes estados mayores de expertos y parlamentos ficticios, ocupados en distraer a las masas ociosas.»

No extraña que una sociedad así conformada, que seguramente tendremos antes de lo que Döblin podía prever—incluidos los parlamentos ficticios, de que ya disponemos—pueda imaginar cosas nuevas y nunca imaginadas—y que sus imaginaciones puedan hacerse realidad: los grandes imperios transcontinentales, el occidental y el asiático; la guerra urálica, que arde entre ellos y manipula los elementos; las grandes sociedades de mujeres devoradoras de hombres después del temporal desbordamiento de las ciudades; la descongelación de Groenlandia y otros portentos asombrosos, que descritos de un modo o de otro, variados según el azar y gracias a las cabezas humanas demasiado grandes, tendrán su futuro—hasta la página 511 de mi edición de «Berge, Meere und Giganten», donde la última ocurrencia destructiva del cerebro se disuelve en la potencia primigenia de la madre Veneska, una vez vencidos hasta los mismos gigantes: «El éter sobre ellos era negro, con pequeñas bolas solares, relucientes aglomeraciones de estrellas moribundas. La oscuridad yacía pecho contra pecho con los hombres, que irradiaban una tenue luz.»

Este libro desmedido que tiene por tema la desmesura humana dispuesta a tomar el cielo por

asalto, me lo llevé y lo leí comparando, contrastando en un reciente viaje que me condujo a Asia y Africa, donde todo es presente: las utopías pasadas y las que miran hacia atrás, las abandonadas, las perdidas y las otras que aún no están en el programa.

Porque la proposición utópica no se alimenta exclusivamente del manjar sintético del futuro; lo que el pasado le dio como alimento, lo expulsa en el presente, para que su hambre le sea satisfecha en el futuro. En Japón, la primera estación de mi viaje, vi uno de los paisajes urbanos de Döblin, comparado con el cual el Ruhrgebiet es un idilio bordeado de verde: el área de Kyoto-Osaka-Kobe. Podría describirlo, desde las ciudades portuarias hasta la antigua ciudad imperial en la montaña, como una superficie de chabolas y rascacielos, construcciones, ruinas, industrias laberínticas, templos y templitos agobiados, campos de deporte de un verde artificial, bloques de chatarra prensada, en total: una región destruida a pérdida de vista por la urbanización, incluidos los campos de arroz olvidados. El proceso de transformación es constante. Los diminutos y tradicionalmente estilizados jardines de rocas dan paso al detritus industrial movedizo, que bordea los cementerios. Allí donde el culto a los antepasados, esculpido en piedra, lo poquito que



queda del Japón legendario, aún está en pie, lo protegen los ángulos muertos de las vías ferroviarias; conducen al área metropolitana de Tokio, que no queda lejos: tres rápidas horas de tren a través de territorio densamente poblado, dejando atrás la ciudad de Nagoya con sus millones de habitantes, hasta que terrazas de arroz superpuestas en rompecabezas y huertos protegidos con plástico se empeñan en que siga habiendo naturaleza—aunque sea en un mínimo espacio—. Pronto las áreas metropolitanas se fundirán en paisajes urbanos. El paisaje natural sólo se mantendrá como descampado o como parque. Y cualquier día—en los atisbos occidentales ya hoy, en el libro de Döblin a partir de la página 229—comenzará «el desbordamiento de las ciudades». ¿Adónde ir, sin embargo, en Japón, donde no existe suelo sin cultivar y a los dos pasos está el mar? Toda esta industriosisidad, esta frugalidad, que vive del arroz y del pescado, esta compleja sonrisa, esta reprimida añoranza de tierra firme y de lejanía, esta desencadenada capacidad de inundar los mercados del mundo con pequeños aparatos y accesorios ¿adónde va a ir a parar la todavía y de nuevo asiática potencia hegemónica, antaño vencida militarmente, que hoy se dedica pacíficamente a sus negocios?

En los grandes almacenes del Japón, que como en otras partes del mundo también rebosan de gente, se mueven japoneses con aspecto de japoneses entre maniqués de piernas largas, cuyo cuerpo de plástico es color rosa y que vestidos a la moda occidental encarnan la raza blanca. Quieren ser como ellos, no tener ojos rasgados. Mirar con grandes ojos azules de muñeca a los pequeños. Cuando se desborden las ciudades quieren ir allá, donde viven los fríos, rubios y altos. Porque es seguro que las ciudades se desbordarán y será antes de lo que Alfred Döblin vaticina.

Hartas de la liberación del trabajo, asqueadas del ocio y de la cotidiana comida Meki, decidi-

das a no soportar más la cabeza demasiado grande sobre un cuerpo endeble, las masas huyen de las ciudades. Vagan en manadas, que se asientan por breve tiempo y buscan una utopía pasada. Entonces se desbordan nuevos paisajes urbanos, asiáticos y africanos, y sus masas se mezclan con las hordas nomadizadas occidentales e inundan el continente convertido en estepa; como una esponja Europa absorbe los pueblos que se desbordan.

Todavía las gentes del Japón aguantan en sus islas, que son como barcos sobrecargados. Aún soportan vivir apretados, amontonados, hacinados como los miles de pescados secos que se ofrecen en los mercados japoneses, ordenados por género y tamaño, ensartados en palitos, limpios y salados en sus cajas para la exportación. Pescan no sólo en los mares próximos, sino también en los extraños y lejanos. Pescados, moluscos, algas, musgo marino, fuco, cohombres de mar, helechos árticos, todo lo que pueda ser secado, prensado, amontonado, ordenado, resumido como sustancia de olor marino y transformado en harina de pescado, se saca a tierra y mientras los mares den fruto podrán alimentar al mundo entero. Habría que permitirles el acceso a todas partes: vendrían con su técnica y su pescado. Ya instalan plantaciones de algas en el mar. Ya son los primeros en la producción de pescados de vivero. Ya extraen de la masa de algas gelatina en hojas verdioscuras, cortadas por tamaños, según demanda, soldadas en plástico y almacenadas: hasta el año 2000, por dar una fecha.



Y junto a los productos del mar dispuestos para la venta, que si fueran destinados al mundo indigente al tiempo que se dejara a los japoneses el mar y su explotación, traerían consigo la alimentación universal y total y la consecución de una utopía más, veía yo en las tiendas adyacentes pequeños aparatos de todas clases, del tamaño incluso de una uña, sobre cuyo funcionamiento no sé nada, pero que como son tan baratos de producir gracias a los salarios tan bajos, podrían surtir —como las algas secas— al mundo con acumuladores de datos populares, computadoras para el uso familiar y otros graciosos juguetes, siempre que los mercados fueran abiertos.

Y entre lo uno y lo otro, nada. Aquí el producto natural masificado: huele a pescado; allá las más recientes bromas tecnológicas: no huelen a nada. Entremedias un agujero. Un vacío complejo. Porque entre el pescado y la electrónica los japoneses se debaten entre los hilos de la tradición superviviente y los nudos de las neurosis actuales. Pacíficos, si se exceptúa —también en otros países— el habitual terror y contraterror, extendido mundialmente. Además trabajadores y puntuales. Teniendo en común tanto pasado agresivo y tanto presente empapado de autorrepresión, los alemanes y los japoneses podrían establecer un intercambio de tópicos nacionales. Según dicen, se pueden comparar, aunque parece que los japoneses tienen otra constitución:

no toleran los productos lácteos. Según dicen, ambos pueblos, como pecadores arrepentidos, se han democratizado de tal manera, que ya no persiguen a sus respectivas minorías, claro que en Alemania desde aquellos tiempos prácticamente no hay judíos. En Japón se tolera a los Eta, es decir: a los impuros.

Habrán dos o tres millones. Es difícil obtener información y se da a escondidas. En época antigua los japoneses comían carne y toleraban la leche y sus derivados. Cuando en el siglo vi vinieron los budistas y prohibieron matar, la nueva doctrina se refería restrictivamente al sacrificio de animales: comer carne fue considerado impuro.

Se dejó incluso de consumir productos lácteos. Desde entonces fueron mal vistos los carniceros, los curtidores y los zapateros. Se les llamó Eta. Están repartidos por todo el Japón, reunidos en pueblos o aislados aquí y allá, especialmente en Kyoto, Osaka e Hiroshima y alrededores. No se les persigue, pero se les discrimina. Por bien que escondan sus orígenes, un día se descubre que son Eta. Y entonces pierden su posición profesional y con ella la posición social; se convierten en fracasados entre triunfadores. Naturalmente existe en el Japón moderno, al igual que en otros países, un movimiento emancipatorio para la protección de las minorías. En el Parlamento hay diputados socialistas y comunistas que pertenecen a los Eta, pero de momento discuten, por supuesto de cuestiones ideológicas.

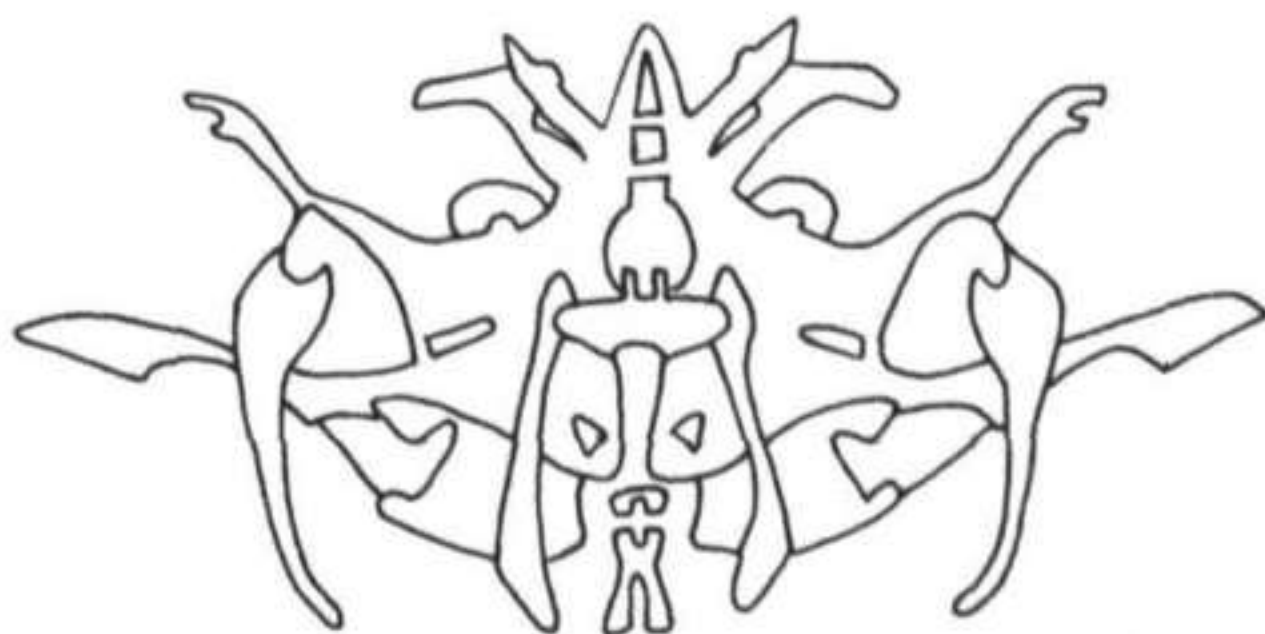
Casi me alegró saber que también en Japón, a pesar del equilibrio que llega a la uniformidad, existiesen problemas de minorías; es lo único que caracteriza actualmente nuestro mundo: que la humanidad que lo habita, a diferencia de las masas futuras de Döblin que han superado todas las divisiones raciales, están salpicadas de minorías. En Japón son los sucios carnívoros, que toleran la leche; en Indonesia los incansables chinos, que impulsan el comercio, pero también hacen subir los intere-

ses usurarios, hacen el papel del judío. Cuando en 1966, tras la caída de Sukarno, comenzó la gran limpieza, fueron asesinados por miedo al comunismo y con el pretexto del peligro comunista entre 200.000 y 400.000 personas, entre ellas muchos miles de chinos, sospechosos de comunismo, porque eran especialmente hábiles e invertían su capital con buenas ganancias. En Africa oriental, la última etapa de mi viaje, los Eta japoneses y los chinos indonesios son los indios en el papel del judío. En Uganda Idi Amin ha dado un ejemplo de cómo hay que tratar a las minorías: se las necesita para que, bien exprimidas, mantengan la economía en marcha; se las mata, porque se necesita un enemigo interior; se permite a una parte seguir viviendo, porque no se puede pasar sin enemigo interior.

¡Bonito Tercer Mundo! Indonesia es un pobre país rico, verde, fructífero, bendecido por tres cosechas de arroz al año. Explotado en su día por los holandeses, hoy está infestado por la propia corrupción. Una tercera parte de su consumo de arroz ha de ser importada, mientras que los japoneses, que también se alimentan principalmente de arroz, tienen, a pesar del detritus industrial y sin la bendición de tres cosechas, excedentes de arroz para la exportación.

Ventiladores, bicicletas, motos, material fotográfico, todas las minucias técnicas que el hombre inventa para aumentar sus necesidades, casi todo proviene del Japón, Hong-Kong, Singapur, los tres paisajes urbanos dominantes, cuyos centros productores penetran ya en el siglo XXI, mientras al pie de las fachadas de cristal que se espejean las unas en las otras pervive el medievo, y el terror a los demonios es actual. Mercancías baratas, bienes de contrabando pasan aquí por la única vía de transporte abierta: la corrupción. Y como en Indonesia la habitual práctica del soborno abre las puertas a todo el mundo, desde Siemens a Unilever, los japoneses pueden talar allá en Borneo los últimos bos-

ques de maderas nobles y lo hacen tan intensa y racionalmente que no queda ni un resquicio para sueños trasnochados como el de la repoblación forestal. Los japoneses penetran ya en el mar de Java. Pronto se habrán asegurado, por el camino oficial de la corrupción, los derechos de pesca de las 12.000 islas; porque el Gobierno indonesio está tan exclusivamente preocupado con la conservación de su poder, la seguridad de sus privilegios y el crecimiento de sus cuentas suizas, que no le queda tiempo para hacer lo estrictamente inmediato para los 120 millones restantes de indonesios, 80 millones de los cuales viven apretados en Java. ¿Por qué no desarrollar, a partir de la pobre flota pesquera



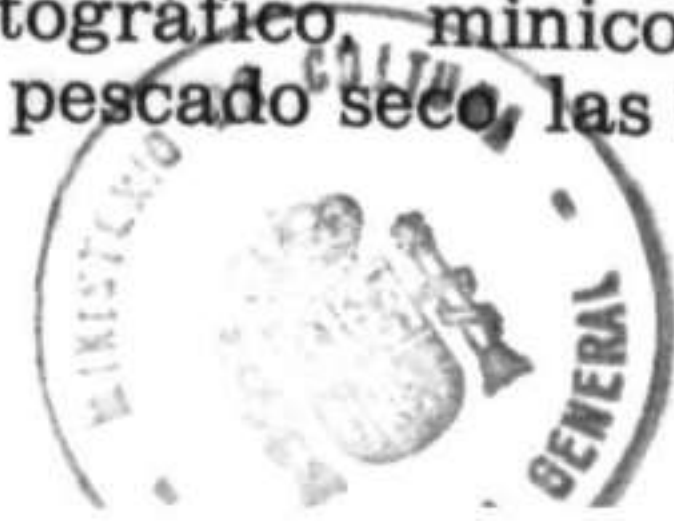
V. G. G. 79

costera, una flota de altura, que pueda surtir al país de pescado a través de cadenas congeladoras? ¿Por qué no con ayuda de Siemens?

Pero Siemens tiene a la vista negocios más rápidos. Y la pesca de altura se deja a los japoneses. Ellos saben de qué va. No sólo valen para construir cientos de miles de motos y millones de divertidas calculadoras de bolsillo, sino que saben que todo depende del pescado y de los productos del mar: el futuro, la supervivencia.

Aún no hemos llegado tan lejos como Döblin en sus cascadas de ideas que comprimen el tiempo. Aún no existen las fábricas de Meki, que surten de alimento sintético las grandes urbes y sus barrios pobres. O puede que se haya alcanzado ese objetivo, pero todavía se mantenga secreto un descubrimiento de tan graves consecuencias, como hicieron, según Döblin, los senados-industrias de los paisajes urbanos ingleses. El inventor Meki, un sabio cínico, que no se interesaba más que por sus inventos, fue encarcelado diez años y acabó suicidándose: «Londres comprendió que tenía que apoderarse en exclusiva de todos los secretos de la síntesis y de todos los laboratorios, porque así se apropiaría de un medio de poder sin precedentes.»

En el libro de Döblin son europeos de cabeza grande los que se aseguran la hegemonía gracias a la representación exclusiva del alimento Meki—al suicida Meki se le construirán más tarde monumentos—; yo creo, por el contrario, que serán los japoneses los que marcharán en cabeza en este terreno. Son tan silenciosos, tan cortésmente insistentes. Han trasladado su capacidad para el destructivo y suicida vuelo Kamikaze a metas pacíficas. Suaves y nada ruidosos, como los pretenciosos americanos, humildes y no poseídos por el orgullo como los europeos de cabeza grande introducirán sus innovaciones: mientras dominan los mercados de motos, material fotográfico, minicomputadoras y pescado seco, las fá-





bricas japonesas de Meki anuncian las primeras participaciones de su alimento universal sintético. Las ventas son aún escasas, el negocio un poco ridículo —¿no se hablaba de algo parecido en un librote futurista de aquel autor... Döblin?—, pero ya crece la demanda: entre los privilegiados, por curiosidad; en las masas, por necesidad.

Esta aumenta, aunque todo lo demás se estanque. Cualquier progreso puede desenmascarse como retroceso. En nuestra Europa quizá sólo se apilen las montañas de rentas, mientras las escuelas quedan vacías, porque en determinado momento se engendraron pocos niños. Asia, sin embargo, desconoce la curva descendente de natalidad: por todas partes hay niños, en los barrios pobres, en los pueblos. Niños hermosos, niños alegres. Niños silenciosos y subalimentados, que a su vez están deseando poner niños en el mundo, porque los niños dan a la vida su sentido proliferante, porque hasta a los más pobres les está permitido multiplicarse, porque muchos niños suplen la seguridad social inexistente, porque ninguno de los poderosos del país piensa en sustituir por un verdadero sistema social esta especie de seguro social de los pobres —que son la mayoría— basada en la familia numerosa. Porque eso sería socialismo. Y el socialismo, como dice allá lejos en Stuttgart el señor Filbinger, conduce directamente al comunismo.

44 Por eso —y no por divino deseo— tiene lugar a diario y no

precisamente en cámara lenta, el único crecimiento de nuestro tiempo, la explosión demográfica a la que acompañan otros crecimientos: paro, escasez, subalimentación, enfermedades, hambre. Si los japoneses —que en el libro de Döblin son ingleses— no fueran pronto capaces de abastecer a la humanidad no ya con computadoras populares y bancos de datos de alcance universal, sino con alimento sintético Meki, tendríamos que desesperar, porque nada funciona.

Así hablan los escritores. Para ellos la acción siempre va hacia adelante. Cuando las fábricas de Meki aseguraron, con la ayuda de los alimentos sintéticos, el gran hartazgo, la humanidad saciada e inactiva empezó a desinteresarse y a aburrirse: «Indiferencia peligrosa que surge de pronto y desintegra todo...», anota el autor Döblin. «Lujo, orgías, juegos hacían poco efecto. Objetos de moda bellos, excitantes, embriagadores, creados por las máquinas estaban al alcance de los hombres, que mudos torcían el gesto. Revolvían en viejos y olvidados disfraces.»

Para hacer frente a la apatía y a la peligrosa regresión de la humanidad, los senados de las grandes urbes occidentales, controlados por la industria, desencadenaron la guerra urálica. Cuando las respectivas máquinas de fuego se hubieron devorado mutuamente, arrastrando a las masas occidentales y asiáticas, los cotidianos alimentos Meki volvieron a generalizarse con la paz incipiente. Entonces se desbordaron las grandes urbes. Sus habitantes huían de los dominadores de los aparatos, que funcionaban a corta y a lar-



ga distancia. Movimientos colonizadores inquietaban al mundo. Se desenterraron instrumentos de agricultura. Los brujos, llamados «embaucadores», predicaban la vuelta a la naturaleza. Los cabezas grandes tuvieron que inventar algo nuevo, una nueva empresa para la humanidad. Comenzó la descongelación de Groenlandia: un desastre sobrehumano, que enfureció a la naturaleza y fue llevado a cabo sin la energía atómica que hemos inventado nosotros en cabezas demasiado grandes, anticipándonos a toda utopía, para producir desastres actuales.

Pero no hay que temer nada, algo siempre sobrevive; pues en «Berge, Meere un Giganten» también se sobrevive, claro que de manera reducida y retrotraída a un nivel arcaico, con cabezas más pequeñas. En cualquier caso el futuro transcurre de una manera completamente distinta en el libro de Döblin. No hay guerra de las galaxias. No nos visitan cuerpos astrales de la tercera fase. Todo queda sobre la alfombra terrestre, que a veces da un tirón, primero despacio, como siguiendo motivos lógicos, luego de golpe, haciendo tropezar a la humanidad. Las más recientes tecnologías no aparecen tampoco más que esbozadas, son casuales, como dibujadas con la mano izquierda. El autor no especifica detalles, ni los hace técnicamente verosímiles. Hasta las fábricas de Meki son simple constatación. En la guerra urálica y en otros intentos de resolución de conflictos,

según métodos clásicos, se habla marginalmente de armas nucleares de larga distancia, llamadas lacónicamente «aparatos». La descongelación de Groenlandia, el gran espectáculo, se consigue gracias a nieblas de turmalina, cuya energía se acumuló cuando fueron volados los volcanes de Islandia y su fuerza domesticada. Eso afirma Döblin, y hete aquí que se hace realidad; tan verosímil como el hecho de que en el mundo futuro de «Berge, Meere und Giganten» no existen los escritores.

Desde el principio están ausentes. Nadie escribe y deja imprimir. Como nadie lee, no hay libros prohibidos que incautar. Una sola vez, cuando el alimento sintético Meki produjo apatía general y peligrosa rememoración «aparecieron alemanes con la pesada Biblia en las manos, hojeaban el cantoral y cantaban melancólicamente en el bosque», escribe Döblin. No hay otro detalle literario. Como a pesar de la violencia y de la contraviolencia ningún escritor es detenido, ningún escritor se ve obligado a protestar por la detención o expulsión de otros escritores. En su visión profética Döblin pasó por alto su propia existencia de escritor, la quema de sus libros, su exilio durante el dominio nazi: su oficio aparece sin futuro.

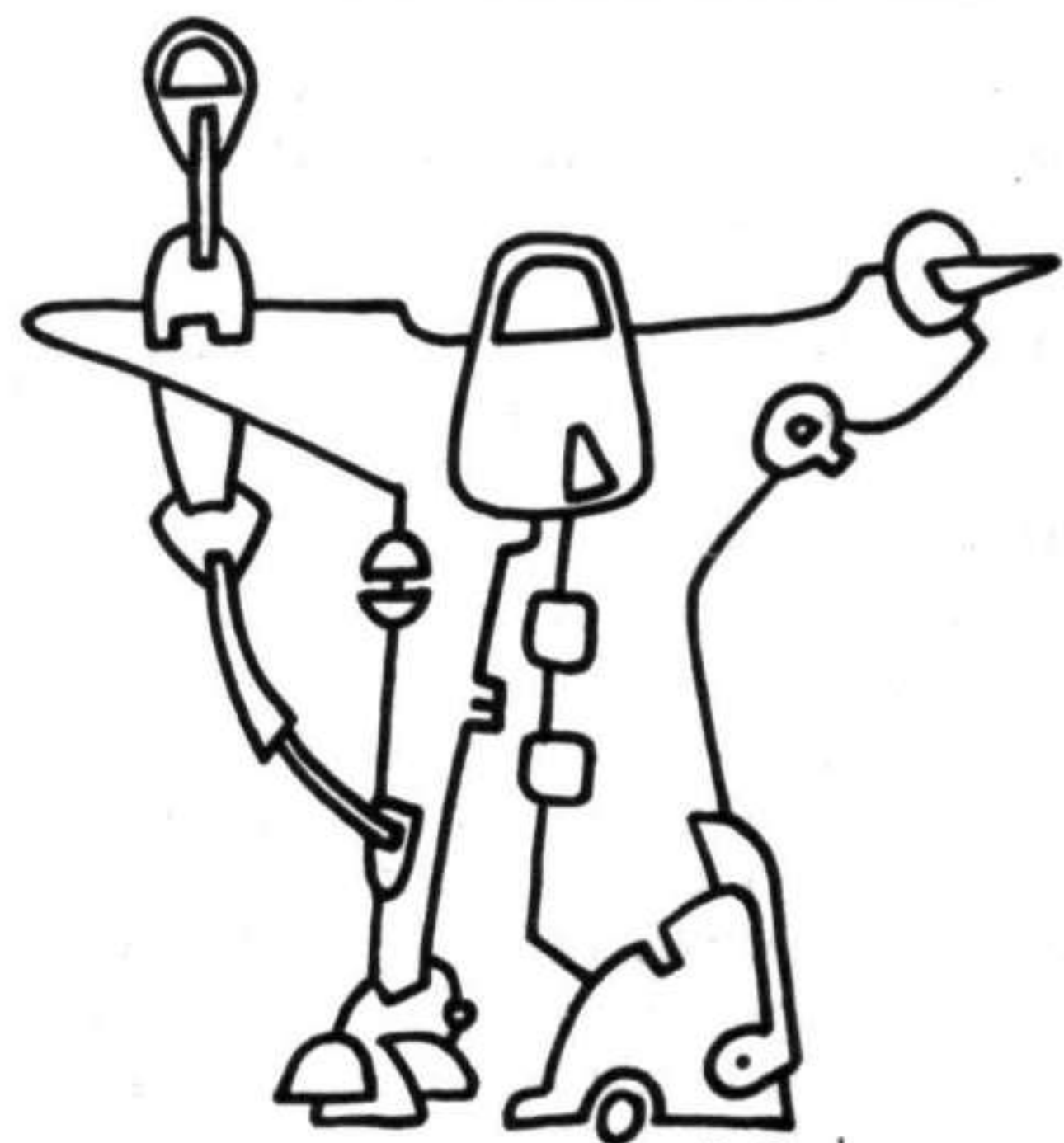
Aún no hemos llegado tan lejos. Todavía no. En Japón, Hong-Kong, Indonesia, Tailandia, India, y en el Kenia africano por donde yo viajé, siguiendo como estaba acordado el plan de conferencias de los «Goethe-Institute», hay escritores, es decir, personas que de manera vacilante y anticuada crean palabras, forman frases y dan a las diversas y contradictorias realidades una nueva y ficticia realidad, literaria. Y de este modo ejercen un oficio peligroso, pues las realidades extraliterarias y sus administradores se comprenden a sí mismos, por lo general, de modo político: es decir, exclusivo. No admiten junto a sí otras realidades, tampoco las ficticias. Por eso sucede que en todas las partes del mundo donde se impone una sola realidad, los escritores son obligados a callar: se censuran,

prohíben o secuestran sus libros, y se les expulsa del país, se les detiene o se les arranca definitivamente de todas las realidades.

Esto le sucedió en Indonesia hace más de doce años al escritor Pramudya Ananta Toer, cuyos libros tratan de las estrechas realidades de los campesinos sin tierra, oprimidos por la usura y la corrupción. Razón suficiente para que los sucesores de Sukarno lo encerraran por comunista con otros miles de personas más en una isla, en un campo de concentración. Durante doce años no tuvo proceso y no le benefició ninguna amnistía. Ninguna apelación, ninguna intercesión fue escuchada. Los militares de Indonesia, preocupados exclusivamente por el poder, temen al escritor y con su miedo no están en absoluto solos, sino en compañía.

En el país del que yo vengo —dos veces Alemania— y en los países por los que yo viajé —Tailandia o Kenia— siempre se supo o se aprendió rápidamente cómo tratar a los escritores. No hablemos de la República Democrática Alemana —lo que allí pasa, lo sabe cualquiera—, pero reconocamos con tanta mayor claridad que nuestro sistema inquisitorial de la Alemania Federal fomenta una evolución, que ya tiene tradición en Alemania, y que los países del Tercer Mundo han adoptado nada más obtener su independencia como práctica turbia.

Desde comienzos de este año el escritor Kikuyu, Ngugi Wa Thiong'o, está detenido en lugar desconocido. Poco le importa a la clase dirigente de Nairobi que con esta utilización de su poder no se diferencia en nada del abuso de poder practicado en Africa del Sur, Checoslovaquia, Chile y la Unión Soviética. En el trato de los seres humanos que además o junto a la realidad decretada ven, sueñan, exigen o, como hacen los escritores, describen otras realidades, las ideologías se parecen. Su necesidad de seguridad les aconseja tal igualamiento. Tan enfrentados y excluyentes como pretenden presentarse los sistemas capitalista y comunista, cuando se trata de la



seguridad interna o —en términos eufemísticos— de la paz interna, coinciden en el abuso del poder. Como soy escritor, esta diabólica armonía se me patentiza sobre todo en los destinos de otros escritores, pero añadiré que cientos de miles de seres humanos que no son escritores deben a este compromiso ideológico el exilio, la prisión, y a menudo la muerte.

De todos modos los escritores son especialmente apropiados. Son terribles porque son anacrónicamente parcos. Se arreglan con casi nada: un poco de papel. Viven de contradicciones. Las cosas que imaginan adquieren cuerpo, se independizan, actúan sin que se les pueda tomar responsabilidades. ¡Eso no puede ser, rompe la paz, pone en peligro la seguridad, fomenta el radicalismo, obstaculiza el progreso, plantea preguntas cuando lo que necesitamos son respuestas: unívocas, prácticas, referidas a nuestro presente!

En «Berge, Meere und Giganten» no aparecen escritores. En el libro de Döblin la humanidad está ya más adelantada. El gran compromiso de las ideologías dominantes, fraguado en nuestro tiempo, ya no los necesita, ni siquiera como adorno, y se ha liberado de los recalcitrantes preguntones. O a lo mejor siguen existiendo y no escriben: figuras marginales que sueñan, que no buscan expresarse sino que se consumen sin forma mediadora. Queda únicamente la literatura practicada más allá de las galeras; por ejemplo, el extraño

Jonathan. Su madre pertenecía a la nueva capa dirigente, la aristocracia tecnológica. Aunque al acabar la guerra urálica los cónsules absolutos, Marke y Marduk, habían prohibido la investigación en el área urbana de Berlín, ella trabajaba en un grupo que investigaba la evolución del alimento sintético por procesos de crecimiento acelerado. El cónsul Marduk había pertenecido antaño a este grupo, pero un día se separó de él y ordenó la vuelta atrás radical: incluso deseaba desterrar el acostumbrado alimento Meki, aunque de momento faltaban campos de cultivo y pasto en el paisaje urbano que se extendía superpoblado entre los ríos Oder y Elbe.

En el curso de una acción de limpieza, Marduk hizo detener a 21 científicos, entre ellos a la madre de Jonathan, y les encerró en un bosque experimental, cuyos troncos y ramas empezaron a hincharse y a proliferar de tal modo, que el bosque se fundió con los cuerpos de los científicos. Una masa natural combiándose constantemente, es decir, una masa sintética disolvió a los inventores del milagro del crecimiento en su propio invento: «El crecimiento mamutiano, gotteante, crujiente aprisionó, estrujó, aplastó, humanizó a los humanos, rompió cajas torácicas, partió vértebras, juntó huesos craneales y vertió los blancos cerebros entre las raíces. Los troncos se rozaban...» Y más adelante: «Marduk apretó la cabeza demasiado grande contra la ventana: Se acabó. Ya no podéis seguir.»

Queda el joven Jonathan, predilecto del prepotente Marduk



y de algunas mujeres, que encabezan de manera autoritaria grupos femeninos, corrientes contrarias al mundo masculino, pero tan sedientas de poder como éste. Una constante guerra de sexos que rebrota una y otra vez y por la que pasa vacilante y sufriendo, sin pertenecer claramente a uno u otro bando, el sensible Jonathan. Como potencia perceptiva, pero ya sin expresión, es la encarnación misma del escritor que ya no escribe: un juguete de los poderes, en cuyos arsenales del terror confluyen los medios terribles de todos los sistemas actuales.

Al igual que en «1984», la novela utópica de George Orwell, todas las ideologías que aún hoy se enfrentan superficialmente, coinciden en «Berge, Meere und Giganten», de Döblin. Si en el colectivismo oligárquico de Orwell, entendido como una forma de poder de alcance universal, las estructuras fascistas y estalinistas coinciden y dirigen conjuntamente, sin distinguirse ya por emblemas contrapuestos, más bien como síntesis de ambas formas de poder, el banco de datos mundial, en la novela de Döblin aparece esta tendencia futura con similar contundencia. En ambos libros, nuestros sistemas sociales actuales de tipo capitalista y comunista, con sus regímenes militares subordinados, clerical-fascistas o semicomunistas, y los términos como democracia, liberalismo o autogestión obrera y socialismo democrático no existen. O mejor dicho: no son reconocibles, porque se han fun-

dido en una voluntad de poder única, total, absolutamente controladora, cuyas agresiones acumuladas se descargan, desprovistas de las hoy todavía habituales justificaciones ideológicas, en guerras continentales, en acciones regionales de pacificación y, ocasionalmente, en luchas entre los sexos.

Claro que aún hablamos del Humanismo, aún se conjuran con la insistencia de los papagayos las conquistas de la Ilustración europea, los valores de la ética cristiana, el derecho del individuo, los derechos humanos en general y el derecho al trabajo, pero la realidad descrita como futuro por Döblin y luego por Orwell ha comenzado ya; existe la posibilidad de alcanzar metas utópicas antes de las fechas marcadas.

Ya sea en Asia o en Africa ninguna de las estructuras de poder establecidas, o recientemente establecidas por subversiones de todo tipo, podría determinarse según las ideologías tradicionales; más bien detectamos por todas partes ese colectivismo oligárquico que Orwell vaticinó para 1984 y que Döblin recetó a sus grandes urbes como sistema de poder y control. Tanto da si en Indonesia y Tailandia las capas dominantes demuestran ser anticomunistas y, por esta misma razón, totalitarias o si los dirigentes de Birmania y Camboya se definen como socialistas y ejercen su poder absoluto en nombre del anticapitalismo y el antiimperialismo: el rasgo común que une a todos estos países es que bajo un disfraz ideológico intercambiable y con capas dominantes alternantes,

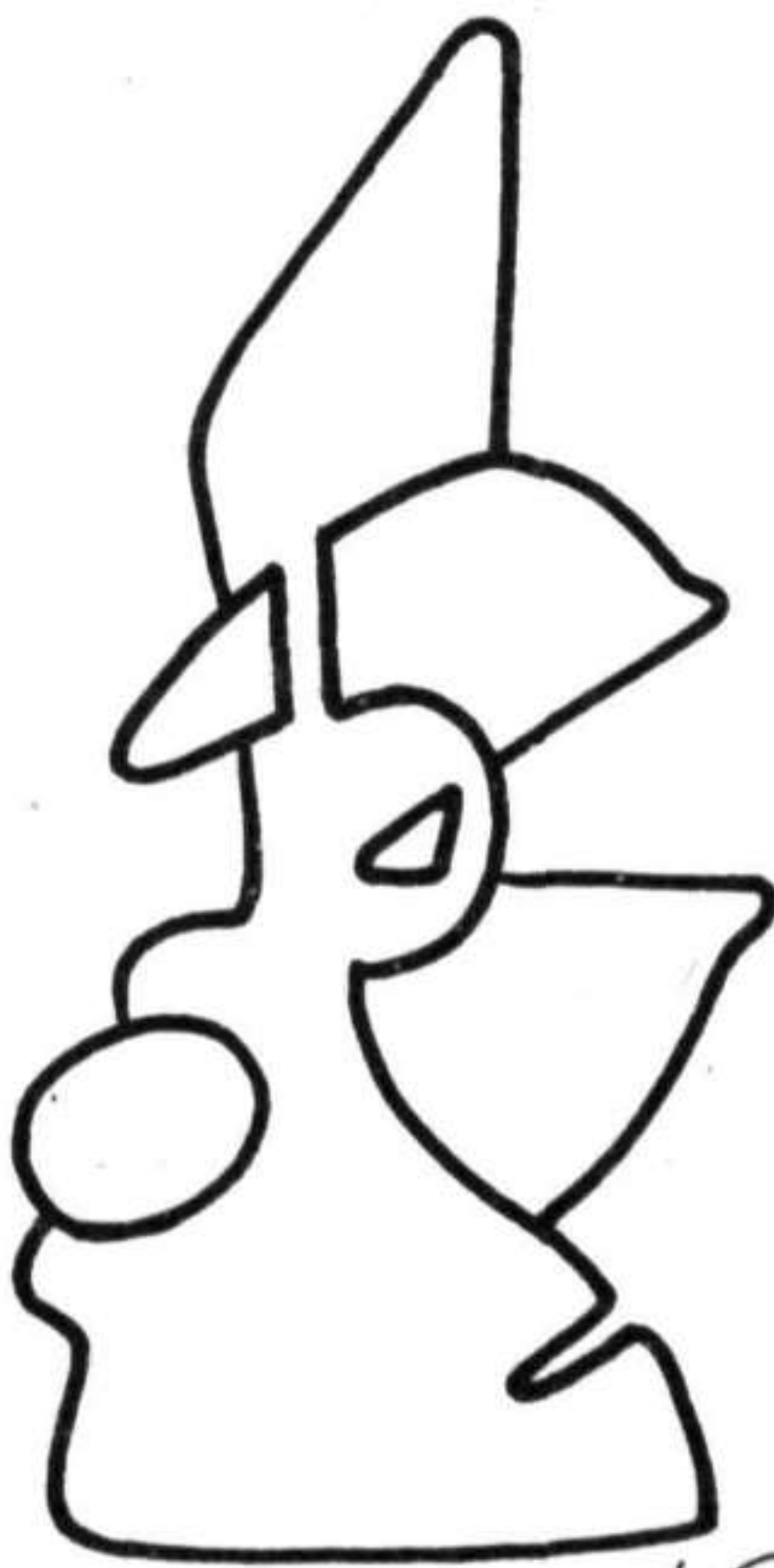
avanzan hacia un colectivismo universal, al que los estados industriales de los dos sistemas de bloque suministran —como preveían Döblin y Orwell— la superestructura tecnológica: desde el banco de datos hasta el material nuclear.

No puede extrañar que en un futuro tan actual los escritores, como aquel Jonathan, den bandazos entre los poderes, como conmovedores anacronismos: todavía escriben, desde luego, sus manifiestos y protestas, siguen apelando como antaño al *pathos* humanista, aquí y allá se les encierra sobreestimando su peligrosidad y se pretende —como Filbinger con mi colega Hochhut— cerrarles el pico por decisión judicial; a veces se les necesita un poco y se apoya con premios y becas lo que en otros países es condenable, en general se hace como si se deseara proteger todavía durante un tiempo una especie que se extingue. Podemos reconocer —y no se trata de una intuición vaga— por qué los escritores no son capaces de expresarse en la realidad futura de Döblin. Existen únicamente como seres de tipo histórico-emocional, como Jonathan: sin papel y sin medios.

Sin embargo, incluso reducidos de tal modo, molestan, vagan extrañados por los paisajes urbanos y su capacidad emotiva, que ya no se expresa pero por eso mismo irradia gran fuerza, es irritante. La ternura juguetona, la compasión desbordante, la añoranza de cosas pasadas, que desea soñar el futuro, el amor al prójimo brotan de ellos. En medio de estructuras de poder insensibles, ellos se mantienen sensibles. Ningún terror les impide comunicarse. En medio de los «slums» marcados por toda la miseria de este mundo, en las zonas de sequía, donde la corrupción aceptada por el estado exprime los últimos recursos, siempre donde la injusticia calla bajo el cielo, vi actuar a Jonathan. Como hombre o como mujer, pues no está definido por su sexo. Jonathan es el sentimiento activo, al margen de la utilidad o del éxito —seguramente también es un doble de aquel doctor

Döblin que en el hospital Urban de Berlín socorría a los pobres.

En Tailandia es un médico joven, que dirige un hospital de diez camas en el distrito de Prathai, en el Noroeste, en medio de una provincia de hambre y sequía. Una persona, a primera vista adolescente, de veintiocho años, sonriente: la sonrisa típica del país. Le vi concentrado y dedicado a su casi desesperada empresa de atender como único médico a 80.000 habitantes del distrito. Las epidemias, la tuberculosis, la esterilización reclamada demasiado tarde, la alimentación equivocada o insuficiente y sus secuelas determinan su día de trabajo. La región está dominada por unos pocos y ricos terratenientes, cuyas bandas armadas y a sueldo arrebatan los últimos búfalos a los depauperados campesinos. La policía tapa a los terratenientes. El médico lo sabe y no puede hacer nada. El se ha decidido por los niños subalimentados.



V. Gantevitz

Con objetividad, como si sólo quisiera confirmar los datos estadísticos de su región, nos enumeró las causas —alimentación unilateral a base de arroz, falta de vitaminas B1, B2 y A, escasez de proteínas— y nos mostró los síntomas: pelo descolorido y frágil, enfermedades de los ojos, comisuras de los labios inflamadas, eczemas, vientres hinchados. Si el médico se opusiera al terror de las bandas y a la corrupción estatal, tendría que abandonar a los niños y a los enfermos y marcharse a la selva donde se organiza la resistencia. Este médico quiere permanecer en su puesto mientras se lo permitan.

Antaño había aquí bosques que fueron talados irresponsablemente, como es costumbre. Nos dijo el médico que desde entonces escasea la lluvia, incluso en la época monzónica. No puede transportar a los enfermos graves porque no hay ambulancia. Los cortes de electricidad son corrientes. El ridículo sueldo mensual. ¿Qué mueve a este médico a resistir en su hospital sin agua? Es un caso extraordinario. En los distritos vecinos no hay médicos como éste. Nació en Prathai, estudió en Bangkok y al terminar sus estudios volvió a su distrito. En Bangkok sobran los médicos. Ninguno quiere ir al campo o a los territorios de sequía. Quieren ser ciudadanos, sueñan con una clínica en Europa o América.

¿Por qué hablo de este médico extraordinario? Porque quiero contraponer a éste que volvió a su provincia, a los miles de médicos asiáticos o africanos que estudiaron en Europa y América, se quedaron allí y no regresaron a sus provincias: médicos sobre el papel, perdidos para sus países. Muchos se autodenominan exiliados, cuando lo que han hecho es huir de su responsabilidad. Este médico ejemplar los pone a todos en tela de juicio. Su manera de actuar es el baremo por el que podemos medir la negativa de los otros. Debería avergonzarles a todos, pero me temo que se ríen de él.

En Khlong Thoei, el barrio pobre del puerto de Bangkok vi a una mujer joven que podría ser

la hermana del médico de Prathai. Nacida y crecida en el «slum», ha seguido allí como maestra. Da clase a niños no registrados, que no pueden ir a la escuela estatal porque no están registrados. Khlong Thoei es un laberinto de chabolas sobre pilones clavados en el agua enfan-gada, alimentada por basura y excrementos. Durante los monzones las aguas suben y hacen desaparecer las pasarelas que unen las chabolas. Aquí viven 60.000 personas, de las cuales 8.000 son niños pequeños. La ayuda de la joven maestra alcanza sólo a unos cien niños. Cada día reparte entre ellos un vasito de leche de soja por cabeza. La leche de soja es una donación de Terre des Hommes. Al médico de Prathai Terre des Hommes le apoyaba con medicamentos.

Son las famosas gotas de agua sobre una piedra caliente, que son las únicas que ya cuentan. El trabajo del médico y la escuela entre chabolas de la maestra (inclusive la leche de soja) me parecieron en su humildad más reales y más honestos que muchos y grandilocuentes proyectos de desarrollo, cuyos medios se pierden por los vericuetos administrativos y cuyos resultados pomposos sólo agrandan el abismo entre la región subdesarrollada y la generosa donación, ya sea ésta una acería, una fábrica semiautomática de abono, una clínica modelo o, como en Yakarta, una imprenta ultramoderna, que no imprime, como estaba previsto, libros escolares, sino principalmente ilustra material de embalaje. Naturalmente el papel es importado, pues antes de hacer el esfuerzo de impulsar la producción papelerá de Indonesia se prefirió dar el segundo paso antes que el primero y se construyó, con gran orgullo por el más reciente «know-how» (y con apoyo de capital fiscalmente favorecido de editoriales alemanas y holandesas), una imprenta insensata, que ahora, para mantenerse rentable, escupe día a día embalajes que encarecen los productos en un país de por sí pobre: la planificación aberrante como negocio de amortización.



¡No, señor Klett y socios! Prefiero Terre des Hommes y las muchas gotas sobre la piedra caliente. Esta pequeña organización, financiada por donaciones privadas que no se apoya en medios estatales ni en contribuciones eclesiásticas, se ha concentrado en los niños de los «slums» y su miseria. No escasean. A la única tasa de crecimiento real de nuestro presente, la explosión demográfica ilimitada, se unen, además de la tasa concomitante de crecimiento del paro y de la subalimentación, la huida a la ciudad de los campesinos oprimidos de las provincias assoladas por la sequía y el hambre.

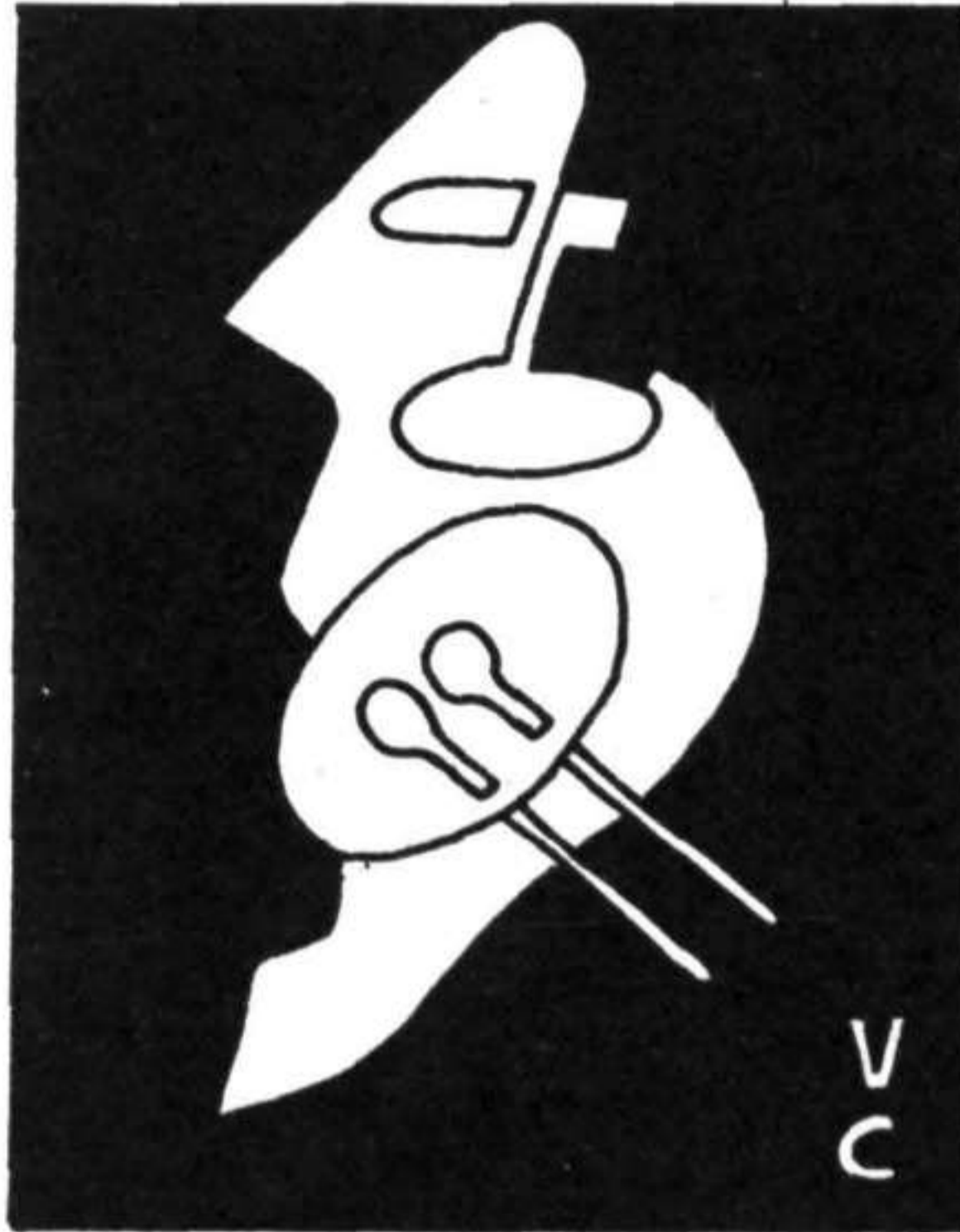
Aquí se esboza el futuro. Aquí se delimitan los escenarios de los conflictos de masas que describe Döblin. Aquí, en las grandes urbes, chocan irreconciliablemente diferentes mundos, por ejemplo en Bombay. Unas 70.000 personas viven en la Janatha-Colony, rebautizada ahora con el nombre de Cheetah-Camp, uno de los barrios pobres más grandes del área metropolitana de Bombay. De los siete millones de habitantes de esta ciudad, viven más de dos en los «slums». Justo al lado del antiguo terreno de la Janatha-Colony se construyó el centro de investigación nuclear que dio a la India su primera bomba atómica. A los científicos les gustó poco la vecindad. Dijeron que los habitantes del «slum» eran un «riesgo de seguridad». En mayo de 1976 la Janatha-Colony fue desalojada por la fuerza y aplanada con las excavadoras. A sus 70.000 habitantes se les asignó como nuevo «slum» un terreno abierto junto al mar, que

con las lluvias se inunda y enfan-ga. Durante los primeros meses murieron varios centenares de niños. Los suicidios son numerosos. Mientras tanto, el centro de investigación nuclear transformó el terreno conseguido en campos de deporte. Desde entonces allí se extienden los campos de golf, se relajan los científicos jugando al tenis, no falta la piscina y a los científicos les vuelve a divertir la investigación; de nuevo se sienten seguros entre iguales: la nueva élite. Los sabios. Los que saben por parcelas y miniparcelas. Los de las cabezas demasiado grandes, que inventan cosas que van más allá del hombre y su horizonte de chabolas. Ellos son los importantes. Son valiosos. Les pertenece el futuro.

En «Berge, Meere und Giganten» los científicos, como élite, se identifican con los senados gobernantes de los paisajes urbanos. Han abolido los parlamentos o los han degradado a parlamentos ficticios. A sus espaldas tienen a las grandes industrias: el apoyo decisivo. Contra ellos se estrellaron los destructores de máquinas. Los resultados de sus investigaciones —y no las necesidades inarticuladas de las masas— determinan el rumbo. Ellos han acabado con el penoso trabajo del campo y con el principio esclavizador del empleo total, racionalizando las industrias y asegurando con alimento sintético la pobre existencia de las masas trabajadoras así liberadas. Cuando el ocio programado estuvo a punto de desembocar en la anarquía, ellos ofrecieron a la humanidad el escape de la guerra urálica. Cuando se desbordaron las ciudades, los científicos dirigieron a las inquietas y trashumantes masas de colonizadores hacia nuevas metas: la descongelación de Groenlandia. Cuando las nieblas de turmalina descubrieron hasta las capas cretáceas de Groenlandia y las calentaron hasta el punto de ebullición vegetativo, y cuando de la proliferación desintegradora surgieron grandes lagartos antidiluvianos y dragones voladores, largos como calles, que huían de Groenlandia y caían

sobre las ciudades occidentales y aterrorizaban a sus poblaciones, fueron otra vez los científicos los que dieron soluciones, encargando de la lucha contra los monstruos generados por la turmalina a los llamados «hombres-torre»: seres sintéticos gigantescos en los que, como en los tiempos del bosque experimental de Marduk, se fundían animales y cuerpos humanos, que crecían desmesuradamente con radiaciones de turmalina. Las atemorizadas masas, los laboratorios y las fábricas de Meki fueron trasladados entonces de la superficie de la tierra a ciudades subterráneas: «Se excavó una planta tras otra en la masa de arcilla, se abrieron huecos cada vez mayores y las masas de tierra y de roca dinamitadas se apilaban entre las hileras de edificios, sobre la superficie de la tierra, y ya nadie tuvo miedo. Nadie huía de los monstruos. Todos estaban inmersos en una nueva y grandiosa expedición. Los senados ordenaban "¡Abandonad la superficie terrestre!", y las gentes se enterraban encantadas; ahora vivían ellas mismas el milagro del poder humano, que los expedicionarios de Groenlandia habían vivido en su día.»

¿Acaso Döblin nos da una imagen aberrante del futuro? Aunque la descongelación de Groenlandia, con todas sus fabulosas consecuencias, sólo se pueda valorar como una grandiosa ficción de terror, el traslado de la humanidad bajo tierra —o, si se prefiere, grandes campos de concentración que den vueltas alrededor de la tierra como satélites— es imaginable por posible, o posible por imaginable. El asco de los científicos atómicos indios (y su necesidad de seguridad) fue lo suficientemente fuerte y plausible como para que pareciera razonable el desalojamiento del gran «slum» que se hallaba en su vecindad. El actual sector de chabolas Chetah-Camp está situado junto al arsenal de la marina de guerra india: de nuevo se plantea la cuestión de la seguridad. ¿Pero a dónde llevar los «slums» de Bombay, Calcuta, Hong-Kong, Yakarta, Bangkok, Nairobi, si su



traslado y saneamiento parcial sólo producen mayores «slums» y un creciente abandono del campo? «¡Lanzarlos al espacio!» podía ser ya pasado mañana la consigna de una comisión internacional de saneamiento.

De por sí los «slums» están ya desconectados de los servicios municipales: no funciona ni la recogida de basuras, ni la canalización, ni las escuelas, ni los hospitales, ni el suministro del agua. Son como miembros molestos que se amputan y se dejan tirados. Pero se descomponen, huelen mal, crecen a pesar de todo, se mezclan, amenazan con desintegrar las ciudades —y no hay manera de liberarse de ellos, a no ser que aquel escritor que, entre otros muchos libros, escribió «Berge, Meere und Giganten» abriera de verdad una ventana al futuro.

Sabemos por fin lo que cabezas demasiado grandes han inventado, y son capaces de inventar. En silencio o afirmando a gritos lo contrario, se ha aceptado que después de nosotros venga el diluvio. Los inventos más nuevos tantean curiosos el futuro, pero en el presente se nos

echa encima el medievo: epidemias, miedo a los demonios, añoranza difusa de salvación, alucinaciones religiosas. No sólo el presidente de los Estados Unidos recibe indicaciones celestiales, en febrero de este año se reunieron en India central miles de brahmanes para ofrecer un sacrificio a los dioses: alimentos por valor de 3,5 millones de DM; arroz, grasas vegetales, leche fueron quemados en medio de una región devastada por el hambre. En una entrevista, uno de los brahmanes dirigentes dijo que carecía de sentido ayudar a los damnificados por los temporales; había que prevenir futuros temporales con grandes sacrificios. La anécdota podría salir del libro de Döblin.

Así mi viaje llegó a su fin, mientras la carrera contra las utopías continúa. Habría que añadir que en los cines de Hong-Kong, Yakarta y Bangkok pasaban una película titulada *La ballena asesina*; que en los grandes hoteles japoneses siempre se oye, incluso en los ascensores, música clásica: Bach, Vivaldi, Purcell; que por todas partes —y entre los pobres con especial colorido— se celebra la vida, aunque sea en forma de pelea de gallos; que en todo Asia Alemania aparece únicamente en la página económica de los periódicos o en conexión con el nombre Beckenbauer; que en este silencioso y populoso continente no se oye más a los turistas alemanes que a los franceses, holandeses, etc.

De vuelta en casa cada uno andaba ocupado con sus miedos. Según parece, los numerosos ataques rencillosos y gestos agresivos de palabra, imagen y hecho se dirigen contra el enemigo interior. Si en Asia la locura es florida, en Europa se las da de razonable. El caso es que aquí hay de todo —además en bonitos envoltorios—. Lo que falta es un poco de futuro. Hay que buscarlo, tomarse tiempo, empezar de nuevo, leer. En mi calendario se anunciaba el 100 aniversario de Alfred Döblin.

(Traducido del alemán por Genoveva Dieterich.)

LOS RAPOTOS DE GANIMEDES

(Notas sobre el tema paídico, en pinturas
y sonetos del Barroco)

LUIS ANTONIO DE VILLENA

RECORRIENDO los museos italianos —recuerdo hace algo más de un año en Roma o en el napolitano de Capodimonte— me sorprendía, frecuentemente, la insistencia pictórica o en escultura de un tema no siempre llevado al primer plano: la exaltación de la belleza adolescente. Generalmente tan pagano tema —en lienzos renacentistas o barrocos— se suaviza con motivos religiosos, ya del santoral cristiano (San Sebastián, San Juan Bautista), ya de la Biblia (ángeles, arcángeles, David, Isaac e incluso Abel o Caín). Mas ocasionalmente son temas sabidos de la mitología griega los que dan pie a esa exaltación del cuerpo joven (Cupido, Baco, Adonis o Ganimedes). Pero el tema, casi siempre, se adivina pretexto, si el pintor no lo deja por raro pudor, y en técnica que será del manierismo, destacado pero al fondo, en una suerte de iluminado segundo plano. Mas velado o encendidamente postergado, el tema aflora por doquier en el arte del Renacimiento y del Barroco. El cuerpo en beldad de un muchacho, contemplado o cantado como símbolo-imagen de una armonía.

Muy al azar recordaré los varios *San Sebastián*, de Antonello de Messina, o de los Pollaiuolo; los ángeles y muchachos que rodean y adornan *La Virgen del Magnificat*, de Botticelli (tema rastreable también en sus muchos retratos de jóvenes o en el espléndido semicírculo púber de la *Madonna della melagrana*, y ello tan sólo en una primera vista, ya que fue Sandro Botticelli pintor especialmente sensible a esas imágenes); las representaciones clásicas de Miguel Ángel (el *David*, o la palestra ateniense que sirve de fondo a su cuadro de *La sagrada familia*), Leonardo (su *Baco* sobre todo), Verrocchio (de cuyo célebre *David* se dice que fue modelo el adolescente Leonardo, cuando estudiaba en el taller florentino del maestro); Guido Reni, Caravaggio o Rosso Fiorentino (su *Cristo yacente sostenido por los ángeles*, por ejemplo) y un largo etcétera que no se detendría siquiera en pintores tan clási-

camente atraídos por la opulencia femenina como el Tiziano (recuérdese si no su Sebastiano en el *San Marco in trono*, que se guarda en la sacristía de Santa María della Salute) o como Rafael Sanzio.

¿Y ello por qué? El rastreo exhaustivo de este origen nos llevaría muy lejos, pero inevitablemente a dos polos magnéticos fundamentales: ciertos ideales de belleza que la cultura clásica griega transmitiría a su occidental hijastra, y, de otro lado, a motivos, en ocasiones oscuramente personales, imbricados, a su vez, con el polo primero. Es lo cierto que la cultura helénica amparó y divulgó —entre otros— un canon de belleza que nunca ha podido ser puesto seriamente en entredicho: el efebo (ἑφηβος es palabra que indica, por naturaleza, una realidad en exclusiva masculina). La ambigua belleza del adolescente constituyó para los griegos —y para los herederos y confraternales latinos o asiáticos de su cultura— una de las plasmaciones simbólicas más perfectas de la propia belleza, como ente ahora abstracto e ideal. Existía, por supuesto, la belleza femenina, relegada —como sabemos— a un parco papel social, y también, desde luego, otro canon masculino de belleza, el viril, el del hombre que inaugura potente su madurez (representado, con frecuencia, en imágenes de Hércules, Poseidón o Zeus). Pero el canon que más movía a realizaciones artísticas y que, por tanto (y en teoría), había de parecer el más ideal era el de la gracia efébrica. Las líneas armoniosas y suaves del cuerpo adolescente rozan —desde la obvia masculinidad— ciertas insinuaciones femeninas; el hecho además de que el adolescente (cosa que raramente sucede en la hembra) no sea durante una corta edad de su vida ni hombre ni niño, unido a la ya mencionada gracia y esbeltez ambigua, y el fenómeno aún, sin duda evidente, de la muy griega camaradería masculina que tal adolescencia provoca respecto del hombre adulto, han de contar entre los móviles de esa exaltación helé-

nica de la paidofilia, encumbrada en estatuas, poemas, leyes y aun sistemas filosóficos —Platón es el caso que viene inmediata y necesariamente a la memoria—. Lo que no quiere decir —siempre— que estemos ante casos continuos de homosexualidad (como se entendería hoy), sino ante una sexualidad —o bisexualidad— más permisiva y distinta, y, sobre todo, ante un *canon*, esto es, ante un modelo ideal de pensamiento (belleza en este caso) trasladado a imagen. O sea, que el efebo, cruce de ambigüedades efímeras, no era solamente un objeto de pasión erótica o de confraternidad masculina —como en las leyes espartanas o en el molde pedagógico ateniense—, sino además la encarnación de una especial gracia, de una especial cualidad del espíritu y de la naturaleza en la que se cifraba y centraba la belleza mejor.

Este *ideal* —con sus normales cambios y adaptaciones— pervivió durante toda la Edad Antigua, pero el cristianismo, básicamente por su moral judaica, acabó con él. Mejor dicho, lo desterró como *canon oficial* de la belleza, si bien soterradamente su idea continuó, al ir unida esa latría paídica a una cultura que las autoridades cristianas no podían —unas— o no querían —otras— extirpar del todo.

A todo lo cual hay que añadir que para muchos ese *ideal* era también una cuestión de preferencia erótica personal —una opción homosexual— que, claramente expresada en la Antigüedad, se vio reducida en los tiempos medios (como el propio culto eidético del adolescente) a una clandestinidad forzada. Y digo *clandestinidad* porque la Edad Media —recuérdese lo que Dante cuenta de Brunetto Latini o los poemas latinos de Marbodo de Rennes— vio también la oculta perseverancia de aquellas teorías juveniles de la palestra...

Y así, al llegar el Renacimiento —y su consecuencia, no total, barroca— y, con él, la revalorización y el encumbramiento de los ideales de la cultura pagana grecolatina, nada puede extrañar que el culto efébo formase parte también (incluso en el terreno de la biografía personal) de tal retorno. Italia, que con más fuerza gozó de la labor de los humanistas paganizantes y cuyo mosaico político debía favorecer, más que un poder central, la tolerancia, fue la nación que más acusó la vuelta. El efebismo —ya lo he dicho— se enseorea por la pintura, y el orfebre Cellini no tiene reparo alguno en narrar en su autobiografía lances y cuentos pederásticos... Una barrera hubo para aquella expansión —que se nota en las imágenes cristianas que suavizan el paganismo—, y ella fue la moral y la intransigencia de algunas autoridades de la Iglesia, así como posiblemente los usos consuetudinarios de la gente ya arraigados en siglos de práctica; pero hubo también una fuerza que propulsó las temáticas paganas y, que por su naturaleza espiritualista, fácilmente conectable con una parcela del cristianismo, ayudó a que aquellos temas fuesen más tolerados o disimulados por la jerarquía oficial. Hablo de la fuerte corriente neoplatónica que desde la Academia de Florencia (con Pico della Mirandola o Marsilio Ficino) se expandió por el orbe cultural renacentista. Y el neoplatonismo, no hemos de olvidarlo, fiel parcialmente a su origen helénico, ejemplificaba a menudo, o propendía al menos, a un claro culto de los mitos paídicos, en alabanza, como símbolo, de la belleza adolescente.

Son, por tanto, estos tres elementos bosquejados los que definirán en el Renacimiento y en el Barroco el retorno pictórico poético del tema paídico: uno, la vuelta pagana del viejo ideal adolescente de la cultura griega; otro, opciones



sexuales personales (en las que no entraré) en alguna medida vinculadas con la órbita cultural, y el tercero, la gran ascensión y triunfo de las ideas neoplatónicas. Todo, eso sí, y como indiqué ya, suavizado o disimulado —en vista a la moral dominante y a la agresiva paganidad del tema— en santos cristianos y, más consecuentemente, en mitología. La pintura fue el arte que más acogió este culto, pero también escultura y poesía lo reflejaron. Para centrar entonces mi comentario (que rebasaría si no ampliamente las características de una aproximación) me ceñiré a uno de los mitos que más genuinamente señala el ideal efébo y a su concreta realización en unos cuantos sonetos hispano-italicos del final renacentista y del Barroco.

De entre las varias historias pederásticas que proceden del fondo de la mitología griega (Jacinto y Apolo, Cipariso, Orfeo tras la imposibilidad de Eurídice) ninguna tan efectiva y fácil al símbolo como la del rapto de Ganimedes por el rey de los dioses. Ganimedes, príncipe troyano —hijo de Tros, el que dio nombre a Troya— fue un muchacho de excepcional belleza, que gustaba de cazar o pasear (según las versiones) por el cercano monte Ida. Zeus, enamorado de las prendas perfectas del adolescente, y no pudiendo contener su pasión, se transformó en águila —que, de otra parte, es asimismo su animal simbólico— y precipitándose sobre el monte, arrebató al mancebo, que así llevado al Olimpo se convierte en el copero de los dioses. La imagen del rapto (reflejada ya por la escultura arcaica griega, aunque Zeus en ella está personificado) fue narrada en los himnos homéricos (*Primer Himno a Venus*), si bien alcanza su configuración más clásica contado por Ovidio en sus *Metamorfosis* (X, 5). El poeta latino pone el relato en boca de Orfeo, y no oculta la motivación erótica del arrebato (que *ad usum Delphini* fue convertido en premio a sus buenas cualidades morales por los manuales jesuíticos de mitología). Dice Ovidio: *Ganymedis amore assit*. ([Júpiter] ardió por el amor de Ganimedes). De esta fuente latina provienen casi todas las interpretaciones y figuraciones posteriores del mito. Ya en el Renacimiento, Benvenuto Cellini esculpió por dos veces (al menos) la imagen del rapto, siendo sin duda la mejor el bronce del *Ganimedes triunfante* —aplíquese la simbología pertinente— que se guarda hoy en el Museo del Bargello, de Florencia.

En 1532 Miguel Angel ofreció a su joven amigo Tommaso Cavalieri un espléndido dibujo en el que una sensual águila rapta a un opimo y rubio Ganimedes (la obra se conserva actualmente en el castillo de Windsor, en Inglaterra). Es este buen momento para referir la interpretación simbólica que los neoplatónicos hicieron del rapto efébo. Ganimedes es el símbolo del amor (platónico) en el que el alma —el muchacho—, libre de las ataduras físicas es elevada, por el amante (que siempre

en el eros platónico-pedagógico es el maduro, el águila) al empíreo de la felicidad y del gozo mutuo, en la anímica unión.

Rembrandt —por citar sólo algún ejemplo más— pintó también un rapto de Ganimedes, en el que éste está representado por un enorme chicuelo fofo y rosado, lo que concede al mito (muy en cierta línea del Barroco) una lectura irónico-esperpéntica. (Algo así serían, literariamente, las coplas del *Rapto de Ganimedes*, que en 1624 presentó a la Academia de Madrid el muy gongorino José Pellicer, texto hoy desgraciadamente perdido.)

Una representación más convencional del mito, dentro de la época, es el *Ganimedes arrebatado por Júpiter*, del francés E. Le Sueur, pintado hacia 1650, y que está hoy en el Louvre.

Sin embargo, no hay que ocultar que de todas las imágenes que pueden representar el gusto o la exaltación himnica del efebismo, el mito ganimedeo es —quizá— la menos tratada. Y ello, muy posiblemente, porque, a pesar de la espiritual interpretación de los neoplatónicos, la figura de un dios (aunque metamorfoseado) robando, por amor, a un adolescente es la más obvia e inquietante de todas esas posibles imágenes.

Giambattista Marino (1569-1625), el mayor de los poetas barrocos italianos, y en la parte de los textos *lúgubres* de su *Lira* —concluida hacia 1614— incluye un soneto titulado *In morte d'un giovinetto*. He lo aquí, seguido de una traducción, en la que he intentado ser fiel a la construcción gongorista del poema:

*Se'pur giunto a quel nido almo natio
quasi colomba amorosetta e pura,
garzon felice, a cui con tanta cura
sospirava, volando, il tuo desio.
Già, qual d'Ida il fanciul, te non rapio,
vaga di tue bellezze, aquila impura;
ma stuol d'angeli eletti a quest' oscura
valle t'ha tolto, e ricongiunto a Dio.
Or statti a rallegrar l'anime belle
già del mondo, or del ciel fregio ed onore,
già fra gli uomini chiaro, or fra le stelle.
Era indegna di te, del tuo splendore
la terra vil... Così si tronca o svelle,
per ornarne poi tempio, il piu bel fiore.*

[En la muerte de un jovencito]

Estás ya unido a aquel almo natal nido,
paloma casi amorosilla y pura,
feliz muchacho, al que con tanto anhelo,
volando, suspiraban tus deseos.
Ya, cual el de Ida garzón, tu no raptado,
de tus encantos goza, águila impura;
para tropa de los ángeles electos, de este oscuro
valle te ha sacado, reuniéndote con Dios.
Ora alegrases del mundo las hermosas
almas, ora en el cielo prez y honor,



entre hombres ilustres entre estrellas.
Era indigna de ti y de tu esplendor
la tierra vil... Así se troncha o corta,
para en el templo ornar, la flor más bella.]

El motivo del texto es la muerte de un muchacho, posiblemente de buena posición social, e indudablemente de gran belleza. El mito de Ganimedes se impone inmediatamente, como comparación, al poeta. El *aquila impura* es la muerte que obra sobre el jovencito, como la mitológica águila sobre *d'Ida il fanciul*. Muy barrocamemente —pero también muy en la trayectoria cultista del Renacimiento— Marino intercruza dos líneas —básicas en el poema—. Una más aparente, es religiosa, y canta el gozo que el muchacho estará teniendo ya en el Paraíso (el *almo natal nido*); en tanto, la otra, paganzante, es una exaltación de los dones hermosos del mozo que le hacen —neoplatónicamente— indigno de la *tierra vil*...

Así, si el motivo aparente del poema es un elogio fúnebre, la condolencia por la muerte de un joven, su verdadero significado —sin abandonar el otro— es un laude de la belleza adolescente. El mito ganimedeo sirve a *dignificar* el tema, que ensalza las gracias del muchacho, tales que la tierra no le merecía, y que ahora —por su belleza— alegrará la corte celeste en el batallón de los *ángeles electos*. La Muerte, al final (como Júpiter en el mito), está sencillamente enamorada, o celosa de los hombres, porque pueden gozar del juvenil esplendor, al que arrebatada para deleite propio, como uno corta una flor del campo para adornar el templo. (Debo decir que en el soneto de Marino la correspondencia entre el *giovinetto* y el *fiore* final es más clara que en la traducción, al ser *flor* voz masculina en italiano.)

Y, quedando claro que el soneto es una celebración de la belleza adolescente, cabría preguntar qué significa ello en Marino. Prometí no entrar en temas biográficos, y no lo haré.

Pero, más acá o más allá de tales temas, está el hecho de que el *culto Marino* (como le llamaban sus contemporáneos) se siente atraído por una tradición, que el Barroco sólo *camuflada* aceptaba. El propio Platón, Porfirio, el neoplatonismo paganizante, los cánones pictóricos de una belleza ideal, todo ello (lo aclaré ya) puede estar detrás. Lo obvio es que el soneto no canta un suceso fúnebre, ni siquiera el gozo por una presentida alegría celestial, sino la plenitud de una belleza juvenil efímera, la de un muchacho hermoso. Como afirmaba Tibulo (I, 4), *Formae non ullam fata dedere moram*: Los hados no dan plazo alguno a la belleza.

En la misma línea de Marino (y sin que esto indique primacía de ninguno, aunque poeta mucho más intenso es el cordobés) hay varios sonetos de Luis de Góngora (1561-1627). Así *En la muerte de un caballero mozo*, que se dice escrito hacia 1620:

*Ave real, de plumas tan desnuda
que aun de carne voló jamás vestida,
cuya garra, no en miembros dividida,
inexorable es guadaña aguda,
lisonjera a los cielos, o sañuda
contra los elementos de una vida
florida en años, en beldad florida
(cuál menos, piedad árbitra lo duda),
no a deidad fabulosa hoy arrebatada
garzón, que en vez del venatorio acero
cristal ministro impuro, sino alado
espíritu que, en cítara de plata,
al Júpiter dirige verdadero
un dulce y otro cántico sagrado.*

El poema de Góngora —muy semejante al de Marino— destaca ante todo por el audaz barroquismo de su construcción, muy superior en ello al del italiano. El soneto gongorino es todo él una sola oración, poblada de violentos hipérbatos. Pero el tema es el mismo. Un joven noble ha muerto (no sabemos quién, o si acaso el motivo es indirecto) y Góngora compara la muerte del muchacho con el rapto de Ganimedes. El águila es la muerte (*inexorable es guadaña aguda*), que arrebatada al hermoso mozo (*florida en años, en beldad florida*), de quien por ello se duda si era más perfecto en la belleza misma o en la edad, y lo rapta no para que —como Ganimedes— trueque los aparejos de la caza por el *cristal impuro* (la copa servida de vino), sino para que, convertido en ángel (*alado espíritu*) entone alabanzas a Dios, que es el *Júpiter verdadero*. De nuevo, un motivo funerario-religioso, amparado en el mito, encubre el loor a la belleza de un adolescente. Tema que Góngora —como Marino en *L'Adone*— insinúa frecuentemente en *Las Soledades*, y al que (bajo la capa del mito ganimedeo) trata, al menos, en otros dos sonetos. El primero de ellos —escrito hacia 1607— es una suerte de requisitoria al hijo del marqués de Ayamonte, muy aficionado a la caza,

para que deje esos gustos, tenidos como peligrosos para un muchacho. Es el soneto que comienza:

*Deja el monte, garzón bello, no fies
tus años dél, y nuestras esperanzas;*

Monte es metonimia por caza, y ya desde el primer endecasílabo no oculta Góngora la calidad hermosa del muchacho. La mitología enseña que a dos bellos mozos les fue mal en el monte: Adonis, muerto por un jabalí en celos de Marte, y Ganimedes, que, mientras cazaba, fue raptado por Zeus. Y así, otra vez, actúa el tema bímembre, pues, si el primer móvil poético es que el noble joven *excuse la montería*, el segundo es la alabanza de su —y de la— adolescencia. Pero es, quizá, el soneto que Góngora escribió en 1619 a la muerte de don Miguel de Guzmán, hijo del duque de Medina Sidonia, el que más singular y obviamente retrata el asunto.

El joven noble fue muerto por un rayo mientras cazaba, y el fúnebre suceso dio origen a varios poemas, sobre todo porque la muerte del adolescente sirvió (dicen) para que abrazase la fe cristiana un criado turco o moro que le acompañaba en el monte, y que salió ileso de la tormenta. Así, la mayoría de las composiciones honran la fe del joven don Miguel. Por caso el soneto que dedicó al suceso Bartolomé Leonardo de Argensola y que se inicia:

Tu fe, oh Guzmán, obró en los cielos tanto.

Frente a esa tendencia *piadosa* en la interpretación del hecho, Góngora escribe un soneto de matiz irónico, y fundamentalmente *pagano*, al convertir el acontecimiento fúnebre en un canto indirecto a la beldad juvenil, poniendo en solfa a Júpiter (el que detenta el rayo) por contradecirse al matar a quien sólo raptar debía. El soneto va así:

*Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas juvenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aún hoy está.
El garzón frigio, a quien de bello da
tanto la antigüedad, besara el pie
al que mucho de España esplendor fue,
y poca, mas fatal, ceniza es ya.
Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Estéropo forjó
(piedra digo bezohar de otro Pirú)
las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh, tú, mil veces tú!*

En este soneto el bímembrismo temático casi ha desaparecido, porque, si el motivo base es el dolor por la muerte de Miguel de Guzmán, resulta que tal dolor parece provenir básica-

mente de la pérdida de su moceril belleza. Júpiter —y de ahí, como he dicho, la ironía— en lugar de raptar a quien era mucho más hermoso que Ganimedes (el *garzón frigio* besaría el pie de Miguel) le envía la piedra de su rayo, que en lugar de caer sobre los altos montes Acroceraunios, destruye la gentil galanura de la adolescencia (*las hojas infamó de un alhelí*). La exclamación final parece entonces un apóstrofe a la sinrazón terrible que supone la destrucción de la belleza, cuyo molde ideal (paganos, neoplatónico) está en la imagen y figura de un muchacho bello.

Góngora, una vez más, se nos muestra como poeta de claro signo paganizante, y obviamente esteticista. Ya que no sólo ensalza con ancha frecuencia la belleza del prototipo efébo, sino que a una muerte piadosa prefiere el puro lamentar la finitud de esa belleza. Por lo que cabe ver, también, detrás aun de lo funerario, una variante del horaciano *carpe diem*, o mejor, del ausoniano *collige, virgo, rosas*, referidos a un joven.

El sevillano Juan de Arguijo (1567-1622), uno de los más notables representantes de la tendencia clasicista en el Barroco, verdadero precursor de la estética parnasiana y gentilhombre notable, dedicó también uno de sus sonetos al mito de Ganimedes. Posiblemente el poema se compuso poco antes de 1608, fecha del derrumbe económico de Arguijo y puerta de entrada a la etapa menos brillante de una vida que —como su poesía— había gustado del deleite patricio de las cosas bellas. Este es el texto:

*No temas, oh bellissimo troyano,
viendo que arrebatado en nuevo vuelo
con corvas uñas te levanta al cielo
la feliz ave por el aire vano.
¿Nunca has oído el nombre soberano
del alto Olimpo, la piedad y el celo
de Júpiter, que da la lluvia al suelo
y arma con rayos la tonante mano;
a cuyas sacras aras humillado
gruesos toros ofrece el Teucro en Ida,
implorando remedio a sus querellas?
El mismo soy. No al águila eres dado
en despojo; mi amor te trae. Olvida
tu amada Troya y sube a las estrellas.*

El soneto de Arguijo puede, de entrada, parecer el que más sin veladura trata el tema, y al mismo tiempo el más distante de los comentados. Y es que la veladura está precisamente en ese distanciamiento —tan parnasiano— de contar el suceso poético como algo objetivo, como algo visto en pintura o mármol. Así la exaltación del mito pagano se *camufla* (como hemos visto, ello es siempre necesario) en objetivismo clasicista. Sin embargo, he aquí que el texto es puesto en la boca misma de Júpiter, quien mientras arrebatada al *bellísimo troyano* le va sacando de su estupor explicándole quién es él, que aquello no es ataque sino amor, y

que es celeste el destino que le espera. Y el hecho de que sea el propio Júpiter quien habla, es lo que personaliza más el poema, lo que le torna más *comprometido*. Pero aun lo sería más —y con ello enormemente moderno en su concepción— si suponemos que ese Júpiter es en *fusión mítica* el propio Arguijo. En idéntica manera a como habla Cernuda en su poema *El Aguila, de Como quien espera el alba*, que trata también (en una *fusión mítica*, claro es, mucho más acentuada) del rapto ganimedeo. Si bien ningún dato biográfico nos autoriza una lectura tan *moderna* del soneto, lo cierto es que no es posible evitar esa sensación de personalismo, al estar puesto el texto poemático en boca de su propio sujeto, lo que, en general convención literaria, suele en alguna medida transmitir la voz del poeta mismo. Pero sea esto o no cierto, el soneto de Arguijo, si bien distante por referirse directamente al mito, en lugar de a un coetáneo caballero mozo que pudiese semejar a Ganimedes, aparece como una obvia exposición de la celebración paídica, sobre todo por ese personalismo que evoca la *fusión mítica*; hablar el poeta en figura de un personaje histórico o mitológico con el que (ello es fundamental) se compenetra en mundo y actitudes.

Como dije al principio, se trata solamente de reseñar la continuidad y el origen de una tradición estética de la cultura occidental, marginada por el oficialismo cristiano (en razón de su paganismo moral), pero nunca preterida. Los ejemplos podrían ampliarse —así como los mitos— y hacerse crecer hasta hoy en un evidente incremento a partir de nuestro siglo. Pero eso sería ya otro tema. Como otro tema es (y no escasamente sugestivo) el indagar la incidencia biográfica del culto estético al efebo rastreado en pintores como Caravaggio, o por qué no, en poetas como Góngora. Constatar —como he pretendido— la existencia de esa celebración juvenil es solamente un primer paso.

Pero cierto es siempre que el canon de la belleza adolescente actúa y ha actuado como un turbador modo de confundir la vida con el arte. Una gracia extraña y milagrosa, cuyo mayor deleite y cuyo peligro mayor consisten en la ambigüedad, en la mezcla de maldad e inocencia, fuerza y ligereza, castidad y lascivia, en la forma armoniosa de una belleza (ni infantil ni viril) esplendorosa y efímera. Tíbulo, a quien ya he citado, aconsejaba en la misma elegía IV de su primer libro:

*O fuge te tenerae puerorum credere turbae:
Nam causam iusti semper amoris habent.*

(Evita confiarte al tierno grupo de los muchachos, pues tienen siempre motivo de merecido [amor.]

La retórica del consejo —Tíbulo lo prueba— no necesita otra explicación.

VEINTE PREGUNTAS A MARIO VARGAS LLOSA

ERIC WAGEMANS

—*¿Considera usted que pertenece a una escuela o tendencia literaria particular?*

—Pues, mire, eso es tan difícil de decir... Eso uno mismo no lo ve y a veces uno cree pertenecer a una corriente y está en otra. De todas maneras, yo creo que a lo largo de mi vida yo he cambiado también en opiniones literarias, como en opiniones políticas u opiniones de otro tipo, y autores que admiré mucho en una época después ya no los admiré tanto.

—*¿Debe un escritor ser comprometido?*

—Cuando yo estaba en la universidad y comenzaba a escribir, compartí enteramente las ideas de Sartre. Fue una especie de mentor para mí. Sus tesis sobre la literatura comprometida las creía casi ciegamente. Y hoy en día, en cambio, me encuentro bastante escéptico a ese respecto. Pienso que la literatura no es de ninguna manera un arma de actualidad, y que cuando ha tratado de convertirse en un arma de actualidad claramente ha fracasado.

—*¿Más bien es el reflejo de la personalidad, entonces?*

—Yo creo que la literatura cumple una función social importante, pero me parece que esa función no puede ser gobernada racionalmente por el escritor. La literatura en sí es un mecanismo de crítica de la realidad, entendida en el más amplio sentido de la palabra. Pero, creo, la literatura no puede ser un mero instrumento de combate, de lucha social y política inmediata, porque tiende, entonces, a distorsionarse enteramente, a convertirse en una pseudo-sociología, en un pseudo-documental social.

—*Sin embargo, en Conversación en la catedral hay un ataque muy directo contra cierta clase de la burguesía...*

—Desde luego, sí. Yo no creo que una cosa excluya a la otra. Creo que la literatura puede utilizar la política, indudablemente. Pero pienso que cuando la política utiliza la literatura, la literatura se perverte. Yo creo que el campo de la literatura es más ancho que el campo de la política. Creo que uno puede escribir..., de hecho yo he escrito la mitad de mi obra utilizando temas sociales y temas políticos. Pero lo que no creo que se pueda hacer sin sacrificar la literatura es lo contrario: utilizarla como un mero vehículo de difusión de una cierta ideología o de un cierto ideario.

—*¿Escribe usted más bien con los sentimientos? ¿O la imaginación? ¿O los recuerdos y la memoria? ¿O la racionalidad de la inteligencia?*

—Yo creo que en mi caso es clarísimo: todos estos ingredientes participan por igual y con los mismos derechos. Es decir, que tanto las ideas como las obsesiones, los recuerdos, como la información cultural, son partes indispensables del trabajo creativo. Más todavía, yo diría que no hay una hegemonía absoluta de uno sobre otro. Creo que la racionalidad, por supuesto, es básica, es la que da orden, organiza todo ese mundo; pero sin lo otro, todo se quedaría en un esquema muerto.

—*¿Ha sido usted influido —y en qué medida— por autores latinoamericanos (por ejemplo, La novela de la revolución mexicana o La muerte de Artemio Cruz, de C. Fuentes, etcétera)?*



Mario Vargas Llosa. Dibujo de Nicolás Gless



—Pues mire, eso no lo sé. No sé cuáles autores latinoamericanos han podido influirme. Uno de los autores que más he admirado en la literatura latinoamericana, pero que, aparentemente, no ha dejado ninguna huella en mí, es Borges. Es un autor que me parece un extraordinario escritor y le tengo una gran admiración. Sin embargo, creo que Borges hace cosas que están totalmente en las antípodas de las que hago yo. Dentro de los otros autores latinoamericanos, los que estarían más cerca del tipo de cosas que yo he escrito estarían, por ejemplo, las primeras obras de C. Fuentes, y después, quizá, escritores como J. M. Arguedas, dentro de los escritores peruanos. Pero hasta qué punto han tenido una influencia muy directa sobre lo que he escrito no lo sé. Lo que sí estoy seguro es que han tenido más influencia sobre mí escritores de otras lenguas, por ejemplo, Flaubert, Faulkner en el caso de los escritores norteamericanos y que fue también muy importante para mí en una época. Y después, escritores del siglo diecinueve que yo he admirado y que admiro mucho siempre, como Balzac, Tolstoi, Dickens, todos los novelistas de grandes se-

ries... Han sido novelas que fueron para mí muy importantes. Creo que en todo lo que he escrito hay una especie de nostalgia de la ventura que viene un poco de las novelas esas...

—¿Quiere sensibilizar al lector por medio del contenido, de la forma o de una combinación de ambos elementos? ¿Tiene alguno cierta primacía?

—Yo no creo que haya primacía, yo creo que ambas cosas son una misma cosa, es decir, una historia se realiza a través de una forma dada, y eso es lo que determina si una historia es cierta o falsa, o verdadera o no. Y, para mí, la forma es justamente la posibilidad de dar a una historia una autenticidad, una veracidad. En ese sentido creo que la literatura es forma, desde luego, pero para mí esa forma tiene razón de ser sólo en la medida en que es capaz de crear un tema, de hacer persuasivo un tema.

—¿En qué radica esencialmente su inspiración?

—El punto de partida es para mí siempre una experiencia vivida. Vivida en el sentido más amplio, es decir, no solamente protagonizada, sino también oída, leída..., un hecho leído puede ser el dispositivo sobre el cual comienza a trabajar la imaginación que inventa una historia. Pero necesito siempre una experiencia personal así, como factor desencadenante para escribir.

—¿Piensa en el público mientras escribe?

—Pues supongo que todo novelista al momento de escribir se desdobra en un lector, diríamos, un lector medio, para tratar de descubrir cómo funcionan los recursos narrativos. Sobre todo que uno está muy preocupado por problemas de verosimilitud. Pero nunca me he planteado en frío el tipo de público al que mis novelas pueden llegar, o he escrito de determinada manera para alcanzar un determinado público. La verdad es que escribir, para mí, ha sido siempre una operación mucho más egoísta, mucho más personal.

—¿Y entonces supongo que le da más satisfacción el acto de escribir que el hecho de acabar una novela?

—No me da satisfacción acabar una novela. Escribir es una necesidad, es una especie de operación que puede llegar a ser extraordinariamente excitante en un momento dado. Pero, más bien, cuando termino un libro lo que me deja es un vacío, mucho vacío, una especie de angus-

tia... Bueno, es un mundo que uno ha estado construyendo, en que uno ha estado inmerso, y de pronto hay una segregación...

—Ciertos críticos afirman que al momento de publicar una obra, ésta deja de pertenecer a su autor para tener su propia vida. ¿Qué opina?

—Estoy totalmente de acuerdo. Me parece absolutamente exacto.

—Un autor flamenco (G. Duribreux) dijo alguna vez: «Escribir no es más que una reacción frente a las cosas y situaciones que inspiran miedo. Para liberarme de este miedo imagino personajes que no lo conocen.» En sus novelas sucede, creo, lo contrario. ¿Podría explicar este fenómeno? (Es decir, los «demonios» temáticos.)

—Tengo la impresión de que yo nunca he elegido realmente los temas de mis historias, sino que he sido elegido por ellos. Es decir, que me han ocurrido ciertas cosas, he conocido ciertas personas, he visto u oído ciertos hechos, que por razones que para mí son oscuras, es decir, razones que se hunden en mi propio inconsciente, han tocado una materia muy sensible de mi personalidad, y entonces de ahí nace el tema en cada uno de mis libros. Se trata de cosas que me afectan muy profundamente, que me tocan muy íntimamente, que seguramente se relacionan con una problemática íntima y ultrasecreta mía. A eso me he referido hablando de los «demonios», y no, por supuesto, a los demonios del infierno. La elección del tema, para mí, es una operación mucho más irracional





que racional. Es el trabajo de escribir que es racional, pero la elección del tema, el hecho de que escriba sobre ciertas cosas y no sobre otras es algo que tiene que ver, sobre todo, con la parte, digamos, más secreta de mi personalidad.

—*En sus escritos —salvo en *Pantaleón y las visitadoras*— tiene el humor una importancia relativamente reducida. Ahora bien, cuando éste interviene el lector tiene la impresión de encontrarse con una mezcla de ironía, a veces sarcástica y, al mismo tiempo, de una inmensa (aunque perfectamente escondida) afección para sus héroes. ¿No será ésta, acaso, su forma personal de sensibilidad novelística?*

—Mire, el humor es para mí un descubrimiento a partir de *Pantaleón y las visitadoras*. Después de *Pantaleón* he escrito otra novela que se llama *La tía Julia y el escribidor*, donde también el humor juega un papel importante. Pero el humor, para mí, de ninguna manera ha significado que cambie el tipo de relación que yo tengo con los personajes; es decir, un personaje, para mí, se va convirtiendo en una cosa muy entrañable, siempre, sea un personaje de signo positivo, sea un personaje negativo. Siempre el personaje es algo que, para mí, empieza a existir en la medida que llego a entrar en sus motivaciones más íntimas, y cuando uno entra en ese tipo de intimidad del personaje, pues, indudablemente, se crea una relación muy estrecha, diríamos, muy sentimental.

—*Cómo considera al hombre en general: ¿de manera positiva?, ¿desconfiada?, ¿irónica? ¿No es la ironía un rasgo importante de su humor y de su novelística? O bien, ¿hay que leer la historia tal como se presenta?*

—¡Ah!, ironía, dice, en ese sentido... Sí, yo creo que hay... Ironía indica una cierta distancia con la utilización del tema como alusivo, como intermediario de otros temas. Indudablemente, creo que hay un elemento irónico muy importante en lo que he escrito, desde luego. Creo que la ironía está mucho más presente en los últimos libros, por ejemplo en *Pantaleón* y en *La tía Julia*, que en los primeros que he escrito, donde hay, por lo menos, un afán de gravedad muy marcado. Pero lo que sí es cierto es que pienso que en todas las historias que he escrito hay siempre un trasfondo, hay todo un mundo que no está dicho, sino simplemente aludido en el texto. Y probablemente es el que da verdaderamente consistencia a las historias.



—En el momento de empezar una novela, ¿ya sabe usted cuál será la forma (el estilo) que usará, o bien lo imponen los personajes, la situación, etc., en el transcurso de la redacción?

—Muy rara vez ha venido a mí una historia ya asociada a una forma determinada. Me ha pasado, quizá, con un relato que se llama *Los Cachorros*, que desde un principio tuve la idea de escribirlo como quedó al final. Pero en todos los otros casos hay siempre la noción de una historia, de una cierta trayectoria narrativa, y la forma, en realidad, sólo la descubro en el trabajo mismo y a base de muchas correcciones y de intentos muy diversos.

—¿Escribe rápido?, ¿despacio?, ¿de una vez?

—Justamente, cada libro, por este método, me toma bastante tiempo. No escribo nunca una versión definitiva. Corrijo, rehago mucho, y no tanto por perfeccionismo, sino porque es a través del trabajo como voy descubriendo yo la forma que, para mí, está dada por el grado de persuasión, diríamos, de verosimilitud que llega a tener en un momento dado un episodio, es cuando descubro que tiene la forma parecida. Pero eso lo consigo, sobre todo, a base de un proceso de eliminación o de desecho de otras posibilidades. O sea que a mí me toma bastante tiempo escribir.

—¿Elige un cierto tipo de vocabulario?

—Claro, esto es uno de los problemas básicos de una historia... Sí, los personajes hablan, evidentemente, de acuerdo a su condición social, de acuerdo a su geografía. Pero nunca he intentado hacer una literatura coloquial: es una literatura fotográfica, de un hablar popular. Porque ése es un problema que me parece gravísimo para la literatura: es el peligro del folklorismo. Para mí, el habla real es el punto de partida en cada caso, es obvio que debe sufrir una reelaboración literaria, pero procuro que esa reelaboración esté hecha a partir de una cierta realidad lingüística.

—¿Es un estilista? Gustavo Flaubert pasaba sus escritos por el test du gueuloir. ¿Hace usted algo análogo?

—Bueno, yo no lo hago a la manera de Flaubert; yo no salgo a los campos..., pero sí tiene una gran importancia para mí la realidad auditiva del texto. En algunos casos, por ejemplo en *Los Cachorros*, ha tenido una importancia decisiva. De este relato que se llama *Los Cachorros* yo ten-

go la impresión de que es una historia que está más cantada que contada. Es una historia en la que es importantísima la musicalidad, el ritmo del relato. Y creo que en libros como *Pantaleón y las visitadoras* hay una parte dialogada en la que es importantísimo el valor puramente musical que tiene el texto. Eso va creando un cierto hechizo que permite que pasen muchas cosas; por ejemplo, toda la información que en las acotaciones va aumentando a medida que avanza la novela hasta llegar a incorporar entre el comienzo de una frase y el final de esa misma frase toda una masa de datos muy importantes. Eso me parece que sólo se puede conseguir cuando se ha creado una cierta hipnosis narrativa. Y esa hipnosis está dada básicamente a través de un ritmo. O sea que, en este sentido, pues diríamos que... sí, soy bastante flaubertiano en eso, quizá.

—¿Existe para un autor que vive ya tantos años lejos de su país el peligro de perder el contacto con la realidad peruana, tanto al nivel de la escritura (vocabulario, estilo...) como al del contenido (situación política, social, religiosa...)?

—Eso no lo creí en muchos años. Yo viví muchos años en Europa y durante mucho tiempo no sentí jamás ese peligro. Comen-

cé a sentirlo en el año setenta y tres o setenta y cuatro (justamente cuando estaba escribiendo *Pantaleón*), empecé a sentir por primera vez una falta de contacto con una realidad diaria, sobre todo la realidad, digamos, oral. Y entonces por eso regresé a vivir a mi país. Esa fue la razón que a mí me decidió a volver al Perú.

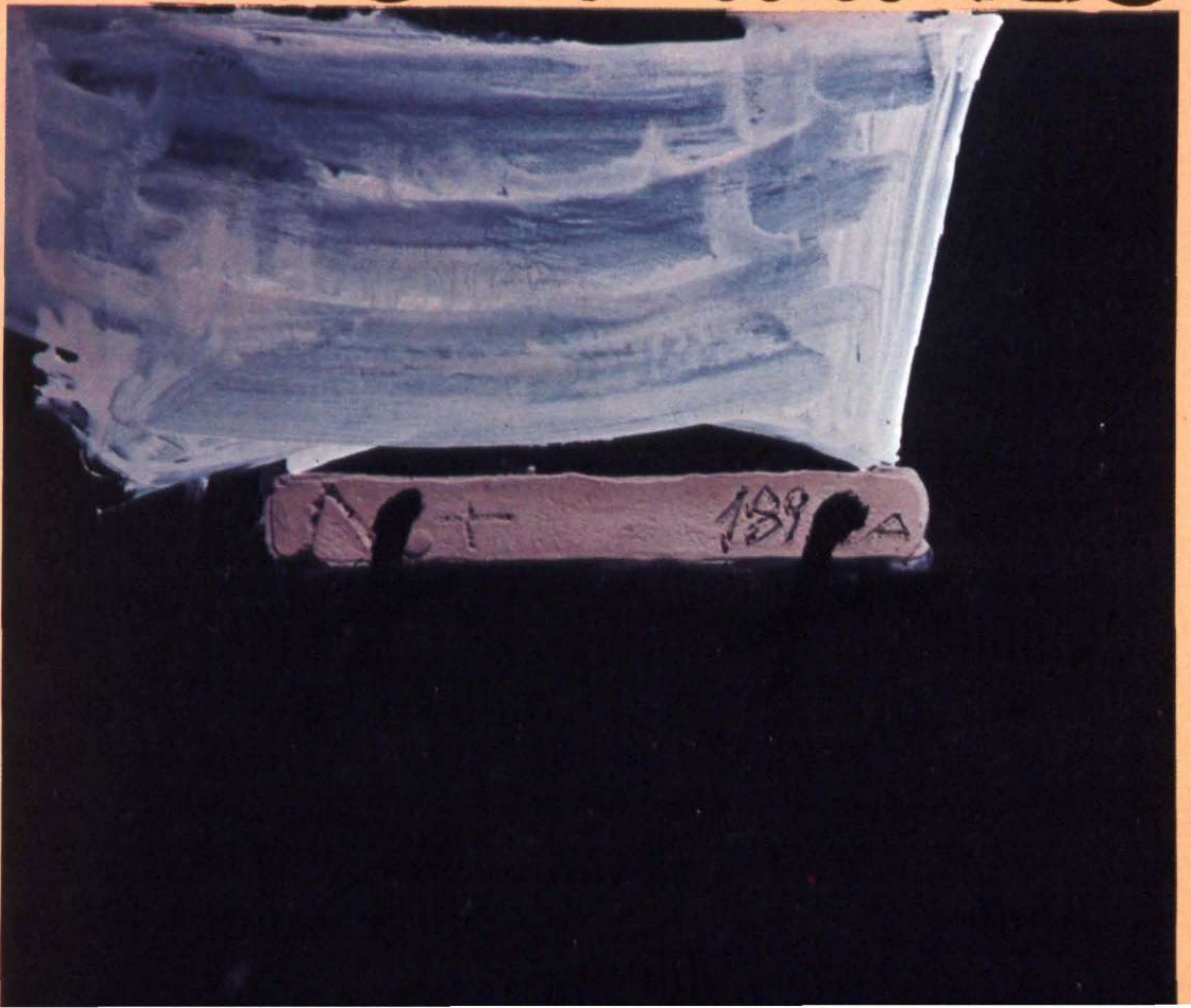
—¿Podría escribir algún día una novela que no tenga al hombre («extra-normal») como el eje central? Con «extra-normal» quiero decir que todos sus héroes tienen dificultades en cuanto a la adaptación social...

—Es difícil decirlo. Ya no me atrevo hoy a hacer profecías sobre mi propio trabajo porque la realidad no las confirma, o más bien las desmiente. Hace veinte años decía que el humor era que estaba totalmente reñido conmigo, y terminé escribiendo novelas donde el humor es importante. Pero lo que dudo es que escriba novelas sobre hombres totalmente satisfechos de la realidad, es decir, ese tipo de personaje, si es que realmente existe; no conozco muchos. Pero para mí no resulta un estimulante desde el punto de vista creativo; es más bien el hombre en conflicto con la sociedad o con el mundo en general el que entiendo mejor y el que me estimula más para escribir.





ANTONI TÀPIES





PAÍS D'ANTONI TÀPIES

L'hivern porta el color d'aquesta pols de marbre.
Una fornada de clarors verdes crema
sota la llum visible de les branques, tan clares
de tan nues, la cleda dels incendis d'abril.
Ens escau un país bategant d'aigua i d'herba,
un degotar de boires a la gorja del cel.
La pols de marbre, el roc, el cartró i la ferralla
han rebut el llegat de les estacions,
l'heretatge del temps que envolta l'home,
l'or cerimonial i el verd tremoladís,
el blau nocturn i el blau que veuen uns ulls closos
en l'anell de foscor que encén les aparences.
Ens escau un país, un llegat, l'alt exemple
de la claror dels àlbers i la finestra nua
que veu la transparència de la buidor total.
Un país per tornar-hi, més endins
que allò que demanem, i més endins encara
que allò que mai podríem arribar a somiar:
un país on la fosca fos conciliació
d'espai i de l'home, com l'arrel de l'espai
arrapada al subsòl, com l'arrel del subsòl
arrapada a les mines negres del firmament.
Tornar-hi és com tornar al país on no neixen
ni moren els instants: presents, irreductibles,
refusats al record, són només coneixença.
Com la mà, com el cos, com la ment enfebrida,
tot l'ésser ha deixat d'esgarrapar l'entorn.
Ara ha vingut el temps d'esperar i de conèixer,
temps d'estris submergits a l'aigua de les golfes,
la navegació de runes, monestir
de llençols i verdet, país d'aquesta sang.
Temps d'homes que han trobat sobtadament un àmbit:
la pura nitidesa de saber-se vivents.

PERE GIMFERRER



“LOS CUADERNOS DE RUSIA” DE DIONISIO RIDRUEJO

DIONISIO RIDRUEJO: *Los cuadernos de Rusia*. Edit. Planeta. Barcelona. 1978.

Entresonando días de tranquilidad, para cuando la lucha política no le obligara tanto, aunque con el temor de la muerte que ya le rondaba, Dionisio Ridruejo se disponía a ordenar, completar y proseguir orgánicamente su obra. Se lo contaba—guardamos la grabación—a un joven escritor que me es muy próximo, a poco de la publicación del segundo tomo de su *Guía de Castilla la Vieja*. Algunos de los libros que, urgidos, aparecieron poco antes y poco después de su muerte—recopilación de artículos, cuadernos, sin terminar, de prosa y verso, traducciones, comenzados muchos años atrás—estaban dispuestos o semidispuestos para esa revisión final. ¿Sería *Los cuadernos de Rusia* (Planeta) el que habría de iniciar, o jalonar significativamente su serie confesional? «Son—nos dice César Armando Gómez—siete cuadernos de colegial, con pastas de cartón, y, en las portadas, un recuadro de orla azulada con la leyenda “Campaña de Rusia. Dionisio Ridruejo”, y un número de orden.» El cuidado interpretativo de C. A. G., unido al de la única persona conocedora de las claves de su escritura íntima, Gloria de Ros, han podido salvar seguramente en toda, o casi toda, su integridad este que no puedo menos



que llamar precioso texto, tanto por su esencial valor literario como por lo que nos revela de la personalidad de su autor y lo que también puede ayudar a las más finas consideraciones históricas de los acontecimientos en que como responsable político intervino y dejó de intervenir.

Quienes leímos, primero en poemas sueltos, luego, en 1943, en libro, el poemario *Poesía en armas*, fechado en 1941-1942 y con el subtítulo de *Cuadernos de la campaña de Rusia*, que allí el poeta y el hombre Dionisio Ridruejo empezaba a encontrarse por primera vez a sí mismo y expresaba el proceso al compás de la andadura militar. Mucho de diario tenía su capitulación fechada: «En marcha», «El Volchow: De Nowgorod a Posad», «Berlín-Hospital», «El Volchow: De Nowgorod a Ilmen» y «El regreso». «Nuevo y más venturoso Garcilaso» le enaltecía Manuel Machado con algo más que la circunstancia y la amistad. Muchos años después, 1961, en la de edición Aguilar de sus poesías completas, *Hasta la fecha, 1934-1959*, Luis Felipe Vivanco ponía en el prólogo palabras sustanciales que en buena medida hubieran servido también para el libro que ahora se nos descubre, el libro que iba escribiendo paralelamente al poemario. Tanto que buena parte de los poemas saltan a él: veinte de los cuarenta y siete que lo integran.

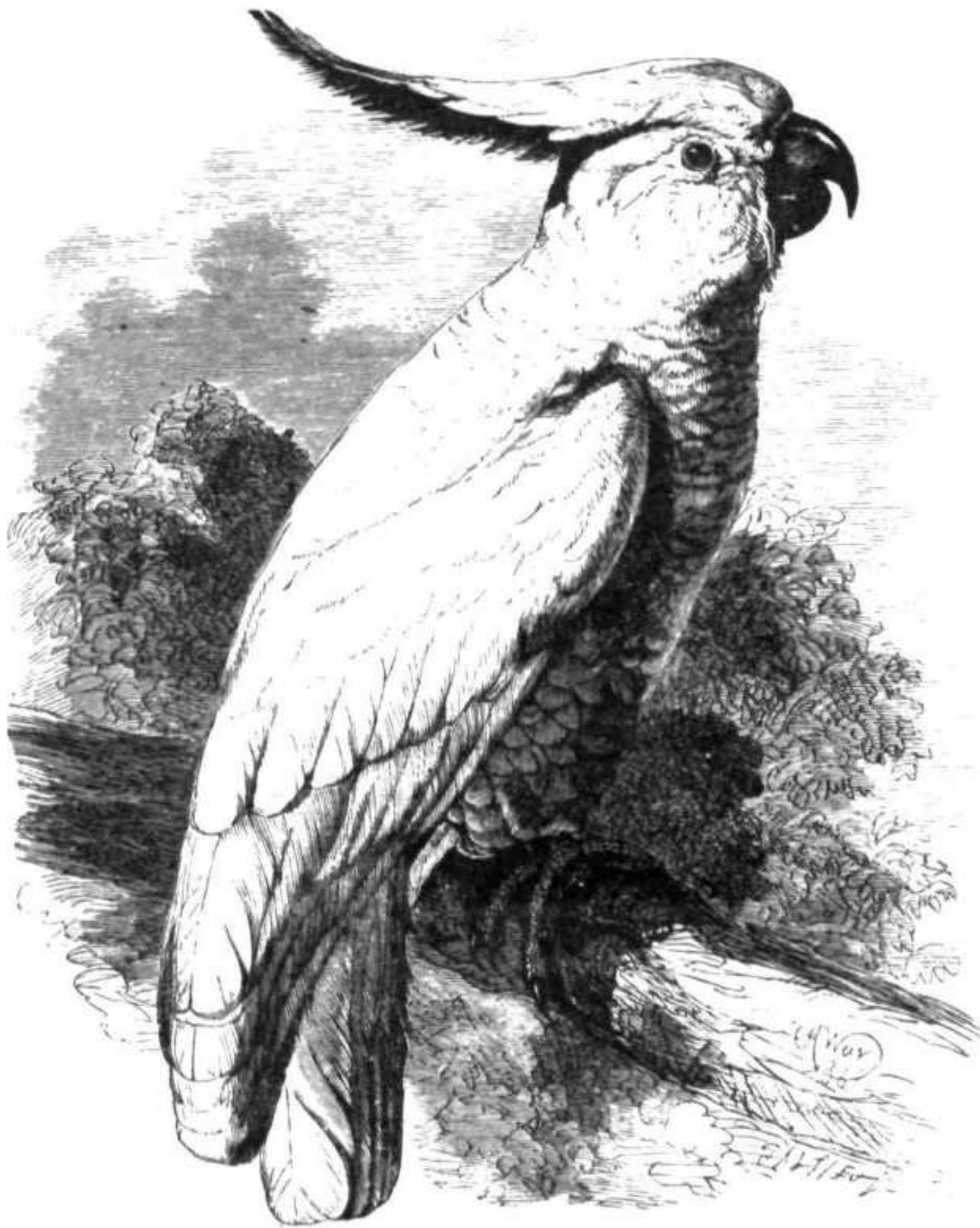
Sí; el estudio de Luis Felipe Vivanco advierte muy penetrantemente cómo el poeta ahora ya no es el sonetista y neobarroco tan brillante de los libros anteriores, sino el machadiano que ahonda en sí mismo y en la relación con los otros, sus camaradas, y en las cosas, los paisajes. «El poeta—escribe—, por un lado, va a estar más solo que nunca—más desprovisto de recursos efectivos y culturales de que echar mano—y esta circunstancia es la que le permite retirarse a escuchar el alma. Cuando a escuchar el alma me retiro, nos dice el conde de Salinas, un poeta poco conocido, pero valioso, de nuestro barroco, descubierto por Luis Rosales. Y Ridruejo no había tenido tiempo ni ocasión de retirarse a escuchar el alma. Por otro lado,

va a estar acompañado de otra manera, es decir, incorporado a una reducida compañía humana, a lo largo de muchos días, horas, minutos, más o menos monótonos e interminables, pero siempre de responsabilidad y peligro.» El poeta —sigo apurando el hilo detectado por Vivanco, porque es el mismo del libro que me ocupa— incorpora a sus versos las realidades que va descubriendo. En lugar de la piedra del molino en tierra que cantara en hermoso soneto anterior, el aliento del compañero que duerme al lado. Y la marcha, el frío, la nieve, las horas de centinela o de combate, el miedo a morir, la guerra en toda su desnudez y el paisaje convertido en intimidad, en pasmo y experiencia, que le remite al lejano de España, la *tierra del corazón*. Se sorprende Vivanco de cómo en unos pocos versos —primero, descubrimiento, luego paisaje con memoria, tierra de muertos y novedades en su corazón renovado— ha podido Ridruejo incorporar a su poesía este paisaje remoto, inaccesible, que sólo conocíamos por los grandes novelistas rusos, ya que los poetas han sido escasamente traducidos. El machadismo y esa incorporación paisajística que minuciosamente advierte el prologuista muestran, por ejemplo aquí, su evidencia: «Ya sé que irán conmigo estos paisajes, / estas albas y ocasos, esta cinta del hielo que se va liberando en cauce verde... / ...sé que se irán conmigo, porque son una parte / de mi ser...» Sobre él levanta el mito de una renovación radical, como en un nuevo nacimiento. Que los poemas salten con frecuencia a los cuadernos prosísticos no está justificado solamente en mostrar la simultaneidad de ambas tareas, sino que cumplen un fin de resumen y complementariedad. Hay intuiciones y vivencias que se expresan y condensan mejor en el poema. De la misma manera que la prosa, reflexiva, descriptiva y narrativamente llega donde el verso no alcanza.

Donde el verso no alcanza. Siglos de novela, el levantado prosismo del 98, de Ortega y prosadores posteriores, hasta el mismo Ridruejo, le van a propiciar la justa adecuación lingüística a lo que se propone decir en cada momento, aunque a veces las formas se interfieran. Difiero del llorado Luis Felipe cuando dice que en algunos poemas más extensos asoman la oreja el periodismo y la oratoria. Si hubiera conocido este diario de la prosa lo hubiera entendido mejor. Es el mismo machadismo de su transición, de su desbarroquización el que le obliga. Más aún: el mismo Antonio Machado, ya no ante el paisaje, sino en sus poemas críticos de noventochista, el de *España en paz* del momento histórico que le pide respuesta como poeta: como poeta, Dionisio, expresando al hom-

bre histórico corresponsable de aquella aventura bélica, pensativo de España y de la hora del mundo. Ya no es el de los otros versos que llevaron el mismo título de *Poesía en armas*, de la guerra civil, y que figuraron con estos en una edición. En la edición de las poesías completas de 1961 sólo se salvaron unos pocos de los primeros. Los divisionarios, todos. Muy largo es el poema «A España ante la guerra del mundo», que escribe en el hospital, y por eso quizá no traslada al diario. Quizá, también, porque el tema, en sus confidencias prosísticas, tiene muchos meandros y matizaciones, dudas incluso. El poema es increpación, arenga y ensueño: «Te veo persiguiendo la gloria casi inerme, / bajo la vanidad del recuerdo vencido / sonando neciamente la oquedad de las tumbas... / La sangre torva, España, ha corrido en tus veigas... / A sangre y fuego, España, te quiere en esta hora; / contra tu desaliño, contra tu fantasía perezosa y en contra / del odio que no cierra las trincheras inútiles...»

En los siete cuadernos del diario, que comienza el 4 de julio de 1941 y concluye el 2 de mayo de 1942, un hombre que finaliza el tercer decenario de su vida nos cuenta lo que ocurre en su alma y alrededor suyo, comprometido en una aventura militar de voluntarios españoles que van a combatir al lado de Alemania contra la Unión Soviética. Este hombre es débil, muy débil de cuerpo y fuerte de espíritu. Es un poeta conocido y halagado, brillante y vibrante orador. Por esta debilidad física y por sus cargos políticos desde los primeros días no tomó parte activa, pese a su juventud, en las trincheras de la guerra civil. Ahora se halla en un momento de crisis, de desilusión y de esperanza a la vez. «Casi todas mis ilusiones —nuestras ilusiones— políticas, sociales, estéticas naufragan en una mediocridad perezosa y envanecida que por lo mismo que simula lo que debería ser y no es, cierra el paso a toda esperanza normal», escribe: «España se nos ha hecho más agria y triste que nunca.» La victoria de la guerra civil se ha vuelto confusa y entiende que debe aclararse y rectificarse. Participar, aunque sea simbólicamente, en la batalla de Alemania por un orden mundial le parece apremiante. Mas también en lo personal e íntimo quiere romper en una crisis de inadaptación y desencanto: «Insuficiencia de mi tarea política (que nada puede); poquedad de mi obra literaria, adulada por otros, pero nada satisfactoria para mí; atasco de otras muchas direcciones de mi vida...» Decide alistarse como simple soldado. Algunos, temerosos de su debilidad y por la promesa que advierten en su figura, quisieran salvaguardarle; otros, concedores de su inconformidad y bullir de ideas no aceptables quisieran que no llegase vivo a las trincheras...



En diferentes momentos del intermitente diario se plantea la justificación de la empresa. ¿Cuánto tiempo llevaba España fuera de Europa, perdida en disputas internas? No basta el anticomunismo formal. En realidad él sueña con una síntesis de las ideas enfrentadas y contempla cómo la revolución no ha redimido al campesino ruso robándole, además, la esperanza religiosa. A la ensoñación redentora y a la crítica del enemigo suceden, sin embargo, desconcertantes comprobaciones. Nunca llegará a pensar que Alemania pueda ser derrotada, pero empieza a advertir que los rusos no reciben como liberadores a los invasores. El trato sañudo de los alemanes a los judíos, conducidos al trabajo marcados por la estrella amarilla: la irritación le crece con cada nuevo encuentro. El escaso aprecio para el soldado español. Le conmueve el contacto humano con los nativos. Oye impresionado la salutación de un niño con estas dos palabras en español: «Dolores Ibárruri.» Mirando hacia sus compañeros refiere anécdotas, traza retratos, habla de los entusiasmos y los decaimientos de éstos, de sus cerrazones y de sus generosidades, de su valor y de los derrotismos... Nada, sin embargo, de la literatura naturalista de la I Guerra Mundial —Remarque y todos los demás— llega a contaminar su prosa de la misma manera que tampoco la colma de idealizaciones exaltadas. Ridruejo se muestra como un narrador vivaz, preciso, limpio y elegante, stendhalianamente selectivo del pormenor.

Lo demás, como en sus versos, en la mayor parte de sus versos, paisaje e intimidad. So-

ledad, contemplación, accesis. Con días de retiro, hospitalizado, en la casi continua enfermedad. Los grandes ríos, las nieves y los hielos, la llanura infinita. Le duelen las noticias de España. ¡Cuánta retórica mala, cuánta mediocridad! Cansado y semiesquelético, regresa. Allá quedan los muertos y los que todavía morirán. Concluye ya en España el diario: «Si ahora cierro los ojos, la nieve sigue resplandeciente e infinita.»

Para un lector interesado por el Ridruejo político este eslabón de su biografía resulta inapreciable. En él se encuentran raíces de un pensamiento y de un talante que le acompañan hasta la muerte y el casi imperceptible brote de ideas que han de llevarle evolutivamente a un rompimiento enérgico y valeroso con su pasado. Si miramos al escritor, ya hemos visto también, al seguir a Vivanco ante su poesía, cómo en la aventura que en el libro describe se humaniza y depura su estética, su creación literaria, que emprende allí mismo en los versos y en la prosa: el escritor ha madurado y ha fijado su rumbo. Si su barroquismo lírico se ha depurado y llenado de contenidos humanos y de experiencias acumuladas en las galerías del alma o el castillo interior, su prosa, enriquecida de lo mismo, se ha agilizado, flexibilizado hasta ocultar las destrezas retóricas ejercidas antes en el periodismo y la oratoria —siempre será un orador excepcional, de energía y elegantes y prietas modulaciones— tanto para su literatura política como para la crítica, la narración, el ensayo, el poema prosístico. Se nos ha muerto sin haber concluido, apenas iniciada, la ordenación y conclusión de una obra que pensaba afanosamente proseguir. Se impone, pues, el rescate en lo posible de lo inédito como han hecho ahora su esposa Gloria y César Armando Gómez. «Ojalá —escribe éste dirigiéndose al lector— que, al volver la última página, hayas entendido por qué no quisimos que estas viejas huellas de aquel vivir apasionado se las tragase la boca negra del olvido.» *Los cuadernos de Rusia* es, efectivamente, un testimonio, uno de los más puros testimonios del vivir apasionado de uno de los mejores españoles del siglo XX, cuya vocación y dotes de escritor, por su pasión de escritor, se comprometieron hasta reducirse muchas veces al servicio de su lucha política y se salvaron a la vez en el empeño de realizar una obra literaria estéticamente controlada (¡qué ejemplo de ello estos cuadernos, que sobrepasan el mero apunte!), extrayendo de estas y otras experiencias de vida y de cultura el material valioso para siempre de su escritura mental y del corazón.

NERUDA, GONGORA, SIMBOLISMO Y SIGNIFICACION

LUIS ROSALES: *La poesía de Neruda*. Editora Nacional. Alfar, Colección de Poesía. Madrid, 1978.

En los estudios y análisis de la poesía y sobre el hecho poético en general se advierte que es a partir del siglo xx cuando los poetas se convierten además en analistas de la poesía. Los ejemplos de Ezra Pound, Paul Valéry y T. S. Eliot acuden sin demora, pero solemos olvidarnos que Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado nos dejaron páginas muy esclarecedoras sobre poética. Si en los siglos anteriores encontramos a un poeta que es a la vez un teorizante sobre las interioridades del quehacer poético, se trata de un caso excepcional. La tan activa participación del poeta en el análisis de la poesía me parece un hecho contemporáneo y es tema de estudio mayor. No se me escapa que una razón pudiera ser la «aceleración» del hecho poético y la pluralidad de las llamadas escuelas de vanguardia, en nuestro siglo, que promovieron un vívido esclarecimiento de posiciones poéticas a través de los manifiestos. Pero éste no es tema de ahora.

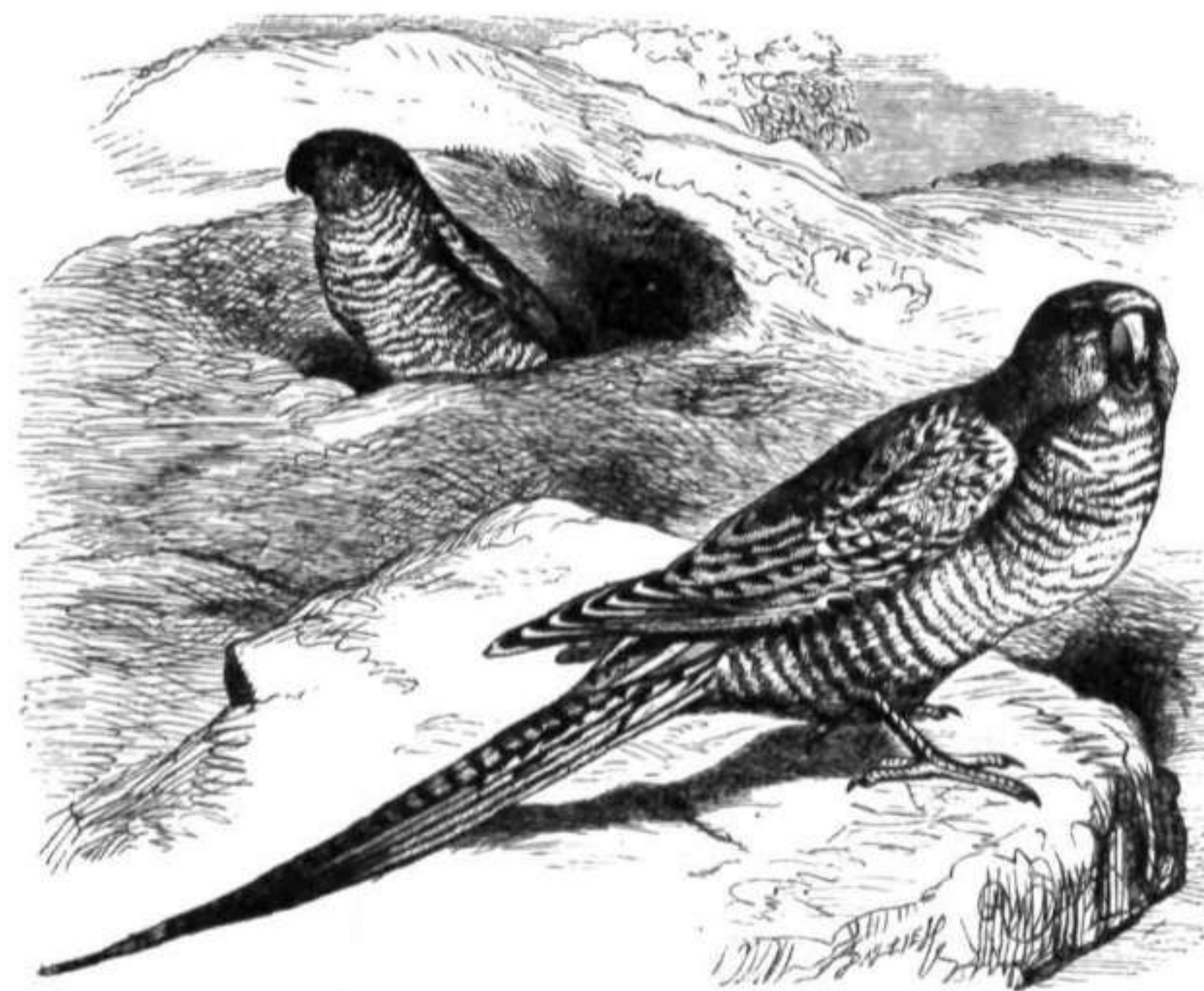
Lo que resulta relevante y ejemplarizador —y además doblemente significativo— es el hecho de que en este nuevo Siglo de Oro para la poesía en lengua española la generación de 1927 ofrece los casos de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego como poetas analizadores de la creación poética. En los poetas llamados de 1936, los nombres de Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Guillermo Díaz Plaja también corresponden a poetas igualmente especializados en el análisis de la creación lírica. Hay que agregar a los poetas siguientes: Carlos Bousoño, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, Carlos Murciano, Concha Zardoya, José Ángel Valente, Luis Jiménez Martos y alguno más.

Dentro de la estilística me parece que existe una escuela española, de muy claros perfiles, con los significativos aportes de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño y Luis Rosales. Y aquí entramos al método de Rosa-

les en su *Introducción a la poesía de Neruda*.

La poesía de Neruda, por Luis Rosales, cubre además *La imaginación configurante, Ensayo sobre Las Soledades, de Luis de Góngora y Simbolismo y significación*. El primero es un estudio escrito en el verano de 1973, aún en vida de Neruda (pág. 9); en el segundo hay muy atinadas observaciones respecto a la relación Neruda-Góngora, y que no había leído hasta ahora; el tercer ensayo fundamental está escrito en la década de los años sesenta y es parte de una obra, extraviada, que incluía el análisis de los niveles de la comunicación y las tensiones y funciones del lenguaje (página 195). El estudio sobre Neruda está escrito en días de provechosas vacaciones en Cercedilla (pág. 126) —y ya se sabe que el poeta trabaja más y mejor en «vacaciones», donde dispone de ese «ocio creador» de que habló alguna vez Goethe—. Los tres estudios se corresponden y se unifican y relacionan. Góngora fue uno de los maestros de Neruda. Recuérdese que Neruda lo dejó escrito en su *Testamento* (II) en los finales de su *Canto general* («... Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora, / mi Garcilaso, mi Quevedo»). El estudio final sobre simbolismo y significación sustenta aspectos importantes para los dos trabajos anteriores y parece aclararlos aún más. Hay, pues, una unidad un tanto mágica, rectora y conductora en los tres estudios que corresponden a etapas temporales distintas en la creación, especialmente estilística, de Luis Rosales. Y esto hay que subrayarlo una vez más.

El lector encontrará a lo largo del libro de Rosales algo que me parece muy signi-



ficativo y que para mí representa un libro paralelo. Me refiero a que, inmerso en *La poesía de Neruda* o casi al mismo nivel del tema específico del libro, Luis Rosales ha escrito su tratado de poética, que es, naturalmente, diferente de la poética de Neruda, aunque la relación de amistad entre Neruda y Luis Rosales fue muy estrecha, y me consta el interés de Neruda por la poesía de Luis Rosales, su compañero —junto con otros poetas de la generación de 1936— en el quehacer de la revista *Caballo Verde para la poesía*. Rosales analiza gran parte de la poética de Neruda desde lo que llama, con razón, «El manifiesto de 1935» (págs. 74-81).

Rosales señala como ley de gravedad que rige la obra de Neruda «la creación de un poema cíclico que totalice su mensaje» (pág. 76), y este concepto está expresado en el manifiesto de 1935, aparecido en *Caballo Verde para la poesía*. Rosales, partiendo de este manifiesto, relaciona en coincidencia con él un poema póstumo de Bertolt Brecht, y Rosales llama a esta posición «la democratización de la poesía, o dicho de otro modo: la elevación a nivel poético de las cosas humildes y usuarias» (página 78).

Es necesario realizar una traslación o un tránsito desde las páginas del estudio sobre Neruda al escrito sobre *Las Soledades* de Góngora y encontraremos cómo Rosales relaciona estos mundos que él considera irrepetibles. El andar y andar del Góngora en *Las Soledades* está como proyectado hacia ese andar y andar del Neruda de *Residencia en la Tierra*, de los distintos libros de las *Odas* y de *Canto general*. La relación Neruda-Góngora se hace evidente. Rosales escribe sobre Góngora: «... Nada queda velado en la pluma de Góngora por prosaico y humilde que sea... Diríase que su estilo no subraya nada; simplemente es un ojo que ve, o mejor dicho es un ojo que lee. Ve el paisaje leyéndolo..., canta la hazaña de la Naturaleza. El entusiasmo ante el mundo natural le da su tono épico al poema, su fuerza incontenible» (pág. 141). Todo esto es aplicable a los libros fundamentales de Neruda. La relación entre Góngora y la naturaleza de la península Ibérica es semejante a la que siglos más tarde existirá entre Neruda y la naturaleza americana.

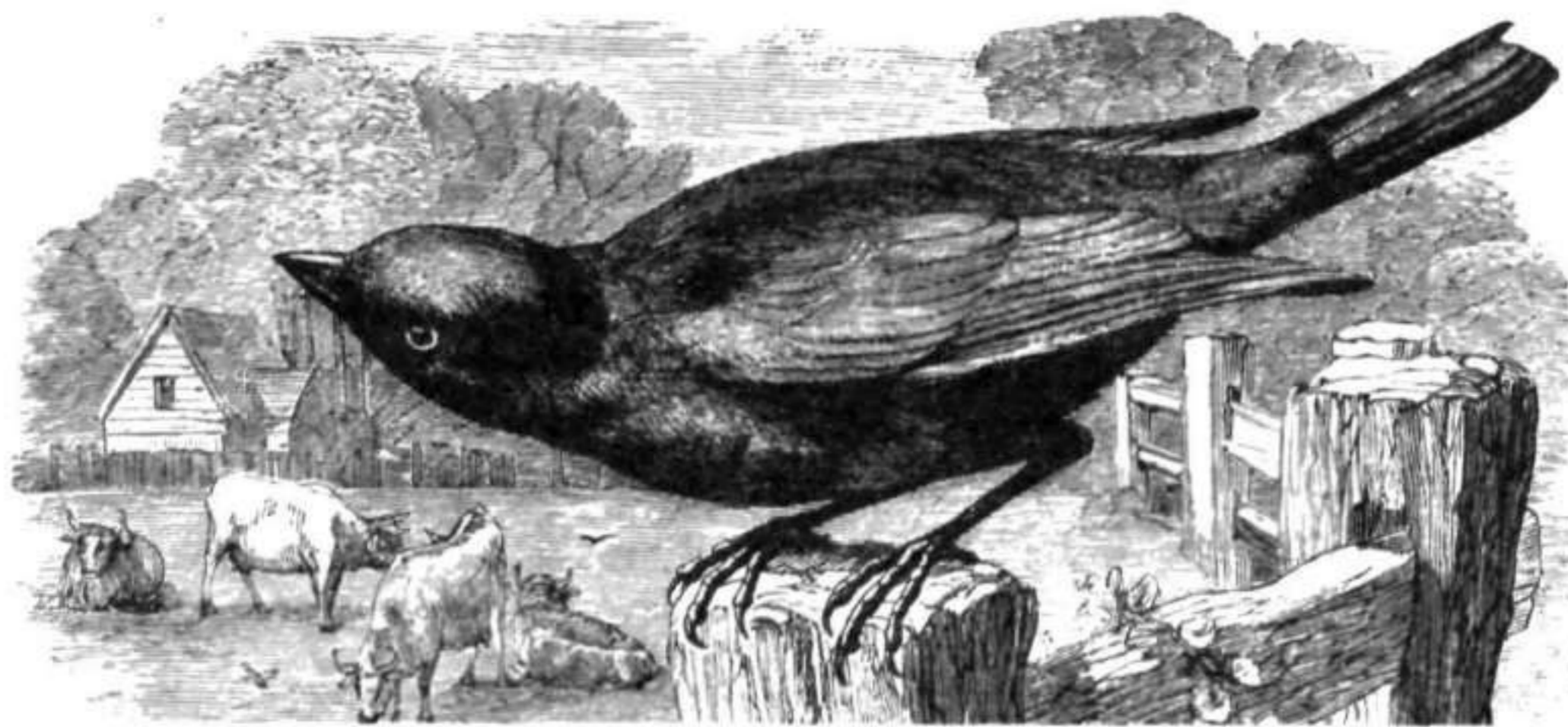
Naturalmente, esta relación Neruda-Góngora va también por otros caminos (página 153) al mezclar lo ilustre y lo vulgar y al conseguir otros valores expresivos que parecen adelantarse a los tiempos. La palabra alucinada por la imaginación y «una nueva palabra alucinada por la nueva sintaxis (pág. 154) relaciona al poeta de *Canto general* con el poeta de *Las Soledades*,

no obstante los espacios y los tiempos históricos distintos y la carga de superrealismo que existe en *Residencia en la Tierra* y la alucinación de *Tentativa del hombre infinito*. En este escenario nerudiano las *Odas* significan un «reino» aparte, como también lo ha analizado Rosales. La fuerza germinal de *Las Soledades* (pág. 185) nos hace pensar también en algunas zonas de Neruda. En el tercer estudio nos dice Rosales: «Dar nombre al mundo es darle hechura. Nombrar es crear» (pág. 206). Y no han hecho otra cosa Neruda y Góngora en sus creaciones líricas.

Rosales, en *La poesía de Neruda*, ha encontrado independencia y emoción a un tiempo, distancia temporal y proximidad testimonial en una etapa capital en la obra de Neruda: la de sus *Tres cantos materiales* y la de la estética expresada a través de los manifiestos de *Caballo Verde para la poesía*. Como amigo de Neruda, como testigo y testimoniador, Rosales puntualiza, esclarece, reubica y aporta una información de primera mano sobre la manera de trabajar de Neruda (págs. 57 y 59) y puntualiza de paso la polémica de Neruda con Juan Ramón Jiménez sobre «una poesía sin pureza» en los días de *Caballo Verde para la poesía*.

Observemos que en el análisis de los textos elegidos con buen tino sensitivo antológico por Rosales —el *Poema XIII, Barcarola, El gran océano*, el poema a Olegario Sepúlveda en *Canto general, Miranda muere en la niebla, Oda a un reloj en la noche*—, la manera, la vía de Rosales en el análisis va desde la sensibilidad de un poeta —que conoce lingüística— hacia el texto de Neruda, mientras Amado Alonso —autor del primer libro capital analítico sobre Neruda— va desde un lingüista con sensibilidad poética hacia el texto que debe ser comentado. Parecen aspectos sutiles desde el punto de arranque o de partida, pero para mí explican modalidades distintas si comparamos el análisis de los textos de Neruda que hace Amado Alonso y el que realiza Rosales.

Rosales efectúa a veces una aproximación máxima hacia el texto, pero sin deificación. La crítica no puede ser repetitiva y Rosales se cuida bien de no repetir, y en cambio nos da sus propios puntos de vista. Distingue bien lo que en el *Canto general* cala en la línea de *Residencia en la Tierra* y lo que en el *Canto general* avanza hacia una poesía narrativa (página 87), y no deja de advertir la relación Neruda-Vallejo (pág. 87). Rosales realiza una lectura primigenia, adánica, de los textos de Neruda y por eso descubre nuevos ángulos interpretativos allí donde se han acumulado tantos estudios, ensayos y



libros del examen y del análisis de la poesía nerudiana. Rosales define (pág. 95) ese mundo «lleno de objetos, pero considerados en sí mismos» de las *Odas elementales*, y en parte del radar de la mecánica o técnica interpretativa de Rosales me parece que hay un elemento propio y válido para un poeta como él: la vía intuitiva o la «iluminación» —el «satoris»— de que habla el Zen. Y esto no quiere contradecir el sólido apoyo lingüístico, estilístico, desde el que parte Rosales, ni su conocimiento de las otras vías para la interpretación de los textos literarios. Aclaremos esto un poco más.

Rosales es un poeta que analiza la poesía —y la obra creadora de otros poetas, en este caso: Neruda y Góngora— con profundidad en el conocimiento y la experiencia acumulada. Deja en claro su deuda con Dámaso Alonso en los estudios gongorinos (página 161), pero Rosales agrega, expande, añade, determina ángulos no tocados por el padre de la estilística española, que es el maestro Dámaso Alonso. Las referencias de Rosales a Saussure, Huserl, Chomsky, Cassirer y otros dejan en claro que Rosales transita estos caminos con mucho conocimiento de ellos. Rosales deja siempre en claro sus puntos de vista personales —valga la redundancia— y sus discrepancias con Huserl, sus afinidades con Saussure —en cuanto al problema de la «significación», desde el punto de vista del signo lingüístico—, puntualiza Rosales la caracterización del «ámbito lingüístico» (pág. 223) y explica su oposición a algunos puntos de vista de Roger Caillois. Destaca Rosales los aportes de Stenzel (págs. 249-251) y Bertrand Russell (págs. 248, 258, 260-261), pero puede advertirse que no es ajeno a los puntos de vista de Lukacs y a la ambientación lukacsiana en algunos momentos del análisis en todo lo que hay en lo circundante y que es reflejado en el poema (página 76).

Luis Rosales sabe situarse en un punto justo. «La admiración no necesita incienso ni la valoración precisa olvidos» (pág. 55), nos advierte, y esto es una lección. Deslin-

da en su trabajo sobre Neruda lo que es lo lírico de lo que es el compromiso extraliterario y aquello que llamaría Ortega y Gasset «el poder social».

Nos parecen importantes las páginas que dedica Rosales —y ya lo he apuntado, pero deseo subrayarlo— a la manera de trabajar Neruda el poema (págs. 75-76); las claves que nos da al relacionar el manifiesto de Neruda de 1935 de *Caballo Verde para la poesía* con el contenido arquetípico y realización de *Canto general*; la ambición de querer hacer «un poema del hombre y para el hombre» (pág. 82) nos parece que pudiera arrancar en Neruda desde el ejemplo del gran poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty y que Neruda señala en sus memorias; el empeño del poema cíclico de Neruda (pág. 84) está señalado por Rosales y nos advierte que en *Tentativa del hombre infinito* Neruda no se ha encontrado todavía y que esto motiva la frustración del libro. Pero podemos pensar —agregamos— que sin esta experiencia Neruda no hubiera triunfado en *Residencia en la Tierra*. Como se advierte, la obra de Rosales es tan importante por lo que dice y señala de manera directa como por todo lo que promueve en el lector y las meditaciones hacia donde encamina, a través de las 274 páginas del texto de *La poesía de Neruda*.

El trabajo de Rosales es rico y variado en aciertos, sugerencias y adivinaciones; en todo lo que dice sobre los objetos y su utilización poética (pág. 96); en lo que señala sobre los ciclos fundamentales de la poesía nerudiana (pág. 100); en la función de las palabras claves dentro del examen estilístico (pág. 102); en la opinión que en las *Odas elementales* Neruda sustituye la poética de la originalidad por la poética de la existencia, sin que la calidad del verso pierda con la comunicación, zona a la que Rosales ha llamado «una poética de la elementalidad» (pág. 116). Es verdad, también, que en el caso de las *Odas elementales* prefiera Neruda enriquecerse a repetirse, como lo señala Rosales en la página 117. Rosales advierte en la poesía de Neruda «ese vaho de adentro, ese calor húmedo y envolvente» (pág. 123). A la hora de juzgar la poesía política de Neruda demuestra Rosales su no dogmatismo, pero su exigencia humana y lírica. Rosales es un hombre de un humano equilibrio —un tanto pascaliano— en un tiempo de huracanes. Su posición crítica está dentro del espacio tiempo einsteniano (pág. 125). Es oportuna la observación de Rosales que a partir de las *Odas* la palabra de Neruda se hace testamentaria (pág. 125).

A su conocimiento, en profundidad, de la poesía, une Rosales su buen gusto y refe-

rencias a la música y a las artes plásticas, sus relaciones del hecho poético con lo pictórico (pág. 166), sus relaciones con Leonardo (pág. 178), los bodegones y el arte abstracto. Su texto se enriquece con oportunas novedades expresivas (por ejemplo, nos dice en la página 168, de las palabras reflejantes, de luz propia, plano básico de las metáforas gongorinas: «... la plataforma de lanzamiento de las metáforas gongorinas»). Su emoción de lector no le hace perder sensitiva lucidez para analizar al maestro de *Las Soledades*.

Regresando a Neruda, señala Rosales una característica en el poeta de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: la admirable madurez de Neruda desde el arranque (pág. 10) y su continuidad, vívamente diferenciada (pág. 13), junto al deseo de realizar una poesía del suceder (pág. 15); su carácter de oriundez, de

sello propio (pág. 17). Rosales, en lugar de examinar el timbre y el ritmo en la obra de Neruda, que ya han sido explicados, se detiene en terrenos originales: en el tono, en la voz del poeta. Y es el tono el que nos descubre la oriundez, la verdadera naturaleza de Neruda, porque «en la obra de Pablo Neruda el tono es decisivo».

La poesía de Neruda es un libro tan valioso como oportuno. Desearía señalar, finalmente—puesto que el comentario pudiera ser más abundante y llevarnos a más páginas—que Rosales nos muestra a través de la escogencia de los textos comentados una antología ideal de Neruda, y deseo recordar que en las páginas del libro comentado está inserta una poética de Luis Rosales, que requeriría un espacio especial para significarla.

ALBERTO BAEZA FLORES

CABRERA INFANTE SIN PARAISOS Y EN LA DESESPERANZA

ROSA MARIA PEREDA: *Cabrera Infante*. Col. Escritores de todos los tiempos. Ed. Edaf. Madrid, 1978.

Para todo lector apasionado por la escritura de Cabrera Infante, principalmente del Cabrera Infante más divulgado, más conocido, el de *Tres tristes tigres*, el estudio *Cabrera Infante*, de Rosa María Pereda, recién aparecido en una cuidada colección que dirige—muy bien, por cierto—Mauro Armijo, resulta de un especial atractivo por tres fundamentales razones: la primera y principal, por su planteamiento y estructura un tanto originales. Resulta un estudio orgánico, caliente, vivísimo, en el que se ha intercalado, con inteligente sentido analítico, la cualidad de exquisito intelectual de Guillermo Cabrera Infante, con el reflejo casi corpóreo de su silueta, de su perfil humano, en un conseguido adentramiento psicológico poco común en este tipo de trabajos redactados con un pie en el glosario y otro en la crítica.

La segunda, porque la inclusión, en pleno meollo del libro, de un cuestionario bien pensado, cuyo interés y precisión denotan talento y vis periodística indudables, da lugar a que el esotérico, acumulador, brillante, escritor cubano se

explaye de verdad y ponga contundentemente de relieve inquietudes y gustativas personales, de forma que advertimos totalizadora, y que, por tanto, clarifican a los ojos de sus lectores—ciertos o posibles—su auténtico entrañamiento y entramamiento literarios.

La tercera razón por la cual este trabajo de Rosa María Pereda se nos antoja acertado y utilísimo es la antología de textos de Cabrera Infante que se incluye finalmente, rematada por una original y sintética autobiografía o autocronología «a la manera de Laurence Sterne», denominada «Orígenes», que complementa y puntualiza este libro en torno a tan singular figura de las letras hispánicas actuales.

Rosa María Pereda ha logrado, pues, el objetivo propuesto con holgura. En su análisis de la literatura de Cabrera Infante hallamos calas y apreciaciones de indiscutible al-



cance, reflexiones tan sumamente personales y compartibles como la que debemos seguidamente transcribir para dar fe de la intensidad y calidad de su estudio:

«De la desesperanza trata toda la obra de Cabrera: por estas oscuras vías, el autor la suplanta y la elimina, el texto recobra la independencia de la palabra original, deslindada de la ocurrencia e incluso de la interpretación, de las lecturas mismas que podamos hacer sobre texto—o sobre realidad—y nos impone su presencia soberana, autónoma, solitaria. Todo es tiniebla en torno, y caos. Hasta dentro de sí mismo, el libro, abierto, se vuelve espiral inagotable de sentido: llegado al final, el texto, como la *Biblia*, se propondría ser el sustituto perfecto del mundo, la verdad imperecedera, en tanto que autocontenida y hermética en sí misma, en el libro. Y desaparecida, obviamente, cualquier teología, voluntaria o no, el libro sería, al final, la razón última de la existencia total, universal. Borraría todos los libros, todas las palabras, en su soledad, y borraría los lectores, innecesarios para la existencia misma, independiente, del libro, y borraría al propio autor, al propio Dios revelante, que, al final, sólo puede existir para el dictado, caótico y terrible, del libro. No hay paraísos.»

El párrafo, aunque denso y largo, era necesario coparlo aquí para demostrar con qué miras, con qué intuición y con qué ambición investigadora y determinante se ha enfrentado Rosa María Pereda con la escritura y el pensamiento de Cabrera Infante.

LA COMPLEJA PROBLEMATICA DE LA LLAMADA LITERATURA POPULAR

Villancicos del siglo XVII y XVIII. Edic. de Carmen Bravo Villasante. Madrid. Novelas y cuentos. 1978. 289 págs.

La llamada, muchas veces con cierta inconsciencia, literatura popular, plantea numerosos problemas por su intrínseca complejidad, en cuanto que abarca a sectores socioculturales muy diversos. Mientras la literatura «cultura» tiene unos márgenes de adscripción bastante ceñidos y delimitados, la popular llega y entusiasma a estratos muy distintos y no nos sirven para nada los románticos e ilusionistas conceptos de pueblo de cultura espontánea y tradicional, folklore mantenido con cariño por el *vulgo* (pienso en la terminología del XVII) o naturalidad creadora frente a arte y elaboración en la literatura culta. Las preguntas que nos surgen al hilo de estas consideraciones son muchas: ¿Por qué la corte del XVI se entusiasmó con las cancioncillas tradicionales?, ¿por qué poetas cultos, como Gil Vicente, Enzina, Lope, Góngora... recrearon la llamada lírica popular? Pero todo se complica aún más si paramos mientes en que bajo la capa de espontánea naturalidad de la lírica popular hay mucho artificio encubierto, mucha retórica conocida y bien manejada, mucho tópico de raigambre literaria, en definitiva, oficio de poeta al que las variantes darán el matiz de obra compartida. Y siguen los problemas si ponemos en relación comicidad con estrato social y pensamos que hay un esquematismo de lo cómico adscrito a determinados tipos sociales y todo desde una marcada óptica culturalista. No cabe agarrarse a la tabla salvadora, como hacen numerosos críticos que no es del caso citar, de un *público general*, un *pueblo indiscriminado* amante y entusiasta de los mismos productos culturales, ni sirve para el caso de los villancicos hablar de una cultura impuesta por la jerarquía, en este caso la Iglesia. Anunciaba que el término de poesía popular —y los villancicos reciben este calificativo— es, en extremo, complejo y comprometido y no voy a

esclarecerlo aquí. Trato de decir, simplemente, que la lectura popular, la recepción popular de cultura está exigiendo una reconsideración global, un nuevo esfuerzo de comprensión al que no parecen demasiado inclinados la mayoría de los estudiosos de la literatura.

La base previa, inevitable, para esta reconsideración de la cultura popular a que me refiero es el enriquecimiento del *corpus* sobre el que operar, pues mucho hay todavía cubierto por el polvo de la incuria. Los estudios de Rodríguez Moñino, García de Enterría, Caro Baroja han desvelado materiales preciosos de la llamada literatura de cordel, género al que le cuadra —por excelencia— esta conflictiva denominación de popular. Pero los cauces son mucho más amplios y en ellos caben los villancicos que recoge Carmen Bravo Villasante y los que ya había recogido Manuel Alvar y otras manifestaciones muy próximas como los *goigs* tarraconenses (cantos hagiográficos para celebrar festividades), que recogió en esmerada y pulcra edición facsímil Jordi Morant i Clanxet. Todo son ramas de un tronco de compleja savia popular que incorpora también cancioncillas tradicionales, romances, teatro devoto, entremeses, etc. Y cuánto urge que a las imágenes, metáforas, estructuras mentales que operan en esta multivaria literatura «popular» se les dé un marco, un referente que ayude a dilucidar, insisto, el concepto de popular. Por lo que tiene de valiosa aportación de testimonios merece ser bien recibido el libro de Bravo Villasante, que añade nuevas obras literarias inéditas y en extremo sugestivas, por aunar devoción religiosa, celebración festiva y lírica popular. Nuevos y valiosos materiales para esos estudios que esperan.

Carmen Bravo Villasante nos recuerda que del siglo XVI al XIX era costumbre que iglesias, conventos, catedrales encargasen villancicos para celebrar las fiestas navideñas y la Concepción, y recoge ella los de varios conventos de Madrid, catedrales de Toledo, Málaga, Lérida, etc. Los topes cronológicos son 1661 y 1768.

La introducción, breve, parece suficiente para

Pero no terminemos esta reseña sin hacer hincapié en lo que Rosa María Pereda ha conseguido hacerle decir, confesar, a Cabrera Infante con su oportuno y específico cuestionario, en una búsqueda de claves básicas de su literatura. A modo de ejemplo, transcribimos en qué tradiciones se inscribe su escritura, si es que se inscribe en la contestación a la pregunta ¿en alguna?:

«Hay una tradición (responde Cabrera) en que no creo insertarme más que inscribirme, casi cola-



do, que es la de la traducción de la literatura anglosajona en español. Si bien es cierto que empecé a escribir haciendo una parodia de un escritor alejado de esta tradición, mis lecturas entonces eran novelas o cuentos americanos (Poe, Faulkner, Anderson) y obras inglesas (Shakespeare, Conrad), sin que hubiera leído, más que obligado en el bachillerato, la literatura clásica española. Es obvio que sin la existencia de Lewis Carroll, *Tres tristes tigres* sería un libro diferente, pero hay otros escritores me-

situar, desde los propósitos de la colección, las series de villancicos que se editan. Precisa Bravo Villasante el sentido del término *villancico* en su evolución, basándose en Covarrubias, *Diccionario de Autoridades*, Subirá, para venir a los terrenos específicos de los villancicos religiosos de iglesia, convento y catedral que edita y que se aproximan al significado general y popular que hoy se da al término villancico. Bravo Villasante define así: «Son un ejemplo de lírica religiosa, en que lo culto y lo popular se enlazan en artificiosa arquitectura, donde lo simple se une a lo culterano, y la graciosa donosura a la más sublime piedad» (página 8). Pero ya advertimos anteriormente sobre la compleja problemática de los términos culto/popular, sobre todo cuando se aplican a manifestaciones literarias confluyentes y más cuando la piedad y la devoción actúan como elemento unificador y que, en este caso, exigiría un estudio de sociología religiosa, que —no obstante— desbordaría el sentido de la edición.

Basándose en Rengifo establece la autora de esta edición las características de estos villancicos, distantes ya del sentido primitivo. Libertad, variedad y riqueza temática son las peculiaridades de los villancicos religiosos del XVII y XVIII. En esta línea apunta algo que me parece extraordinariamente sugestivo (también ello espera un estudio monográfico): el carácter teatral de algunos villancicos o, al menos, su proximidad a los géneros dramáticos. Hay ya algunos estudios parciales sobre las relaciones de teatro y novela, de carnaval y teatro y habrá que avanzar por el camino que ponga en relación diversas manifestaciones parateatrales, como procesiones, profanas o religiosas, celebraciones de carnaval, títeres, todo ello bajo la unidad de buscar la diversión o excitar la devoción. No hará falta decir que es un terreno apasionante en extremo.

La temática de estos villancicos se centra en torno al nacimiento de Cristo y la adoración, como era habitual en el teatro religioso del XVI, pero ahora hay una mayor variedad de personajes y de situaciones de comicidad, para cumplir con el precepto de enseñar deleitando que señaló Horacio y que analizó, agudamente, R. Hess en el teatro religioso. Estos villancicos incluyen una variopinta escala social (beatas, portugueses, vendedores,



doctores cómicos..., todos próximos a un mundo apicarado y marginal) y una multiplicidad de formas populares e incorporaciones folklóricas. Todo viene a confluir en un mundo de devoción, como forma de dorar la píldora para que la lección se asimile mejor, y se llega a extremos —nos recuerda Bravo Villasante— no poco pintorescos: comparación del Pesebre con una plaza de toros.

Aparece un difícil equilibrio —imposible en ocasiones— entre formas populares y recargamientos retóricos cultistas que nos llevan, de nuevo, al problema de lo popular y lo culto. No faltan los recursos típicos del teatro del XVI, como el latín cómico, la deformación dialectal, la transposición a lo divino de situaciones muy humanas, la proximidad a la literatura emblemática y a la alegoría. Parece que estos villancicos fueran un receptáculo donde cabe todo en un proceso de complicación y de difícil convivencia de elementos de raigambre muy diversa.

Nuevas urgencias culturales van sepultando estas manifestaciones de folklore y devoción popular, prácticamente desaparecidas. Pero no estará de más recordar que todavía se mantienen vivos en Tarragona los *goigs*, género muy próximo al de los villancicos que ahora edita Bravo Villasante.

He insistido en la enorme utilidad de sacar a la luz manifestaciones de la literatura popular para ir enriqueciendo el *corpus* en cuanto a ese estudio de conjunto que pedía anteriormente y que me parece urgente. Merece por ello mi elogio el esfuerzo de Bravo Villasante.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

nores ingleses (como Max Beerbohm, de quien aprendí el arte de la parodia) que informan mi libro. Ya antes, en *Un oficio*, estaba la influencia de ciertos humoristas americanos y Borges, que es volver a la literatura anglosajona. La reconstrucción del habla de los cubanos debe más a Mark Twain, por ejemplo, o a Erskine Caldwell y a Hemingway, que a los escritores cubanos de la generación anterior que usaban el habla popular, como Lino Novas Calvo —que a su vez estuvo poderosamente influido por

la literatura norteamericana—. Hay una posible tradición latinoamericana de escritores influidos por la literatura inglesa (Bioy Casares, Silvina Ocampo), pero esos aunque pueden ser mis padres, los vine a descubrir el otro día. En cuanto a escritores cubanos como Lezama Lima (influido por Martí, por Góngora) o Virgilio Piñera (influido por la literatura francesa), no les debo absolutamente nada.»

Semejante manera de reconocer señales de partida, premisas y otros matices literarios y vitales, que

Cabrera Infante va explicando al hilo de las preguntas de Rosa María Pereda, sirve para clarificar muchos puntos sustanciales de su obra, así como el apéndice autobiográfico ayuda a comprender los pormenores existenciales que han podido colaborar sin duda alguna a la realización de la misma.

Por todo ello, es de justicia reconocer la oportunidad y validez de este *Cabrera Infante* que Rosa María Pereda nos acerca.

MANUEL RIOS RUIZ 75



ANDALUCIA Y SU NUEVA NARRATIVA

JUAN DE DIOS RUIZ-COPE-
TE: *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria.* Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1977. 146 páginas. 13,5x20.

En el prólogo se advierte de la índole polémica de este ensayo. Materia suscitadora de opiniones calientemente contradictorias. En la brecha, los detractores. Que se había puesto en tela de juicio no solamente su contenido y alcance, sino hasta la fe de vida de este arte de narrar.

Y de buenas a primeras, puede que salte por el alero aquella atestiguación de Alejo Carpentier: «Todas las grandes novelas comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡esto no es una novela!» Pero ahí está, pese a quien pese, vivo y novelando «un indudable talante creador determinado por la tensión estética, por el acento idiomático y por algo menos indicativo, pero también sintomático: los premios».

Aquellos hombres eran poetas por los huesos del alma. Tras quemar las naves y la rima, al arte se entregaron de los narradores. Y qué capaces de atizar con pasión las mil y una brasas del lenguaje, los prodigios de la mirada, los testimonios y su latir, el mundo que se acumula sin parar... Aquellos hombres, más vitalistas que teóricos. Más escritores que novelistas. Creadores, que no al servicio de la crónica. Más pintores-escultores que notarios.

AUGUSTO MIRO QUESADA Y SU RECIENTE LIBRO SOBRE MARIANO MELGAR

AUGUSTO MIRO QUESADA: *Historia y leyenda de Mariano Melgar.* Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978.

Mucho deben las letras hispánicas al ilustre crítico e historiador Aurelio Miró Quesada. Director hasta hace poco de la Academia Peruana de la Lengua, ha infundido en ella un impulso laborioso que no había tenido desde los tiempos de Ricardo Palma. Presidente de la Academia Peruana de la Historia, es incansable investigador de archivos y rico en hallazgos de interés. Gran conocedor de las literaturas peruana y española, ha sabido armonizar el estudio de una y otra, de igual modo que funde en un solo amor el que siente por la herencia incaica y por la de España. Buena prueba de ello es su actividad periodística de muchos años en las columnas de *El Comercio*, de Lima. Su afán viajero le ha llevado a dar la vuelta al mundo; pero antes había recorrido su país natal, que describió en *Costa, Sierra, Montaña* (1938), y *España toda en sus ciudades, rincones y plazas de toros*.

Aurelio Miró Quesada es bien conocido en los ambientes intelectuales de España desde que en 1948 el Instituto de Cultura Hispánica reeditó en Madrid su biografía de El Inca Garcilaso, acrecentada en su tercera edición (segunda del Instituto 1971) con dos extensos prólogos a *La Florida del Inca* y a los

Comentarios Reales, aparte de otros estudios complementarios. Este magno conjunto, apoyado en sólida y puntual documentación, penetra con agudeza en la psicología y arte del biografiado. Hay páginas donde la interpretación del historiador sube a cimas de cálida belleza, como al describir el entorno del Garcilaso mestizo en sus años de niñez y adolescencia. La añoranza que del mundo incaico hubieron de sentir los indios antaño nobles, ya sometidos, está pintada con dolorida comprensión, lo mismo que el choque de las dos culturas en el alma del protagonista.

En 1962 la Editorial Gredos publicó *El primer virrey-poeta en América*, libro en que Miró Quesada estudia la figura de don Juan de Mendoza y Luna, tercer marqués de Montesclaros (1571-1628), y donde con tal motivo traza un cuadro muy completo de la vida cultural del virreinato en los primeros decenios del siglo XVII. En 1963 apareció en Lima su discurso «*Lope de Vega y el Perú*», leído un año antes en la Academia Peruana al celebrarse el cuarto centenario del Fénix. En él se trata de la atracción que el Perú ejerció sobre Lope, la difusión de sus obras en Lima, las relaciones que mantuvo con virreyes y literatos de allí, y su correspondencia poética con la *Amarilis indiana*, su enigmática admiradora y enamorada platónica, sobre cuya existencia real tanto se ha discutido. De nuevo lucen aquí la sabia conjunción de abundantes noticias, la fina interpretación lite-

Nunca a cuestas con un realismo trillado, macilento, sequilento.

Juan de Dios Ruiz-Copete, autor del libro que hoy comentamos no duda en señalar cómo este fenómeno literario andaluz posee más puntos de coincidencia con la narrativa

hispanoamericana que con nuestra propia tradición novelística. El autor subraya con firmeza: «trátase no de influencias sino de «puntos de coincidencias y de paralelismo.» E incluso de parentesco. Y resulta curioso: estos escritores andaluces

raria y la galanura expresiva que habíamos encontrado en El Inca Garcilaso. El primoroso discurso pasó a formar parte del volumen Veinte temas peruanos (Lima, 1966), que abarca desde el mestizaje y los orígenes de la conciencia nacional peruana hasta figuras sobresalientes en la literatura de un siglo a esta parte, como Ricardo Palma, José de la Riva Agüero y César Vallejo. Destacaré, agradeciéndolo como español, el bello y valiente estudio Gloria y leyenda de la isla del Gallo; y a su lado la hermosa carta de Vallejo, escrita desde París en diciembre de 1935, poco antes de probar el cáliz de nuestra guerra civil. En ella, el autor de los Poemas humanos pide con añoranza fotografías de regiones vírgenes andinas que Miró Quesada había recorrido poco antes, así como los artículos que sobre aquel viaje hubiera publicado.

Un capítulo de los Veinte temas peruanos lleva por título «Del Constitucionalismo a la Revolución Libertadora a través de Melgar», y muestra ya el interés de Miró Quesada por el poeta héroe de la independencia peruana. Mariano Melgar es mal conocido en España: las dos páginas que Menéndez Pelayo le dedicó en el prólogo al tomo III de la Antología de poetas hispanoamericanos minusvaloran su obra poética. Por otra parte, su fusilamiento en plena juventud dio lugar a una mitificación no siempre basada en recuerdos precisos ni datos exactos. El último libro de Miró Quesada, Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815), publicado por el Centro Iberoamericano de Cooperación (Madrid, 1978), viene a remediar los dos fallos: revisa la documentación que antes se poseía



y la enriquece con impresionante caudal de noticias nuevas; reconstruye el ambiente familiar, intelectual y social que rodeó al poeta, así como sus amores y desengaños, y marca las etapas del rápido cambio que lo llevó del seminario de Arequipa a la actividad política, la insurrección y la muerte. Novelas como El siglo de las luces, de Carpentier, o Las lanzas coloradas, de Uslar Pietri, han presentado magistralmente la sacudida que en la juventud hispanoamericana provocaron las ideas de la Revolución francesa o el movimiento emancipador. La vida que dan a sus relatos obedece en gran parte a que los novelistas modelan libremente personajes de su propia creación, sin el pie forzado de los datos biográficos concretos que limitan la imaginación interpretativa del historiador. A pesar de su imprescindible carga documental, el nuevo libro de Miró Quesada es apasionante —casi obsesivo— en unos capítulos, hábilmente evocador en otros. La aportación histórica se vivifica con sugestivas descripciones, como la de Arequipa en los comienzos del siglo XIX, y vibra con interés dramático al narrar la muerte del poeta, «fusilado a los veinticuatro años y medio

de edad en Umachiri, el 12 de marzo de 1815, a casi cuatro mil metros de altura, en la altiplanicie sobria y fría, entre el paisaje de 'ichu' amarillento, regajales oscuros y riscosas colinas».

La obra poética de Melgar se encuadra en las corrientes del neoclasicismo y la efusividad prerromántica dominante en la literatura española de entonces: Meléndez, los fabulistas, Quintana y Arriaza dejan sus huellas en las elegías, epístolas, panegíricos, apólogos, odas e himnos cívicos del arequipeño. Esta filiación, señalada con sequedad por Menéndez Pelayo, no queda contradicha por Miró Quesada, quien sin embargo subraya amorosamente las notas personales de Melgar. Justificadamente concede especial atención a los yaravíes, lindas canciones amorosas de origen quechua. Menéndez Pelayo había regateado la estimación de este género mestizo, y los ejemplos que de él dio en su Antología fueron escogidos entre los menos discordes respecto a la métrica habitual en España. Ahora bien, el singular encanto de algunos yaravíes consiste en la suave melancolía impresa por innovaciones como la de combinar versos octosílabos con pentasílabos o con trisílabos, esto último de acuerdo con uso atestiguado en canciones quechuas, como oportunamente precisa Miró Quesada.

Estas palabras mías, que abarcan toda la obra del ilustre académico peruano, estaban destinadas a presentar el libro sobre Melgar en un acto cuya celebración impidieron circunstancias diversas. Sirvan, impresas ahora, para contribuir a la difusión que bien merece y rendir homenaje a su autor.

RAFAEL LAPESA

tanto por sensibilidad como por talante narrativo se encuentran mucho más próximos de un Carpentier, de un Vargas Llosa o de un García Márquez que de un Galdós, Baroja, e incluso de Cela y Delibes, maestros más recientes.

Tampoco podría escapar a Ruiz-Copete: Andalucía e Hispanoamérica son zonas meridionales. «Y el turbión de las civilizaciones —el barroco— tiende a desplazarse hacia el Sur. Andalucía e Hispanoamérica viven, además, parecidos estados de

desarrollo social.» No se iba a quedar en el tintero: «Andalucía vive respecto de su metrópolis idéntica situación de colonialismo que las repúblicas suramericanas respecto de las potencias capitalistas.» Resultan extremadamente sintomáticas y

llevan sin remedio a la conclusión antes citada, todas las vivencias y bibliografía de que se dispone acerca de los problemas socioeconómicos y culturales del sur de nuestra Península.

Y ahora esta nueva narrativa. No a vista de volanderos. Ni de románticos. Ni de pintorescos coloristas, tópico que te quiero típico. Tenía que saltar una nueva conciencia. De tensiones, de crítica. Una basta al triunfalismo. Un escarbar, metiéndose por la entraña.

Como escribió Eduardo Tijeras «La mítica seducción que siempre ejerce el Sur gestó primero un cuerpo teórico evanescente y lírico hasta que detrás de la somnolencia árabe, de las cinturas de nardo, el agua que llora... empezó a gesticular la cara triste del subdesarrollo, de la marginación social, de la oligarquía acentuada, del paraíso falso.»

Aquí por obra y magia del mirar, un Alfonso Grosso, un García Viñó, Caballero Bonald... A galope encendido. Quemándose hasta las pestañas del aliento, un Manuel Barrios, Ferrand, Aquilino Duque... La imaginación, al disloque. La belleza, un pura sangre. Y de repente, aquel trallazo. Por la raíz de las raíces, «pensar es más que saber, pero no más que mirar». Al sol bien abierto, un José María Requena, Antonio Burgos, Salado, de la Rosa, Muñoz Romero... Ya se afirmó, y sería con los veinticinco sentidos: «El barroco no se hace del todo español hasta que se hace andaluz.»

Alguien ha escrito que Andalucía es como una gran cantera abierta al sol, sin lindes y sin guardas. Tanto, la prodigalidad de su riqueza. En litorales, tierras de par en par. Y plenas de recursos humanos así como en naturales; recursos que según salta a la vista, y de acuerdo con muy antiguos intereses, no se pudieron o no se quisieron aprovechar.

Desde el punto y hora del arranque, Ruiz-Copete quiere centrar el tema de su ensayo. Y acierta a situar junto a un elemento estático, la geografía, aquellas mareas de los acontecimientos históricos. Ahora bien: si hay que rendirse ante la imposibilidad de reducir un fenómeno tan complejo como Andalucía a una definición unitaria, tampoco podremos arriesgarnos a sintetizarla en dos, la Alta y la Baja. Movería a llanto dejarse invadir por una especie de pereza y no citar, aunque a vuelo de palabra, tantas y tantas Andalucías como se ofrecieron ante nuestros ojos. Cada una posee, inútil recordarlo, y a manos y alma llenas, perfiles, latidos y talentos propios, portentosamente diferenciados.

El autor de este libro se licenció en Derecho por la Universidad de Sevilla; y en sensibilidad por ese Arcos de las mil fronteras. Allí, con un grupo de muchachos alcaravanes, lanzó al vuelo la revista que tenía que llamarse Alcaraván. Al correr de los años, fue dando a la imprenta: La vida... y otros cuentos, Poetas de Sevilla (de la Generación del 27 a los «taifas» del cincuenta y tantos), Conversaciones con Manuel Halcón, Nueva poesía gaditana, Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza y A la orilla del sol (Estudio y antología).

Juan de Dios Ruiz-Copete piensa como hay que pensar: con la niña de sus ojos. Nadie encontrará en él la primacía del ocio. Que puso trabajo, sudores y metodología a ras de surco. Cultivando los campos de la crítica. Con el sentir más responsable. Atesorando por la masa de la sangre sus ansias de verdad. Ruiz-Copete también supo hacer de Andalucía una honrada pasión de vida.

FRANCISCO SALGUEIRO



EL CANCIONERO BURLESCO

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa. Introducción y edición de Frank Domínguez. Ediciones Albatros Hispanófila. Valencia, 1978.

Llega a nuestras manos una nueva edición del Cancionero de obras de burlas. El Cancionero, que hasta hace poco era prácticamente inasequible, ve así su tercera edición de los últimos años: hay que señalar

que anteriormente había sido impreso en 1511 (en el Cancionero General, de Hernando del Castillo), en 1519 (por Juan de Viñao) y en Londres, hacia 1842 (editado por Luis de Usoz y Río).

Las ediciones modernas son: la facsímil de Valencia, 1951; la de J. A. Bellón y P. Jauralde Pou (en Madrid, 1974) y la que ahora nos ocupa. Además de otra edición facsímil (Madrid, 1978) para bibliófilos.

La breve introducción bibliográfica precedente era necesaria para comprender el interés que ha mostrado la más moderna crítica por este Cancionero.

El estudio de F. Domínguez se abre con un epígrafe dedicado a las ediciones anteriores del Cancionero. Como es lógico, la figura de don Luis Usoz del Río (o Usoz y Río) ocupa un lugar destacado en este primer capítulo. F. Domínguez analiza la obra del conocido kuécaro y esboza un detenido ensayo biográfico sobre el editor del 1842. Los datos que nos suministra F. Domínguez de la vida de Usoz proceden en su mayoría de la Antología de poetas líricos de don Marcelino y, sin embargo, olvida —o desconoce— los estudios sobre Luis Usoz del Río de Domingo Ricart (Notas para una biografía de Luis de Usoz y Río, publicado en «Studia Albornotiana», XIII, Zaragoza, 1973) y de Robert Jhonson (Notas para una biografía de Luis de Usoz y Río: una correspondencia literaria entre el canónigo Riego y B. B. Wiffen, que apareció en el mismo lugar que el artículo de D. Ricart). La omisión me parece grave si se pretende hacer una reseña biográfica —que esté al día— de Luis de Usoz. Entre las ediciones citadas por F. Domínguez falta la de J. A. Bellón, a la que hemos aludido más arriba: se trata de la edición más reciente y la única (entre las modernas), enriquecida por un prólogo.

El segundo de los capítulos del estudio de F. Domínguez se ocupa de la temática del Cancionero: se centra en la sátira de todo tipo que prosperó a finales del siglo xv en el reino de Castilla; el editor hace especial hincapié en las figuras de conversos como Juan Poeta o Juan de Valladolid y Antón Montoro. F. Domínguez se detiene también en el análisis de la poesía erótica del Cancionero, comparando los retratos femeninos que aparecen en él con los de la tradición misógina medieval. Tal vez debiera haberse ocupado —del mismo modo— de la pervivencia de técnicas y motivos ya conocidos a través de las Cantigas d'escarnho e de maldizer, de temática muy cercana al Cancionero que ahora nos ocupa.

El resto del estudio está dedicado a tres composiciones que interesan de forma muy especial al editor: se trata de «El aposento de Juvera», «El pleito del manto» y la «Carajicomedia»; a cada una de ellas les dedica sendos epígrafes explicativos, haciendo especial alusión al momento histórico en que fueron compuestas. Concluye el estudio de F. Domínguez con un «Índice de primeros versos».

Por lo que respecta a la edición que lleva a cabo F. Domínguez, debemos decir que dista mucho de ser buena: en primer lugar, el editor se ha limitado a transcribir el texto de Valencia de 1519, pero «proveyéndolo de puntuación, aunque sin proveer letras mayúsculas en nombres propios ni acentuar». Las formas contractas de preposición, artículo, pronombre o verbo no son separadas más que cuando se ha producido la elipsis de alguna vocal (de acuerdo con las normas más usuales). Sin embargo, publica formas como las que copio a continuación: *aver* ('a ver', p. 152), *grandesguardas* ('grandes guardas', página 153), *casijudio* (p. 154), *hermosa ydispuesta* ('hermosa y dispuesta', p. 155), *aseguir* ('a seguir', página 155), *aloor* ('a loor', p. 155)... Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creo que como muestra ya hay bastante para juzgar el sentido crítico del editor. En segundo lugar, hay que añadir que el texto no presenta ni una sola nota, ni un solo comentario, que en muchos lugares se hacen necesarios.

En definitiva, es muy poco lo que aporta como innovación—tanto bibliográfica como crítica—la obra de Franck Domínguez: tras la lectura de este libro, nuestros conocimientos sobre el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* no sufren grandes enriquecimientos.

CARLOS ALVAR



LA CAIDA DEL SITUACIONISMO

La creación abierta y sus enemigos. Ed. La Piqueta. Madrid, 1977.

Que la praxis de unos planteamientos teóricos resulta generalmente un mar de escollos, es ya un viejo lugar común. La sociedad ha abierto con sus abúlicos resortes un abismo entre esos dos conceptos tan complementarios, teoría y praxis, tendiendo —eso sí— un estrecho puente de banalidad, obligado soporte de supervivencia y mediocridad y temor ante lo nuevo. La cosa no es tan grave, pero la erradicación de ese puente que divide y separa dos frentes de acción de única identidad y asunto quizá supondría la cura del desvío esquizoide que divide nuestros actos sociales: una comunicación lúdica de la que nada ni nadie se salve, que implique una participación de todos—en la totalidad de su vida y de su entorno— en una creación colectiva y socializada. Así lo dicen los situacionistas. La imaginación al poder.

El libro colectivo de la Internacional Situacionista, editado por Ediciones La Piqueta, recoge un amplio espectro de artículos teórico-críticos, manifiestos, declaraciones, etc., encaminados también a paliar la escueta muestra que sobre y del situacionismo tenemos por estas latitudes infrapirenaicas, triste realidad, más bien, que viene, por no ir más lejos, del mayo del 68, donde textos como éstos aportaron, quizá, el mejor intento teórico por

explicar las razones de la emergencia revolucionaria, vagamente relegada hoy por hoy a las ingenuidades del furor popular, a su más o menos controlada efervescencia.

Fue, sin embargo, la falta de coherencia en la praxis —vieja trampa— lo que poco a poco fue minando la misma unidad de los supuestos teóricos de este movimiento creado para no volver atrás y que, nacido al arte de las fértiles cenizas del dadaísmo y del surrealismo, y unificando ciertos grupos de vanguardia (Internacional Letrista, Movimiento por una Bauhaus Imaginista, Cobra...) e integrado en una izquierda consejista, trató de crear un arte total como alternativa al orden socio-económico imperante, otorgando la pauta del protagonismo creativo a un proletariado en lucha por desarticular, entre otras muchas cosas, el ennuí de la cultura dominante, formalmente descompuesta, y su funcionalismo monetario. En realidad no se trataba, en un principio, de una doctrina rectificadora, sino de una crítica radical basada, desde luego, en su aplicación. El Situacionismo propuso, pues, una batalla sin cuartel contra la asunción capitalista del arte y la vida cotidiana que hoy nos ahogan y contra ese paternalismo fortificado que transforma el trabajo en un favor del privilegio de patrono, en una prostitución sacrificada por la necesidad y la supervivencia. El arte mismo y la cultura, desarrollados y enfocados por críticos modistas, desprende un rancio olor reaccionario: la dialéctica de la propiedad, el título de conformidad de una obra considerada como mercancía fetichista de orden consumista. El espectáculo, escenario situacionista de revolución, naufraga en la horrible catatonía del espectador desprovisto de toda experiencia artística: No queremos trabajar para el espectáculo del fin del mundo, sino para el fin del mundo del espectáculo.

Las alternativas fundamentales de acción de la I. S. se basan en la construcción de situaciones, la deriva (comportamiento lúdico referido a la realización del arte global y sin espectadores) y la tergiversación. Esta última, enfrentada cuerpo a cuerpo con la crítica reaccionaria que propone el eterno retorno a la belleza formal del pasado como único modelo, supone una nueva organización de los elementos artísticos preexistentes y se plantea como un juego de desvalorización: quitar importancia a la obra de arte en cuanto destinada a ser elevada en un pedestal museológico al margen de la dimensión espacio-temporal del espectador.

El fracaso en orden práctico de estas brillantes aportaciones cuya realización significaría la rápida disolución del criterio lineal de novedad es, a pesar de todo, patente. El cambio de planteamiento de las mismas y las diferencias de aplicación que surgieron en el seno de la organización, así como expulsiones y dimisiones consecuentes, enmarcaron a la Internacional Situacionista en una ambigüedad propia del enfrentamiento entre su hacer político (politización, en fin, al contactar sectores del proletariado radical que sólo contribuyeron a crear mayores e inesperados problemas internos) y su revolución cultural, más netamente entre su teoría y su práctica.

¿Cómo entender si no la fulgurante caída del valor de uso de la dialéctica situacionista, de la revolución naufragada en los espejismos de la coherencia pasiva? El me-

canismo es paradójico, se habla, piensa, polemiza y se recrea sobre la revolución. Hay muchos revolucionarios, pero la hora de poner en escena los acabados discursos, los bellos manifiestos fraguados en los ardientes congresos, flota con retraso en un castillo en el aire. Por extraño que resulte, la conciencia queda descansando absorbida por largos argumentos teóricos que difuminan el lugar de acción, encerrando el ansiado valor de uso situacionista en la fosilización de mastodónticos textos —casi dos décadas de acción discursiva— que nunca han pisado el escenario que nos interesa y, todo hay que decirlo, se desgastan entre los almohadones de la conciencia, esa conciencia que, como dijo Hegel, sólo se goza en sí misma y de hecho sólo se ocupa de sí misma.

Estos subversivos y apocalípticos textos que en mayo del 68 deslum-

braban, ven la luz, aquí y ahora, con el ineludible e irreversible retraso de casi diez años y esa paradójica —si no contradictoria— vuelta atrás. Nos queda al menos el consuelo de leerlos bajo la original perspectiva del sistema Isou (explicado por el brillante Asger Jorn en el libro), que no excluye el valor de crítica que el propio situacionismo realizó a la revolución parcial, reformista y burocrática, tan miope como en boga en el presente.

La misma definición de la Internacional Situacionista queda como paradigma (¿paradoja?) de la negación: La I. S. puede compararse, en la cultura, por ejemplo, a un laboratorio de investigación y también a un partido, en el que somos situacionistas, y donde nada de lo que hacemos es situacionista.

ASIS CALONJE

ACTUALIDAD DE ALDOUS HUXLEY

DOIREANN MACDERMOTT: *Aldous Huxley. Anticipación y retorno*. Plaza y Janés. Barcelona, 1978. 275 págs.

Hace ya muchos años publiqué un extenso artículo sobre Aldous Huxley (1), autor que había empezado a conocer en traducciones antes de abandonar España y que me fue fácil leer en inglés desde mi llegada a los Estados Unidos. Huxley me había parecido siempre un escritor extraordinario: sus vastos conocimientos me maravillaban y no menos su constante preocupación por el destino de la Humanidad, su búsqueda de una filosofía viable que le permitiera vivir. Como Miguel de Unamuno —por otra parte—, era un alto ejemplo de la rebelión contra el racionalismo del siglo xx. Estudié sus obras —partiendo de *Crome Yellow* (1921) y terminando con *After Many a Summer* (1939)— desde el punto de vista de la influencia ejercida por los valores tradicionales en el desarrollo de la cultura europea occidental: de los valores que tenían a una visión naturalista y humanista del mundo. Huxley unifica en sus ensayos tres mundos: el de lo personal y autobiográfico; el de lo objetivo, de lo factual, de lo concreto particular, y el mundo de lo abstracto universal. Orientó su obra, sin duda, desde una visión de la vida que emanaba originariamente de la tradición humanística del Renacimiento. Después se apartó de esa síntesis humanista del mundo

y procuró una síntesis mística y, finalmente, quietista.

El excelente libro de la profesora Mac Dermott me ha permitido reencontrar a Huxley en su dimensión total, pues nos presenta un estudio completo de su vida y de su obra, entretreídas y ordenadas cronológicamente en períodos en cuyo fondo se percibe la historia coetánea y las corrientes ideológicas dominantes.

En la Introducción se afirma la sorprendente actualidad de la obra huxleyana —escrita en prosa de «absoluta claridad y sencillez»—, ya que muchas ideas hoy en boga fueron examinadas y sostenidas por Huxley hace medio siglo: su interés por la «ecología humana», el aumento de la población y del hambre, el excesivo desarrollo industrial, los problemas de la juventud, el perfeccionamiento del individuo, etc. Huxley siempre mantuvo su mente abierta hacia el mundo, a fin de explorar caminos que pudieran conducir a mejorar la situación de los hombres. La profesora Mac Dermott subraya la capacidad de «anticipación» del escritor inglés, al estar dotado de una «extraña antena intuitiva»: Huxley captaba los latidos del mundo y las novedades científicas que habían de repercutir en la sociedad. Y esta vasta cultura irritaba muchas veces a los críticos: era un autor de difícil clasificación. Su condición proteica —de poeta, novelista, filósofo, ensayista, historiador, periodista— les desconcertaba. También le acusaron de falta de humanidad en sus novelas, basándose en que su sátira era invectiva y su humor amargo, aunque regada por una «pirotecnia intelectual brillante». Pero hay comentaristas que le exculpan de tales imputaciones, aun-

(1) CONCHA ZARDOYA: «El humanismo y misticismo de Aldous Huxley», *Realidad, Revista de Ideas*, Buenos Aires, marzo-abril 1949, págs. 141-155.

que descubren una disparidad entre el hombre —afectuoso, leal, incapaz de violencia— y el escritor —analista frío o virulento—. La profesora Mac Dermott, en cambio, exalta la figura de este escritor medio ciego, «silencioso observador del mundo», *anti-establishment*, esforzado pacifista y contrario a toda violencia, novelista sin novelística que, en 1945, se convierte en filósofo sin filosofía al publicar su *Perennial Philosophy* que escandaliza a sus nuevos colegas, pero que también es considerado por otros como un importante tratado de mística. Unos años después, Huxley ingiere mescalina —bajo vigilancia médica— y escribe sus impresiones en *The Doors of Perception* (1954). Y su biógrafa nos adelanta que la vida de Huxley será una pugna constante entre dos mundos: el de la contemplación y el de la acción, el de la sensualidad y el de la espiritualidad, eternas dualidades del hombre. Huxley nunca se acogió a ninguna secta o religión oficial, porque no podía renunciar a su pasión por la libertad. Así se confesaba agnóstico: «Soy un agnóstico que aspira a ser agnóstico, pero sólo desde la mística, sin símbolos, cosmologías ni panteón» (*Letters*). El misticismo era un ideal para sus dubitaciones, pero Huxley sabía que no era para él, pues uno de los mayores obstáculos en la vía contemplativa era su constante preocupación por la Humanidad. La herencia de sus antepasados victorianos era la obligación moral de contribuir al bienestar común. Huxley, además, es actual por la enorme lección moral que nos ha dejado: fortaleza para afrontar las tragedias de la vida, gentileza de comportamiento, total carencia de vanidad. Aún más: el enorme estímulo intelectual de su obra, que siempre puso en práctica la milenaria máxima del Tao —aprender algo cada día.

La profesora Mac Dermott abre su biografía con el estudio de los antecedentes familiares y culturales de Huxley, estableciendo que éste heredó de su abuelo paterno su humanismo y su tenacidad estoica, veracidad y claridad. Examina después la formación del escritor (1894-1919): Huxley fue un niño normal aunque pre-



coz, a quien le gustaban el campo, el alpinismo, etcétera. Estudiante excepcional, muy crítico consigo mismo y los demás, aprendió a amar para cumplir el consejo de su madre. Desde los catorce años posee un total dominio del lenguaje y un gran desarrollo de su memoria, favorecido por su ceguera. Su hermano Trev se ahorca en un bosque y esta experiencia trágica amarga sus días universitarios de Oxford. Las personas de su biografía pasarán a formar parte de sus novelas como personajes: la profesora Mac Dermott nos va dando las claves de sus transformaciones. Entre sus entusiasmos literarios destacan los escritores franceses, empezando por Montaigne. Huxley se casa en 1919 con María Nys, joven belga refugiada de guerra, y su vida matrimonial será siempre armoniosa.

Los capítulos siguientes continúan la biografía del escritor, enlazándola con viajes, nuevos amigos, experiencias, lecturas y el quehacer de pensar y escribir. Practica el periodismo, al comienzo de su carrera; escribe guiones para el cine al llegar a Los Angeles... Italia (1919-1928), sus primeras novelas y sus primeros ensayos. Después, la etapa de Francia (1929-1937); finalmente, las dos de América (1937-1953) y (1954-1963), con sus últimas novelas y ensayos. Italia le vuelve hacia las artes plásticas, prefiriendo siempre la sobriedad ante lo ostentoso. Huxley admira en un artista la dignidad y la sinceridad, además de la sobriedad, «virtudes muy en consonancia con su concepto ético del arte y con su propia personalidad». Entre sus viajes, los que hizo a la India y a Méjico —aventura terrible— ejercieron poderosa influencia sobre él. Vino a España dos veces, país que le pareció «interesantísimo», no sólo por su paisaje y su arte, «sino también por su extraña y no siempre simpática gente» (carta a su padre). El Greco y Velázquez le impresionaron mucho, aunque le parecieron incompletos y... sublimes. Pero su visión del cretense es muy original: en sus figuras descubre las «raíces fisiológicas del éxtasis», un «mundo tragado», una «cárcel visceral».

La profesora Mac Dermott transcribe citas de cartas huxleyanas y todas son estupendas declaraciones personales: nos descubren, por ejemplo, su amor a lo mediterráneo... Dentro del texto biográfico, son particularmente conmovedoras las páginas dedicadas a las dos esposas del biografiado, su lucha contra la ceguera, la situación de los refugiados del nazismo, etc.

Es imposible comentar aquí los análisis —muy inteligentes, sensibles y valiosos— que se dedican a cada obra, los comentarios que las relacionan entre sí y en cuanto al desarrollo del pensamiento huxleyano. Citas pertinentes —extraídas de los propios textos, de cartas o de críticos— iluminan o subrayan ideas importantes.

Aldous Huxley emerge de este libro —informativo y esclarecedor— como un hombre cuyos



estímulos principales son la experiencia humana—acrecentada por los viajes—y la lectura infatigable de lecturas de toda índole. Su curiosidad intelectual es tan grande como su vitalismo. Sus cambios se acompañan naturalmente con la edad. Pacifista a ultranza, estoico ante el dolor y la muerte, tratando siempre de resolver la ecuación entre barbarie y civilización, buscador del «presente eterno»... Extraordinario observador de cuadros y monumentos, cree que el arte puede mejorar a la sociedad. Es capaz también de crear una visión futurista de la Humanidad, una sorprendente utopía. Incansable explorador de la mente humana, posee también un fino instinto de lo poético. Por su capacidad de anticipación, sus ensayos—serios o sardónicos—son de absoluta actualidad.

Las obras huxleyanas estimulan el pensamiento y obligan a reflexionar. El libro de la profesora Mac Dermott es un guía perfecto para penetrar en el doble mundo—vida y obra—huxleyanos: a través de él descubrimos que, sin pretensiones de teólogo, filósofo o místico, Huxley nos propone la búsqueda de una orientación que dé sentido a nuestra vida.

CONCHA ZARDOYA

ACERCA DE LA ACTUALIDAD DE UN MITO KLEISTEANO

HEINRICH VON KLEIST: *Pentesilea*. Prólogo, traducción y notas de Carmen Bravo-Villasante. Editorial Magisterio Español, 1978.

La reciente publicación de una versión de la *Pentesilea* de Heinrich von Kleist, debida a la prolífica pluma de Carmen Bravo-Villasante, suministra motivo suficiente para consideraciones que, como las que a continuación se pergeñan, contienen quizá más carga de ideología histórico-sociológica que de análisis crítico-literario. Más intención de periodismo cultural que de retórica con base en el hecho dramático. Más ironía que método o caución ante deslices por la pendiente del seno. Del que, faltándole a ella—a la amazona prendada de la humanidad de Aquiles—, llegó a erguirse en banderola de mujeres a caballo contra el látigo del miembro.

El caprichoso dramaturgo alemán, cuyo bicentenario se celebró con las obligadas solemnidades conmemorativas en su muy memoriosa patria durante el antepasado año (incluso fue presentado un filme

biográfico a la correspondiente edición del Festival de Cannes), sintió devoción casi religiosa por la figura legendaria de la reina tracia que, según Arctino, acudió en ayuda de la cercada Troya una vez desaparecido Héctor. En la *Etiópida*, en efecto, se nos narra además cómo, enfrentada con Aquiles, Pentesilea—la *Pantasilea* a que luego se referiría nuestro marqués de Santillana—fue derrotada y muerta por el hijo de la nereida. Muerte y derrota que, tratándose de mujer casi divina, debió parecer inadmisiblemente desenlace a la mente calenturienta de un romántico furibundo. Un romántico tan entregado a la causa del amor a la mujer soñada que soñó que la mujer, en general, era sueño.

Pentesilea, la *Pentesilea* de Heinrich von Kleist, constituyó en su momento un escándalo sin precedentes. El mismo Goethe, desde las cumbres de su ya reconocida inmortalidad, ironizó acremente a propósito de la invención de su alocado compatriota. Según éste, la reina amazona no sólo dio buena cuenta del héroe griego, sino que a continuación, y espantada ante lo que había hecho—ensañarse con su cadáver—, se clavó un afilado puñal a la altura de la viscera donde la sangre converge.

Sangre y amor: otro equívoco. Y no sólo por aquello de la *herida siempre abierta* a que tan aficionados son algunos vates a la hora de

referirse al género femenino, sino además, sobre todo, porque todo buen romántico en sangre ahoga su eros. El mismísimo Von Kleist—para no irnos más lejos—acabó sus venturas disparándose en la boca tras disparar (¡cómo no!) contra su última amada, quien, oh desgracia, era adúltera... Sangre y amor, como digo.

El caso es que, leída hoy, la tragedia imaginada por Kleist resulta tan desfasada, tan enternecedora y caduca, que no es de extrañar que, según nos informa su traductora y prologuista, siga representándose en Alemania con éxito de taquilla. ¿Acaso no están volviendo a tenerlo en los que fueron dominios del *führer* otras posturas vitales teñidas de idealismo? ¿Acaso no es proclive el pueblo germánico a dejarse engatusar por mercaderes de lo absoluto? ¿Por qué habría de correr, pues, peor suerte el trasnochado *élan* romántico?

Y, sin embargo, qué rollo: que si Pentesilea se enamora de Aquiles nada más verle y Aquiles siente al toparse con ella un abrasador flechazo (en el talón, imagino). Que si combaten en dos o tres ocasiones forzados por las circunstancias. Que si se perdonan mutuamente la vida en los primeros lances para acabar, oh destino cruel, enfrentados en duelo singular del que habría de resultar muerte. Que sí, que resulta. Y que lo que resulta es el descalabro del griego, quien, una vez

de bruces en el suelo, es atacado furiosamente por su adorada enemiga y por los perros de ésta, todos los cuales (ella incluso) le muerden. Acontecimientos de la mayoría de los cuales nos enteramos no porque se representen en escena, sino porque vigías estratégicamente situados en lo alto de oportunos promontorios fingidos en la decoración los divisan en lontananza y nos lo cuentan. Teatro a través de intermediario.

Pero dejemos de lado los defectos, que no efectos, dramáticos. Como decía al principio, prefiero dejarme caer por la pendiente de lo abstracto que rizar el rizo de lo abstruso. Y es que al respecto de la *Pentesilea* kleistiana, tal vez resulten más comprensibles consideraciones *con motivo de* que reflexiones *sobre*. Lo cual no deja de ser otra de las peculiaridades de las obras—teatrales o no—debidas a románticos. A no ser, claro está, que el comentarista también lo sea.

Como no es ése mi caso, disiento. Disiento, por ejemplo, del desparpajo con que Heinrich von Kleist se esforzó gratuitamente en dar la vuelta a un mito que era en su primitiva forma lo suficientemente nítido como para explicar de manera simbólica una realidad cultural que aún seguimos viviendo: la del predominio absoluto del varón sobre la mujer—victoria de Aquiles sobre Pentesilea—en una forma de organización social (capitalista o menos) pensada y realizada a la medida del macho. Disiento de quienes—románticos o no—divinizan a la hembra de la especie hasta convertirla en objeto de amor sublime y exaltado, amor que, en definitiva, no la salva de ser objeto. Disiento de la prologuista y traductora—mujer ella—del libro que comentamos, y lamento leerla extasiada ante la sobrecogedora belleza (?) de un drama que, además de cojo e inactual, resulta casi insultante por su tan retrógrada carga ideológica. Y todo ello porque me espantaría, finalmente, tan sólo pensar en la posibilidad de que Pentesilea hubiera sido, en efecto, la matadora de Aquiles. Me espantaría, digo, no su hipotético triunfo, sino la nula eficacia de éste. Pues si la liberación de la mujer ya se hubiese realizado, si Pentesilea ya hubiese acabado con Aquiles, ¿cabría alguna esperanza?

Y no caigamos en lo de siempre: la tiernísima historia de la entrega. No acordemos crédito alguno a la cursilísima posibilidad que Kleist imaginara, es decir, a la del suicidio por amor una vez muerto el amado; a la de la reunión felicísima de los amantes más allá de las

miserias de esta vida y de las circunstancias de que en ella fueron siervos. El gran valor humanamente simbólico de las amazonas les viene, precisamente, del coraje que demuestran al no dudar en mutilarse un pecho para poder manejar con más facilidad el arco. Mujeres así también son capaces de amar, sin duda, pero no a la manera romántica. Antes bien, creo yo, lo harían como, por ejemplo, nuestro muy animoso y sin duda varonil Orellana, quien, tal vez también perdidamente enamorado de alguna *coniapayara*, en lugar de suicidarse, siguió navegando incansablemente por el gran río que descubriera, al que en honor de sus vencidas enemigas bautizó como río de las Amazonas. Pero ello solamente después de derrotarlas. Después de perseguirlas implacablemente, humillarlas y exterminarlas.

JOSE-BENITO ALIQUÉ

GALDOS, A OTRA ORBITA

CHARLES P. SNOW: *The Realists*. Mac Millan London Limited. Londres, 1978.

En la primera semana de noviembre ha aparecido en los escaparates de las librerías de Londres un libro titulado The Realists, con la referencia en su portada a Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoievsky, Tolstoi, Galdós, Henry James y Proust. El autor es Charles P. Snow, escritor muy difundido en Inglaterra, principalmente como novelista, pero también conocido como universitario y hombre público del Laborismo.

No es mucho lo que en España se ha traducido de él: Plaza y Janés



publicó su novela The Affair; Seix y Barral le tradujo Ciencia y Gobierno, y Alianza Editorial le ha editado traducciones de Variety of Men y The Two Cultures. En Buenos Aires, Zig-Zag realizó la versión española de otra de sus novelas: The Light and The Dark. Los lectores de la Revista de Occidente podrán recordar un estudio de Snow sobre la literatura en Inglaterra y la situación del escritor en la actualidad, publicado en el número de febrero de 1976. Para quienes no tengan a mano noticias sobre Snow diremos que este escritor de setenta y tantos años—con un cierto parecido físico y de actitudes y de cordialidades con nuestro José María Cossío—fue un hombre que se hizo a sí mismo y que comenzó su vida con un brillante historial de estudiante de Ciencias, que le llevó a ser pronto elegido como «laboratory Assistant» en una Universidad, designación que en Inglaterra supone el camino hacia un puesto en la vanguardia de la investigación científica. Después fue admitido como investigador en el «Christ College», de Cambridge, a sus veintitrés años, pero poco más tarde el químico puso pie en la literatura y comenzó una larga trayectoria de hombre preocupado no sólo por las Ciencias o por las Letras, sino por la conveniente conjugación de ellas. Ello explica el citado ensayo sobre Las dos Culturas que los lectores españoles tienen a su disposición en la colección de Alianza Editorial.

Snow comenzó a publicar novelas a partir de 1932, primero algunas de asunto policiaco o deductivo—dentro de la normal tradición inglesa—, pero su temática fue ensanchándose y en la década de 1930 fue apareciendo Strangers and Brothers, un retrato de la sociedad de la época, que tuvo gran éxito y que dio nombre a una serie de novelas sucesivas que hoy se conocen bajo ese nombre genérico de Extraños y Hermanos. Como la colección es nutrida y comprende 11 títulos, este ciclo novelístico es La Comedia Humana, de Snow, o sus Novelas Contemporáneas, o su Forsyte Saga, como ustedes quieran.

En 1939 el Ministerio de Trabajo le confirió la misión de aprovechar para los fines de guerra la ciencia inglesa disponible. Sencillamente, la tarea de convocar a los científicos, hablar con ellos y averiguar qué podía cada uno aportar al esfuerzo bélico del país, poniéndolos al trabajo. Su acierto le llevó, después de la contienda, a altos puestos en la industria británica y a entrar en el Gobierno, por invitación de Harold Wilson, como enlace entre el Parlamento y el Ministerio de



Tecnología. Por estos servicios entró en la Cámara de los Lores en 1957.

La política no le absorbió, pues él mismo quiso autolimitar su participación en ella. La mejor prueba es que entre 1947 y 1970 fue completando su ciclo novelístico, cerrado con la novela *Last Things*. Estas cosas —las primeras y las últimas—, constituyen una serie que será vista en la televisión algún día no muy lejano, como todo el mundo ha visto en estos últimos años la «saga» escrita por Galsworthy. Con esas «últimas cosas» concluye la vida novelada de Sir Lewis Eliot, contrafigura del autor y espectador y participante de los apetitos de los hombres y de las convulsiones sociales de los últimos cuarenta o cincuenta años. El cual autor, Snow, como es de rigor en «los realistas» —en los novelistas de la realidad—, pone enorme dosis de su vida en sus relatos, puesto que una innata veracidad les lleva a escribir de aquello que saben y no de aquello que no saben. Por eso el autor vive en Londres en el mismo barrio que sus personajes, y cuando leemos lo que éstos hacen, aparecen muchas líneas de la persona y de los aledaños del matrimonio Snow. Ella también es novelista muy conocida, y en las librerías acaba de aparecer una novela que hace el número treinta y tantos de las suyas, y en la que —como si fuera una casualidad— Pamela Hansford Johnson trata de *The Good Husband*, un «buen marido» que asciende por la escala social desde las escuelas de Cambridge para entrar en los «pasillos del poder» y del querer. En las novelas de los Snow suelen aparecer hijos dedicados al periodismo internacional y expertos en países e idiomas. Lo que irremediablemente nos recuerda a Philips, hijo del matrimonio, lingüista y uno de los serios chinólogos ingleses. (Pamela dice blandamente a Charles: «Tenemos que decir a Philips que el próximo idioma que aprenda sea el español».) Desde el entorno de Snow se siente uno flotando por y sobre las naciones y los continentes.

No he hecho más que una brevísima presentación de los autores para poder decir a continuación que cuando Snow publica ahora, en una de las principales editoras de Londres, su libro *The Realists*, con el subtítulo de «Retratos de ocho novelistas», sabe lo que tiene entre manos, pues Snow conoce a fondo la cultura francesa, lee y habla ruso, y puede leer algo de español, con lo cual queda dicho su acceso a los ocho grandes novelistas estudiados, aunque el de Galdós sea, con mucho, el más limitado y lo ha

leído en traducciones al inglés. Su preferencia por Dostoievsky y por Tolstoi me parece que se ve no sólo en este su libro último, sino en sus novelas; añadamos que Pamela es una de las expertas que hay en Inglaterra sobre Proust. Agregamos también que en el primer plan del libro no figuraba Henry James, nombre evidentemente incluido para extender el área de estos valores de las Letras hasta América. (Sobre un tema de Henry James,

los televidentes ingleses han visto hace unos días una turbadora película de Truffaut, con Truffaut como primer actor.)

No entramos en el comentario de *The Realists* —que obviamente no podrá traducirse en España como «Los realistas»— por dejarlo para cuando aparezca su versión española. No me parece que se puedan reunir en Europa muchas familias más prestigiosas que la que forman estos transcriptors de la realidad,

EL PRIMER HOMBRE MODERNO

PETRARCA: *Obras, I. Prosas* (Al cuidado de Francisco Rico). Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid, 1978.

Con el volumen I de las *Obras* de Petrarca, dedicado a la prosa del humanista italiano, se abre una tarea largamente esperada y necesaria. Cuando parecen revivir los estudios sobre nuestros humanistas —tan olvidados— y su mundo, resulta imprescindible poseer al alcance de la mano un libro como éste, no sólo por ser Petrarca maestro de tantos —y ya sería suficiente—, sino por ir acompañado de importantes investigaciones sobre su vida y obra. Aquí se nos descubre fundamentalmente al *philologus*, el estudioso del mundo clásico, atento al detalle de gramática y retórica, con lúcida visión de la historia y del lugar que en ella le corresponde, y también «el *philosophus* cristiano que aspira a la coherencia íntima y a la iluminadora concentración en las realidades trascendentes (según le han enseñado Platón, Séneca y San Agustín), al par que predica y censura a una edad lamentable». Y tal vez son estas sus facetas menos conocidas; luego vendrá —¡ojalá no falte a la cita!— el poeta extraordinario de las *Rime* o los *Trionfi*. Así cobra vida la figura del gran escritor, llena de sensibilidad y de contrastes íntimos, por lo que se le ha definido como el «primer hombre moderno»; sincera fe religiosa, búsqueda apasionada de la cultura antigua y esfuerzo por verla conciliada y concorde con la espiritualidad cristiana bajo el denominador común de «humanitas»; sentido angustioso de lo caduco, desdén de la realidad presente, «deseo dulce y vano —ya lo han dicho otros— de vivir y conversar con los grandes hombres del pasado», pero también ansia por obtener de aquellos ilustres ejemplos una experiencia actual y fecunda; participación directa en la vida política, pero siempre con un sueño en el corazón que nace de la contemplación de la grandeza antigua; confesión continua, pero con las palabras y los modos de los clásicos; un transcurrir incesante de la vida a la literatura y de la literatura a la vida.

No obstante la enorme atención que ha reclamado siempre —y más ahora— Petrarca humanista, su obra latina es poco accesible por la escasez de ediciones; el trabajo de los críticos y filólogos no está todavía —¿acaso lo está en alguna parte?— cerrado. Y esto tal vez porque los escritos latinos del gran poeta suelen quedar tan alejados de los que nos dedicamos a la Filología Clásica, como de los que se ocupan de la Románica, no menos Clásica. Hace falta ampliar el horizonte de unos y otros y no limitarnos: los frutos, lo digo con éste en las manos, pueden ser espléndidos.

estos colosales transformadores de ella. En *The Realists* hay biografía, estudio de la obra de los ocho, y análisis de sus significados, todo dentro de una gran capacidad de análisis y de síntesis. La inclusión de Galdós en esta gran familia va a suponer para don Benito el interés hacia su obra de un amplio público internacional, reafirmando su camino presente, desde las cátedras y aulas universitarias hacia la popularidad y las grandes ediciones.

Snow y su mujer conocieron hace relativamente poco tiempo la versión inglesa de *La desheredada* y quedaron tan impresionados por la magnitud de la obra —un claro precedente de *Fortunata y Jacinta*— que se volvieron inmediatamente hacia lo que en inglés está traducido de Galdós. Naturalmente la admiración quedó centrada pronto en la novela máxima de la lengua castellana en los últimos tres siglos. Que la traducción de que han po-



Aquí está, en casi seiscientas páginas, mucho de lo que podemos desear; Francisco Rico, que ha dirigido y coordinado todo el trabajo con su saber extraordinario, es autor de una introducción extensa y profunda sobre la vida y el espíritu del humanista —si es que en algo se diferencian—, a la que acompaña una nota bibliográfica que, sin ser exhaustiva, sí contiene lo esencial sobre el tema. (Quiero evocar aquí la *Vida u obra de Petrarca, I: lectura del «Secretum»*, Padua y Chapel Hill, 1974, del propio F. Rico, que merece mayor difusión entre nosotros.) Las obras en prosa han sido agrupadas bajo distintos apígrafes (Históricas, Morales, Polémicas, Epistolarios), cada uno de ellos con una introducción, siempre de Carlos Yarza, digno discípulo de tal maestro, más que suficiente para iniciar y adentrar a cualquier lector medianamente curioso en el complejo mundo de Petrarca y en la historia de cada una de sus obras. Bajo los epígrafes se ofrece una selección de textos que, en dos casos, se trata de obras completas: *Secreto mío* (Obras morales) y *La ignorancia del autor y la de muchos otros* (Obras polémicas); las Obras históricas están representadas por tres capítulos de los *Hombres ilustres*: «Proemio», «Adán», «Publio Cornelio Escipión Africano el Mayor» y los Epistolarios por diez cartas —ocho «familiares», una «senil» y otra «sin nombre» (la número XVIII)—; de ellas, la mitad recogen el texto latino (tres del primer grupo y las otras dos). La traducción de estas páginas, salvo el *Secreto mío, obra de Carlos Yarza*, es trabajo excelente y ameno de José María Tatjer. La maestría de estos investigadores consta en esa noción clara que nos dan, no sólo del pensamiento sino también del estilo del autor.

No nos quedaríamos enteramente satisfechos si faltase el Apéndice final, acierto indudable del director del trabajo impecablemente elaborado por el prometedor Pedro Cátedra; en él se recoge, como ejemplo de la presencia de la obra de Petrarca en la Literatura española y de un modo muy especial durante nuestros siglos XV y XVI, el libro primero de *La vida solitaria*, traducción anónima del siglo XV; los libros primero y tercero de las *Invectivas contra el médico rudo y parlero*, de Hernando de Talavera, y el *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (parte de los libros primero y segundo), traducción de Francisco de Madrid. La nota preliminar, la edición y las notas están firmadas por Pedro Cátedra.

El libro que tenemos en nuestras manos no debe pasar inadvertido porque constituye casi una *editio princeps* en español de obras esenciales como el *Secretum* o *La ignorancia del autor y la de muchos otros* y porque es una guía eficaz y segura para quien quiere conocer algo más de los orígenes del Humanismo y de una de sus figuras más representativas. El proyecto de la obra es ambicioso y digno de reconocimiento; quieran unos hados benignos que pronto tengamos en nuestras manos el segundo volumen de la obra cumplida.

ANTONIO ALVAR

didó disponer no sea perfecta no hace sino acrecentar la fuerza de Pérez Galdós, cuyo talento puede atravesar victoriosas versiones y traducciones que pueden ser muy mejoradas.

Y ahí queda en los escaparates *The Realists*, en donde un epílogo trasluce las conclusiones de este otro gran escritor de la realidad de nuestra época que es su autor —con su mundo de ambiciosos, inteligentes, enriquecidos, consumidos, atsigados—, mundo en el que planean la bomba atómica y las demás bestialidades que ha hecho la actual deshumanización. Epílogo en el que el novelista se vuelve hacia ese puñado de hombres honrados que hacen su labor entre problemas morales y dudas y angustias, que dicen las verdades que conocen y que han vivido, y en el que hay una luz de esperanza para que —pese a cualquier situación adversa y al griterío de los muchos— no se apaguen en Occidente algunas cosas y, entre ellas, la creación literaria y las verdades.

(No crea el lector que el estilo de Snow tenga algo que ver con los «latiguillos» finales del firmante. Extraños y Hermanos son unos relatos densos, llenos de objetividades y de planteamientos de cosas nuevas.)

PEDRO ORTIZ ARMENGOL

FIESTAS Y DUELOS DEL BARROCO

HORACIO SALAS: *La España barroca*, «La Historia Informal», Editorial Altalena, Madrid, 1978.

Horacio Salas, escritor argentino que cuenta en su haber con una media docena de libros de poemas y otro tanto de ensayos, con una

larga experiencia en la actividad periodística y la crítica literaria, define, en las primeras páginas del libro que comentamos, su cometido básico:

«Saber como vivían no sólo los personajes notables o los próceres famosos, sino el hombre común, ese que carece de recuerdos y efemérides y cuyo nombre no figura en los textos escolares, es también una manera de penetrar en la historia de España o, si se quiere, de penetrar el otro lado del espejo de la historia de España.»

Esta definición inserta el libro en el contexto mayor de la colección dirigida por Blas Matamoro, «La Historia Informal» y es, además, principio que sustenta el desarrollo concreto de la visión panorámica aunque minuciosa del siglo xvii, el siglo del barroco en España. Hablando de fechas, este período se extiende desde la muerte de Felipe II, en 1598, hasta la clausura de la dinastía de los Habsburgos, «que es enterrada junto con Carlos II, su último y lastimoso representante, en el año 1700», según la delimitación que realiza Salas.

Merece la pena detenerse en algunas precisiones sobre el método y la perspectiva dominante en todo el libro. Penetrar *el otro lado del espejo* de la historia de España barroca, implica no sólo superar las versiones antihistóricas del liberalismo, presentes en la exaltación épico-romántica del Héroe Máximo, sino también meterse a fondo en la vida cotidiana y en cómo los hechos (actos, conductas, modas y modos de vida, etc.) *revelan* las relaciones sociales. Una visión dialéctica de la historia intenta desprender de un proceso determinado, aquellas leyes que rigen la vida de los hombres en sociedad, leyes que reflejan el entrecruzamiento de factores económicos, políticos, culturales, y sus ecos en el campo de los valores ideológicos, así como la recíproca influencia entre estos valores y aquellos factores. «La Historia Informal», tal como surge de la lectura del libro de Horacio Salas, conduce al mismo o similar resultado. Lo que varía, concretamente, es el *modo de comunicación*.

El siglo xvii en España, «un siglo de conflictos, crisis y decadencias», es desarrollado por Salas abordando temas y problemas como el del hidalgo, la vida cotidiana, el tono vital, las creencias y las dudas, el ocio, el juego y el amor, los alimentos, las modas en el vestir masculino y femenino, las variables de la magia y la brujería. En el caso de

este último tema, se oponen y enriquecen en su confrontación, dos formas o niveles de asunción del elemento mágico: en el contexto de la corte, la decadencia de una dinastía corporizada en la figura de Carlos II, se justifica o esconde con el pretexto del hechizo. Y no faltan datos sobre la composición de la pócima que ocasionó el hechizo: polvo a base de sesos y testículos de ajusticiado, disueltos en chocolate. Del otro lado, aparecen las prácticas de la magia y la brujería como patrimonio de las clases populares, unidas a la persecución por parte de los mismos que las estimulan o usan de señuelo para ocultar la propia decadencia.

A la manera de una crónica, recuperando aquellos datos aparentemente nimios que revelan claramente actitudes vitales y modos de percibir la realidad, *La España barroca* realiza una selección rigurosa y una combinación vivaz—unas veces humorística, otras denunciadora—de hechos, basándose en una preciosa y abundante documentación en testimonios de la época. Estos recursos, a la vez que aseguran una inserción viva en la época barroca, favorecen también la distancia crítica del lector, ahora activo y participante.

Con estas características, la historia se convierte en una experiencia narrativa donde la diversión y el humor no empecen el rigor crítico; temas como la espectacularidad del barroco, explícita en el gusto de las gentes de la época por el teatro—medio de comunicación por excelencia—, visible también, entre otros hechos, en el culto de la violencia o «la plaga del duelo», como resabio de los tiempos medievales, temas como ese, se contrapesan con la austeridad del atuendo del hidalgo español del siglo xvii. Mundo de contrastes, manifiestos en estallido, las reglas de la cortesanía—por ejemplo la prolongada ceremonia que acompaña el acto de servir la comida al rey— encuentran su opuesto, su lado grotesco y deformante, en el desfile de enanos, bufones, pícaros. «Cabe preguntarse, acota Salas, el sentido de pasatiempo que puede alcanzar el regodeo en la observación física o los goces que provoca entre los miembros de la familia real la cercanía del cretinismo.» Y asoma la respuesta, una de las posibles entre las que el autor enuncia: las fantasías eróticas acerca del sexo de los enanos, usados éstos como objetos de placer y diversión: imágenes, en última instancia, de las propias taras y aberraciones de la realeza y los nobles del barroco. Es esa la misma clase que organiza a grupos de especialis-



tas en silbatinas—en el mejor de los casos— para decidir la suerte de una pieza teatral y la de su autor, naturalmente.

En este contexto se entiende más fácilmente la función de un Quevedo en literatura, y de Velázquez en pintura, sin dejar de lado la visión crítica presente en el teatro de Calderón de la Barca y Lope de Vega.

Otros temas curiosos, por sí mismos y por su tratamiento, son los que Salas abarca bajo los títulos *el furor del chocolate* y *la manía del coche*. En el campo de los hábitos y las modas, pueden seguirse a través del libro las diferencias entre las clases, pero al mismo tiempo cómo los modos de las clases dominantes impregnan al resto de la sociedad. Esto, explícito en el curioso y sugestivo contraste entre la descripción del hidalgo por Cervantes y el testimonio de Madame d'Aulnoy—viajera francesa—, se refleja también en la ausencia, todavía, de normas higiénicas, en la vivencia del sexo y el gusto por la pelea. Claro que, a la hora de juzgar los «excesos» sexuales, por ejemplo, como en el caso de la homosexualidad, los más castigados son los plebeyos y otros humildes. En cuanto a los nobles, siempre existe alguna manera de esquivar el bulto.

En relación directa con las modas, y como una prueba de que el aflojamiento de las maneras que marcan los límites entre uno y otro sexo no es una cuestión del siglo xx, existen testimonios más que suficientes: desde el ideal de belleza femenina, que impone tetas pequeñas, para lo cual las fajan, después de cubrirlas con láminas de plomo, hasta la costumbre del teñido del cabello en los hombres. Era frecuente usar mechones blancos en medio de una cabellera negra, o rojizos, verdes o azules.

Quien se interese por el siglo xvii español, puede encontrar en el estimulante y ágil libro de Horacio Salas, datos sobre las casas de la época, fachadas e interiores, hábitos alimenticios y recetas que recuperan sabores de otros tiempos, descripciones de las posadas y los mesones, intimidades del lavabo y de la cama, la calle como sustituto del lavabo y la vida callejera, las va-

riantes lúdicas y tramposas de la timba, las manifestaciones del consumo (como el testimonio de la compra de carne, tanto en Carnaval como en Cuaresma), las fiestas, las dulzuras y las violencias del amor.

No falta, por otra parte, una breve historia del bandido Serrallonga, y referencias a la aureola heroica que el pueblo le ha otorgado. Poseen, además, elevado interés, las consideraciones sobre las posesiones demoníacas, y —como buenos ejemplos para una antología del humor católico— las interpretaciones de teólogos al servicio de programas inquisitoriales, al estilo de afirmar —Pedro Ciruelo— que los exorcismos deben decirse en latín porque es la lengua que doblega más fácilmente al diablo.

Cualquier lector puede disfrutar de este otro lado del espejo de la España barroca: desde el especialista interesado en el tema, que encontrará material bueno e incitante, sea para un análisis histórico y/o literario, así como una abundante bibliografía; hasta el lector menos avisado que podrá conocer, a través de fuentes y testimonios de la época, las zonas más escondidas y saladas del siglo XVII. El público estudiantil, de la enseñanza media o superior, puede también recuperar el *prodesse et delectare* horaciano, sumergiéndose despreocupada y a la vez ávidamente en la lectura.

Evidentemente, por todo lo dicho, la aparición de este libro (y de una colección con tales características) es un suceso necesario en España: asumir una postura desprejuiciada frente al proceso histórico español, desprejuicio que por un lado implica un acercamiento crítico (en lo que coincidiría con los métodos más avanzados de la historiografía contemporánea), y, por otro lado, una visión sin tapujos de aquellos detalles —no por nimios menos significativos— que suelen ser relegados en los libros escolares, es cierto, pero también en aquellos ensayos que confunden erudición con asepsia.

MARIO MERLINO

LA IRONIA COMO METODO CRITICO

PETER J. ROSTER, JR.: *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo*. Madrid, Gredos, 1978; 224 págs., 13,5 x 19,5.

No es muy conocida entre nosotros la poesía del mexicano Salvador Novo. Bien es verdad que tampoco

en México se halla muy difundida, ni el poeta ha mantenido constante su relación con los lectores. Durante grandes lapsos no publicó más que un soneto al año, casi por cumplimiento u obligación. Hay, sin embargo, valores indudables en sus versos, que nunca le fueron negados, aunque su actitud personal y social haya originado en ciertos momentos un menosprecio que él mismo buscó con sus sátiras deslenguadas. En realidad suelen tener gracia para el lector, pero es lógico que al satirizado le molestasen. No me resisto a copiar una burla que desde hace tiempo recuerdo de memoria, dirigida contra «La campaña de alfabetización del ministro Jaime Torres Bodet», y que dice así: «Exclamó la comunidad / al escuchar la novedad: / ¿Dejar de ser analfabet / para leer a Torres Bodet? / ¡Qué atrocidad!» Al ministro poeta no podía divertirle.

En la poesía de Novo cabe distinguir dos motivaciones: la seria y la satírica. En ambos casos suele tratarse de poesía culta, de modo que sus burlas tal vez no lleguen a ser comprendidas por todos los lectores, puesto que es preciso conocer las claves para gustar la ironía. Personalmente, y coincidiendo con todos sus críticos, valoro más los poemas de *Nuevo amor* (1933), aunque no comparto la interpretación que suele hacerse de ellos. Peter J. Roster, Jr., que en 1974 presentó su tesis en la Universidad de Rutgers sobre la ironía en la poesía de Novo, edita ahora en España un ensayo que podemos separar en dos partes: un análisis de la ironía en sus acepciones actuales y un estudio de la poesía de Novo a través de la ironía.

Tras comentar algunas acepciones, distingue cinco tipos de ironía: verbal, dramática, del sino, de carácter y metafísica o general. Su propia definición de la ironía parte del concepto bousoñiano de la ruptura del sistema, y es así: «Ciñéndonos a lo literario, la ironía consiste en palabras, situaciones, conceptos, acciones o sentimientos —imaginarios o reales— todos arreglados de tal manera que mediante un procedimiento básico llamado *ruptura del sistema* llevan al lector o espectador primero a una percepción y luego a una reacción que, mientras conserva un sabor particular, admite infinitas gradaciones.»



En su seguimiento de la ironía en Novo distingue cinco períodos cronológicos, entre 1915 y 1973, de modo que tiene en cuenta los versos de juventud (el poeta nació en 1904) tanto como los ocasionales. Los recursos básicos utilizados por Novo son el desdoblamiento, el aplazamiento y la despotenciación, y se mantienen en toda su obra, en todos esos cinco períodos. Cada una de estas técnicas irónicas básicas la pormenoriza Roster en relación con tres elementos del poema: la voz narrativa, la estructura total y el lenguaje.

Los poemas del primer período (1915-16) tienen escasa importancia estética, aunque al ensayista le vengan bien para señalar en ellos las características que definirán posteriormente la obra de Novo. El segundo período (1918-23) aparece marcado por la vanguardia, que le influye de manera decisiva al impulsarle hacia un verso libre y cada vez más personal. El primer grupo vanguardista mexicano destacable es el de los estridentistas, a los que Novo satirizó y parodió, a pesar de que algo le enseñaron; a este período pertenece su libro *XX poemas* por su escritura, ya que tardó en publicarse.

En el tercer período (1925-33) escribió sus libros más importantes; destaca el ensayista que entonces aumentó su influjo la despotenciación, con la metáfora como vehículo, y así consiguió una ironía compleja que él mismo se detiene en estudiar. Fue entonces cuando dejó de escribir poesía seria y prefirió la burlesca y satírica, que le exigía menos espiritualmente, según propia confesión. De entonces data su libro *Sátira* (que no se editó, y en edición privada, hasta 1955), realmente feroz, en el que arremete contra personalidades como Diego Rivera y Agustín Yáñez con toda clase de insultos soeces. Explica Roster que este método es contra-productivo, ya que el lector acaba poniéndose de parte de la víctima y en contra del autor de tantos improperios. A este período pertenece *Nuevo amor*, ya mencionado.

El cuarto período (1934-63), a pesar de su amplitud, carece de interés por no contar en él más que con poemas circunstanciales. Y el quinto (1963-73) abarca un puñado de poemas en los que Novo hace recuento de su vida y su obra y se lamenta por lo hecho y lo dejado de hacer, en un tono agrí dulce que podemos considerar representativo de toda su poesía, como concluye afirmando Roster: su método de asedio a Novo por medio del análisis de la ironía demuestra ser eficaz.

ARTURO DEL VILLAR 87

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

UN DELIBES AUTENTICO

MIGUEL DELIBES: *El disputado voto del señor Cayo*, Ediciones Destino, Barcelona, 1978.

La aparición de la última novela de Miguel Delibes, a treinta años del comienzo de su carrera con el premio Nadal y tres de silencio novelístico, no sólo tiene profundo sentido como acontecimiento literario en sí mismo o como visión, a cargo de un testigo relevante, de la realidad española actual que a todos compete y esta obra ilumina, sino dentro de ese otro mundo, ya perfilado, autónomo y consistente que Delibes ha instaurado con sus doce novelas anteriores, hacia las cuales *El disputado voto del señor Cayo* mira tanto como refleja en su espejo el mundo exterior. Porque pocas obras como la suya presentan una trayectoria tan denodada en pos de esa cerrazón y coherencia—otros hablarían de intertextualidad—que ha permitido al escritor alcanzar el perfil exacto de su personalidad, por decirlo en los justos términos de uno de sus comentaristas, Emilio Alarcos. El propio Delibes ha confesado con su característica sinceridad que su vocación literaria tuvo en su origen mucho de fortuita; que aprendió a escribir en el Curso de Derecho mercantil, de Garrigues; que ha ido leyendo literatura al dictado de los críticos para asumir con efectos retroactivos las influencias que se le imputaban, y que sus tres primeras novelas fueron escritas «tan intuitivamente como podría haber construido un barco». Pero a partir precisamente de *El camino* (1950), ese sistema formal y compacto al que antes me refería comenzó a cobrar aplomo para convertirse, tras varios lustros de sedimento, en una auténtica «manera» delibeana desde *Cinco horas con Mario* (1966), con la excepción paródica de *La palabra del naufrago* (1969).

Las constantes de esa poética, que ha resultado de un ejemplar proceso

de búsqueda y depuración hasta organizarse en un sistema literario de sorprendente economía, se actualizan en *El disputado voto del señor Cayo* puntualmente: una armónica combinación de un tiempo narrado breve—menos de dos días en este caso—, un elenco también escueto de personajes principales, cuyo continuo diálogo deja escaso margen de presencia textual al narrador, una anécdota leve que surge aquí de la campaña electoral en una provincia castellana de un partido sobre cuya identidad, por exclusión, no hay duda, y, desde esa irrelevancia argumental apenas alterada por algún que otro climax de tensión, una eficaz proyección trascendente que confiere a la obra peso y sustancia. En este sentido Delibes renueva su conjuro al cainismo de las dos Españas—como en *Cinco horas con Mario*, *El príncipe destronado* (1973) o *Las guerras de nuestros antepasados* (1975)—e igualmente reitera su menosprecio de corte y alabanza de aldea.

Edgar Pauk, al estudiar los temas recurrentes de la naturaleza y el progreso en Delibes ha hablado de su defensa de un «ecologismo humano»—quizá mejor «humanista»—objeto de su discurso de ingreso en la Academia, que apareció con otros trabajos bajo el expresivo título de *S. O. S.* (1976). Pues bien, dudo que haya formulación más certera de ese ecologismo delibeano que esta breve conversación sobre las malvas:

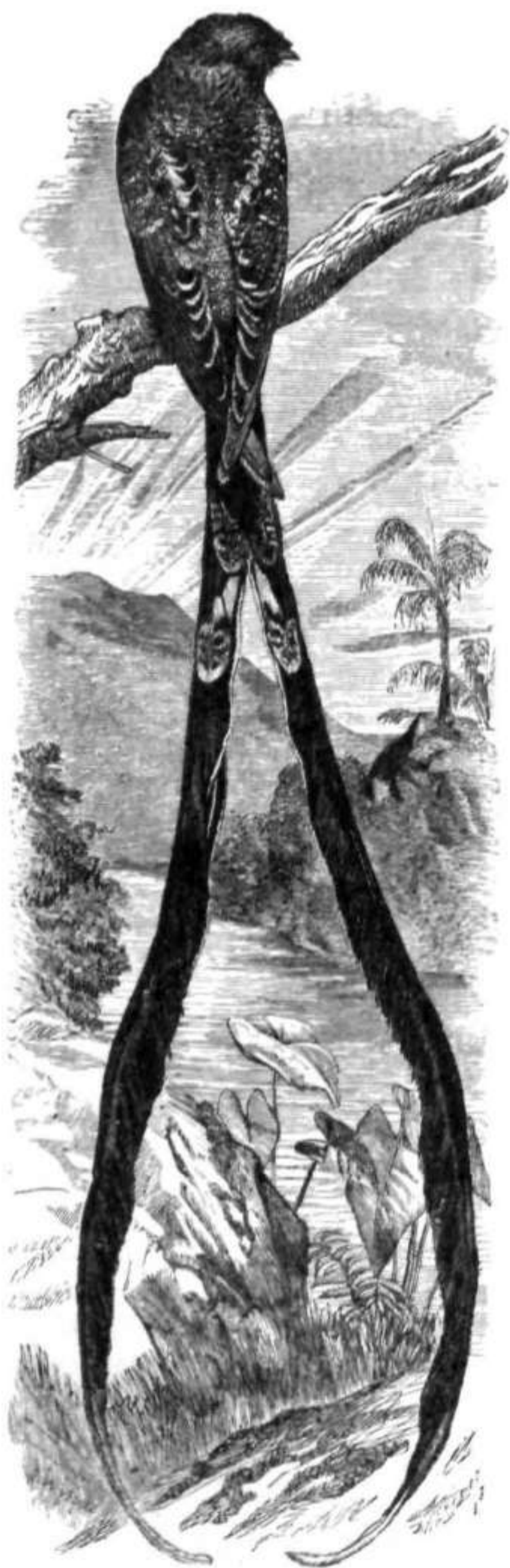
«La flor ésta es buena para aligerar el vientre.

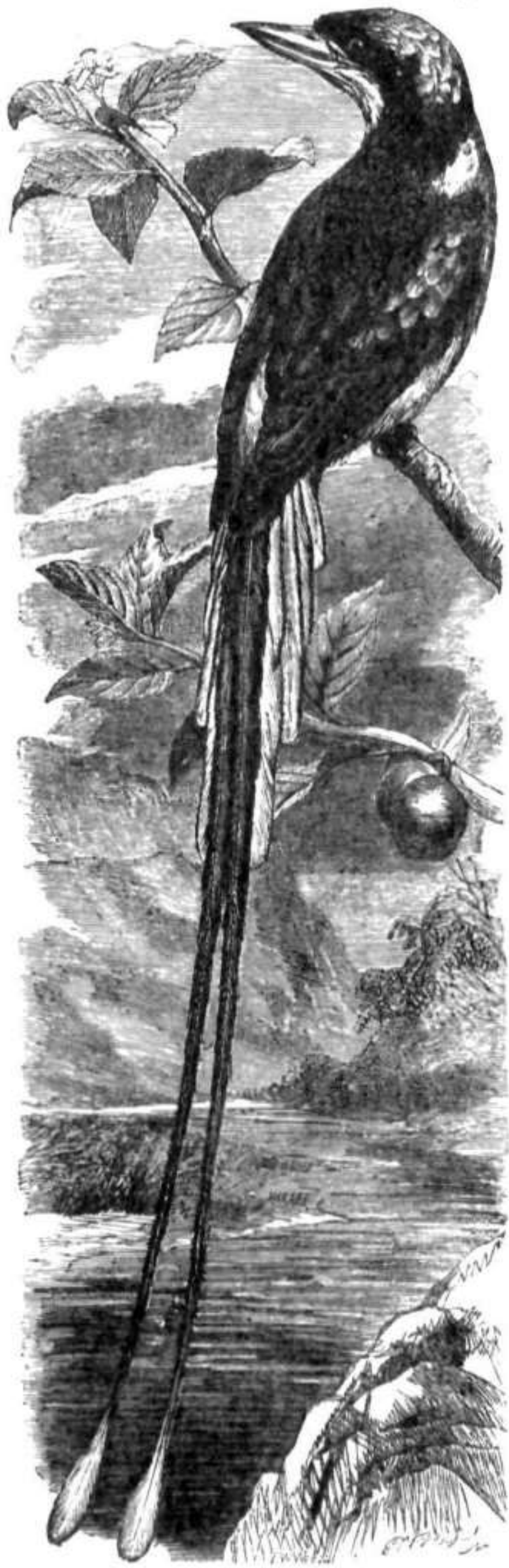
Dijo Rafa burlonamente:

—¡Joder! En este pueblo todo sirve para algo.

—Natural—replicó el señor Cayo reanudando la marcha—: Todo lo que está, sirve. Para eso está, ¿no?» (página 111).

Por su parte, Alfonso Rey, autor de una excelente lectura crítica del Delibes anterior a 1974, llegaba a esta-





blecer la conclusión de que no sólo en lo argumental, sino también en lo constructivo, sus obras son novelas de personaje, novelizaciones de diferentes puntos de vista. Pero se me figura que el personaje en *Delibes* es, sobre todo, una realización lingüística, más una voz que un tipo o un carácter, y el perspectivismo dialéctico en sus libros surge del contraste entre diversas voces —la cantilena de Menchu y el eco de Mario; la media lengua de Quico y los dicterios recíprocos de sus padres; el hablar libre en Candi, directo en Pacífico Pérez—, y esto lo prueba también El disputado voto del señor Cayo.

Tres voces envía el partido un día de junio a tres pueblos perdidos de la sierra para rematar su campaña. Se trata de dos candidatos —Victor Velasco, profesor universitario, cabeza de la lista, que está en los cuarenta, y Laly, licenciada en Matemáticas, mujer de un aspirante a senador— y un joven militante, Rafa, de veintitrés años, estudiante de Derecho. El habla de cada uno de ellos representa algo así como otros tantos solos tras el estridente concierto de los dos primeros capítulos, donde, en la sede del partido, habíamos empezado a distinguir dos idiolectos. Los mayores, Victor y Laly entre ellos, se expresan, aunque con mayor contención y riqueza, con un considerable desenfado imitativo de la lengua monótona, convencional y empobrecida de los más jóvenes, que repiten hasta el hastío unas pocas palabras y locuciones estereotipadas que sirven para todo. Un decepcionante y verídico combinado de «pasotismo» idiomático y superficial jerga política que *Delibes* ha captado a la perfección. El viaje aparta a la embajada política del pandemónium ciudadano y así cambia el paisaje, así, radicalmente, cambiará la lengua en la primera y, a la postre, única localidad del itinerario. Allí, casi en plena soledad, el señor Cayo, con su voz serena, exacta, sentenciosa y austera. Un idioma distinto, en el que mangar es poner mango, no robar (p. 100). «—Me parece a mí que no vamos a entendernos» (p. 107), apunta en seguida el campesino octogenario, y no se refiere únicamente a las palabras, sino también a los pensamientos, a dos encontradas filosofías de la vida. Nada dice a la mujer de Cayo el feminismo beligerante de Laly, ni a él lo que la candidata, desde su personal ideario mesiánico,

le ofrece como desiderátum (p. 105). Porque el señor Cayo no es ni un número ni un voto, sino un hombre, y la política, a lo que se quiere hacer ver, no cuenta con esta realidad. El choque perspectivista de los personajes ciudadanos y el señor Cayo es tan brutal como el del «yahoo» Gulliver y los Houyhnhnms, Gazel y los compatriotas de Nuño, el salvaje de la Reserva de Nuevo Méjico y los civilizados de la Era Fordiana. Por eso es imposible que un Rafa seguro de que «a estos paletos con decirles que les vas a subir las pensiones y doblarles el precio del trigo, te los metes en el bolsillo» (p. 53), consiga convencer con su murga mitinesca a un Cayo que tiene una idea muy distinta de sí mismo y de lo que le conviene (páginas 145-6). Son las dos perspectivas más alejadas entre sí de toda la novela: por edad, por idioma y por pensamiento. El alfa y el omega, dos personajes rectilíneos, apartados y coherentes, pues Victor imita el habla de Rafa y su generación para acercarse a ellos, pero, a la vez, comprende y admira la imperturbable dignidad solitaria de Cayo, y Laly parece inclinarse al fin en la misma dirección.

Pero queda otra voz más en el concierto de El disputado voto del señor Cayo: la del narrador. Un narrador objetivo hasta donde le interesa, pero que no sucumbe ante lo que un crítico denominó «los escrúpulos del punto de vista». Concede a los personajes la máxima autonomía «verbal» y los ve desde fuera, anotando fielmente la gestualidad de Dani (p. 52), de Rafa (p. 54), de Victor y Laly (p. 188). Pero no es la suya voz neutral y anodina, sino volcada hacia Cayo, al que secunda y apoya también lingüísticamente. En los capítulos ciudadanos el narrador, con gran sutileza, presenta peyorativamente la realidad para hacer luego lo contrario a medida que la aldea, desde el capítulo tercero, pasa a primer plano. Sabe entonces llamar —como Cayo— a cada cosa por su nombre y se recrea en sus descripciones. Hay páginas en que parece actuar con la solemne oficiosidad de un notario que levanta acta detallada de los usos y objetos que se van para siempre, ya sea el utillaje del lar de Cayo (p. 133), ya su práctica de retirar el enjambre de un tetón (páginas 88-90). Descriptivismo casi diríamos arqueológico que, a fuer de objetivos, resulta parcial, en cuanto se identifica con una voz de la novela



y se opone a otras; parcial también cuando subraya y justifica la emoción paisajística de Víctor que Rafa ridiculiza (pp. 74-5), o mediante índices irónicos como el adverbio con que el narrador comenta la expresión de entusiasmo de Laly ante el extraordinario pórtico de la ermita de Cureña: «Es la repera—dijo reverentemente» (p. 129).

Si El disputado voto del señor Cayo enfoca el momento inaugural de un nuevo ciclo histórico de España contrastando lingüísticamente tres mentalidades y tres generaciones y entonando un himno a la supremacía de la naturaleza sobre el progreso, es inevitable que pensemos en otra obra: El Jarama, que con parecidas características y singular trascendencia plasmó el comienzo del crecimiento económico en los años cincuenta. No se tratará en todo caso de una asociación arbitraria, pues precisamente Laly defiende ante el eterno iconoclasta Rafa los logros del neorrealismo: «... el cine o la literatura que no exploran el corazón humano no me interesan. Las artes de laboratorio son pura evasión» (p. 78). La presencia tan visible de una idea estética que coincide con la concepción general de la obra en que está inserta favorecerá, sin duda, esa tendencia espontánea de todo lector a identificar como opiniones del autor aquellas formuladas por determinadas voces más fidedignas que otras en la sinfonía narrativa, y podrá acaso avivar el rescoldo de la vieja polémica de si Delibes defiende implícitamente un estatismo social reaccionario, como se llegó a decir de El camino, agravada ahora por un cierto escepticismo hacia la virtualidad humanista de la democracia formal. La identidad Víctor-narrador echaría leña al fuego de es-

ta disputa, así como el extraño final, excesivamente didáctico—nada nuevo, por cierto, en Delibes—, de la excursión política de Víctor, Laly y Rafa. El encuentro en Cureña con una banda de la porra fascista que apalea al candidato cuando éste se ha persuadido ya de que «hemos ido a redimir al redentor» (p. 174), auténtico leit-motiv de las últimas páginas, provoca en Víctor una crisis nerviosa que deriva en borrachera casi tan extemporánea como la del narrador-viajero de Juan Goytisolo en Campos de Níjar. En este estado cantará ante el responsable provincial del partido sus dos grandes revelaciones. Primera, que Cayo vive lo auténtico y ellos no, pues «estamos sofisticados. No hemos sabido entendernos a tiempo y ahora ya no es posible. Hablamos dos lenguas distintas» (p. 177); segunda, que, como demuestran los costurones sanguinolentos que cruzan su pecho, «esto no tiene remedio, Dani, es como una maldición» (p. 188). Incluso en aquella paradisiaca Arcadia ha echado raíces el cainismo, y Cayo odia al único vecino que le queda (p. 119), con lo que tras el rayo de esperanza esbozado en la actitud superadora de las dos Españas del hijo en Cinco horas con Mario parece afirmarse el pesimismo de El príncipe destronado y Las guerras de nuestros antepasados.

Pero al margen de este pesimismo atávico y de ese desencanto político—del que algunos dicen hay pruebas recientes en el sentir popular, a cuyos dictados siempre escribe nuestro autor—no cabe ninguna duda de que para sus lectores fieles, que son legión, El disputado voto del señor Cayo tiene calidades de cuadro de firma inconfundible. Un Delibes auténtico.

DARIO VILLANUEVA

EL TIEMPO EN SUS DIMENSIONES

LUIS MARTINEZ DE MERLO:
Alma del tiempo. Editorial Lumen, Colección El Bardo. Barcelona, 1978, 121 páginas.

Alma del tiempo, finalista del premio «El Bardo» 1977, es una obra poética ambiciosa que nos introduce de lleno en un mundo rico y vasto en sugerencias, por la hondura y vivencia de su temática—el

tiempo captado en múltiples dimensiones—(y en donde Góngora y Quevedo citados en la apertura y en el colofón del libro como alfa y omega, son un expresivo signo de enraizamiento) y por la sostenida vibración interior, y el sentido latir con el universo.

Temática que, en concreto, en este joven autor (nacido en Madrid en 1950) se hace presente a través de una apelación estética al conflicto radical que supone la dialéctica de la palabra y la muerte. Nombrar es, en alguna medida, dar la existencia, hacer presente, acontecer. Así como la palabra hace ser, crea

el poema, morir es una forma trágica de silencio, o de quedarse sin palabras, imposibilitado definitivamente en el mutismo. Y la síntesis del ser es quizá el ser invocado, el tener un nombre pronunciado.

Por otra parte, está la exaltación de la belleza como afirmación y negación a un tiempo (siempre el tiempo y su derelicción) de la realidad como permanencia y duración (sustancia), de las cosas y su fluente fugacidad (devenir) de su esplendor siempre subjetivo y acaso mera proyección o fantasía, sólo instante o imagen ensoñada y soñadora. La poesía, el mito y el arte

son sólo, acaso, formas de una agonía mortal, consciente y dolorosa, modos posibles de anhelada permanencia y ser contra el tiempo y su decisiva expresión, la muerte.

*«¿Hasta cuando perdura la belleza
[en el recuerdo
cuando se agosta el esplendor en la
[yerba
y la gloria de las flores se marchita?
¿Hasta cuándo persiste un dulzor
[en los labios...
¿Hasta cuándo el recuerdo, piensas,
[la memoria o la nieve?»*

La evocación poética (en este devenir) es frecuente, porque palabra y tiempo se conjugan y se amalgaman en recuerdos. *Evocación* en donde las cosas queridas, el mar, su rumor, su o'eaje, en especial, advienen a través de un tamiz de ensoñación, de una bruma envolvente y finísima, de una lejanía impregnante. *Memoria* que parece recorrer las distancias que van de las imágenes al sentimiento, casi de puntillas, descalza, como temerosa, porque ya nunca retorna a las mismas realidades que el tiempo puntualmente se encarga de transformar, de borrar en sus perfiles más concretos.

*«que es un cristal tan frágil en el
[viento el recuerdo...
la memoria no es más que un ala
[pasajera»...*

Límites, desengaño, soledad son así otras tantas dimensiones del paso del tiempo. Y distancia y lejanía, modos del espacio inevitable que se une a la sucesividad, como un trasfondo. Tiempo y espacio siempre unidos en un común destroz, en una firme amenaza de desintegración y muerte. Aunque el deseo aflorado, el anhelo invariable de ser y de vivir, pueden emerger como una trascendencia. Porque

*«tan sólo lo que hoy muere podrá
[nacer mañana
más brillante, más puro, como el
[grano que germina».*

En esta dimensión óptica y existencial, enraizada en Quevedo y en Góngora, aunque con un tono o toque levemente romántico, nostálgico, impregnado de una quejumbre sutil, pero a la vez contenida, llena de medida, muy actual nos adviene el mensaje poético de *Alma del tiempo*.

Pero sus incursiones formales son también ambiciosas y recorren una variada gama creadora, si bien predomina el verso libre, armonioso, de largo aliento, con matices narrativos en su inventiva lírica siempre. Aunque no faltan los sonetos, si bien no guardan la forma clásica,



ya que no tienen rima («Cuerpo de guardia» son tres sonetos simplemente magníficos y dignos de cualquier antología) ni tampoco los tercetos, también sin rima («Desear ciertas noches un cuchillo de plata» es otro ejemplo genuino). Asimismo, se rescatan y revitalizan palabras de uso romántico o contenido clásico, exclusivas en su significación de élite poética (como «fanal», «ábre-go», «núbil», «hálito», «clámide», «laúd», «donceles», «gélidas», «yerto», etc.) Sin dudas, un intento, intencionado, de aproximación a lo válidamente ancestral y urgido en modalidades creadoras, contemporáneas.

Dividida en tres libros, esta obra poética nos llega reconfortante y sorprendente en su notable conjunción de sentido y forma, de dominio y profundidad, de hurgamiento y búsqueda de misterio y palpación humana.

Y aunque la palabra se profiera en el tiempo, y la palabra como verbo profiera el tiempo y como nombre anhela la sustantividad, y el tiempo sea forma de la muerte en su sucesividad, hay palabras que por su contenido de belleza nos pueden, si no superar, al menos hacer olvidar, aunque sea por un instante, de la muerte.

Y esta verdad es el alma de la poesía. Y el *Alma del tiempo* la quiere rescatar en su dialéctica.

ROLANDO CAMOZZI

ENTRE LO THANATICO Y LO EROTICO

ANTONIO DI BENEDETTO:
Absurdos. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.

Narrar es, también, hablar de sí mismo. De un modo más o menos consciente aflorarán los gustos y fascinaciones, las carencias, miedos y fantasmas que asedian la historia personal de cada escritor.

En el último libro de Di Benedetto. conjunto de quince cuentos reunidos bajo el nombre de *Absurdos*, aparecen algunas constantes temáticas comunes a toda su obra. La preocupación por la muerte o, más exactamente, la lucha por el predominio entre lo thanático y lo erótico en cada ser humano y el consecuente impulso de crear vida o destruirla; la aventura de la libertad, la búsqueda de liberación del sentimiento de culpa, son algunos de los aspectos en los que, de nuevo, indaga el autor de Zama.

Sólo que en *Absurdos* —ya lo dice el título— Di Benedetto juega, además, alrededor de otra idea: la de las fisuras del orden lógico que normalmente admitimos como monolítico y «explicable» a la luz de la razón, tal vez como defensa para no inquietarnos, aún a sabiendas de que se trata de un orden tan vulnerable. Un detalle de apariencia trivial, un hecho mínimo o insólito, un movimiento imperceptible bastan para desencadenar situaciones conflictivas que Di Benedetto desarrolla en estas historias. Distinta estructura y ambientes diversos caracterizan a estos cuentos que, sin embargo, en su mayoría, participan de una misma atmósfera de soledad y silencio, cargada de tensiones, en la que el hombre debe enfrentar por igual a sus amenazas internas y las que le opone una naturaleza áspera y desolada. La excepción más evidente en este sentido es *Italo* en Italia.

Los personajes de *Absurdos* son seres solitarios, sin ternura, que sobrellevan una vida agónica (en su doble significación), acechados por la destrucción y la muerte. Vida y muerte conviven, se rozan, se disputan un espacio de límites muy lábiles. «Vivir es asediar la nada», dice uno de los personajes, Jonás (Onagros y hombre con renos) y lucha porfiadamente para seguir existiendo. Pero la muerte se mantiene como una continua presencia y, en cada historia, cobra distinto valor: tan pronto es peligro inminente que acecha desde el exterior (El juicio de Dios) o presentimiento, como en *Obstinado visor*; para *Lumila*, la protagonista de *Pez*, la muerte es angustiada espera y destrucción, mientras *Aballay* —en otro de los cuentos—, la acoge como el fin de su autocastigo, como una liberación.

Narrador nato, Di Benedetto nos atrapa en *Absurdos* con un clima opresivo, poblado de muerte —pese al rechazo que, racionalmente, pueda despertar— y seguimos el derrotero de estos hombres empecinados, movidos por una obsesión que, en muchos casos, quiebran la realidad

EL ADONAI 1978, PARABOLA EXISTENCIAL

ARCADIO LOPEZ - CASANOVA: *La oscura potestad*. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1979.

Entre 1957 y 1968 tuve a mi cargo una especie de anales de la poesía española, en los que eran recogidos, junto con los textos castellanos, otros en catalán, gallego y vascuence, modo de reconocer la pluralidad de las lenguas españolas y de otorgarles la oportunidad del conocimiento por parte de un público más amplio, aunque no distante de la minoría. Uno no necesitó que llegase otro tiempo de la historia de nuestro país para embarcarse en una operación realmente integradora. Lo digo sin jactancia, pero para que conste.

El poeta Manuel María se encargaba de remitir cada año un breve conjunto expresivo del quehacer poético galaico. Así es como empezó a sonarme el nombre de Arcadio López-Casanova, nunca ausente de esta selección. Consulto el penúltimo volumen publicado y leo: Arcadio López-Casanova. Lugo (1942). Obra: *Orestes* (1963); *Sonetos de esperanza presentida* (1966). Esa sería, por el momento, mi noticia de un poeta fiel a sus raíces, voz del Noroeste, que, como otras nuevas o menos nuevas, manifestaba su voluntad de mantener, aun a costa del aislamiento, las posibilidades de un idioma muy especialmente dotado para el habla lírica.

Pasaron unos diez años antes de que tuviese ocasión de reen-

contrarme con la obra de Arcadio López-Casanova. Su libro *Mesteres* lo leí enseguida y me interesó muchísimo. En el número 617-618 de la LA ESTAFETA LITERARIA le dediqué una crítica en la que concluía aludiendo al dualismo tierra - trastierra, expresado con absoluto rigor verbal y acentos antifonales. La calificación de importante era la justa para este libro.

Entre los 192 originales que concurrieron al *Adonais* de 1978 había algunos dignos de acogida muy entusiasta. Como es obvio, *La oscura potestad*, de Arcadio López-Casanova, se hallaba en esa lista. Para mí fue una sorpresa que el poeta lucense usase el castellano. Su obra obtuvo limpiamente el *Premio Adonais*, en su trigésima primera edición. Allí estaba el autor de *Mesteres*, inconfundible por su vigor, belleza y temperatura trágica. No se desenvolvía en la Galicia de atmósfera medieval y desde el ángulo del destierro, sino ante un paisaje marítimo identificable con el Mediterráneo.

La oscura potestad es una parábola en tres partes. Al principio de la misma, y después del apunte de una poética cuyo resumen podría ser *tientas atento, tanteas, / retardas la voz, el grito, el murmullo*, se lee: *Eras joven, laurel de juventud, / y el dios de la aventura, yelmo de fuego, / te poseyó. / Galeras sobre el mar, velas y pendones, / reatas de traficantes, hogueras de júbilo*, etc. *El elegido*, protagonista del poema, que habla en segunda persona, dice, en un momento determinado, *arrodíllate para vivir. Con*

ojos de bondad miras esta tierra que no te vio nacer, / pero hermosa y frutal, y tuya. Y asimismo: Arrodíllate para morir. En estas dos invitaciones al arrodillamiento puede compendiarse esta temática: un anciano adquiere progresiva certeza de su fin; es un ser que retorna a la Casa Paternal y se debate entre la plenitud evocada y ese término próximo. El elegido es un hervor entre el ayer y el hoy. La Casa Paternal, símbolo religioso y cotidiano, lo acoge.

Un breve inciso. En marzo de 1964, Arcadio López-Casanova publica en *La Noche*, de Santiago de Compostela, su *Oracios de Saura*, que concluye de este modo: *Abre as portas de Casa Paternal / que iste relente cheo de Vida...* Poco antes había puesto el poeta su mirada en una estremecedora figura de la tragedia griega: Orestes, otro regresado, otro conocedor a fondo del exilio. Orestes nos trae el recuerdo de Eurípides, pero también el de Jean Paul Sartre y el de Alvaro Cunqueiro. No es difícil relacionar esos antecedentes, y la segura presencia de Albert Camus, con el poemario que nos ocupa.

Aunque López-Casanova declare a Ricardo Bellveser, que concibe el poema como independiente del que lo crea, es justo que establezcamos una relación autobiográfica entre ese *Mesteres* de una Galicia remota y *La oscura potestad*, esfuerzo para un nuevo arraigo. Parábola, decíamos. Parábola de la vida —llegada, permanencia exaltadora, consumación—, que se extiende desde la ardiente memoria a la memoria a punto de extinguirse en el morir. Responde, por tanto, *La oscura potestad* a una contextura sinfónica. Sus tres tiempos se hallan bien diferenciados, pero sin fisuras que quiebren la perfecta uni-

y se deslizan hacia la fantasía o la alucinación. Es el caso de *Jonás*, el protagonista de *Onagros* y hombre con renos, largo relato de tono épico, que recrea desordenadamente, los ciclos cumplidos por la humanidad. *Obstinado y valiente, autoritario y quijotesco, Jonás* (como él mis-

mo se rebautiza, aludiendo al personaje bíblico, pues también él «fue entregado a las aguas» por sus enemigos y sobrevivió) encarna, como buen héroe fundacional, la tenacidad para vivir pero sin perder su condición de «visionario de maravillas» que, junto a su don profético,

le hace exclamar: «Es una glaciación, la quinta. Purgará y limpiará al planeta, sofocará las guerras, detendrá la avidez, obligará a los humanos a ser más solidarios entre sí para salvarse...»

Pocas mujeres protagonizan los cuentos de Absurdos: de una dice

dad del *corpus* recorrido por el dramático estremecimiento del Destino. *El elegido*, *Tres designios de la desposesión* y *La oscura potestad*—títulos de los apartados—se empastan y complementan. El continuo apoyo en el tú monologante permite una cierta distanciamiento, por fortuna nada impeditora del aliento cálido.

En el hacer de López-Casanova se acumulan los signos de una tendencia inequívocamente existencial. Un hombre, que es el Hombre, se halla al borde de la extinción, en este caso aceptada sin rebeldía, como hecho que procede de un designio superior. En los años cuarenta, y aun después, la poesía española estuvo sacudida por la turbonada del existencialismo que nos llegaba desde Francia. El *ser para morir* afloró, aquí y allá, si bien dentro de una tesitura neorromántica emparentada, en no pocas ocasiones, con la preocupación religiosa. La turbia materia de la vida, con su sedimento angustioso, protagonizaría durante años una moda caída inevitablemente en visión topiguera.

Pues bien: cuando la última poesía que se hace entre nosotros no se caracteriza por abordar grandes motivos, y, muy al contrario, da suma importancia a matices, pretextos culturalistas y exquisiteces de lenguaje, un poeta joven irrumpe y retoma lo que ya parecía olvidado y nos vuelve a recordar que el ser viviente es llama y ceniza y la palabra poética temblor. Esta actitud, tan visible en *La oscura potestad*, aparece acompañada de una absoluta exigencia en cuanto al *cómo* de ese empeño, lo que afecta a la estructura del libro y a su expresión.

El proceso seguido, en el que asoman dos rostros de la perenne situación humana, se nos trans-

mite con medidísimo pulso. En las partes primera y tercera, la arquitectura rítmica encuentra su son en el verso libre—alternación de la medida breve y la extensa—; la segunda tiene inicio en un soneto e incluye después unos cuantos poemas en endecasílabos con rima asonante o blancos. No es difícil advertir en todo ello un recorrido equivalente a los tres actos de una tragedia atendida al módulo tradicional—exposición, nudo y desenlace—o, mejor, la sustancia lírica de dicho género.

López-Casanova posee especial capacidad para mantener el ritmo adecuado que responde a un alma tensa. En este punto, apenas si está justificado distinguir unos poemas de otros. Todos los valores de *La oscura potestad* se manifiestan de forma inolvidable en *Final: Narración de vida*, donde la atracción hacia el Finisterre del acabamiento—se trata de un poema que describe ese descender—halla el contrapunto de un ánima llena de hervores, volcada hacia las cosas reales. Nos envuelve una atmósfera de fortaleza a punto de ser vencida y nos sacude el paso de la luz a la sombra.

Con respecto al *Premio Adonais 1978*, entiendo que es necesario referirse a un alarde de técnica—habrá acaso quien estime que esta técnica se halla demasiado a la vista—, como se deduce de una simple mención de los recursos aplicados: símbolos, metáforas directas, reiteraciones (no olvidemos la envergadura sinfónica del libro), enumeraciones caóticas, diálogo interior, paralelismos, correlaciones, juegos de palabras, senestesis..., es decir, los usos estilísticos que aquí crean una atmósfera de desolación. Se salva de ésta, como de las desposesiones, el amor a mujer.

La exactitud—acumulativa en las adjetivaciones—y la continua tensión de *La oscura potestad*—vitalizadora y, luego, patética—son resultados de un patente esfuerzo por someter la impronta del descaecer humano a una realización impecable. Impecable, pero nunca fría. Hay que volver a recordar el verso *retardas la voz, el grito, el murmullo*, porque Arcadio López-Casanova, efectivamente, usa de ese *suspense*—véase el ya citado poema último—para contener el nudo expresivo hasta el instante en que ha de surtir el efecto deseado.

Asumes así toda conciencia, todo humilde temblor... Se resume de este modo un indicativo universalizable por la anchura a que tiende. Pero ese fondo está aquí muy ligado a una capacidad imaginística cuya ejemplificación nos llevaría a múltiples citas. En realidad, López-Casanova ha resuelto, hasta donde es posible, al escribir esta obra, su propia encrucijada entre el Atlántico y el Mediterráneo, entre el mundo céltico y el mundo donde priva una deslumbradora imagen del vivir.

El *premio Adonais* inscribe por tercera vez en su lista a un poeta gallego. Los otros dos nombres del Noroeste que fueron galardonados—el orensano José Ángel Valente y la ferrolana María Elvira Lacaci—tampoco vivían en su tierra al recibir el galardón que patrocina Rialp. *La oscura potestad*, itinerario hacia la muerte, ha surgido de un poeta intuitivo y profesor, en estado de madurez. Pasada la fase de los llamados novísimos, habrá que ir dirigiendo la atención hacia otros nombres que aspiran a devolver a nuestra poesía valores emocionales y verbales que, por desgracia, se hallan un tanto arrinconados.

LUIS JIMENEZ MARTOS

Di Benedetto: «Nacida con dos dones, Florence Taylor: el de los recuerdos y el de la maternidad. Los únicos que posee, probablemente...» (Conejos). Con *Lumila*, (Pez) no se muestra más generoso; tullida, *Lumila* está impedida más por sus propios miedos que por la falta de

movimiento de sus piernas. Otras mujeres pasan por estas historias: apariciones fugaces que más se parecen a una alegoría (Málaga Paloma) o a una evanescente sombra benéfica (Onagros) que a una mujer real.

En Absurdos. *Di Benedetto* convo-

ca toda una fauna, preferencia que ya evidenció en un libro anterior, *Mundo animal*, aunque con distinto propósito. Caballos, conejos, vizcachas, ratas, palomas frecuentan el mundo humano; otros, más curiosos, como la anguila que cuenta su historia (en *Sargazos*) o el loro que

traba relación con un gato y, juntos, emprenden una aventura (Felino de Indias), enriquecen la narración. Pequeñas transgresiones a la realidad conceden a algunos animales características particulares: el gato, al que hicimos referencia, se convierte en justiciero vengador del enemigo de su amo; el reno es liberador (Onagros) mientras ese «pájaro enorme con cuerpo de pez», horrible engendro digno de un bestiario medieval, ya accede a la categoría de símbolo.

Muy distinto tratamiento ha dado Di Benedetto a los cuentos de Ab-

surdos. Los hay de rigurosa estructura—como Los reyunos, Caballo en el salitral o El juicio de Dios, por no citar sino tres, excelentes—en los que las secuencias narrativas se ciñen a lo indispensable para el avance de la acción. Escaso diálogo y un lenguaje elaborado refuerzan esta impresión de mundo quieto, regido por un tiempo interior. En otros cuentos, la estructura cede en favor de una narración más suelta, más amplia—como en Onagros y hombre con renos—, con un lenguaje no ya contenido, sino rico y hasta con rasgos preciosistas y coloridos. Italo

en Italia, en cambio, juega alrededor de dos personajes que, en nada recuerdan a los de otros cuentos, replegados sobre sí mismos, mezquinos de palabra. El protagonista de Italo en Italia—simpático, alegre, vital—centra su éxito en su poder convencer. De allí que la palabra se transforme en instrumento de seducción.

Variados, diferentes, estos cuentos de Absurdos son una muestra más de la capacidad creadora y expresiva de este gran escritor argentino.

FLORA GUZMAN

ANDALUZ DE FONDO Y FORMA

ANGEL GARCIA LOPEZ: *Mester andalusí*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1978.



Cerrado el libro—Premio Leopoldo Panero 1976 y Premio de la Crítica 1978—, dos pájaros igualmente hermosos pliegan con él sus alas, y el lector, que acaba de contemplar su vuelo, los constata así: la belleza formal, pájaro de pluma y trino, y el testimonio, ave con un ala de aire personal y otra de impulso colectivo. Libro, pues, completo, en cuanto que sus valores atraen doblemente.

Claro que doblemente hay que ver todo libro de poesía, porque la poesía es el qué y el cómo, ya se sabe. Pero este *Mester andalusí* resalta su calidad idiomática y métrica de forma muy acusada y da a su autor una calificación singular.

Angel García López maneja un verso musical, de ritmo largo y sostenido. Versos de veintiuna y veintiocho sílabas casi siempre. La técnica radica en la yuxtaposición de heptasílabos, de suerte que cuando el poeta decide ordenarlos en estrofas de cuatro con dos hemistiquios cada uno, nos coge perfectamente preparados para recibir la música del cuarteto alejandrino que, a veces, se hilvana en asonancia. Las múltiples combinaciones permiten también llegar a un verso de veintisiete sílabas, anudando dos endecasílabos por medio de un pentasílabo. El ritmo es perfecto, y da a la poesía de García López una musicalidad lejanamente modernista. Por supuesto que el procedimiento entraña su peligro, porque sostenerlo lleva a construcciones sobremanera verbalistas. Pero Angel García López conjura el riesgo mer-

ced a su otra condición: un preciosismo idiomático, de riqueza plástica, luminosa y entrañablemente andaluza en el sugestivo vocabulario.

Así, pues, barroquismo, dominio de la palabra. Muy acorde con el libro será recordar, para aplicarla a Angel García López, una cita del poeta árabe andaluz Abu Ishag: «Si yo llamase a las palabras, acudirían humildes, como el prisionero acude a la llamada del que lo cautivó». García López las llama. Y las palabras acuden, no sé si humildes, pero sí hermosas y como cautivadas a la fiesta del poema. Fiesta sensual, por supuesto, porque ya dice: «Mi cuerpo es la palabra», y porque la naturaleza y el cuerpo se mezclan en las imágenes hasta versos como «Con playas en los senos y un sexo de geranios». Imágenes visuales: «Aquella blanca antorcha que era la infantería»; imágenes de intercomunicación de efectos sentimentales y referencias físicas: «Sostener esta lluvia que apacienta mi rostro».

Con frecuencia, y sobre todo en la primera parte del libro, la belleza se acrecienta con la elegía. Se canta algo bello que ya no es, porque es sólo recuerdo: la poesía reinventa lo bello perdido. Ruinas, restos de esa España musulmana que es Al-Ándalus, donde se ambienta este *mester*, este oficio andaluz. Oficio sobre todo en la acepción de rezo diario o ejercicio espiritual. Tradición andaluza (reconstrucción de huellas árabes), vida andaluza (motivos entrañables y biográficos), fervor andaluz (exaltación de temas y ambientes). Y una no sé si impensada tendencia a lo caído, a lo fracasado (aunque también una gaviota pueda un día devolver al poeta «lo mejor del cielo»). Esa tendencia se acusa en expresiones contrapues-



tas, donde a la vez se asocian y repeien el fasto y el fango. Así: «gloriosas podredumbres», «basura de sarcófago», «brillantes detritos», «lo hermoso miserable», «la ceniza y el hedor».

Testimonio particular y colectivo —dije antes—, *Mester andalusí* tiene, como ejemplo mayor de lo primero, un poema titulado «Mímica y duelo desde las torres de Rabeta-Ruta», aunque otros, de menor extensión y quizá menos ambiciosos, se agrupan al final del libro en deliciosas muestras. Tiene, como ejemplo de lo segundo, «Nuevo mester», al que me referiré en seguida. Y tiene una pieza como «Campo de Marte» donde, con cierto tono narrativo, se mezclan ambos testimonios, situando particular anécdota en determinado contexto social.

«Nuevo mester» es una suerte de himno a la ancha franja andaluza; algo así como un pequeño «canto general» de Andalucía, que se desarrolla en varias partes. Por la primera, distintas capas de civilizaciones acuden a formar la realidad histórica y étnica.

De Sidón y de Biblos extraños argonautas van cruzando tu aurora hasta un mar de azoteas.

Algunos de los versos se forman acumulando topónimos, cuya eufonía les convierte en gemas. Los ríos, las vegetaciones, enriquecen el gustoso escenario donde canta feliz el poeta:

Decir Andalucía entonces fue milagro y alejar de la lengua ceniza y desconsuelo.

Que la forma de exaltar el gozo frente a la belleza andaluza sea esa perífrasis de «alejar de la lengua» (¿de la palabra, o del sabor; del decir o del gustar?) «ceniza y desconsuelo», ya nos previene de un destino amargo. Ese destino amargo recibe en el poema doble glosa: la erosión edafológica y la erosión social. En la erosión edafológica se establecen los siguientes contrastes:

- a) *Las bellas serpentinas anillan sus ciudades y entregan a las fuentes sus líquidas arengas.*
- b) *Hirsutas cordilleras negáronle sus ríos y bañan los secanos del clamor del almendro.*

Y:

- a) *Espadas abundantes que transfunden la escarcha traída a la campiña por sus duras arterias.*

- b) *Su rostro duerme ahora donde el cactus se erige como un gran obelisco de sed sobre la arena.*

La erosión social, por su parte, presenta estas denuncias:

— Deterioro económico:

El Sur, la casa noble que dio de sus manteles se ha encontrado sin nada que hallar en su alacena

... ..

... quedóse entre tahúres y manos de logreros...

... ..

Hambrientas alimañas llevaron a festines viandas las mejores sobre ajenas bandejas.

— Deterioro folklórico:

Y trocaron tu cuerpo en sauce de desgracia vestido de lunares por mercados y ferias

... ..

En puñado de palmas compradas con el vino y en torrentes de azogue sollozando en el sexo.

En la última parte del poema —una síntesis de la realidad andaluza— se invocan los mitos humanos que la representan: los intérpretes hondos del cante:

Vosotros, viejos dioses, que clavásteis al trino un gesto de navaja sobre tanta inclemencia

los famosos lidiadores, protagonistas del juego con la muerte:

Apolos donde el trigo levantó sus espigas y alzó las amapolas de una sangre irredenta,

y los grandes poetas, «torres de Dios» —con recuerdo rubendariano—, augures y orfebres del asombro:

Todos los que sentisteis crecido en las entrañas un ruiseñor de oro lastimado y enfermo.

(Ya se comprende que la enumeración, meramente alusiva, no tiene por qué ser

completa, pero en su nómina se echa de menos un Bécquer, un Aleixandre, tan fundamentales también en lo andaluz.)

Asume, pues, García López unas esencias andaluzas. Encanto, belleza, cultura, tradición, nostalgia. Tanta nostalgia, y tan andaluza, que llega a decir en un verso: «en cada suspiro, un Boabdil de tristeza.» Este es su *mester*: su oficio, su cantar. Y aún encierra un testimonio más, aunque implícito. Un testimonio

subyacente, porque los árabes alejados que siguen soñando en Granada, son hoy los emigrantes que, desde las brumas del Norte, siguen pensando en sus blancas tierras del Sur, y cuando el poeta dice «Volved, volved, la Alhambra no se irá con nosotros», su fervor andaluz está convocando tácitamente a la repatriación. Ese es el acierto de la poesía.

LEOPOLDO DE LUIS

LA PURA SINGULARIDAD DE CARLOS EDMUNDO

CARLOS EDMUNDO DE ORY: *Metanoia*. Edición de Rafael de Cózar. Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.

Energeia (1940-1977). Selección de poesía española. Plaza & Janés. Barcelona, 1978.

El modo irregular, o por lo menos atípico, en que se viene ofreciendo al público lector la obra poética de Carlos Edmundo de Ory no favorece un conocimiento y una comprensión cabales de esta obra, ahora felizmente en vías de definitiva valorización. Así, por ejemplo, Los poemas de 1944 aparecen juntos en 1973; Los sonetos, escritos en 1947, ven la luz, reunidos, en 1967; y, de otra parte, las antologías—de tanta importancia para una poesía como la de Ory, en tan constante devenir—están formadas o bien de textos publicados (caso de Poesía 1945-1969, preparada y espléndidamente prologada por Félix Grande, y de Metanoia, que nos acaba de presentar, precedida de un serio estudio, Rafael de Cózar), o bien de textos en su mayoría, o en su totalidad, inéditos (caso de Poesía abierta, seleccionada e introducida por Jaime Pont Ibáñez, y de Energeia, que, con pocos meses de diferencia respecto a Metanoia, ha dispuesto el propio Ory, anteponiéndole un prólogo explicativo y un valioso escrito teórico, titulado «Sueño de la poesía»). La rigurosa datación de todos y cada uno de los poemas ayuda al conocimiento de una trayectoria que, por el camino bibliográfico, nos llega innecesariamente embrollada. Puede el poeta tener sus razones para clasificar sus publicaciones de verso en «ediciones de libros cíclicos», «ediciones intemporales», «ediciones antológicas», «selección de poemas sin formato de libro» y «folletos». Pero, aparte de que complique las cosas

al simple lector, o al lector simple, da ocasión a que, en una revista de cierto fuste, un zascandil reseñe la aparición de Energeia diciendo: «(el) casi inevitable Carlos Edmundo de Ory (...) antologiza por enésima vez su obra poética». Hay quien no se ha enterado de que las antologías de Ory—o siquiera algunas de ellas—son en realidad libros «nuevos» que abarcan sucesivos y diversos momentos de la totalidad de la obra edmundiana, mostrados justamente en cuanto totalidad constitutiva de una radical unidad. La «enésima vez» es una vez más en que la poesía de Ory se manifiesta una, con su diacronía y su multiplicidad.

Pues bien, pese a tales dificultades e incomprendimientos, pese a que su obra en prosa—correlato y contrafigura de sus versos—resulta prácticamente inencontrable, o permanece inédita, o está aún por traducir del francés, pese a todo, el «casi inevitable» Carlos Edmundo ha llegado a ser, por fortuna, absolutamente inevitable. El poeta que en lo más desvalido y zozobroso de su juventud se atrevía a profetizar para 1970 su magisterio sobre las nuevas generaciones, el mismo que gritaba en la soledad de su Diario: «¡Jóvenes, algo profundos, me oiréis! Tarde o temprano saldré yo con mis libros como ahora salgo con mis barbas», ese poeta entonces escarnecido o compasivamente tutelado ha terminado por vencer, no la conspiración del silencio, sino la superposición de dogmatismos. En efecto, aunque se pueda hacer un largo catálogo de conspicuas compilaciones poéticas en las que Carlos Edmundo es el más escandaloso ausente, no existe, creo yo, conspiración, entre otras cosas porque el país no alcanza a tanto; todo lo más, a ceguerras insolidarias y a rencores apartadizos. Lo que ha excluido a Ory de los inventarios oficiales u oficiosos, teñidos del color de la bandería del autor, ha sido el hecho de que la poesía española «de dentro» ha venido siendo, en casi toda la posguerra (1939-¿1965?), salvo las consabidas excep-

ciones, una superposición de dogmatismos. De dogmatismos tan macizos como cerrados e impermeables. ¿Cómo habrían éstos de hacer hueco a una obra cual la de Ory, infinitivamente abierta a todo sonido interior y exterior, entera y sustancialmente libre, inquieta hasta el paroxismo, inquisitiva hasta el vértigo, desatenta a cánones y consignas porque entregada—consagrada—a la creación y consciente destrucción de su propia entidad superviviente?

Tres fueron, a mi entender, los dogmatismos que en nuestra poesía se sucedieron durante los mal contados «veinticinco años de paz». El primero, el del neorrenacentismo hispanocatólico. Durante su vigencia nació, extrañamente, milagrosamente se diría, el postismo. Las connotaciones de «surrealismo ibérico» que los propios creadores del postismo habían aceptado para éste un tanto a la ligera, si bien en el «Tercer manifiesto» habían marcado acertadamente las distancias, bastaron para concitar las iras de los cazadores de brujas. Y lo que en un principio fue interesado apoyo ministerial (el Imperio bien valía un «ismo»: confer Marinetti) se convirtió en severa seña digital que silencio avisaba y amenazaba miedo. Treinta y cinco años después, maravilla la audacia y la lucidez de un poeta adolescente que, en aquella España, propugnaba y practicaba la «locura inventada», el «irracionalismo consciente», la «universal libertad de creación, pensamiento, juicio y crítica».

Tras aquel primero, adivino un segundo dogmatismo: el religioso-existencial. Era el dogmatismo de la duda y de la angustia, monolítico y excluyente cual el anterior, por más que sus coordenadas filosóficas y teológicas fuesen otras, aparentemente problemáticas y, por lo mismo, obligadas a dejar fisuras por donde la vida—y la muerte—pudiesen colarse a alborotar la mente y la palabra del hombre. Los maîtres à penser estaban rigidamente censados, y la estética estaba reducida a la cris-

pación externa de las mismas fórmulas de ayer y condenada a acabar en la canturía del «¡Señor, Señor!». ¿Cómo no iba a escapar de aquel coro el poeta cuyas sagradas escrituras abarcaban de Heráclito a Antonin Artaud, incluyendo a Hölderlin y a Carlyle, en una siempre abierta nómina de genios? ¿Cómo no autoexiliarse con la verdadera angustia de quien tenía «vocación de cantar lo sublime», de quien creía «en una poesía esencialista, profunda y simbólica»?

El tercero de los dogmatismos que nuestra poesía ha padecido lo tenemos aún próximo: es el del socialrealismo doctrinario, el del verso arma, herramienta o falsilla. Muchas cosas, menos propiamente verso. No es coincidencia que el final de este último dogmatismo sea precisamente el comienzo de la «repatriación» de Ory. Ha ocurrido

—nada menos— que una oleada de poetas jóvenes, cada uno con su alma en su almario, se ha reencontrado con la poesía en el libre y ancho y antiguo ejercicio de la palabra original. Y ha convocado a los «raros» de hogaño, a los marginales, a los silenciosos o silenciados. Todos estos tenían en común el reconocimiento de la belleza en la libertad de la palabra personal: poetas de «Cántico», Cirlot, Laborreta. Y Carlos Edmundo de Ory. La singularidad de Carlos Edmundo consiste no sólo en haber permanecido ajeno a los dogmatismos de la poesía española —y ello durante casi treinta años—, sino en haberlo hecho a lo largo de una línea más sinuosa, porque más difícil, e infinitamente más rica. En efecto, Ory pertenece a la estirpe de los poetas para quienes la poesía es, tanto como una «vocación», una profesión a la que sirven con alucinado

fervor. De ahí su pureza radical, su condición de criatura del «enigma», como él gusta de decir en vez de «misterio». De ahí, también, la pureza de su palabra, «delirio controlado», balbuceo significativo (si no del todo significante, cuando no importa), sonsonete terrestre o salmodia de sabe Dios qué mundo. No es frecuente en la poesía española este espécimen de poeta penetrado definitivamente por la sola poesía. Poe, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Breton: gloriosos antepasados. Singular Carlos Edmundo, entre el malditismo y el angelismo, siempre que se los reconozcamos no «para convertirle en un fantasmón anecdótico» —como dice Pere Gimferrer—, sino para ver en ellos, y en el silencio que por ellos recibió de los fanáticos y los bobos, «la medida de su grandeza».

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

JOAN PERUCHO, POETA

JOAN PERUCHO: *Poesía. 1947-1973*. Edicions 62. Barcelona, 1979.

Este escritor bilingüe y de amplia cuerda, pues lo mismo destaca en la crítica de arte que en tratados de gastronomía, igual inventa maravillosas fábulas que se saca de la manga, al modo de un sugestivo prestidigitador, difíciles y eruditas citas, que maneja una prosa catalana de gran belleza y calidad y que escribe en un castellano elegante, perfecto y jugoso, es, ante todo y por encima de todo, un poeta. No porque su obra en verso sea superior a sus mejores libros en prosa, pues alcanza igualdad de nivel en ambas formas expresivas, sino porque en todos los géneros que cultiva y en todas sus páginas vibra el lirismo. Sentado esto, hablemos del Perucho que ahora tenemos entre manos: «Poesía. 1947-1973». En dicho volumen, publicado por Edicions 62, una de las grandes editoriales de las letras catalanas, se compendia la poesía completa de ese escritor, que empezó su vida literaria en 1947 con «Sota la sang» («Bajo la sangre»), un poemario breve de dimensiones, si bien densísimo de sensibilidad, de metáforas y de conceptos, y calló como poeta en 1956 con «El país de les meravelles», cuyo título no requiere traducción. Entremedias, «Aurora per vosaltres», en 1951, y su obra cumbre, «El médium», en el año 1954. Con anterioridad a su primer libro, publicó poemas en

la ya mítica revista de poesía catalana «Ariel», donde, junto con otros poetas, mantuvo el fuego sagrado de la lengua catalana en las duras circunstancias de la clandestinidad. Con posterioridad a su último libro, ha escrito plurales poemas, hasta el presente inéditos, que son recogidos en el volumen que comentamos.

En «Sota la sang» nos hiere ya con su primer verso, en el que nos dice que una sonrisa no se enraíza en un desierto amargo. Observemos cómo lo primero que nos señala es el sonreír y la amargura. Toda poesía, por triste que sea, resulta trasunto de una sonrisa, o sea, de amor a la vida; si no existe ese amor, ¿para qué escribir?, y, sobre todo, ¿para qué escribir versos? Y en toda poesía, incluso en la más vital y alegre, palpita un poso amargo, entre otras razones porque la existencia nunca es tan bella ni tan limpia como desearíamos y, sobre todo, como desearía el poeta. Uno de los poemas de este libro se titula «Els anys són com fulles» y lo dedica a su entrañable amigo Néstor Luján. No es nueva la idea de que los años son como hojas, pero sí lo es la manera en que el poeta nos lo expresa:

... aquella infantil pruija que ordenava els
[destins
així com la divina joventut atresorada,
què foren sinó graciosa creença.

No sólo vana creencia, grata creencia, los impulsos infantiles y la fuerza de la juventud, sino «una inútil mentida». De ahí





que nos aconseje que no intentemos la vida, sino sólo un viejo recuerdo. La vida se escapa, se diluye. Únicamente podemos retener los recuerdos, la evocación de lo que por un momento—aunque sumen años—parece serlo todo y luego resulta que ha sido humo, sombra y nada. Sin embargo, el hombre no se resiste a aceptar esta implacable verdad sin ofrecerle resistencia y en un poema posterior—«Es per això que estimo»—se nos dice que existe el amor y antes se nos habla de sangre. Amor o realidad del alma, sangre o realidad física. Contra lo efímero del vivir, la ciudadela del amor; frente a la evanescencia de todo, el caliente palpito de la sangre. El poema «Oblido, ara» («Olvido, ahora»), dedicado a Antonio Vilanova, uno de los hombres más entendidos en literatura, concluye así:

quina és la facilitat terrible de l'amor.

En su segundo libro, tan breve como el primero, canta a Teseo, describe un famoso castillo, retrata en ocho versos la población marinera de Tossa de Mar, habla del viajar, invoca a su esposa, define lo que es un hijo o contempla un retrato. Siempre, como música de trasfondo, el tiempo, el terrible devorador. Consecuencia de ello: el afán de aprehender con intensidad, sin retoricismo, sobriamente cada instante, cada emoción, cada visión. Confiesa que le atenaza una furiosa sensación de vivir. Y sabe que

Els anys, però, no tornen.

Presisamente porque nada retorna, nos entregamos con frenesí a la vida. Y precisamente porque el poeta tiene clara conciencia de ello, envuelve la tristeza su voz, una tristeza serena, nacida de la filosófica reflexión de que se debe aceptar el destino humano, ese destino que siempre aguarda el advenimiento de una aurora. «Aurora per vosaltres» se titula el libro, en el que el poema «Dona meva» («Mujer mía») es un dechado de poesía amorosa, una muestra suprema de lo que significa la unión de dos vidas.

«El mèdium»—tercer libro del volumen—ofrece una rica variedad de temas y de formas métricas. Se inicia con un epitafio a un almirante—mármol y aventuras—y culmina con «Angel del Senyor», en donde se habla del odio y de la envidia, de la soledad de los enfermos, del dolor y del estéril egoísmo. No me resisto a reproducir esta estremecedora estrofa:

*La meva mort és meva, però no la dels
[altres,
car no importa la vida sino la posseixo.*

*Llavors, esdevenint una cendra impalpable,
les vostres paraules cauen
damunt les grans collites convertides en
[erms.*

El poeta nos arroja en cara que nuestras palabras, convertidas en ceniza impalpable, caen sobre las grandes cosechas transformadas en yermos. Toda palabra es vana, salvo la de la nobleza y la bondad. Y, por supuesto, la que entraña poesía. No importa la vida, si no se posee. Poseer elevación de alma es dominar—en lo humanamente posible—la vida. Aguda nostalgia ante la tumba de unos soldados anónimos. Diluida melancolía del pasado en «Carte-postale 1890». Inmovilidad y, no obstante, representación de acciones y de pasiones en «Les figures de cera». Pocas veces se ha captado mejor el ambiente de la calle de una gran ciudad que en el poema que empieza así:

*Hi ha una humitat opaca i bruta
que a poc a poc s'agafa a aquesta llana del
[vestit.*

Antoni Comas, catedrático de Literatura Catalana en la Universidad de Barcelona, en el prólogo a una antología de Joan Perucho hace hincapié en la frecuencia con que nuestro poeta encabeza un racimo de estrofas con la descripción de un hecho insignificante, a veces incluso desagradable. En ocasiones le tienta el suave sentimentalismo—poema sobre un tema de Aaron Copland—y en otras le seduce lo solemne—«Oda a Barcelona»—. Recurre a Picasso y a cromos de la Guerra del 14. ¿Quién ha definido el insecto mejor que Perucho? Aquí se ve que, en él, la poesía tiene un riguroso sentido, un sentido científico.

*Té una existència absorta
però mòbil,
estúpidamente intacte.*

El Ebro y Tarragona son dos permanentes querencias de este poeta, a las que consagra sendos poemas. Modélicos por su concentración verbal y conceptual son los dos poemillas «Amb hermetisme» y «Sense hermetisme». La poesía de Perucho nunca es hermética, sino diáfana. En cambio, es trabajada, medida, cribada, sin brizna de paja, sin concesiones, exigente, selectísima. Leyendo este volumen se advina que su creador debe de considerar un pecado capital tomar la palabra en vano. Y advirtamos al lector que el mèdium no es otro que el poeta. Todo poeta es un transmisor de fuerzas misteriosas, lejanas e impalpables. Todo poeta—cualquier artista—es un alucinado.



Por ser un alucinado, un ser en contacto con el mundo mágico, su último libro se denomina «El país de les meravelles». Joan Perucho es un maestro en la invención de fábulas y le encanta el mundo de lo irracional. Tal vez ésta sea la causa de que dedique un poema a Jack el Destripador, un poema de singular originalidad. Juega igualmente con el antiguo cronista de Cataluña Ramón Muntaner, descubriendo con ello su veta de erudito, de hombre de vastísima sapiencia. Magia, originalidad, saber... Y el amor al pasado, el lancinante sentido del tiempo, la nostalgia, según he expresado más arriba. Y otra fijación de este poeta: el franciscano interés por las cosas cotidianas y sencillas, por los objetos que nos acompañan en nuestra existencia. He dicho franciscano y he dicho mal. Más bien es un interés voluptuoso, sutil, refinado. Será franciscano por la sencillez, por la humildad de lo amado, mas no por la suntuosidad del sentimiento. En este libro nos encontramos con algún poema en prosa, como «Star dust», por ejemplo. Con la célebre elegía a la tierra y a los muertos de Gandesa. Con el antológico «Com una música o un plor, com un sospir». Y con este impresionante consejo:

*Sotmeteu el somriure a la tortura.
No basten les ales del somni.*

En «Darrers poemes» agavilla las composiciones hasta ahora inéditas, como «La balada del Sena», con San Luis y Gertrude Stein; como sendos homenajes a Vicente Aleixandre y a Dámaso Alonso; como «Petita Suite», condensación lírica de la pin-

tura del gran Joan Miró; como «Bruges», ciudad que forzosamente tenía que atraer a Perucho por su bruma, su belleza de encaje y su mortecino ambiente. La gavilla de poemas se remata con «Tres poemas de Paul Eluard», otros tres de Alvaro Cunqueiro—con quien tiene menos concomitancias que las señaladas por una crítica superficial, aunque ambos se mueven, eso sí, en un mismo cosmos creativo— y tres poemas japoneses.

Saludemos con júbilo la resurrección de la obra en verso de Joan Perucho, silencioso durante años en la vertiente lírica, inencontrable en los catálogos de las colecciones de poesía, hoy de nuevo presente merced a «Edicions 62» y prontamente asequible en lengua castellana, según fuentes fidedignas, gracias a la editorial Plaza & Janés, en la magnífica serie pilotada por Enrique Badosa. El eminente Carles Riba, junto con Antoni Comas, Joan Teixidor, Joan Triadú y Josep Maria Espinàs, son algunos de los estudiosos de Joan Perucho como poeta, quien resultará más familiar a los lectores no catalanes si indico que guarda cierto parentesco con la sensibilidad de Vicente Aleixandre y de Cernuda, nombres que hay que tomar solamente como boyas orientativas. Joan Perucho posee una personalidad muy propia e inconfundible. Y me permito insistir sobre la extraordinaria calidad de su tercer libro: «El mèdium». Un hito en la lírica catalana. Ojalá este artículo sirva de médium o intermediario entre este vate de Cataluña y los lectores del mundo hispánico.

JOSE CAROL

UNA CONVULSIONADA REALIDAD

MERCEDES MANERO: *Rastro de muerte*. Plaza & Janés. Barcelona, 1978.

Se ha dicho, y así es en verdad, que todo proceso revolucionario encuentra siempre una amplia resonancia, una prolongada pervivencia en la cultura de la nación donde se produce. Sobre todo en la literatura y en las artes plásticas. Incluso, a veces, el fenómeno traspasa fronteras, va de un continente a otro, se universaliza. Así sucedió, por ejemplo, con la Revolución francesa, con la rusa y, posteriormente, con la española. Verdaderas montañas de papel impreso, de libros de toda índole, se

han empleado para explicar estas convulsiones históricas, estas tremendas explosiones humanas. Novelistas y poetas, dramaturgos y ensayistas han intentado contar y esclarecer unos hechos, unas conductas exaltadas por los ideales revolucionarios, impulsadas por la fuerza implacable de la evolución social. Y aún queda tarea para muchos años.

También la Revolución mejicana, cuyo ciclo devastador y reconstruyente duró varias décadas—las últimas del siglo pasado y las primeras del presente—cuenta con una copiosa bibliografía, con un importante número de obras realmente apasionantes. Como se sabe, la mayor parte de los grandes escritores de Méjico se han referido a este período de la historia de su país con cierta asiduidad. Los nombres de Francisco I. Madero, de Pancho Villa, de Venustiano Carranza, de Plutarco Elías Calles, de

Benito Juárez, etc., aparecen en infinidad de novelas, de relatos, de poemarios desde los que se intenta abordar el fenómeno revolucionario. Cuando se visitan las librerías de la ciudad de Méjico o de cualquier población del país, se comprueba hasta qué punto es esto verdad.

La poeta y novelista Mercedes Manero, nacida en la bella ciudad de Toluca, capital del Estado de Méjico, con *Rastro de muerte* también incide en la temática revolucionaria de su patria. No a través de una obra ceñida a la disciplina de la novela histórica, sujeta a nombres propios ni a lugares determinados. Lo histórico—lo profundo y rabiosamente histórico—en *Rastro de muerte* se descubre en el ambiente, en la entraña de los acontecimientos que se nos describen, en el talante y la naturaleza de los personajes que circulan por sus páginas. Mercedes Manero

nos adentra —nos sitúa— en la convulsionada realidad de aquel tiempo, de aquel drama —el tiempo sí está precisado— acaecido en la segunda década de nuestro siglo, precisamente en la época en que Méjico comenzaba a institucionalizarse, a configurarse en la gran nación que hoy es. Eran los años en que los caudillos se convertían en líderes políticos, en que —repito— el país buscaba con ahínco desenfrenado su propia personalidad.

La mayor parte de *Rastro de muerte* transcurre dentro del ámbito de una ciudad provinciana, adonde el protagonista de la novela, Alberto Villamoza, llega como delegado federal. El drama, que acabará en tragedia, estalla pronto. En una de las crisis políticas que se producen, cosa tan frecuente entonces, Villamoza es elevado al rango de primer mandatario de la ciudad. Son los días gloriosos del personaje, cuando intenta hacer realidad sus sueños, sus aspiraciones. Pero todo sucede vertiginosamente, en medio de una enorme tensión sociopolítica, nadie se siente seguro, todo puede suceder de un momento a otro. Y también a Villamoza —que ha hecho lo que ha podido durante su mandato— le llega la hora de la caída, del vacío, del fracaso, de la soledad, que en última instancia procura afrontar con la mayor dignidad posible. «Cuando la vida —parece decirse a sí mismo— no ha sido más que desesperanza y fracaso, un avance entre sombras que porción a porción se adueñan de nuestro patrimonio de fe, ¿qué otra cosa es sino rastro de muerte?»

Novela, pues, que se lee con interés creciente. Por ella pasa la vida —y la historia— de forma despiadada, apasionante. «Los ficticios personajes —ha dicho la autora— no enarbolan más bandera que la del rango humano abatido por temores y frustraciones, pero alguna vez ondeantes por ráfagas de rebeldía y grandeza.» El ambiente de la vida provinciana, donde acaecen la mayor parte de los sucesos, está magníficamente descrito, constituyendo uno de los factores más positivos de la obra. Porque Mercedes Manero emplea una técnica narrativa de acción lineal, construyendo a base de un lenguaje conciso, realista, fluido, con no pocas connotaciones poéticas. «A través del polvoriento camino —leemos en el capítulo 4—, los pasajeros se acercan a la ciudad. Un sol candente se ostenta en el eje del incendiado cenit. Plenitud de luz. Blanca fascinación. El ancho paseo es sombreado por una verde, lustrosa ar-

JULIO MARISCAL: RECAPITULACION

JULIO MARISCAL MONTES: *Antología poética*. Universidad de Sevilla. Col. de bolsillo. Sevilla, 1978. 109 pp.

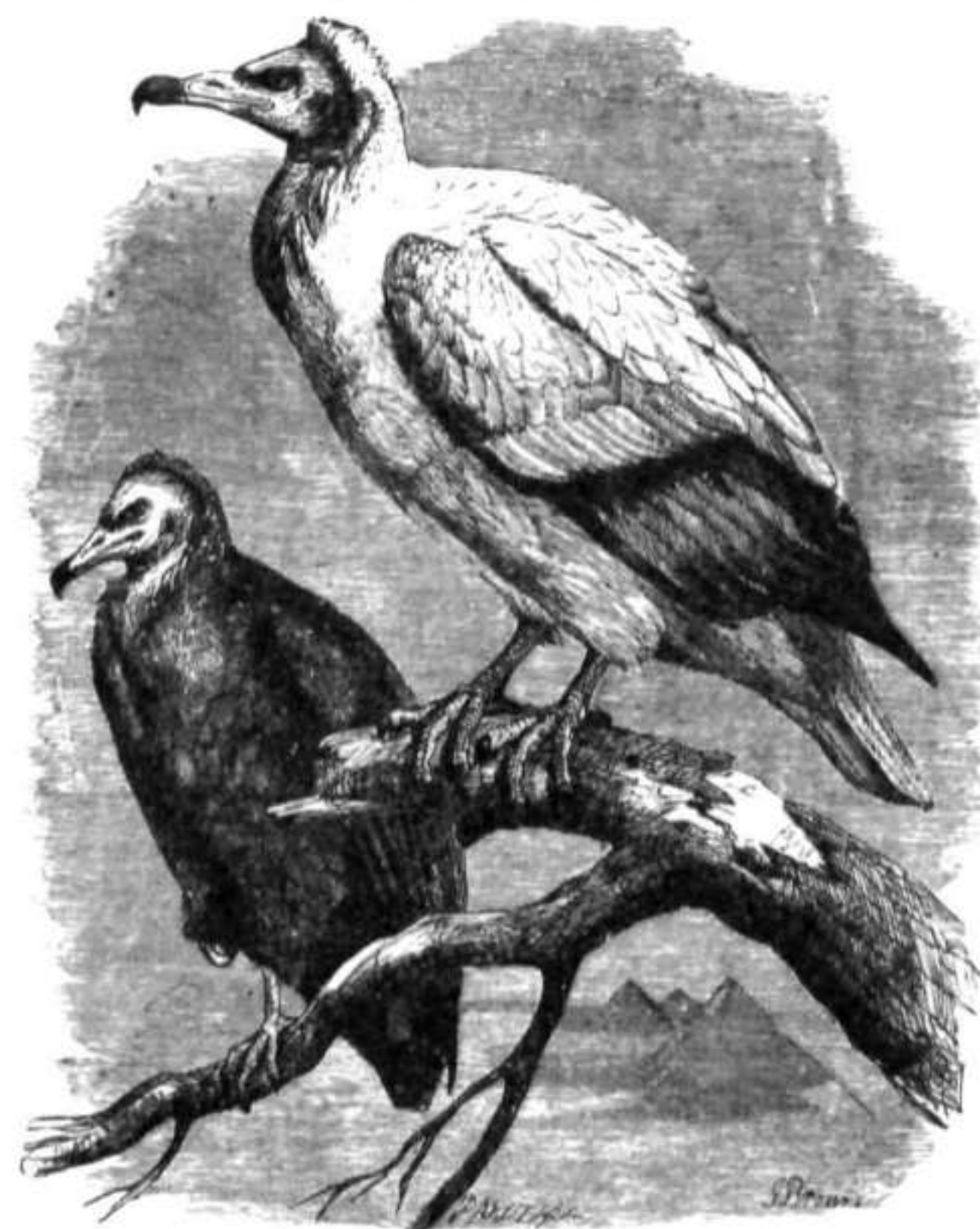
Pasada la última página de esta *Antología poética*, de Julio Mariscal, tiene uno la sensación de haber tocado a un hombre (como decía Walt Whitman de su *Leaves of grass*), de haberle acompañado en su pasión y muerte a través de un circuito espacio-temporal extraordinariamente enjuto y obsesivo. El antólogo Juan de Dios Ruiz-Copete sitúa al poeta en unas coordenadas existenciales que, sin duda, conforman la peculiar entonación y la estricta temática de su obra: conformación asténica, escepticismo, bajo tono vital, apasionado localismo, oscura enfermedad latente, religiosidad atormentada y explícita, realismo atípico... Recluido voluntariamente en su pueblo natal de Arcos —con esporádicas estancias inquietas en Santa Bárbara, Cádiz, Paterna— su obra se constriñe a este paisaje impar que lleva en sí la contradictoria marca de la opresión y de la hermosura. Dios y el amor, la tierra otra vez, pero desde la muerte propia o contigua, cierran el sobrio circuito de su palabra humana.

Sin voluntad expresa —contradictoria de su firme sencillez—, la vida y la obra de Julio Mariscal sirven para ejemplarizar el misterio de la «inutilidad» de un destino de poeta plenamente asumido, incluso con la expresa renuncia a hacerse un nombre, lejos de las intrigas generacionales, pero no ajeno a su onda expansiva ni a sus usos estéticos. En este sentido, disiento del antólogo cuando dice que Julio Mariscal sólo tuvo de común con los poetas de su generación el factor cronológico. Es mucho decir. Una lectura atenta de la poesía de esos años (la generación del cincuenta o de la segunda posguerra) demuestra meridianamente que la poesía de Mariscal, sin negarle su propia singularidad, tiene múltiples contactos y responde a su época. Quizá el noble deseo de reivindicar una obra injustamente preterida por la crítica haya dado lugar a esa exageración que no comparto. Incluso puede decirse con rigor que la poesía de los años cincuenta fue hecha, en gran parte, en provincias por poetas voluntaria o forzosamente recluidos en ámbitos locales. (Un dato explícito: la proliferación e intercambio de revistas editadas en provincias, entre

boleda, que tamiza el diluvio de claridad...»

Para ser la primera novela que publica, Mercedes Manero denota una segura granazón narrativa, un admirable dominio del género, confirmando en España la buena fama literaria que tiene en su país, ganada tras la excelente acogida dispensada a sus poemarios —tiene editados tres libros de poesía— y a un volumen de relatos —*El ángel caído*— con el que inició su andadura en el campo de la prosa. El mencionado libro supuso algo así como un anticipo —en todos los aspectos— de lo que sería *Rastro de muerte*.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



ellas la que el propio Mariscal alentó en Arcos, *Alcaraván*, o la madrileña *Arquero de poesía*, que el poeta codirigió desde el pueblo.) Los temas eternos—muerte, amor, tierra, Dios, contestación social—son precisamente los que empapan toda esa eclosión poética y son precisamente (y no por azar) los del poeta de Arcos. Ciertamente que a Julio Mariscal le define un particular tono de fervor decreciente y que su biografía es significativamente atípica respecto a las intrigas literarias y a los manejos de la vanidad.

La característica efusión andaluza (esa coloración sensual de los vocablos, esa predilección por la metáfora atrevida) se da también en Mariscal, pero teñida de tragedia, aliviada a veces por un tono intimista y meditativo. La presencia del paisaje natal, siempre referido al hombre que lo habita, es otra constante, como lo es la huella de una religiosidad arraigada y tradicional, en curiosa contradicción con ese pesimismo creciente al que ya he aludido entre líneas. Desde *Corral de muertos* (1953)—por cierto, fechado en esta antología en 1972, según la edición ampliada que publicó la colección salmantina «Alamo»—la obra del poeta quedaría integrada por otros ocho libros: *Pasan hombres oscuros* (1955), *Poemas de ausencia* (1957), *Quinta palabra* (1958), *Tierra de secano* (1962), *Tierra* (1965), *Ultimo día* (1971), *Poemas a Soledad* (1975) y *Trébol de cuatro hojas* (1976). Todos ellos tienen cumplida representación en esta antología con valor de redescubrimiento y homenaje. Tengo la impresión de que Julio Mariscal no se desdijo en las sucesivas entregas. Fiel a un modo de decir, su obra total presenta pocas novedades desde dentro, pero logra una calidad y una vibración hondamente humana y una notable consecuencia. Si acaso—como apunta el antólogo—hay una perceptible pérdida de entusiasmo, una como rendición fatalista al reclamo de la muerte (pese al título equívoco de su último libro: *Trébol de cuatro hojas*):

*no queda más que un yermo, desolado
cardo donde antes era la azucena.*

Lejos de la excepcional singularidad que Juan de Dios Ruiz-Copete pretende reivindicar para nuestro poeta, yo opino—más modestamente—que la obra de Julio Mariscal está, expresiva y temáticamente, en línea con la de otros muchos poetas de su tiempo.

JOSE MARIA BERMEJO

SLOTHROP DEL LAGO O LA AÑORANZA DEL SANTO GRIAL

THOMAS PYNCHON: *El Arcoiris de la Gravedad*. Ediciones Grijalbo. Barcelona, 1978.

Visionarios de la bola de cristal, paranoicos en estado de erección lúcida, V-2 lanzadas sobre Londres formando la parábola de la desesperación, nuevo ángel exterminador en el retablo de las maravillas del siglo xx, viajes en globo a través de

la Alemania ruinoso y viejos «revival» a la ciudad fálico-electrificada forman, como un carnaval (se desearía dantesco, pero falta la ingenuidad para ello) de novela de caballerías el *modus operandi* de *El Arcoiris de la Gravedad*, segunda novela publicada en castellano (1) de Thomas Pynchon, el ex alumno de Nabokov reconocido tan sólo por la mujer de éste (corregía los exámenes) gracias a su letra birriosa, el Exegeta y Destructor del Ying-Yang occidental, la lucha entre Modelo y Entropía (Norbert Wiener en el papel de Lao Zi, entre oscuras callejas neoyorkinas y alcanforadas

(1) Su primera novela se publicó en Editorial Fundamentos de Madrid, 1976, con el título *La subasta del Lote 49*.

aulas universitarias), el Obseso por las relaciones entre la Física y el Sexo, el Enamorado, trovador de la pradera, de la dueña del castillo provenzal, Europa ya desdentada y desdeñosa pero otrora espléndida y lúcida.

El Arcoiris de la Gravedad, pues, se nos presenta como una sucesión enorme de distintas escrituras en busca del punto cero, aquel que sir Lancelot, à la *manière* del paranoico moderno, tentaba entre la piel de la reina Ginebra y el olor a humedad tropical de la gruta del Santo Grial. Sigilo de la intuición y, a la vez, búsqueda y encuentro con el protagonista medieval de la novela de caballerías o de la épica antigua, el héroe moderno no puede adquirir ni siquiera forma humana, ya que éste incluso toma su morfología del sistema. Conclusión: el esperpento y la fina modelación del cómic llevadas a extremos que sólo la parabólica metáfora y la licencia escritural pueden formar: Slothrop, ciñéndose las botas del gato y la capa de Superman o formando excesos fálicos como un rey Kong o un Tarzán sexualizado puede, travesti especular, metamorfosearse así para escapar del control, personificado en Poitsmann, conductista narcisificado en su impotencia y pagador de sí mismo. Slothrop, Poitsmann, los otros y la V-2, potente amenaza de la ira del Adonais hebreo, forman el cuarteto alrededor del cual gira la muerte, quinta carta de la mano del Tarot de las vanidades humanas. Así, «... fue necesaria la muerte para mostrárselo a Roland Feldspath, la muerte con sus grandes posibilidades de haber llegado demasiado tarde, y a una multitud de otras almas que se sintieron, y se sienten, incluso ahora, semejantes al cohete, avanzando hacia las luces completamente azules del vacío bajo un control que no pueden dar ningún hombre. Aquí, la iluminación es sorprendentemente suave, suave como las túnicas celestiales, una sensación de población y de fuerza invisible, fragmento de «voces», atisbos de otra manera de existir» (2).

Slothrop del Lago, sus conexiones pueden inducirnos también en el vasto abanico de sugerencias que nos apunta Pynchon a inferir ciertas afinidades (no electivas) con el Wilhem Meister goethiano. Pero así como el personaje creado por el poeta de Weimar se movía con vistas a una finalidad pedagógica cuyo fondo consistía en parecerse lo más fielmente posible a la imagen que Goethe tenía de sí mismo, el Hombrecoete asiste al espectáculo que los anteriores W. Meister-Singer y

(2) Pág. 346 de *El Arcoiris...*

su idea del Estado hegeliano han dejado de la metafórica Alemania. Lejos ya de las baladas en bosques tenebrosos y las cabalgatas sobre fatales Walkyrias, la búsqueda del punto cero y la imposibilidad de encontrarlo se reflejan en la palabra mágica del hechizo de nuestro siglo: Santo Grial = Imipolex G.

De esta manera, el escenario se trastoca y donde antes existían castillos y dueños de caballerías y porquerizas existen ahora la Shell, la Sandoz o cualquier otro invento humano creado para la acumulación y que se justifica en y para el propio nombre. Pese al sentido pisciano de las multinacionales y de la química, el Otro Lado, el Contrincante Amenazador posee su héroe, anti-héroe de este Otro Lado y que justifica la metáfora borgiana del doppelgänger. Así, Tchitcherine participa de la noche de Walpurgis sexual de Slothrop, pero, a la vez, aquél posee asimismo su Otro Lado, Enzian, el herrero, el Negro amenazante que desde su remoto origen en el continente Tercermundista, sugiere convertir el sueño de la búsqueda de Slothrop y del ruso de Santo Grial occidental en oscuro motivo de alguna metafísica de la sabana africana.

Rueda de la Fortuna rousseliana, *El Arcoiris de la Gravedad* puede ser leído como un vasto panorama de nuestra condición. Poitsmann, Slothrop-Enzian-Tchitcherine o Sistema contra Entropía que a la vez son necesarios para mantener la especie de obsesión china en que se resuelve la propia materia. El Universo creándose a sí mismo bajo la forma de un inmenso amor fou, he ahí la clave que nos sugiere Pynchon, quizá metamorfoseada en Imipolex G o en la rubia cabellera de un Katje holandesa devastadora en sus cerrados circuitos e incluso en la inteligente mirada de nuestros ratones de laboratorio. De esta manera el ciclo se cierra y el grito de xenogeopholus puede girar en espiral creándose a sí mismo:

*My name is Xenogeopholus
I'm crazy today.
Have you ever thought
Maybe I like it that way?
It's neat to be nuts
Fun to be flipped
Great to be gone
Tough to be tripped
Happiness is a warm puppy
A wet guppy
A rubber boot
A hunk of coal
A pie in the face
Is my only goal (3).*

JUAN A. JURISTO

(3) Recopilado por Margaret Jails, *Paranoiac Poetry*. Mc Graw Hill, New York, 1975.

novedades editoriales



EL POSTUMO Y BARROCO LEZAMA LIMA

JOSE LEZAMA LIMA: *Fragmentos de su imán*. Colección «El Bardo». Editorial Lumen, Barcelona, 1978.

Oppiano Licario. Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Mientras Fragmentos de su imán la conocemos a través de edición española, con Oppiano Licario no ha ocurrido lo mismo, y hemos debido alegrarnos cuando llegó una remesa de este libro procedente de México. Estas dos obras póstumas de Lezama Lima no sólo son demostrativas de la grandeza del escritor cubano, sino que señalan o refrendan el barroquismo, por un lado —en la narración—, y algo así como una apertura, un abrir aldabas y dejar buena parte del hermetismo

HENRI DE LESCOET: *Adiós sin adiós*. Ed. Rodas. Barcelona, 1978.

VARIOS AUTORES: *Crisis política, crisis económica y crisis empresarial*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.

JUAN VELARDE FUERTES: *Economía y sociedad de la transición*. Ed. Nacional. Madrid, 1978.

KURT LENK: *Teorías de la revolución*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1978.

JUAN IGLESIAS: *Surcos*. Ed. Nacional. Madrid, 1978.

JOSEP-ANTONI YBARRA I PEREZ: *Les precondicions per al desenvolupament económic de les comarques meridionals del país valencià*. Caja de Ahorros. Alicante, 1978.

FEDERICO GIRALT: *Los drogadictos*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.

ANTONIO MARTIN: *Historia del comic español: 1875-1939*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

JOSE ELGARRESTA: *Grito y piedra*. Ed. Sala. Madrid, 1979.

LUIS JIMENEZ MARTOS: *Venancio*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.

CHARLES A. KRAUSE: *La massacre de Guyana*. Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.

BENEDICTO LORENZO DE BLANCAS: *Fondo de soledad*. Ed. Rodas. Barcelona, 1978.

GONZALO VIDAL TUR: *Jaime I de Aragón y la mariología alicantina*. Ed. Caja de Ahorros. Alicante, 1978.

que le acompañaba, en poesía. Los poemas de Muerte de Narciso o de Aventuras sigilosas no se encuentran ya, o se hallan en menos proporción, en esta oportunidad en fragmentos de su imán.

Lezama Lima siempre fue considerado como la esencia del barroco americano, y más aún, se le señalaba como el único escritor que había mantenido las pautas del barroquismo original, situándole como lo más próximo a Luis de Góngora. La obra que más lo acercaba a ese concepto fue su genial «Paradiso». Y ahora, con «Oppiano Licario» nos encontramos con la continuación de esa novela, con el seguimiento del curso que es esa conversación y esas meditaciones de Cemí, el personaje central. El barroquismo torrencial de Lezama Lima ha continuado, no se ha diluido al pasar de una novela a otra, o mejor decir, de una parte de la novela a la siguiente, porque en realidad, lo que el maravilloso cubano ha hecho es una sola novela, dividida en dos partes.

Tanto en «Paradiso» como en «Oppiano», Lezama vierte concep-

- LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE: **E. Grau**. Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.
- MANUEL CASADO VELARDE: **Lengua e ideología**. Ed. Universidad de Navarra, 1978.
- ROLF HOCHHUTH: **Guerrillas**. Editorial Icaria. Barcelona, 1978.
- JERONIMO LOPEZ MOZO: **Anarquía 36**. Revista Pipirijaina núm. 6.
- JOAN LLARCHA: **El secuestro de la hija de Franco**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.
- JULIA CERRO: **Regresando al comienzo**. Ed. Sala. Madrid, 1979.
- GABRIELE RANZATO: **Lucha de clases y lucha política en la guerra civil española**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
- LEONARDO SCIASCIA: **El caso Moro**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- JUAN BENEYTO: **La identidad del franquismo**. Ed. Espejo. Madrid, 1979.
- ANTONIO TELLO: **Los niños de Dios, el templo del pueblo y otras nuevas sectas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
- MONTSERRAT ROIG: **Noche y niebla**. Ed. Península. Barcelona, 1978.
- AGNES HELLER: **Teoría de las necesidades en Marx**. Ed. Península. Barcelona, 1978.
- JOSE MARIA MUÑOZ CALLEJERO: **Las manos que dieron las flores**. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1978.
- MIGUEL ANGEL MILA: **Pequeña senda de Poniente**. Museo de Ciudad Real, 1978.
- CHARLES LEVISON: **Vodka-Cola**. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- JUAN PASTOR: **Sin labios para reír**. Ed. Rodas. Barcelona, 1978.
- JAMES CARROLL: **Madonna Roja**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.
- RICHARD BACH: **Biplano**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.
- MATTHEW G. LEWIS: **El monje**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1978.
- CARMEN CLAUDIN-URONDO: **Lenin y la revolución cultural**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1978.
- YANNICK MAIGNIEN: **La división del trabajo manual e intelectual**. Editorial Anagrama. Barcelona, 1978.
- GEORG KLAUS: **El lenguaje de los políticos**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
- CARMEN ESTALRICHT: **La casa es la perfecta república de vida**. Col. Vasija. Sevilla, 1979.
- FERNANDO BURBANO GARCIA: **Ecós de soledad**. Imp. Librería General. Zaragoza, 1979.
- R. M. MATA: **El gran libro de la moderna correspondencia comercial y privada**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.
- VARIOS AUTORES: **Al aire el canto del gallo**. Ed. Algo Nuestro. Sevilla, 1979.
- LUIS DE BLAS: **La puerta abierta**. Ed. Ateneo Popular. Torrejón de Ardoz, 1979.
- C. TORRIGIANI: **Salud y serenidad a través del relax**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.
- DELLIBE ONYEAMA: **Juju**. Ed. San Martín. Madrid, 1978.
- TIP Y COLL: **Spain**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
- HANS JORGEN LEMBOURN: **Cuarenta días con Marilyn**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
- Las delicias de los césares**. Akal Editor. Madrid, 1978.
- La academia de las damas**. Akal Editor. Madrid, 1978.
- JOSE MANUEL MINER OTAMENDI: **Los pueblos malditos**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978.
- RODRIGO ARENAS BETANCOURT: **Crónicas de la errancia, del amor y de la muerte**. Instituto Colombiano de Cultura. 1978.
- FEDERICO TATTER: **Poemas sinfónicos**. Ediciones Nueva Línea. Santiago de Chile, 1978.
- JACK-ALAIN LEGER: **Capriccio**. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- ROBERT SILVERBERG: **El programador. La ida**. Ed. Albia. Bilbao, 1978.
- JOSE MATIAS GIL: **Romance, verso del pueblo**. Col. Azotea. Sevilla, 1978.
- JULIAN SESMERO: **Bornoy, aproximación a un pintor sucesivo**. Edición del Ayuntamiento de Málaga, 1979.

tos, piensa y va recogiendo sus reflexiones. Observa, examina, escudriña, levanta pieles humanas, muebles, objetos, todo lo que impida la visión, y analiza cuanto encuentra debajo de ellos. Son páginas de una gran densidad, escritas con una riqueza inmejorable —aún en el caso de la segunda parte, que no alcanzó a ser revisada por el autor—, y que obligan a un esfuerzo por parte del lector, para no sucumbir ante esa fuerza de la palabra, para permanecer atento ante el vendaval de conceptos.

Como «Paradiso», esta segunda parte que lleva por título «Oppiano Licario» es una autobiografía, mal o bien disimulada por el autor, pero que en muchos momentos permite verlo con claridad o imaginarlo en iguales trances que su Cemí preferido. Además, hay elementos de juicio que coinciden entre ese joven Cemí y el gran escritor habanero. Y Cemí sigue discurrendo, continúa examinando situaciones, gente, circunstancias, examinándose a sí mismo en esta segunda parte. Se podrá volver a insistir en

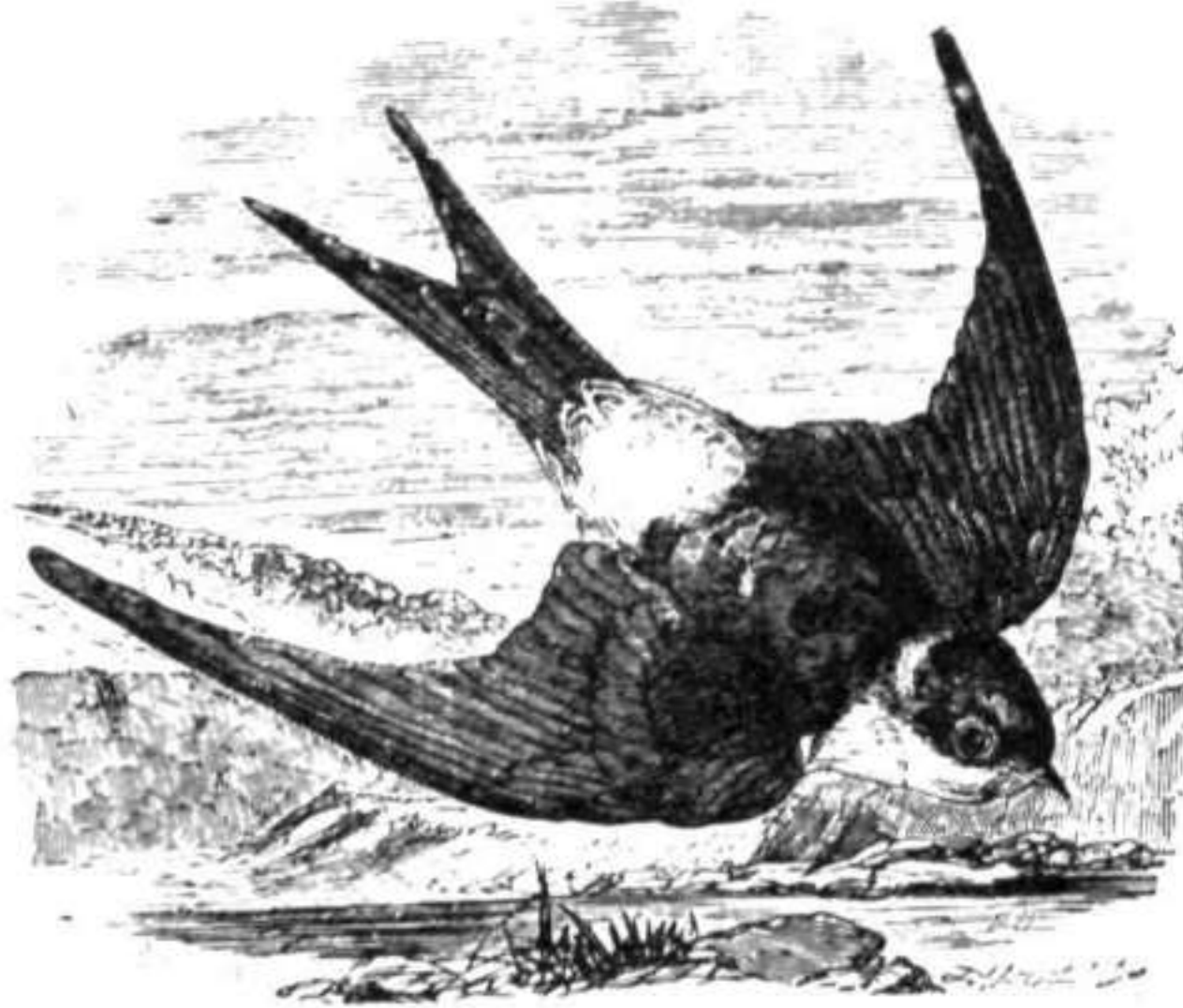
que «Oppiano», como «Paradiso» no son novelas, que están más próximas a la poesía, al ensayo, a una refundición de géneros literarios, todo eso es secundario, lo esencial es la obra descomunal que nos ha dejado Lezama Lima. Para ninguno de los conocedores de este gran escritor cubano, era un misterio que él venía escribiendo —continuando lo expuesto en «Paradiso»—. El lo había manifestado en muchas oportunidades, y parecía



no tener ninguna prisa, trabajar a un ritmo sobrio, sin autoimponerse fechas de conclusión, como tampoco extensión de la nueva obra. Posiblemente lo que ahora conocemos, no es todo cuanto Lezama quería dar a conocer. La obra quedó inconclusa y así ha pasado a la editorial. Pero es curioso contraponer todo esto ya bastante conocido, con lo que en los años setenta, después de la aparición de «Paradiso» expresara el propio Lezama con respecto a «Oppiano» y a su estilo literario. Por ejemplo en carta que me dirigió el 22 de agosto de 1975 me decía a una pregunta mía sobre el barroquismo —concretamente con relación a él—: «le diré que ya lo del barroco americano me apeta. El barroco europeo surgía después del gótico flamígero, del plateresco, del isabelino, pero la única raíz del barroco americano está en su hibys (sic), sin que eso quiera decir que ahí surge el estilo barroco».

Resulta interesante repasar esas líneas, sobre todo porque siempre se situó a Lezama como el máximo artífice de esta expresión en la li-

teratura contemporánea latinoamericana. Incluso, se ha hecho alcanzar a Borges con esa fuerza desmesurada del barroquismo de América Latina, y en la misma carta comentada, Lezama decía al respecto: «Borges ha mezclado muchos estilos y no tiene nada que ver con el barroquismo. Simultanear los estilos es también muy americano. Pero designar con viejas denominaciones hechos artísticos nuevos engendra muchas falsedades». Y en los párrafos finales de la carta alude a raíces del barroco americano,



pero la letra se hace incomprendible por momentos sin que podamos, por tanto, obtener el jugo de esa reflexión: «El barroco americano tiene que ver algo con Chichara en Mori (?), no con las manifestaciones del barroco europeo».

En cuanto al trabajo que le ocupaba en esos años, concretamente 1975, fecha de otra carta (28 de marzo), el propio Lezama señala: «Sigo haciendo mis poemas y trabajando en mi propia novela una especie de continuación de *Paradiso*». Queda entonces muy claro lo

EL ESCRITOR ESCRIBE DE LOS ESCRITORES

HENRY JAMES: *Los papeles de Aspern*. Colección Narrativa. Ed. Planeta. Traducción: J. M. Valverde. Pról.: Carlos Pujol. Barcelona, 1978.

Con Henry James, neoyorquino de familia culta, enamorado de la vieja Europa, hermano menor del filósofo del pragmatismo William James, cosmopolita, dominador de ambientes burgueses intelectualizados, muerto en Londres en 1916, volvemos a recuperar con cierta fortuna y alegría una concepción de la literatura narrativa en la que la profundidad, la sutileza y los recursos expresivos no cabalgan necesariamente sobre una violenta ruptura de las formas tradicionales. Se deduce que el respeto por las servidumbres del punto de vista narrativo, la linealidad temporal, la lógica situacional cotidiana, el dato racional (dentro de una situación dada) y la ausencia de «aspavientos» técnicos (aparentes) no eliminan la categoría sutil y soterrada de la expresión escrita, aunque nada impide que todos esos elementos, cargados de precisión, se pongan al servicio, como es el caso de James, de una inteligente capacidad dilatoria que juega astuta e irónicamente con el circunloquio y la ambigüedad.

El propósito de James es —en expresión de su prologuista Carlos Pujol— «domesticar lo inefable». Hay siempre en sus creaciones un secreto que macera que va adquiriendo naturaleza de espejismo, pero que finalmente no es un espejismo (salvo la forma en que el narrador dispone sus artilugios) o, en cualquier caso, es la misma inefabilidad, si no domesticada, por lo menos cercada y vista. Hay en James un equívoco placer itinerante lleno de matices y sugerencias que casi dan a entender preferencia por los medios antes que por los fines. Ocurre, sin embargo, y de aquí el talento y la lógica, que los fines iluminan los medios y aquéllos no son triviales, sino que entrañan honda reflexión sobre la naturaleza humana y social, cuya hilaza —en el libro que nos ocu-

pa— une a través de cinco historias —cuentos largos— la principal constante de Henry James, que podemos resumir como el enfrentamiento del artista con las exigencias de la vida práctica y las infinitas variantes que de tal planteamiento se desprenden. Yo me atrevería a decir que la problemática arte-vida de Henry James es el polo opuesto a la teoría pragmatista sistematizada por su hermano William, aunque por otra parte participe de su desencanto y de su relativismo. Pero éste es otro asunto.

Henry James encauza su ciencia narrativa a dilucidar problemas de raíz vocacional en los que interviene el escritor como personaje, el escritor en relación —eventual— con otros escritores y el escritor en relación con la demás gente, la sociedad, y no en su sentido económico-administrativo, que aquí calificaríamos de pedestre; tampoco en el sentido de la «creación pura» —el escritor en acto—, sino en un compuesto extraño que no acaba de ser ideológico o político ni absolutamente intelectual o de «oficio», aunque indirecta e inevitablemente participe de las dos cosas. A ver si nos entendemos. Es el escritor consagrado, pero en su función externa y social, y esto autoriza a pensar que, a partir de la consagración, la posible decadencia, la rivalidad, el destello del mito y sus consecuencias pragmáticas, la experiencia, el fracaso, la obsesión de la obra perfecta, a partir de ahí ya el problematismo no es privativo del escritor y se relaciona con la universal condición humana, lo cual no hace más que abonar el mérito de James, capaz de salir, sin que se pierda el aroma literario profesional, de un círculo que podría pecar de minoritario y aislado apto para especialistas estériles. Y es que a estos efectos lo mismo da ser escritor que ingeniero. Cambia, desde luego, la sensibilidad, creo, pero también sabemos que cada tipo de sensibilidad es relativo a su gremio (y acabamos de emplear un argumento del pragmatismo).

de continuar aquello que inició con «Paradiso», y en cuanto a aquello de «trabajando en mi propia novela», bien puede ser tomado como novela que le concierne directamente a él, por ser él el personaje, en buena cuenta, por retratar su vida en ella. En «Paradiso» se habla, se hace referencia a Oppiano, las páginas de esa primera novela se cierran dejando la expectativa, la duda acerca de Oppiano. Era imposible, por lo tanto, que el autor no se hubiera dedicado de inmediato a trabajar en esa continuación

que trataría de iluminar lo que significaba Oppiano.

Sería muy importante e interesante, saber si Lezama cerró un ciclo o una parte de su novela autobiográfica, con «Paradiso» o si creyó conveniente, por razones editoriales, o porque la segunda parte aún no estaba a punto, «cortar» en lo que conocimos como punto final. Saber algo no sólo del método de trabajo, sino de las ambiciones que encerraba con respecto a esta impresionante narración.

En los poemas de «Fragmentos a su imán» se siente más la naturaleza en contacto con el poeta, cosa que difícilmente antes se pudo percibir en su obra en verso. Lezama no es solamente un poeta orfebre de la palabra, un alquimista de pensamientos y observaciones, sino que además puede —y en este libro lo vemos con mayor claridad— ofrecer excelentes niveles imaginativos, que suma a las muchas y maravillosas características de su arte.

CARLOS MENESES

Dos propuestas principales hace James: una, la del mito literario juzgado o enquistado en el presente; otra, la de la relación intergeneracional. Al primer grupo pertenecen Los papeles de Aspern y El lugar del nacimiento. Al segundo, La lección del maestro y La media edad. Queda fuera del esquema, aleteando, La vida privada, que es un amable sarcasmo sobre la doble personalidad del escritor, la que se desprende de su obra de creación y la que evidencia «en sociedad».

Hora es ya de decir que en este libro de Henry James se contienen dos o más novelas cortas —con indudable tratamiento de cuento— que pasan por ser modélicas en su género y de las mejores que se hayan escrito jamás, porque en ellas se advierte la voluntad de la pieza bien hecha, elaborada, estudiada en sus mínimos detalles de estructuración y significado. Y aunque las anécdotas en sí no son nada de lo que se pueda entender por deslumbrante, tienen en cambio un tratamiento y un decurso demorado, parcialmente escamoteado —en el estilo clásico de James—, que aparecen como un virtuoso pretexto absorbente para que otros valores tengan la oportunidad de emerger, el valor del ambiente, el valor del tempo, el valor del retrato psicológico. En Los papeles de Aspern, por ejemplo, no sólo se trata del glorioso poeta muerto, cuya longeva amante guarda cartas y testimonios que un promotor de cultura quiere rescatar casi con procedimientos de espía educado y gentil, sino que también cuenta de manera suntuosa el ambiente de Venecia, la atmósfera de sus viejos palacios decadentes y la degradación del mito poético frente a la realidad cicatera y humanamente utilitaria y, sobre todo, cuenta la interacción de los elementos y la habilidad de crear —en la técnica refinada del cuento— dos líneas epilógicas dependientes, enriquecedoras y confluyentes, y el resultado es una frustración no exenta de ternura. Los papeles de Aspern (como si dijéramos los papeles de Shelley o Byron) tienen un precio que ni la más grande admiración literaria puede pagar: el matrimonio «por interés». Una ligera va-



cilación, un gustoso e irónico equívoco, y los papeles son destruidos por despecho. Ya digo, una historia que demuestra que no hay historias, sino escritores. En El lugar del nacimiento, la casa donde nació el genio nacional, de ulterior utilización crematística por las organizaciones del patrimonio estatal y las riadas del turismo, hay una bella imagen que aprender: lo que no se puede destruir es preciso recrearlo. Por último, La lección del maestro y La media edad tratan el problema de la independencia sentimental del artista. El genio es espartano y el maestro, ya en la impotencia y todavía de «buen ver», se apresura a arrebatarse al discípulo, uno de los «elegidos», sus posibilidades de fracaso y de renuncia al marchamo heroico. De modo que la «lección del maestro» es quitarle al discípulo una hermosa mujer ideal, de lo que nadie, por supuesto, queda convencido, pero da la pauta de cómo Henry James entiende la locura del arte.

De los diversos planteamientos y por encima de la ironía salvadora y mundana que desempeña el rol de la máscara y el pudor social, en la recopilación de James es preciso rescatar esa no por delicada menos feroz adoración del artista puro hacia la nostalgia y el mito del artista puro, sueño que, a veces, rotas las barreras, a pesar de todo, se hace realidad, y un cuento como Los papeles de Aspern no anda demasiado lejos de convertirse en el símbolo de lo que intentamos decir.

EDUARDO TIJERAS

CON FONDO DE AMOR Y MUERTE

MIGUEL ANGEL MOLINERO:
Venir de lejos. Colección Adonais. Editorial Rialp. Madrid, 1979.

El «Se canta lo que se pierde», machadiano no es más que una recuperación española del candilazo sumérico: «No hables de lo que has hallado: habla de lo que has perdido». Miguel Angel Molinero, que sale al tercio de la poesía por primera vez, se aplica al proverbio en buena medida, porque la mayor parte de su libro es eso, un «Venir de lejos» que puede traducirse como la expresión serena de una experiencia cuajada. El agua—«que tanto nos gusta»—es el río de la vida, inexorablemente al mar, como en Manrique, que también interpreta la definición sumérica: «Puse la vista en el agua y vi correr mi destino». Las relaciones culturales Oriente-Occidente no ofrecen tantos contrastes—aunque, desde luego, existan—, a pesar de lo machaconamente pretendido. Por algo la cultura griega encuentra su pilar en la sumeria, a la que debemos, pongo por caso clave y adecuado, la medida del tiempo que fija nuestro calendario. Ese tiempo que Miguel Angel Molinero hace tema de su corazón, junto con el del amor: «No trabajes con un tema que no entró a tu corazón», dice la sabiduría acadia. El tiempo—lo pasado que lleva escrito el futuro—y el amor, la posibilidad del tiempo repetido en la trascendencia. No hay, sin embargo, expresamente, sentido de la trascendencia en este libro. La culminación del amor, la descendencia, no comparece aunque se delate por la definición de lo natural. «La vida es la corriente de un río en cuyas aguas no podemos bañarnos dos veces», como enseñaba Heráclito el Oscuro, y a esa máxima se acoge Molinero, conjuntando su contenido con una dicción elegiaca, fluida, medularmente reflexiva. Solamente el recuerdo como ente recuperador. Si no se baña en las mismas aguas, conserva la memoria que, vagamente, contempla: «Llegar en otoño a una ciudad desconocida, / entre lluvias, con fantasmas nocturnos de los trenes / todavía a lo largo de la piel, / es una manera sórdida de escapar a la infancia». Pero esta recurrencia ideal es pronto cercenada: «A veces, sonrío inseguro, como un niño, / pero el dolor que curva sus espaldas es un dolor de hombre». La realidad, la evidencia, actúa, como contra-

punto, como gozne accionado sobre un deseo que se manifiesta, más que como tal, como única tabla de salvación imposible. Dicho de otra manera: el rescate del tiempo no es una obsesión, es, simplemente, una forma de no olvidar la pureza, a la que igualmente se acerca por lo que más se identifica con ella: el amor deslumbrado, sin connotaciones sexuales, aunque, como dice Epicuro, en lances de amor el cuerpo es parte inseparable del alma. A lo sumo, en ese sentido, un tangencial rumor de lo negado: «Mi ronca voz entre tus pechos de seda, / como el viento de levante hundiéndose / en las flexibles palmeras». El tratamiento del tema tiene, pues, carácter idílico—y neorromántico—mas sin cargas bucólicas, tan al uso en poetas de cuerda meditativa, últimamente encumbrados por los poetas más jóvenes. (Por supuesto que no nos referimos a un poeta reflexivo como Fernández Andrada, sino, pongo por caso, a un poeta de parecido orden, como Ricardo Molina.) En Molinero el amor es una sensación de compañía, sin soportes externos, sustancia que discurre plena y sin adherencias que hagan dividir la atención, hacer circular el poema por ambiguas vertientes separadas, divergentes. «Pues nada vuela más allá del amor», dice, y en la aseveración cumple su instinto de «soledad de dos en compañía», porque la claridad instantánea que sella y retiene el tiempo sólo se capta en la caricia. Decía Shelley que «nuestros cantos más dulces son los que expresan los pensamientos más



tristes». Miguel Angel Molinero lo sabe, pero no lo asume como prurito sino que va en su ser de cuna a tumba. Hay una orfandad visible que no procede de aprendizajes, de posturas, de conveniencias, que emana limpia y rotunda hasta hacerse melodía de la «oscura memoria», esa especie de espíritu que no engaña y emerge con las dolencias del corazón. Estos dos temas aludidos son nucleares, sustento y vértigo del libro, pero no excluyen otras expectativas. Por ejemplo, la solidaria, porque amarse—lo podría decir el poeta—es aleccionar a los demás. (Molinero, no obstante, la hace explícita: «No llegará muy lejos quien espere recompensa / por amar a los hombres y las cosas». O, como oposición, «Y ser cómplice del dolor que ciega a los otros, / olvidar que los pájaros eligen patria donde nazcan sus hijos», que conecta con la materia de la errancia, abordada en el poema «Desdichadas trazas de vagar», que dedica a Luis Cernuda y es un homenaje de comprensión y apoyo a las razas migratorias.) Por ejemplo, el de la muerte, por si presente en el tema del tiempo, tal como lo toca, y más abiertamente en otras zonas del libro, ya como desembocadura inevitable de este error de la Naturaleza que es el hombre. En esta línea, Manrique comparece de nuevo. «Bien cerca está el mar, el fin de todo viaje», porque «... y el futuro(es) / esos cobrizos reflejos del crepúsculo / que lentamente reclaman las tinieblas».

El futuro es eso para Molinero, pero en sentido literario es otra cosa bien distinta porque no ha podido empezar mejor su andadura y, en consecuencia, los augurios no pueden ser más alentadores. Leyendo este libro nos encontramos con la lección poundiana como bandera: «No emplees ni una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador». Apenas un tópico—«barbas bíblicas», quizá—. Ninguna retórica. Jamás una salida de tono hacia lo pomposo desfasado, hacia la afectación ridícula y anacrónica tan dable en la mayoría de nuestros poetas más recientes. Y leyendo este libro—al margen de apreciaciones críticas—pensamos que el jurado del premio Adonais pudo muy bien «columpiarse» al no concederle, siquiera, un accésit.

Afortunadamente, Luis Jiménez Martos—a quien hay que agradecerse—lo ha rescatado para su colección y para la veta de la mejor poesía joven española, hoy con él enriquecida.

ANTONIO HERNANDEZ

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JOSE BURGOA ABARCA

Dedicamos esta sección a los escritores noveles —que no hayan publicado ningún libro— cuyo valor literario nos parezca digno de destacar. Los interesados pueden enviarnos sus obras inéditas para su selección, pero no mantendremos correspondencia ni devolveremos los originales.



GEOGRAFIA DE UN PREFACIO

*Todas las cosas están sólo en los tres.
En el cuarto se complacen.*

H. Jamsthaler

No sé si hablarte de mí
o de aquella nube pasajera
que arrancó
cuanto de ti tenía
para dejarme una Z inútil
flotando sola en mi abecedario.

GEOGRAFIA DEL ALBA

Un nuevo día
y el fogonazo que embiste,
una nueva perla
y aquel tierno animal degollado,
un recién nacido
(su grito inundando el mundo),
un nuevo amor —tú siempre—
y el viejo dolor aquí,
en las palabras.

GEOGRAFIA DE UN NAUFRAGIO

Un dardo duerme clavado en la diana.

6:
fracaso, sin duda, de quien lo lanzó.

Una pareja no deja de besarse:
soy el último en este bar.

Mendigo un cigarro en la mesa vecina.
Nadie en ella. Sería hermoso hacer el amor
sobre esta mesa. Allí, en un rincón,
una mujer me mira insistentemente:
soy el último en este bar.

La noche es agresiva. Te quiero en este instante;
sin dulzura, pero con profundidad.
Te quiero de una forma pesada.
Me siento una inmensa grúa amándote:
soy el último en este bar.

Tu memoria acaso se ha asomado sin lograrlo.
Tan sólo veo la punta de tu gabardina
saludándome como una mano
al ritmo de una melodía fácil:
soy el último en este bar.

Creo que Poe me mira;
sus dedos son largos y tiemblan.
Tiene un vaso en una mano
y ha dejado de escribir.
Alguien apaga la luz:
soy el último en este bar.



GEOGRAFIA DE UNA PRESTIDIGITACION

El viento lo llevó en su vientre.

Tabula smaragdina. H. Trismegisti

Todas	palabras	Magia
Bisonte	ñandú	Cornamenta
	tren	Hueco
	súbete	en Marcha
Palabra de Honor		Palabra Enojada
Alta paloma		Seno de muchacha

la cera en las celdas

y en mi voz una rosa desarmada

Todas	palabras	Magia
	desnudas las veo	

no tienen piel las muy pillas

Se Tientan se Agitan Se suben las Faldas
Rondan y Rondan Las calles

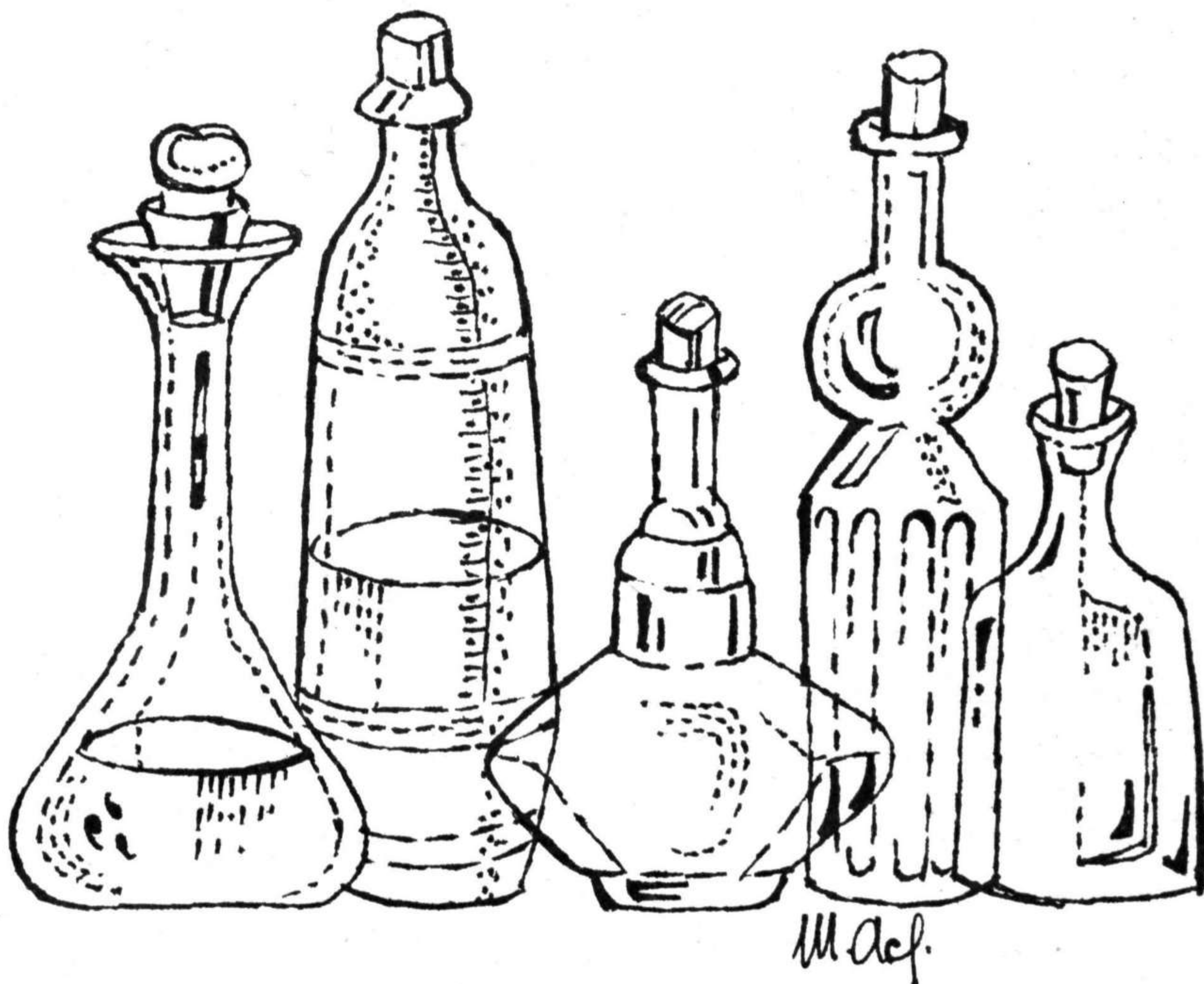
(a veces las veo en grupo, borrachas)

Formando figura en hilera
—cómico rostro de frase rimada—

Todas	palabras	Magia
	nada por aquí, nada por allá	

nadA

nAda



GEOGRAFIA DEL TEATRO

Saltimbanqui / Arlequín
se detuvo ante la estatua
que se apoyaba en mis hombros;

endiablado giró mil veces
y empezó a despojarse de sus máscaras:

Arlequín una,
Arlequín dos,
Arlequín diez máscaras de cartón...

La última era un rostro igual al mío.

Arlequín rompió a llorar.

La magia nos había desbordado.

GEOGRAFIA DE LA DANZA

Las dos muchachas bailan

ante el espejo;
como serpentina sus miembros
se alargan
e invaden el cuarto.

Sólo la música, al fondo,
hila una historia con ellas.

Terminado el ejercicio
cuelgan de un astro
sus finas zapatillas,
se encogen de hombros
y atraviesan el umbral de mis lentes
para perderse tras la imaginación
como dos gotas de lluvia fresca.

GEOGRAFIA DE LA AMADA

Para Adela Moltó

Los fantasmas amantes
no atraviesan muros fríos,
sino vestidos suaves como gasas;
susurran al oído
palabras que luego te desvelan
y hacen sonar el cristal de tu jarrita
con un cuchillo de aire.

Dulcemente
se pasean y te miran
cuando estás desnuda como ahora.
Más tarde, se esconden tras los espejos
y aguardan las doce,
cuando tu cuerpo fatigado
se ha olvidado de sí mismo
y eres, sin querer, una princesa.

GEOGRAFIA DEL DESEO

Cuando llega la noche y me transtorno
quiero morir en tus piernas abiertas.
Pero no es de tu vientre lo que espero;
en tus manos tienes escrito un hijo,
en tus labios la flor
que he de plantar en mi sombra solitaria,
en tu vacío mi nombre
como una frágil huella del mar.

GEOGRAFIA DE UNA CITA

Desteñida solapa. Pero trae sobre su franela
todos los nombres de las historias tristes.

Del mismo modo se eleva
cuando vuelve el frío y concertamos
el consabido encuentro con nuestro doble
—una voz siniestra y gutural—
sobre el puente o bajo el puente.
(Se oye un tic tac de péndulo).

Llegada la hora, notamos
con socarrón asombro
que sólo un niño cruza
con un agujero en el bolsillo,
dejando a su paso
un inquietante rastro de canicas.

GEOGRAFIA DEL INSTANTE DECISIVO

Vámonos a recoger
caballitos, estrellas,
anémonas,
frutos maduros
y salados.

Vámonos a andar por la playa
que cuando no nos vean
simularemos un empujón del viento
y nos echaremos a la mar.

(De «Helios y otras geografías»)



HAMMETT, CHANDLER, HELLMAN: EL REGRESO DE LA SERIE NEGRA

CARLOS BENITO GONZALEZ

Si la célebre publicación **Black Mash** volviese hoy día a editarse, nos sorprenderíamos enormemente de su casi seguro éxito. La publicación en donde las firmas de los grandes del género negro aprendieron a crear su estilo, sería ahora considerada como una edición de grandes narradores y, lo que es más, como una plataforma cercana a la noticia, al reportaje y a la expresión directa de muchos de los sucesos de la calle.

Porque los pobres tipos que inundan las páginas de las narraciones de tipo negro y las pantallas de más de una película del mismo estilo, son ahora tanto o más reconocibles que en su momento. Y si bien determinados lugares, situaciones o conflictos concretos han variado totalmente, no es así para los caracteres y los principios que definen y movilizan a sus personajes, que han permanecido inalterables en una curiosa forma de simbiosis entre la invención y la realidad.

Si la publicación a que me refería era considerada un plato de consumo para paladares poco exigentes hasta que no se deshizo el malentendido, no hay razón aparente alguna que pueda apoyar la idea de que en este momento los hechos iban a transcurrir de forma diferente. Es más, de suceder así no podríamos extrañarnos de que la literatura negra desapareciera como tal, para convertirse en una sección especial en cualquier publicación de lujo. No. No es posible sacar a este género de la cloaca porque allí es donde vive, cuenta y encuentra su razón de ser. Y si esta literatura de calidad es sólo comparable en su nivel de audiencia popular a las típicas y terribles publicaciones «rosas» o «del Oeste»,

no es por otra causa más que por la cantidad enorme de concomitancias existentes entre lo que narra, el lenguaje con que se narra, tanto a nivel literario como cinematográfico, y el público no lector.

Las claves del éxito

«Era una muñeca. No llevaba sombrero. Su impermeable, blanco, con cinturón; sus cabellos de tono platino, muy bien ordenados; los botines hacían juego con el impermeable; el paraguas, de plástico, plegable; y sus ojos, de color gris azulado, que me contemplaban fijamente, como si acabara de decir una palabra fea. Le ayudé a quitarse el impermeable y ella me dirigió una amable sonrisa. Tenía un par de piernas que, hasta donde me era posible ver, no resultaban nada desagradables. Llevaba medias color de noche diáfana y las estuve admirando con profundo interés, sobre todo cuando cruzó las piernas y tendió hacia mí su cigarrillo para que le diera fuego.

—Christian Dior —aclaró, adivinando lo que resultaba evidente que yo estaba pensando—. No uso nunca de otra marca. ¿Hace el favor de darme fuego?

—Pues hoy usa usted muchas más cosas —respondí al tiempo que encendía el encendedor.

—No me gusta mucho que me hagan insinuaciones tan temprano.

—¿A qué hora le parece mejor señorito Vermilyea?»

Si me he extendido tanto en transcribir este trozo de **Cóctel de Barro**, de Raymond Chandler, no ha sido más que para tener un ejemplo cercano que

pueda ir dando consistencia a nuestro recorrido por lo negro.

Tanto Chandler, como Hammett o Hellman —aunque esta última desarrollaría su labor esencialmente dentro de la industria cinematográfica— elaboran y recrean un lenguaje eminentemente popular. Lo cotidiano toma aquí categoría de principal, para convertirse por arte y magia de una serie de buenas plumas en un objeto literario muy por encima de temas o sucesos que tienen una supuesta importancia social.

Cuando Hammett narra el rostro de un interlocutor, o una situación de violencia en un garito de juego en **La llave de cristal** o en **Cosecha Roja**, estamos asistiendo a una escena cotidiana en un escenario reconocible, puesto que acción y narración se acercan de tal forma que precisamente en esas primeras décadas del siglo en donde se narra, era en donde surgían y sucedían las acciones.

Casi como una forma de periodismo, pero a la inversa, los narradores negros son capaces de atraer a cientos de lectores que padecen, sienten y son sujetos más o menos cercanos a lo que se cuenta. Esta sería la clave del éxito y, como después veremos, la de su regreso por todo lo alto: la capacidad de extraer de lo más bajo de la sociedad la verdad de los hechos.

La descripción que señalaba al principio y su pequeño diálogo son un claro exponente de lo dicho: una descripción aparentemente vulgar, pero certera, seguida de un diálogo burdo, pero altamente expresivo, lleno de connotaciones sobre los personajes y, lo que es más, potente hasta altas cotas por cuanto expresa mejor que nada la iro-

nía surgida del cansancio, la desesperación y el hastío. El regreso de la literatura negra tiene, pues, una justificación para su triunfo.

El cine también cuenta

Cuando en 1941 el director cinematográfico y guionista norteamericano John Huston adaptó la novela de Hammett **El Halcón Maltés** para el cine —que ya en 1931 hubiese llevado al cine Roy del Ruth—, se puede decir que da comienzo una nueva era importante para la serie negra.

Si fue hacia los años treinta cuando la literatura de este género va a alcanzar su máximo esplendor, diez años después es cuando recobra su fuerza desde un medio que nunca le había sido del todo ajeno: el cine.

Si en cierto sentido podemos considerar al expresionismo alemán como un importante precedente del cine negro norteamericano de los años cuarenta en todo lo referente a concepción de la imagen, la estructura del guión y la iluminación, el cine no había abordado directamente y de forma tan excepcional el tema hasta esos momentos.

Si la parte clásica se prolonga hasta 1950, no hay que olvidar que al mismo tiempo siguen produciéndose novelas de serie negra, y que los grandes del género son invitados por Hollywood a colaborar o bien directamente en los guiones que se realizan, o bien en las adaptaciones que sobre sus novelas van a filmarse.

Esto va a dar pie a uno de los momentos de mayor interés para el cine norteamericano, sentando un precedente pocas veces mejorado en lo referente a colaboración de grandes autores —no olvidemos que Fitzgerald, Faulkner y otros colaboraron con Hollywood—, y haciendo del momento uno de los objetos de máximo interés, por su complejidad, en lo referente a enseñanzas y resultados en mucho tiempo.

El cine negro de esa época va a ser el refugio de muchos autores interesantes que, al no poder desarrollar su obra en clave de realismo social, optan por este cine que, con su sórdida negrura, daba a modo de parábola un reflejo pesimista de la realidad social.

Los personajes de «Cayo Largo», «El gran sueño» o «Tener y no tener» muestran un mundo en descomposición poblado por seres depravados, personajes roídos siempre por la sed o la ambición del dinero y el poder, en un envoltorio de intrigas criminales y conflictos psicoanalíticos, que

distancian considerablemente este género del cine policíaco de anteguerra, menos complejo y mucho menos turbio.

No hay que olvidar para comprender el clima en el que se desenvuelve el cine negro, que en 1947 inicia sus actividades la famosa Comisión de Actividades Antiamericanas destinada a extirpar de raíz la «inflación subversiva» en el seno de la industria del cine. La Comisión es implacable y realizará una serie de investigaciones inquisitoriales sobre las ideas y creencias de la gente del cine. Al cerrar sus sesiones en 1951, el Comité pudo establecer una lista negra que incluía 324 nombres, a los que los productores se comprometieron a no dar trabajo hasta que no fuesen rehabilitados por el Clearing Office.

Esto va a suponer el éxodo de personalidades claves en la historia del cine tales como Chaplin, Orson Welles, Jules Dassin o Joseph Losey. Este clima es justo el que propicia y ve nacer el mejor cine negro. Clima de miedo y desesperanza en donde se ponen a trabajar personalidades que, como Huston, se habían negado a declarar ante el famoso Comité.

«El gran sueño», dirigida por Howard Hawks, sobre la novela homónima de Raymond Chandler, en donde Faulkner colaboró en el guión, junto a «Tener y no tener», dirigida por Hawks, sobre la novela de Hemingway, pueden considerarse dos obras maestras del género.

El personaje de Marlowe, interpretado por Bogart, dará una consistencia pocas veces vista a los rostros de la miseria y la sordidez, hablando mejor que cualquier obra de tesis social sobre el momento de crisis que vive Norteamérica. Pero las nuevas generaciones de cineastas no olvidan la potencia del género. Las nuevas adaptaciones de viejos éxitos así lo demuestran.

«Al final de la escapada», de Jean Luc Godard, realizada en 1959, abre la «nouvelle vague» francesa precisamente con un homenaje a lo mejor del cine negro, en donde, por si fuera poco, abundan las citas literarias del mismo. Robert Altman dirigirá a principios de los setenta una versión muy personal de «Adiós, muñeca», de Chandler, y el cineasta polaco residente en Norteamérica, Polansky, realizará un típico «remake» de las series negras con «Chinatown», en donde aparecen de nuevo las mismas caractereologías y conflictos que en los años cincuenta, tan sólo que ahora han pasado veinte años desde que sucedieron los hechos.

Otros títulos que han desarrollado el tema se han ido sucediendo con los

años: «El detective», «Bullit», «Un detective curioso», «El buscavidas», «Una luz en el hampa», etc., hasta el punto de que prácticamente ninguna novela de Chandler, por poner un ejemplo, ha quedado sin ser llevada al cine, salvo «Cóctel de barro» y algún que otro relato corto.

Por su parte, se pueden contar por centenares las reediciones, nuevas ediciones aumentadas y corregidas, y la publicación de algunos autores extrañamente relegados u olvidados, lo que define mejor que nada la presencia y el interés del género y las conexiones expresivas con una realidad que en más de un aspecto no ha variado tanto.

Casi como un periódico

Un trozo de noticia periodística rezaba así hace unos días: «José Joaquín Sánchez Frutos, alias "El Jaro", murió el pasado sábado cuando intentaba robar un coche a punta de navaja. Hace un mes se detectó su presencia en la zona de Peña Grande y el pasado sábado, cuando repetía por enésima vez la escena del robo de un automóvil, ocurrió lo imprevisto.

Un hombre que esperaba en la ventana la llegada de un amigo, advirtió



cómo varios jóvenes rodeaban a quien esperaba para obligarle a entregar las llaves del vehículo. Con una escopeta en la mano bajó a la calle. "El Jaro" se enfrentó al hombre armado, y éste disparó. "El Jaro" tenía sólo dieciséis años.»

Es evidente que el trozo real parece sacado de cualquier película de serie negra. El ejemplo es sólo representativo, pero no lo es tanto el paralelismo entre una situación como la descrita y el tipo de situaciones que, en general, se describen en las narraciones de serie negra. Esta aparente coincidencia no lo es tanto desde el momento en que observamos con otra perspectiva los hechos.

La verdadera narración negra se asemejaría mucho más en su base a un documental de ficción o a un relato periodístico que a otro género. Lo negro tiene una extensión muy superior a lo que aparentemente representa. Y esto es así desde el momento en que una gran cantidad de situaciones y personajes que viven en el subsuelo social, creando un submundo trágico y oscuro, cuyos brazos representan facetas más o menos generales de lo cotidiano.

Lo negro se extendería así a casi todas aquellas formas de comportamiento y visión social que se producen por debajo del nivel considerado como «normal» o «aceptable». Y de ahí no sólo su importancia, sino también su actual auge. El momento social en que lo negro cobra importancia es siempre aquel en donde factores de tipo económico (depresión, etcétera) y social (inestabilidad, etc.) se acrecientan en relación a su mayor conflictividad.

Esa situación produce una violencia latente cotidiana que crea una tipología social característica, en donde lo negro sería su parámetro definitorio. Esta extensión de los conflictos no halla, sin embargo, una expresión directa en los medios de comunicación. Por eso mismo, la importancia de un género como el negro, que no sólo recoge y da cabida a estos hechos, sino que al mismo tiempo los desarrolla en el sentido de intentar aclarar su existencia y causas que la motivan, aumenta día a día.

El regreso con fuerza de lo negro no debe extrañar entonces. Las condiciones son propicias y la expresión de su realidad puede, como en otras ocasiones, ayudar enormemente a comprender que, en el fondo, lo que cuenta no es más que la parte mal oliente de la imagen que se refleja en el espejo en donde nos miramos todos los días.

ANTECRITICA DE UN LIBRO DE VERSOS: "HABITABLE" (PRIMERA POETICA)

PUREZA CANELO

EN el verano del 76 yo estaba verdaderamente en una crisis que se me venía encima cuando reflexionaba y posteriormente ejercía el encuentro con el poema, con mi poesía. Recuerdo muy bien que pensamiento y creación se me revolvían al unísono planteándome muchas dudas en cuanto a la gestación «material» del poema, del ejercicio en sí mismo. Después de varios libros sacados a la luz y de haberme tomado la palabra con una naturalidad hacendosa y ciega, ejercitando una comunicación que yo creía posible, empecé a sentir por vez primera que ese matiz autobiográfico y de existencia contada al dedillo no ofrecía ahora para mí una aventura poética ni estado de purificación de obra consecuente. Instintivamente me rebelé contra el sentido que podía o pudo tener en un momento dado el poema de tema o el libro semi-ordenado en esos lugares comunes a los que suele recurrir el poeta honestamente cuando ya ha entablado éste cierta amistad con su oficio de «sentidor». Tan desorientada me encontré frente a mi poesía anterior y ante este extraño rechazo que se iba albergando lentamente en mí, al principio con cautela y poco a poco con ciertas seguridades todavía oscurecidas, pero que yo no dejaba de vivir y revisar, que durante el tiempo de vacaciones y para descansar del fantasma que me asediaba continuamente necesitaba yo estar el

mayor tiempo posible fuera de mi casa, al aire libre, con los elementos naturales. Pasaba las mañanas enteras tumbada en el campo o poniendo mi retina al borde del río; eran tardes sofocantes embalsamándome de la tierra elemental por los alrededores de mi pueblo extremeño. Ocurría que la única manera de sentirme disciplinada y al mismo tiempo en libertad de pensamiento se convertía en un tesón lleno de contrastes: la vida rural a todo trapo, unida a una visión destemplada por mis debilidades de creador a prueba de silencio y filtrándolo todo a través de la naturaleza de un estío que a la vez que me iba ayudando me perdía suavemente, decidida como estaba yo a no escapar de la nueva concepción de un ámbito poético, todavía indigerible, pero que empezaba a estratificarse en mi voluntad con el paso de los días uniformes. De noche era sólo cuando podía montar mi guardia obligándome a descender a esta desolación que no encontraba, tal y como había ocurrido tantas otras veces frente a la cuartilla, a encauzarse en vibración poética, ni en aparatosa acción de un primer arranque de verso bien caído; como si de pronto desconociera aquel impulso antiguo para trocearlo anímicamente ahora en el poema, como si fuera un engaño volver apasionadamente a cantar la luz que me ofrecía el mundo, y el tiempo, y el paisaje, y la adolescencia, y la soledad, y

los ruidos de mi madre por la casa, y el monólogo interior con las sombras del existir y padecer. Nada de estas cosas que me enriquecieron en determinadas épocas de mi vida me convencían ahora y, peor, podían atravesar largamente a estas noches emparentadas de cierto con lo oscuro, con lo desconocido.

No sé si durante este largo verano llegué a tener siquiera una idea brillante o de listeza, pero sí creo recordar que de la misma manera que se destapa el santo después de la Semana Santa y te sorprende y vuelve a contagiarte un orden pequeño de sabiduría del recuerdo, con cierta delicadeza y aunque no pueda recordar exactamente los días que tardé en volver a sobrevivir frente a mis dudas, me hice la siguiente pregunta, que era afirmación al fin: a ti lo que te interesa es no «perder» este vacío de poema, sácale fruto, haz un enjuague general, no tengas miedo, ponte al servicio de las nuevas armas desconocidas, escribe locamente y vete defendiendo como puedas.

Y a partir de entonces *Habitable* se convirtió en dos largos años de «como puedas» y de otras cosas que no vienen a cuento en este relato porque deberán estar en el libro ardorosamente defendidas como corresponde a una «crisis» que fue cuajando en unos versos no sé si vivos o difuntos: el lenguaje, maldito lenguaje, que me llevó y sigue llevándome por el camino de la amargura poética. El pensamiento, más allá de lo físico y apartado de esa «renta» que suele producir el mensaje tallado e inequívoco para apuntarse el tanto de un lector tal vez indefenso, qué lejos de vestirlo yo para dejarlo aún más convencional y diminuto en una escuela castellana que no tengo. La oscuridad, aquella hermosa compañera, seguía dando su fuerza a mi palabra, que estaba más despierta que dormida. La fe, tan envuelta en el ejercicio voluntarioso de creación, que viene cuando viene y no es posible ni fiable cuando regresa a su hora. El clamor, dentro de un gran espectáculo de vacío, desacostumbrado a mirarme fijamente, fue descubrimiento importante que



hice para mis adentros. Pero lo más hondo de la batalla, que no he podido sofocar en *Habitable* porque por ahí andaba la clave de todo mi amor humano en pos del descubrimiento irrepetible, fue el poema en su materia, gestándose, él como rey del que había que hablar en todo momento cuando mi necesidad de palabras surgía fuera de todas mis hazañas anteriores sentimentales y benignas.

Y pasaban los meses con el padecimiento singular de no saber «hacer» ni de organizarme al menos una defensa que me mantuviera fiel en el rumbo de lo que iba concibiendo a solas; pacientemente aguardaba a los espasmos de alguna claridad por breve que viniera a visitarme, y tenía muy poca seguridad en mí cuando volvía sobre lo escrito. Sin embargo, aquel primer «vacío» que había empezado a verterse sobre la materia misma del poema, cincelandola en lo más biológico de su naturaleza, en su organicidad tan indefensa como yo que la alentaba, con todas sus consecuencias porque me estaba enfrentando a un nuevo código, a



sus particularidades y a sus registros todavía tan torpes, descalificados, insolventes, para mi intranquilidad de poeta juzgador y crítico. Pero el tiempo se encargaba de construir sobre lo «desconocido»: por vez primera mi palabra corría sin avaricia de acertar con el poema y ni el mundo con todos sus colores me invitaba a favorecerlo como había sido la costumbre; por el contrario, el «cuerpo» enjuto de cada poema estaba ofreciéndome la única y alumbradora fuente de inspiración, teniendo que olvidarme de lo más biográfico de mi existencia parlanchina que ya había echado sus raíces con cierta astucia en mis tres primeros libros publicados: *Celda verde* (1969), *Lugar común* (1970), *El barco de agua* (1974), con alarde de sensibilidad establecida, y que ahora me confundía por completo frente a esta entrega nueva e insospechada.

Habitable (primera poética) es un libro que me ha perturbado en extremo, profundo en su gestación, y que me ha valido y servido para rellenar una laguna—habitada gracias a él—de mi escepticismo respecto a la utilidad del lenguaje lírico anterior que yo había practicado desorbitadamente. La soledad que alimenta a esta cuarta entrega de creación poética para mí no ofrece reservas: saber que la profecía siempre estará incompleta en los labios humanos... Cuando toda esta crisis arreciaba con una tempestad tan espiritual como insoportable, yo me iba subrayando la importancia, que no «negocio de salvación», de adentrarme en el poema gracias a su naturaleza precisamente animal, vegetal, mineral, a lo largo de una obra angustiosa con más despreocupación intelectual de lo que va a parecer a simple vista, porque se daba una viscera superior a todo y era que el poeta tenía que saber alimentarse de su vida en el ejercicio, y aceptar la evolución, con sus torpezas, en la concepción de lo particular frente a los otros que con seguridad suelen estar solícitos para la desconfianza de cualquier entrega responsable.

Al año siguiente apareció el ve-

rano del 77, número mágico que prolongaba mis debilidades. Durante ese tiempo de vacaciones volví a la carga. En realidad ya estaba encarrilado el libro, trabajo me había costado «habitarlo» haciendo tabla rasa de mis experiencias poéticas anteriores. Me dediqué en este verano a ordenar los poemas y decidí dividir mi primera poética en tres partes con la consiguiente revisión de todo, asunto del que prefiero no hablar porque mis motivos tuve y espero formen parte de la vibración del libro y que corresponde enjuiciar al lector. Este nuevo esfuerzo lo realicé con doble compañía: por una parte, la inmovilidad forzosa de mi madre, que estaba accidentada, teniendo yo que desempeñar las responsabilidades domésticas de una casa complicada, por vez primera, y sobre todo la inactividad materna, tan institucional y bien amada por todos nosotros, que me llenaba de honda preocupación, combinándola con un aplomo inventado, y por otra, el desasosiego constante que me proporcionaba la ruina de un amor que se me caía a pedazos con la soledad de los recuerdos en primerísimo plano. Nada de estas cosas pude sofocar ante la evidencia de un tiempo llamado a ser derroton de lágrimas a escondidas. Las consecuencias se registraron inmediatamente: hubo intentos de congelar el libro recién habitado metiéndolo en el conocido cajón de los poetas, porque me asaltó la necesidad de volver al poema común, a ese lugar mecido por la vida diaria para convertirse en tobogán que desahogara todas las penas tronando por mis sentidos. Pero no; mi instinto suplió a mi inmadurez e incluso me volvió tramposa contra todo lo esperado. Me permití entonces escribir unos cuantos versos de la vida, tan contagiosa es la vida cuando el poeta está despierto y dolorido, y cuando volvía a leerlos me señalaba duramente que para desahogar existían otros lugares poéticos conocidos, y que la densidad de mi recién «habitado» era muy superior en sentimientos y elementalidad y substrato de vida dedicada.

traducciones

Traducción del poema de Joan Teixidor, pág. 37,
realizada por Pere Gimferrer.

ANTONI TAPIES

Los muros fueron camino de la escuela,
cuando se cierra todo y no sabes qué te espera.
Y las inscripciones con tiza unas maneras inútiles
que todo aquello no te corresponde.

Has crecido en malos tiempos, cuando no había sus-
tento
de fe ni de vida, cuando todo se hallaba en suspenso.
Desgarraban banderas para imponer otras.
Por eso has pintado tantas banderas
y más banderas aún en las paredes de la memoria.

Es difícil hacerse un camino cuando ya no se abren
las ventanas.

Ya no son años de sueño, lo que quisiéramos y no es,
sino el mundo que fatalmente es nuestro, las sillas
rotas,

los cubos vacíos, los rincones oscuros
donde imaginas unas voces imposibles.

Cálmate, pacientemente acepta lo que te toca.
Poco a poco llegaremos al fondo.
Se hienden los muros y se abren las ventanas.
Más allá, ya lo sabes, los hombres mueren y nacen.

Traducción del poema de Pere Gimferrer, pág. 65,
realizada por el propio autor.

PAIS D'ANTONI TAPIES

Trae el invierno el color de este polvo de mármol.
Arde una fragua de claridades verdes
bajo la luz visible de las ramas, tan claras
por tan desnudas, el cercado de los incendios de
labril.

Nos pertenece un país palpitante de agua y de
hierba,
un gotear de nieblas en el desfiladero del cielo.
El polvo de mármol, la piedra, el cartón y la cha-
tarra

han recibido el legado de las estaciones,
la herencia del tiempo que rodea al hombre,
el oro ceremonial y el verde trémulo,
el azul nocturno y el azul que ven unos ojos cerrados
en el anillo de oscuridad que enciende las aparien-
cias.

Nos pertenece un país, un legado, el alto ejemplo
de la claridad de los álamos y la ventana desnuda
que ve la transparencia del vacío total.

Un país para volver a él, más adentro
que lo que pedimos, y más adentro aún
que lo que nos podremos atrever a soñar:
un país donde la oscuridad fuese conciliación
del espacio y el hombre, como la raíz del espacio
aferrada al subsuelo, como la raíz del subsuelo
aferrada a las minas negras del firmamento.

Volver a él es como volver al país donde no nacen
ni mueren los instantes: presentes, irreductibles,
rehusados al recuerdo, son sólo conocimiento.
Como la mano, como el cuerpo, como la mente febril,
todo el ser ha dejado de arañar el entorno.

Ahora ha llegado el tiempo de esperar y conocer,
tiempo de herramientas sumergidas en el agua de
los desvanes,

la navegación de escombros, monasterio
de sábanas y moho, país de esta sangre.

Tiempo de hombres que han hallado súbitamente un
lámbrico:

la pura nitidez de saberse vivientes.

Traducción de los poemas de Xesús Rábade Paredes, pág. 20, realizada por el propio autor.

GALICIA

Mar-Galicia-en la noche sin destino.
Tierra-Galicia-tenebroso rumbo.
Pueblo-Galicia-día amargo y plúmbeo.
Mar-tierra-pueblo-navegar sin tino.

Tendrás tú que buscar, Galicia-matria,
un camino en la noche que te encierra.
Y tus hijos serán, brote de tierra,
tu pulso animador, Galicia-patria.

Tendrás tú que buscar la libertad.
Galicia, mira el germen de tu historia,
sola raíz que aviva tu verdad.

Y este fruto de ti—sangre y memoria
de tu ser secular, fe y voluntad—
ha de labrarte, matria, mejor gloria.

CASTELAO

Timonel de este barco en mar de sombra espesa.
Expectación que aviva la sangre de los muertos.
Alentador ansiado en un país de tuertos.
Penetrador de vida. Llamá que alumbrá inmensa.

Estremecido verbo: forjador de una empresa
horadante en la noche de gallegos caminos,
contra la humana infamia de unos hombres caninos,
contra la piel cambiante de una casta burguesa.

Castelao, luz ardiente sobre noche siniestra.
Viento y tierra en el pecho caminando con tino.
Alma y cuerpo de un pueblo. Mano abierta que muestra.

Voy a gritar tu nombre con rumbo a tu destino,
y rumbo a tu voz honda clamar: Galicia es Nuestra.
Y el barco zozobrando surcará mejor sino.

IDENTIDAD

Soy tiempo. Nada más...
Tiempo surcado
por noches de silencio en las estrellas...
Nadie entre los demás:
sin nombre,
ni primero,
ni segundo apellido tan siquiera.
Quizás en mis entrañas,
en las más hondas fibras de mi espíritu,
encontraréis un día
—en palabras deshechas por un mazo—
mi origen y la estirpe de mi pueblo.
Quizás el documento de mi cuerpo
os enseñe algún día
caminos de cadena,
llanto helado en los ojos
y sucias lejanías de silencios:
testimonio de esclavos
y vestigios históricos
de hombres muertos sin pan en tierra ajena.

Veinte años.
Poca cosa.
Silencio en un fardel echado al hombro.
Ley y amor a la Tierra.
Preguntas casi siempre sin respuesta.

OS MORTOS MATADOS

8 septiembre de 1936-1975

Sangro dolor intenso. El pecho duele.
Cómo sangra la sombra...
Muerdo en la voz sollozo de poeta
cuando te grito: ¡VUELVE!
No lloro.

No te lloro.

No te lloro.

Las lágrimas me empañan tus estrellas.

Habla la muerte al viento.
Una hoguera asesina exhibe su cuchillo
y una lluvia de plomo cercena y bebe el cielo.
Un silencio de losas...

Desde que vine, gota de sufrir,
amanecer de grito,
me acechan las banderas de tu sangre
temblando en el rocío.

ENCUENTRO

Vuelves, amor, rozando mi silencio
y anudando mis pasos.
Vuelves, amor, colgándote en mis ojos
y cercando mis labios.
Vuelves, amor, trayendo a mi sendero
un caminante nuevo...

Mi paisaje repite aquel paisaje,
aquel paisaje azul sin horizonte.
Y tú vuelves, amor, lo secas todo,
lo asumes todo al vaho de tu nombre.
Tu luz, amor, ya ciega la ventana
que abrió mi corazón a tus pisadas.
Y estoy aquí, horizontal, perdido,
verso, piedra, desierto, nave y llanto
cuando te siento, amor, rozar mi piel
en los trinos de un pájaro.

Luego te volverás. Tus primeras imágenes
ya juegan en el viento.
Te irás, amor, lo mismo que un otoño
camina hacia su invierno.
Y otro nuevo paisaje,
donde no falte un árbol,
donde las líneas tengan dimensiones
y los ojos se siembren al espacio...

LUIS RIAZA, DE LA MARGINACION AL PODIO

JUAN EMILIO ARAGONES

EL Centro Dramático Nacional ha estrenado, con tan ostensible como eficaz y necesario despliegue de medios artísticos y económicos, la primera obra de Luis Riaza que llega a un público indiscriminado, fuera de elitismos progresistas y/o experimentales. El autor, un madrileño que en 1979 cumple los cincuenta y cuatro años, pasa con ello de la injusta marginación al podio reservado a los mejores, podio que sustentan firmísimamente las incommovibles columnas de muy contrastados valores de la profesión teatral: dirección escénica, interpretación, escenografía...

Luis Riaza sitúa su obra *Retrato de dama con perrito* en el decadente ámbito de un balneario finisecular—con algo de barroca exposición de inútiles objetos—, y pone en pie cuatro personajes prototípicos de la sociedad afín a dicho ambiente, rodeándolos de momias que les traen recuerdos y alimentan nostalgias, al modo de fantoches interpuéstos, junto a muñecos deformes, cadavéricos, ajados desde remotos ayeres y repetidos en espejos que reflejan—confundidas— las imágenes de las criaturas vivas y las de los títeres momificados.

Comienza el drama—y en ello estriba su único parentesco con el teatro consumista— por los personajes secundarios: la chica de la limpieza y el maestresala, mayordomo o jefe de camareros del establecimiento, como quiera llamársele. Pero, desde la tercera o cuarta frase del coloquio entre la

fregatriz—pueblo sometido y sumiso— y el encargado—subconsciente del despota ilustrado a medias—, ambos empiezan a representar cometidos que les son ajenos, en juego mimético no exento de significado y mucho menos de intencionalidad. El juego—la ceremonia— incluye formas de travestismo que convertiría a Riaza en imitador a su vez del Genet de *Las criadas*, de no buscar en su mimesis alegorías de índole social del todo crispadamente hispana, junto a una ligazón permanente con las circunstancias que durante largos años tuvieron a nuestro autor marginado y preterido. En ese travestismo que entra en juego apenas iniciada la acción, da comienzo el gran ceremonial de recargado barroquismo que ha de seguir en aumento—con alguna que otra intermitencia—a lo largo de la representación.

Es de justicia traer a cuento—y a cuenta, en el debe (provisional) de Riaza— los precedentes, junto al ya citado de Genet, de Proust y su *En busca del tiempo perdido*, o de Joyce en el *Retrato del artista adolescente*, además de Jarry y, sobre todo, de Antonin Artaud, pero nótese que se trata de antecedentes y no de influjos, porque—y éste es factor decisivo en el haber de Riaza, que inclina a su favor la cuestión del tratamiento escénico— sucede que el aferramiento a la realidad española que para desgracia suya le ha correspondido vivir en el primer medio siglo de su vida, se remonta sobre todos los precedentes—tan bien seleccionados, por otra parte— y le confie-

re voz propia, personalísima y... patética.

Patética, sí, porque en la denuncia de circunstancias correspondientes al aquí y ahora del autor, cuando empiezan a ser agua pasada, está la raíz de ese primer acto que resulta plúmbeo, no por el desarrollo de la acción dramática, sino por el abusivo uso de un lenguaje críptico y oscuro, apenas inteligible, consecuencia lógica de su concepción en tiempos propicios a oscuridades, en el que por encima del simbolismo aletea un poco menos que inextricable charada o bien jeroglífico enfadoso.

En la parte segunda—quizá como consecuencia de modificaciones del autor al texto de la inicial versión— todo está más claro: la dama-duquesa, linajuda *madame* y especie a extinguir, se nos revela en su proceso de cruel e imparable deterioro; el mayordomo Benito adquiere ínfulas de tirano en trance de relevo; el perrillo faldero—*artista adolescente*, intelectual sumiso a cuanto ordene el dueño, que en el presente caso es ama y con servidumbres eróticas anejas a cualquier represión, incluso a las autoestablecidas—; y la fregona, que será siempre y en cualquier circunstancia la víctima propiciatoria, percha de todos los golpes, sierva cuyo único lucernario estriba en su cajita llena de menudos secretos, de intimidades propias e intransmisibles.

ESCENIFICACION AL CIENTO POR CIENTO

Es tan valiosa la pieza de Luis Riaza y hay en ella tantas y tan variadas sugestividades expresivas como para no resultar ensombrecida por una dirección por demás ágil y ahondadora como la de Narros, una escenografía portentosa de Andrea d'Odorico y una interpretación que, si estimable en su conjunto, alcanza cotas altísimas de calidad en Berta Riaza, admirable de voz y de actitudes, de expresividad corporal y de impostaciones vocales, incluso cuando interrumpe la dicción para tararear unos compases con buen estilo. Sería necesario un prolongado recorrido en la memoria del comentarista para encontrar en nuestros escenarios otra interpretación que, sin daño, pudiera parangonársele.

Todos rinden al ciento por ciento, pero resulta injusto sugerir tan sólo que



«Retrato de dama con perrito», de Luis Riaza

el texto se beneficia y es potenciado por la escenificación. Los profesionales no alzapriman nada que antes no haya estado en la idea del autor, sino que se limitan a cumplir con sus respectivas tareas en cuanto a tales..., pero sin dejar nada a la improvisación o a los trucos del oficio, y éste es un comportamiento al que nuestras gentes de teatro dicen nanay con más frecuencia de la deseable.

Han ensayado duro y por mucho tiempo los intérpretes; el escenógrafo D'Odorico eligió con meticulosidad y acierto los arrequives que mejor pudieran anticipar desde la escena inicial la intrínquilis del drama, y Miguel Narros revalida anteriores éxitos suyos

en un esmerado trabajo de orfebre en la coordinación general y pone una vez más de manifiesto sus óptimas cualidades para la elección de colaboradores entre aquellos que mejor engarcen con vistas a la exacta conjunción del hecho teatral en su totalidad.

Escenificaciones como la que ha tenido *Retrato de dama con perrito* en el Bellas Artes justifican las cuantiosas inversiones del Centro Dramático Nacional, y que, según nota remitida a los medios de comunicación por su director, en lo que algún lenguaraz ha llamado «las cuentas del gran Marsillach», en sus primeros ocho meses de existencia conlleva un déficit de cincuenta millones de pesetas.

CONVERSACION CON MI ASESINO

ANTONIO COSTA GOMEZ

LAMARON a la puerta. Cuando salí a abrir, mi asesino me apuntaba con una pistola. Cerró la puerta y entró detrás de mí en la casa. Me senté en una silla y él se detuvo ante mí, sin dejar de apuntarme. Lo invité a que se sentase también. Le dije:

—Confieso que en cierto modo me decepciona. Me hubiera gustado morir decapitado. Antes eran mucho más cuidadosos con la muerte. Ahora es como en todo: se mata en serie.

—Lo siento, pero no manejo bien el hacha —me respondió—. Además, se me ha dicho expresamente que lo matara con una pistola.

—Sí, es una pena. No sabe cuánto tiempo he esperado este día. Y hoy, como todo, ya ha llegado.

—Mi fuerte no es hablar, se lo advierto. Mi misión consiste en matarle, nada más.

—¡Oh, no esperaba que hablase usted mucho! Lo mejor que puede decir lo dirá con la pistola. Puede hacerlo cuando guste.

El, sin dejar de apuntarme, me observó.

—No hay mucho que ver, se lo aseguro. Sólo tengo una cara. Y eso se mira pronto.

—Es usted una víctima extraña.

—Todas las víctimas son extrañas... Y también los asesinos son extraños. Vea, he estado esperando toda mi vida que llegase mi asesino y nunca supuse que sería como usted.

El asesino me observaba sin decir nada.

—Tampoco pude imaginar nunca cómo sería el momento de mi asesinato. Y mire usted, aquí lo tiene. Todo se resuelve al fin y al cabo.

Mi asesino seguía inmóvil. Lo único que hacía era empuñar la pistola.

—¿Sabe?, siento cierta melancolía. Tanto atormentarse los sesos para que al final todo sea tan sencillo como esto.

Después de una pausa agregó:

—Hubiera podido evitarme todas esas molestias. Creo que todo fue una pérdida de tiempo. Me da pena haber desperdiciado tantos años.

—Hable, hable —me dijo el asesino.

—Yo hablo, pero usted no se preocupe: cuando le parezca bien, dispare. Después de todo, para lo que estoy diciendo...

Me quedé callado un momento, mirando al suelo. Después, súbitamente, le pregunté:

—¿A usted le gustan las fresas con nata?

—No, no me gustan las fresas con nata.

—¡Oh, a mí me encantan! Sabe usted, un día estuve comiendo fresas con nata con tanta delicia, que después de comerlas todo me parecía diferente. Era como si las personas, en cierto modo, estuvieran hechas de fresas con nata. No sabe usted...

No pude terminar la frase porque el asesino, al mismo tiempo que se levantaba, me disparó un tiro en el pecho. Intenté agarrar-



me a la mesa, pero no pude y caí pesadamente en el suelo. La sangre me manaba a borbotones.

—¿Por qué no me ha disparado a la cabeza? —le dije—. Me hubiera gustado sentir saltar mi fastidioso cerebro. Es el peor de mis estorbos.

Sin contestarme, permanecía de pie y seguía apuntándome. Yo, en el suelo, sentía salir mi sangre como si fuera un torrente.

—Sabe usted, tenemos demasiados estorbos en la vida. La vida misma es un estorbo. Para una vez que nos sentimos reales, todo el resto del tiempo es un fastidio. No sé si usted lo habrá notado. Pero a mí lo único que me gusta es dormir. ¿Y sabe que Miguel Angel también lo decía en un poema? Bueno, no es que...

Un nuevo disparo, esta vez en el estómago, vino a cortar mi discurso. Me contraje y salté ligeramente del suelo.

—No lo hago mal del todo, ¿verdad? Perdóne usted, pero es la primera vez que me muero. Lo

malo es que no me enseñaron tampoco a vivir. De lo contrario, tal vez hubiera conseguido adaptarme. Pero ¿no cree usted que han complicado demasiado la vida? Bueno, no es más que mi opinión, que seguramente no tendrá ninguna importancia...

A duras penas, con intensos esfuerzos, intenté levantarme. Me agarré a una silla y después a una repisa de la pared. Dio la casualidad de que fui a encontrarme delante de un espejo, y sentí cierta satisfacción al reconocerme. Después dirigí mi mirada a la ventana: con una profunda indiferencia me miraban las calles por última vez. No me pareció necesario, pues, despedirme. Además, en ese momento, recibí otra bala en el costado: toda la habitación estaba atenta y expectante, entre intrigada y divertida. Me dirigía al asesino, que se había dirigido a mí con esa bala:

—Vea usted, amigo mío, voy a decirle la verdad, ahora no estoy

para bromas. No sé para qué me trajeron aquí y desde el principio me pareció muy extraño. Ahora recuerdo aquella casa de mi infancia, que ya entonces me pareció sospechosa. Todos hemos deseado en nuestra vida asesinar a alguien, pero no sabíamos que ése es el mejor favor que podíamos hacerle. Y bien, vea usted las múltiples posibilidades de la muerte. Esta sangre, por ejemplo. No he visto nunca un rojo tan expresivo. ¿Por qué no se usa en pintura? Sangre humana, quiero decir, que es de mucha mejor calidad que la animal. Y ahora, amigo mío, cuénteme usted, ¿no ha sentido nunca la imperiosa necesidad de que todo lo que tiene alrededor desaparezca súbitamente? Voy a decirle la verdad, querido amigo: usted desearía no haber salido nunca del vientre de su madre. Pero...

Por toda respuesta, el asesino volvió a disparar. Y lo hizo una y otra vez, sin detenerse, hasta agotar el cargador.

CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS

BASES

La revista literaria NUEVA ESTAFETA convoca el I Concurso de Cuentos Cortos, Cortos, dotado con un premio de 100.000 pesetas, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua española. Los relatos tendrán una extensión máxima de dos folios, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara, firmados, con nombre y dirección. Los originales deberán ser enviados a la Redacción de NUEVA ESTAFETA, Gran Vía, número 62, Madrid-13, a partir de la fecha

de hacerse pública esta convocatoria hasta el día 30 de septiembre de 1979. Mensualmente se publicarán los cuentos que previamente sean seleccionados y sus autores percibirán la cantidad de 5.000 pesetas en concepto de colaboración. Un Jurado compuesto por importantes personalidades literarias fallará el certamen en diciembre de 1979. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con los autores cuyos trabajos hayan sido publicados. El hecho de concursar implica la aceptación total de estas bases.

PELIART

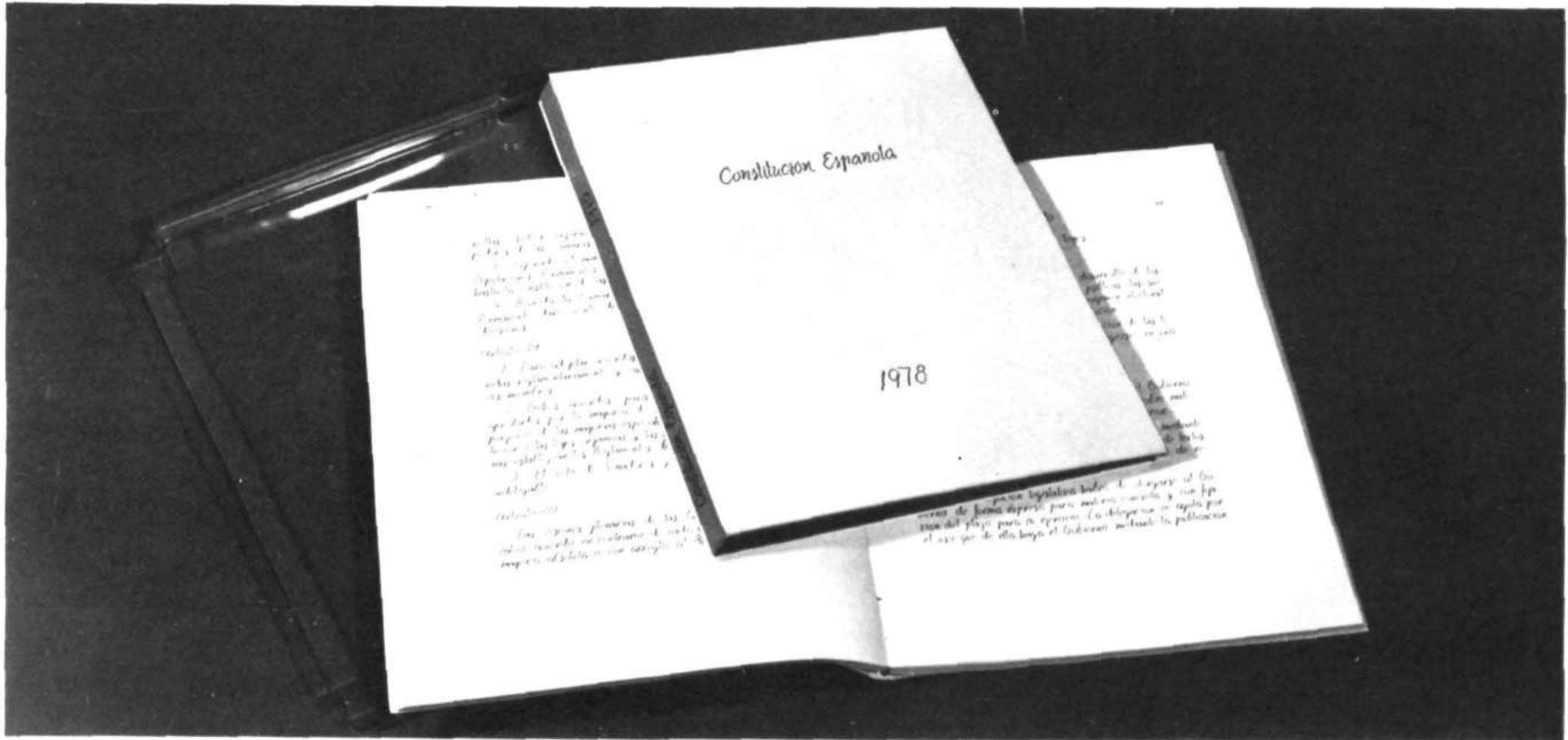
GUIA DE CONCURSOS PERIODISTICOS, LITERARIOS Y ARTISTICOS

SUSCRIPCION A «PELIART»

Por un año (12 números) 840 ptas.

Por seis meses (6 números) 420 ptas.

EDITORA NACIONAL



Edición Príncipe de la Constitución Española de 1978

Edición de 10.000 ejemplares numerados del 1 al 10.000. Formato 33 x 25 cm. Impreso en offset sobre papel Hilo Valores de 150 gr. Texto compuesto con tipo Constitución cuerpo 18. Interiores cosidos a mano y encartados en tapas fabricadas en tela con planos en papel Hilo Valores. Estuche de metacrilato moldeado de 2,5 mm.

La creación del alfabeto, marca al agua del papel, maqueta y dirección artística han sido realizadas especialmente para esta obra por

J. L. ALEXANCO

De venta en librerías y en Editora Nacional. Precio 3.000 Ptas.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
Madrid-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
Madrid-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
Barcelona-36

Si desea recibir esta obra en su domicilio,
envíe este cupón a EDITORA NACIONAL, Torregalindo, 10. Madrid-16.

Ruego me envíen contra-reembolso ejemplares de la obra
"Edición Príncipe de la Constitución Española 1978".

D.
Domicilio.....
Localidad..... Provincia.....



NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

ROBERTO JUARROZ

FRANCISCO NIEVA

GABRIEL CELAYA

MEDARDO FRAILE