

# *NUEVA ESTAFETA*

*Z-44*

*11*

*octubre 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 •

Director:  
**LUIS ROSALES**

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES  
 Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO  
 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: Ministerio de Cultura

## sumario

N.º II OCTUBRE 1979

|                           |    |  |
|---------------------------|----|--|
| MANUEL ANDUJAR            | 4  | <i>Durante una eternidad... Las copas del pinar.</i>                   |
| ANTONIO FERNANDEZ SPENCER | 11 | <i>Las palabras y las cosas.</i>                                       |
| FRANCISCO AZUELA          | 16 | <i>Un nuevo fragmento de «El Maldicionero».</i>                        |
| FERNANDO QUIÑONES         | 22 | <i>Cuaderno de Inglaterra.</i>   |
| ΣANTIAGO                  | 34 | <i>Lechu Zen.</i>  |
| JOSE MARIA IGLESIAS       | 35 | <i>Pintura.</i>  |
| BLAS MATAMORO             | 39 | <i>Borges o la literatura imposible.</i>                               |
| AUGUSTO TAMAYO VARGAS     | 50 | <i>La realidad y la libertad en el arte literario de Vargas Llosa.</i> |
| JOSE MARIA IGLESIAS       | 55 | <i>Pintura.</i>  |
| VARIOS AUTORES            | 59 | <i>Critica y notas bibliográficas.</i>                                 |

### CARTAPACIO

|     |  |
|-----|--|
| 107 | <i>Destacamos el nombre de... LOUIS BOURNE: Poemas. J. M. SOUZA SAEZ: «Triángulo».</i>   |
| 113 | <i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS: ALFONSO MARTINEZ MENA: El mar y un poco de tristeza (20). JOSE LUIS ACQUARONI: Parábola del ¡velay! (21). LUIS SUÑEN: Contra la imaginación (22). RAFAEL AZUAR: El cigarro y la candela (23). CARMEN PONCE DE LEON: Maldición del cristal (24).</i> |
| 118 | <i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Buero Vallejo y su primera tragedia actual.</i>   |

Portada de José María Iglesias.



# DURANTE UNA ETERNIDAD ... LAS COPAS DEL PINAR

MANUEL ANDUJAR

DE nada me previno el nombre, acaso algún gesto resabiado que se le desprendía, como una escama todavía más superflua, de aquella inolvidable cabeza de corte pepináceo, donde los ojillos, ya hundidos por las prematuras cavilaciones, brillaban espasmódicamente.

Mi ayudante de cátedra leía la lista del nuevo curso, un selectivo por fortuna poco numeroso, y yo aprovechaba la primera salmodia —catas de sonido— para mis iniciales conjeturas del rendimiento y de la penetración que las contadas lecciones y los muchos diálogos podrían alcanzar.

El individuo antes mentado, de mirar fosforescente, agrego, fue el que mayor impresión me causó. Le seguí con la vista cuando los marcados grupos abandonaban el aula. Era el único que marchaba en solitario, desgajado. Noté también que una joven procuraba separarse del núcleo que le precedía, en clara maniobra de aproximación.

Percepción fugaz, secundaria. Mi trabajo particular y mis desvelos se concentraban en inquietante vislumbre de la teoría renovadora. Se disponía de abundantes enfoques parciales, considerable abrevadero bibliográfico. Sin embargo, «adivinaba» (término anticientífico) que no se había llegado aún a la concepción sistemática que aportara un hilo conductor en tan vastas, complejas y mutables interrelaciones. Las sucesivas doctrinas que, en rotación, pretendieron por sí mismas, o en actitud hegemónica, ofrecer una interpretación dizque definitiva, habían degenerado en sectas y dogmas, en «escuelas».

Sin hacerlo constar, cautamente, dediqué los años más propicios de mi capacidad y de mi vida académica a documentarme, a recabar cotejada información de opiniones, sin que se trasluciese mi verdadero objetivo. Los ficheros aumentaban su dotación; mis apuntes, clasificados, sumarían, por lo bajo, cinco mil cuartillas.

El gran tema se localizaba en una de las veinte secciones donde se inscribían, por libre elección, los alumnos, hacia el tramo final de la ca-

rrera, y allí se determinaban los repertorios de materias de las tesis doctorales y nos afanábamos en su gradual planificación.

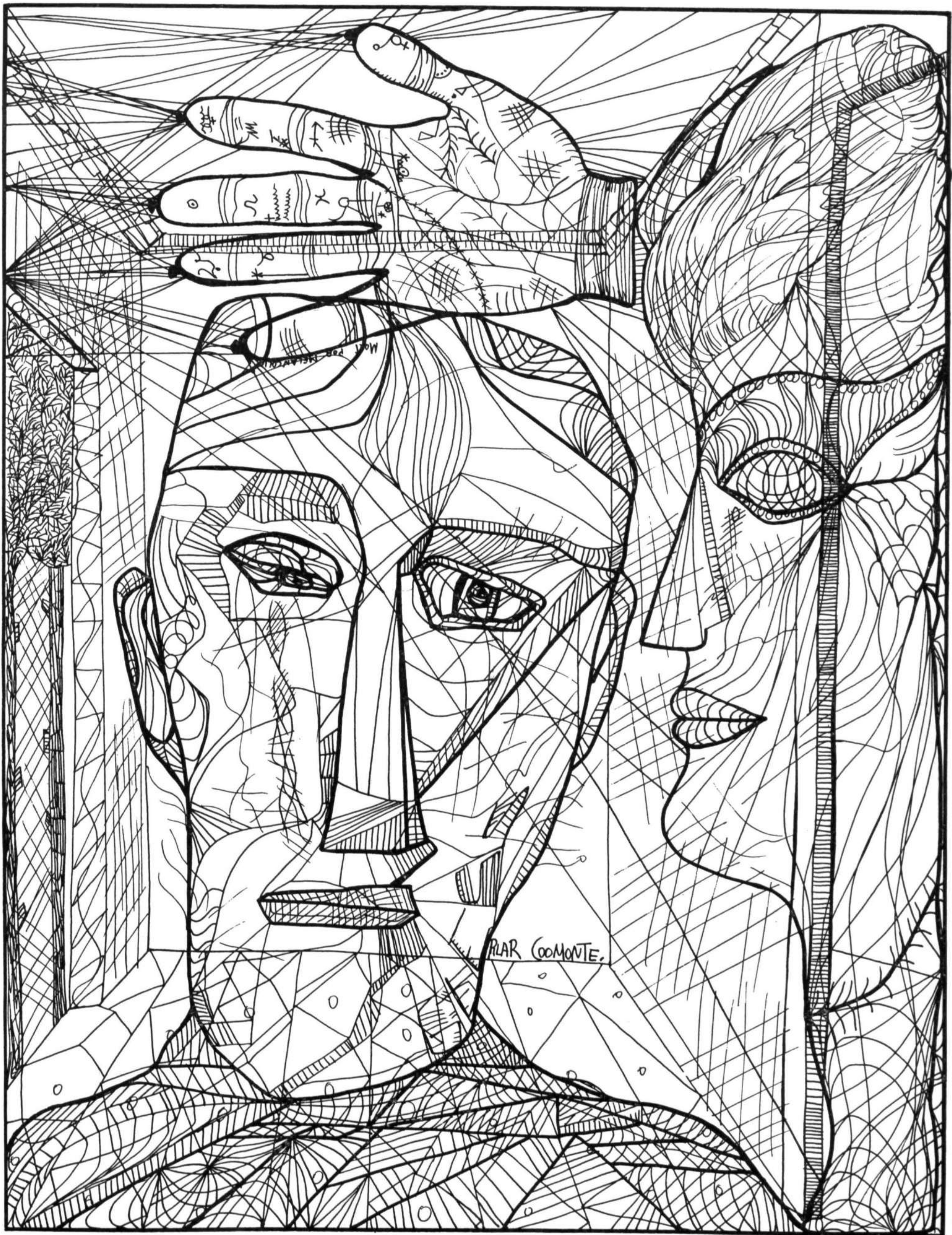
Lugar estratégico para mi proyecto. Cada vez me obsesionaba más su magnitud y no había hora del día en que no me desazonase la fatiga mental que me ocasionaba su escritura y meditación continuadas. Sólo expresaba a ráfagas lo que representaba un caudal de conocimientos, largo tiempo de reflexión empeñosa. Y mis facultades de concatenación disminuían. Los médicos especialistas coincidieron en recomendarme que debía moderar esfuerzos y que únicamente periódicos y generosos descansos permitirían que desarrollase mi tarea docente (¡ignoraban la privada, clandestinamente nutrida de la pública!) con un ritmo equilibrado. Y que no intentara excederme, porque aceleraría un desenlace, postergable de ser prudente.

No dejaba de pensar en mi situación, víctima de la conciencia de mis frustraciones, que en la intelectual amenazaba culminar. Mientras, confirmaba, ufano y contristado, en atisbos de los autores de fuste, la validez de mis ideas. Incapacitado para manifestarlas y exponerlas plausiblemente, ¿morirían conmigo?

A media mañana, distribuidos los auxiliares, me dirigí al seminario que, si bien no lo parecía, consideraba mi propiedad. (En años anteriores lo había encargado a los adjuntos de discreta capacidad, a los que supervisaba celosamente.) Es el que se ocupa de «las formas de explotación social y personal».

Prescindí de tácticas sinuosas y al hablarles (no intentaba distinguir sus rostros, quise memorizarlos en bloque) lo hice de manera cruda y apremiante, reclamé una pronta decisión al dilema propuesto. Me guiaba el humor de quien se lo juega todo a una carta.

Admito que han escogido voluntariamente esta disciplina, que el vulgo universitario juzga elástica y vagorosa o ceñida y redundante. «Debo respetarlo.» Pero les advierto que la materia a



Dibujos de Pilar Coomonte

fijar e investigar, no a «estudiar», de acuerdo estricto con las normas por mí establecidas, les exigirá máxima atención, labores adicionales, inequívoca compenetración. No extiendo calificaciones de curso, me limito a los acreditativos de asistencia regular y, ¡cuidado!, me reservo el derecho de admisión y de exclusión. Naturalmente, todavía están a tiempo de reemplazar mis clases, aquí, por la opción de igual entidad que les apetezca. Que sus compañeros les instruyan cómo soy, según se tercié, severo o benigno. Y puesto que la realidad me resta energías, no puedo consentirme el lujo de subrayar y reiterar argumentos o de soportar distracciones e impertinencias. «Pesen sus factores en la balanza, y en el plazo de una semana regresen los que no duden.»

De treinta y tantos matriculados se presentaron, el jueves siguiente, siete: número cabalístico, tendremos suerte, nos «buscaremos» a fondo.

Me frotaba las manos —consciente del peligroso desafío entablado—; empecé a individualizarlos. No me extrañó que, apostado en un ángulo, semejara aguardar lo inesperado mi «pepináceo», Cristino le pusieron... En la cercanía destaca, atrayendo su casquete pelirrojo el filtrado sol, la chica que le ronronea, Fernanda. Predominio de las mujeres: Celia, tan asimétrica de hombros, con una sonrisa aguada, pero al caminar mostraba insólita elegancia de movimientos; callada por lo común, supongo que muy receptiva. Margarita, toda gesticulación, apenas contenida, presta siempre a interrumpir y a interrogar, casi judicialmente. «Milena», de apodo, que su culto por Kafka explica: lo reflejaba incluso el peinado evocador de las épocas de epistolar densidad del famoso novelista. Y Paloma, de comedida mas sugerente palabra, aspecto de virgen prerrenacentista en rostro y talle. El par de Cristino, Luis Manuel, adelantaba empaque y argucias de tribuno: admito, no sin refunfuños, que su elocuencia respondía a notable facundia mental. Estas son las imágenes que de mis discípulos se decantaron. Al cabo de la convivencia, rota, me alivia retenerlas.

En aquella circunstancia, de exploratoria pulsación, constituían claroscuros, espejismos. Nos ateníamos a los valores convenidos de un compañerismo ceremonioso y a la necesidad de crear

unos nexos temperamentales que facilitaran la común aspiración.

Al inquirir las razones de su interés por «las formas de la explotación social y humana», contestaron breve pero categóricamente. Fernanda, irritada ante el silencio general, rompió el fuego (intentaba impresionar a Cristino, sospecho): «la había impulsado el anhelo de averiguar hasta qué punto en sí misma, y a la luz de contrastadas experiencias, había una voluntad de dominio o de subordinación». Para Paloma, «el atractivo consistía en la implícita revisión completa de juicios y prejuicios». Celia deseaba aprehender lo sustancial en cuestión tan debatida y después opinar por su cuenta. «Cuando asisto y colaboro, ¿qué más prueba de adhesión?». «Milena» no ocultaba su temor y su fascinación... existencialistas. Margarita dixit: «Me aclarará, es obligatorio, por qué no resultan cacofonía y sinonimia lo de social y humano, sí, profesor, en tanto que deducción de las premisas, de los datos, puesto que no operemos con abstracciones.» Cristino se había pronunciado en tono débil, difícilmente audible: «Lo importante para mí es saber, al terminar análisis y coloquios, en torno a las características de esos fenómenos, monstruosos hasta en lo sutil, si la explotación es evitable en equis medida, en un término mediato, o atestigua una fatalidad de nuestra naturaleza.» Cerró el turno —lo mismo que Cristino acreditó la galantería— Luis Manuel: «Desenredaré esos lazos y forjaremos una tesis contundente contra la opresión.»

«Sus móviles —afirmé— encomiables son, de momento. A su verificación nos remitiríamos. A título excepcional —añadí— trazaría una panorámica de la cuestión y en las próximas sesiones cada uno propondría la serie de enunciados en que nos ocuparíamos. Se "gestionaría" (mi matización les incomodaba, lo que favorece pedagógicamente) la clasificación y los métodos en que todos intervinieran.

En mi retentiva, los dedos-garfios de Cristino y su crujir de falanges; la posición, en perfil insistente, de «Milena»; descubrir que Luis Manuel padece un tic nervioso hacia el mentón; Celia espía las rumias de Paloma, pretende acompasar su ejercicio emotivo. Margarita sufrió varios fallos de memoria, lo que produjo una turbadora sensación de ausencia, que a los demás desconcertaba.

Fui muy sobrio, casi aséptico, al exponer en amplio esquema nuestro campo de trabajo. Me repugna, por acumulación, el rito de la «conferencia», el fenómeno absurdo de que me escuchen complacidamente, o de que lo disimulen. También



enerva el no oírlos: me tonifica que charlen en corrillos u opinen en intervenciones escalonadas que parecen espontáneas y, sin embargo, al sopearlas después, se nos muestran enlazadas y de una lógica abrumadora.

Por ello, de manera abrupta, resolví modificar el programa anunciado. Un tanto crispada la segunda sesión dada mi táctica arbitrariedad. Y aunque corta, propició una atmósfera solapadamente pasional.

Les sorprendí con la obvia reflexión de que como el conocimiento, en ciencias humanas, arranca de uno mismo, de un ánimo particular, consideraba ejercicio previo que cada uno recapitulara sus vivencias y observaciones los propios sentimientos en la zona conflictiva a que nos dedicamos. «Comiencen los más allegados de su familia, en las singularidades del servicio doméstico, el remunerado... y los otros, en los niveles de entendimiento con los vecinos, en las condiciones laborales que la parentela transmite y comenta, amén de los casos de las amistades cercanas, lo que les haya ocurrido con los maestros y condiscípulos, desde los recuerdos de niñez a los criterios adoptados.»

—Esa especie, bastante chapucera, de psicoanálisis, ¿sólo está destinada a usted o será de dominio público, aquí?

A Cristino le temblaban, de sorda cólera, los labios siempre en frunce.

—En primer lugar, no le convenía apresurarse en la adjetivación. Cuando leamos y cribemos las declaraciones, se apreciará su gratuidad o utilidad. O la improvisación o el rigor. Requisito indispensable. Les queda la última oportunidad de retirarse.

Fernanda protestó:

—No era lo previsto, pero la prueba no me asusta.

«Milena» se quejó, desmayado el ademán, del sacrificio de remembranza que le costaría. «Me divierte zambullirme en aguas turbias» (Celia). Margarita preguntó si yo me impondría previamente de los contenidos, y dedujo que actuaría con excesiva ventaja.

Una risa cosquilleante la de Paloma («usted dispense, es que se me representa la escena... Lo sorprendí con la criada y a partir de su descuido, a la amante se le subieron los humos y tío Félix, creo que fue el seducido, obedecía cualquier sugerencia mía, se anticipaba a mis caprichos»). Me miraba, impertinente, Luis Manuel: amenazó con un inventario de tremendismos (sic).

Puntuales sus confesiones. Notorio que no se habían puesto de acuerdo y que su labor, emprendida con harta renuencia, los atrajo al grado de que se palpaba el crecimiento de su vibración y las tensiones, también en alza, de sus raciocinios. Los que ponen más énfasis en las urdimbres hogareñas, los que prefieren las conexiones virtualmente sociales —colegios, paseos, edificios habitados, viajes— y los que lograban equilibrar ambos factores. Al principio, sin excepción, registraban las señales ostentibles económicas, de las explotaciones, de la ramificada subordinación, pero al avanzar como en destellos del azar, se les revelaban facetas más profundas y quizá de mayor pugnacidad.

Entonces, para ganarme su plena voluntad, su imprescindible confianza, resolví presentar mi «balance», de que les entregué copias. Citaba los soportes metodológicos que sus «retrovisiones» me habían proporcionado. De tal suerte, aquella desnudez borraba su status de privilegio y propugnó la identificación que trasciende los prejuicios y los convencionalismos.

Es un documento archivado, al igual que las «secreciones» (el calificativo surgió de ellos) de «los siete... sobre Oñate», mi toponímico apellido, que no correspondía a la imagen nominal que hubiera deseado, pero lo conservé por un mediocre orgullo de estirpe, pues entre mis antepasa-

dos figuraron ilustres partidarios de los enciclopedistas, una docena de efímeros poetas repartidos en varias localidades y un simpático y envidiado calavera —especialista en viudas recientes—, cuyas trapisondas me complacía relatar.

Sí, más vale no consultar, textualmente, esos informes de «despegue». Removerían sentimientos importunos. Espigo en la memoria y recuerdo que el mío fue el más explícito, mientras que los de mis compañeros-educandos traslucían no pocas omisiones y «retoques».

Desde un miraje puramente autobiográfico se convergía en la sentencia prologal de que cualquier relación, estable o fortuita, acarrea, al menos, un par de explotaciones conexas, y que si ahondamos en un simple «acto de servicio», a través de su indefectible rutina se registran alternantes situaciones de abuso y dependencia. El ejemplo de oficiosidad y precipitación —a efectos de propina— o de un remolonear, como protesta sorda, clasista, o visceral manifestación de antipatía, de un camarero, provocan otras tantas reacciones opuestas.

De tales muestras y modelos en los trabajos compuestos» destacaba el carácter fluctuante de las formas de explotación humana y social al intervenir el amor —platónico o sexual o de mixturas o monocolors—, la gama multiplicadora de las camaraderías y el signo, aún más oscilatorio e instintivo, de los fervores o repulsiones que la común brega política prodiga, de líder a soldado en filas y en la compleja escala de los mandos.

De manera insensible, al acceder a nuevas averiguaciones, a partir de la autodefinición respecto a la disciplina que empezábamos a burilar, se delinearon las correspondientes especializaciones, dentro del neto predominio de las prácticas y pláticas de equipo.

«Milena» prometía dedicar su frágil y entera vida a significativas peculiaridades de la susodicha explotación en las obras de la literatura universal y preludiaba atrevidos enfoques sobre las ficciones hedonísticas modernas, en las que cabe captar la virulencia de la sempiterna lucha alma-cuerpo, ya que agudizan la noción de que lo corporal encorseta lo anímico o éste no cesa de exprimir su instrumentación de acentos corales con el ansia de que el corazón se interne en el reino de las tinieblas, lo recorra y reaparezca en los dominios de la inédita, fulgurante luz. Una existencia no bastaría para el estudio de aproximación que ambicionaba. Realizarlo fragmentariamente, no sentar las bases de su cumplimen-

to, desalentaba... En el trance dubitativo se tornasolaba la palidez encalada de «Milena».

Luis Manuel —parlamentario nato— consumió el turno de rectificación y confirmó que la parte teórica de su «inquirir» (¿lo remedo? habría de referirse a la estructura y condición misma, perezosamente examinadas, del Estado moderno, a las motivaciones y cambios psicológicos que suscita en los que con él se compaginan y en su cima o estribaciones acampan. Se había dedicado a celebrar entrevistas —aducía hábiles, eficaces pretextos— con altos funcionarios a la máquina de la Administración adscritos. Codificaba los objetivos que perseguían y los procedimientos que empleaban (bajo la máscara de la cortesía y del celo profesional) ante los advenedizos, transitorios, que el trucaje gubernamental imponía.

Celia y Paloma se habían propuesto bucear (su designio, concentrar los casos paradigmáticos presumibles) en la corriente singularidad de la pareja, sólo mujer y hombre, confrontados. De las vertientes homosexuales se ocuparían exclusivamente en acepción refleja. Celia se adjudicó el vasto espectro de los matrimonios legales, instituidos, y Paloma el no menos polifacético y numeroso de las uniones irregulares, marginales. Habían cosechado buena cantidad de historias y con entomológico esmero se desvivían por clavar sus alfileres en las alas de unas mariposas que todavía les resultaban volanderas, puesto que sus procesos estaban en marcha y se ignoraban las futuras vicisitudes.

Que Fernanda se inclinara por descifrar el mundo sentimental, de recuerdos, de clausurada perspectiva, de los ancianos, entre sí, acerca de sus deudos convertidos en visitantes forzosos, me sorprendió. Había elegido la demarcación más enmarañada y de difíciles conjeturas: requiere mínima igualdad temperamental para su adecuada comprensión.

Margarita se adjudicó el ámbito obrero-patronal.

El pepináceo Cristino, ¿por qué tocata y fuga me saldría? Había acentuado su reserva aquel felino distanciamiento. Evitaba incurrir en discurso, pero nadie le aventajó en acotaciones tajantes, y tras su laconismo se recataba una portentosa inteligencia. Se limitó a decir, al ratificarme los compañeros sus polos de atracción, sus metas, que él, más adelante, tal vez, procuraría desentrañar las modalidades de explotación que proliferan, ora brutal, ora sinuosamente, en los círculos intelectuales y artísticos. Cubierto ese «entrenamiento», acometería una serialización del robo, usu-





fructo, desvirtuación o menoscabo de las ideas ajenas...

Me remito a estas someras indicaciones, que no permiten calibrar, temo, el clima de vehemente participación que logramos crear y que irradiaba de nuestras reuniones, se proyectaba en nuestras actitudes. La «asignatura» había perdido lo que de letra, cláusula, período y bagaje semántico poseía, axiomáticamente. Encarnó en sus espíritus, se transformó en coordinados impulsos vitales, no fue una fase mustiable, se elevó a finalidad y *pathos*.

Tejíamos una red de afanes palpitantes, la embriaguez inefable —y grávida, recurría a vocablos inspirados por el mejor Nietzsche— se confundía jubilosamente, con una felicidad expansiva.

Nos contemplaban, pasmados de la prestancia que nos infundió la revelación conquistada. Los discípulos, a ellos; los colegas, a mí. Roídos de envidia, también, pues se manifestaba en nosotros la combinada señal de la gracia, la impronta de una sabiduría distinta a la establecida, al discurrir tópico.

Y se precipitó el desenlace. Una llamada imperativa del decano de la Facultad, audiencia en horario que garantiza la conservación sosegada y sin interrupciones. Me reduzco a escucharlo, sé cuán inútil y contraproducente sería alegar, protestar. Aunque formulada melifluamente, la autoridad se cierne, implacable. El —este simulacro de caballero del Greco— la ostenta y no titubeará en ejecutarla. Porque unos segundos antes reiteró paternal inquietud por mi salud. «¡Qué generoso, casi único, su sacrificio, su devoción universitaria en ese quehacer!», declamó. ¡Oh, muchas gracias, usted exagera. Y a renglón seguido me prometió que «las siete lumbreras» de mi seminario y la investigación emprendida me volverán a ser asignadas tan pronto me reponga; la holgada cura de reposo la estiman indispensable, lo ratificaron, los titulares de la Asistencia al Profesorado. «¿No le incomodará que vaya a saludarle algún sábado a mediodía?»

El resto —lo insinuaba— normal, «canónico» (sonrió). Desaconsejaba alarmar a los chicos: «Le tienen extraordinaria admiración.» «Diga la verdad, que se siente gravemente fatigado, y una mentirijilla, que aplacen hasta el mes venidero sus debates, porque le reclaman para asuntos de testamentaría, a su favor, en una de las ciudades interiores, todavía capaces de herencias. O una excusa similar.»

Te despide con un abrazo, esbozado, y abate los párpados para arrebujar el eventual prodigio de un lágrima presunta.

Y tú, Oñate, aún aturdido, no quieres pecar de mal educado y le ponderas —extremoso, pueril— su menuda farsa de solidaridad y protección. Como actores, sobreactuasteis.

El sanatorio por ambiguo se define: en la raya que separa todavía la precariedad mental de la franca, pero irreversible demencia pacífica. Aún lo distingo, mañana podrían interponerse las sombras en acecho.

Lo que sé con evidencia angustiosa es que no me reintegraré a lo que ha sido para mí habitual y consustancial, la Facultad. La serenidad de mi tránsito, de mi lenta decadencia y fatal extinción, el haber extirpado cualquier brote de furia, acreditan la porción física, externa, de mi renuncia, mi apego a la comodidad que se nos prodiga: habitación espaciosa, con pequeña terraza que domina las verdes ondulaciones descendentes de la sierra, música y biblioteca circulante a discreción, comidas gustosas y reparadoras, disfrazadas enfermeras —¡tan robustas!—, con vestidos «civiles» y «apariciones casuales», que originan sedantes charlas.

Pero acepto esta ilimitada y engañosa convalecencia para apilar esfuerzos en torno a las ideas que integran mi concepción, y que configuro y mantengo para intentar transmitir las a las siete criaturas en que deposité las claves y semillas de mi pensamiento. ¿Quién las recogerá y explanará, para que yo renazca en la doctrina del porvenir ineludible? ¿Serás tú, mi pepináceo y hurón Cristino? ¿O lo acogerá Fernanda, cuando se convenza de que es imposible enamorarte, de que te niegas a su desmañada coquetería? ¿Acopiará la necesaria iniciativa nuestra tímida Celia y se encargará de la dura faena de articular y propagar lo que es, en puridad, la moral más auténtica e inexorable? La curiosidad casi obscena de Margarita, no... «Milena», y su añoranza sentimentaloides, patológica, ¿la descartan? A Paloma, por su vocación femenina, se le olvidará la tentación diabólica a que la he sometido. En cuanto a Luis Manuel, especularía con mis razones y las convertiría en credo e iglesia.

Entrecierro los ojos y los diviso... Con la certidumbre de que alguno será mi fiel albacea, mi venturoso superador. Esta prédica mía, ¿no fue una «explotación oblicua», una superestructura privada de las «formas de la opresión social y humana»? Detente ahí, no enredes la madeja, que si prosigues la ahincada rumia se acortará el plazo de tu lucidez. Pese a la manta de cintura a pies, te sacude un escalofrío. Me agradaría alargar las manos y acariciar, sin prisa, durante una eternidad, las copas del pinar.



# LAS PALABRAS Y LAS COSAS

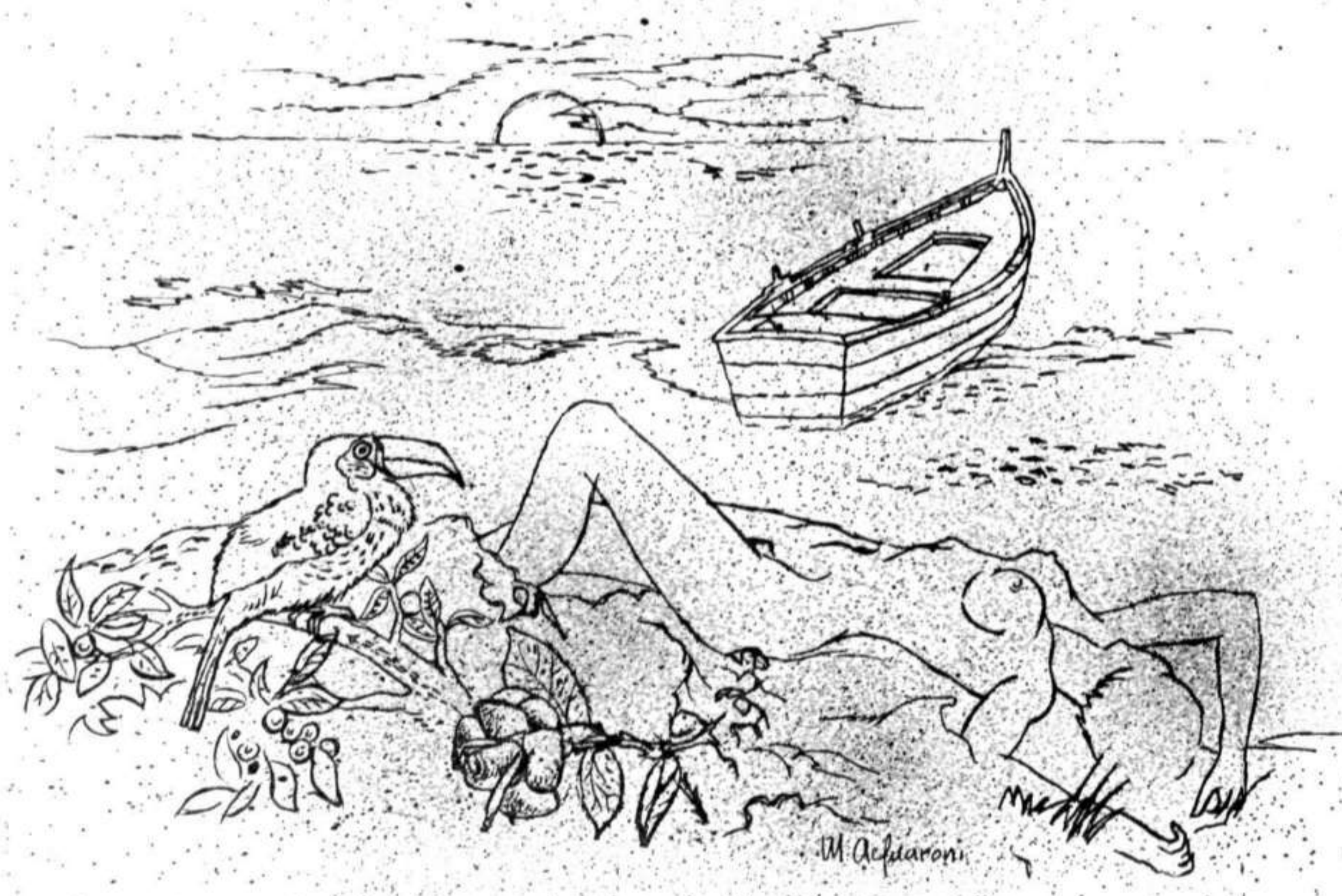
ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

Yo, Antonio Fernández Spencer, soy hijo de los astros  
y de la tristeza del mar, y del combate de los peces.  
No me he quitado el chaleco de la muerte.  
Viajo en la cigüeña del velero.  
Tres días y tres noches náufrago  
y el perro del sexo ladrando.  
No hay quien borre el sol en el viento  
ni quien mueva el viaje de las naves.  
Hablé con Esquilo; pero se estaba arreglando la barba  
y buscaba un coro para la tragedia de la vida.  
Hablé con Beckett, y no pudo crear el silencio.  
Hiperlúcidas estrellas de la noche  
bajaron a la problemática redondez del sueño.  
«Si he nacido, tengo que morir»,  
decía el viento entre los rosales de la tarde,  
y pasaba la garza en el plumaje de un seno.  
Palabra soy, sólo palabra, reunidos veleros,  
oreja que ya no escucha a los Dioses.  
¿Qué busco ahora, si no busco la muerte?  
La furia de la noche, las últimas estrellas destruidas por el asco.  
Y el ángel todavía toca el acordeón del animal más triste.  
La jaula enloquecida de los peces en los mares perdidos.  
¡Qué nacen Dioses después de la muerte!  
¡Qué creación más inútil!  
Aberrante dilema de dos ojos que miran  
la nada en el lomo de tantos animales.  
Y después quieren que esté alegre.  
Esquilo sigue cortándose la barba, y Brecht se pone a quemar burgueses  
en el teatro de la lucha de clases.  
Me dice Brecht: «La cosa más endiablada es el teléfono;  
hablo con personajes que no existen».

Además —pregunto—, ¿qué importancia tiene la existencia de algo si ha de pasar como la primera rosa del mundo?  
Es desesperante que todo sea nave y humo.  
Y todavía me reprochan porque no estoy alegre.  
Dieciséis mil peces en el costado de la nada  
vi en el río de esa orilla,  
y los engulleron todos las gaviotas, blancas y negras,  
sin maldad y sin esperanza.  
¿Y en dónde están esas gaviotas en esta primavera?  
Ya no están; se oyen campanas de alas en el sueño  
de los pájaros que se ausentaron para siempre.  
No soy una cosa distinta de la palabra *gaviota*,  
de la palabra *antilope*, de las palabras *muchachas en la aurora*.  
Y todas esas palabras las va borrando con sus manos el tiempo.  
Sin la palabra no tengo la llave para abrir un hombre  
o para cerrar el ángel del poema.  
Yo soy el dilema intolerable de los mundos.  
Yo problematizo los astros y la muerte.  
Pero la muerte, ella misma, no es problemática.  
Pero mi loro, muerto en la jaula, se hizo problema penoso.  
La verdad resuena sobre la rosa  
y le dice que es más que los ríos y más que el caballo  
y que la muchacha;  
pero la rosa, como un ángel puro, no siente la verdad del hombre.  
Mis ojos tocan los pájaros, y dicen:  
«he ahí la vida»;  
tocan el silencio y presienten la muerte;  
entonces quieren expresar las cosas con el lenguaje de la aurora.  
Nietzsche y Sócrates no se ponen de acuerdo,  
y es quizá una terrible pérdida del mundo.  
Pero Heráclito recuerda:  
«¿Quién entiende el universo al escucharlo por primera vez  
si después no ha vuelto a oírlo?  
Sí, el tiempo es un niño que juega quitando y poniendo las piedras  
y crea la armonía por medio del juego de los contrarios.»  
La existencia se pierde en la cara nocturna de la vida.  
Todo es primordialmente uno;  
pero no puedo retenerlo en un verbo.  
Nos diluimos en las aguas tibias del río,  
en el tiempo del río, en la certera dimensión de la nada.  
Confiamos y no confiamos en el oleaje.  
Vivimos, en la desconfianza misma, una espléndida confianza.  
Esos astros y esa noche en que existimos,  
y esos jardines,  
¿no los habrán creado una o varias metáforas  
que se escaparon a un poeta en un tiempo remoto?  
No es verdad. Monsieur Sartre, que todo se pueda decir en el lenguaje.  
No es verdad que pueda ir a la vez en todos los veleros.  
No sólo calla el hombre que se oculta, sino que calla la palabra  
que también guarda una intimidad que tiene que ocultarse.  
André Breton: con la escritura automática  
Nunca encendiste tu primera estrella.  
Nada, nada, el verse es nada.  
Y todavía contamos el tiempo en el reloj de los hombres.



Parcas estériles como el viento en el desierto,  
 ¿qué constituye la esencia de los veleros que se marchan?  
 Desiste, muerte, de enterrar estos ojos  
 que vieron en la fuente beber a los más claros animales.  
 Es verdad que el ángel es un símbolo que no puedo asir en mis versos.  
 Y un ángel estaba muerto en la piedra del templo;  
 su cabeza de estrella rota, y sus alas secas,  
 sin lluvia, sin amor, sin velero.  
 Muerto en la piedra del templo; las dos alas ya no vuelan;  
 no vuelan en la noche ni en el ritmo de esa lluvia  
 que cae sobre la ciudad sin recuerdos.  
 Demasiado hermoso el cuerpo de un ángel muerto.  
 Nunca lo vi en la vida, ni en los ojos de la noche  
 que recorren la ermita de los sueños,  
 las figurillas de barro de la fuente, y el aire  
 en las almenas y en las norias.  
 ¿El mundo natural?... Nunca he estado en el mundo natural;  
 no he tenido tiempo, tenía que vivir fragmentariamente  
 en la ley del discurso, en la palabra viva y muerta.  
 Michel Foucault, si la ley del discurso se separó de la representación,  
 ¿qué hago con el mundo natural? ¿Qué hago con ese caballo  
 que pasa al galope?  
 Ah, si el lenguaje está fragmentado, también el hombre  
 busca sus fragmentos en la noche de los astros.  
 Dudar de la palabra es dudar de que yo pueda decir el mundo.  
 Yo, Antonio Fernández Spencer, soy hijo de la yerba,  
 del agua indescifrable de la fuente,  
 y, sin embargo, en el siglo XIX  
 me rompieron el lenguaje como si fuese un espejo.  
 En cada fragmento baila una rosa y corre un antílope.  
 Soy un texto que no está escrito. En ningún poema estoy,  
 en ningún verso por hermoso que sea,  
 ni en ninguno de los ojos de tantas muchachas que pasan y miran.





La representación. El dilema de la representación con el lenguaje  
 roto en pedazos: es un velero que no avanza;  
 porque su velamen, desgajado, cae hacia los cuatro puntos cardinales.  
 La gramática nunca ha sido un sistema de astros.  
 Si una estrella estalla en el espacio,  
 un conjunto de palabras muere en el lenguaje de los hombres.  
 Y hacemos con las palabras muertas un sistema inofensivo.  
 Se puede inventar un teléfono; pero nadie puede inventar el lenguaje  
 con el que hablaría un ángel con dos astros en las manos.  
 Un personaje es insuficiente, tiene un reloj que se agota.  
 No nos bastan Shakespeare o Sófocles.  
 Por eso volvemos a iniciar el poema.  
 Y tengo que decir todas esas cosas con palabras.  
 Yo nunca he oído el sermón de las estrellas; pero he oído al hombre  
 levantar sus sermones, denigrar las palabras  
 ofreciendo la locura del triunfo.  
 El teléfono ha sonado, señor Beckett:  
 una oportunidad para decir el silencio.  
 Usar la palabra para expresar: «te veré esta noche»,  
 «te pagaré la deuda», «estás desnuda».  
 Verdades comerciales que despojan al lenguaje de sentido.  
 ¡Qué imprenta confusa la conversación de los hombres!  
 Cortar las palabras con las tijeras de la irresponsabilidad que conversa  
 El desorden del mundo en el lenguaje de la muchacha muerta.  
 Sí, señor Heidegger, «quebrar la palabra  
 es el único medio para volver a emprender el camino del pensamiento».  
 Eso no lo ha dudado nunca el poema, y el poeta toma  
 el desorden del mundo para llegar al hombre.  
 Después de todo, por más que ordene, llega la muerte y borra.

---

# UN NUEVO FRAGMENTO DE “EL MALDICIONERO”

FRANCISCO AZUELA

UNA vez más el ave negra gira su ojo para entregarse al viento: Antigua soledad, espina de ángel en el agua y tantos cementerios sin cadáveres. Nombres perdidos y silencios de una voz que no perteneció a nadie. Somos el polvo que dejaron caer en el camino los últimos disparos de una fuerza traidora de conciencias. Somos un rostro y un gemido que la sombra olvidó en su destierro. Conchas de un mar muerto y un horizonte sin estrellas donde el cuerpo de alguien solitario picado por serpientes y gorriónes de luto expulsa sentimientos de una tragedia entera.

Digo somos, porque hablo de mí y de mi pierna izquierda, de lo que oye mi oreja y toca el dedo pequeño de mi mano donde la tierra se sostiene.

Somos una siembra perdida en la promesa de una golondrina política. Somos el cañonazo recibido una tarde de calor hediondo cuando los cuervos empezaron a devorarse a sí mismos en busca de una nueva corriente y un lucero de rosas en el rostro, patria de tapias viejas con banderas de barro y campanazos de un himno decadente en el sonido de una moneda de fierro.

Volvemos a hablar del ángel redentor con la necesidad de que nos abran la puerta de una gloria ficticia, pero estamos enfermos, muertos, pisoteados por gorilas sentimentales que llevan en el hocico una paloma blanca.

Aún no tenemos secretos suficientes para llegar a las llaves celestes, lugar reservado a los santos que ofrecen el trasero en la tierra al guardador de misterios papales. Somos si acaso unos pobres hombres con la memoria abierta y el cerebro sacudido por algo que no ha estallado todavía.

Siempre habrá alguien que te diga: no es tiempo todavía. Este calor de fuego es cosa de la tierra. Siempre habrá alguien que tratará de detener tus huellas, tratará de guardar tu voz en una caja de fósforos sin medir la intensidad de la pólvora. Te dirán que el gusano de fuego que durante quince días se llevó la mitad de la montaña, era solamente un gusano de seda en la imaginación, con luces de bengalas inofensivas, aunque no sea difícil demostrar con hechos la ausencia de dos mil hombres que un sábado de septiembre por la tarde eran presencia en la lucha del pueblo. Entonces te dirán: esa ceniza es cosa de otros rumbos traída por el viento, y el rostro de Nicaragua ¿lo quemó alguna serpiente de otro planeta? Masaya, León y Estelí, ciudades bombardeadas. Dicen que fue cosa de un accidente extraño, aunque esta noche un aullido más fuerte desgarró el vientre de la montaña en un eco de gemidos.

Los gallos de la aldea ya no tendrán que denunciar su canto solos en este pueblo que combate bajo el puente.

Hoy estamos aquí entre gente que conoce la historia, que sabe de dónde llegaron las órdenes. Son muchos los cuellos fracturados a manos de un ejército de canallas explotadores de la patria. Llegará la conciencia al filo de la lucha, piel de todos los días, arma de una sola línea, cara de árbol mutilado, soledad amarilla en el hígado de todos.

Vendrá el estiramiento de la lengua de antes en una nueva canción en los tejados y una estrella más grande que la noche será centinela de la nueva palabra. El hambre dejará de correr por la ciudad como alma en pena. El hambre se hará hombre alimentado en la vanguardia y el pensamiento educación de todos. Entonces sí, muchos dirán: no estamos solos y lo que antes fue pena, será un trozo de pan entre los labios.

Aquellos que se esmeran en abrirnos el hígado terminarán mal en este asunto. El hombre tiene urgencia de morir. Los héroes de la patria tomarán la palabra desde sus estatuas y del fondo, envuelto en la última sombra del retorno doloroso, el Maldicionero dirá: ha llegado el momento de volver a hablar de pie con el camino puesto en la conciencia.

Territorio prohibido. Campos de insolación sin arena en las manos. Territorio del hambre en el oído. Viejo perdido en tu propia montaña: ¿Cuándo fue la última vez que cruzó por tu camino la golondrina de alas ne-



gras con su nido en los ojos?  
¿Cuándo cambió de tiempo en  
tu montaña viejo revolucionario?  
Tu memoria aún guarda hechos  
y heridas de una batalla en la  
que tú tenías razón. Ahora,  
quién recuerda tus hazañas y tu  
hambre, perdido en el camino  
que una vez te llevó a la victoria  
que aprovecharon otros.

En este territorio prohibido  
naciste un día fusil en la noche,  
patria arrebatada de tus manos.  
Consejero de la siembra. Montes  
sombrios y secos, ríos sin corrientes  
y sin estrella. Tiempos ocultos  
en tus huesos. Ya la Asamblea  
no tiene sitio para tu voz y tu  
cuerpo, entre los olvidados de  
este mundo tu rostro el más  
grande, tus ojos puros aunque  
la golondrina ya no cruce por el  
tejado y por su siembra.

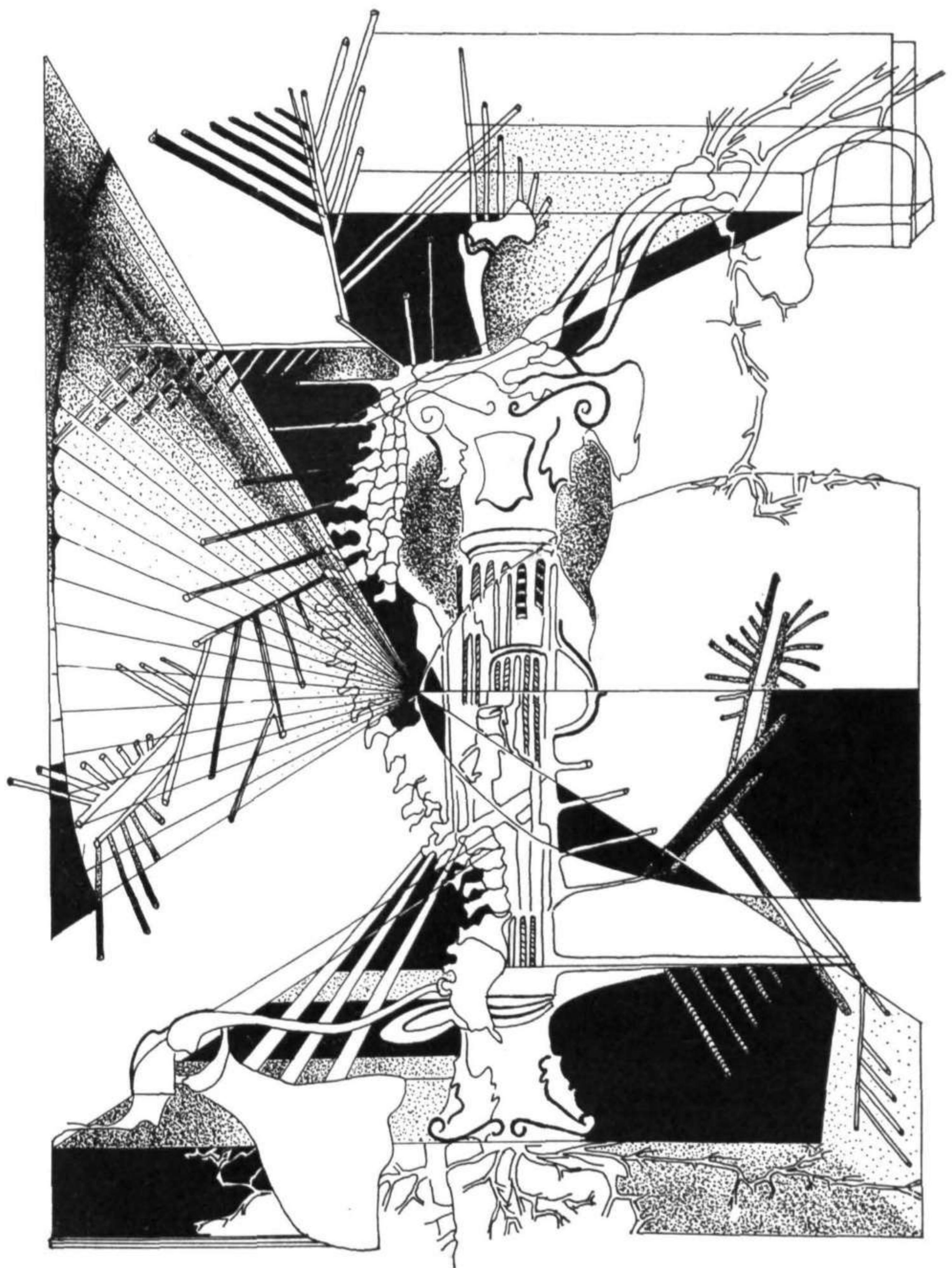
Siete soles y un espejo para  
tu olvido, rostro de ausencias en  
tu silencio de río, cambio de tu  
alma en el reflejo de unos ojos  
hinchados.

Campesino, amigo de tu caballo  
y de tu fuego. Inocente hasta  
tu tumba de sueños. ¿Será que  
este país te queda grande y te  
lo están quitando a trozos de  
engaño? Campesino sin dueño,  
borracho de los sábados enteros,  
sólo hasta la última raíz de  
tu sombra. Hambriento en tus  
riquezas naturales. ¿Quién te  
conoce y ha vivido cerca de tí?  
¿Quién ha contado las canastas  
de tierra luminosa que cargas a  
los mercados del pueblo? ¿Quién  
ha visto tus días de fiesta y tus  
angustias de sequía oprimiéndote  
el hígado y llevándose la última  
esperanza? ¿Quién ha visto tus  
potros sin rastrojo y tus mujeres  
abortando el fuego de tus deseos  
empobrecidos? Campesino niño  
que juegas a la estación de  
febrero esperando que la muerte  
cumpla treinta días.

¿Quién ha visto tus pastos  
ahogarse en la lluvia y tus ojos  
prendidos en su sueño de inocencia?  
El dictador que otros inventaron  
para joderte el espíritu y la  
cosecha nunca te hará justicia.  
Hoy el Maldicionero te regala,  
siete soles y un espejo para que  
luches sin tregua y el sol sea  
tu maíz y tu trigo. El Maldicionero  
que sólo te conoce de

cerca es la poesía que llevas  
dentro.

No es un poema a la libertad,  
es un poema de libertad. Cuando  
todos se reúnen siempre hay  
alguien que dice haber llegado  
desde la otra orilla de la tierra  
para darnos sus palabras de luto,  
sus encomiendas de lucha.  
¿Quién toma el mando de la  
hora y contradice todo lo allí  
expresado? Es necesario ser libres  
para rendir homenajes a la  
libertad. El hombre abre sus alas  
a la corriente y se va al infinito  
de una manera extraña en el  
instante del viaje. El presente



nos lleva en la línea necesaria. El Maldicionero les deja su cárcel, sus aerolitos, su sombra; les deja el pecado de haber sido sincero.

Poeta de una estación entera donde la palabra se hace denuncia en una bala de cañón disparada una tarde cualquiera en cualquier sitio. América suena en los oídos como un cántaro de barro donde las manos rotas se sostienen con el agua y la canción del pueblo es contexto esencial en la lucha. Un gran rostro en el fondo de todo como una muerte necesaria donde los huesos de los caídos reciben una lluvia de soles y el filo invisible de un espejo corta una parte del cuerpo gangrenado. La imagen se reincorpora y la montaña roja desde la altiplanicie es reflejo de lo que se oye en el camino de la vida donde el rostro atrapado del hombre se queja con gemidos silenciosos: ala de pájaro, tiempo donde la luz y el metal ayudan a vencer el espacio reducido en que se sufren las nostalgias.

El potro blanco en la montaña, el único que aquí hace falta con su casco. El potro blanco en la lucha, en la pólvora. El potro blanco que cada uno de nosotros lleva dentro cabalgando, el que a todos nos hace falta.

Era el Maldicionero un joven de veinte años cuando la muerte se metió como una sombra del tamaño del diablo. Desde aquel día recorro en sus ojos el filo de las montañas y en el recuerdo adivino sus pasos de lucha, su conciencia de hombre de cuerpo entero con una estrella roja y rota en su raíz de piedra. Fiel a su manera de morir en un gemido aquella madrugada en que buscó la dignidad en un pacto de palabra, un pacto de memoria recuperada del olvido, del fondo de la tierra.

Cortaba racimos de pájaros para ofrecerlos a los dioses y a una mujer de pelo blanco que lo hizo criatura.

Hoy hemos llorado diez años de muerte recordando sus palabras de sangre cuando en 1958 su pupila dolorosa recogió imágenes de fuego, descarrilamiento de trenes viejos. Cambios de

vía extraños en la mano de alguien. Padre ferrocarrilero: ¿tenías urgencia de morirme?, o ¿fue la vida de desengaños la trampa aquella madrugada del 19 de agosto de 1968 en la que fuiste el último testigo de la manifestación silenciosa a las vísperas de la masacre de los estudiantes de Tlatelolco? Estábamos juntos en lo mismo y mi madre envuelta en su rostro indígena ofrecía promesas a los dioses.

Si el viento fuera propicio levantaría una pira para quemar su cuerpo, yo no sabía que en el fondo de la tierra, en la gran profundidad los gusanos son dueños y señores. Se fue a la tumba como un hombre más, ni Dios ni rey, pero era mi padre.

En la voz de El Maldicionero duele el dolor mismo cuando penetra a la parte central del cuerpo donde el hombre es desnudo de vida. Llega la necesidad de la pupila hacia donde las praderas siempre son verdes y las montañas agresivas. Ahí donde se entrega todo el elemento y a quienes las alas del buitre les resultan propicias. Tierra donde la herida se hace carnaval los domingos por la tarde en que los cementerios aborrecen flores nuevas y el filo de un fusil quema los ojos en la ausencia. Poeta de la muerte y de la búsqueda de una nueva especie de vida donde la imagen tiene a veces el rostro de una mujer o el rostro de un puñal en el que el realismo dramático de un pueblo busca su libertad.

La muerte de un poeta-niño que llevo en el cuerpo. Ya se acercan, son auras, todas negras. Zopilotes viejos en busca de una nueva carnada. Zopilotes que vienen por un corazón en nacimiento. ¿Piedra negra en putre-

facción? Maldicionero: ¿Qué ha pasado contigo? ¿No eran tus ojos profundos los que vi hace tiempo a la orilla de la meditación? Agua tibia tocando la punta de tus pies heridos. Tu sombra fue creciendo como una montaña en su abismo sembrado de soledad, huerto de cementerio. Es ahí que las auras negras todas, zopilotes hembras hacen aureola ante tus huesos fríos y secos como una estrella sostenida en el misterio apagado de un jueves que te fuiste para siempre. Poeta muerto como un cisne negro tatuado en el muslo, en la distancia y en el ombligo de un recuerdo que has perdonado para recuperar tu sitio, la parte izquierda de tu espalda y tu costilla rota y el sentido de un pueblo maltratado que se mete dentro de ti, en tu mente abierta a los gusanos que se queman con el fuego de sus entrañas y este zumbido de zopilotes saqueándote la vida de las uñas, la vida de las hojas de nardo y eucalipto que cubren tu cuerpo tierno como la piel de un niño que no se enteró de su muerte, ni de su madre que lo trajo en horas de tortura política. Poeta-niño que llevó en el cuerpo. ¿Qué importa descubrir a tu enemigo si los zopilotes vienen por tu memoria sin historias vividas, sin la primera sonrisa de una mañana en tus ojos recién abiertos a la claridad de las imágenes y en tu estomaguito alimentado con flores blancas en la canción que pasó con el viento? Poeta-niño que llevo dentro del cuerpo, sálvate de las auras, negras todas, con pico de zopilotes enfermos. Poeta-niño; lanza desde tu ciudad-tumba tus dardos de fuego, que una pequeña presa a nadie alimenta y una sombra de nadie que te cierre los ojos cuando te abren el hígado tierno con una sonrisa.

¿Quién puede asegurar que los muertos descansan bajo tierra o guardados en vitrinas inmaculadas, o en el fondo del mar suspendidos de un alambre de púas? Los muertos de barranco o pozo de malacate. Los muertos muertos por obligación. Los que murieron para hacer quedar



bien a una persona. Los que fueron asesinados por afición. Los muertos de la chingada, los que tenían que morir, los que era urgente que murieran, los que hicieron honor al teatro, los que murieron peleando el último trozo. Los muertos de hambre, de ira, de rencor, de odio acumulado, de debilidad mental. Los que murieron porque no tenían otra cosa que hacer. Los enamorados de la muerte. Los que fueron al duelo por honor con un flujo de orín en las pistolas. Los que murieron por una idea. Los que murieron por mirar a alguien. Los que murieron por un poco de alpiste. Los que murieron por traición, los que murieron de muerte abúlica. Los que se violaron a sí mismos. Los que prometieron encontrarse sin la ayuda de nadie. Los que pasean a las doce de la noche por los parques. Los que están sentados en un sillón oficial y ese hilo tierno que se vuelve cadena, grito en el fondo de un pozo donde un niño se queja cuando bajó a sacar agua y perdió la cuerda del retorno. Espejo sin luz en una sombra grande donde aparece un Dios del tamaño del diablo y un diálogo de gemidos donde se pierde la ternura y la boca se llena de pena, de una pena negra como la muerte. La muerte de un algo: mariposa o montaña, nube negra, gaviota, araña, es el aban-

dono de todo en la nada de ser silencio en un destino sin salida. La cadena te mantiene en el fondo y lloras. Nadie te escucha, nadie te da la mano ni te dice: ¿Niño, por qué lloras tanto? Yo quiero hacerte una promesa desde el fondo de este pozo sin salida, algo que te ayude a comprender, a conocer el rostro de las cosas, la mano de la sombra en la que te encuentras como un punto cuando se cree que el tiempo se repite como una necesidad de cualquier parte en la vida de un algo de siempre; se piensa que la verdad tiene una sola cara, pero esa verdad se va haciendo menos grande hasta que no cabe en la rosa y entonces uno vuelve a pensar que todo se decide en contra de lo que una vez creímos.

¿Ahora quién podrá hacer sus movimientos incorporándose de la nada? Punto donde el gran arco iris se sostiene. Un arco iris que me recuerda a la mujer a quien regalé un camino entero donde la luz de un planeta tomó otra dimensión. Mi pupila se hizo ala al verte, pájaro amarillo de plumas recortadas en los ojos, tatuaje en la piel.

Aún puedes pasar por ahí y tocar la puerta con tu mano; ¿recuerdas un lugar que aún no era nuestro y que visitamos cuando la alfombra se abrió en tu horizonte y tu cuerpo se metió en el mío con toda la fiebre del mundo? Quise entregarte una lluvia de soles y guardar el canto de tu piel en mi oído pájaro de trigo en mi sueño. La edad de tu pupila partió de una nostalgia dolorosamente perdida. Me encontraste una vez en el fondo de una montaña y abandonaste el hueco de tus sombras cuando el camino de lo herido encendió sus polvos olvidados en tu mejilla. Viviremos juntos la humedad de la tierra rostro inocente, ciudad dolorosa. Mi huerto no se secará a destiempo y ya nunca me sentiré mal, mal en todo el sentido de la tarde. La vida es una rueda de fuego y El Maldicionero se encuentra dentro de ella.

No es el refugio una palabra de orden cronológico, ni el alien-

to de una mariposa el cansancio de nadie. El Maldicionero te conoce hasta tu cuarto donde el recuerdo del pueblo encarcelado te persigue y te piensa siempre con una imagen diferente a otras cosas. La campaña suena una vez en sus oídos, y lo que es olvido para otros, es sonido de espacios en su alma. Tarde en que te vieron árbol mis ojos entre el murmullo de la ciudad con sus voces de sangre y de lamento. El Maldicionero que un día te descubrió en la lucha de ser libre y con él encontraste la llave de tu celda y un pájaro en sus ojos que ofrecerte.

Un pariente de nadie. Hoy recogí la muerte por la tarde en una esquina de casa rica. Ese hombre se moría. Hay que ponerse ese sombrero negro y esa cobija. Hay que ponerse en el cuerpo esa calentura y ese traje viejísimo. Hay que ponerse en la cara un poco de humanidad, carajo; el hombre se estaba muriendo y nadie lo sentía. Aún de pie con toda su sangre y al regreso su rostro pegado en el fondo de la tierra. ¿Qué aspecto tiene la muerte neumónica? Quizá su nombre no importa, pero aún se llama El Maldicionero, por si esos hijos de puta del dictador lo matan esta noche. Y hay que ponerse la calle en las manos, carajo, para saber cómo se pasa la fiebre Maldicionero; apareciste en el momento decisivo, encontraste una muerte en la calle y hablaste con ella; ese hombre ya no seguirá cargando sólo su sombra.

Un accidente donde no murió nadie. Una madre nunca tiene la culpa. La niña se quedó esperando una mano protectora; aquel fue el drama en segundos. Se metió hasta el fondo de sus oídos y ya se llevaba el cuerpecillo bajo las ruedas como un pajarito enemigo de nadie. Entonces sí, el quejido de una madre cierta y una multitud de linchadores. La suerte recobró en la paloma sus alas y la órbita en sus ojos, mediodía amargo en las prisas de buscar una salida casi imposible. El trauma se cura con una flor del campo, pero el miedo no lo cura nadie.

El pueblo donde el águila no existe. No es una jaula exactamente, pero es algo que se parece a una prisión. Un extraño balcón a la ciudad entre los árboles y una larga cadena de silencio en la subida. Hay que subir, subir muy alto para saber cómo la vida se encuentra prisionera en una casita de paja. Ojos de un color que no puede adivinarse y un pájaro que canta siempre el significado de la cárcel.

Uno llega a la plaza del pueblo y se enlanta en cualquier parte, el ojo izquierdo toca la imagen, allá arriba está la patria, inmóvil como un grabado en la frente de las estrellas, y entonces uno se pregunta: ¿quién demonios ha hecho esa cárcel tan grande? Y ese mirar en vano te lleva toda la tarde y puedes oír con claridad el aleteo de los pájaros que quiere ser libre y no puede.

Maldicionero: hoy vi tu rostro recogiendo trozos de ciudad por la tarde, vi cómo aquel niño se arrastraba inválido cerca de las flores a un monumento conocido de todos, un caballo y un jinete que nunca extiende su mano a nadie, y ese dolor de sombras en el puente que no vi. Maldicionero: en el filo de tus pies caminan dos puñales contra ti. Busca en la montaña el rito de la soledad absoluta. Un ave intoxicada destruye la imagen con mucha rapidez. Volvemos a lo mismo: el río metiéndose en las casas y en las esquinas el hombre se parte la vida en el encuentro de las edades. Hay que marcharse a la montaña, la causa está esperando tus sandalias, tus huesos, tu lengua fresca y floreada. La lucha está esperando tus manos y tu voz, Maldicionero, en este círculo de dudas donde la incertidumbre te asesina catorce veces por segundo.

La causa está esperando el árbol que llevas en la mitad del cuerpo, en el fondo de tus pensamientos en tus tres alas de silencio. Una puñalada en el fondo del tiempo. No hace falta decir por qué, son cosas de la vida que se van enredando y terminan en una traición. El Maldicionero te-



nía el rostro de un niño que no había acabado de nacer, no había aprendido su nombre y fue regando promesas con la necesidad del olvido. Un día le dijeron esto es tuyo, esto otro también es tuyo, todo esto es tuyo, el hijo y la flor blanca que llevo en los ojos, y cuando llega el instante de la sombra, de la espada, te das cuenta que estás atravesando sin remedio. La vida de antes va tomando formas extrañas y es un demonio guardado en los ojos de la noche que te arrastra de una pata, se lleva la flor blanca de tus ojos y te manda a la chingada con el petate de tus sueños. Te regresan con un puño de piedras en las manos, con un puñado de vacío, parte de una ilusión que ya no pesa. Tiempos de toda la desvida con la habilidad del puñal en la sombra y un grito que viene del fondo de uno mismo cuando el silencio ya no alcanza a responderte y todo se termina. Así, muere el pájaro en la puñalada del viento, pero queda su ala ancha y gruesa como un suspiro de nadie en el espejo donde el Maldicionero vuelve a la lucha con un grito aprisionado, rompiéndose en traiciones cuando nadie quería ofrecerle siquiera su mano.

Ya no tendrán que saludarlo si lo encuentran, el poeta se ha ido con el recuerdo que vive sin

boca todavía, sin luz, sin mar. El Maldicionero les regresa sus palabras y una imagen guardada en el olvido. Caminaba por la calle desierta esbelta sombra humana y el silencio roto en el ladrido de un perro abrió dos caminos al paso, país donde viven doscientos mil canallas, y de un guiño allí estaba el detalle, mensajero del tiempo, veloz con las plantas abiertas en las viejas heridas que un día lo hicieron viajar más despacio. Ojos claros como dos puñales en el filo de su barba pálida, terrible. Micros envueltos en el viento una tarde en que el Maldicionero se hizo herida, ala y oído.

Ahora, me hace falta tenerte presente porque ya no puedo inventar tus ojos mirándome. No estoy arrepentido de todo cuanto he dicho, lo que ayer dije y escribí para ti. Me hace falta tu forma humana pegada a mis costillas, tu mineral alimentando mi piel; me hace falta tu dimensión y la estrella roja que llevas prendida en tu seno izquierdo. Me hace falta el amanecer de tus dientes blancos mordiendo suavemente mis antenas.

Sentirse perdido en una ciudad sin habitantes, un pueblo abandonado por los dioses. Sentirse un poco suspendido en la cuerda, al otro lado de la ventana, entre luces, como un vuelo de alondras detenidas en el aire. No hay nadie, no te conocen, eres la nota del quejido; siete silencios en el oído de un sordo. Escuchar la esquizofrenia de las urracas. Una larga cadena de alcohólicos y poetas malditos secuestrando el idioma. Pronunciar un nombre, volver a respirar como un ser vivo. Sentirse cierto, superar esto que nunca avanza.

Mañana cruzaré la tumba de un indigno devorada por piedras de su pueblo y al otro lado un río pasará sin ofender a nadie. Maldicionero, poeta, aquí nos reencuentramos: si un destino nos une un tiempo no nos separa, ni el canto de un pájaro negro en el tejado de tu casa.

# CUADERNO DE INGLATERRA

FERNANDO QUIÑONES

## LOSA DE VORTIGERN

1.— NADA sé de estos días tuyos.  
Se cebaron la sogá y las espadas  
en mi pueblo: yo las atraje.  
Debo ciudades muertas, largos  
territorios teñidos por el rojo aguacero  
de la derrota, el nombre de otra tierra a la patria.  
Alegraos y bebed si todo ahora cambió.  
Yo, Vortigern, el rey  
del final de Britania, nada sé de estos días.

## ARTE POETICA

2.— UNA noche, el viejo Coedmón,  
aquel que siempre se avergonzaba y rechazaba el arpa  
al llegarle su turno de cantar, dejó la mesa,  
se fue a dormir a los establos para cuidar de las caballerías  
y en su sueño le dijo un hombre:  
«Cántame alguna cosa».  
«No sé cantar, por eso vine aquí».  
«Cantarás —le instó el otro— voy a decirte qué:  
el origen del mundo».  
Caedmón cantó y no sabía  
qué iba diciendo, nunca  
oyera hablar de todo aquello que nombraba,  
pero cantó y cantó entre el áspero  
olor de los caballos y el vaho acuchillado por el frío,  
y al despertar recordó el tema:  
la creación del mundo.  
Nunca llegó a leer. Los monjes  
de Hild le referían pasajes  
de los libros antiguos y Caedmón «los rumiaba  
como un limpio animal» y los hacía  
verso. Cantó así la venida del hombre,  
miles de nacimientos, de agonías,  
las migraciones, el mar Rojo,  
hasta Cristo y sus enseñanzas  
antes de que la Iglesia las ajase.

Así de sabio y de inocente el canto que quisieras para ti.



### LA CONVERSION DE EDWIN

- 3.— COIFI empuñó una lanza y cabalgó  
caballo ante el Consejo y el Rey.  
No podía, como sacerdote,  
manejar armas ni montar más que en yegua.

Ya Bonifacio, el hábil Siervo  
de los Siervos de Dios, había hecho llegar  
a la Reina una carta afectuosa,  
espejo y peine finos,  
y un mensajero luego a Edwin.  
El Rey se retiró indeciso  
con su Estado Mayor, y Coifi  
habló primero así: *Nadie como yo mismo  
habrá rendido culto a nuestros dioses, Edwin.  
Pero hay otros hombres a quienes favoreciste y favoreces más  
y cuyos pasos son más prósperos.  
Dispongámonos, pues, a recibir  
esas nuevas creencias, ya que tan inservibles  
parecen las que andamos acatando.*  
Otro de los del Reino comparó:  
*El hombre es como un pájaro que en mitad de una noche  
de lluvia y nieve como ésta, cruza  
el calor y la luz de la sala en que estamos,  
volando de lo negro a lo negro: un instante  
visibles, no sabemos  
qué ocurrió antes, qué vendrá después.  
Si esa fe que nos traen puede enseñarnos algo,  
escuchémosla.*  
Arni Caraquemada sentenció: *Todo es cambio.*

El Consejo aprobó cuanto habían dicho  
y Coifi entonces tomó lanza  
y requirió un caballo. Los acólitos  
del culto antiguo no podían  
manejar armas ni montar más que en yegua.

Pero Coifi  
blandió la lanza y penetró gritando  
a caballo en el templo.

## FINNSBURH

- 4.— «El Fragmento de Finnsburh [comienzos del siglo VIII] narra la historia de sesenta guerreros daneses, recibidos y luego traicioneramente atacados por un rey de los frisios. Dice el anónimo poeta: 'Nunca oí que se comportaran mejor, en la batalla de hombres, sesenta varones de la victoria'.»

SI igual que a tantos otros ahora mismo  
te viniera la muerte, y como un largo nido arrebatado por el ventarrón,  
te caerías de golpe entre esta silla y esta mesa  
y te acabarías sin un gesto, sin  
lugar a deleznable miedo, esperanza, despedidas,  
nadie obraría con tino al comentar que no eras viejo  
y te guardaba aún mucho el vivir, o andabas  
empezando a dar lo mejor.

Ah no, tú sabes bien que a cuanto  
pudiera haber de cierto en tales conmisericordias  
supera lo que ya te fue otorgado, y  
que como los sesenta daneses traicionados por el rey frisio,  
sería indigno olvidar lo generoso de la cabalgada,  
dócil caballo el Tiempo que ni el dolor por fin llegó a negarte y sólo fue por donde tú  
la espada limpia, la armadura ingrátida [querías,  
y rostros, arboledas, paredes, riberas de tu carne,  
bocas y calles alejadas vividas como tuyas: todo el júbilo  
que el sol cobija, y el mismo sol, y la memoria  
ya incapaz de fijar lo recibido  
y devorado sin gratitud, al descuido lujoso de borrar  
cada uno de los dones con el que lo seguía.

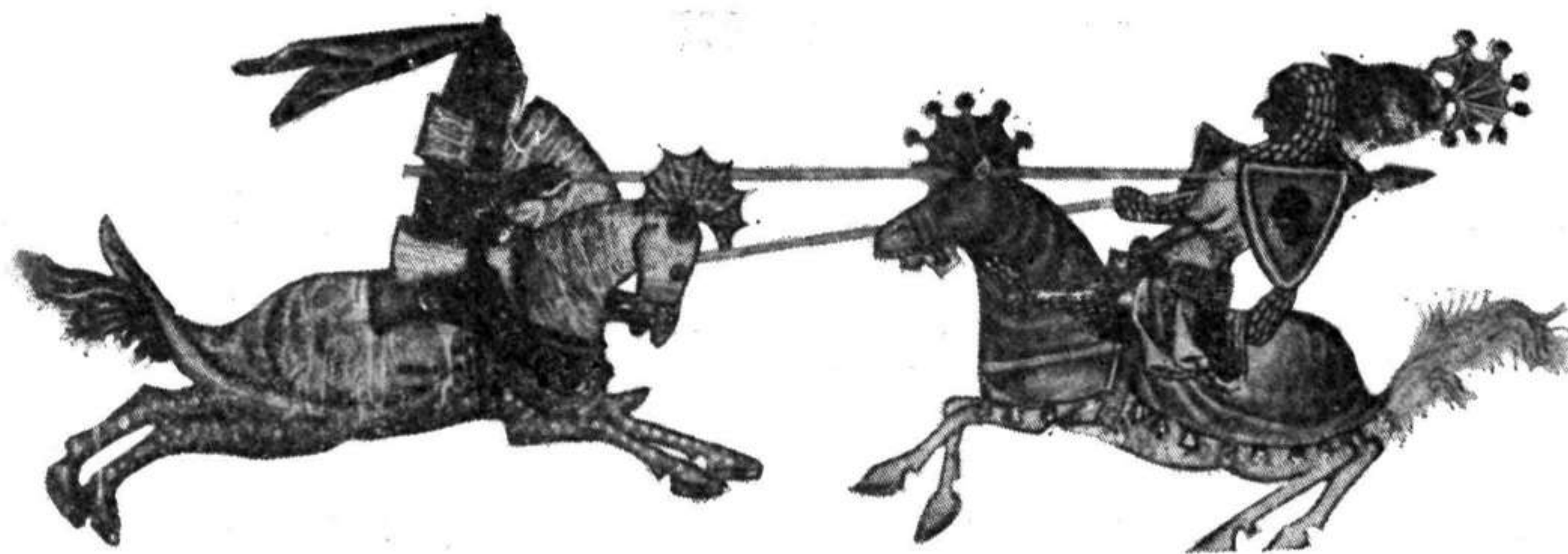
Reconócelo al menos y no vuelvas  
a temerle a La Madre.  
Prepárate a portarte también como varón de la victoria.

## MALDON: DESPUES DE LA BATALLA

- 5.— «La balada abunda en detalles circunstanciales; de un muchacho que había salido de cacería se dice que, al ver enfrentarse los adversarios, dejó que su querido halcón volara hacia el bosque y entró en esa batalla. Sorprende y conmueve el epíteto "querido" en esa poesía, en general tan dura y tan reservada.»

PUDO alejarse y, cuando más, mañana,  
va a hacerlo. Pero sigue allí.  
Ni a dos tiros de piedra de donde el joven lo dejó escapar.  
Mira, mira, allí en el acebo: apenas ese trazo terroso y avizor,  
adelantado entre el azur y el verde grave de las hojas.





La luz, también vencida, bruñe el terso ojo cruel  
y el viento del crepúsculo le encrespa algún plumón  
en la cabeza, los alones.

Chilló una vez, apenas alcanzar la rama  
alta sobre el declive a cuyo fondo están y no se mueven las manos que lo ceban.  
Y otea abajo irguiéndose, enterrando las garras  
en la torcaz que poco antes mató  
(mucho ha apretado ya esa quietud, esa carnosa inercia cálida:  
las conoce).

Ve y oye distanciarse, muy lejos ya, los cantos, los jinetes,  
los hierros de Noruega ganadores.  
Tal vez el hambre no lo acosa aún y espera oír la voz, el silbo  
habituales, el puño, la percha, la noche  
súbita de la caperuza.

Grita otra vez. Los robledales negros  
recogen su acre voz en un halo remoto de pífanos y cajas militares,  
encima ya la sombra que aún deja ver el plata movedizo del arroyo, el lucir apagado  
[de las armas  
y de los paramentos caídos por las rocas y la hierba,  
la agitación por levantarse de algún caballo con el vientre abierto.

Y ahora, valle, colinas,  
o el campo de espaciadas cenizas humeantes y de cuerpos volcados,  
son un solo negror, pero el pájaro espera:  
el cascabel debe sonar; la voz de siempre, cobrar la presa y celebrarlo.

Casi tapado por otros dos hombres,  
las palmas de las manos contra la tierra, abiertos  
los labios y los ojos,  
su muchacho está al fondo de la cuesta.

6.— EL viento del Oeste desde el río  
 detrás de los cristales, arreciando en la sombra  
 por las ramas desnudas de febrero,  
 y este barco, la cama, atravesando la espaciosa noche  
 con mi cuerpo tendido para el muelle en que pronto mis horas y miserias descargadas  
 [serán,  
 me acercan al desvelo de un golpe lo de afuera: el reino entero de los tristes,  
 el Londres de los bienaventurados con hambre y frío, y aquel otro  
 viento africano entre las jarcias  
 y las bordas calientes: mástiles de Inglaterra alineados  
 ante esbeltas torres al sol, la humosa embriaguez del asalto, la imagen,  
 (que treinta y cinco años no empañaran)  
 de alguien, un hombre aún joven con ropas pintorescas  
 maldiciendo y clavándome los ojos  
 desde el suelo, muriendo en una esquina...  
 Ya todo es nada y mientras siento el temporal y la carcoma,  
 semejantes a cuanto me consume, de memorias se mudan a tormento  
 los recuerdos de Cádiz, y aquellos ojos derribados  
 señalan a John Donne, que no llegó a tocar un arma,  
 lo acusan —y no empuñó una tea— las calles llameantes, los muros  
 blancos, libros por el suelo, la Virgen arrastrada al muladar, que aterró  
 mi antigua, superada fe de Roma...  
 Todo aquello vuelve y me nombra: los tributos  
 y el botín apilados, las mujeres de ojos negríssimos  
 que se vinieron en la Flota, el exterminio de la Historia  
 de la ciudad aquella y de su hermoso rostro donde se acumulaban las Edades,  
 la gente en fuga por el istmo como una torpe hilera de insectos temblorosos...



Ahora

yo soy la ciudad misma que debo abandonar para salvarme  
y a solas hoy con Cristo el Tigre  
ya sin la poesía ni el amor de la carne ni el mar, disminuidos  
por Su peso, muerta sombra la juventud, memoria indeseable,  
aguardo que el Señor en mí separe a quienes huyen de quienes se abrasan,  
al depredado del depredador, al hierro de la sangre que lo aloja,  
puesto que todo arde en mí mismo y soy yo la ciudad y su azote:  
tan claro a Su mirar como al crecerse el día en la ventana  
volveré a distinguir los cuerpos, los colores  
que en esta alcoba me rodean y me ven ajustarme a la postura y la liberación de la  
y estar, si lo quisieras, bien cerca ya de convertirme [muerte,  
para siempre en Tu música.

#### UN PASAJE DE CRABBE

- 7.— «LO! yonder shed: observe its garden-ground...  
¡Mira aquel cobertizo, el jardinillo,  
la valla baja rodeada  
de restos de naufragios, la vivienda  
del pescador!  
Cama y barrica son su casa a flote,  
y esta casa que vemos con cuerdas, redes, bancos, brea,  
estachas, alquitrán, es su barco de tierra.  
El lugar, ahogado, no le importa.  
Hay trozos esparcidos de mástiles, de velas y de obenques.  
Peces añejos yacen  
clavados en su pobre pared:  
la más barata y la mejor de sus comidas,  
cobrada por él mismo, condimentada por el hambre.  
Pero hasta aquí no llegan nuestros justicialistas: nadie  
impugna los senderos contaminados, el descuido,  
a quién le importan las cenizas  
en las puertas, el polvo carbonero en la ventisca  
cegadora, los charcos podridos  
para nuevas escuadras de niños marineros:  
los harapientos Rodneys que aún hablan con orgullo  
del valor de Inglaterra,  
los balbucientes Nelsons jugando a depredar las costas de Gales,  
y que componen el timón, izan la hinchada vela,  
enderezan la quilla y el huracán abordan:  
en el charco,  
derecha hacia su puerto, avanza la fragata.»



JAMES COOK RECONOCE SU MUERTE EN LA PLAYA DE KOU-ROU-A (14.2.1779)

8.— TANTO anduve casi hasta no  
recordar y, lo mismo que para todo hombre,  
apenas fueron ciertas infancia, esposa, calles de mis días.  
Ahora, los australes edificios del hielo,  
el dogal pastoso del trópico,  
la desnudez y las fogatas  
en la noche, entre la mar gruesa,  
hombres y honores muertos, pestilentes  
insectos cayendo a cientos del velamen,  
corolas desmedidas, albas únicas: cuanto tuve  
de más bello o de más cruel,  
se reúne y me acaba en esta isla  
de Owhihi.

Ahora soy ya fijeza invariable  
y me pliego a lo mío, me doblego,  
como todos, a lo que dominara, entro en la espuma  
tal el hosco petrel, al fin  
gastado en las vorágines que amó.

LOS DIAS DE EZRA

9.— ESE Tom Eliot en un Banco  
y James sin colocar (sin terminar siquiera)  
su «Ulises»: ¡gran país!  
Pero mañana pasaré la noche  
con Elsie Coogan y he de merecérmele:  
en todo el día no dejaré  
esta buhardilla, mi  
austero Partenón, ni estos ratones hijos de Zagreus  
y de la gran puta.

Al último epigrama, ¿debería  
aún tocarle?...

*Decayó su familia. De ahí que Aurelia  
la joven que rió dieciocho  
primaveras, soporte ahora el paralizante  
contacto de Fidipus.*



También, y esto sin duda, corregir  
mi Arnaut de Marvail, responderle  
a Harriet enviándole algo nuevo  
y otra cosa a esos locos de «The Little  
Review» (con los que acaso Greenwich Village  
superará a Florencia) y seguir preguntándome  
por qué detesto realmente a Milton,  
por qué me llenan menos que me gustan  
el Perugino y su Resurrección  
o siempre he de comer peor que los Arqueros  
de Shu... Conseguir hoy la cafetera  
y estar de vuelta para cuando llegue  
ese feroz gordito de Illinois, Ernesto  
Hemingway,  
así como indagar ya de una vez  
por qué la poesía extravió sus reinos  
naturales, por qué no es ya cantable niailable  
(¡Papiols, hijo de perra, ven, que suene la música!)...  
Y al final Elsie, aunque para encontrarla  
tendré que ver también a la cuantiosa víbora  
de F.M.F., hablar de esa política  
que roe aquel país y empieza a roer éste  
y hasta oírle otra vez quizás a aquel cretino  
(a quien no sé por qué defiende Yeats)  
que NO es inglesa la palabra escrita  
por Chaucer :

*tal estos abismales Londres, año  
1910.*

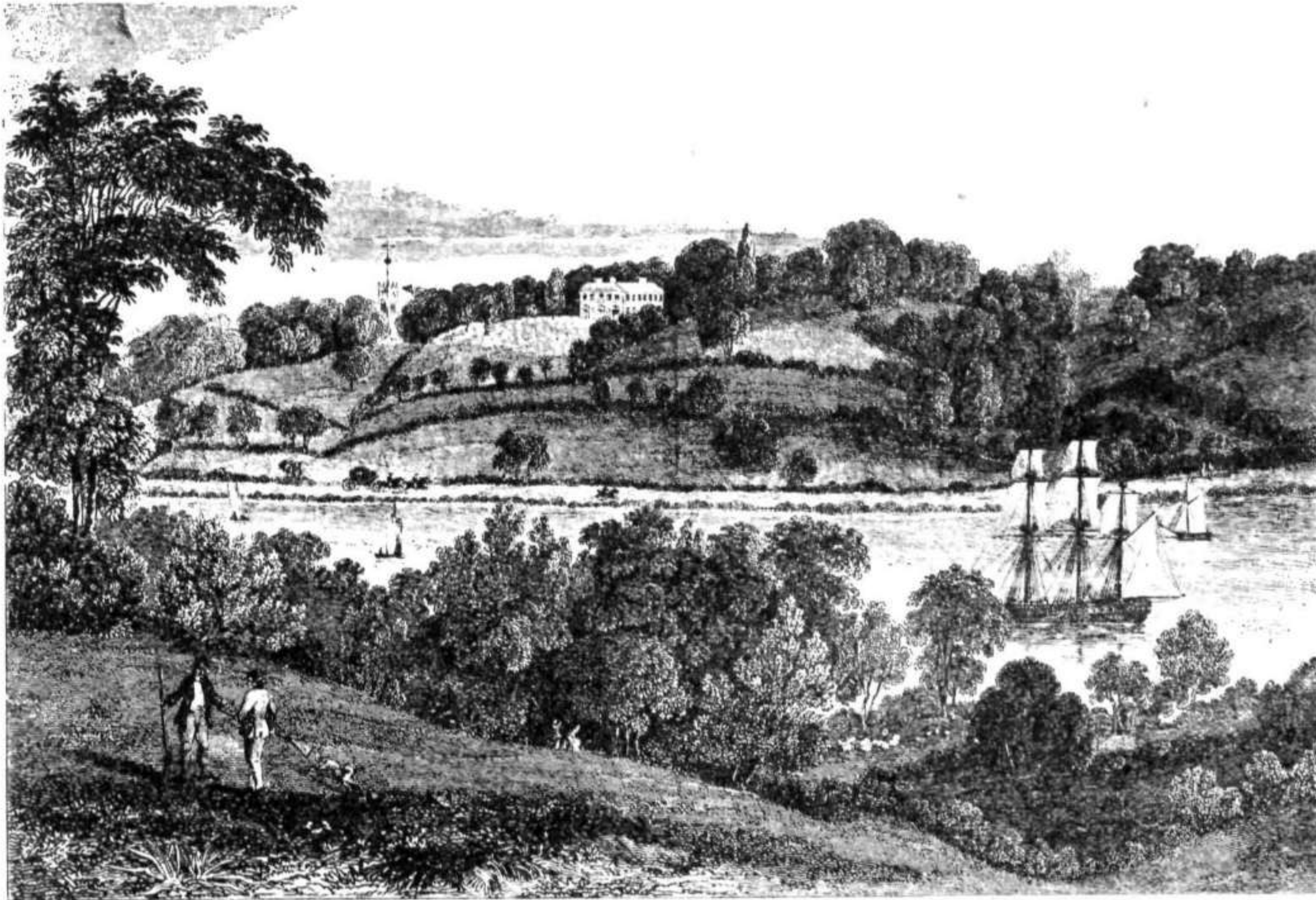
## SALUTACION A «MRS. PEGOTTY»

LA fértil y tediosa catalana aspirante a britanización definitiva,  
los animosos lavaplatos de Jaén, Brest, Larissa, Valdepeñas y Nápoles,  
y el camarero berlinés y los sagaces empleaditos  
parisinos, tan a lo suyo:  
¿quién no acata tu casa de victoriano pórtico,  
tus céspedes estrechos sobre los que se pudre  
un triciclo de niño, las  
decorosas columnas grequizantes  
de la sala por la que ahora  
pudieran irrumpir Kipling o Disraeli,  
incluso Borges, entre los verdeperlas y los grises  
glaucos de tu universo detenido?

Cabe no obstante preguntarse  
si la hilera inverniza de los *pennies*  
que, deslizados en las personales  
chimeneas, impiden una muerte  
por frío de tu pupilaje,  
si el mentón hostigado por mofletes  
que se descuelgan declamando desde tu vigilante oído  
(y que tal vez lo ayudan por la noche a que nadie  
busque otra cama sin alto riesgo de expulsión),  
si tus lentas maneras, si tus vivos, cutáneos  
agolpamientos carmesíes (más brillantes que nunca en los momentos  
de reclamar la semanalidad),  
si los castrenses desayunos  
con pescado, si tu estampa de viudísima  
por el levantamiento de Mysore, las gumías  
de Khartum o al doblar tu hombre el Cabo  
de Hornos (30 brazas de mar sobre sus huesos,  
siempre fieles a las disposiciones  
y glorias imperiales), pueden ponerte un poco más acá  
acá de tu dureza numerada,  
de tus largos espejos que sólo al ayer miran,  
de cualquiera de estos tenaces  
grabados que quizá dentro de diez,  
de quince años, recordemos  
oscuramente perdonándote.

## EL CARTERO DE DOVER

El trabajo, diez calles a la izquierda del puerto y  
como un cordel que nadie viese, traba,  
acorta unos centímetros los pasos  
de su briega de timbres y saludos:  
míster Luce y miss Dubosc-Kern,  
la casa del jardín, el reverendo Cranston...  
Nunca de prisa, su tardío, opaco sonreír,  
es verdadero de algún modo.



Mueve las manos a la italiana  
reviviendo los días del desembarco  
—«con el mal tiempo aquel...»— y se diría soldada  
ya la bolsa postal al flanco enteco.  
Los ojos dimitidos relucen un instante  
al hablar de «Lord Churchill» o evocar  
sus cuatro viejas noches en París,  
y a mitad de trabajo, de pie, paladea un té solo  
en Harrow's o «El León». Llegó de Bristol  
hace 36 años, dice tener dos nietos,  
no apetecerle España —«usted va a disculparme»—,  
América ni Grecia, haber perdido mucho de su fe,  
y no habla con más énfasis que del viento o la hora  
cuando me dice que no me daría  
ya él las cartas si me quedase  
otro invierno: «es posible que no alcance  
el próximo, señor».

#### JEAN EN KENT MAS PUCCINI

*O dolci baci, o languide carezze!*  
Ah, no, Jean, no tan cursis los antiguos  
que lo cantaban de aquel modo.

El condado de Kent y una lluvia delgada, redactora  
en los cristales ferroviarios  
de algún relato inentendible,  
muy antiguo. Pálido resplandor  
de brumas, de campanas de hierba

por calles, prados y senderos  
cerca de la estación, y luego los sesudos  
relojes, las cerradas pabs, las entornadas léidis  
de compra y yo sin encontrarte (*o baci!*):  
todo ya en la memoria quebradiza  
de Peñagrande y de los tintos  
al relumbre de aquel agosto castellano,  
óleo granate, ciega llama viva,  
y no la tan difusa, la tan dulce  
acuarela de Kent que inútilmente  
malrremedaba el verdigris  
de tus ojos, *le belle forme*,  
tu viento de vikinga.

Vuelquen sus dádivas, pues, los dioses  
hasta el final del Tiempo. sobre el furgón de la Perrera  
Municipal, y gloria a sus aurigas  
que hasta tí me llevaron: las raudas frondas,  
las esquinas en fuga, los carteles, los árboles,  
y al fin, tras la cortés tela metálica  
de las jaulas vacías y el «ya está» del motor,  
tus pechos de pastora de otro siglo,  
los ojos mardelnorte (*o languide*  
aguamarinas del recuerdo)  
y la voz con que le dijiste  
a tus alumnas:  
«el viejo rui señor del Sur ha llegado».

ADAGIO ROMANTICO, CON AYUDA DE EUGENIO DE NORA

10.— CURVA las ramas el poniente  
*en la noche de viento azul*  
que me fuerza al ayer me restituye  
*oigo temblar los dulces árboles*  
*y me traspasa su rumor*  
vivires de hace mucho, vuelan briznas finales  
de alquerías que ya  
no están de ojos y cuerpos abatidos  
que vueltos alma yerran  
de músicas opacas  
y largos, detenidos juramentos  
que me impetran calor retorno auxilio  
que voz piden que *copas*  
*de sombra y abandono*  
*alzan a la inefable luz*  
En el parque de Hampstead.



1. (LOSA DE VORTIRGERN)

Rey o jefe británico, requirió, en el siglo v, mercenarios y fuerzas extranjeras para defenderse de los celtas; los requeridos terminaron adueñándose del país y cambiándole el nombre: Britania pasó a llamarse —y a ser— Inglaterra.

2. (ARTE POETICA)

Caedmón (siglos vi o vii) es el primer poeta inglés cuyo nombre se ha conservado. Beda el Venerable refiere la onírica historia de su obra, según la refleja el poema a que esta nota se refiere.

3. (LA CONVERSION DE EDWIN)

También según registro de Beda en su «Historia eclesiástica de la nación inglesa». Edwin, rey de Nortumbria a comienzos del siglo vii, abjuró de la idolatría y adoptó el cristianismo, después de la bárbara escena que he tratado de transferir a poesía.

4. (FINNSBURH)

La cita, en la «Introducción a la Literatura Inglesa», de J. L. Borges. Ed. Columba, Col. Esquemas, Buenos Aires, 1965.

5. (MALDON: DESPUES DE LA BATALLA)

Idem.

6. (1631: JOHN DONNE...)

—...«yo soy la ciudad misma» y «convertirme para siempre», de Donne, en «Hymn to God, my God, in my sickness».

—Cristo el Tigre, «Christ the Tiger»: Eliot.

7. (UN PASAJE DE CRABBE)

En el poema «La aldea», de George Crabbe (1754-1832).

8. (JAMES COOK RECONOCE...)

«El capitán Cook hizo un segundo disparo, esta vez con bala, y mató a un nativo de elevado rango. Hubo entonces un ataque en masa, al que respondieron los marinos ingleses con disparos de fusilería, así como los hombres de los botes... Nuestro infortunado capitán fue visto por última vez a orillas de la playa, pidiendo a los botes que cesara el fuego. Mientras se enfrentó a los nativos, nadie se atrevió con él, pero, cuando se volvió para emitir órdenes, recibió una puñalada en la espalda y cayó de bruces al agua.» (En el relato, a cargo del capitán King, de la muerte de J. Cook en el tercer viaje de éste. Diario de a bordo de los barcos «Resolution» y «Discovery».)

9. (LOS DIAS DE EZRA)

Cursivas, de Ezra Pound.

10. (ADAGIO ROMANTICO...)

Cursivas, de Eugenio de Nora.

# Lechu Zen

EL FIN JUSTIFICA  
LOS MEDIOS.

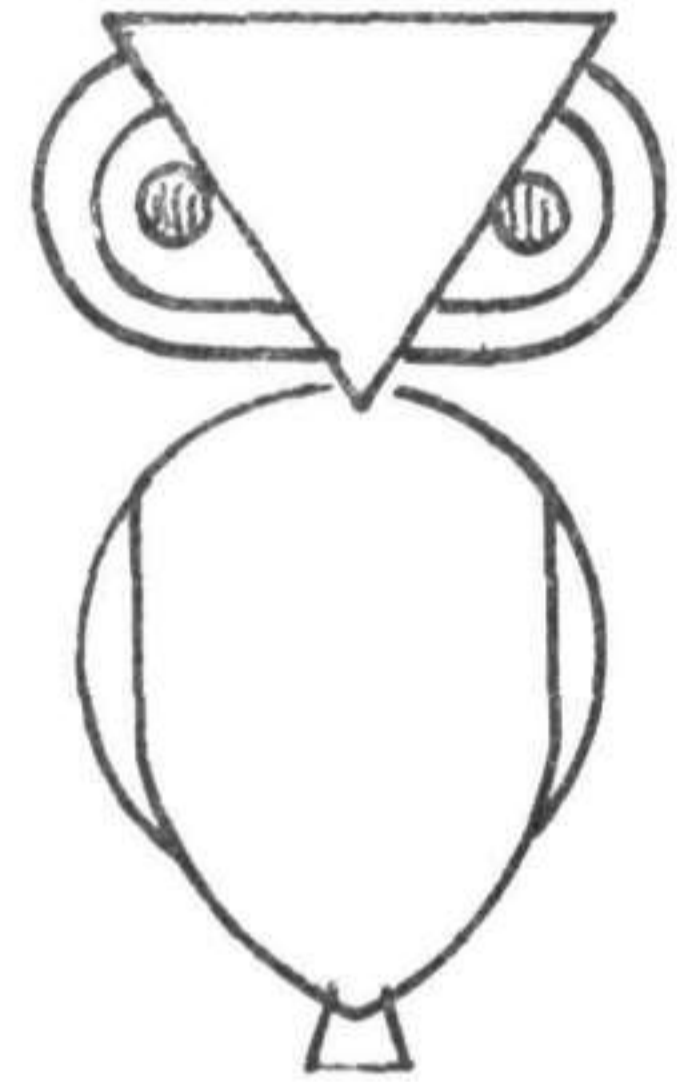


Milagro:  
la estructura  
de un árbol



milagro:  
línea negra  
en papel blanco

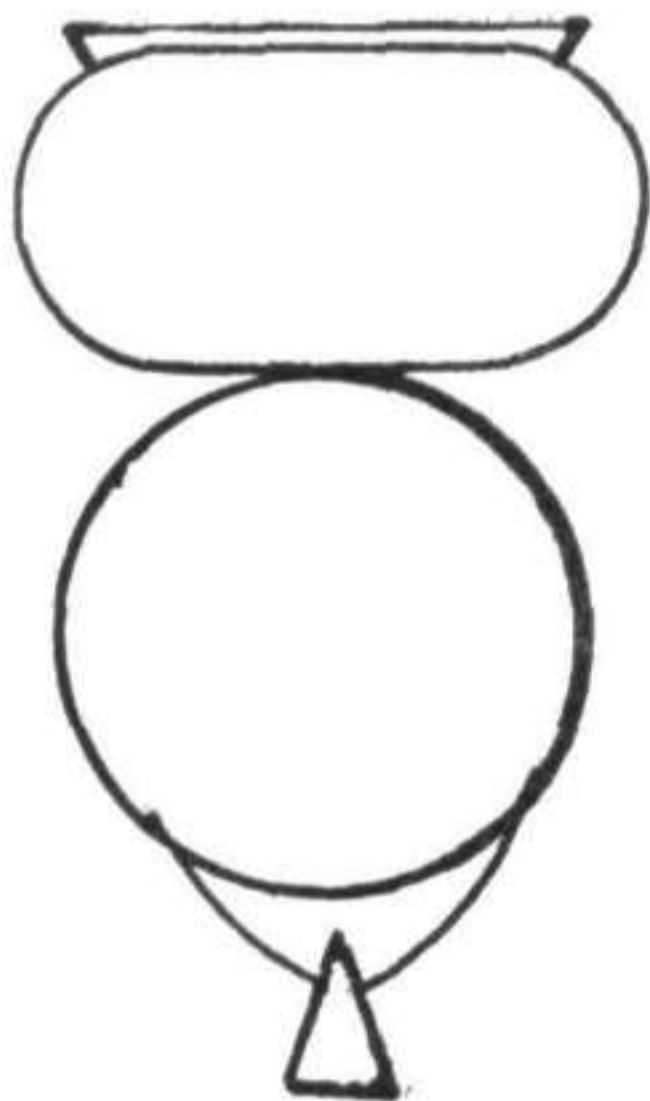
GENERALMENTE, EL FIN  
JUSTIFICA LOS MUERTOS.



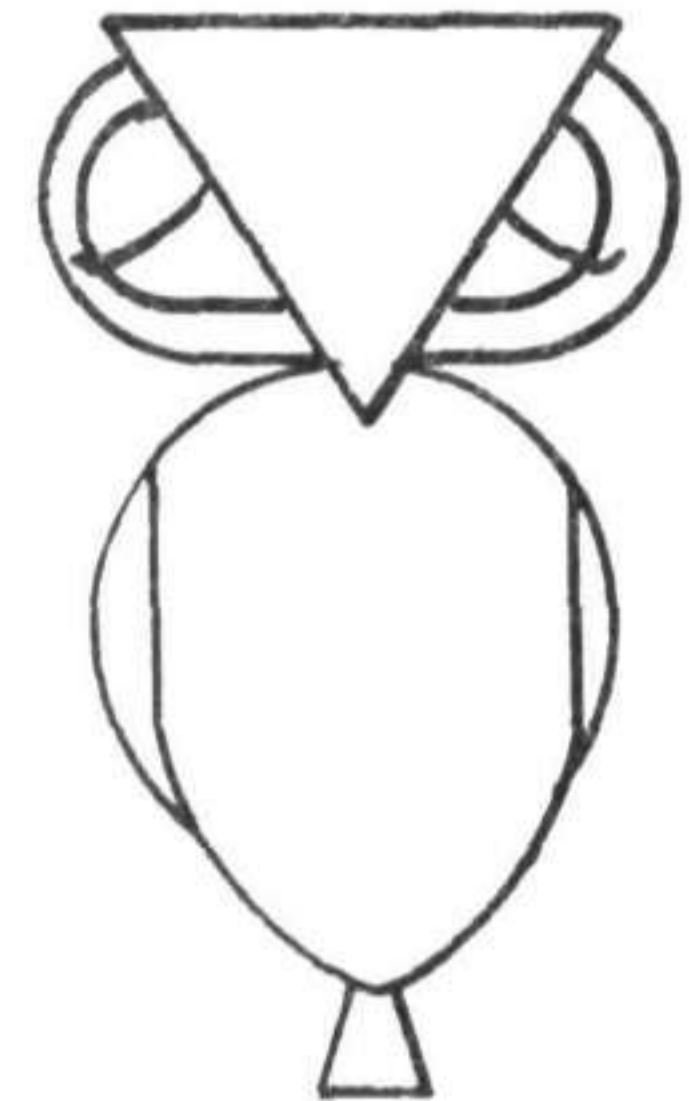
ΣΑΝΤΙΑΓΟ

milagro:  
dos ojos  
dos manos.

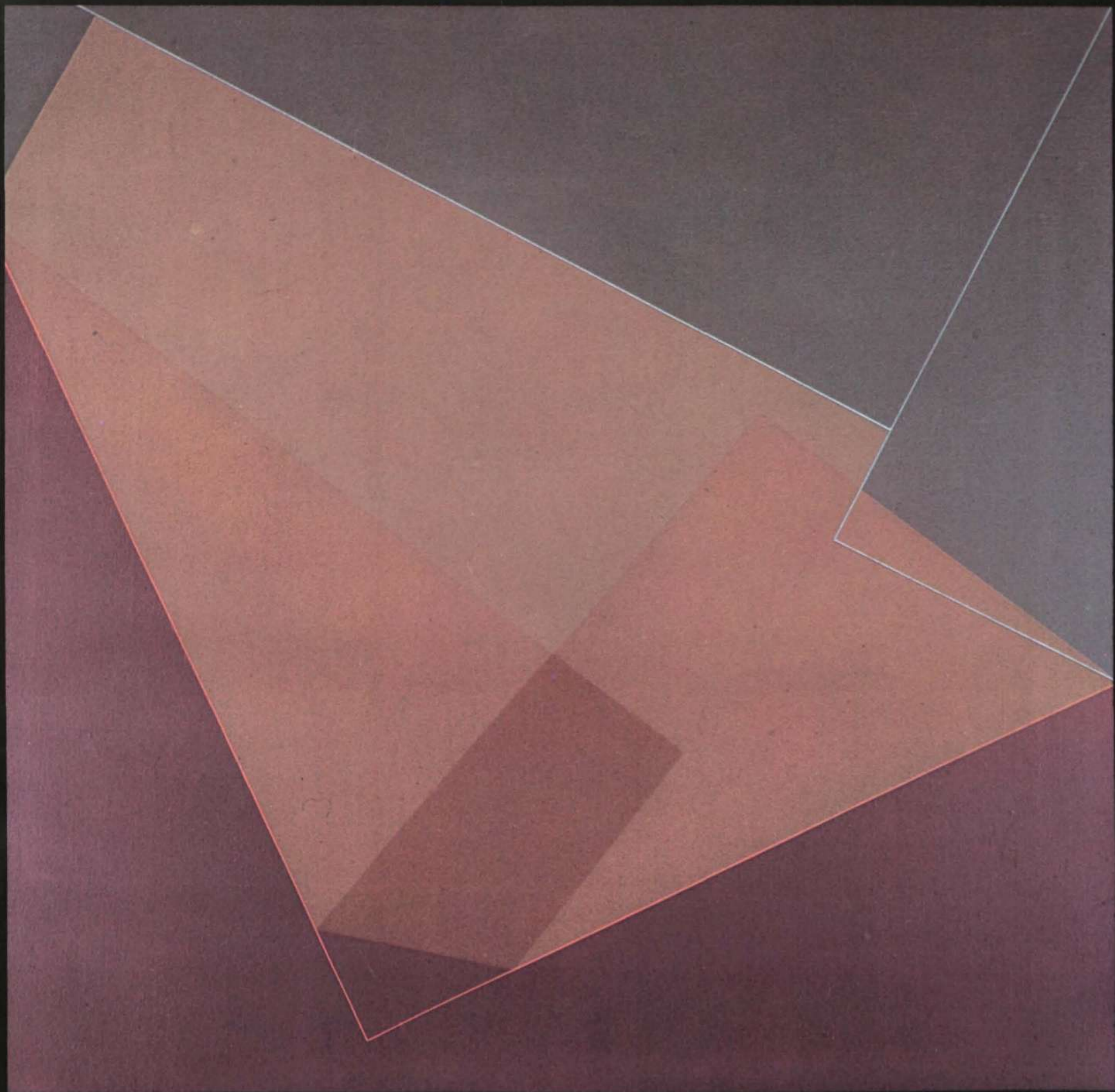
EL INFIERNO  
SON LOS OTROS.



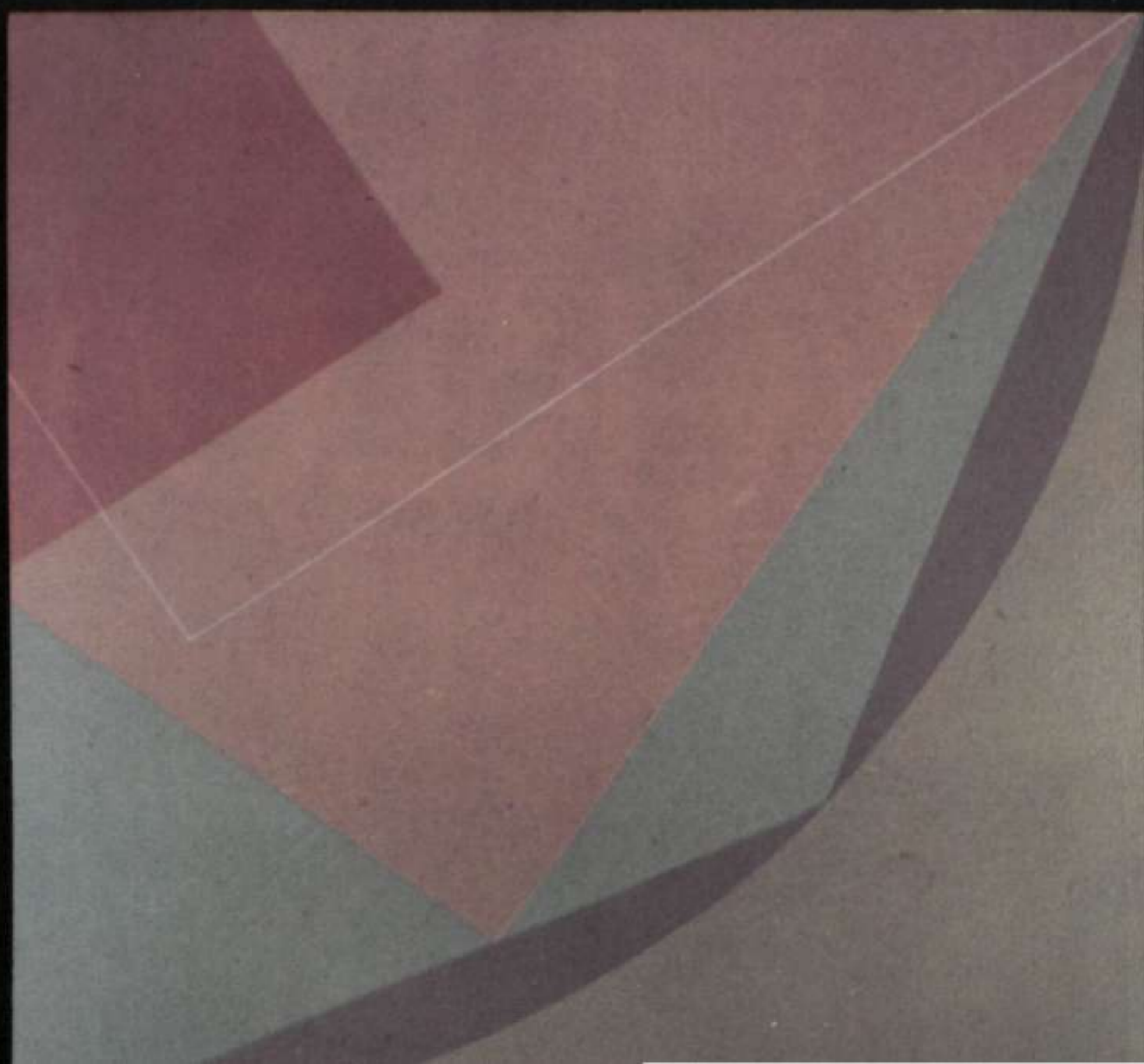
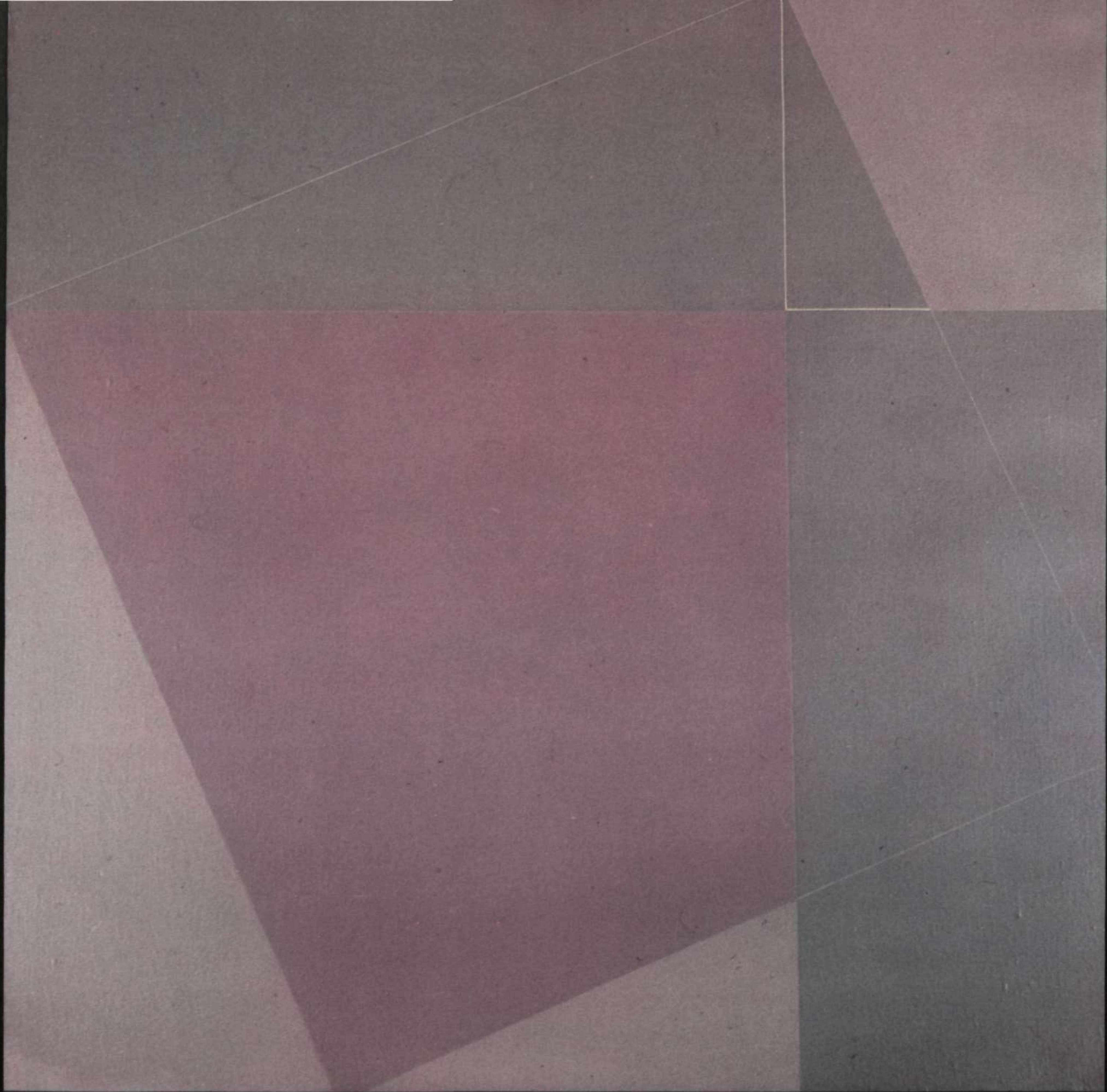
PARA NOSOTROS.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ



**JOSE MARIA IGLESIAS**



RELATIVO/HOMENAJE/RESTRINGIDO

EIN STEIN

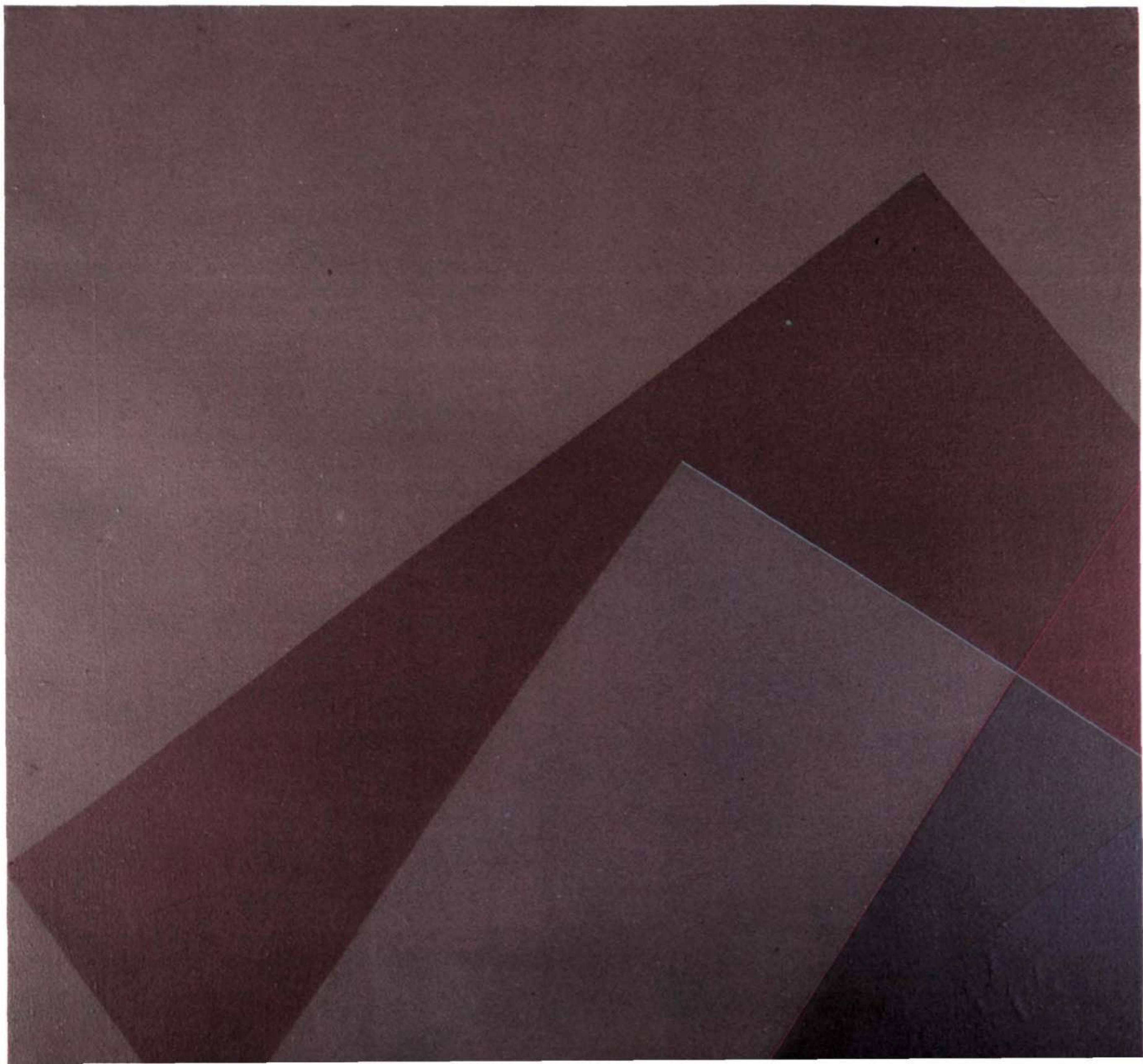
ONE STONE

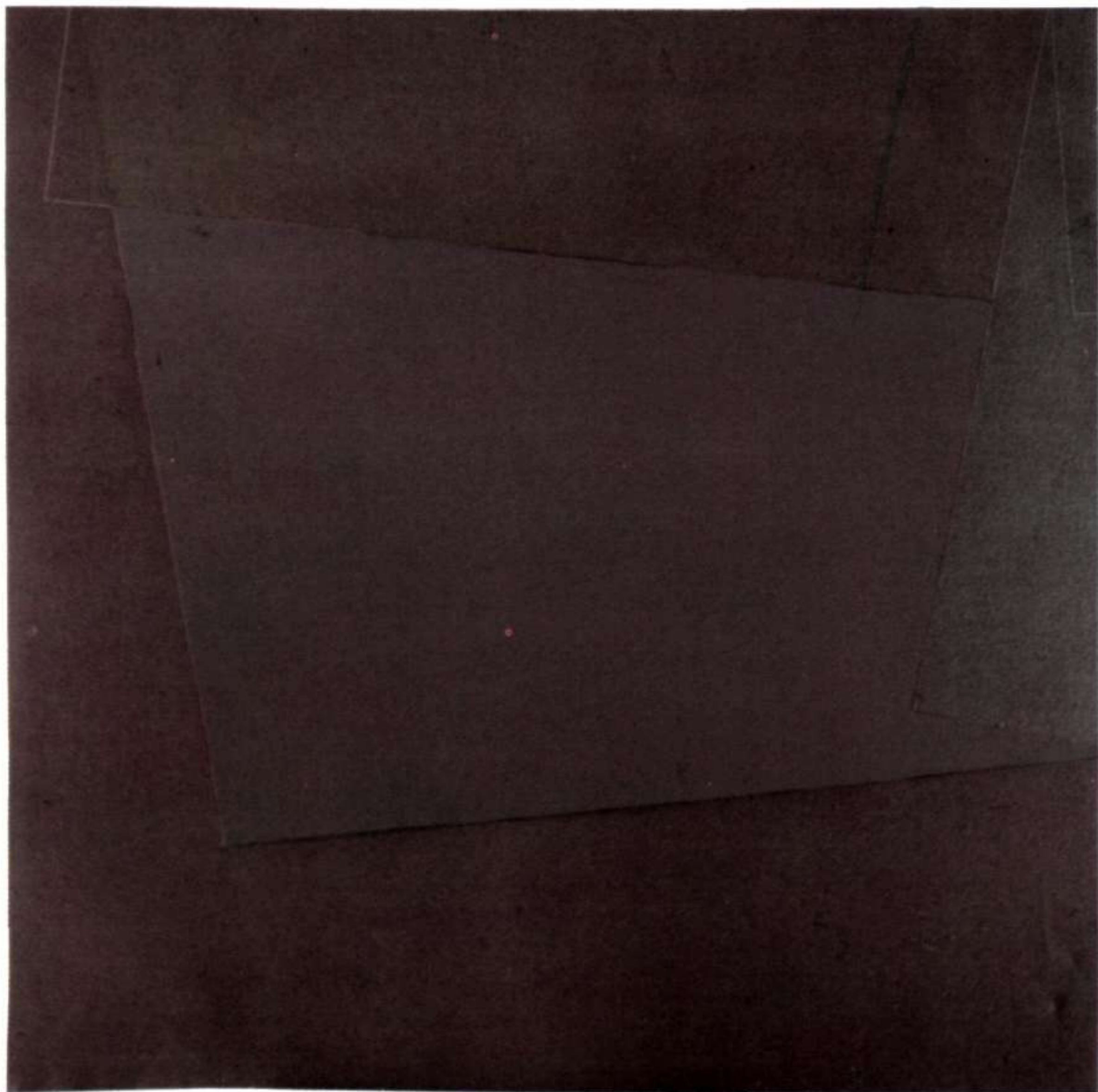
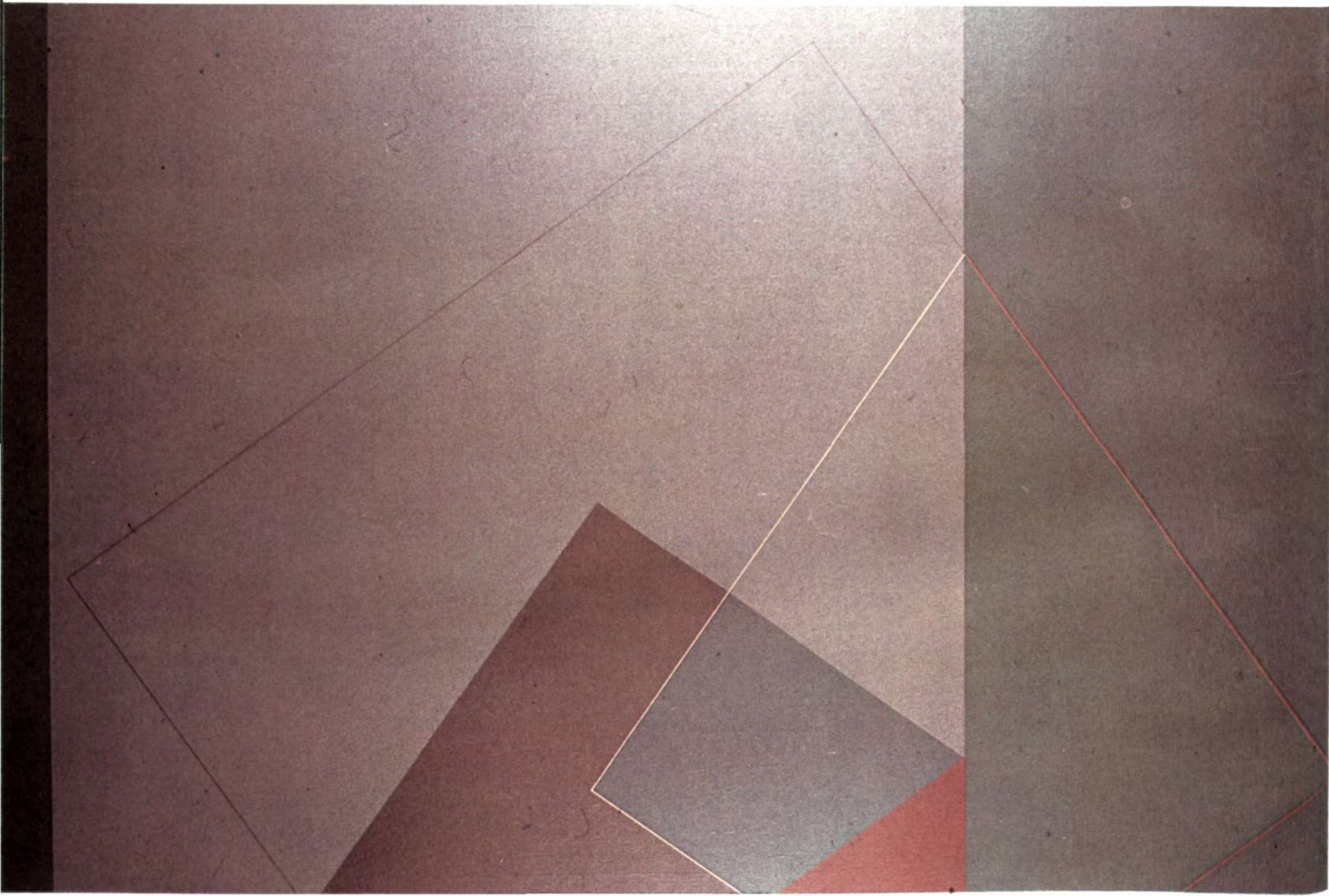
UN SASSO

UMA PEDRA

UNE PIERRE

UNA PIEDRA





---

# BORGES

# O LA LITERATURA

# IMPOSIBLE

BLAS MATAMORO

Todo arte manierista llevado al extremo de sus posibilidades —la frontera de sus impotencias— se muestra sustentado en un reclamo de pureza. Es un arte que no quiere ser sino *maniera*, modo, tonalidad o registro (en sentido musical), clave, etc. Paralela actitud es la del místico que hace voto de pureza. Gráfica como pocas en la experiencia histórica del manierismo, la obra de Borges permite una reflexión casi exhaustiva sobre los esplendores y miserias de la *maniera* en ejercicio. Escribir es, para Borges, como para el místico en su celda, cercar, encerrar, delimitar, poner una frontera, trazar un círculo mágico, fuera del cual queda todo lo no literario. Una pregunta axial recorre toda la construcción: ¿es posible una literatura en tales términos? ¿Es factible un arte que sea sólo simulacro y no «verdad», un arte en que la elaboración intelectual, el concepto, no responda a ninguna conformación exterior a sí mismo? ¿Se puede superar el riesgo de que un artificialismo radical, un arte que sea, en pureza, simulacro, se convierta en un simulacro de arte, la literatura de «ficción» y de *Ficciones*, de falsías y engaños, en una falsa literatura? En la obra de Borges estas preguntas están implícitas y las respuestas, explícitas.

1

El punto de partida de la narrativa borgiana es un doble escamoteo, una maniobra (la de escamotear, ocultar, disimular, etcétera) típica de la actitud manierista. El

primer escamoteo es de principio: el reclamo de pureza exige que la literatura no se ocupe de la «realidad». O sea que estamos en el planteamiento realista (la discontinuidad de espacios entre lo real y lo literario), pero invirtiendo las valoraciones. Para el realismo (precedente inmediato del neomanierismo formalista propio de cierta vanguardia de los años 20) el arte debe servir a la realidad, reflejarla, registrarla, explicarla, etc. La realidad es lo final y el arte lo instrumental. Dentro del espacio de la obra, el «contenido» condiciona al «continente» o forma. Para el neomanierismo lo valioso es el arte y la realidad es su obstáculo dialéctico. No se supera la opción realista (que la crítica de los formalistas nos ha mostrado que era ilusoria), sino que se la reformula. El arte no debe ocuparse de la «realidad» sino de la «irrealidad» (en términos borgianos).

Este escamoteo invierte el recorrido que, en el procedimiento realista, hacía el discurso literario de un espacio al otro. El realista va de la «realidad» al «arte». El manierista —Borges— impone la realidad del arte (pura de toda otra «realidad») a la realidad de la Realidad. Una clave: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Un grupo de escritores decide crear una enciclopedia apócrifa sobre un país inexistente y persuade al resto de la gente acerca de la existencia real de dicho país. Da lo mismo que ese espacio tenga o no consistencia empírica, pues los «datos» que tenemos de cualquier realidad son, en sí mismo, desdénables. Lo mismo ocurre con el pasado histórico. Da igual que haya existido o no, pues se trata de una ilusión mnémica, un

simulacro de la memoria. La historia nada importa, son equivalentes la existencia real de un remoto devenir o el hecho de que el mundo exista desde hace sólo diez minutos, y todo el pretérito sea una invención de la humanidad (hipótesis que Borges atribuye a Bertrand Russell y procede de Cervantes y de Unamuno).

(Digresión: ¿desde dónde se inventa Tlön? ¿desde «ninguna parte»? ¿el sujeto que produce el simulacro memorable que sustituye a la historia no tiene historia?)

El segundo escamoteo de partida ocurre dentro del «cerco literario». El relato en sí mismo es birlado por la *maniera*. No se escribe el libro donde se narra, sino que se lo resume, se lo reseña, se lo explica. Borges trata de fundamentar el procedimiento: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros, el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un

resumen, un comentario» (prólogo a *Ficciones*). Simular la existencia de unos libros que «en la realidad» no existen. No ya simular unos hechos que no existen y persuadir al lector de que sí existen, como era el clásico procedimiento realista, sino simular la existencia misma de la literatura, o sea, practicar una literatura que simula serlo y no lo es.

(Digresión: ¿se hace la literatura con «ideas» que bien pueden exponerse de manera oral, evitando el «circunloquio» de la narración completa? ¿puede sustituirse a la densidad de la textura del discurso literario la transparente interpretación del comentarista que lo escamotea? ¿equivale una novela al resumen que Borges hace de la novela que él ni nadie jamás escribió? Confrontar con el prólogo que Borges escribe para *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, donde se desdeña la novela psicológica, por falta de rigor, y se propone como ejemplo de geometría rigurosa de la literatura el cuento policial,



Dionisio Ridruejo saluda a Borges



ejemplo típico de relato con «textura mínima» que, una vez leído, no puede releerse, pues la clave agota el espesor del discurso. Si ya sé quién es el asesino, la trama se esfuma.)

Este escamoteo conlleva el de la mayor parte de los componentes clásicos del relato: personajes, diálogos, ambientes, nudos que la evolución de lo narrado va urdiendo y desatando, etc. Despojados de ellos, el relato queda en paños menores: los procedimientos desnudos que hacen de la literatura algo literario. La retórica: Metáfora, metonimia, oxímoron, etc., pasan a ocupar el protagonismo. No importa de qué se habla, sino que se hable bien. La prosa se acaricia ante el espejo de Narciso instalado en el jardín de Onán y se exhibe tras reconocer su propia y adorable belleza. No importan siquiera el correcto narrar o, en el caso del ensayista, el correcto discurrir. Importa el bien decir. El reclamo de pureza encuentra sus ecos en los barrocos históricos: Marino, Góngora, cierto Quevedo, Gracián, John Donne, la meditación metafórica de Mallarmé o de Browning.

En la filosofía de la historia que sustenta ideológicamente a Borges, la realidad empírica —lo veremos luego— no es verdaderamente «real». Todo lo contrario, parece ocultar la realidad última de lo existente, que está más allá de la empiria. Este mundo es falso, es un seudocosmos. La literatura, como hecho mundano, es, por lo tanto, falsa literatura, simulacro de literatura.

(Disgresión: ¿existe o no el libro del que Borges nos habla en lugar de narrárnoslo? ¿existe, quiero decir, como motivo de su reducción? ¿es este reduccionismo un escamoteo de la impotencia de narrar que surge de un desdén radical por la historia? ¿es posible narrar desde una negación radical de lo real como verdaderamente real?)

El juego del doble escamoteo se transforma en sistema. Es «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». Pasamos a algunas de sus implicancias.

2

Desdeñosa de este mundo, la literatura de Borges contiene varias propuestas de disparos hacia otros espacios. Pueden ser agrupadas en cuatro órdenes:

A) *El disparo hacia el espacio místico:*

Proclamada la falacia del mundo empírico, se impone la opción por el «otro mundo».

La narrativa borgiana está continuamente tentada por figuras de místicos, teólogos, santos, ascetas, sacerdotes, manipuladores de lo sagrado en general. Puesto que la literatura no atañe a los hombres históricos y empíricos, comparables los unos a los otros, involucra al ser único, al elegido que lleva la dicción de la verdad revelada. A menudo aparecen en los relatos borgianos estos solitarios a quienes un ámbito de encierro (o su equivalente: el desierto) enfatiza la calidad de seres aislados, carentes de semejantes: calabozo, biblioteca, laberinto, isla. Yo soy mi mundo, incomparable, incompañable. Un mundo desértico, gran espejo de la soledad de Narciso (el espejo y su terrible propiedad de reflejar algo que está fuera de él mismo, su capacidad de considerar lo «real», recurre en Borges, generalmente con unas connotaciones peyorativas).

Teñido de sacralidad, el santo suele producir un discurso que, como todo lo sagrado, se protege con las cautelas del secreto, el ocultamiento, el hermetismo. La literatura apunta a ser un saber críptico, iniciático, un código de sesgo masónico. Es como la logia laica del arte, el monasticismo profano de la *maniera*. Sus miembros, tras formular un voto de pureza, han rehuido el mundo como pecaminoso. El mundo peca de real (de falaz). Se busca la verdad (lo irreal, en términos de realidad empírica).

Los ámbitos del santo suelen ser ajenos a la vida, como si la santidad, en su desprecio connatural por el mundo empírico, fuera una toma de posición en favor de la muerte. El arte se da «a expensas de la vida», en un mundo de cuencos maternos anteriores al nacimiento, de sepulcros, de laberintos que, de hecho, son prisiones, pues sus pasadizos no llevan a ninguna parte, tampoco a la puerta de salida. Algunas claves: el sacerdote azteca de *La escritura del dios*, Funes el memorioso. Son casi lo mismo: un ser postrado en el fondo de un ámbito cerrado y oscuro, que puede ser útero, tumba o laberinto, y es casa o celda de prisión. En lo alto, una tenue luz. Y en el interior de la tiniebla un saber atroz. Funes, el que nada podía olvidar y, por lo mismo, nada podía pensar. El sacerdote que había tenido la visión total que da el ojo de Dios, pero que tampoco podía pensarla, puesto que excede a las posibilidades del intelecto y del lenguaje.



De algún modo, lo inmortal (otra figura obsesional en Borges) es lo muerto, ya que la auténtica vida lo es por ser mortal. La inmortalidad borgiana es como una pesadilla en que un continuo laberinto-calabozo-tumba-recinto prenatal se extiende en un punto inmóvil del tiempo, sin principio ni fin. Es como el infierno, una suerte de privación de la beatitud, una beatitud negra, que cuenta con una de las notas beatíficas, sin embargo: ser inmarcesible. No se muere, pero tampoco se está vivo. Se está como el feto, el cadáver o el penado, al margen antes o después de la vida.

Otra clave: la Ciudad de los Inmortales, construcción laberíntica, de usos indecifrables, deshabitada, obra de unos seres que existen desde antes del tiempo (del tiempo profano), que existen en un tiempo continuo e inderogable (el tiempo fuerte o sagrado, que no transcurre, sino que *es*): los arquetipos. Fábrica de dioses locos, «labrada para confundir a los hombres». «Esta Ciudad es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.»

(Digresión: ¿es esta ciudad, auténticamente, «de los inmortales»? ¿no es una ciudad de una civilización extenuada, que ya nada significa para los hombres actuales? ¿no fue la historia y ahora es la ruina? ¿no es el sistema histórico al cual pertenece Borges, inútil y, a la vez, inevitable, del cual el propio Borges es el solitario prisionero?)

Y otra clave más: *La casa de Asterión*. Un laberinto infinito (o sea, sin términos y sin direcciones) que Asterión niega que sea una cárcel y cuya única pauta es el número 14, que rige la ordenación de sus partes. La casa es la imagen del mundo. Su habitante solitario evoca: «... algún atardecer he pisado la calle si antes del anochecer volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta... El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra». Asterión, noble (hijo de princesa) y único es también el monstruo sagrado que Teseo debe matar para librar a la ciudad de sus acechanzas.

El escritor santificado toma necesariamente al final de su fuga hacia lo místico la óptica de Dios. Tzinacán, el sacerdote azteca preso de los españoles, en el fondo de su celda oscura, junto a un tigre en cuyas manchas se lee el mensaje cifrado de Dios, tiene la visión total, la identidad con el ojo divino. Dios lo ve todo y se ve a sí mismo, rueda infinita donde está todo y las causas de todas las cosas, incluido el mismo Tzinacán. Dios le sugiere la fórmula que permite comprender la totalidad sin límites, pero él no la repite. Queda desampoderado del saber divino, se olvida de sí mismo y es nadie. El lenguaje histórico de que dispone, por otra parte, es perfectamente inhábil para dar cuenta de lo que ha visto. «Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra anunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del

tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo.*»

(Digresión: ¿para qué la palabra de Dios, ser único y, por lo mismo, de improbable interlocutor? ¿para qué la palabra en Dios, que no necesitaría de ella para dar cuenta de su creación infinita y omnicomprendiva? ¿para qué la palabra, por fin, revelada al elegido, si permanecerá secreta? ¿no es esta palabra un simulacro de palabra, otra falsía?)

Lo mismo ocurre en *El Aleph* al personaje Borges. Por el prodigio que esconde el escalón de un sótano porteño ve la totalidad, pero no puede dar cuenta de ella por medio del lenguaje, instrumento finito. Aún más: desvaloriza la empresa, pues «quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa».

Y lo mismo a Funes, que tampoco puede dar cuenta de la infinita atomización puntillista de sus percepciones, que atesora su memoria infalible, pues el lenguaje no puede llegar a la tenue infinitud de lo sensible si pretende hallar la unidad mínima e indivisible de la sensibilidad.

El desprecio por la vida histórica y empírica, por el velo de Maya que hay que rasgar para acceder a la verdadera realidad, lleva, como hemos visto, hacia el espacio de la mística. Una vez en él el conocimiento de índole superior es inefable, por lo que tampoco puede alimentar a la literatura, hecha de palabras. Como en el caso anterior, Borges señala aquí lo que la literatura no puede decir, aquello ante lo cual es impotente como dispositivo elocutorio. Simplemente, lo que la literatura puede hacer es dar cuenta de la imposibilidad, de la impotencia. Rodear con un anillo de palabras el «vacío expresivo» que impone lo indecible. Sus palabras no se ocupan de la historia, porque es falaz, ni de lo suprahistórico, porque es inefable. Sólo pueden ocuparse de sí mismas, reflejadas en el espejo de Narciso de la retórica, que las constituye como literatura.

Si el camino «a través del velo de Maya» se llevara hasta el fin, Borges renunciaría a la literatura. Su palabra cambiaría de registro, se convertiría en plegaria, en tono de encantamiento, tal vez en tratado de teología o en fórmula iniciática. El lugar

del escritor se trasladaría al monasterio. Desde luego, Borges no lo hace. Vuelve del tentado espacio místico con su dispositivo literario y con las consecuencias apuntadas. Tampoco su experiencia *aléfica* es auténtica. Es un simulacro de éxtasis y de arrebató en la óptica de Dios, del cual se ocupa esa otra especialista en simulacros, la literatura.

Se intuye, por otra parte, que el encuentro de la divinidad es una empresa vana en sí misma. Dios no es el aristotélico motor inmóvil de todas las cosas, la instancia suprema que ordena todas las demás. El también está en busca de Dios, como se dice en *El retorno a Almotásim* (Almotásim, etimológicamente, significa «el buscador de amparo»): «... también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de alguien superior (o, simplemente, imprescindible e igual), y así hasta el Fin —o, mejor, el Sinfín— del Tiempo, o en forma cíclica». Dios, esa pasión inútil y desconsoladora.

B) *El disparo hacia los arquetipos*: El reclamo de pureza acaso envuelva —oculte y, a la vez, denuncie— otra impotencia. Quiero depurarme del mundo empírico, lavarme de mi condición histórica, acaso porque no puedo con el mundo ni con la historia. Quizás he nacido tarde, cuando el mundo está agotado, el sistema de las cosas gira en el vacío de la extenuación



y los dioses se han jubilado de su divina profesión. Falto de pauta numinosa o humana, el hombre encuentra que este mundo no le pertenece, que es igualmente inútil tomar el partido de los dioses o el de los hombres, pues el escenario mundano no sirve a unos ni a otros. Es atroz, pesadillesco, infernal.

Los actos que perpetúan este mundo —la cópula que reproduce la vida, el espejo que reproduce la imagen de la vida, el arte que es simulacro de la vida, son, por ello, igualmente abominables. Tal vez no lo han sido en el pasado, en el tiempo «fuerte», donde las cosas se hicieron de verdad y no aparentemente, falazmente. En esquema, ésta es la penosa estructura del universo, un mundo desierto, del cual han *desertado* sus protagonistas. Cuando se accede a la axial condición lamentable del todo, se llora: «... lloré porque mis ojos habían visto este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo». Funes y Tzinacán, tras el acceso, se extienden a morir, desertando ellos también de la empresa mundana. Borges, personaje de *El Aleph*, trata de olvidar el éxtasis para recuperar el «punto de vista» (la parcialidad, el mero saber oblicuo del sujeto humano).

Pero hubo un tiempo —según ya se apuntó— en que las cosas no fueron así. Insiste en el discurso borgiano esta noción del arquetipo que hizo lo esencial de la vida —pelear matando, engendrar, escribir— y que ha dejado a sus pálidos descendientes la triple impotencia —que, acaso, sea una sola y misma impotencia—, que los ha emasculado de su poder histórico. Esta noción pertenece a la fenomenología de lo sagrado: para los dioses y las formaciones arquetípicas el tiempo histórico no pasa, están por encima de él, y el lector que quiera abundar en el asunto puede recurrir a los autores del caso, que no glosaré: Mircea Eliade, René Guenon, Rudolf Otto, Roger Caillois.

Los personajes de Borges son un fin de raza (aceptando que existan como tales personajes). No dejan descendencia, quieren engendrar y no pueden hacerlo (el sacerdote de *Las ruinas circulares*, meramente, sueña que tiene un hijo). La cópula y el simple acto de retozo sexual son vistos con horror. Paralelamente, son entes que ya no saben pelear (ni matar ni morir en combate) ni escribir.

Cuando Dahlmann, en *El Sur*, deja Buenos Aires y se interna en los pueblos aus-

trales de la vieja pampa, se adentra más en el pasado (espacio temporal) que en el Sur propiamente dicho (espacio «espacial»). Desovilla el hilo de lo sucesivo más que el tejido de lo simultáneo. En el pasado todavía hay gozosos duelos a cuchillo, tiene vigencia «la dura y ciega religión del coraje». Dahlmann, descendiente despojado de los «tiempos fuertes» no sabe manejar el cuchillo y presiente que lo van a matar, pero de todos modos prefiere esa muerte de ordalía y pugna que no la muerte miserable del enfermo en el sanatorio (la muerte «en el Norte» y «hoy»).

El personaje de *Las ruinas...* viene de no se sabe dónde y se instala en un templo, pero el templo está desafectado (los dioses lo han abandonado, tal vez sólo queda el temible emblema de la divinidad en lo alto, un animal totémico, acaso un tigre), y él debe dormir en un sepulcro. Quiere soñar un hijo e imponerlo al mundo, lo mismo que los simuladores de *Tlön*. Por fin, comprende que tampoco el mundo es real, sino que también se trata de un simulacro soñado de realidad, un todo continuo de naturaleza onírica. Por lo tanto, es inútil tomar actitudes ante la realidad de lo real, que es irreal, y del sueño, que también lo es.

(Digresión: ¿existe la irrealidad del todo, sin un término real? Viceversa: ¿existe la realidad como totalidad excluyente, sin un término de irrealidad? ¿hay categorías que puedan existir por sí mismas, sin su opositor dialéctico? ¿hay categorías sin polaridad? ¿no pierde toda virtualidad operativa la categoría borgiana de *irrealidad* cuando se dice que «todo es irreal», es decir que nada lo es? ¿es irreal un mundo irreal que tomamos por real porque produce los mismos efectos como si lo fuera? ¿es onírica la totalidad de la que no se puede despertar? ¿o es onírico aquello de lo que sí despertamos? ¿si todo es onírico, no da lo mismo que nada lo sea?)

De nuevo, el lenguaje que renuncia a sus referentes exteriores se ovilla en sus propios laberintos y corre el divino riesgo de convertirse en un simulacro de lenguaje. *Todo es irreal, todo es sueño*, son expresiones que sólo pueden decirse en puridad de lenguaje como estructura, no de lenguaje como elocución.

Ellos engendraron, ellos pelearon y mataron. Nosotros somos estériles o impotentes, nosotros somos cobardes y no sabemos usar las armas. Sólo nos queda la posibilidad de soñar que fuimos potentes y arrojados. Ellos escribieron, nosotros sólo po-



Fotografías de Ubeda

demos releer lo que ya está definitivamente escrito. Si pretendemos escribir por las buenas, nos salen los textos arquetípicos, letra por letra. Pierre Ménard quiere escribir el *Quijote* y le sale el *Quijote* tal cual lo escribió Cervantes. Lo único que cabe es releer el *Quijote* y obtener de sus palabras un discurso segundo, tercero, enésimo, etc., que concluye de manera diversa a lo que se supone que concluyó Cervantes.

El solitario habitante de Babel llega a similares conclusiones. Vive rodeado de libros (lo ya escrito) que son todos los libros posibles. El mundo no es más que eso: libros que remiten a otros libros, letra sobre letra, inmanencia del discurso. Por lo tanto, «hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabarrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos—y también su refutación—». Cabrían similares digresiones a las anteriores: si toda elocución es tautológica, ninguna lo es, porque no existe lo no tautológico que permite existir a lo tautológico, etcétera.

Esta biblioteca se parece sugestivamente al templo abandonado de *Las ruinas...* De algún modo, Babel es una biblioteca abandonada. Tal vez funcionó en el «tiempo fuerte», pero ha perdido virtualidad en el tiempo profano. Se ha sustituido al mundo, sin pasar de ser un simulacro de mundo. El lector está aprisionado entre sus anaqueles como si ellos fueran las murallas de una cárcel. Tal vez el mundo exista más allá de tales murallas, reducido, por el momento, a una mera conjetura, a una extensión dudosa de la que sólo tenemos una cifra: el número de anaqueles de cada hexaedro, el número de libros de cada anaquel.

Los pobladores de la biblioteca se extinguen. Pero la biblioteca perdurará. No tendrá lectores y, por lo mismo, pasará al renglón de los simulacros. Será «iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta». Aislada de lo demás, librería en pureza bibliográfica, sus libros remiten a los otros libros y nada significan. En vano se afanan sus ya escasos

lectores en descifrar sus signos. Son todos herméticos. Otra clave para desentrañar la estética borgiana: el libro que se da a expensas de «todo lo demás» no dice nada.

La vigencia de los arquetipos desvaloriza el tiempo lineal. Si todo ya ha ocurrido en el tiempo del mito, nada ocurre ahora. Se intuye que las cosas han ocurrido ya infinitas veces y volverán a ocurrir otras infinitas veces. Se entrevé la circularidad del tiempo, el nietzscheano retorno eterno de todo lo que existe, limitado como las piezas de un calidoscopio. Mañana ocurrirá lo que ha ocurrido ayer. Mañana es la causa del presente. Todo está hechizado en la inmensa inmovilidad de un instante que es todos los instantes al mismo tiempo y en que la sucesión no inscribe ningún derrotero, pues el tiempo no se dirige a ninguna meta. En rigor, la historia no sólo es despreciable: no existe. Menos aún, la intervención del sujeto en ella que es, de vuelta, la esencia de lo histórico.

El libro de *El jardín de los senderos que se bifurcan* refuerza las claves antes esbozadas. Como lo concreto no importa, entonces a todos los hombres les pasan todas las cosas y cualquiera posee la identidad de todos los demás. La novela de Herbert Quain apunta a esta estructura de la «personalidad» y a la imposibilidad de la literatura de dar cuenta de ella. La literatura se ocupa de contarnos cómo es un personaje a través de su biografía, más o menos escandida por el narrador. Cuando el «personaje» tiene infinitos pasados, en infinitas combinaciones de líneas temporales y de espacios (o coespacios) simultáneos, entonces es imposible narrar su vida. Es que —otra vez— es un simulacro de personaje, es un seudopersonaje. Por eso no se lo puede narrar, y la literatura que de él se ocupa es falsa literatura.

El libro legado por los arquetipos se asemeja a un laberinto, como la biblioteca y como el jardín, que es un intrincado e inextricable ovillo de senderos que se bifurcan, o sea de falsos senderos, pues no llevan a ninguna parte. «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir.» Otra vez los atributos de los antepasados: fueron guerreros, constructores de laberintos, diseñadores de laberínticos libros y laberínticos jardines. Sus descendientes han quedado prisioneros de ellos, entre murallas de piedras y de signos.

Matar, para los personajes borgianos, es generalmente matar a traición, matar *mal*. El pálido descendiente, al revés del áureo

antepasado, no sabe matar *bien*. En *El jardín...*, *La forma de la espada*, *Hombre de la esquina rosada*, se mata, pero cobardemente, por motivos de política, rencor, celos, envidia, etc. Nada de aquellas «muertes porque sí» del tiempo mítico. El tango, música de aquella religión de cuchilleros (para los cuales matar era otro reclamo de pureza, pues mataban «limpios de historia») se ha transformado en un relato de «sórdidas noticias policiales». De los viejos y épicos tangos sólo queda a los argentinos la ilusoria memoria de haber sido valientes.

(Digresión: ¿por qué a un argentino de los años treinta se le ocurre creer que la historia no existe, desvalorizar lo concreto del tiempo, remitirse al mundo inmóvil de los fundadores, que todo lo pudieron, y compararlos con los herederos, que suman esterilidad e impotencia?)

En *Los teólogos* la lucha humana (las discusiones teológicas de Aureliano y Juan de Panonia) son vistas por el ojo de Dios, que es como decir la mirada del arquetipo. La circunstancia es perfectamente desvalorizada. Dios intercambia las identidades de los contendientes: «... en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona...». «Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.»

(Digresión: ¿por qué consiente Dios, todopoderoso, la existencia de la historia, la contradicción, lo concreto, lo contrapuesto, en suma, lo dialéctico? ¿es que sabe de antemano el final de la historia? ¿o es que la historia, creación divina, como todo lo creado, es también la biografía de Dios en la criatura?)

C) *El disparo hacia el mundo-refugio del arte*: Vuelvo al punto de partida. El manierismo propone que el arte produzca una realidad y la imponga como parte de la Realidad. Una realidad a partir de sí mismo, sin pedir ayuda ni rendir cuentas a la «realidad». Una realidad «irreal».

Este disparo también expresa una imposibilidad. Es imposible que la razón esté-

tica se ocupe del mundo, porque el mundo es irracional. «La realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por los hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres...» «La desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. Aquella fundación fue el último símbolo a que condescendieron los inmortales; marcó una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico.»

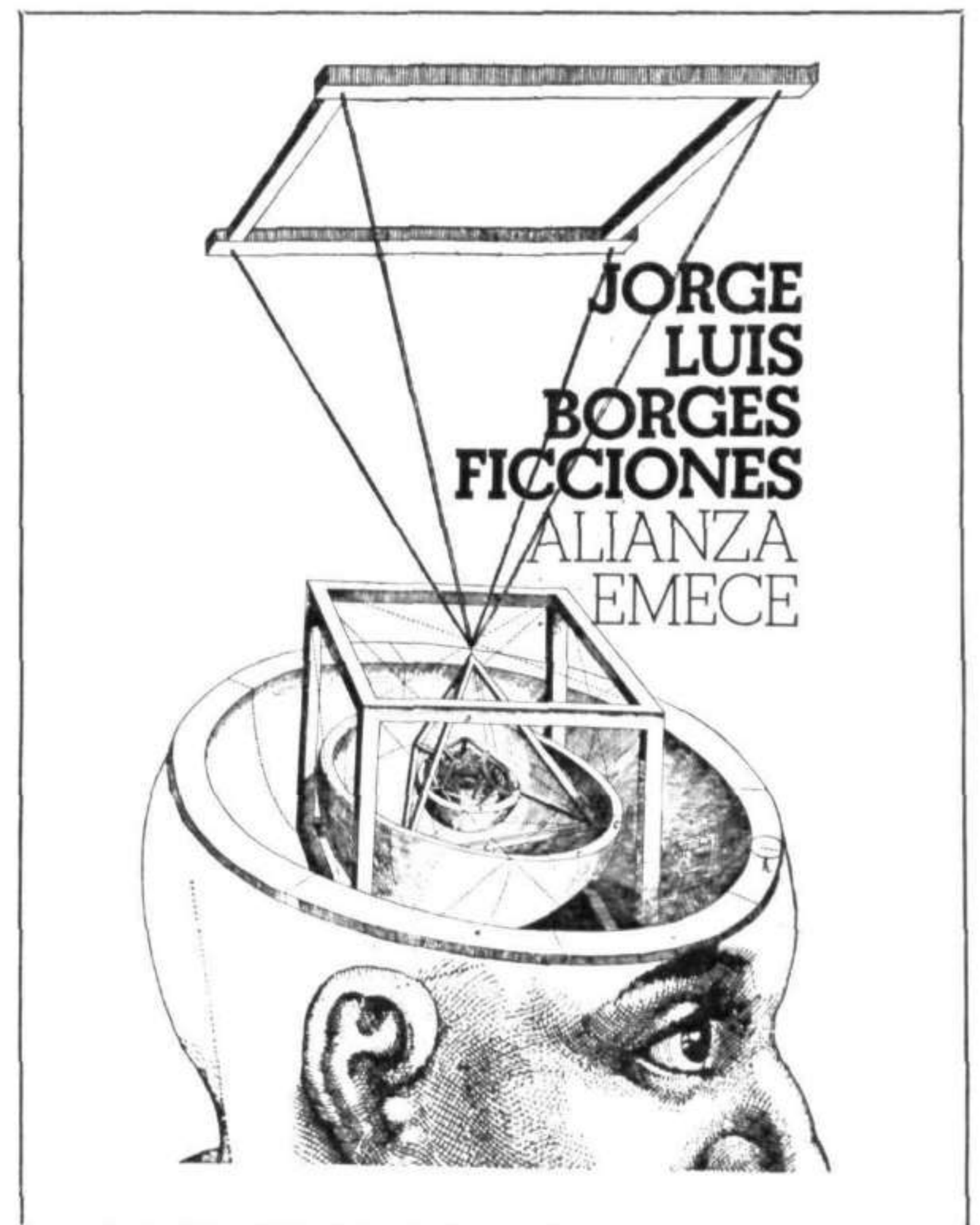
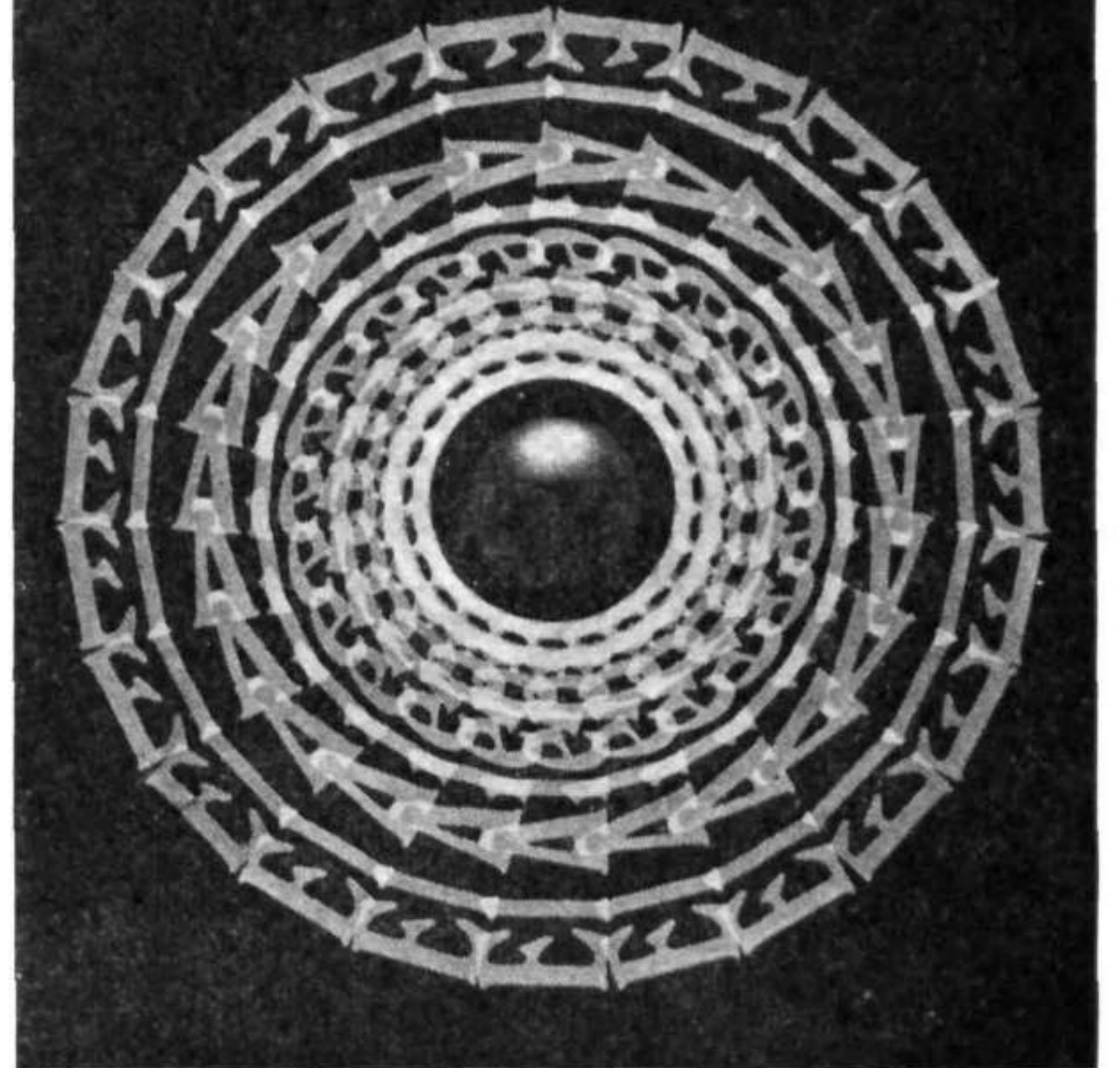
Este momento entronca con algo ya señalado: el mundo como un espacio del que los dioses —tan sugestivamente parecidos a los antepasados, a los fundadores, a los arquetipos— han desertado. Han abandonado su creación, han renunciado a su rol de dioses. Son el mítico *dios ocioso*, que dimite de la conducción universal y se pone a un costado del mundo, a contemplarlo especulativamente.

Hay una radical heterogeneidad entre el hombre y lo divino. Esta discontinuidad del creador y la criatura hace que el hombre no pueda acceder a lo divino en sí mismo y se sienta extraño en un mundo de raíz divina, puesto que es obra de los dioses. O hay, tal vez, una divergencia insuperable entre estos hombres y estos dioses, estos dioses jubilados y ociosos.

(Digresión: ¿no hay escatologías en que la heterogeneidad hombre-Dios se resuelve en cierta síntesis? ¿no está señalando la escatología crística que el hombre no sólo es hijo de Dios, sino, a través de la encarnación de Cristo, su padre y su hermano? ¿no está señalando Dios, al habitar la tierra, al nacer de un vientre de mujer, al morir en el más degradante de los suplicios, que su creación es su casa, que este mundo es digno del ser supremo?)

En el mundo autofundado y autosuficiente del arte, el hombre instala su refugio contra la intemperie de la historia y la hostilidad de los dioses. Pero el refugio, montado como un sistema —según el supuesto modelo del cosmos, ese otro sistema— no es un *mundo-otro*, sino —una vez más— un mundillo manierista, un falso mundo, un seudocosmos. Sirve para someterse a una

Jorge Luis Borges  
El Aleph  
Alianza/Emecé



suerte de ilusión óptica cosmológica, pero que, pasado el efecto ilusorio, muestra su carácter de mera visión sin corporeidad. Finalmente, yo soy yo, Borges es Borges, el mundo —el único que existe— es el mundo. Todo es tristemente así. Positivamente así. Ante la ineludible positividad de lo real, el arte sólo aporta su tradicional alivio consolador, no el remedio de la redención.

Esta concepción del arte-refugio se vincula con otro tema borgiano, el arte como juego. Borges atribuye a Herbert Quain un aserto clave en este orden: «Yo reivindico para esa obra los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio». Si se examina, aunque sea rápidamente, la triada propuesta, se pueden hallar los caracteres que suelen atribuirse, desde la fenomenología del juego, a la actividad lúdica.

1.º *El juego es simétrico y, por lo mismo, cerrado*: El juego es un sistema en que las variantes, limitadas por las pautas fundamentales, llegan a un punto de saturación, pasado el cual se repiten en sentido inverso. Las jugadas progresan hasta un eje, en que empieza el regreso. Es como el espejo —y no es la primera aparición de lo especular en Borges—: cifra del narcisismo de un arte que se acaricia en su pureza estetizante y de un mundo «al lado del mundo» —el cosmos lúdico— donde, una vez producido el progreso y acabado el regreso, el espacio se cierra y encierra a las piezas, las jugadas y los jugadores. No hay la posibilidad de imaginar jugadas fuera de las reglas del juego.

2.º *El juego es arbitrario*: Los juegos fijan sus normas de funcionamiento a partir de sí mismos, con autonomía. No tienen que responder a las pautas que rigen el mundo exterior al espacio del juego: las normas heterónomas. Pueden elegirse las normas con toda libertad. Lo que no puede hacerse es violar la norma, una vez impuesta, de modo que el desarrollo de las jugadas está, de alguna manera, cerrada y completamente inscrito en el plexo de reglas del juego.

3.º *El juego es tedioso*: Si bien se juega para divertirse (en el sentido de apartarse del camino, divergir, separarse de lo im-

puesto desde fuera), las jugadas no son infinitas. Matemáticamente, sólo pueden arriesgarse un cierto número de combinaciones. Agotadas éstas, vuelven a repetirse, en el orden dado o en otro orden. Se juega, de algún modo, siempre a lo mismo, aunque el azar pueda obnubilar la rutina. Es sabido, por otra parte, que el azar no es tan azaroso y que se puede predecir de forma matemática su comportamiento, por cierta ley de las recurrencias.

La figura del juego, ejercicio que se aparta del pragmatismo social que supone respetar las reglas heterónomas (normas jurídicas, políticas, morales, etc.) de conducta, se relaciona con la inutilidad. El trabajo intelectual construido sobre el modelo del juego se reclama de gratuidad, reclamo que otra vez (gratuito: gracioso; que posee gracia; que está en estado de gracia) se vincula con el reclamo de pureza. «No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil.» Volviendo el principio del revés: si es útil ya no es intelectual, porque no es lúdico ni gratuito.

Literaturas y bibliotecas (bibliotecas que son imagen del mundo y literaturas que las pueblan, o sea que se extienden sobre una cierta imagen del mundo) son también estructuras construidas sobre el modelo lúdico. Desde Babel, el universo se intuye como una biblioteca infinita, pautada en hexágonos, del cual se supone que es esférico, con un centro conocido, que es cada hexágono, y una circunferencia (perímetro) desconocida. El número de signos que compone los libros, como las piezas de cualquier juego, es finito. Finitas son también sus combinaciones posibles. Una biblioteca que contuviera todas estas combinaciones poseería el texto total del universo.

Y ello es así en tanto la biblioteca conserve su pureza bibliográfica, mientras los libros formen un *corpus* incontaminado y total, cerrado a cualquier espacio exterior. Será una biblioteca autosuficiente y cerrada, como el sistema de un juego, pero sus libros, meros laberintos verbales o repeticiones indescifrables de letras (*sic* Borges). Acaso, nuevos simulacros de libros, libros hechos para no significar, para mantenerse como tentaciones semánticas, perpetuamente crípticas, ilegibles.

Puede abundarse, pero es temible la reiteración: el laberinto de laberintos de *El jardín...*, que crece con el tiempo y no conduce a ninguna parte, sino, por el contrario, es cada vez menos itinerario; la lotería babilónica, mundo en que el azar de



un juego sometido a sorteo —y, por lo tanto, con posibilidades limitadas y ciclos recurrentes— que somete, a su vez, la vida de la sociedad a un intercambio de azares. Un billete de lotería contiene recompensas, otro, castigos, todos ellos sin vincularse con conductas justas o injustas, meramente respuestas a actos que resultan, por fin, gratuitos (dotados de gracia, puros).

3

¿Son el juego, autónomo y cerrado, el estado de gracia del poeta, la pureza del simulacro estético, la obra de arte como un refugio organizado a la manera de un cosmos, etc., todo lo eficaces que se proponen? ¿Es posible salvaguardar la literatura de las *acechanzas* de la historia? Ironizando sobre Pierre Ménard, Borges, de algún modo, preveía su futuro. Cervantes, un viejo militar, falla el pleito de las letras y las armas en favor de éstas. Ménard, sin embargo, es desconcertante al reincidir en esas «nebulosas sofisterías», en aquellos años de Julien Benda y Bertrand Russell.

Construyendo una obra de arte que, para no dejarse impregnar de «vida», sea como un cerco verbal en torno a una vacua pureza, se corre el peligro de que ese vacío se llene, al menor ventarrón, con las voces de la historia, que se convierta en caverna de ecos para voces indeseables. Es lo que ocurre, a menudo, con Borges, ámbito en que suelen oírse voces ajenas, voces «que lo hablan», susurros o gritos «por los cuales es hablado». El poder en sus peores manifestaciones no esquiva estas presencias. ¿Es que, por fin, la actitud manierista extrema convierte en simulacro todo lo que toca, y entonces el refugio es falso refugio, la pureza, falsa pureza, etc.?

¿Es, por fin, este arte hecho «a expensas de la vida» un verdadero arte?

Borges arriesga varias respuestas, acaso todas coincidentes. Por ejemplo, en *La busca de Averroes*: «Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios... sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo».

En el último Borges, el desesperanzado balance vuelve una y otra vez. Hay, constante, la imagen de una vida ascéticamen-

te renunciada en favor del arte y de un arte que no ha podido fraguarse, justamente, por una «carencia de vida». «Cometí el mayor pecado que un hombre puede cometer: no fui feliz.» No redime esta falta el haberse entregado a «las geometrías del arte». Y aún más: «Has perdido la vida y no has escrito el poema.» Traduciendo, si hubiera lugar: «Has creído que, para escribir el poema, debías perder la vida y, en cambio, por perder la una, perdiste el otro y los dos». Y, por fin: «Lego la nada a nadie».

En tanto, la gloria, institucional pero innegable y rigurosa, crece. Y Borges sigue con su disuasión (que tal vez también sea una manieristaseudodisuasión): «El mayor hechicero sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas». Traduciendo otra vez: lo que hicieron los inventores de Tlön, que urdieron un mundo falso y persuadieron a los demás de su existencia, hasta que la conducta de los demás se empezó a mover en función de esa existente inexistencia. Y, de nuevo, la glosa borgiana: «La gloria es una incompreensión, y quizá la peor».



---

# LA REALIDAD Y LA LIBERTAD EN EL ARTE LITERARIO DE VARGAS LLOSA

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

PLATÓN nos dice en su *Fedón* que Sócrates contaba que toda su vida había tenido un mismo sueño, «que unas veces en una forma y otras en otra» le recomendaba siempre lo mismo, «que se ejercitara en las Bellas Artes». Y que al fin había cumplido componiendo versos para obedecer al sueño. Mas luego reflexionó que para ser verdaderamente poeta es preciso «inventar ficciones» y recurrió a las fábulas de Esopo. Vargas Llosa accedió desde la pubertad al ruego de los sueños interiores y, como Sócrates, se convenció de que la poesía había que realizarla en el mundo de las ficciones. Sólo que en vez de ir hacia fábulas extrañas, para recomponerlas, se dedicó él mismo a fabular recomponiendo la vida y creando sus personajes para hacerlos vivir.

Sostiene en su tan comentada tesis, *García Márquez, la historia de un deicidio*, que «escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad». Que se trata de una sustitución de ésta por la ficción a base de un sentimiento de insatisfacción contra la vida, como un asesinato simbólico de la realidad real. Una rebelión, en fin, donde los demonios personales, culturales e históricos forjan nuevas formas de la realidad, llamadas «te-

mas», mediante el lenguaje que convierte experiencias personales, transfiguradas, en experiencias universales. Conviene precisar, sin embargo, que en esa magnífica obra, que nos ofrece en su interioridad y exterioridad a un novelista en su vida y en el proceso de su creación, permite ya encontrar que sobre aquel supuesto general existen múltiples formas de tratamiento y aun de concepción general de la novela, y que los disconformes de la realidad transforman a ésta en muy diversas especies. Insiste, por ejemplo, Vargas Llosa que en García Márquez predomina lo imaginario con abundancia de elementos exóticos, objetos insólitos, seres pintorescos y extravagantes, practicantes de oficios extraños o anacrónicos, con síntomas de lo milagroso, lo mágico, lo fantástico, lo mítico-legendario. Y habría que señalar que en él y en Vargas Llosa la realidad se convierte en otra realidad objetiva, donde todo parece estar en el orden de la lógica y el único aparente desorden es el de la compleja composición, que tiene que ver mucho con el juego del tiempo y con la acumulación de imágenes superpuestas por narradores a veces diversos o por un narrador que tiene ante la mente encuentros y personajes disímiles que se unen por efectos de la aso-

ciación de ideas o del mero caminar del subconsciente sobre el campo de la conciencia. Y, como en las fábulas, persigue, detrás de ese tratamiento aparentemente dificultoso, un fin moral.

De allí que su narrativa se convierta no en un ingenuo mundo creado al acaso, sino en una literatura crítica. Octavio Paz, en un artículo titulado «Hispanoamérica: literatura y crítica», nos dice: «En las novelas de Vargas Llosa la imaginación fabuladora es inseparable de la moral, más en el sentido francés de esa palabra que en el español: descripción y análisis de la inferioridad humana; realmente lo que a Vargas Llosa interesa es la descripción del *ser humano*, en un contexto histórico y social.» Y más adelante, refiriéndose a él junto con Azuela y Borges, lo señala como inventor de «paisajes morales». Para, luego, añadir: «En ellos la realidad ha sufrido la doble transformación de la invención verbal, de la imaginación creadora y de la crítica. La literatura hispanoamericana, en ese sentido, es moderna porque contiene este elemento de crítica de la sociedad y del hombre o de la realidad.»

Ya que hemos reproducido esas palabras de Paz con referencia a la «realidad», creemos que debe hablarse en segundo término —un



poco más extensamente— del realismo tal como lo comprende Vargas Llosa. Podríamos seguirlo, en parte, en su estudio sobre Flaubert y «Madame Bovary», que ha denominado *La orgía perpetua*. (En un paréntesis señalaremos que la primera lectura crítica de Flaubert en el Perú la hizo Mercedes Cabello de Carbonera, como se aprecia en *La novela moderna*—primer premio en el Concurso Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires, en 1892—, última obra valiosa de aquella escritora, donde se plantea la «lucha» entre romanticismo y naturalismo, inclinándose por un realismo que, ofreciendo las características de la «condición humana» de Balzac, trataría de mostrar la «verdad» —la real realidad objetiva y subjetiva a la vez— dentro de los supuestos del positivismo decimonónico. Mercedes Cabello, en su conclusión, exponía algo que parecería una proclama política de hoy: el arte debe ser «humanista, filosófico, democrático y progresista». En lo relacionado con Flaubert, Mercedes Cabello lo colocaba en la categoría de «naturalista», con estilo primoroso y magnífico, y, dentro de su posición de mantenedora de una línea moral convencional, suponía que *Madame Bovary* había ido demasiado lejos en el naturalismo como manifestación unilateral de la sensualidad; que el mismo Flaubert habíase mostrado indignado más tarde del éxito de su propia obra y que hasta había pensado retirarla de la circulación, a pesar de la fortuna que podía proporcionarle. Repetía, empero, nuestra novelista las excelencias que la condesa Pardo Bazán había encontrado en Flaubert, y no reconocía que ella misma, apasionada por este autor que hoy obsesiona a Vargas Llosa, había escrito las desgracias de una mujer que estaba más allá de su medio en *Los amores de Hortencia*, y más tarde, puntillosamen-

te, las condiciones amorales triunfantes de *Blanca Sol*. Por otra parte diría: «Los que se llaman conservadores no son más que insensatos que pretenden hacer vivir cadáveres. Toda idea lleva invívita otra mayor que la ha de suceder. El tiempo destruye los lugares y el progreso agranda las ideas.» Por supuesto que todo el ordenamiento lógico de Mercedes Cabello está encasillado en el positivismo y, por consiguiente, en el realismo descriptivista y moralista —la moral como expresión de la verdad— basado en el cientificismo del siglo XIX. El arte —y por ende la literatura— no debían ser sino medios para el conocimiento general y para el perfeccionamiento de la sociedad. Queremos dejar aquí sentada otra coincidencia: en el concurso organizado por el Ateneo de Lima, en 1886, Mercedes Cabello Llosa, escritora moqueguana, obtiene el primer premio de novela con *Sacrificio y recompensa*, y la mención honrosa la obtuvo, con *Sor María*, el escritor arequipeño Belisario Llosa, bisabuelo de Mario Vargas Llosa.)

Cuando Vargas Llosa se enfrenta a su admirado Flaubert lo hace en términos muy diferentes. Pasado el sentido sociologizante moral del siglo pasado, es en la propia literatura donde vamos a encontrar el carácter del realismo que aprecia. Basándose en una cita de Oscar Wilde sobre un personaje de Balzac —«La muerte de Lucien de Rubempré es el gran drama de mi vida»—, Vargas Llosa encuentra una realidad de personajes literarios distinta a la de los seres humanos, y que aquéllos —los creados por la ficción— cuando tornan a «ser pasado, recuerdo», tienen ventaja considerable sobre los seres de carne y hueso, ya que éstos son delicuescentes en la memoria con el tiempo, mientras que aquéllos pueden ser resucitados en cualquier momento en forma vigorosa con el mínimo esfuerzo de



abrir las páginas de un libro. Mas, todo ello, dentro de ciertas líneas que conllevan una realidad perfectamente establecida en el juego del artificio. «Prefiero a Tolstoi —dice— que a Dostoievski, la invención realista a la fantástica, y entre las irrealidades, la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto, por ejemplo, la pornografía a la ciencia-ficción, la literatura rosa a los cuentos de terror.»

Emma Bovary es un personaje de ficción que vive intensamente en la vida de Vargas Llosa, con una realidad objetiva y subjetiva incontrastables. Enfrentada a su medio —«familia, clase, sociedad»; añadiríamos moral—, Emma Bovary «sufre, es adúltera, miente, roba, se suicida; es derrotada por la burguesía de su pequeño pueblo francés». Se ha señalado por diversos críticos que *Madame Bovary* es al romanticismo lo que

*Don Quijote* es a las novelas de caballería: crítica y, a la vez, regustamiento en el personaje donde la oposición y la derrota final de éste son cosas por bien apreciarse, por quererse en la intimidad, aunque estén envueltas en un aparato crítico. Vargas Llosa no ha insistido en ello, porque lo que le interesa es demostrar la realidad de Emma Bovary y la pasión que despierta en él ese personaje menudo y frágil, por la simple oposición que significa y por el paladeo sensual que dice compartir con ella en «nuestro incurable materialismo», subraya. «Emma representa y defiende de un modo ejemplar un lado de lo humano brutalmente negado por todas las religiones, filosofías e ideologías y presentado por ellas como motivo de vergüenza para la especie.» «La historia de Emma es una ciega, tenaz, desesperada rebelión contra la violencia social que sofoca ese derecho» (se refiere a la realización de sus deseos). En verdad, a través de ello hay una crítica a la intolerancia y al fanatismo, pero indirectamente, por medios artísticos en los que juega el aparato de la palabra. Una realidad de ficción sostenida en palabras. Y donde para hincar aún más en ese carácter de opositor que Vargas Llosa quiere para sí mismo, considera que «levantan el espíritu y alegran el corazón de los lectores» las historias infelices, pesimistas, como la de *Madame Bovary*, que hacen surgir un estado de catarsis semejante al producido por la tragedia griega. En cada una de esas apreciaciones podemos notar el sentido realista de Vargas Llosa: la historia de acontecimientos, la presencia de masas de personajes que constituyen pueblos en los que actúa con todas las características de una realidad real, un personaje que es movido, sin embargo, por los hilos de la literatura, capaces de crear una realidad más convincente para la sensibili-

dad que la memoria de personajes y de hechos históricos deslavazados por los años. Vargas Llosa nos explica su «amor» por aquel personaje, que se hace real y patente en él, y añade que «ordena su vida en función de ese amor y libra combates como los caballeros de la Edad Media por la señora que ama, en ese ideal «servicio del amor», que dirían los poetas medievales a lo Crétien de Troyes. Pero lo que interesa —y vuelvo a repetirlo—, por encima de ese artificioso castillo de una moderna y eficaz retórica, es su predilección por el realismo, o diríamos mejor por un naturalismo nuevo que tiene precisamente en Flaubert un precursor, como lo señalaría Nathalie Sarraute. A ese realismo naturalista se agrega por Vargas Llosa el «elemento añadido» en la ficción, que no procede exclusivamente del tema y de los personajes, sino de la *manera* como la historia es narrada. «*El tiempo ficticio*, dirá, por ejemplo, *no es jamás idéntico al real*», y, por otro lado, *los datos que conforman la realidad ficticia no proliferan espontáneamente: son contados por alguien*. Y subrayando su sentido realista en el tratamiento de la narrativa, pero a la vez tratando de explicar la diferencia entre realidad-ficción y realidad-real, desarrollará los temas de la cronología y la palabra, del tiempo y del narrador. Y muy especialmente la idea que la novela es forma, o sea, «convertir en obra de arte los datos de la realidad mediante el estilo» —que inserta en la contratapa de la edición de Seix Barral, primera edición, de *La orgía perpetua*—. Es decir, el tratamiento, que Flaubert señalara tan explícitamente, considerando «el estilo como una manera de ver las cosas» y basando en ello la belleza de la obra de ficción más allá de la sinceridad, la originalidad o la verdad y el bien social, que señalaron románticos o realistas del

siglo pasado. Y así *Madame Bovary* es la transfiguración bella por la literatura de una vida mediocre.

El tercer aspecto por exponer en Vargas Llosa es el del arte y la libertad. Como cerrando un círculo, volvemos a Platón, quien —como se sabe— establece en su *República* la necesidad de desterrar a los artistas para asegurar el orden en su hipotética armazón de la sociedad perfecta. «Comencemos, pues, ante todo por vigilar a los forjadores de fábulas»... Y vendrán los ataques a los Homeros y Hesiodos que «representan a los dioses y a los héroes distintos de como son, como cuando un pintor hace retratos sin parecido»...; hay cosas que «no deben ser contadas»... «es preciso condenarlas al silencio»... «No quiero que se diga en presencia de un jo-



ven que un tirano, cometiendo los más grandes crímenes y hasta vengándose cruelmente de su propio padre por las injurias que de él hubiera recibido, no hace nada de extraordinario ni nada de que los primeros y más grandes dioses no hayan dado el ejemplo»... «Obligaremos a los poetas a no componer nada»..., y continuará por allí Sócrates hablándole a Glaucón sobre la imperiosa necesidad de establecer unas verdades oficiales y prohibir composiciones que sean *peligrosas*, ya que toda literatura no es más que imitación con fantasmas de la realidad: «la apariencia de los objetos y de ninguna manera lo que tienen de real». El orden, la justicia, la virtud, como valores abstractos dependientes del Estado son, según toda una teoría puesta para llegar a una comunidad feliz, peligrosamente removibles por los artistas. Contra ese orden estable y mortecino se mueve Vargas Llosa. Hace muy poco exponía en un artículo sobre *arte y libertad* Rafael Squirru que aquél, por esencia, pertenece a la categoría de lo espiritual—diríamos a lo anímico, a lo que está en la esencia y existencia de los seres—y «es en esa misma medida libertad y vida, y por serlo, su naturaleza es esencialmente dinámica y fluctuante. Pedirle quietud al arte, estilísticamente hablando—añade—, sería como pedirle a una criatura que dejase de crecer». Y tomaremos aún otro párrafo en que Squirru manifiesta: «Cuando la sociedad está estructurada de modo tal que permite el libre ejercicio de las energías de sus componentes, el arte, lejos de ser elemento de perturbación, se transforma en aliado de esa concepción dinámica y coadyuva al logro integral de sus metas.»

Tiene que coincidir con ese objetivo de la libertad Vargas Llosa, ya que supone, como él expresara en *García Márquez, la historia de un deicidio*, que «todos los nove-



listas son rebeldes»..., que escriben «protestando contra la realidad y, al mismo tiempo, buscando, indagando, por esa misteriosa razón que hizo de él un supremo objetor. Su obra es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo. Indisolublemente unidos, en su obra aparecerán estos dos ingredientes, uno objetivo, el otro subjetivo: la realidad con la que está enemistado y las razones de esta enemistad; la vida tal como es y aquello que él quisiera suprimir, añadir o corregir a la vida»... Si a estas ideas añadimos lo claramente manifestado en su hermoso discurso de recepción del premio «Rómulo Gallegos», en Caracas, en agosto de 1967—hace justamente diez años—, nos encontramos con aquella idea central: que el escritor está siempre en pugna con las organizaciones sociales y políticas reinantes, en un constante proceso dinámico que lo convierte en el censor público de la sociedad en que vive; y que, por lo tanto, reclama la libertad necesaria para expresar esa disconformidad, que es una contribución al constante devenir de las instituciones para el logro de las apetencias del hombre en los más diversos planos materiales y culturales de la existencia.

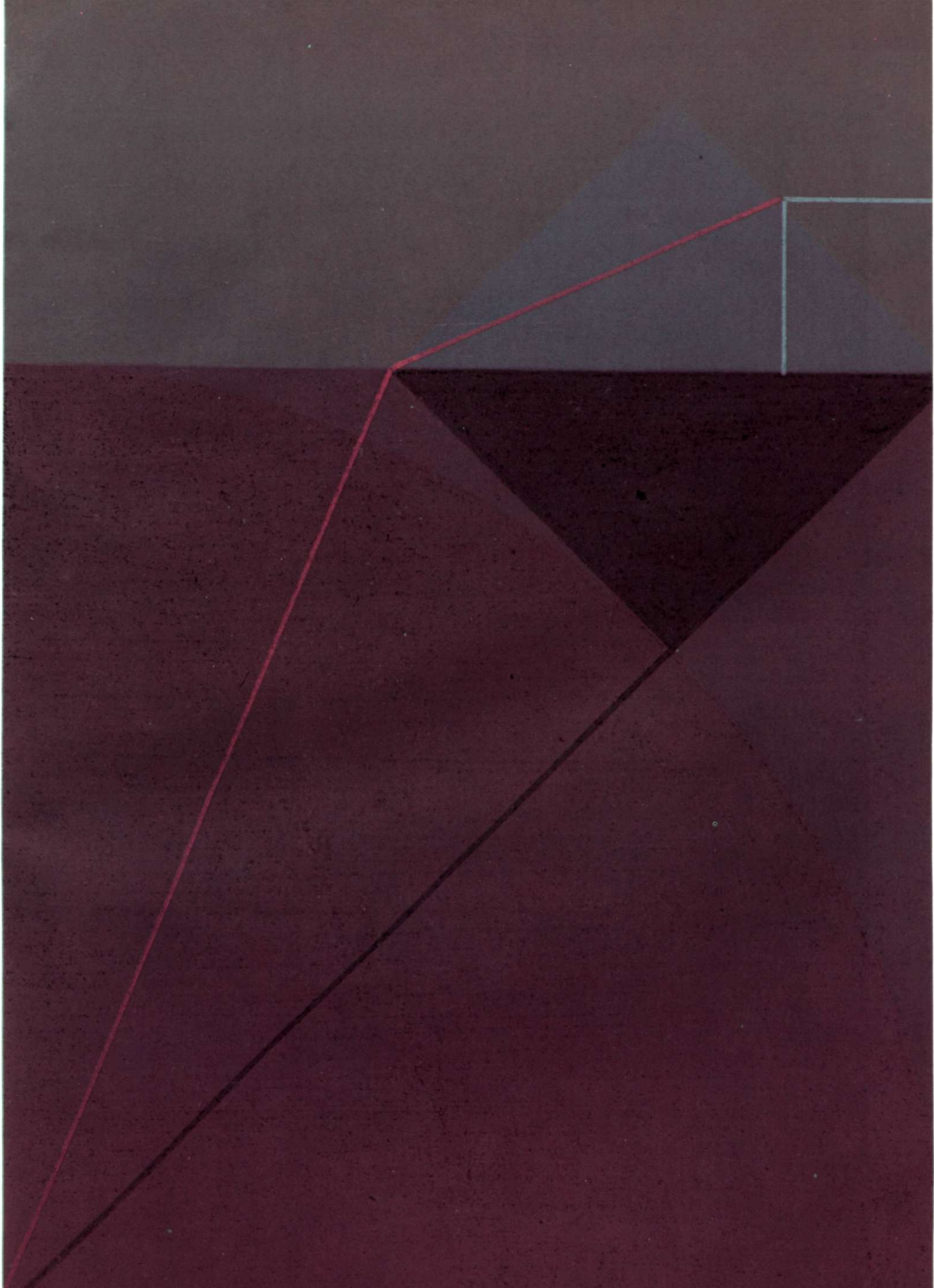
Así quedan enlazadas las características esenciales de la obra de Vargas Llosa: su entrega total, por vocación, a la realización literaria, con multiplicidad técnica obtenida por el esfuerzo en lograr un perfeccionamiento profesional con especialidad en la narrativa, donde cree encontrar más su sentido de rebelión contra la realidad real; su afirmación de una libertad absoluta para expresarse, y la forjación de una ficción crítica que esté dentro de los límites del realismo, y donde el elemento añadido es precisamente la transfiguración literaria de la realidad en una nueva, recreada y confundida.

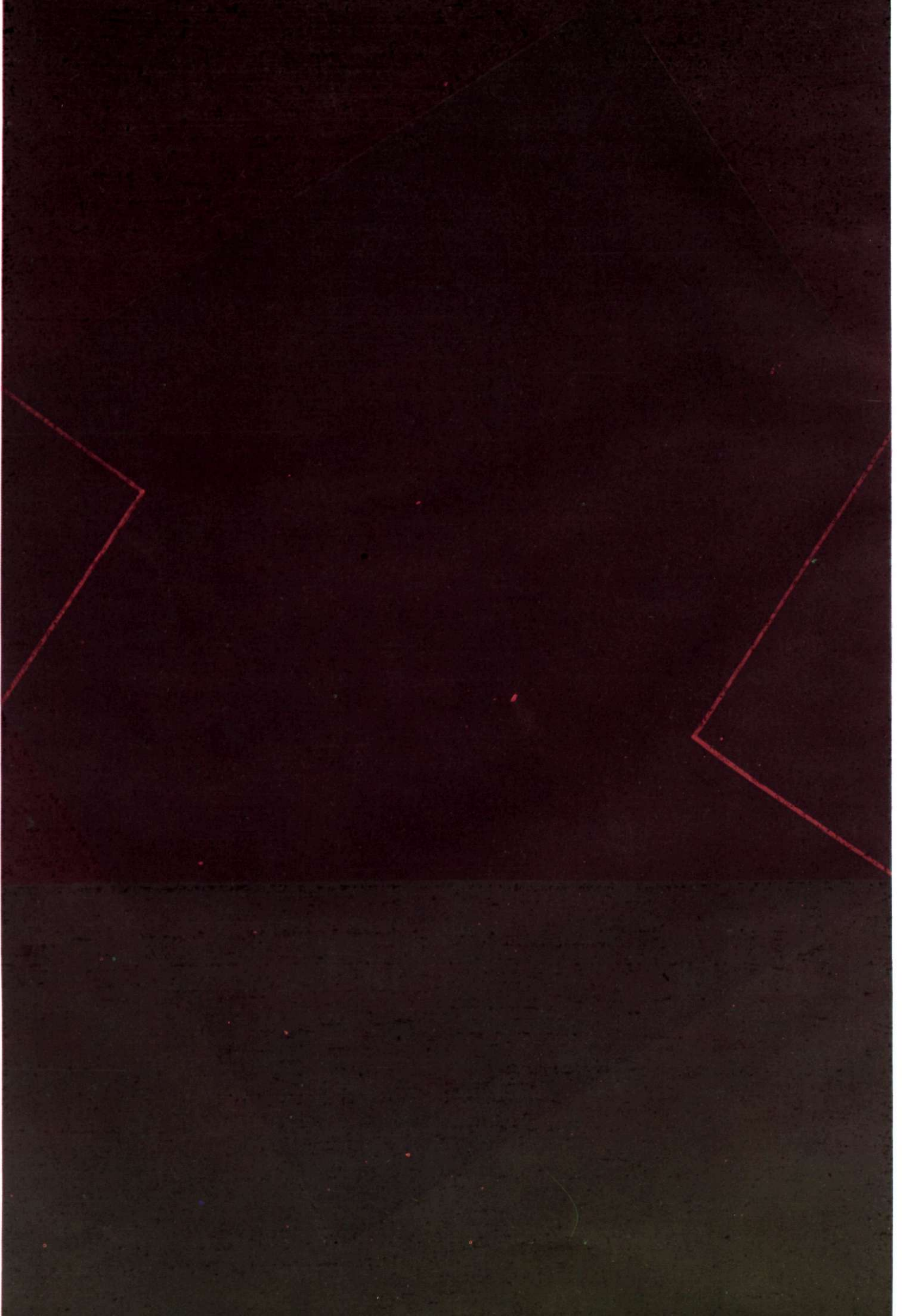
# JOSE MARIA IGLESIAS











## EL SENTIDO DEL TIEMPO EN LA POESÍA DE ANGEL CRESPO

*Morir será como cerrar el libro.*  
A. Crespo.

BRICE Parain ha definido la esencia de la poesía como «búsqueda violenta de la libertad» (1), Crespo ha hablado de la liberación que emana de la creación poética como de un hecho esencial; a nosotros nos parece que tanto aquella libertad como esta liberación son connaturales con la poesía a causa de su atemporalidad (2). Esta afirmación no implica, evidentemente, que la poesía sea ahistórica o que el poeta rehuya el *engagement*; por el contrario, el hecho de ser un poeta implica ser y estar consciente del compromiso ineludible con el propio tiempo. Lo que la afirmación implica es la posibilidad y la capacidad de la fantasía poética de superar la condición temporal de la existencia, no sólo por el hecho de crear una obra cuyo valor trasciende los límites de una vida humana, sino sobre todo por el hecho de hacer y re-hacer de las más diversas maneras el camino de la existencia, transformando el tiempo en una espiral cuyo comienzo y cuyo fin son intercambiables.

Es una capacidad que existe en todo ser humano pero que solamente en el poeta encuentra su desarrollo total. Esta capacidad se explica en tres momentos o dimensiones diferentes que abarcan la totalidad del tiempo humano y lo superan. Se trata, en la pri-

mera dimensión de sensaciones anticipadas, de un presentimiento de existencia que el poeta actualiza y que podemos llamar *ante-vivir*; en la segunda dimensión de sensaciones postergadas, de recuerdos que no son un revivir, sino un vivir nuevo, fresco, como si fuera la primera vez, y que llamamos un *pos-vivir*, en tanto que vivir después en el pleno sentido de vivir; la tercera dimensión que completa la tríada es el *trans-vivir*, el vivir en una especie de superación del tiempo que representa la síntesis de las otras dos dimensiones, una síntesis que las supera sin



(1) Brice Parain ha llegado a esta conclusión en el intento de aclarar lo que es filosofía y ha tratado, por lo tanto, de diferenciarla de todo lo que, en algún momento de la historia, se ha confundido con ella.

(2) Preferimos la palabra atemporalidad a la de eternidad para contraponerla a la temporalidad. En efecto, la eternidad implica la inexistencia del tiempo mientras que la atemporalidad, en nuestras intenciones, quiere significar fuera del tiempo pero con conciencia plena de él, de su significado y de su importancia; una superación del tiempo, no su aniquilación.

destruirlas, permitiendo su comprensión en la identidad y en la diversidad de ambas, como la síntesis de Heráclito. Ese *trans-vivir* es la capacidad de la fantasía, de la imaginación, de superar en la creación poética el espacio y el tiempo, aun aceptándolos cual ejes cartesianos de la existencia humana.

El resultado más evidente es la superación de la muerte propia y de los demás, haciendo de ella un momento de la vida, sin, por otra parte, tratar de resolver su misterio como pretenden la filosofía y la religión. Las meditaciones poéticas son intuiciones puras de la verdad escondida—la diosa velada de Parménides—inscritas en la dimensión mítica que todo mundo poético posee. Y esto porque—como ha explicado brillante y acertadamente Cassirer en su conocida obra *Antropología Filosófica* (3)—en el pensamiento mítico es determinante la visión totalizadora del universo gracias a la cual todos los fenómenos, incluido el hombre, participan de la vida del todo. No existe separación entre hombre y mundo. Lo que para la filosofía es problemático, porque el hombre se opone como ente racional al mundo y pretende explicarlo racionalmente; lo que para la religión es misterioso, porque al hacer del hombre una criatura superior la opone a lo que considera inferior y que termina por volverse enigmático; para la poesía puede ser angustia, dolor, alegría o éxtasis, pero no es jamás ni problemático ni misterioso (4).

Es precisamente este vivir en todos los demás fenómenos, animados o inanimados, lo que permite al poeta alcanzar lo que hemos llamado *trans-vivir* para distinguirlo del *intra-vivir* de los demás hombres, quienes, para superar la angustia de sus límites, tratan de explicárselos y los aceptan por razones de fe, pero no son capaces de vivirlos, único modo, racionalmente paradójico, de superarlos.

Estas consideraciones de carácter general podemos aplicarlas sin dificultad a la poesía de Angel Crespo, quien ha afirmado siempre la necesidad de escribir con el cerebro o, mejor aún, con el intelecto, sin por eso dejar de reconocer la importancia de la inspiración y, sobre todo, del genio poético.

Esta capacidad, que podemos llamar metafísica por el hecho de abarcar la totalidad de la realidad existencial, se revela, sugestiva, en un grupo de poemas que reflejan

(3) E. CASSIRER: *Antropología Filosófica*, trad. al español de E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

(4) Giorgio Colli, en un estudio sobre Heráclito, explica el pasaje de la σοφία a la φιλοσοφία, precisamente con la pérdida de esta participación simpática del sabio con el todo y el descubrimiento del logos como método de investigación de la verdad. Esto explica también el carácter o la dimensión poética de los primeros escritos filosóficos.

los momentos más importantes de un ciclo vital: el nacimiento, la madurez, la muerte y las reflexiones filosóficas y estéticas que a esos momentos están unidas.

Hemos hablado de reflexiones filosóficas porque son las meditaciones últimas las que constituyen la savia vital de estos poemas, sin que eso desmerezca su valor poético. Por el contrario, se puede afirmar que el bucear en lo desconocido-presentido les confiere una carga energética inalcanzable de otra forma.

El primer poema se titula *Ciudad natal* y es un canto breve y nostálgico en el cual el poeta reconoce su patria, esa que se encuentra únicamente en el lugar donde se nace. Ciertamente es que se puede nacer en cualquier parte y el «tutto il mondo é paese», como reza un viejo proverbio toscano que ve en el hombre un ciudadano del mundo; pero sólo la distancia, sólo «la ricordanza acerba» hace de esa cualquier parte nuestra patria, nuestro pueblo, y solamente la nostalgia reconoce, descubre sus caracteres distintivos.

Y el poeta describe en este poema su pueblo, descubre su esencia, con un solo adverbio, que subrayamos:

Una ciudad así para nacer  
*provincialmente.*

Ese adverbio significa evidentemente un distanciamiento que le ha permitido al poeta reconocer lo que desde adentro resulta difícil: un pequeño mundo provinciano, una vida burguesa, íntima y familiar, de horizontes limitados—pero no deficientes—. El adverbio está cargado de toda la ternura que ese pequeño mundo le inspira al poeta por la carga vital que de él le ha venido, por la influencia decisiva en su poetizar que, tal vez contradictoriamente, no tiene absolutamente nada de provinciano, de estrecho.

La segunda estrofa completa el dibujo con la imagen de una flor de gran tradición poética y que tiene aquí un enorme valor metafórico.

*Nadie*  
*contemplará las rosas*  
*quemadas del enero.*

En efecto, esas rosas quemadas tienen diferentes niveles de significado que pueden servir a su vez de claves interpretativas del poema. Lo más significativo es el revelado por la unión con el sustantivo *enero* y que evoca la soledad, la tristeza y la muerte invernal; pero éste nos lleva inmediatamente a evocar la tristeza de la distancia, del exilio, no por voluntario menos doloroso. Nos viene a la mente la *saudade* portuguesa, tan imposible de traducir como el *spleen* inglés, y tan cargada de significado en la suave melodía del significant. Es la expresión del



dolor nostálgico pero también de esa extraña alegría triste, o tristeza alegre, que viven todos los que están en el exilio cuando recuerdan a la patria.

La tercera estrofa es el preludio del regreso, un regreso necesario pero sin alegría, cargado de todo el dolor sufrido, pero mitigado por la seguridad, por la certeza íntima de que esa ciudad es precisamente el lugar al que pertenece, su lugar. Vuelven las rosas y ahora han llegado al tercer plano del significado; no son sólo el invierno y la distancia, son el mal de la incomprensión y de la soledad, pero el poeta no puede —y no quiere existencialmente— dejar de reconocerlas: su perfume entre otros perfumes, su color entre otros colores, sus espinas entre otras espinas. Son ellas, sus rosas, inconfundibles. Y el reconocimiento comporta siempre una clarificación vital que es en este poema el único signo afirmativo:

*Y habiendo  
bebido tantos climas,  
no las confundiré: rosas que sólo  
desprecio son — y frío.*

Y en el momento en que imagen y realidad coincidirán, el retorno será para el poeta como no haber partido jamás y también como no haber jamás llegado.

No hay que olvidar que, por razones cronológicas, y sobre todo de afinidad electiva, como diría Goethe, hay entre la poesía de Crespo y la poesía hermética italiana una estrecha conexión, y los herméticos expresan con extrema coherencia la necesaria, ineludible, a veces trágica, a veces resigna-

da, a menudo cargada de rebelión, meditación metafísica. El hecho de que, en general, la poesía crespiana revele un sentido afirmativo de la vida, no demuestra nada más que el haber encontrado una respuesta positiva a las interrogantes eternas, pero respuesta siempre, y no ignorancia de la estructura íntima de la existencia. Además, el vitalismo predominante en la obra poética de Angel Crespo cede, a veces, a la inquietud y a la angustia que producen la impenetrable oscuridad y la aparente irracionalidad del universo y de la vida. Son precisamente los poemas que hemos llamado metafísicos y los que expresan, de manera intermitente, la inquietud y el desasosiego, los que dan la clave interpretativa de la dimensión alegórica de la poesía crespiana. Sabido es que la alegoría es la expresión de intuiciones primigenias que no se pueden revelar racionalmente; por lo menos, ese es el significado que ella ha adquirido en la poesía moderna, después de haber sido recuperada como algo esencial para la visión poética, más exactamente para la expresión poética. Pero vivir y poetizar no es sólo nacer y sufrir e inquietarse, no es sólo buscar y preguntar incessantemente; es también encontrar la comunión con el todo por medio de la comunión con otro ser. Esa experiencia amorosa es precisamente el tema del poema *Vivir o naufragar*.

Sin duda ninguna Crespo no es un poeta amoroso: es poeta del ser y del no ser, es poeta de la lengua, más exactamente de la *parole*, no porque todos los poetas lo sean, sino en el sentido de que Angel Crespo saborea la lengua, se reconoce en ella, su mundo es lingüístico, en la lengua encuentra la estructura explicativa de la realidad o con ella la construye. Esa es la verdadera dimensión lúdica de la poesía crespiana. A veces adquiere carácter jocoso. Cuenta el poeta que se divertía en compañía de Eduardo Chicharro señalando, de forma completamente arbitraria, las cosas o las personas con nombres de ciudades o de animales o de países, atendiendo únicamente al sonido de las palabras, y ese juego terminaba por revelar la esencia misma de lo señalado. Jocosa o no, esa experiencia muestra que el poeta no confiaba nada más que en la lengua. Sin embargo no puede prescindir de la experiencia amorosa, ya que ella también es una de las formas auténticas de ahondar en las necesidades vitales del hombre. La necesidad de buscar un alivio para esa soledad radical que racionalmente es invencible, como ha dicho con impresionante precisión y certera comprensión Aldous Huxley: «For in spite of language, in spite of intelligence and intuition and sympathy, one can never really communicate anything to anybody. The essential

substance of every thought and feeling remains incommunicable, locked up in the impenetrable strongroom of the individual soul and body ... Our life is a sentence of perpetual solitary confinement».

El título del poema *Vivir o naufragar* revela desde el comienzo el uso peculiar que hace Crespo de la expresión disyuntiva. No tiene el valor del *aut aut* latino; el poeta lo usa cuando quiere dar forma, aclarar o profundizar una pregunta insistente y necesaria. En este poema el sentido del tiempo que en *Ciudad natal* había servido para superar los límites espaciales se revela como posesión de su discurrir. En efecto, el título, compuesto por dos formas verbales, expresa la acción temporal del hecho amoroso, pero con una peculiaridad, ya usada por el poeta en un poema titulado *Cruz o Saco*. Es el uso de expresiones comunes con un sentido especial. El poema contrapone, en su título, la idea común—amar es vivir—con la idea del poeta—amar es naufragar—; pero naufragar no es hundirse, es una manera especial de vivir sugerida por el significado literal del verbo. Amar es vivir, en efecto, pero vivir es, en la experiencia amorosa plena, sumergirse completa y totalmente en el flujo vital. Es el *trans-vivir*, el sumergirse dentro de las cosas, la adquisición por parte de los seres humanos de las propiedades de los otros entes y viceversa. Aquí es la amada el mar, símbolo abarcador de la esencia temporal de la vida y de su transcurrir en todas las dimensiones y sentimientos humanos.

El carácter estilístico más evidente del poema es la sinestesia; las diferentes sensaciones se encabalgan sin cesar, casi empujadas por una forma verbal que se repite—en la primera parte del poema—cinco veces en la forma imperativa: *Déjame*. Es interesante observar que, mientras la primera inicia el primer verso del poema, las otras constituyen un verso, pero están puestas al final del verso precedente para crear el efecto de estrofas sucesivas. El espacio en blanco que precede a estos versos (7-12-18-22) indica una pausa, un respiro, después de cada deseo expresado. La forma verbal se repite en el penúltimo verso para sugerir la totalidad de los deseos de amor, y la forma imperativa revela el amor como necesidad imperiosa.

La construcción del poema es de carácter gráfico, característica reiterativa de la poesía crespiana, y se remonta a los deseos expresados del poeta de hacer de cada poema un cuadro terminado y capaz de vivir por sí solo y cuyo resultado más significativo desde el punto de vista poético fue el poemalibro *La Pintura*.

La amada es el mar, y su descripción es lograda por medio de múltiples imágenes ma-

rinas, cada vez más precisas, inesperadas y apremiantes, desde el segundo verso,

*a mojarme en tu piel*

hasta la última estrofa,

.....andamos  
para que yo me hunda  
en tus innumerables  
olas,

Esta profusión de imágenes nos hace pensar en la admiración que Angel Crespo ha sentido siempre por Góngora y por su capacidad escultórica en el uso de la lengua. Sólo que en este poema se trata, osaría decir, de un gongorismo naturalista, de amor a la naturaleza; en efecto, no son sensaciones de cultura lo que el poeta busca, sino el resultado de la pericia cultural en el análisis poético de la naturaleza—en este caso el mar—en la persona de la mujer amada. El poema revela además el carácter narrativo que Góngora perfeccionó en sus poemas más conocidos y estudiados, como «Soledades» y «La Fábula de Polifemo y Galatea».

Pero el aspecto más significativo del poema es la justeza de las imágenes. El poeta describe el deseo que tiene de su amada como un marino siente el del mar, con las aguas perfumadas de salitre y su impassibilidad inconsciente al paso de los vientos:

*Déjame que me acerque a ti  
a mojarme en tu piel,  
en el olor  
de tu voz, pues ya quiero  
vivir o naufragar  
de muerte tuya.*

*Déjame  
decir para que no  
me entiendas las palabras,  
igual que el mar no sabe  
de vientos.*

En la tercera estrofa la similitud entre el mar y la mujer adquiere carácter esencial y disyuntivo de la vida y la muerte:

*Déjame  
dejarme junto a ti:  
que yo me ahogue  
en la luz de tus hombros,  
haga pie  
por donde tu cintura.*

Vida y muerte que para el poeta parecen ser sinónimos.

La quinta estrofa revela el abandono voluptuoso,

*Déjame  
beberme el mar,  
amar al mar,  
al abra de tus ojos,*

que deviene desmemoriado extravió en la estrofa siguiente:

*Déjame  
dejarme estar, bien hondo,  
allá donde solemos  
donde no  
se oye la brisa siempre.*

Y después de un último grito de abandono feliz y victorioso,

*Es cuando veo  
caer un arcoiris, levantarse  
un pozo de tus manos.  
O, como suele ser,  
cierras el mundo  
y sólo hay mar.*

El poema continúa, inesperadamente, con la descripción de un paisaje que no es otra cosa que el reflejo de la intensa experiencia amorosa:

*Un río  
somos los dos, andamos  
para que yo me hunda  
en tus innumerables  
olas,  
pasamos juntos  
por el solo paisaje  
que se nos vive.*

Es un rasgo característico de Crespo éste de continuar con tanta pericia, sin rupturas internas o externas, un poema donde otros lo habrían terminado. Aquí, en *Vivir o naufragar*, ocurre dos veces, primero con la descripción citada y luego con la última breve estrofa, que podría perfectamente ser el inicio del poema con su estilo imperativo que expresa un deseo total y exclusivo:

*Déjame  
cortar todos los árboles.*

El predominio del sintagma verbal subraya la presencia de la dimensión temporal vi-

vida desde el fondo mismo del acontecer. Mientras la soledad radical es el tiempo estático y contradictoriamente huidizo, por el pánico que produce el no encontrar nada a qué agarrar el tiempo, el amor es el tiempo dinámico y contradictoriamente firme por la intensidad con que es vivido.

La conciencia del tiempo, de la dimensión temporal de la existencia humana, ha sido para nuestro siglo el auténtico eje estructural del quehacer filosófico, y es por eso que cuando encontramos en la literatura reflexiones sobre el huidizo acontecer vital, hablamos de reflexiones filosóficas. No se trata, naturalmente, del término que se aplica a un sistema racional y rigurosamente lógico que pretende dar una explicación radical y trascendental de la realidad, sino del término que se usa para indicar la necesidad ineludible de encontrar una respuesta a las preguntas que surgen de la naturaleza misma del hombre, como las que surgen del misterio de la muerte. Es, en efecto, frente a ese misterio que el hombre-poeta se siente impulsado a superar el transcurrir del tiempo para vencer la fugacidad de la existencia.

Por otra parte, los mismos poetas son conscientes de la dimensión filosófica de su quehacer, como lo revela la llamada poesía pura, la poesía que usa un lenguaje esencial, repleto de sugerencias vitales. Recuerdo, a propósito, el libro de Aleixandre *Diálogos del conocimiento*, que trae a la mente los diálogos platónicos.

Uno de esos diálogos es particularmente explícito sobre la naturaleza de la literatura como búsqueda del propio, auténtico yo; es uno de los últimos diálogos y se religa a Proust, también en el título: «Aquel camino de Swann». Pero no es solamente el título lo que cuenta, es sobre todo lo que recuerda: el inicio de la *recherche* proustiana, que no es sólo del tiempo perdido, sino de sí mismo en el tiempo, con una precisión cada vez más clara y despiadada. Swann es el ideal de Proust, porque, aun en la debilidad viciosa de su amor por Odette, conserva aquella indiferencia auténtica hacia todo y todos, expresión de una superioridad aristocrática que el escritor deseó para sí toda la vida (sin darse cuenta de que en tal caso no habría sido nunca el penetrante e inimitable concededor de almas y escritor que, sin embargo, deseaba ser).

En Angel Crespo la necesidad, la tentación de superar la muerte, y con ello vencer el tiempo, ha existido siempre. Ya en su primer libro, *Una lengua emerge*, se preguntaba por el sentido y la duración de su palabra poética y, a pesar del temor al paso del tiempo, que en un poema se asemeja a una mano que pasa sobre todos los objetos destruyéndolos poco a poco, su conclusión, por lo menos en



lo que respecta al destino de la palabra poética, había sido positiva. La poesía sobrevive a la muerte, triunfa sobre el tiempo.

Sin embargo, la muerte sigue atormentándole y la angustia le lleva a alcanzar una dimensión trágica normalmente ausente de su poesía. Es la nada al acecho del ser lo que penetra en su persistente optimismo y le hace vislumbrar el abismo. El poema lleva por título una cita clásica, «Usque Adeone mori miserum est?», y está escrito en prosa por el deseo de alumbrar conceptos, pero por el hecho de ser poesía muestra claramente la presencia de dos planos, el plano real, indicado por las palabras comunes que sirven para señalar la muerte, el infierno y el después, y el plano simbólico, hecho de palabras sugerentes y al mismo tiempo descriptivas. Describen la nada y la nada sólo puede describirse poetizando:

*Tras el infierno está la nada: una nada sin luz, llena de ruidos sordos y banderas negras por la que se atropellan incontables rebaños de inexistentes ovejas prietas nunca esquiladas que tropiezan con, sin reconocer a sus semejantes.*

Tiene el poema una musicalidad sorda, mejor aún, solemne, como la de una marcha fúnebre. Se oyen los tambores en la lejanía y su ruido estremece el corazón:

*Una nada de movedizas arenas finas que calcinan a los árboles negros que siempre florecen bocabajo; una nada de puertas en fila que se abren y se cierran para no dejar pasar a la nada; una nada de pájaros inútilmente albos que se afanan por devorar el mismo inexistente grano de nada; una nada de sandalias vacías gastadas rotas de jamás caminar por la nada; una nada de infatigables legiones de hormigas que acarrearán invisibles briznas de nada.*

Es el ser al revés, y el compás de esta marcha es dado por la reiteración de la palabra *nada*, obsesiva e invencible.

Tras del infierno, que no nos lleva ni a esa nada.

Pero esta angustiosa certeza no es el punto final; Crespo logra superar, una vez más, la tentación morbosa de adormecerse en la nada, y en el poema *Meditación de lo mortal* vuelve a mostrar su innato amor vital. En él nos da una definición de la muerte que nace del conocimiento de la atemporalidad de la poesía, en la cual la muerte es superada. La muerte no es el fin del libro de la vida; es sólo un darle vuelta a la página para dejar a otros la tarea de continuar lo que nosotros ya habíamos continuado. En efecto, la vida de cada hombre, de cada poe-

ta, es una continuación de lo que ha sido y una preparación de lo que será, pero jamás inicio y fin:

*Morir será como cerrar el libro,  
mas no será como apagar la luz  
o beberse la última  
bocanada.*

*Será,  
para quien va juntando  
tanto disperso mundo,  
no descansar, mas sí  
dejar que otros reúnan  
lo que juntó con lo que no he juntado.*

El cambio de las formas verbales, de la primera a la tercera persona (juntó, he juntado), muestra el sentido de continuidad del que hemos hablado.

Para confirmar ese profundo sentido y sentimiento del tiempo que permea toda la poesía de Angel Crespo, queremos recordar un libro publicado en 1978 por *El Toro de Barro* con el título de *Con el tiempo contra el tiempo*, que es en realidad el significado del oficio poético. Dice el poeta en *El tiempo en la palabra*:

*La poesía no es la palabra en el tiempo,  
sino el tiempo en la palabra.*

*No se escribe para el presente ni para  
el futuro, sino para sacar del pozo las  
palabras que caen en él los sábados.*

*La poesía es tan corta que no deja  
tiempo para la prisa; tan larga, que  
sobra tiempo para la calma.*

*Con el tiempo, contra el tiempo.*

En el mismo libro supera el tiempo por medio de la eternidad, haciendo de la eternidad tiempo:

*La eternidad no es la suma indiscreta  
de todos los tiempos, sino la alta armonía  
de los grandes instantes: el tiempo  
sin paja, grano puro.*

Eso es el perfecto transvivir, dentro del tiempo pero sin sus limitaciones. Este logro explica perfectamente la precisa comprensión y el amor intelectual de los clásicos que inspiran sus últimos libros y que merecen un detenido estudio. Para Angel Crespo son poetas vivos, más que muchos de los que se llaman hoy poetas, porque, como Crespo mismo afirma, «la poesía ni crece ni muere». Es lo humano eterno.

MARIA TERESA BERTELLONI-BAZZICHI



*Si no siempre entendidos,  
siempre abiertos*

## PRESENCIA DE MANUEL HALCON

MANUEL HALCON: *Cuentos del buen ánimo*. Ed. Prensa Española. Madrid, 1979.

Lo que estos *Cuentos del buen ánimo* ponen principalmente de relieve es la indiscutible presencia de un singular narrador que por regla general, ¿por inercia de la crítica titular de los periódicos y las revistas?, ¿tal vez por prejuicios clasistas e ideológicos de ensayistas compiladores?, por lo que sea, no queda normalmente en el sitio merecido cada vez que se enjuicia o se valora la novela española de posguerra. Y sin entrar ahora a dilucidar si esta incidencia es injusta o no, porque doctores tiene, y muchos, la digna Asociación de Críticos Literarios, y porque nos consideramos solamente un aprendiz del género que ejerce el oficio de higo a breva, lo que sí juzgamos oportuno, después de leer el último libro de Manuel Halcón, es volver la vista atrás y, trasteando un poco en las estanterías y en la memoria, recordar a vuela pluma el conjunto de su obra, al cabo de los veinticinco años o más de haber leído por vez primera *Recuerdos de Fernando Villalón*, uno de los textos en prosa a los que siempre volvemos de vez en vez.

Apuntado cuanto nos gusta la espléndida glosa que Halcón escribió sobre su tío, sobre el poeta de la baja Andalucía (por cierto que no encuentro el volumen, me parece que se lo presté a Pepe Hierro y a lo peor no me lo ha devuelto todavía), no

podemos olvidar el interés que nos produjo su *Monólogo de una mujer fría*, una novela que por su temática, un erotismo especial, una determinada psicología femenina, fue comentada así por el crítico Iglesias Laguna: «El novelista logra un equilibrio difícil en sus heroínas, que saben ser sensuales y tiernas, irónicas y audaces, voluptuosas y retraídas, complejas y contradictorias.» Advirtamos que *Monólogo de una mujer fría* tuvo un gran éxito de público, un éxito reflejado en las dos docenas de ediciones que alcanzó, allá por los primeros sesenta.

Antes de esta obra capital en su novelística, Halcón había publicado *El hombre que espera*, *Fin de raza*, *Aventuras de Juan Lucas*, *Salto al Cielo*, *Cuentos*, *La vuelta al Barrio de Salamanca*, *Los pasos de Mari*, *La Condesa de la Banda*, *La gran borrachera...*, y después *Desnudo pudor* y *Manuela*, esta última llevada al cine, dicen que sin acierto, cosa nada extraña últimamente cuando se trata de plasmar en celuloide literatura española, que así sucedió también en los casos de Delibes, Marsé, Cela, Solís, Barrios y otros tantos.

Pues bien, ante esta prolífera producción y ante las reediciones de varios de sus títulos, tenemos que reconocer que Manuel Halcón es un novelista nato, un novelista que aunque chapado a la antigua—Torrente Ballester dice que por él no ha pasado la influencia de la novela moderna y Díaz-Plaja que escribe con una ingenua simplicidad estilística—, se enfrenta a temáticas de suma actualidad. Y con su pretendida anti-retórica, con su lenguaje directo y con cierta riqueza rural y faenera, tal como corresponde a un andaluz con vivencias campesinas, se ha dedicado en algunas de sus novelas a poner de manifiesto la idiosincrasia de su clase social, la alta aristocracia, la gente de alcurnia y de blason, la terratenientería, sacando a relucir los defectos de sus nefastos orgullos, sus paternalismos desfasados, su supina o deliberada ignorancia de la evolución de los tiempos, su caciquismo inoperante, etcétera, claro que todo ello visto desde un enfoque muy personal y a ratos discutible. En otras narraciones, el autor sevillano



ataca a la burguesía y se empeña, desde su peculiar entendimiento de la cuestión, en defender los valores humanos y espirituales del pueblo llano, y a lo que podríamos llamar el acervo popular e ingénito de las clases obreras campesinas, sobre todo en *Manuela* (1970), donde vuelve también a incidir en su intento constante de profundizar en la mujer, en sus adentros, en su sensibilidad y proceder, como ya lo hiciera en el *Monólogo...* y en *Desnudo pudor*.

Trazada así su trayectoria, *Cuentos del buen ánimo* creemos que es una consecuencia de ella. Las dotes de observación de que siempre hizo gala están patentes en estas pequeñas y sustanciosas historias. Y el estilo igualmente, hasta el punto de que su escritura se aprieta y confirma. Hallamos, pues, en estas páginas el talante tradicional de Halcón, su literatura fluida, esa sobriedad garbosa de su forma hablada de contar sin detenimientos a trasmano; la ironía sutil; incluso el sarcasmo sin estridencias; la agudeza clásica y sureña; la impertinente curiosidad por cuanto le rodea o intuye; un personalísimo entendimiento de lo inmediato que se nos antoja asumido desde antes de todo acaecer, y además esa maña que tiene para que parezca lógico lo raro, para que resulte desapercibida su real gana en cuanto nos narra, lo cual tiene un indiscutible valor literario y persuasivo.

En *Cuentos del buen ánimo* —título que presupone de entrada una actitud vitalista—, nos encontramos personajes muy variados y escenas y situaciones de muy diversa naturaleza: el anticuario que bajo

la égida de una frase definitoria de Octavio Paz sobre arte, mezcla sus meditaciones con los trapicheos de su comercio; Juan José, el insólito ladrón que robaba con el beneplácito hasta de la Guardia Civil; una historia-anécdota sobre los rumbos de la Iglesia; las peripecias de un periodista con un nuevo rico y su secretaria; los problemas de un bombonero sin descendencia; la adversidad de dos hermanos resuelta en torno a la virilidad; la fisonomía de madre que adquiere en el adolescente la dueña de una casa de tapaíllo; los interesados amores por el campo de una señorita del aire; los problemas de un médico con la neurosis y otras tendencias de su costilla; la lucha por el dinero trastocada por la lucha por la holganza o los cambios de las costumbres con la nueva democracia; el mando de un árbol sobre un hombre; un trascendentalísimo diálogo entre dos amigos en plena calle de Velázquez; las divagaciones del que se cansa de ser bueno; Pepe el guapo, que rivalizaba con su mujer en *la deslealtad deliberada* de ponerse los cuernos mutuamente, y otros relatos igualmente sorprendidos en sus planteamientos y desenlaces.

Cuando llegamos al final de estos breves cuentos, tenemos la certidumbre, una vez más, de que Manuel Halcón, por imaginación y dedicación, es una presencia bien firme de la narrativa nuestra. Y que algún día aparecerá el crítico objetivo que necesita su obra, que deberá colocarlo en el lugar que le corresponde, posiblemente bien alto y destacado.

MANUEL RIOS RUIZ

## VERSOS PARA LA TERNURA Y LA ESPERANZA

LUZ MARIA y ANTONIO PORPETTA: *Por un cálido sendero*. Sala Poesía. Madrid, 1978.

*Historias de silencios. Silencios tejedores de libertades. Libertades que engendran esperanzas. Esperanzas que hacen posible la ilusión más allá del negro horizonte en que pretenden envolvernos las crisis económicas, políticas, religiosas... El hombre es un animal político embargado de libertades, de silencios, de esperanzas, de ilusión...*

*Sucede que a veces se encuentran dos poetas, descubren al unísono la libertad, la alegría, e inventan la esperanza. Durante años, siglos, mi-*

*nutos, su labor es callada, paciente, no efímera, trascendente: están creando futuros de amor, están compartiendo-buscando soluciones para ese intento, más o menos solemne, de desterrar para siempre esa angustia a que el hombre de nuestros días está constantemente abocado. Este es el caso de un matrimonio de poetas que ahora nos ofrecen sus primeros versos, publicados, no escritos, ya que la labor por las andaduras de la versificación es larga e ilusionada.*

Luz María Jiménez Faro y Antonio Porpetta Román son los autores de *Por un cálido sendero*, y si la mañana comienza siempre cuando alguien, poeta o no, se decide a descubrir o inventar el amor, podríamos afirmar que al leer los versos de este libro olvídense, por favor, el retintín del viejo y sagrado himno comienza a amanecer. Los autores ya nos dicen en el prólogo, por otra parte, lo siguiente:

*«... Ha llegado un momento en que los versos invaden y ocupan de tal modo nuestra casa, apareciendo y desapareciendo súbitamente por todos los rincones, que ya se nos hace muy difícil el seguir encarcelándolos. Y no hemos tenido más remedio que empujarlos, con mucha suavidad para que no se hagan añicos, hacia el aire fresco y vitalizador de esta nuestra mañana, que quizá comienza ahora.»*

*Me atrevo a decir que nada comienza, que la mañana existe, que el aire fresco está al otro lado de la contaminación o de los agobios: sólo es preciso buscarlo, desear encontrarlo. Y eso es lo que han hecho Luz María y Antonio, eso es lo que nos ofrecen en su libro.*

*Dividido en dos grandes partes, cada una de ellas nos ofrece los versos de Antonio y Luz María, y jalando cada uno de los poemas aparecen bellos dibujos de amigos de los autores. Los versos de Antonio*

son un álbum de recuerdos, de la angustia medianera con el hombre implicado en el caos de cada día. «Hielo», una invitación al destierro del desamor, un intento de reencontrar y afirmar para siempre el cálido afecto, siempre deseado. Afecto que aparece como un ciclón, como un vendaval y también como una primavera en «Así llegaste», y que sellará la cronología de un hombre en la distancia inmensa de su piel pasajera. «Espéranos ahí» es una salutación, llena de afecto, «A José Ramón Aguirre, / que tan pronto se nos marchó»; un inquieto soneto donde el amigo, hermanado por la vida y no separado por la muerte, vuelve a ser presencia activa en el mundo de las sensaciones y, sobre todo, de los recuerdos.

El paso por la vida, la bucólica estampa de los campos y su vegetación, la visión del ancho mar como penetrando en las conciencias de los hombres, la mirada de un ser puro («La ternura azul de tu mirada», véase el «Pequeño poema»), y esas coplas, cuasijaculatoria de una circunstancia casi oprimida, casi gozosa, ocupan el resto de sus poemas hasta llegar a esas magníficas canciones dedicadas a Miguel Hernández, el Poeta, donde el amor, la ira y la pena se dan cita en unos versos bulliciosos, eternizadores de una voz y un problema, inventores de lo que el hombre más ama: su libertad.

Los versos de Luz María se identifican con cierta timidez perentoria, con un desusado afecto por las cosas sencillas, con una especial afectuosidad nunca marcada por el infantilismo o la inexperiencia. Al revés: su último trabajo es un tríptico de poemas titulado «Mis caballos», que se abre con un brioso corcel, rodeado de estrellas, obra de Carmen Galilea, donde el impetu descubre un universo de infinitos nunca orillados. Es así como dice Luz María en el primer poema: «De fuego es mi caballo / y a sus lomos / tu piel quisiera recorrer / eterna, / viajar por las pupilas / de tus ojos / como por una noche / tenebrosa y negra»; o en el segundo poema: «De lluvia es mi caballo / y a sus lomos / quisiera yo calmar / tu sed de piedra, / ir a tu corazón / lleno de espinos / arrancando los cardos / del camino / y darte savia nueva»; y en el tercer poema: «De niebla es mi caballo / y a sus lomos / quisiera descubrir / extrañas sendas, / recorrer por tu cerebro / caminos ignorados, / vereditas de ideas / atajos de amarguras / donde se esconde el centro / de tu pena.» En definitiva, toda una muestra del coraje de una mujer decidida a inventarse un mundo de sue-

ños, capaz de desterrar la amargura de una sociedad dramática, de un tiempo hosco y violento. Pero también en los versos de Luz María se nos echa encima la reflexión más profunda, la suave queja, con dulzura en la voz. Aconséjase vivamente la lectura de poemas como «No mires mis ojos», «Quise...», «Vida y muerte», «La espera»; en ellos aparecerá una imagen viva de cierta angustia vital, no por gozosa menos patente y dolorida.

Un matrimonio de poetas, para la poesía, para rehabilitar cuanto de bello o de inquietante pueda existir a nuestro alrededor. Por eso se deciden a publicar sus poemas, para evitar que los rincones de su casa se llenen de ellos, para evitar que los cajones de sus mesas o archivos revienten de tanto papel escrito, de tantos sueños dormidos, de tantos deseos incumplidos. Por eso, diríamos, los versos de Luz María y de Antonio son versos para la ternura... y para la esperanza.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

## CONCENTRADA RESONANCIA MEDITATIVA

JUAN MENA: *Queda la tierra*. Col. «Adonais». Ed. Rialp. Madrid, 1978.

«La aurora que me quema es la que quiero.» Este verso podría servir como glosa y como concreción del título que cobija estos poemas de Juan Mena, poeta andaluz—gaditano de San Fernando—que junta a la ya clásica sensualidad de la poesía andaluza una concentrada resonancia meditativa, incluso—me atrevería a decir—una sobriedad selectiva que interioriza las sensaciones y a la vez las interpreta como proyecciones simbólicas de la propia pasión. Creo que ha acertado Juan Mena al elegir, como cauce de su dolorido y a veces



exaltado sentir, el endecasílabo (un verso que obliga a la justeza expresiva, que parece hecho al ritmo de la meditación, que—por contraste—reprime o ajusta cualquier tentación de exceso). La renuncia a la rima—incluso a la asonantada—es también un desquite de ese sometimiento que imponen las sílabas, una manera de disimular la solemnidad y de darle a la palabra mayor rigor, más autonomía.

Extraña un poco—en estos tiempos de veleidades expresivas y de cansancio formalista—que un poeta joven (Juan Mena nació en el año 1943) se atreva a rescatar o a prolongar formas que parecen ya ineficaces o en las que parece haberse dicho ya todo o casi todo. Nunca lograremos desentrañar ese misterio por el cual la palabra se teje y se desteje a cada instante, esa maravillosa ambigüedad que la hace una y distinta (cuando nace de la necesidad y no de la mimesis). Es cierto que muchos versos de *Queda la tierra* parecen homologables con otros muchos de distintos poetas que todavía utilizan no sólo la forma del endecasílabo, sino el mismo tono reflexivo. Esta observación pertenece a una primera lectura superficial. Ahondando, compartiendo hondamente la palabra del poeta, empieza éste a perfilarse con perfiles más propios y vigorosos.

No importa que las ideas esenciales sean las de siempre (junto al qué está el cómo, y es posible que a veces la expresión modifique profundamente la supuesta perennidad de la idea). Este libro reitera la profunda nostalgia de lo percedero, se duele de una alta traición que se despliega en todos los frentes, busca con avidez dolorosa la rectificación exigente de las líneas torcidas de la vida, reclama una limpia razón de ser para la palabra y para el poeta que la sustenta. Afuera, la naturaleza repite los estados interiores o, mejor dicho, los refleja como una vaga conciencia desentendida hasta que la palabra los ilumina o los conjura. Poco a poco se percibe—junto a la pureza del deseo—la disonancia irónica de la realidad degradada. Hay como un proceso de reducción al absurdo. ¿Qué queda, pues? El poeta, tal vez por lo que tiene siempre de niño, se atreve a decir que queda todo, que tal vez la confusión no sea más que un trágico espejismo, que es preciso aferrarse a la tierra, que la belleza puede subsistir sin nosotros, a pesar de nosotros (quién sabe si también gracias a nosotros...). «Erecto como el pino, irradia el verbo / sus brazos vocativos.» Juan Mena—idealista a pesar de los pesares—sostiene que la palabra es también fundamento de lo que invoca, misterio que resuelve a su modo en unidad concisa la dispersión enorme, la aparente dislocación del ser. Qué difícil mantener en la vida la coherencia de esa palabra, qué atípica nos parece hoy esa actitud de limpia credulidad, sobre todo tras el abuso de las monomanías trágicas, tras la sombría trayectoria de tantos versos desgarrados o reprimidos...

Impecable versificación. Impecable actitud la de este poeta, pero temeraria. «El mundo está bien hecho», decía Jorge Guillén. Juan Mena no dice tan-

to, pero quiere creerlo. Su verso fino, ensoñado, melancólico, intenta convencernos de que todo está bien. Pero, en definitiva, deja su margen justo a la vacilación. Ya es bastante que la palabra nos sirva como fe de vida y nos dé —junto con la ceniza de todo lo perdido— la breve certidumbre de que «queda la tierra».

JOSE MARIA BERMEJO

## MITOS, SUEÑOS Y SOMBRAS

ABELARDO LINARES: *Mitos*.  
Suplemento 3.º de Calle del Aire. Sevilla, 1979.

*La poesía no es sólo un oficio, sino un don; dicho más exactamente, es oficio divino que sólo aprende quien está en posesión de un don divino, de un don preclaro, del «don preclaro de evocar los sueños». Ese don preclaro, ese don divino sitúa al poeta, quiéralo o no, en el bando de los ángeles, y los ángeles, no lo olvidemos, son más antiguos que los hombres. Pero en el bando de los ángeles hay ángeles de luz y ángeles de tinieblas; aquéllos tienden al infinito y poseen el don de evocar los sueños; éstos tienden a la nada y poseen el don de invocar a las sombras. Lo demoníaco de éstos es, en cierto modo—sigamos a Goethe—, idéntico a lo divino de aquéllos, algo que «no puede ser disuelto por el entendimiento y la razón».*

*En el Fedón platónico hay un pasaje memorable en el que Sócrates evoca un sueño que le exhorta a componer música. Como quiera que entre los griegos «música» era todo arte relacionado con las Musas, él se dedicó a la filosofía hasta que, en vísperas de su muerte, de su hora de la verdad, en el umbral de las sombras, comprendió que lo que el sueño le ordenaba era hacer poesía,*

*cayendo entonces en la cuenta de que el poeta «deberá tratar en sus poemas mitos y no razonamientos». Esto lo sabe muy bien Abelardo Linares, que ha tomado por empresa ese mote socrático bajo una cabeza de Medusa.*

*No es un capricho ni un azar el que un poeta andaluz ponga a la Gorgona en la contraportada de su libro. Si el pueblo andaluz es culto es porque es antiguo, y es antiguo porque tiene unos orígenes mitológicos. El pueblo andaluz nace precisamente de la cabeza de Medusa. Cuando ésta cae cercenada por la hoz de Perseo, surgen un caballo, Pegaso, y un gigante, Crisador, el héroe de la falcata de oro, cuyo hijo, el tricórpore Gerión, reina y cría toros colorados en las marismas de Tartessos. He aquí por qué este joven poeta que es Abelardo Linares es un poeta antiguo. Decir de él, a la vista de estos Mitos, que es ya un poeta maduro sería salir del paso con un tópico, por no decir con una inexactitud. Para ser maduro hace falta una edad que Abelardo Linares no tiene; para ser antiguo le basta con ser andaluz y con haber oído que le llaman, como a Machado, «desde el umbral de un sueño».*

*Rilke le escribió una vez a Valéry que todos los poetas hablan la misma lengua; habría que añadir que todos los poetas son contemporáneos. Tiempo y lenguaje no tienen para los ángeles ni principio ni fin, y Abelardo Linares, que en sus días terrestres es un muchacho que ha leído mucho y ha vivido poco, en sus días celestes conversa con contemporáneos suyos que se llaman Platón, Heráclito, Anacreonte, Rilke, Pessoa, Cavafis, Borges y Cernuda. En esta tertulia intemporal Abelardo Linares no siempre impone su voz; muchas veces calla educadamente y cede la palabra a cualquiera de esos poetas mayores cuando entiende que lo que él iba a decir, ya lo ha dicho el otro con mejores palabras. Esa tertulia tiene mucho de rito concelebrado, en el que se da forma poética a los*

*mitos recibidos y forma mítica a los lances históricos. Abelardo Linares convierte aquí en mito todo cuanto toca, es decir, que, como dice Mircea Eliade, sacraliza el tiempo y el espacio. Para esto es preciso que el oficiante sienta en su interior la presencia de un dios. De ese dios que alienta dentro de este poeta sólo sabemos una cosa, y es que se trata de un dios triste, insatisfecho de su divino destino; es un inmortal que envidia la suerte de los mortales y sobre el que la nada ejerce una abismática atracción. La atracción de la nada y el hechizo de la sombra son las dos fuerzas oscuras que encauzan esta mitografía. Abelardo Linares camina hacia la nada dialogando con su sombra, es decir, dialogando consigo mismo. Por algo decía Platón que el coloquio del alma consigo misma da comienzo en el reino de lo absoluto, y nada hay tan absoluto como la nada, que, invirtiendo el verso de Pessoa, es el mito y lo es todo.*

*En toda gran literatura hay una busca del Santo Grial o una bajada a los infiernos. En estos Mitos hay un descenso al Hades, al reino de las sombras, y no sólo en ese poema de sombría belleza que es Orfeo, sino en la invocación de sombras de réprobos como Simón Mago, de herejes como Blanco-White, de bárbaros domesticados y de moriscos sometidos. En un redondo poema final que vale por toda un arte poética, Abelardo Linares confiesa que la verdad le interesa menos que la belleza e identifica, por su vocación de sombra, verdad con realidad y belleza con ensueño y con mentira. Confiamos en que Abelardo Linares, la sombra de Abelardo Linares, se engañe como se engañaba Pessoa cuando decía que el poeta es un fingidor. Por eso yo, que busco a ciegas la luz, saludo aquí la epifanía de este joven poeta antiguo que va con paso tan firme por la oscuridad.*

AQUILINO DUQUE

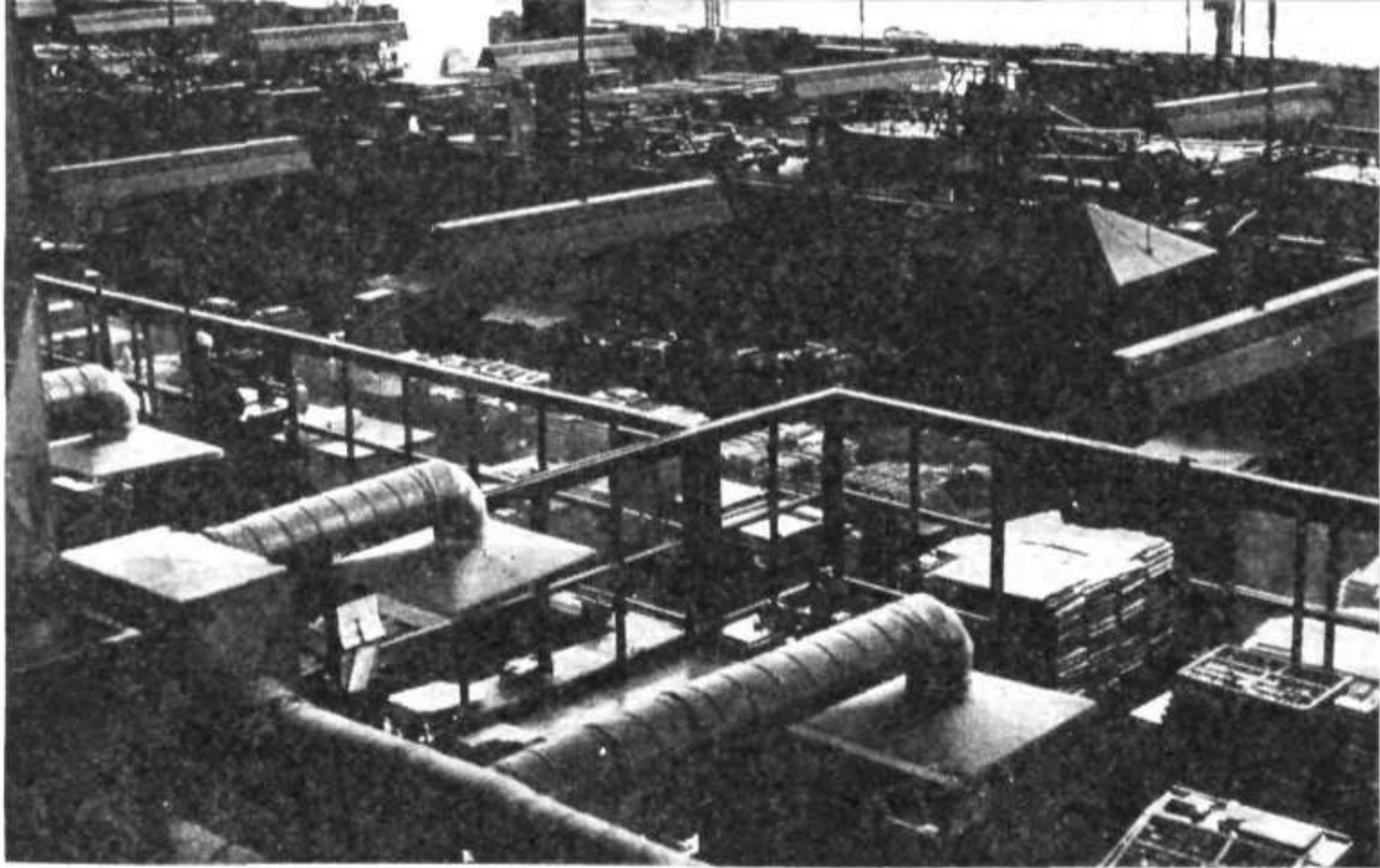
## "LEYENDA": LA CUARTA ANTOLOGIA DE J. R. J.

JUAN RAMON JIMENEZ: *Leyenda*.  
Edición preparada por Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Cupsa, 1978.

Juan Ramón Jiménez es una perpetua sorpresa para los investigadores, y también para los lectores, naturalmente. Los millares de papeles conservados en sus archivos de Madrid y Puerto Rico son admirables y desesperantes. Admirables porque se observa la capacidad de creación continua de un poeta que vivía realmente con la belleza como compañía fiel, y desesperantes porque su ansia de perfección le obligó a estar corrigiéndolos y corrigiéndose sin cesar. Ahora mismo no es fácil citar un poema de Juan Ramón: ¿se hace por la edición original, por las antologías, por las publicaciones en revistas o por esta *Leyenda* que nos ofrece el profesor Romeralo después de pasarse siete años in-

vestigando en los archivos, en la que están modificados casi todos los poemas con respecto a ediciones anteriores? Porque el poetizar sin descanso juanramoniano fue unido a una corrección inevitable, sólo detenida en los momentos de enfermedad y parada finalmente desde 1955 (o quizá 1954), cuando la enfermedad de Zenobia se demostró incurable.

Precisamente en aquellos días de 1954 preparaban Zenobia y Juan Ramón la *Tercera antología poética* (1898-1953) para la editorial madrileña Biblioteca Nueva. La estancia en Puerto Rico parecía haber obrado el milagro de reponer al poeta, después de los constantes achaques padecidos en Riverdale, y empezó una nueva ordenación de su obra y una modificación de todos los libros editados e inéditos. Fue por entonces cuando decidió poner en prosa todos los poemas que estuvieran escritos en verso sin rima, alegando



que el ritmo es ajeno a la distribución tipográfica. Al comprender Zenobia que iba a morir sin poder adelantar el trabajo, pidió al poeta cubano-español Eugenio Florit que le ayudase a componer la *Tercera antología*, que efectivamente apareció en 1957, muerta ella y laureado él con el Premio Nobel. Juan Ramón no intervino, a causa de su estado de salud, en la composición de la antología, y por ello se realizó sobre la base de la *Segunda antología*, publicada treinta y cinco años antes (aunque con fecha de 1920).

Antonio Sánchez Romeralo ha examinado el archivo juanramoniano con paciencia y fervor, y ha procurado interpretar los deseos del poeta para confeccionar este volumen, que hubiera sido quizá la *Tercera antología* de haberlo podido llevar a cabo el poeta. Ahora lo provisional es definitivo, pero hemos de seguir dudando cuál sería la decisión final de Juan Ramón.

En una ocasión dijo el poeta que desearía poder corregir todos sus escritos el último día de su vida, «para que cada poema mío fuera todo yo». (Por cierto que estas notas no se hallan inéditas, como dice Romeralo, sino que fueron impresas como prólogo a *Poemas revividos del tiempo de Moguer*, en 1970, y las recogí en mi edición de *Crítica paralela*.) Enfrentarse a las varias versiones de un mismo poema, fechado con una amplitud a veces de hasta cincuenta años debido a las sucesivas revisiones, y con palabras interpuestas entre los versos para modificar otras que no solían ser tachadas, pero que en ocasiones tampoco parecen seguras porque son tres, cuatro y hasta cinco las voces sugeridas, representa una tarea desalentadora. Por ello, el profesor Romeralo ha optado por interpretar al poeta después de procurar llenarse de su espíritu. Sin duda, es la única fórmula viable, aunque va a desesperar cada día más a los críticos y va a retrasar durante años (¿siglos?) la posibilidad de realizar una edición crítica.

*Leyenda* estaba pensado como primer volumen de *Metamorfosis*, uno de los nombres elegidos por Juan Ramón para la edición de su obra completa, jamás llevada a cabo y modificada según los períodos de creación y crisis. Por eso le puso unas cifras que se

remontan a su adolescencia y terminan en un número incierto: 1896-195x, para que cupieran desde los primeros poemas hasta los finales. Tal como lo presenta su preparador, comprende 1.303 poemas de 45 libros, con una nueva ordenación y en muchos casos con nueva titulación de los volúmenes. Así, por ejemplo, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, sus dos primeros libros, se titulan aquí *Ninfea del pantano* y *Violeta del naranjal*. También los libros de su madurez creadora cambian de titulación: *Sonetos espirituales* se convierte en *Sonetos interiores*, *Estío en Verano verde y oro*, *Eternidades* en *Arenal de eternidades*...

Las correcciones de los poemas son a veces tan grandes que en realidad constituyen un poema nuevo hecho sobre la base del primitivo, conservando algunas palabras y el concepto general. Buscaba la pureza expresiva, el verso desnudo, como él decía, y por eso iba silenciando las anteriores efusiones líricas, suprimiendo todo lo que le parecía adorno lujoso o innecesario. Causa asombro leer este libro, de una perfección exagerada si se quiere, pero sin gratuidades, con la justeza de lo exacto, tal como se propuso al escribir *Eternidades*: «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!». Lo consiguió, ha nombrado las cosas con plena exactitud, pero sin efectismos, con la sencillez más grande, porque precisamente la tarea depuradora se proponía llegar a escribir como se habla.

Se dirigen las correcciones sobre todo a eliminar lo superfluo: exclamaciones, signos de puntuación, palabras innecesarias. En los primeros libros, muy del momento modernista, son abundantes los puntos suspensivos y las exclamaciones; después, ya en los años de su primera madurez creadora, abusó de las comas exageradamente, y a veces de la adjetivación. De ahí que, al comprenderlo, deseara suprimir en los últimos años todo lo que no hiciera falta para la comprensión del poema. Especial interés puso en alterar algunos adjetivos, considerando que habían envejecido. Todas las épocas poseen sus idiolectos, que sirven para caracterizar precisamente ese instante literario; por eso resultan perecederos en seguida.

Así, por ejemplo, un conocido poema de las *Baladas de primavera*, titulado en el libro «Balada del poeta a caballo», pasó a la *Segunda antología* como «El poeta a caballo», y con algunas correcciones: aparte los signos ortográficos, «la dulce brisa del río» en su segunda cita se convirtió en «la brisa leve del río», y modificó una estrofa: «La alameda está de oro... / El último pensamiento / del sol, le hace ensueño y lloro... / La alameda está de oro...», que en la antología dice así: «Se está la orilla dorando... / El último pensamiento / del sol, la deja soñando... / Se está la orilla dorando...». En ambos libros se repite al final la primera estrofa.

Pues bien, en *Leyenda* este poema integra el libro *Baladas del Monsurio* y ofrece nuevas variaciones: aquí la brisa es adjetivada como «rica» en vez de dulce y leve, mientras que el corazón antes «doliente» aquí está «contento». Se suprime la repetición de la primera estrofa al final, de modo que el poema concluye precisamente con esa estrofa modificada, a la que introduce la eliminación de los primeros puntos suspensivos y la coma, y finaliza: «Se va la orilla dorando». Pero antes de ella ha incluido una estrofa nueva por completo, de la que no había rastro en las dos versiones anteriores.

Con todo ello el poema ha ganado en fuerza expresiva, porque se le quita en buena parte el oropel modernista, aun siendo como es un poema netamente impresionista; pero llamar rica a la brisa es más sugeridor que apodarla dulce. En cuanto a los estribillos, son característicos del simbolismo y sus derivaciones, aunque es sabido que su origen está en las coplas populares. Juan Ramón prefiere eliminar la repetición estrófica, conservando el estribillo, precisamente para acercarse a lo popular en unas coplas que no lo son, puesto que se trata de versos muy elaborados.

Este es uno de los casos en que las correcciones han sido mínimas; hay otros en que cabe hablar de poemas distintos con una leve nota argumental común. Tanto que si se tratase de poemas escritos por dos personas distintas no se podría pensar en plagio. Por ejemplo, el primero de los *Poemas mágicos y dolientes* (publicado en 1911, antes de que utilizara su peculiar ortografía, por lo que aún sigue las normas académicas), titulado «Otoño», es ahora «Con miel de oro te está untando» en el libro *De lo mágico y lo ardiente*, dentro de *Leyenda*, y ya con la ortografía propia. Son dos poemas distintos, por más que conserven un lazo común. Veamos la primera estrofa de «Otoño», que es la mejor conservada: «Otoño, triste príncipe / de ojos celestes y cabellos áureos, / todo vestido de brocado negro, / con hojas amarillas en las manos...» Ahora dice así, en la versión revivida: «Otoño, joven andaluz de ojos ardientes y cabellos áureos, / todo vestido de brocado malva, con hojas amarantadas en las manos.» Los restantes versos del poema ya no guardan semejanza.

Resulta fundamental, sobre todo, la conversión del «triste príncipe de ojos celestes», a tono con los residuos modernistas de marqueses y príncipes tristes, en un «joven andaluz de ojos ardientes», que nos hace pensar en Cernuda o en Lorca, y demuestra que Juan Ramón sabía captar los ambientes y aceptar lo importante. En ambos poemas los cabellos son áureos debido al color amarillento que predomina en los árboles durante el otoño, de modo que la imagen no sufre alteraciones. Por lo demás, la encarnación del

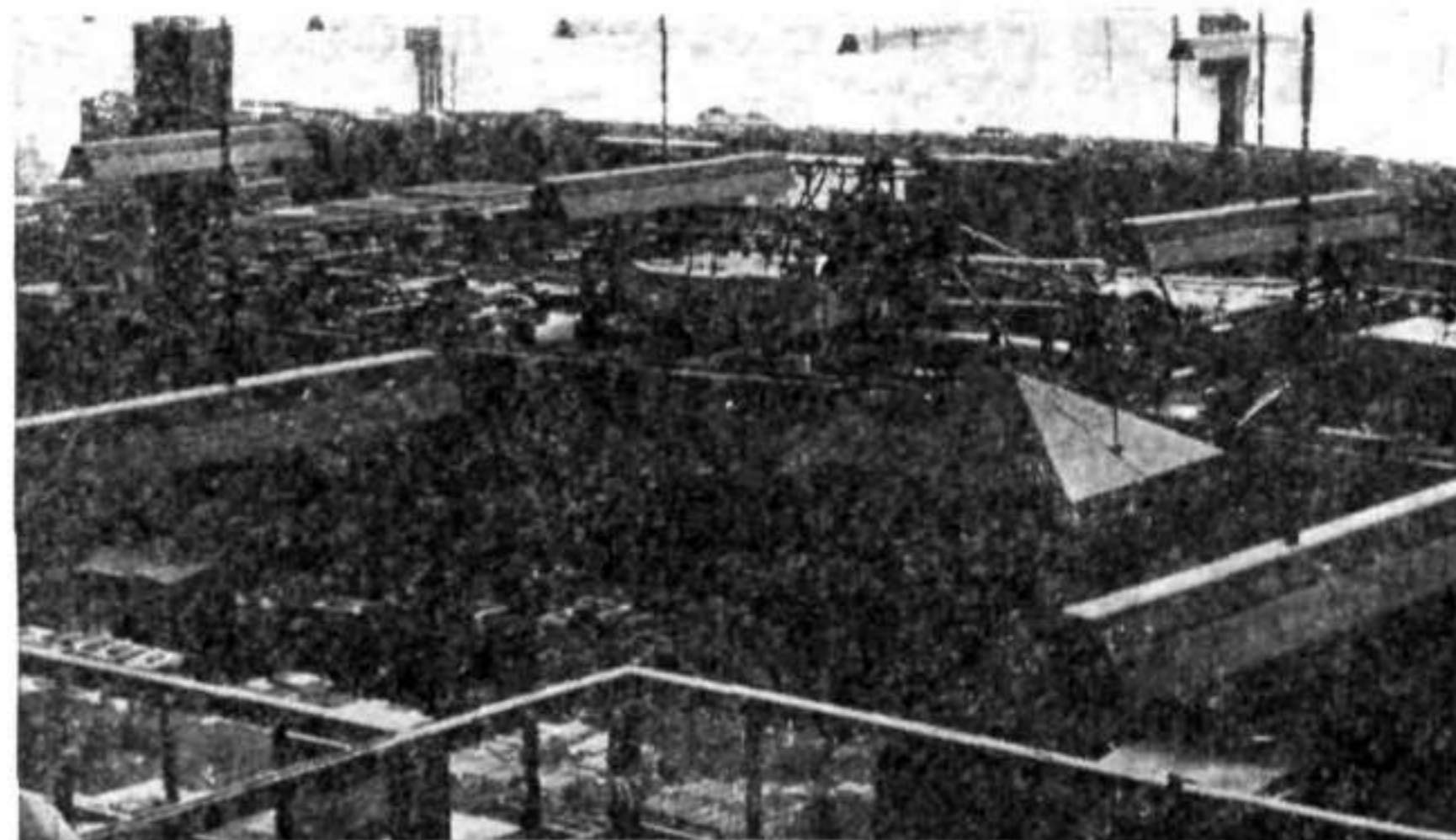
otoño se ha hecho más real y actual, más viva y comprensible. De nuevo contemplamos un intento de aproximar la poesía a la realidad, en la que los jóvenes son más frecuentes que los príncipes. La adjetivación colorista sigue siendo impresionista en los dos casos, pero pasa del negro al malva, y del amarillo al amaranto. Es lo mismo, pero mejorado. Y las otras dos estrofas de los poemas, que no cito por su excesiva extensión para esta nota, son diferentes en la expresión, aunque se mantenga la intención impresionista en las descripciones otoñales.

No es posible continuar poniendo ejemplos. Baste decir que la tarea depuradora hacia la concreción y la exactitud proporciona siempre un tono de actualidad a los poemas que pierden la sumisión al momento en que fueron escritos para hacerse intemporales. Como es lógico, son los poemas de los primeros años los más modificados por el poeta, ya que las correcciones de los últimos se limitan a cambiar abjetivos o sustantivos que le parecían poco adecuados. No obstante, recuérdese que nada más editar sus dos libros iniciales empezó a corregirlos por completo.

Un nuevo y un viejo Juan Ramón nos encontramos en las 700 páginas de poemas que nos ofrece *Leyenda*; un Juan Ramón eterno, como él quería y sabía que iba a suceder. Esto es, un poeta asombroso, único, el maestro de la poesía escrita en castellano durante nuestro siglo. Estremece saber que esta labor impresionante la realizó mientras luchaba a diario con sus enfermedades, con las dificultades económicas, con la incompreensión de muchos, y en una buena parte con la angustia del destierro político del que sospechaba que no conseguiría salir, como así fue. Aplicándole su propia expresión, Juan Ramón es «el más fiel» a la poesía.

Antonio Sánchez Romeralo ha cumplido una misión esencial; ahora falta lo más, que es seguir hasta la edición crítica total, tarea que no veremos completa y que se reserva a las generaciones siguientes. Por de pronto, perdámonos por este manantial incesante de poesía que llega a ser un mar inmenso. La lectura es una sorpresa constante.

De *Leyenda* se han hecho dos tiradas, con una diferencia de pocos meses, pero con bas-



tantes diferencias internas. Apareció primero la edición de lujo, que los editores denominan de bibliófilo un tanto exageradamente: se han impreso 500 ejemplares numerados (aunque el mío es el 525...), y contiene reproducciones de manuscritos, cuadros pintados por Juan Ramón y cuadros pintados por diversos autores con retratos del poeta. La otra tirada es de formato menor, diríamos que de bolsillo si no fuera por la extensión, y reproduce exactamente la impresión

de lujo, sin los cuadros, pero sí con los manuscritos. Ahora bien: esta edición en rústica posee un prólogo más amplio, foliado en números romanos, y añade un índice de primeros versos, por lo que resulta más útil que la otra. Por lo demás, el contenido poético es el mismo, ya que el editor se ha limitado a reducir el margen, pero la caja es la misma y la composición también.

ARTURO DEL VILLAR

## EL "CHELI" DE MEXICO

FEDERICO ARANA: *Delgadina*. Col. «Rotativa». Plaza y Janés. Barcelona, 1978.

Aunque ahora la penuria no alcanza las cotas a que se llegó en otras épocas todavía recientes, tampoco nos llegan demasiadas muestras de la creatividad novelística mejicana actual. Y es en verdad cosa de lamentar, porque —al igual que en la mayor parte de Hispanoamérica— existe hoy en aquel país una interesante nómina de nuevos autores, de narradores de gran valía apenas conocidos por los lectores españoles. Y no sólo en la capital federal, sino también en los estados. A los archifamosos nombres de Juan Rulfo, de Agustín Yáñez, de Carlos Fuentes, etcétera, hay que añadir otros verdaderamente interesantes, cuyas obras están escalando lugares importantes en el ranking editorial mejicano. Está consolidándose, en Méjico y en el resto de las naciones hispanoamericanas, una ubicación urbana de la novela, un mayor acercamiento a los temas ciudadanos, posiblemente como consecuencia de la evolución sociológica que también allí se está experimentando. Por supuesto, entre estos autores hemos de situar a Federico Arana, autor de la novela que nos ocupa.

Destaquemos, en primer lugar, lo que nos ha parecido el aspecto más valioso de Delgadina, es decir, el lenguaje con que está escrita. Se trata de un lenguaje moderno, arraigado en el medio de donde procede, extraordinariamente fluido y desenfadado. En la novela se recoge el habla «cheli» —su equivalente—, castiza, del Méjico actual, de su juventud estudiantil, reaccionaria contra todo pragmatismo, contra todo lo que tienda a poner cortapisas al libre albedrío. Lenguaje, en fin, sugerente, imaginativo, procaz

y, sin embargo, no exento de una buena dosis de lirismo. Veamos una muestra, tomada de la página 104: «Hola. Hola, Tania. Fíjate que tus pinches consejos de hacer citas a ciegas son un fiasco, hice una cita con un galanazo de voz acariciante, me lo imaginaba igualito igualito a Omar Sharif o de perdis (al menos) como Oscar Chávez y que me va saliendo una bola repugnante tipo Peter Lorre así medio acuasimodado y olvidate, tuve que hacerme pendeja y salir por piernas.»

Otra de las cualidades de esta obrita consiste en lo atractiva de leer que resulta, tanto por la amenidad de su argumento como por la manera en que está contado. Cada uno de los trece capítulos de que consta el volumen está precedido por una estrofa de un antiguo y famoso romance, los cuales nos sugieren de forma sutilísima de qué va la cosa. En definitiva, Federico Arana narra las peripecias de Delgadina Trapote, una jovencita mejicana, hija de inmigrantes españoles, enamorada de su ex profesor. Mas sucede que estos amores tropiezan con la cerrada mentalidad del padre de la muchacha y ahí comienzan las aventuras y desventuras de Delgadina. Dionisio Trapote y Ramiro, nacido en la Guadalajara castellana, llegó a Méjico en 1945. Había sido combatiente en la guerra civil, admirador de Durruti y anarquista. Pero todo eso quedaba muy atrás. Lo que ahora desea el señor Trapote es conservar su posición burguesa de comerciante acomodado, de «gente bien» entre los componentes de la colonia española. El lema con el que ha hecho su fortuna se basa en «más vale gastar los dineros en la tienda que en la farmacia».

La novela comienza a ganar dinamismo e intensidad en el momento en que Dionisio Trapote y Ramiro decide —para darle un escarmiento, para quitarle de la cabeza sus «tonterías»— mandar a Delgadina a España, a casa de sus familiares. Piensa que de este modo va a solucionar el problema. Pero en

España la chica se ve pronto agobiada por el aburrimiento, por el silencio epistolar de los suyos, incluido su novio, y piensa en la forma de vengarse de todos. La venganza es tomada a base de vivir su vida, sin hacer caso a nadie, tomando las cosas de la manera más liberal. Es ella la que piensa escarmentar de este modo a su orgulloso padre. Y lo consigue, pues nada más tener noticia de su actitud es decretado su inmediato regreso a Méjico, comprendiendo que ha sido peor el remedio que la enfermedad. Pero no acabarán ahí las cosas, pues Delgadina abandonará —obligada por las circunstancias— nuevamente la casa paterna y se hundirá en una serie de peripecias humillantes, demoleadoras. A tal punto llega su depresión que decide hacer tabla rasa con todo y regresar al hogar paterno, donde al fin es aceptada y perdonada. Mas tampoco a partir de ahí logra Delgadina la felicidad.

Con Federico Arana, llevados por su castiza y amenisima prosa, viajamos al mundo del sexo, de la droga, de los antros juveniles de la ciudad de Méjico. Delgadina quiere demostrarse a sí misma y a los demás que es capaz de resistir, de salir adelante en cualquier situación y circunstancia. Y aparecen tipos como Yaco, como Natacha, como el ilusionista Johnny Turrent, que tratan de seducirla, de hundirla, de humillarla. Porque ella, pese a todo, está educada de otra manera, pertenece a otros estratos de la sociedad. Por eso —tal vez inconscientemente— lucha y se resiste antes de sucumbir, y cuando cae siente el peso de la responsabilidad. En cierto modo —entre el desenfado y la bulla— la novela es portadora de una especie de epopeya juvenil, de moderna Odisea de la rebelión, el fanatismo, la intransigencia y la libertad. Aunque sin dramatismos morbosos, reculando al humorismo cuantas veces es necesario, insistiendo en su condición de panel castizo, romántico, divertido, impregnado de socarronas filosofías.



Se ha dicho que Delgadina está en una línea muy aproximada a la novelística de García Márquez y de Jorge Amado. Por supuesto, no anda lejos de la narrativa de dichos autores, aunque la escritura de Federico Arana es mucho más directa y lineal, menos compleja y más superficial también. Arana nos muestra su retablo viviente con marcados caracteres testimoniales, la vida tal como es en determinadas parcelas de la sociedad mejicana de hoy, con su jerga colorista, su peculiar sentido del humor, la erotización del pensamiento y del diálogo, el deseo de libertad de una juventud encadenada por prejuicios caducos. En el fondo nos queda casi como una novela de evasión, aunque sumamente atractiva, tanto por la gracia como por la eficiencia literaria con que está escrita.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## LA IMPOSIBILIDAD DE "UN DÍA PERFECTO"

RODOLFO RABANAL: *Un día perfecto*. Ed. Pomare. Barcelona, 1978.

El texto presenta tres personajes: Cecilia y Mantua (*m'ont tue*) alternan su relación de protagonista-antagonista; ella lo es en la primera parte, él en la segunda; el tercero, que es uno de los vértices del triángulo dramático, desencadena la narración de la mujer. El relato, estructurado según la técnica del punto de vista, en la que la corriente de conciencia de los personajes muestra una fluidez típica de la costumbre del «hablar» psicoanalítico, aunque no necesariamente del «dialogar», tiene sus calas objetivas en las intervenciones de un narrador impersonal.

Los tres personajes, si bien se los localiza en el comienzo del texto en dos niveles sociales distintos, pertenecen a un único *status*, el del intelectual de clase media: a) el personaje que vivió cinco años con Cecilia mantiene aparentemente una relación armónica con su universo (sólo se ensucia los pantalones cuando viaja para recuperar a Cecilia; la viola, pero se autocensura); b) Cecilia, jovencita superficialmente culta, tal vez *snob*, son intereses estéticos puros, que precisamente por falta de conflictos objetivos se rebela contra el medio, llevada por un vitalismo que le hace salir in-



demne de toda experiencia; c) Mantua, intelectual fracasado, vive alimentándose con razonamientos metafísicos, detrás de los cuales subyacen afirmaciones o negaciones absolutas y arbitrarias. En la medida en que su visión del mundo no encaja en la realidad objetiva, rompe con ella, aunque contradictoriamente enseña a Cecilia que la realidad se impone por sí misma. Su aspiración es la singularidad.

*Un día perfecto*, título o sintagma síntesis de la anécdota, representa, por una asociación con el absurdo, la meta de Cecilia: usar la basura con fines gratuitamente artísticos, a la vez que pauta el inmovilismo escapista de Mantua, su miedo al cambio, al tiempo, contrariamente a lo que pretende, a su fetichismo para alejar la muerte en lugar de prepararse para ella: «En tales condiciones —agregué—, un hombre, o lo que de él queda, pone en ejecución una sola y única ley, la de aferrarse al presente: cada día es, en virtud de ella, el primero y el último. El tiempo se lentifica, cada hora es la hora, y todas forman el presente; no hay atrás ni adelante» (páginas 93-94).

El discurso intenta desentrañar la psicología de los actantes, psicología que en su cotidianidad muestra el alambicamiento tortuoso de los que «piensan». La primera pareja de Cecilia le exige, con cierta perversión, explicaciones detalladas. Ella, cansada, indiferente, viéndolo como un extraño, a pesar de la identificación del pasado, acepta el reto y relata. Describe su relación con Mantua en forma imprecisa, pero, a pesar de la ambigüedad, destaca el hecho de que la producción del placer procedía de su servilismo. Es incapaz de interpretar a Mantua o con imaginación acoplarse a sus singularidades, tal vez sólo accede a sus extravagancias, a sus caprichos, por una necesidad masoquista.

La versión de ambos coincide en que no hay diálogo entre ellos. Por una parte, porque Mantua abandonó el lenguaje y se expresa en una mezcla de lenguas murmuradas; por otra, al parecer Cecilia no necesita descifrar ese código para entender al hombre; por fin, porque las palabras no pueden clarificar sus pensamientos. Así, por ejemplo, no era feliz, lo que no significaba que fuera infeliz.

Del relato de Cecilia surge un Mantua machista; el hombre sería el *magister lapidum* (arquitecto); en cambio, la mujer, la *magister operis* (obrera). Le transmite una filosofía trascendentalista, en la que hay una razón superior que todo lo organiza y determina, y de la que no se puede escapar. Un destino ineludible, «... misteriosamente, aunque de modo ineluctable, sólo se hace aquello que se debe...» (pág. 40).

Con la primera parte del texto es posible organizar un subsistema de vocabulario, que sintetiza la perspectiva desde la que Cecilia ve a Mantua: tiene una altura disparatada, desgarrado, meón, no come (sólo huevos), conoce varias lenguas, pero no habla; desprecia a los hombres y animales, es indiferente al universo, aunque es un trotamundos; ama como un extraterrestre y no sabe seducir; sólo mira o sólo está atento a sí mismo. Por fin, Cecilia se queda con la visión que le transfiere Ildefonso: Mantua es una miseria humana. En ella obró para atraer su atención, el exotismo de Mantua.

El tríptico amoroso no se plantea sólo entre Cecilia, su primera pareja y Mantua, sino que, como parte de su aventura con éste, adopta un amante, personaje incidental: Ildefonso, quien define al matrimonio como pacto que es armonía. Dado que es él quien rompe el acuerdo impuesto a su mujer, en su rigidez mental, al destruirlo, destruye su mundo.

Pero este descolocarse de Ildefonso no es un caso aislado. En rigor, el único personaje con contextura propia es Cecilia; las aventuras se constituyen en sustancias para su crecimiento, para su búsqueda; en cambio, los hombres se ven imantados por su fuerza, de tal modo que, cuando los abandona, pierden el marco referencial para «estar en el mundo».

La segunda parte de la novela corresponde al monólogo interior de Mantua. Su relación con Cecilia pasa del rechazo inicial, por miedo a la pérdida de su «libertad piojosa», a un interés, servilismo y adoración que no se demuestra exteriormente: «... nuestra relación había cambia-



do de signo hasta el punto—estremecedor—de descubrir en mí el firme deseo de llevármela, de arrastrarla ahora conmigo y pegarla a mi vida por primera vez, precisamente cuando ella (¡observad un poco!) demostraba querer todo lo contrario» (pág. 127).

Si se recopila el campo léxico que dé cuenta de la visión que Mantua tiene de Cecilia, aparece claramente el polo que lo atrae: primitivismo vital, tal vez no contaminado a pesar de las convenciones sociales de las que ella es una consumidora típica; así la ve como joven, pujante, briosa, gacela gallarda, potrilla, emocional, dócil, ambiciosa, terca, loca, alegre, lasciva, etc.

Mantua revela que su exilio no es voluntario, sino impuesto por un decreto de destierro cuando tenía cuarenta años. Tiene dinero en abundancia, aunque no indica su procedencia. Su cultura es clásica, ya que rechaza el «ruido» enlatado; ha viajado, conoce los aeropuertos y las rutas. A pesar de su aparente «na-

turalidad mórbida y estructura esquizoparanoide», es un ser tímido y cobarde, que elude el compromiso ante los otros, aunque no deja de interrogarse por ellos. Sus dificultades lingüísticas colaboran en el aislamiento; así «... la *wench*, en los casos socialmente ineludibles, me sirve de intérprete. Yo me pierdo en la condenada abundancia de vocales abiertas de este idioma, idioma configurado para los gritos redondos, las grandes frases ampulosas y la risa infantil» (pág. 118). Mantua sólo logra amar a Cecilia cuando sus vacaciones han terminado, con lo que no supera su estado de «lobo estepario».

*Un día perfecto* es una novela actual. No ocurre en cualquier tiempo, no se localiza en cualquier espacio. Si bien no se interesa por el mundo objetivo, éste se representa en los personajes a partir de ellos. Hay rutas y camiones, y bares rutereros; hay una sociedad de consumo de la que Cecilia participa y Mantua quiere escapar. Sus conflictos

son los de la enajenación moderna. La novela está estructurada como una moneda, con dos caras que conforman una unidad. El lenguaje es irónico, por momentos poético, o agresivo, o conscientemente vulgar. La prosa tiene un ritmo ágil y cambiante, equilibrada por diálogos intercalados en la narración. Como toda obra literaria, permite lecturas en distintos niveles. Esta es una de ellas. No explica la sociedad en su conjunto (sería interesante verificar todo lo que consciente o inconscientemente se elude de ella). No es realista, quizá sólo fantasea sobre la necesidad de evasión de una juventud sin problemas económicos y la imposibilidad de los adultos de acceder a la felicidad, a la solidaridad. Tal vez su mensaje escéptico consista en que la alienación del hombre hace que el mundo se convierta en un basural, la música en estruendo y el amor en extravagancia o expresión sadomasoquista.

MARIA VICTORIA REYZABAL

---

## SENDER: DEL TERRUÑO A LA UNIVERSALIDAD

---

RAMON J. SENDER: *Solanar y lucernario aragonés*. Ediciones de Heraldo de Aragón. Zaragoza, 1978.

---

Muy de tarde en tarde, para pesar nuestro, sale de los tórculos hispanos un libro tan abundante en incitaciones literarias, humanas, culturales, etcétera, como éste de Ramón J. Sender, inaugural de una colección editada por el diario zaragozano «Heraldo de Aragón» y dirigida por el propio director del periódico, Antonio Bruned Mompeón, asistente a la presentación en Madrid del volumen, de impresión a un tiempo digna y sobria, sin alharacas subyugadoras, como conscientes de que lo esencial era —es y seguirá siendo— el texto en sí.

### UN DESMAN TELEVISIVO

Incluye Sender en él una novela corta —*El regreso de Edelmiro*—, tal y como se publicó en la colección «Novelas del otro jueves», de Aguilar, justificada por los descomedimientos que en su trama argumental introdujo subrepticamente la versión hecha para nuestra ínclita TVE, y que da oportunidad a Sender para situar las cosas en el punto exacto y demostrar que su relato pudo ser espejo de reconcomios aldeanos y envidias lindantes con fenómenos de colectiva crueldad ante la fortuna ajena, pero sin el menor asomo del criminal salvajismo que en la adaptación televisiva tuvieron a mal agregarle.

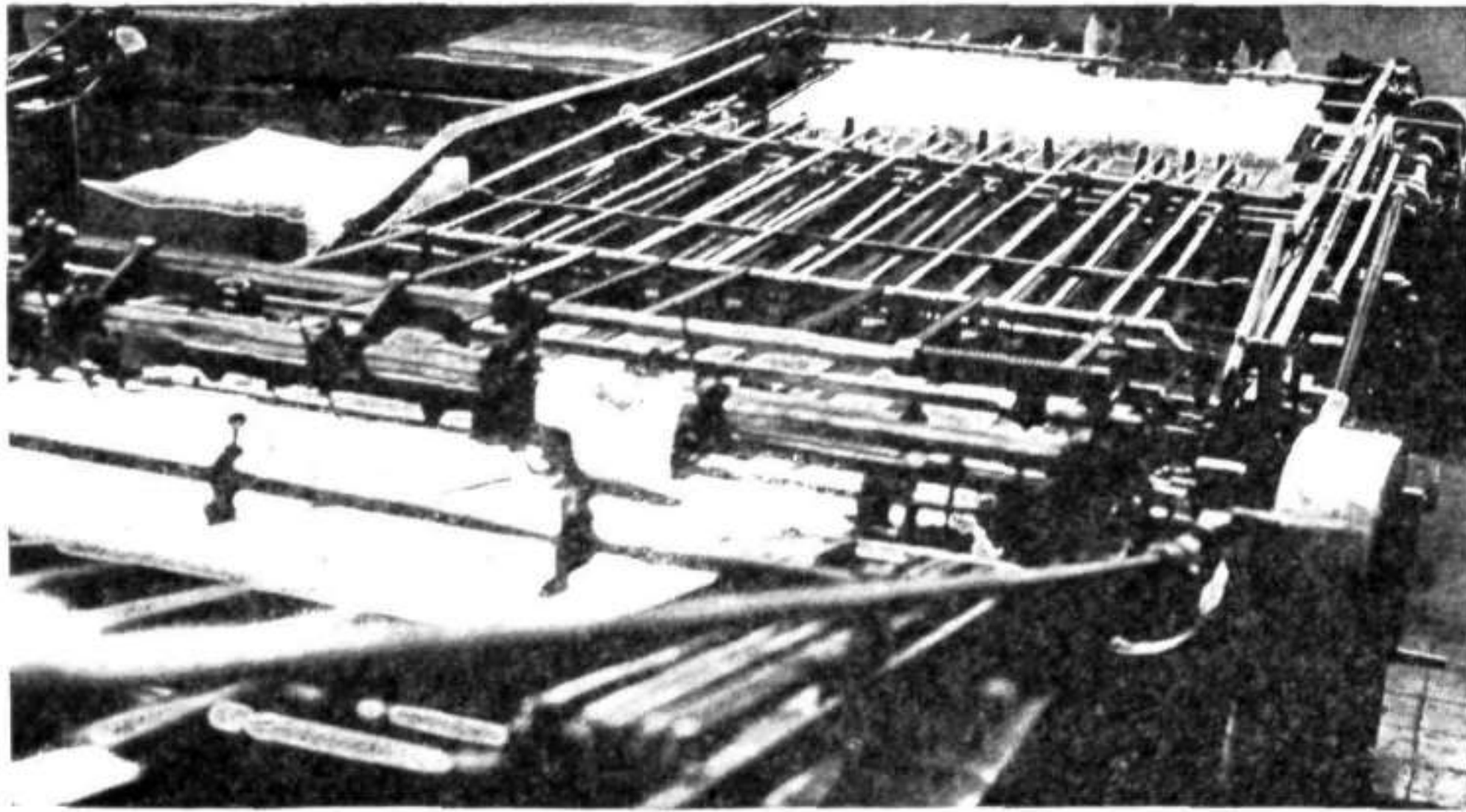
Salvo dicha narración y los consiguientes datos justificatorios del autor para apaciguar los canden-

tes ánimos con que no pocos aragoneses, desconocedores sin duda del original literario, acogieron la manipulada versión televisiva, el resto del volumen está constituido por artículos publicados por Sender en las páginas de «Heraldo de Aragón» durante los últimos cuatro años, la generalidad de ellos rememoradores de sus vivencias —viduras, mejor— previas al exilio.

### PROPUESTAS CULTURALES

«¿Memorias y recuerdos de Ramón J. Sender», como expresa la «faja» del libro? Sí, claro, pero no sólo ni exclusivamente. Al rememorante hilo de sus años vividos en tierras aragonesas, Sender desgrana una incesante y varia incitación de propuestas culturales y humanísticas que van de la filología a la étnica, del costumbrismo a la política social, de la perfecta descripción de ámbitos y caracteres, porque el magisterio para la fabulación está presente y aflora a cada línea sin apenas pretenderlo el narrador, a la pedagogía estilística. Todo ello —y más, mucho más que se irá viendo— en socarrona clave de irónico humorismo, no exento, con todo, de apetecibles y abundantes porciones expresivas de un lirismo tanto más perceptible cuanto que no es rebuscado, sino pletórico de espontaneidad casi insurgente.

Por ejemplo, en la frecuencia con que recurre, tras tantos años de estancia en territorios californianos de San Diego, a vocablos aprendidos en su Aragón natal y pertenecientes a la fabla oscense, al tiempo que facilita su significación precisa, y hasta se toma el trabajo dilucidador de observa-



ciones ortográficas personales, en general acertadas, aunque uno haya de discrepar ante su propuesta de escribir «badina» con uve proveniente de vado, de «pequeñas lagunas que quedan separadas del río, en la glera, después de las crecidas de la primavera, y que se pueden *vadear* a pie» (página 93). Sin duda es otra la etimología del vocablo, y no sólo porque en su diccionario de voces aragonesas escriba «badina» Jerónimo Borao, sino porque mi experiencia de crío altoaragonés se conforma mejor con la definición del modismo como «parte del río en que hay profundidad y es poca la corriente», pues recuerda uno bien las recomendaciones maternas de rehuir las peligrosas badinas existentes en la redolada cuando ponía en su conocimiento el propósito de ir al Gállego o a su afluente Tolivana..., que no era siempre.

#### RAIGAMBRE ARAGONESA

Mas si he dedicado una atención quizá excesiva a éste que humildemente considero erróneo enfoque lexicográfico de Sender es, sobre todo, para dar testimonio de cómo su prolongado extrañamiento de la tierra natal no ha hecho sino acrecentar en el gran novelista un solícito afán por el empleo del idioma terruñero, impregnado de valores de universalidad, con mutuo enriquecimiento para ambos conceptos.

Y esto es algo que se advierte ya en el mismo título elegido para el volumen, constituido por fonemas de raigambre aragonesa: *solonar* es palabra que en Aragón equivale a «solana, lugar en el que el sol da de lleno», y *lucernario*, si en el léxico teatral define el «momento en que se encienden las luces», también sirve para designar, en modismo privativo de la parla aragonesa, «ventana o claraboya en lo alto de una escalera», es decir, espacio por el que también penetra el sol cuando se está bajo techado.

El libro contiene otras muchas cualidades positivas, y si he considerado oportuno comenzar —insisto— reseñando este regusto de Sender por el empleo en su prosa de abundantes aragonesismos, es porque el dato resulta indicativo de su enraizamiento con el país del que es originario, pese a que sólo ha vivido en él una ya lejana y relativamente breve etapa de su existencia, y eso es así desde el principio, que en las líneas iniciales de su primera colaboración periodística incluida en el

libro emplea el término «sasos», que en el habla aragonesa son «terrenos en planicie alta, de tierra suelta y pedregosa», y a partir de aquí los ejemplos se suceden en progresión geométrica.

Otras muchas incitaciones hay en esta brillante obra del excelente novelista, de capacidad creadora tan portentosa como para que, cuando se escriben estas notas, haya publicado ya otra novela —*La mirada inmóvil*— y prosiga pariendo libros incesantemente a los setenta y siete años.

#### PORNOTEATRO Y CERVANTISMO

Así, la vigorosa y puntual viveza con que enjuicia a quienes con mentalidad de párvulos mirones van al teatro sin más fin que el de contemplar a bellas mujeres desnudas, lo que «es del todo estúpido a no ser que se necesiten estímulos para ser feliz con otra a solas, lo que es deshonesto y malsano. Deshonesto, por el embuste, y malsano, por la falta de acuerdo entre lo que se ama y lo que se desea. En fin, es además una ofensa al autor cuando se trata de teatro, es decir, de verdadero arte literario» (pág. 149). El breve párrafo transcrito revela un muy lúcido análisis de la ola de pornoteatro que oportunísticamente nos invade.

Igualmente certeras son sus impresiones y sugerencias literarias, que vienen a flanquear recuerdos de adolescente, como cuando rememora su lectura del falso Quijote de Avellaneda y se subleva ante la posibilidad de que fuese obra de un paisano: «No podía yo perdonarle a Avellaneda dos cosas: que fuera aragonés, según opinión de Cervantes, que sospechaba de uno de los Argensola, y que presentara un don Quijote sin grandeza ninguna. Cervantes había creado un loco sublime. Avellaneda nos presentaba un ridículo estafermo» (página 183).

Ramón J. Sender se manifiesta en este volumen, rescatado a la fugacidad del diario por iniciativa editorial del propio «Heraldo de Aragón», como escritor de prosa ágil, varia y pletórica de invenciones de creación propia y, por supuesto, intransferible, salvo si media indecoroso plagio. (La palabra *plagio*, en el México tan cercano a la residencia californiana de Sender en San Diego, sigue usándose hoy en su significación originaria de robo. Y se habla, por ejemplo, de «comerciantes plagiarios», dato expresivo, siquiera sea por conducto subliminal...).

#### ARAGONESIDAD OBJETIVA

De entre los valores apreciados como constantes aragonesas aportadas por el autor, forzoso es seleccionar los más definitorios y conceder prioridad al que justifica el título de este comentario: Sender, universalista a la vez que terruñero. ¿Cómo y por qué? Básicamente, porque el individualismo aragonés no es cerril, sino liberal. De ahí que, sin negar de plano la muy proclamada tozudez aragonesa, otorgue prioridad al individualismo... al tiempo que le da, con óptica tan objetiva como

desusada, su más cabal significación: «Si sólo tenemos individualidades debemos tener ejemplos admirables y es verdad, pero han llevado su individualismo a extremos con frecuencia fatales. Y a contradicciones que si no eran causa de la propia destrucción lo eran de perplejidades a veces peores que la muerte. Y lo digo en serio» (pág. 10). Y, tras esta lacerante declaración —alusiva, creo, a cómo el reino aragonés podría devenir a autonomía segundona—, los ejemplos: «Desde el sabio naturalista Félix de Azara hasta Costa y los ácratas Durruti, Ascaso, Escartín, mártires estos últimos de la libertad, los casos de individualismo heroico son constantes. Costa representa todavía hoy una doctrina viva y virgen» (pág. 11). Y en la página siguiente, con irreprimible satisfacción testimonial: «Hemos tenido Lastanosas, anfitriones de reyes, mecenas de poetas, religiosos y seculares y prudentísimos agnósticos que se salvaron de la Inquisición. En el siglo XV fuimos los únicos que protestamos contra ella y logramos abolir el uso de la violencia para obtener confesiones. Formas positivas de discrepancia». Tesis en todo semejante a la de Albert Camus en *L'homme révolté*: el hombre sublevado dice no al orden establecido, al tiempo que dice sí a sus, diríamos, soluciones de recambio. Como prueba de tal similitud, Sender añade a continuación: «Casi siempre su rebeldía contra cualquier clase de noción dogmática acabó con ellos. Lo mismo Miguel Servet oponiéndose a la teoría de la Trinidad que Gracián con su *Critición*, firmado con otro nombre, pero sufriendo, por él, prisión y muerte en la cárcel de Graus» (página 12). Y ya, resueltamente, la personal adscripción a esa constante del carácter aragonés: «Yo también he sido y soy uno de ellos a mi manera (cada cual lo es a la suya), y preguntándome en la televisión de Madrid alguien sobre este importante asunto, recuerdo que les dije: Sí, soy un poco más anarquista que Cervantes —acuérdense ustedes del discurso a los galeotes— y mucho menos que San Juan de la Cruz» (pág. 78).

A modo de justificante, siguen algunas precisiones tan guasonas como certeras sobre los místicos con genio literario y su condición ácrata: «son anarquistas a lo divino y la Iglesia los persiguió en vida como la policía persigue a los otros» (página 78).

#### PLURALISMO TEMÁTICO Y UNIDAD DE ESTILO

Otras varias sollicitaciones son susceptibles de análisis detenido, pero ya no es de recibo la precedente pormenorización, y sí la quintaesencia enumeratoria: de la despepitada propensión fabuladora de su autor al examen que realiza en torno al significado de los diminutivos en «ico» y su distanciamiento expresivo de las restantes formas diminutivas del castellano; o el lirismo subyacente en muchas páginas —Sender también es poeta; su bibliografía lo prueba—, hasta concretarse en definiciones líricas, de la muy conocida de Gracián: «una ponderación en el vacío que produce un helado deleite», a la del mismo Sender: «Lo lírico nace en los intersticios entre la tontería, la locura y la inteligencia, al margen de toda lógica» (página 175).

Resulta inevitable que una compilación en libro de colaboraciones periodísticas padezca pluralidad temática, incluso proveniente de la concurrencia de hechos, circunstancias y problemas de actualidad que han de ser glosados, en detrimento de la unidad exigible a un volumen.

Si en el presente caso tal ley se desbarata, es porque sobre la dicha parcelación de asuntos prima la unidad de estilo de un Sender que trata muy varias cuestiones desde el abarcador prisma de su inconfundible estilo, del socarrón humorismo que le caracteriza, atenuado por cierta calidad lírica, enriquecedora de una prosa de magistrales recursos.

JUAN EMILIO ARAGONES

## EL PRIMER PREMIO "ANTARES" DE POESÍA

JUAN GIL-ALBERT: *El ocioso y las profesiones*. Aldeabarán. Serie «Antares», núm. 2. Sevilla, 1978.

JOSE ANTONIO VALLET: *Celacanto*. Aldeabarán. Serie «Antares», núm. 3. Sevilla, 1978.

No, los premios no son, en sí mismos, ni beneficiosos ni perjudiciales para la creación poética. Las polémicas al respecto me parecen gratuitas. Poetas hay que han recibido

con un determinado premio el estímulo decisivo o, por fin, el reconocimiento, y otros hay, también, que en el espejuelo de los premios han deformado la traza de su obra toda e incluso su imagen personal. De ahí que la institución de un premio deba ser saludada con júbilo y, a la vez, con la expresa reserva de que, por el momento, lo único cierto es el amor a la poesía, y el empeño en favorecerla, de los promotores del premio en cuestión. Esta certidumbre legitima la institución en cuanto tal, pero no garantiza la sazón de los frutos posibles, por más que el rigor de las «bases» y el alto nivel crítico del «jurado» estén apuntados hacia un resultado feliz. La decisión que salva en última instancia la dignidad del premio cuando la concurrencia

de optantes ha sido poco o nada lucida —declararlo «desierto»— no hace otra cosa, a fin de cuentas, que documentar el fracaso del premio mismo y de quienes, con toda la buena voluntad que se quiera, lo instituyeron.

Me hago estas reflexiones, quizá demasiado radicales para el caso, tras la lectura de los dos libros que han obtenido, ex aequo, el primer premio «Antares», en 1978. Si mis conocimientos no me fallan (escribo de memoria), el «Antares» es el más joven de los tres premios de poesía que se otorgan en Sevilla anualmente. Los otros dos son el «Angaro», creado en 1970, y el «Aldeabarán», que data de 1973. Justamente de la colección Aldeabarán —nacida en 1972— brotó en 1978 la serie «Antares», bajo los auspicios

# EL TRASFONDO DEL HECHO VITAL COMO CANTERA DE LA EXPRESION

VICENTE MOLINA FOIX: *La comunión de los atletas*. Ediciones Alfaguara. Colección Literatura. Madrid, 1979.

Pareciera que en relación con un hecho textual, en este caso específico el hecho novelístico, la carencia de una realidad vital, sustentadora del acontecer narrativo puede existir donde menos lo pensamos: de una intencionalidad tendente a procurarnos la más acabada veracidad; el hecho más reflejo. En otras palabras, de la servidumbre incondicional a unas circunstancias temáticas seleccionadas, con la oficiosa fijación de los dibujantes de álbumes de flora y fauna, dentro de ese conglomerado de sensaciones y emociones que se ha dado en llamar, precisamente, *las experiencias vitales*. Denominación que nos puede llevar a creer en la existencia de unas experiencias no relacionadas con la vida.

Para muchos la sola fidelidad a estas experiencias, su transcripción minuciosa y desnuda, es motivo casi irrefutable que otorga validez literaria. Durante varias décadas esto constituyó entre nosotros algo muy semejante a una patente de corso que permitió a muchos narradores retozar (verbigracia, *saltar y brincar alegremente*) en el fértil prado de lo descriptivo, nada más que lo descriptivo, de la guerra civil. Y los hechos memoriales dejaron de ser memoria para convertirse en vacío en su gran mayoría, y con las pocas excepciones existentes. Esto en muchas ocasiones se verificó a expensas de una total negación de la imaginación en su vertiente de hallazgo expresivo, de posibilidad recreadora de la realidad acorde con una experiencia textual y en procura de unos encuentros de transferencia emo-

cional inéditos, o por lo menos un tanto alejados como experiencia creadora de lo estrictamente circunstancial.

*La comunión de los atletas* es, felizmente, fruto de una forma de encarar la cuestión novelística no ya como mero acto de *novelar*. En esta novela hay más el palpar de una realidad estremecida desde su propia hondura, desde su trasfondo de hecho vital, que la entrega incondicional a unos acontecimientos referidos desde una actitud más motivadora que emocional. Este detalle, que no es poca cosa a la hora de una búsqueda significativa, hace que la novela y la forma de plantearse el curso narrativo, en Molina Foix, le separe de muchos escritores aparecidos en los últimos años y le emparente con aquellos iniciadores en España de unas nuevas corrientes expresivas, no tan próximos, pero de incuestionable validez, Benet o Martín Santos. En *La comunión de los atletas* no se hace preciso citar que su desarrollo ocurre en tal o cual ambiente geográfico. En esta novela lo importante es la atmósfera lograda, atmósfera que surge como una dinámica emanada de la actitud y la consciencia de sus personajes; de la manera que éstos tienen de enfrentarse a su propio mundo.

Esta actitud de los personajes que articulan la narración desde una dimensión autonómica es necesario observarla con detenimiento, por constituir un rasgo que confiere a la novela de Molina Foix una suerte de manifiesta singularidad dentro del marco de la actual narrativa española. Los hechos tienen aquí un carácter más significativo que circunstancial. El clímax logrado no se halla dado en función de los personajes, sino en un sentido diametralmente inverso: son los personajes los que van imprimiendo la realidad de su propio entorno, creando el mundo

de la Banca Comercial e Inmobiliaria de Sevilla, la misma entidad que ha fundado el premio «Antares», adjudicado en su primera edición (1978), ex aequo, a los dos poemarios cuyas fichas figuran en cabecera del presente comentario. Publicados en la serie «Antares» de la colección Aldeabarán, con una admirable pulcritud, sólo empañada por algunas erratas leves, estos dos poemarios, respectivamente de Juan Gil-Albert y de José Antonio Vallet, se prestan, en principio, a un cotejo del que después pueden salir sendos jugosos análisis particulares.

En efecto, los dos libros premiados parecen, en cierta medida, contrapuestos y, por lo mismo, complementarios. Diríase—y me consta que no ha sido así—que el jurado

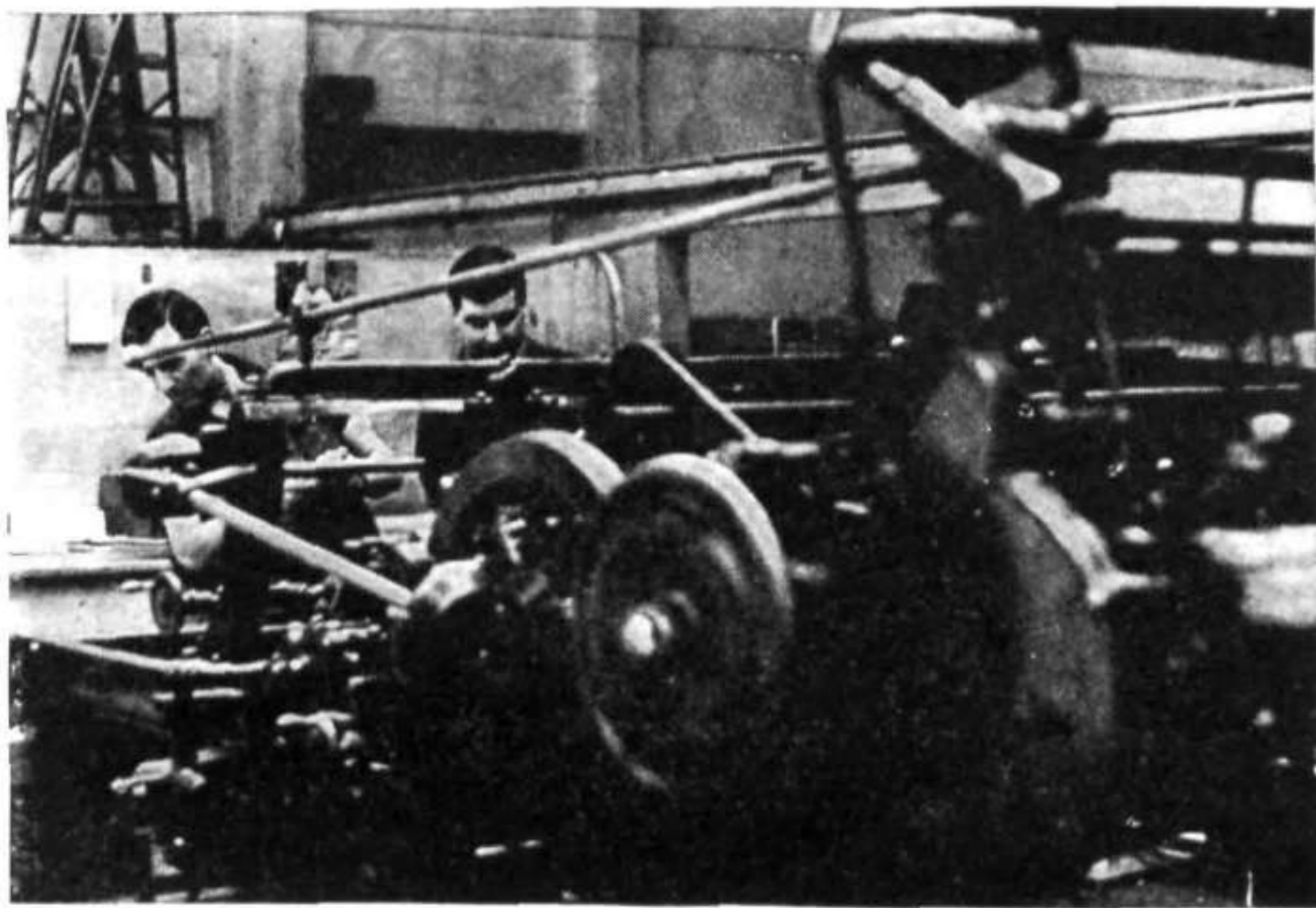
ha querido, muy conscientemente, dar igual tratamiento—igual recompensa—a dos extremos poéticos en cuyo punto medio él se sitúa en teoría. La realidad es que para el jurado se trataba de un discernimiento entre niveles de calidad, y que finalmente ha considerado superiores y parejos entre sí los de estos libros en otras muchas cosas tan dispares. Veamos. En primer lugar, *El ocioso y las profesiones* es un libro de «orden» y *Celacanto*, un libro de «aventura» (remito a las valiosísimas precisiones que, en torno a esta distinción, hace Guillermo de Torre en su ensayo *La aventura y el orden*). En segundo lugar, el libro de Gil-Albert es un libro de madurez vital, si no de senectud, en tanto que el de Vallet es un libro rabiosamente juvenil,

aunque su autor demuestre haber alcanzado en él—sorprendentemente, su primera colección—una singular madurez poética. La tercera diferencia es la que viene dada por la relación que uno y otro poeta establecen entre poesía y prosa: Gil-Albert pretende «conjurar el lirismo reinante haciendo entrar la poesía en la prosa de la vida» (texto previo a los poemas de *El ocioso...*); Vallet consigue una alta tensión lírica a partir de elementos prosáicos, combinando éstos de un modo aparentemente desentendido de cualquier preocupación poética. Una última diferencia—last but not least—sería la de la concepción del poema. Dice Gil-Albert (ibíd.): «Porque un poema es un todo cerrado que nos prohíbe el modificar una sola palabra de su ras-

de sensaciones en que se mueven y la dimensión precisa de su angustia. La conflictividad de los seres que se desenvuelven, que respiran en la novela de Molina Foix, es generada por un cruzar el umbral de sus propias consciencias, en una especie de suicidio en sentido contrario a las manecillas del reloj, por el cual se retoma una realidad más profunda que ha sido escamoteada por el tiempo, mejor dicho en el tiempo.

En *La comunión de los atletas* Molina Foix juega con unos elementos que podrían ser definidos como propios de un tipo de novela confesional, con ello el lector es llevado inteligentemente a una especie de autoengaño. En el análisis, aunque somero, se advierten los hechos descritos, son el producto de unas interrelaciones autónomas, en las cuales la *comunión* entre los personajes se realiza a través de un orden gesto-ritual, con esto queremos decir que existen entre ellos una serie de reglas ceremoniales, implicadas dentro de un culto personal que bordea lo hermético, que el lector debe descifrar, ahondar en el significado de unos actos, so pena de quedarse aislado en su propia interpretación de los hechos.

Para el logro de esta atmósfera en la que el gesto



es el eje del acontecer, y al mismo tiempo la traducción de unos estados emocionales, Molina Foix recurre a una forma expresiva que podría ser definida como de una naturaleza histriónica, en cuanto a las coordenadas de espacio y tiempo que sus personajes ocupan dentro del contexto novelístico. El mundo que crean surge de su actitud frente a las cosas y los hechos, o de expresarse a través de ellas. Las relaciones en la novela son de una notoria carga autista que proviene de una dinámica interior. Otro aspecto en este sentido es esa especie de aparición y desaparición con que los personajes parecen ir ocupando y abandonando un área escénica, lo que otorga a *La comunión de los atletas* esa reminiscencia de teatro clásico, de zona cerrada en un ámbito, y de la cual se puede llegar a ser espectador, pero difícilmente partícipe. En el curso de la narración, cada personaje se cuenta su vida, no nos cuenta. Incluso la elección numérica de los personajes nos muestra la preocupación por la búsqueda de un *clima* teatral que se pone de manifiesto en la manera en que van haciendo su aparición: el narrador deja paso del que, aparentemente, pareciera ser el personaje central, pero que luego pasa a un segundo plano para constituirse sólo en un ser referido por ese narrador que vuelve a su mundo, un mundo que se equilibra entre lo aparential y lo real, como en un continuo pendular.

Me atrevería a decir que muy pocas veces en la narrativa española contemporánea se ha dado esta característica, esta simbiosis, de una forma tan acabada, tan clara en equilibrio y logros. En esta novela de Vicente Molina Foix, la experimentación radica, fuera del puramente estructural, en un cambio del tratamiento emocional: existe un procurar la libertad de movimiento de los personajes para que de esta manera puedan manifestar todo un caudal de emociones en toda su intensidad. Esto es sin duda lo que otorga a esta novela esa indiscutible carga de auténtica ternura que los envuelve.

GALVARINO PLAZA

tro, una sola expresión o resonancia, un solo giro, un solo engarce.» Vallet, por el contrario, deja el poema infinitamente abierto, una vez formulada la clave poética que, sub specie intellectus, deja al lector en condiciones de multiplicar por sí mismo las significaciones, pues característica de la poesía de Vallet —o, al menos, de este primer libro— es la sugerencia, pero no la sugerencia «sentimental, sensible, sensitiva» del simbolismo y sus prolongaciones en nuestra contemporaneidad, sino una sugerencia intelectual —«mental para los ojos mentales», que diría Guillén—, próxima en ocasiones a la greguería, como tendremos oportunidad de comprobar. El conocimiento y la consideración de estas cuatro diferencias esenciales constituye ya una importante parte

del análisis, por separado, de cada uno de los dos libros.

El ocioso y las profesiones queda, a mi juicio, un tanto por debajo del resto de la obra gilalbertiana. Sólo en algunas zonas del libro es reconocible el autor de *Las ilusiones*, *Fuentes de la constancia*, *El convaleciente*, *Homenajes e in promptus*, *La meta-física...* (cito en deliberado desorden cronológico, para excluir cualquier idea de progresión, de trayectoria ascendente). Ello se debe, creo yo, a que el «proyecto» fundacional del libro —el término entrecomillado pertenece al poeta— es erróneo o, por lo menos, inseguro, y más en un poeta del talante creador de Gil-Albert. ¿Por qué hay que «conjurar el lirismo reinante»? Y en definitiva, ¿qué es «el lirismo reinante»? De otra parte, ¿qué ope-

ración poética es «entrar la poesía en la prosa de la vida»? Más aún, ¿qué es «la prosa de la vida»? Todas estas expresiones, tomadas del texto previo a los poemas de *El ocioso...*, adolecen de una alarmante endeblez teórica. Por lo demás, la gran démarche poética de Gil-Albert parece haber consistido en sobrevolar la cotidianidad (¿será ésta «la prosa de la vida»? ) hacia cristalinas esferas de emocionada meditación, en las que el amor a la belleza y la consideración del destino humano contienden entre sí con la inusitada gracia de un lenguaje limpio y delicadamente musical; y las incursiones a «la prosa» de las profesiones son, en realidad, no un modo de «conjurar el lirismo reinante», sino una renuncia al vuelo, una andadura a ras del suelo, 77

con el paso tardo del raciocinio lógico. Esta lógica discursiva suele incurrir en lo narrativo y lo didáctico; a veces, en lo trivial y lo melodramático, como, respectivamente, en el poema «El cajista de imprenta» («... ante el rosado plato de habichuelas...») y en el poema «La costurera» («Y un grito ahoga, henchida, / su soledad: ¡Casado y con dos hijos!»). Los mejores poemas son justamente aquellos en los que Gil-Albert puede, sin forzar en absoluto el tema o la anécdota, «[reconocerse] bien en lo que no le debe a nadie más que a [su] propio, y distintivo, vivir», según sus palabras mismas. Porque en tales piezas poéticas—sigo citando a su autor—«pasa como la sombra de una nube sobre el campo, una ligereza inesperada, el flotar de una hondura transitoria». Yo diría que entonces el poeta, simplemente, prescinde de «proyectos» cuya naturaleza no le es estricta; y poetiza sus asuntos naturales con el apoyo «prosaico» indispensable para que él levante el vuelo de su emocionada meditación. Así en los poemas «Los actores» y, sobre todo, «El monje»: las profesiones mencionadas en los títulos son, obviamente, más propicias para que Gil-Albert establezca a sus anchas, sobre su noble retórica resplandeciente, su vivaz monólogo de transido contemplador. En otros poemas—«El pintor», «El científico», «Los arquitectos»—se transparenta una cosmovisión, y ello les confiere una trascendida dignidad. En cuanto a la métrica, Gil-Albert utiliza en este libro sus acostumbradas combinaciones de endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, con gran predominio de los primeros, y siempre—excepto cuando se vuelca excesivamente hacia la anécdota o la mo-

ralejía—con esa su personalísima equidistancia entre el himno y la elegía, entre la exaltación y la consternación.

Celacanto es, primordialmente, una desenfadada, burlona, irónica—y también original, penetrante, lúcida—reflexión sobre la poesía. Reflexión que es, a la vez, indagación, porque José Antonio Vallet ha comenzado su obra con el designio de la búsqueda a través de la experimentación, y esto—diría yo—en un doble plano: lingüístico y ético. Si por lo lingüístico hay en la poesía de Vallet un entronque con las vanguardias—especialmente con el creacionismo y el neodadá—, por el lado de la existencia ética es Celacanto un notable caso de poesía comprometida, siempre que entendamos el compromiso como una profunda actitud de principio y no como la repetición de unas fórmulas pretendidamente colectivas y reivindicativas, instaladas en los más rasos niveles de expresión. De otra parte, Celacanto incluye una ancha zona de poesía erótica, tan intensa como inconventional y llena de sorpresas imaginísticas. En toda esa zona (parte segunda del libro) y en los doce poemas últimos de la parte primera se advierte la presencia del surrealismo, más viva aquí que la de los otros ismos señalados. ¿Dónde, entonces, la originalidad de que he hablado más arriba? En la autenticidad de la búsqueda y en la claridad de los hallazgos parciales. Celacanto es un libro de juventud, que su autor indudablemente rebasará, pero del que nunca podrá renegar. Esta condición de libro de juventud está asumida por el sucesivo contenido con entera naturalidad: no existen en Celacanto ni el énfasis del que «pide la lira» creyéndose llamado a supre-

mas empresas poéticas ni tampoco modestias pusilánimes de novel confeso, y acaso sea éste el mayor encanto del libro. Más arriba he señalado el carácter de «poesía abierta» que distingue a la de Celacanto: Vallet no «expresa», ni «manifiesta», ni «declara» en sus poemas, sino que, desenvueltamente, junta materiales significantes—sin preocuparse de que sean «poéticos»—y los presenta, ceñidos por la luz del contraste, al lector, quien deberá darles o no categoría intelectual—ya lo dije antes—de poema y llevar éste, en cuanto tal, a su consumación significativa unitaria. El poeta mismo nos revela su procedimiento: «el saltamontes tiene hipo en la velocidad fin. / Si queréis será poema». En este ejemplo puede verse, también, cómo el contraste, a veces, en vez de constituirse en imagen, deviene greguería, y ello por su naturaleza intelectual, no sensitiva. Otro ejemplo de lo mismo: «Tu corazón me interesa pero / detrás de los pechos. / Viva el orden de los factores» (véase aquí, además, cómo una aparente chanza encubre toda una moral; este tipo de «seriedad disimulada» es muy frecuente en Celacanto). En otras ocasiones, la simple enumeración de escogidos elementos descriptivos crea un clima anímico; así el poema que empieza: «el dormitorio con una cama metálica de óxido». Libro abundoso, plural en sus direcciones de propósito y de realización, Celacanto, que no es un libro genial, sí roza en determinados momentos la genialidad y, desde luego, da constancia de un poeta admirablemente dotado para concebir y articular una obra definitiva y enteramente personal.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

## POESIA CRITICA Y AXIOLOGICA

FRANCISCO TOLEDANO: *O mores!* Libros Dante, colección «Lucerna» de poesía. Madrid, 1979.

La irrupción poética de Francisco Toledano (nacido en Córdoba en 1932) acontece en su plena madurez, no sólo humana, sino estética, tras una larga ebullición de silencios germinales y de dolores interiores. Recién en 1974 ve la luz su primer poemario. De ahí, sin duda, la coherencia de su temática, la hondura de sus hurgamientos, la prolijidad de su lenguaje y la genuina resonancia de su voz.

Tres hitos o momentos precisos pueden distinguirse o relevarse en su obra, integrada ya por

cinco libros, sin contar «Allí estuvo el espejismo», premio Boscán 1977, aún en prensa. *Un primer momento* lo constituye su «Tren Talgo Madrid-Medio día» (1974), que no sólo «se dirige a la infancia, a los primeros años, / a una mezcla de mar y arena rubia» o «viaja a un campo de olivo y de marismas, / a una ciudad de viña y caracola», sino a «algo nuevo que brota», porque «volver hacia atrás no es arma ni consigna» y «hacia atrás se mira para avanzar más tarde». En especial, éste es un viaje al encuentro consigo mismo, en donde la niñez es una dimensión insustituible y auroral para la propia madurez, territorio del asombro, geografía de lo intacto. Reconciliación del hombre con el niño que pervive necesariamente en toda sicología armoniosa. Porque, en definitiva, todo cre-

cimiento es una pervivencia de cosas que parecen muertas por lo lejanas, pero que siguen como sedimento acicateando y urgiendo la vida y aflorando en la creación personal.

«Trilogía interrogante» (1977, premio Panero) es el *segundo momento*, momento de la indagación, más de las preguntas que de las afirmaciones nítidas, en torno a tres grandes temas o uno sólo. En síntesis: el amor perdido, o la pérdida de expresiones decisivas del amor como presencia y que se concretan en forma de elegías: el amor adolescente, la muerte de la madre y el Dios olvidado. Inquisición e interrogación, duda y búsqueda, pregunta y posible respuesta, son modos graves de una aproximación a las crepuscularidades ontológicas que hacen a la realidad misma del hombre.

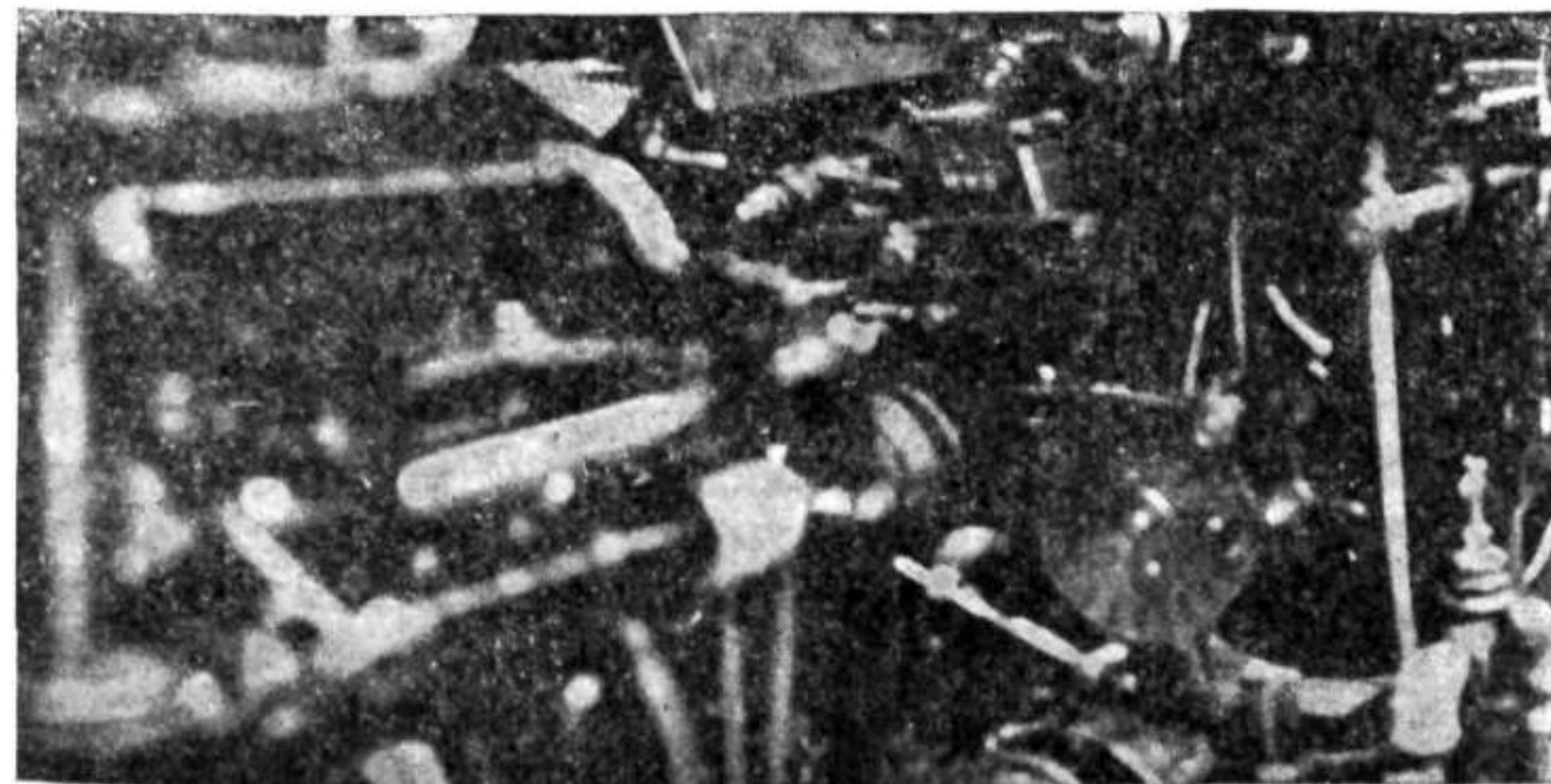
Un libro anterior, *Embriaguez sin día* (1975), es una celebración del vino y de la tierra jerezana de su adolescencia, esa Oinópolis evocada e invocada, con su rescate de ritos, libaciones y mitología, que integran otra dimensión de la existencia, igualmente importante.

El *tercer momento* culmina con esta obra *O mores!*, ciceroniana en su título y reminiscente de catilinas por su intención crítica. Es ya, a esta altura, el poeta que sale a la calle como el filósofo griego con su linterna, buscando la pulsación y la palpación del contorno, el ritmo de su circunstancia. El entorno (aunque cifrado más en la naturaleza y en los elementos: agua, mar, rosa, luna, sol, gusano, aves) que se reflejaba ya en sus *Fábulas personales* (1978) adquiere aquí en *O mores!* contornos estrictamente humanos y proyección dramática. *O mores!* alude, pues, en forma explícita y sin rodeos, a las actitudes, conductas, idiosincrasias, móviles, de los individuos, grupos, o al hombre en general. A veces, de lo individual elevado a categoría de símbolo o paradigma se infiere lo universal, mientras otras, de unas generalizaciones caricaturescas se deduce su aplicabilidad a situaciones concretas. Aquí es, pues, *el obrar, el quehacer humano*, el que es sometido a tamiz y lupa. Precisamente porque en el obrar humano (entre el ser y el deber-ser) es en donde una óptica ética tiene su asidero. Y esta obra es ante todo una *obra ética, crítica*, despiadada por momentos, incisiva.

Y hay que subrayar lo de obra ética y crítica, porque indica su hondura, su caladura, su intencio-

nalidad profunda, antropológica. Y porque hay que distinguirla de una poesía social, ya que nada tiene que ver con la denuncia, el apóstrofe, la reivindicación revolucionaria o la proclama libertaria. El poeta se sitúa en la perspectiva de los valores desde los cuales se alumbran axiológicamente los contornos humanos. Valores que, sin ninguna apologética, sino como supuestos necesarios de la visión crítica, inciden en el juicio ponderativo de los acontecimientos y realizaciones cotidianos. La obra adquiere así una densidad humana a la vez que obvia toda facilidad declamativa o melodramatismo vocinglero.

En *seis grandes apartados*, cada uno de ellos integrado por cuatro poemas de similar extensión, verso libre y largo, ritmo grave y quebrado, se aborda: 1) la caricatura del amor en la figura corriente de la prostituta. «Eres la hucha para el ingreso a un tanto fijo / un labio abierto para frenar la maniobra de oscuro esperma. / Eres triángulo de balanceo, un tragaperras para un columpio de sacudidas» (p. 14); se ofrece, 2) una imagen del poeta, ente extraño y marginal en el conglomerado de móviles y organización utilitaria y consumista. «A ti no te espera nadie, si no es la cuartilla, tu lívida cuartilla. / Dónde, pues, tu sitio, qué puesto el tuyo junto a los demás, poeta. / Si todos te rechazan, cuál va a ser tu asentamiento. Desentonas, repeles, / compones un desahucio» (página 24); se presenta, 3) un estereotipo de lo español o del español o españolito medio, sus complejos y sus sedimentos, a veces en forma implacable: «Como cerca del toro, el español actúa. Lleva en el trato el acero. / Disimula un cuchillo entre los pliegues. No tolera la fuerza, no tolera la casta. / Desea el tipo anónimo, el borrego gregario. Desea una medida de palurdo» (p. 33); se aproxima al hombre de hoy acicateado por diversas urgencias epidérmicas (dinero, prestigio, poder, riquezas) que lo incapacitan para la felicidad y el arraigo. «Le guía la indiferencia, deja pasar el tiempo, se le escapan las horas. / No va, no viene; vive, consume, duda. No discute; expone, inquiere. / Se le ha caído a los pies la fantasía como una paloma yerta» (p. 42); vuelve otra vez, 5) hasta la patria chica, la tierra nutricia (*Andaluz es tu causa*), pero desolada de inercias, de indolencias, de abandonos. «Tierra de todos y de nadie, aquí la pasión se pierde en el desorden. / Se canta aquí a la pena y reina el abandono. Escudo es la pereza...» «Tus hijos se te van y tú te olvidas; quedas con tu ritmo, con tu acento diverso. / Brota acaso una lágrima, aprieta la congoja, mas tú celebras tu tertulia» (pp. 56 y 57). Aunque es aquí en donde la herida del poeta se vuelve emocionada y supura caliente y vuelve a temblar la carne viva, porque «Esta es mi tierra; esta misma, mi causa. Aquí están mis raíces, mis razones» y por eso «Enojan su conducta, sus maneras; su fama conseguida siglo a siglo. / Tomó aquí cuerpo la farsa, la mentira. Tomó cuerpo aquí el infundio» (p. 55); y, finalmente, 6) se constatan las edificaciones del hombre, ese «arquitecto loco» con sus técnicas armamentísticas, sus máquinas de muerte, sus junglas de hierro y cemento de las ciudades monstruos,



para denunciar que peligrosamente se desata el instinto y la fiera primaria, nunca muerta, está despertando y amenaza devorar y destruir, porque el hombre «Nació matando con garrote. Sigue matando de igual modo. / Para tratar al suyo, al compañero, no ha utilizado otro lenguaje. / ... Antes que la flor prefiera el hombre la dinamita; el tiro, antes que la palabra. / Seguimos en la era del *instinto*. La selva nos envuelve. La violencia nos guía» (páginas 67 y 68).

Como puede apreciarse, este recorrido incisivo por las manifestaciones cotidianas del hombre de la calle y sus costumbres (*O mores!*) concluye en un diagnóstico severo y grave y en una denuncia de sus obras, casi de su propia naturaleza ambigua oscilante de sombras. El poeta entrega un testimonio contundente y deja abierta la brecha para un reencuentro con un hombre y unos valores distintos.

Pero lo importante de esta poesía testimonial y crítica es *el tono y el lenguaje* en que se despliega y ofrece. Tonalidad severa que responde a una constatación, casi a una descripción en donde se destierra toda estridencia, todo énfasis, toda grandilocuencia, para ajustadamente grabar la instantánea repetida, el gesto reiterado. Un ajuste, pues, de óptica, texto y contexto. Técnica fotográfica, minuciosa, jamás complaciente. Y con una búsqueda de la palabra adecuada y esencial, a tal punto descarnada y dura, directa, como huesos prolijos y brillantes en su límpido despojamiento, que hay poemas que están escritos *sin ningún verbo*, como para desterrar el tiempo, y para que emerja en plenitud sustancial, sustentante, el sustantivo, el sujeto, la palabra y su exclusivo peso, su ponderación. Esta técnica viene ya anticipada en un poema de *Fábulas personales*, en concreto en el poema titulado «Un papel, unos papeles», pero que se

logra aquí y se conjuga con la temática, el mensaje y el clímax, se incorpora en la totalidad poética y poemática y se supera por ello el mero experimentalismo formal o gratuito. Son ejemplos: *Mentido intento* (p. 9), *Vieja Hesperia* (p. 31) y *Frente a frente* (p. 65), que comienza así: «Aquí, una montaña. Un vallado aquí, un muro. Detrás, una escopeta, una bala. / La Tierra, por parcelas, por reductos. Expectantes, la muerte, el escarmiento», con una transparencia de la palabra.

Asimismo, esta marcada *ascesis* del lenguaje —que crea un estilo que el poeta maneja con destreza y personalidad— supera todo intento culturalista (tan intentado en las últimas tendencias poéticas actuales) y se enriquece en profundidad y en totalidad al hurgar la cotidianidad actuante del ser humano.

En suma, en el conjunto de la obra poética de Toledano, este libro marca, si no una ruptura (porque ya está anticipada, aunque en ciernes), sin duda, un hallazgo genuino y decisivamente conjugado con la observación directa de la vida y la búsqueda de la verdad del hombre abierto a su situación. En su *ex libris*, que diagrama la contraportada, ese lema suyo, *sine libris*, expresa y alude a esta realidad: la vida como nutridora del poeta y su poesía.

Y en el contexto de la poesía actual ésta es ya una voz original con timbre y tono propios. Realizada la poesía como tarea, oficio y vocación creacional de soledad y búsqueda metafísica y antropológica (del hombre y su circunstancia en sentido orteguiano), lejos de los compromisos de moda y de círculo. Y en donde el lenguaje lleva la carga sustancial de la palabra al servicio del mensaje y de la estética y sin sujeción accidental más que a la hondura del hombre mismo.

ROLANDO CAMOZZI

## EL PAISAJE EN LA POESÍA ESPAÑOLA ENTRE 1940 y 1970

DIEGO MARIN: *Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología*. Tamesis Books Limited. London, 1979.

Hace unos diez años apareció por esta Villa del Oso y del Madroño (hay uno más de estos últimos, según *Camilo José Cela*) el profesor *Diego Marín*, ejerciente en Canadá, que venía a la busca y rebusca de textos poéticos relacionados con el paisaje. Se publica ahora la resulta de esas indagaciones. Su título: *Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología*.

80 El tema del paisaje encierra siempre auténtico interés. No existe en

castellano, como indica el propio crítico y antólogo, ninguna otra recopilación dedicada a tan importante sector expresivo. Se recalca que la ausencia de atención a este fenómeno es motivo principal que movió, en este caso, al empeño que desarrolla el volumen a la vista. El paisaje no falta nunca del todo en nuestra poesía, desde la lírica arábigo-andaluza. En el *Poema del Cid* ya hay notas que lo entrevén. Los tres decenios que se acotan proyectaron la imagen de España —física, metafísica e histórico-social—, aparte de lo que, sin nombres propios, encaja en el simbolismo, neorromanticismo, etc. Sin embargo, con arreglo a la conocida ley del vaivén, la Naturaleza se halla en baja a la hora de los versos y, ay, de los no versos. Antes que ojos, vibradoramente contemplativos, hay en la poesía conceptos, referencias culturales, imaginación y otra clase de testimonio que el ver y el decir. Ese mismo reflejo de lo español se debe, en gran parte, al tirón historicista.

El paisaje —porción de terreno considerado en su aspecto artístico, define la Academia— fue, y conviene recordarlo, uno de los grandes descubrimientos del *stil novo*. Para la cuenta hispánica, fue Garcilaso quien lo incorporaría decididamente a la lírica, y con el toledano tuvo inicio una cadena, enriquecida de modo casi ininterrumpido y, en especial, al advenir cada uno de los retornos a la atmósfera de lo natural. El de principios de siglo, cuyos protagonistas fueron, con Rubén, *Miguel de Unamuno*, *Antonio Machado* y *Juan Ramón Jiménez*, sirve aún de raíz muy inmediata al presente. Unamuno y Machado funden naturaleza e historia, mientras que en Juan Ramón el sentimiento del paisaje, como tal, permanece muy vinculado a la primera. Ambas direcciones de un mismo impulso continuarían su recorrido a partir de 1940, junto con diversas variantes del dualismo tierra-hombre.

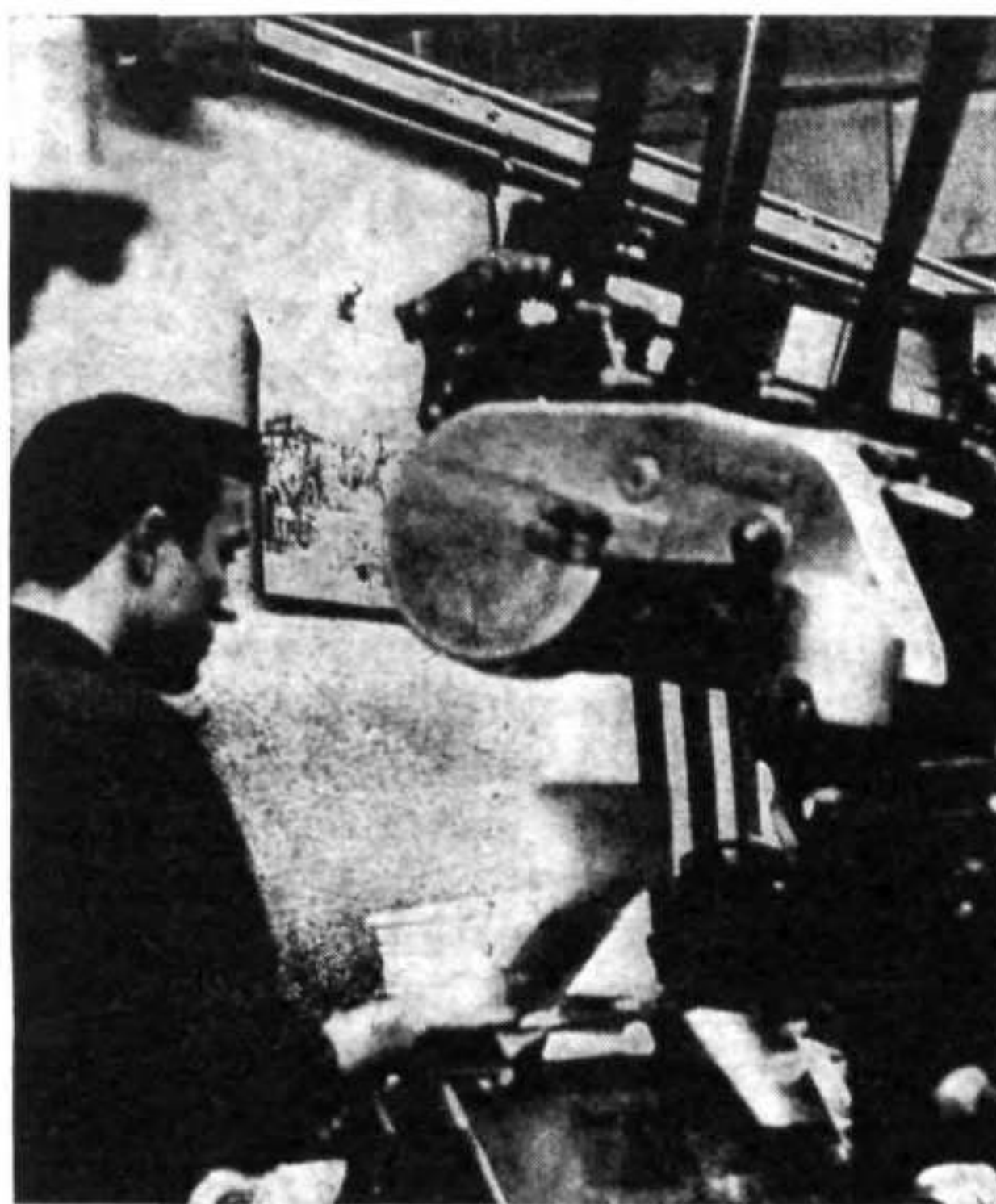
Diego Marín, en su introducción, que comprende más de cien pági-



nas, y tras las justificaciones vertidas en el prefacio (él mismo reconoce que pueden ser poco convincentes), se apresta a entrar de lleno en el asunto, desenvuelto en estos apartados: *El paisaje como objeto estético o afectivo*, *La Naturaleza como reflejo del espíritu* y *El paisaje urbano*. Estas divisiones son pertinentes, aunque entiendo que no hubiese sido ningún disparate añadir otra para abarcar el tema de España y contemplarlo así en una dimensión más concreta.

El profesor Marín se atiene a sus autolimitaciones: incluir sólo poetas que hayan comenzado a publicar después de la guerra y algunos de la *Generación del 36* cuya obra se desarrolla, en su mayor parte, dentro de esos años. (Vaya, menos mal que cunde la decisión de situar a estos últimos al otro lado de la fatídica raya 1936-39.) Ese criterio restrictivo, y allá el antólogo con él, nos priva de que figure en este libro uno de los poetas más contribuyentes a la temática paisajística: *Gerardo Diego*, poeta de las Españas. Claro que esta omisión, igual que otras del mismo corte, habría estado en cierto modo suplida si el profesor Marín hubiera dedicado una página de su extenso prólogo —¿es mucho pedir?— al recuento de algunas raíces, absolutamente necesarias para percatarse de los tramos de una tradición. En vez de esa faena, el profesor Marín, con prisa, entra en el análisis de la descripción objetiva, ocupándose del padre *Juan Bautista Bertrán* y, a seguido, del andaluz *Carlos Rodríguez Spiteri*. El método seguido rigurosamente, con minuciosidad y algo de amazotamiento, se va troceando en subapartados que acaban por abrazar todas o casi todas las perspectivas posibles de una materia tan vasta y tan fértil para la poesía. Me limitaré a señalar algunas: *La caracterización sintética del paisaje*, *El paisaje en el recuerdo*, *La descripción animista*, *El paisaje como escenario de un soliloquio*, *Visión simbólica de la Naturaleza*, *El paisaje en función de la condición humana...* No puede negarse que el crítico se ha esforzado en apurar los enfoques del panorama que se le ofrecía (lo de *panorama* es término que resulta aquí doblemente exacto) y en buscar los ejemplos correspondientes a esos cortes en la superficie analizada. Los ejemplos se repiten quizá, en algunas ocasiones, más de la cuenta.

Queda clarísimo que el profesor Marín ha acometido su tarea con indudable seriedad. Se le nota mucho que su costumbre es la explicación pormenorizada. Ahora bien,



como informa y no critica (él mismo lo reconoce); como describe y apenas relaciona; como practica una asepsia de laboratorio o poco menos, las páginas prologales del estudio desprenden una cierta frialdad —tampoco tenían por qué ser exaltadas, claro— e incluso una cierta confusión laberíntica a fuerza de extraerle matices a las clasificaciones. Muchas llaves se han escrito en esta pizarra. Elogio la búsqueda a fondo; no tanto la tendencia al examen sólo descriptivo y sin salirse nunca de las lindes muy profesoriales.

Atendamos a las conclusiones. Una de ellas se refiere a que rara vez se halla el paisaje a secas. La impregnación humanizadora, de signo romántico y no digamos simbolista, impide que, por ejemplo, se restaure el *clímax* de las églogas, si bien la poesía de *Alfonsa de la Torre*, no incluida por cierto en la selección, podría haber representado ese recuerdo de la clasicidad. Es interesante que la ciudad aparezca como nudo de una expresión existencial. En el resumen de su rastreo, Diego Marín deja dicho: *Ante la falta de un estudio completo y sistemático de la rica diversidad de estos usos del tema paisajístico que ofrece la poesía española del siglo actual, desde el esteticismo modernista al realismo social, cabe esperar que la exploración parcial, de carácter más informativo que crítico, aquí iniciada, contribuya a completar nuestro conocimiento de una faceta tan significativa del quehacer poético como es la relación del yo con el mundo físico que le rodea.*

Queda abierto, pues, el tajo para futuras prospecciones. Desde 1970, el tema paisajístico no ha hecho sino crecer entre nosotros, de una forma u otra, con aproximaciones más directas y también menos directas a las fuentes naturales. La geografía

y el mundo que delinea han suscitado, desde entonces a hoy, importantes ejemplos. Por fortuna, a la degradación de la naturaleza responde la poesía con espíritu ecológico y sentido cultural. Pueden destruir el paisaje, pero no la palabra que lo fija.

Y vamos a la antología. Considero necesario transcribir los nombres de los poetas seleccionados en ella: *Fernando Allué y Morer*, *María Beneyto*, *Juan Bautista Bertrán*, *Germán Bleiberg*, *Carlos Bousoño*, *Gabino-Alejandro Carriedo*, *Dictinio del Castillo-Elejabeitia*, *Gabriel Celaya*, *Carmen Conde*, *Manuel Durán*, *Jaime Ferrán*, *Angela Figuera*, *Vicente Gaos*, *Ramón de Garciasol*, *Pablo García Baena*, *José García Nieto*, *Rafael Guillén*, *José Hierro*, *María Elvira Lacaci*, *Luis López Anglada*, *Miguel Luelma Castán*, *Leopoldo de Luis*, *Julio Mariscal Montes*, *Elena Martín Vivaldi*, *Ricardo Molina*, *Rafael Morales*, *Blas de Otero*, *Leopoldo Panero*, *Manuel Pinillos*, *Francisco Pino*, *Dionisio Ridruejo*, *Rodríguez Spiteri*, *Juan Ruiz Peña*, *Pura Vázquez*, *Luis Felipe Vivanco* y *Concha Zardoya*.

El profesor Marín trata de curarse un poco en salud, añadiendo a esta nómina ya muy respetable a otros tantos poetas de interés paisajístico. Escoger supone un riesgo cuyas consecuencias es preciso arrostrar. Una antología de zona, como ésta, no es preciso que cuente con nombres de primer plano, quiero decir indiscutibles. De cualquier manera, no atento a la objetividad si hago ver que *Guillermo Díaz-Plaja*, cuya dedicación a la poesía como paisaje ha sido y es tan permanente, debería tener poemas en la recopilación. *Juan Alcaide* ni siquiera es citado en esa lista de pasera. *Crespo* y *Cabañero* son muy representativos de la atmósfera manchega y están, simplemente, en esa lista. El que no está es *Pedro García Cabrera*, cuya obra transpira horizonte canario. En fin, se produce la curiosa circunstancia de que alguno de los enumerados en esa coda han dedicado al paisaje más y mejores poemas que otros de los que integran el cuerpo de la antología. Los florilegios abundan en soluciones de recambio, de acuerdo. Con todo, hay omisiones flagrantes. El profesor Marín ignora por completo a *Aurelio Valls*, a *Juan José Cuadros*, a *Mario López...*

Me complace particularmente comprobar los usados textos de *Carlos Rodríguez Spiteri*, *Dictinio del Castillo-Elejabeitia*, *Francisco Pino*, *Manuel Pinillos* y *Juan Ruiz Peña*, precisamente porque no se hallan entre los que siempre salen a

# DOS MUNDOS IRRECONCILIABLES

RAMON HERNANDEZ: *Fábula de la ciudad*. Editorial Alce, Sociedad Anónima, Madrid, 1979.

El novelista nos presenta dos mundos irreconciliablemente enfrentados dentro del marco familiar: los padres, lacrados por un fanatismo obscurantista, y la única hija, que huye a la gran ciudad para escapar al asfixiante entorno social. En esta ópera magna de una España que fenece y otra que se vislumbra, el autor ha colocado las coordenadas de su hilo argumental. Esa España intransigente y cadavérica, aferrada a los valores periclitados de la España imperial, el *Cara al sol*, el Corpus Christi y el Valle de los Caídos, en la novela tiene su sede en Soria, ciudad decrepita, levítica y fósil; la otra, la urbe licenciosa y aberrante, en Madrid. Ciudades ambas muy conocidas de R. Hernández y que guardan un recuerdo indeleble en su corta carrera biográfica. Pero entremos en los mundos y submundos que animan esta trama vital. La acción se desarrolla en torno al clásico triángulo familiar: a) el padre, antiguo militar, lector de *Fuerza Nueva*, aficionado a la astronomía y convencido de que la disgregación social está provocada por el marxismo internacional y sus compañeros de viaje, los masones, que operan en la Península Ibérica en complicidad con el Partido Comunista. Su aspecto externo es el propio de un espectro. Siempre babeando, con su permanente espasmódica, sentado en un sillón de flores podridas y en su mano el bastón simbólico del héroe; b) la madre, en sus funciones de virgen inmaculada y casta, aparece adornada de todos los atributos y gracias con los que se caracteriza a la Virgen María en las letanías

del Rosario. Con lo que se resalta su condición de ser extraterrestre, de anticualla litúrgica (madre del buen consejo *virgo predicanda*, madre admirable, ...). Sus fetiches son el misal, las estampas y violetas disecadas y el círculo de Acción Católica. No sin razón la hija se siente «apolillada en el cuarto trastero de la buhardilla» (p. 16) y desea fervientemente «borrar la ciudad decrepita, romper las campanas, destruir las iglesias y desgarrar las sotanas y los hábitos de aquella muchedumbre de sacerdotes y monjas. Las beatas, introducidas en calderas de aceite hirviendo» (p. 26). Su fuga es inevitable, necesaria, por negarse a seguir representando la comedia de «hija modelo, devota y eucarística» (página 44). Características personales y diferenciadoras, que con mucho acierto han resaltado las niñas del escritor en la portada de la obra.

La obsesión exclusiva de los padres es que su hija no les avergüence en medio de la muchedumbre, que no sea motivo de escarnio, en una palabra, que no sea «fábula de la ciudad», según el libro sagrado del Eclesiástico. Mas la joven Verónica, hastiada de la carga paterna y con un rechazo visceral de la «maldita ciudad farisaica y reaccionaria hasta los cimientos» (p. 46) decide salir del túnel del tiempo impávido en busca de su liberación. Y ya desde este momento la acción basculará entre las dos ciudades ya mencionadas. Y el hilo que teje y entreteje los diferentes cabos es la referencia a la carta que Verónica les escribe a sus padres explicándoles la razón de su partida. Misiva que en su brevedad fatídica irá salpicando los diferentes pasajes de la obra: «Queridos padres: (OS ODIO). Las razones para semejante odio que el lector ya habrá intuido, se van explicitando a través del des-

arrollo del corpus literario. El lector explícito observa que la reconciliación de las partes es imposible. La hija en Madrid se convierte en modelo publicitario. La explotan entre unos y otros, hasta el punto que no ve ninguna diferencia entre ir bajo palio, convertida en Hostia Pura, Hostia Santa, Hostia Inmaculada, durante la procesión del Corpus y exhibirse como modelo de vaca erótica y publicitaria. Metida ya en esta vorágine del vicio (quiere, quiere, quiere ser vagina universal... Prefiere revolcarse en el fango de la cuadra donde defecan vacas eróticas, los cerdos pecaminosos, antes de ser imagen de escayola en capilla pestilente de iglesia parroquial» (p. 185). El Cristo que ella añora no es el fúnebre y tenebroso que se retuerce en las cruces de las iglesias, sino el bueno y hermoso que le bese en los labios y le acaricie el pubis. (47). No menos categórico y chocante será Torrent, el amante y manipulador de Verónica. La familia española le merece la siguiente afirmación: «Es una auténtica pocilga. Una pocilga como la cerda madre y el cerdo papá. Las crías revolcándose sobre la pestilente basura de las tradiciones, mamando la leche de las malditas genealogías» (página 128). En el otro extremo el padre masca y regurgita diariamente el cataclismo que se cierne sobre la Patria en ruinas. Muertas sus ilusiones nacionalsindicalistas, desaparecido su guía y centinela de Occidente, extinguido el fervor castrense y patriótico. Todo en torno suyo le parece un inmenso sepulcro, unos restos caídos ahora y abandonados. Lo que los padres habían intentado sublimar y extinguir de manera metafísica, la hija lo reducirá a simple placer corporal. Pues en el paroxismo de su rebeldía y segura de haber encontrado su nueva vía afirmará que «incluso las suntuosas ceremonias religiosas

relucir venga o no venga a cuento. El jerezano Ruiz Peña es uno de los poetas españoles de la posguerra que más ha tendido a expresarse en el ámbito de la naturaleza y la ciudad. Algo muy parecido puede decirse del malagueño Rodríguez Spiteri. Son dos miembros de la Generación del 36, igual que *Ridruejo*, *Panero*, *Vivanco* y *Pino*. No es casualidad que ellos reflejen de manera palmaria el impacto noventayochista. Spiteri, por el contrario, se encuadra en el surrealismo, con toques expresionistas, cuyos orígenes

hay que buscar en la época anterior.

Como de costumbre, el paisaje marítimo tiene muy escasas representaciones. Diego Marín prefiere el secano... si bien no hay en su antología ni un poeta extremeño. *Pura Vázquez* es uno de los nombres galaicos, junto con *María Elvira Lacaci*, pero ninguna de las dos aporta poemas que recuerden su lugar de origen. Y Galicia es puro paisaje. Las observaciones podrían seguir, y a ellas responder el autor que todo es relativo y que el gusto es

suyo, como cada antólogo en el mismo trance.

Hay que rematar. Este libro, cuya aparición es oportuna, prueba que la poesía española de los últimos treinta años, como la de otros períodos que podrían estudiarse, antepone a la visión física la visión sentimental. Somos más alma que mirada. De cualquier modo, quién sabe si un nuevo tratamiento analítico y antológico de este mismo tema demostraría justamente lo contrario.

JIMENEZ MARTOS

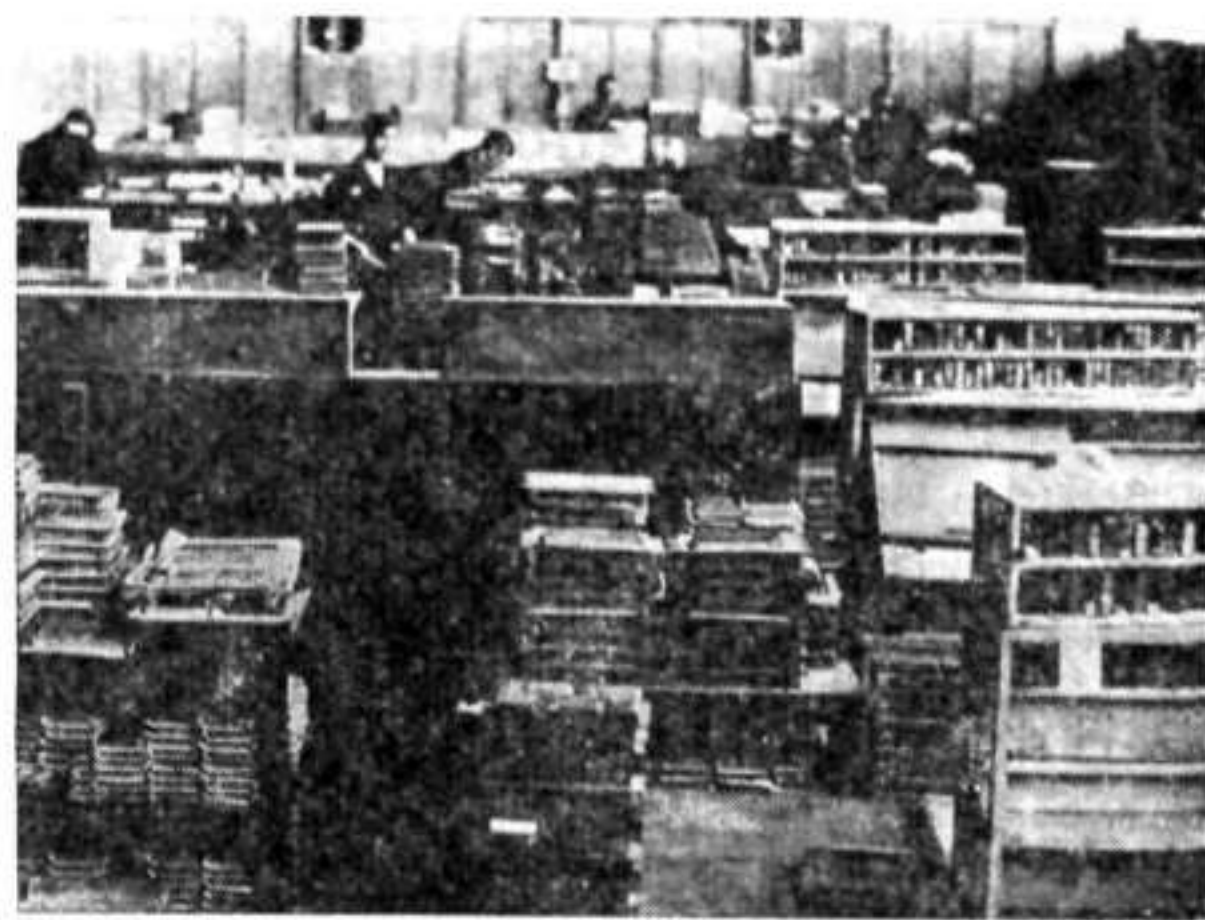
de los templos son un puro orgasmo sadomasoquista» (p. 264). Semejante «hereje» sólo podía expiar sus culpas con la muerte. Destino a la que la conduce el narrador en un triple sueño: en el primero es acuchillada por un matarife, en el segundo se la arroja desnuda a un gran depósito de agua hirviendo y en el tercero la vemos sometida a la tradicional pena del auto de fe y la posterior cremación en la hoguera. Allí en su ciudad natal, en la plaza Mayor, ante la multitud enfebrecida y la sonrisa estentórea de su padre.

Se suceden posteriores muertes y resurrecciones. Será ahora el padre el que mate a la hija con el bastón. Arrepentido va a confesarse y el sacerdote le recriminará por su actitud de padre dominador y absorbente, razón de la rebeldía de la hija. Esta, a la vez ha sido una víctima de las circunstancias: la crisis de moralidad, la injusticia y la falta de libertad.

La acción que nos depara la novela es contemporánea, de intención paródica y con una estructura intelectual, lírica y humorística. La imaginación está puesta al servicio de una organización temática y tamizada por un lenguaje muy peculiar. Nada de inconsciente y voluntario. Se nota un acopio de materiales, el tratamiento de unos seres conocidos y la descripción de unas ciudades habitadas por él, que dan como resultado una dicotomía cultural convincente. Tal vez habría que decirle a R. Hernández que se le nota demasiado lo visceral, sus gustos y disgustos, el abuso del elemento escatológico, que empaña en ocasiones la veracidad de los personajes. Por otra parte, me temo que el novelista tampoco puede evitarlo. El entramado de sus novelas es como una gestación alucinante que explota en un gran parto final. Yo lo he visto en esos momentos difíciles de alumbrar los rasgos definitorios del carácter de sus personajes, como ensimismado y ajeno a su entorno social. Momentos de tránsito que me recordaban al genial

loco de Arlés ante la contemplación del paisaje. Sin embargo, no se olvide que los tres elementos de toda creación literaria, a saber: imagen, construcción y palabra se dan perfectamente armonizados en el quehacer literario del novelista. Si su camino personal y el que ha tomado la literatura española son distintos es porque ha decidido no profesionalizarse como escritor, salirse de toda pauta clasificatoria y alistarse así con los francotiradores. Ni naturalidad ni complejidad, sencillamente ir purificando la complejidad, pero sin abandonarla. Yo no me atrevo todavía a definir cuál es el sello personal y la técnica propia de este novelista. Me temo que su meta es no tenerlos, a juzgar por la radical diferencia existente entre las novelas publicadas hasta la fecha. Pero sin ánimo de sentar ningún principio y convencido del terreno resbaladizo que piso, me atrevería a consignar dos rasgos diferenciadores: 1) El ferviente deseo de dar con la fórmula que defina al hombre nuevo. El cual, desatado de todo tipo de ataduras que impiden su pleno desarrollo, le obstaculizan el encuentro con los otros y consigo mismo. La meta que persigue el escritor tal vez se encuentre en el terreno de la utopía: cuando el hombre aprenda a prescindir del yo y encuentre su realización personal en el TU. 2) La exigencia y consiguiente búsqueda de una nueva forma literaria apropiada a la complejidad del hombre moderno.

FRANCISCO CARENAS



## ENTRE LA DESNUDEZ Y LA DISTANCIA

MANUEL ESTEVAN: *Posadas*. Publicaciones Porvenir Independiente. Zaragoza, 1978.

*La sensación de vivir en la parábola transparentar el mito, anteponer el orden de las cosas al discurso*

*propio de los lenguajes, centrarse en el círculo de la muerte y equidistar flechas hacia las estructuras vitales, para un poeta es algo más que un simple ejercicio de adaptación al medio. La literatura española ha ocultado en la mayoría de los casos ese mágico deseo de vivir, de preguntarse a sí misma por el estado de su mismo alfabeto. La muerte ha aparecido como el desecho vil de toda frustración, la metafísica de la aniquilación ha respondido a una idea práctica del bien y del mal desprovista de una*

*minima dialéctica poética. Sartre y Camus llegaron tarde. Eliot apenas se leyó y todavía Vivanco y Valente siguen levantando el estandarte de la mística vitalista, sin enfrentarse para nada a la dinámica de un cotidiano mundo que lucha contra el practicismo de la supervivencia.*

*Por ello, encontrar hoy una solapa de un libro que nos hable de la denominada estancia del «vivismo» resulta desalentador. Sin embargo, el adjetivo se puede volver contra sí mismo cuando en los primeros poemas se vislumbra una cierta idea que se desata del encadenamiento lingüístico para hablar sin la manida tarea de las justificaciones.*

*Posadas es una colección de treinta poemas cortos del escritor aragonés Manuel Estevan. Y en ellos se dilata la consciencia, las aseveraciones de escribirse la propia realidad, de palpar el idioma. Difícil es partir de la leyenda para hacerse un hueco en el discurso, muy difícil rodear ese vacío para cristalizar la experiencia de sentirlo y en estos textos hay un logro bastante aceptable. Manuel Estevan, conocedor de ritos y costumbres, cree en la continuidad de la palabra como medio de desenlace y en ella refugia su apariencia de buscador.*

*Recordar a Cernuda en cada poema puede ser una desfachatez, pues ya tenemos bastantes imitadores del dandy sevillano; sin embargo, la ubicación aragonesa del poeta, alejada de ese gran continente andaluz que crea talentos y recrea las horas más perdidas en fotocopiadores del misterio, salva bastante la fluida filiación de su poética. Si musicalmente estos versos nos traen más «deseo» que «realidad», si a veces está tan clara la procedencia que intuimos la conclusión final, la frialdad, el retiro mágico del narrador, la distancia medida y calibrada de su pensamiento cubren al poema de una suficiente dosis de originalidad que lo justifica.*

*Cuando el autor consigue ese teleobjetivo que le hace mirar desde muy lejos, utilizando incluso la segunda persona para enfrentarse él mismo con el «otro», se obtiene el clima, se desacata la imagen de la muerte, del silencio, frente a lo que llamamos vida:*

Muerte común que sois palabras,  
escondidas hiedras, finitudes ofuscando lo incierto:  
aura que el ojo quisiera vislumbrar  
ly es tan mentira  
como el lenguaje mismo que com-  
pones.

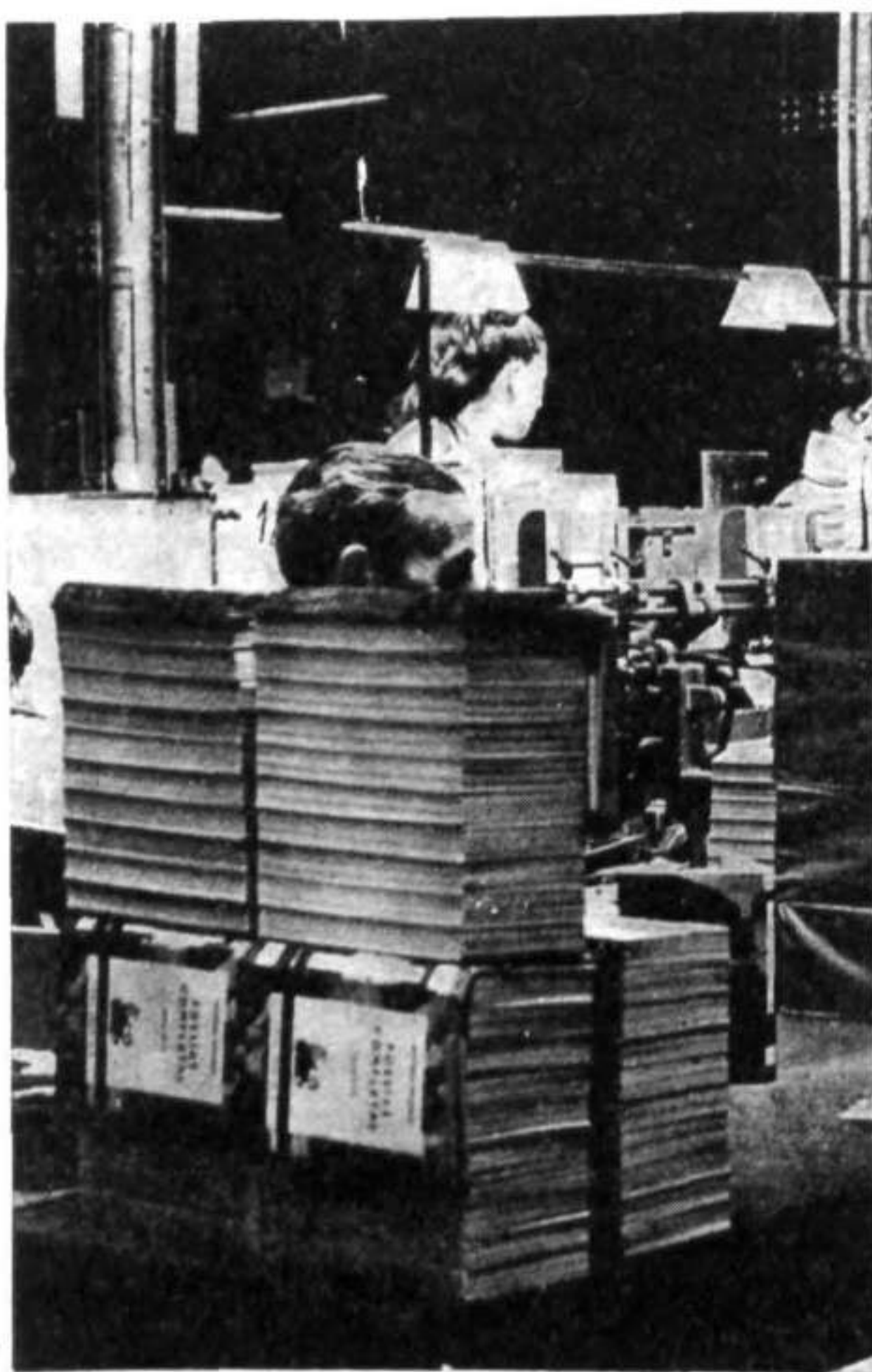
*Pero cuando irremediabilmente se olvida la distancia y el individuo centra la memoria poética, siendo el poeta quien recuenta y lee, la discusión se pierde, no trayéndonos más que viejos moldes muy utilizados por generaciones anteriores.*

*El libro, a pesar de las lógicas vacilaciones expresivas de una primera publicación, cumple muy dignamente. Poemas espléndidos nos dan la seguridad de que detrás de ellos existe un escritor que puede ofrecer mucho más de lo que está escrito. Aunque choca un poco la dispersión de los textos, la falta de rigor para su selección (alguien que ha escrito versos como «lo peor de la nada es cuánto abarca» o «Desfigurase el hecho en cómo fue / o en lo que apenas queda» no puede permitirse el lujo ni la insolencia de publicar tópicos como «el amor anda sólo por las húmedas hierbas») y la ingenuidad frente a la oportuna nitidez de seis o siete poemas, se puede decir que Manuel Estevan es un escritor de su tiempo, que adopta un lenguaje unilateral para su época y sus hombres encubiertos de la frescura y la reflexión que la cosmogonía contemporánea requiere.*

*La discusión poética está sobre el tapete y aún la suerte no está echada, pero Estevan seguro, lleva ventaja en este juego porque:*

Hoy pende el humo del material  
[deseo,  
henchido de voraces momentos  
que blanden al dolor como a un  
lidioma.

JOSE RAMON RIPOLL



## COMENTARIO A DOS NOVELAS CORTAS

FRANCISCO ALEMAN SAINZ:  
*Un largo etcétera.* Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. 1979.

Un largo relato sin final, inconcreto, es el etcétera, ese último punto en el aire después de haber emprendido una disquisición, una especie de travesía en busca de una identidad, la propia o ajena, que se esfuma diversificada, fraccionada en la visión que los otros conservan de ese ser del que a veces se duda incluso si realmente existe, pues para la mayoría ha pasado inadvertido: un escritor que no escribe.

Francisco Alemán Sainz, escritor de artículos, cuentos y ensayos, ganó con esta novela corta el premio «Gabriel Sijé», pero no acaba ahí su vena polifacética, ya que recientemente nos ha sorprendido con una magnífica poesía que fue galardonada con el premio «Los Llanos», de Albacete. Es, pues, un escritor por encima de todo, que no desestima ningún medio para atravesar la encrucijada de la propia personalidad y su entorno, quizá porque la vida no le parece real; sólo «la repetición es lo que da consciencia a la realidad», nos dice ese hombre apenas descrito, que poco a poco va descubriéndose a través de su miedo a morir, sin aficiones concretas porque el deporte carece de sentido para él y también el arte de conversar, convencido de que la gente habla sin que nadie la escuche. Este largo etcétera es quizá la afirmación de que el inteligente siempre duda, porque piensa y analiza. Y es, por tanto, más inseguro.

En busca de personajes que protagonicen su idea, crea un gabinete para retratar ilusiones frustradas, entusiasmos que mueren, anhelos desaparecidos. A él acuden hombres y mujeres inseguros que desean fotografiar la propia imagen, la imagen de lo que fue o hubiera querido ser, mostrándonos esa escondida personalidad que todo individuo arrastra calladamente.

Otro recurso es la investigación sobre el desconocido propietario de una agenda, coleccionista de amistades, cuya huella sigue a través de los números de teléfono que figuran en las páginas de dicha agenda, para ir desvelando la personalidad fraccionadamente, desde los

distintos prismas de la mujer que vio en él a un ser en movimiento que habla y se comporta amablemente, satisfecha del simple contacto amistoso, hasta llegar a apreciarle, o el hombre que sólo recuerda sus opiniones ingeniosas y ha olvidado sus rasgos físicos, incluso el nombre.

Es éste un libro que incita a la lectura, cuyo interés va creciendo hasta sorprender al lector a medida que se avanza, cuando la investigación se trastoca en fantasía, en esa breve historia de la sirena y el centauro enamorados que hablaron un día al niño de su amor. ¿Qué intenta esclarecer el psicoanalista en este relato? Las interpretaciones pueden ser, como en toda novela, diversas, pero es hermosa esta nueva concepción de la pareja humana de hacer morir el pez que hay en la sirena y el caballo que había en el centauro, quedando el hombre y la mujer, la pareja, compañeros eternos.

Una búsqueda interesante como es la de todo escritor tras el personaje en ese deseo de interpretar una realidad que nunca asimila por completo, ir tras el ser que no puede definirse. «A usted no le interesaba dar con ese hombre, quería crearlo», explica el psicoanalista, y le promete concertar una cita con la persona deseada, promesa que cierra el largo etcétera, mientras el lector se queda pensando si alguna vez llegará a encontrarla.

JOSE A. RAMIREZ LOZANO:  
*Don Illán.* Editada en el mismo volumen.

De muy distinta catalogación es la novela del joven escritor José A. Ramírez Lozano, que consiguió el accésit en este mismo concurso. Profesor de lengua y literatura española, hace alarde de un extenso vocabulario, rico en expresiones arcaicas que sitúan el relato fuera del tiempo, aunando las leyendas de un pueblo, traídas a cuestras desde el siglo xv por las Pantarujas que sobreviven a las generaciones en su eterna travesía por el Limonetes, historias que circulan entre callejas, aireadas en cántigas, cimientos de la fantasía que a veces desborda a la historia.

Ramírez Lozano ha puesto sobre el escenario de Monsalud fantasmas y sucesos, la evocación de un siglo, donde tan pronto surgen los inquisidores tras los cruzados bajando por la calleja de la Inquisición, o el prisionero que llora ca-

mino de la Cárcel Vieja, como recuerda la expulsión de los judíos que fueron borrados del censo, o a la comadre Carraspia encerrando en la locura a su ama, doña Gelves, viuda de don Illán, esposa obsesionada con el retorno del fallecido conde hasta que agoniza, a pesar, o por mor, de los mejunjes que Carraspia le prepara. Las comadres y santeras ponen una nota de brujería en el relato, son como el coro en la obra clásica, que en este *Don Illán* a veces se hace bíblica, y entonan sus letanías mientras acaparan las pertenencias de doña Gelves y ejercen un cierto poder en el pueblo al hallarse en posesión de la cédula que les permite cobrar impuestos en nombre del Concejo, que se reunió una vez y nunca terminó, pues no hay acta alguna que hable del levantamiento de la sesión.

Basándose en cántigas y legajos, el relato acentúa su magia con el báculo arcaico, la vara de sicómoro que florece y crece según el poema judío, la vara que trajeron los cruzados a escondidas, cuyas raíces se extendieron de tal forma por las paredes del ábside que los feligreses llegaron a pensar que se trataba de una higuera bravía, hasta que Publicio, el sacristán, decidió cortar sus troncos uno por uno.

También original y lleno de fantasía es esa especie de retablo que forman los cuatro alarifes construyendo una muralla inacabable, adobe sobre adobe, por encargo de don Illán. Mientras los alarifes avanzaban en la construcción del muro, las Pantarujas iban deshaciendo el que quedaba atrás y así se tardó tres siglos en terminarlo.

Haciendo revivir un siglo, aparece Sem Rabí, el rabino que por diez maravedíes gritaba en la plaza del pueblo que el conde don Illán había regresado para que los prófugos del asilo salieran de sus escondrijos esperanzados por el supuesto regreso del conde, cayendo en poder de los inquisidores gracias a este engaño.

Al final he tenido que lamentar haber conocido Macondo, porque este Monsalud que renace y muere arañado por el autor hasta abrir grietas que dejan ver fantasmas del pasado es un alarde de imaginación con el marco adecuado de la palabra, que ofrece el encuadre perfecto sobre esta tierra nuestra donde todo es posible, donde los adobes pudieron ser amasados un día con saliva y llanto, una tierra de la que pueden surgir las más fantásticas historias.

ROSA ROMÁ

## UN TIOVIVO VARADO

Un gran concurso ha sido organizado por la editorial Faber and Faber Limited, asociada a una importante compañía de viajes, con un intenso despliegue publicitario a través de todos los medios de comunicación. Comprando al menos tres de sus últimas novedades y recortando los cupones para enviarlos al apartado que ya va impreso —sin costes de correo— tendrá opción a concursar en un próximo, divertido y cultural sorteo. ¿Cuál es su premio?... Sencillamente un viaje. Un recorrido turístico por Sicilia. ¿Pero qué tiene eso de extraordinario? (se autopregunta el locutor del *spot* publicitario), y nuevamente se responde: «La compañía del señor Durrell, el escritor». Bueno, en realidad esto es tan verídico como imaginarios son los personajes de *Carrusel siciliano* (1). Y, sin embargo, la idea hubiera sido más graciosa y entretenida de lo que ha resultado esta ¿narración?, ¿reportaje?, ¿libro de viajes?, ¿diario?... al que Lawrence Durrell se aferra con desesperación sólo equiparable a su estéril resultado. Porque contar-nos las peripecias de un grupo excursionista a lo largo de una isla, nada tiene que ver con lo que él mismo había comentado en 1960 al *New York Times Book Review*: «El artista debe atender a lo que le dice el país (...), a los ocultos campos magnéticos que el paisaje trata de comunicar a la personalidad», e incluso añadía más adelante: «Mis libros reflejan siempre la vida en determinados lugares y no el paso apresurado a través de los mismos». Pero Durrell no solamente traiciona

(1) *Carrusel Siciliano*. Editorial Noguera, 1978.

este principio básico sobre el que se asienta, como un muro maestro, toda su obra anterior desde el *Cuaderno negro* (2), el *Cuarteto de Alejandría* (3), e incluso los libros de viajes compuestos por *La celda de Próspero* (4), *Limonos amargos* (5) y *Una venus marina* (6); al que se le podría poner como antídoto otra frase de él mismo, donde venía a decir que: «Ame-mos todo lo incoherente, sólo en ello encontraremos la verdad de la vida». Sino que se lleva por delante su «islomanía», su vitalismo, su ironía, su culturalismo y el saber engarzarse en el ambiente, a la vez, provocando al lector en esa inmensa demagogia que sólo muy pocos supieron en cada momento ocultar.

Existe una gran desesperanza en este Lawrence Durrell del *Carrusel siciliano*, resumida en el diálogo (colocado significativamente a pocos renglones del final) de uno de los personajes: «El viajar es una hipocresía. Todo el mundo trata de evadirse de algo; de lo contrario se quedaría en casa. Los viejos son presa del pánico porque ya no pueden hacer el amor y huelen la muerte en el aire». Durrell, más que un cuaderno de viaje, ha escrito una confesión testamentaria en donde lo vivencial, la creación, ya no son elementos satisfactorios para una posible salvación que se avecina como pérdida. Para qué poner remedio a esa dolencia del espíritu, rara pero en modo alguno desconocida (a la que

(2) *El Cuaderno negro*. Editorial Sur.

(3) *El Cuarteto de Alejandría*. Las cuatro novelas están en EDAHSA.

(4) *La celda de Próspero*. Edit. Sudamericana.

(5) *Limonos amargos*. Editorial Sudamericana.

(6) *Una Venus marina*. Editorial Sudamericana.

hacía referencia al comienzo de *Una venus marina*), bajo el término de «islomanía», si él mismo se ha convertido en una isla. Para qué intentar una salvación auténtica a través de la creación, como afirmara en *Balthazar*: «En mi vida soy bastante indeciso y miserable, pero en mi arte soy libre de ser lo que deseo parecer: alguien capaz de introducir decisión y armonía a las vidas moribundas que lo rodean», si él ha entrado en ese declive del que es consciente. Para qué reiniciar ese viaje a Sicilia de la misma forma que antes lo había hecho a Rodas (*Una venus marina*), Chipre (*Limonos amargos*), Corfú (*La celda de Próspero*) o Creta en su novela *Cefalú* (7), que no eran más que el Bizancio de Yeats, el Cuernavaca de Lowry, la Mallorca de Graves, entre otros muchos etcéteras de esa emigración cultural Norte-Sur.

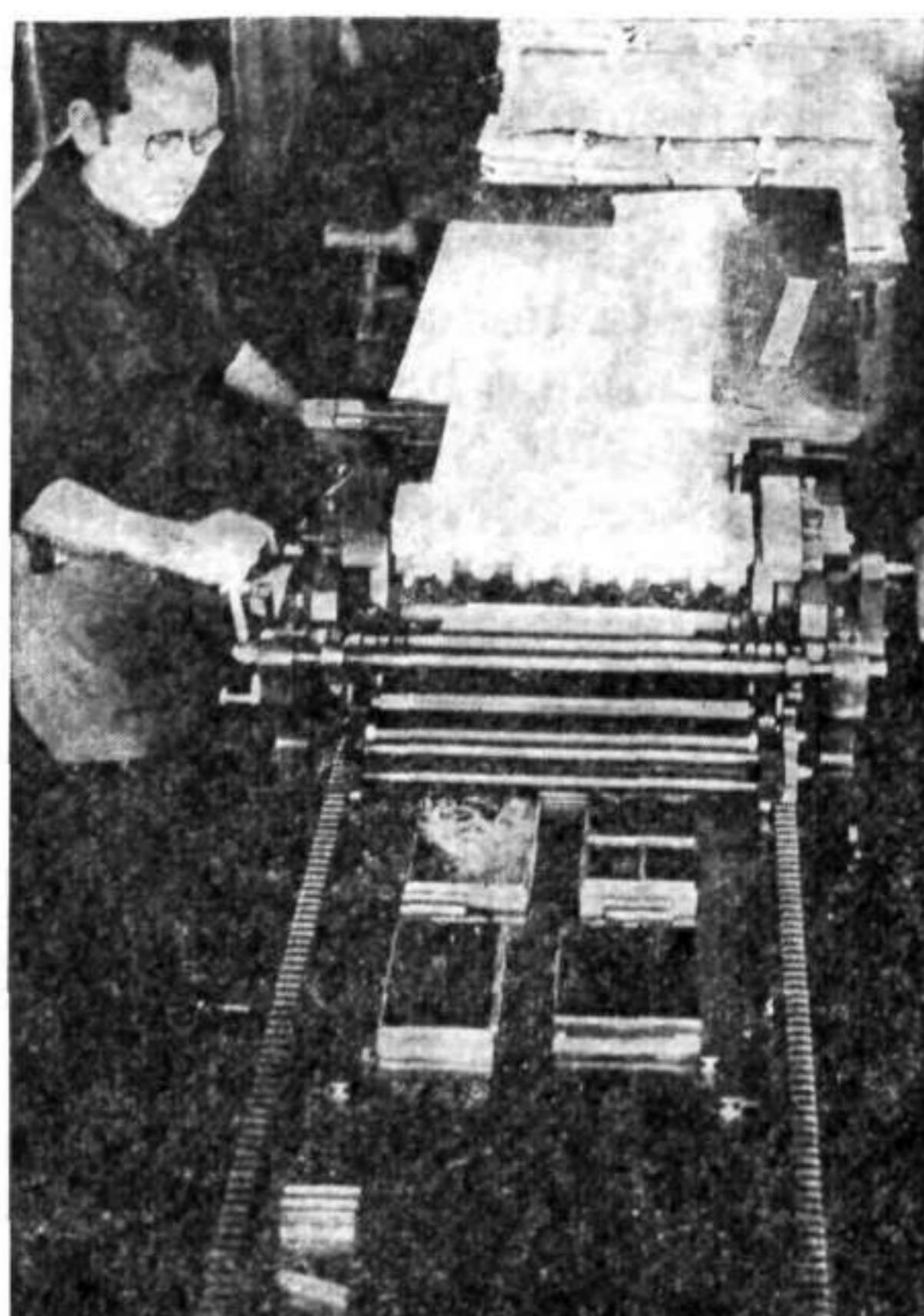
*Ese no es un país para viejos.  
[Allí los jóvenes  
Andan abrazándose, los pájaros  
En los árboles  
—Esas generaciones moribundas—  
cantan...*

Decía William Butler Yeats en su poema *Navegando hacia Bizancio*, la tierra prometida, en donde la vejez no era posible. Pero sí lo es. Durrell siente que el tiempo se le escapa, tiene que agarrar una gran parte del material perdido que no le ayuda a tratar de concentrarse en la mena. Y para qué huir del mundo industrializado, del mundo mecanizado (ese tema de la libertad en una sociedad de consumo sin Merlines que ahoguen a los Félix Charlock, algunas veces cómplices) (8), si para trasladarse a ese otro lugar hay que estar libre de toda traba, especialmente sensual. De todas formas, no olvidemos que esta desesperanza ya aparecía reflejada en el

*Cuarteto de Alejandría*, en donde: «Casi todos los personajes escriben, pintan o incluso fotografían, y el mundo que construyen a través de su arte, o pseudoarte, es el mundo constantemente cambiante que Durrell, su creador, intenta transmitirnos. La mutabilidad, la estructura interna de una ciudad, la impotencia de los deseos humanos, la frustración de los intentos en pos de la felicidad, la minimización de seres formados reducidos a niños carentes de voluntad: éstas son las cons-

tantes características del *Cuarteto*» (9).

Lawrence Durrell viaja sobre sí mismo, sobre su historia—a la que pedantemente considera como arquetipo de leyenda moderna—, sobre sus ruinas personales, sobre sus recuerdos; mientras que la isla de Sicilia (la representación exterior de su interior) es una mera puesta en escena, una disculpa o quizá —simplemente— el anzuelo lanzado tanto al editor como al lector. El «ello» misterioso en el que, como una fuerza superior y poderosa, se recreaba bajo todo el ambiente enigmático de la Alejandría del *Cuarteto*, ha desaparecido absolutamente para cubrirse con el nada oculto «yo» de su propio autor, que desvanece cualquier halo. Durrell ha jugado una vez más a la demagogia. ¿De qué manera? Tratando de embaucarnos con esa envidia vital por medio de la reflexión literaria. Excepto en el *Cuarteto de Alejandría*, e incluso en él, jugó con el exotismo geográfico, con el deseo de huida de tantos y tantos de sus lectores. Pero no sólo una huida local, sino también moral e intelectual a la búsqueda continua de la felicidad y la perfección, a través de ese tiempo que se encuentra detenido sin importarle la memoria (al contrario que a Marcel Proust o a James Joyce), también por medio de esa dialéctica entre el amor físico y el metafísico, reafirmando un amor sexual libre de trabas. Durrell reflejaba, un poco, el inconsciente freudiano de muchos, los deseos frustrados de algunos más, las esperanzas remotas de otros pocos. Durrell era Schlieman removiendo las ruinas, Durrell era Byron luchando nuevamente por la independencia griega («no hubiera abandonado nunca Grecia, si los alemanes no me hubieran perseguido de una esquina a otra del país»), Durrell era



(9) FREDERICK R. KARL: *La novela inglesa contemporánea*.

(7) *Cefalú*. Editorial Sudamericana.

(8) Son dos personajes centrales de otras dos novelas, *Tunc* y *Nunquam*. Editorial Sudamericana.

## LABERINTOS LIRICOS

MANUEL FERNANDEZ CALVO:  
*El dedo en el cristal*. Colección de Poesía «Angaro». Sevilla, 1978.

Lawrence de Arabia. Lawrence Durrell era el reflejo de un mundo anticolonialista, dejándose absorber por esa sociedad todavía primitiva, todavía en el último eslabón de su pureza. Durrell, consciente o inconscientemente, jugó a reinar en esta demagogia (que, por otro lado, no era del todo cierta). Quizá nos mintió, porque necesitábamos esas mentiras. Y ahora sangra como cualquier mortal.

Sin embargo, además de sus renovaciones formales, de las que ya existían antecedentes en su mismo país de manos de James Joyce, Virginia Woolf o Joseph Conrad; el interés técnico de la confección del *Cuarteto de Alejandría* perdura. El grupo de libros tiene citas de Freud y Sade (capturándole a este último su título *Justine*). El trasplante de la teoría física einsteiniana de la relatividad (excepto en *Mountolive*), y el freudismo: «Si Einstein trastornó los conceptos de un mundo físico estable, no cabe la menor duda de que Freud trastornó los de un mundo interno estable», son bastante interesantes. Pero cuatro novelas en cuarenta años no es un resultado demasiado favorable. El *Carrusel siciliano* será el mejor ejemplo para que sus detractores vuelvan a la carga. Este ni siquiera le llega a ese dibujo de boceto o apunte de material que Malcolm Lowry nos dejó en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, porque Durrell destruye cualquier tipo de material, ajeno a todo dentro de su propio «carrusel». Pero este poeta, novelista y escritor viajero que nos lleva de un lado a otro, nacido en la India en 1912, arrancado del Himalaya a los nueve años para asistir a un colegio de Inglaterra, visitante luego de su tierra natal, de Yugoslavia, Argentina, Grecia, Egipto..., muchas veces a causa de sus trabajos con el servicio diplomático inglés, y que, sin embargo, se queja de haber carecido de suficiente li-

bertad para pasear a su antojo; continúa manteniendo su trabajo de creación. En su retiro rural cercano a Nimes está escribiendo su última serie de libros que ha denominado *Quincux*. Los primeros dos libros de la serie *Monsieur, el príncipe de la oscuridad* y *Livia*, han sido ya publicados. Espera completarlo por ahora con *Constanza enamorada*, la tercera, durante este año.

Para mí, Lawrence Durrell es un poco como esos *deus loci* a los que les dedicó uno de sus mejores poemas, dentro de una producción copiosa pero muy desigual.

*Se hunden todas nuestras religiones mas vosotros*

*permanecéis, pequeños deus loci, quemados por el sol seguros en el natal santuario, paisaje del precoz corazón sureño, continuamente vueltos a la vida en el manar trágico y común de la pasión, sin embargo incorregible... (10).*

Para los que no han ido a Sicilia, e incluso para los que fueron, es preferible descubrirla a través de alguna novela de Roger Peyrefitte, o de E. M. Foster (en una maravillosa narración corta), y cómo no, con algún poema de Quasimodo. Al igual que para penetrar en Grecia hace falta haber leído antes a Nikos Kazantzaki (en *Carta al Greco* se encontrará la mejor descripción de Creta), y por supuesto a Seferis, del que Henry Miller dijo en *El coloso de Marusi*: «El hombre que ha atrapado este espíritu de eternidad que se encuentra en Grecia por todas partes y que lo ha transplantado a sus poemas es George Seferiades». El *Carrusel siciliano* no nos sirve siquiera como una guía turística.

CESAR ANTONIO MOLINA

(10) La obra poética de Durrell se puede encontrar traducida en algunas antologías. La Edit. Visor publicó la traducción de *Selected Poems* (1935-1963).

Hay veces que el pensamiento está como el toro que acaba de salir del toril a la plaza, y es necesario recogerle a capotazos hasta hacerle entrar en la lidia serenamente... A esto le llaman, entre otras cosas, pereza mental, porque uno piensa o sueña o divaga de mucho y de nada concreto.

Hace unos días que leí el poemario de Manuel Fernández Calvo, y he preferido dejarlos pasar para comentarlo no sólo objetiva, sino fríamente. La poesía religiosa arrastra un poco o separa demasiado. Depende. No si es buena, que entonces el tema no cuenta, al menos para mí.

Si decimos que un poema de San Juan de la Cruz pesa mucho, nadie debe entender que es pesado. Dicen que la poesía no tiene edad, que siempre es una y la misma. Pero no. Lo bueno está ahí. Eso sí. Veamos lo que dice Fernández Calvo: Primero pone «El dedo en el cristal», y nace un libro. Escrito o no, el libro ha nacido. Y el poeta lo sabe. El sabe donde está. Su cuerpo lo tengo yo en este momento, y en mis manos. Y me llegó, no puedo decir cómo. Después, el poeta confiesa: «Me diluyo. / A veces / siento un eco de voz que me rebota / por los montes altísimos del sueño.»

¿De dónde viene esa «voz ajena de mí»? Me gustaría detenerme en esto, sentir del todo esto para conocer su emoción, una emoción que sé que tiene, que existe. Me gustaría comprender al primer deseo esa «noche que juntaste amado con amada» o convencerme, aunque tuviera que utilizar «mis manos invisibles» y que ni siquiera el poeta sabe dónde están. Porque Tomás sí lo sabía al poner sus dedos en un «cristal» de sangre.

Sin embargo, y cuando uno está convencido de la fe religiosa del poeta, éste da un resbalón y asegura que «no hay futuro. / Ser en el tiempo es cabalgar la línea / final / de un horizonte en marcha y ciego». ¡Ojo! Machado no se quedaba a gusto haciendo filosofía. Espero que Fernández Calvo—poeta—se goce más en la poesía. Ya que es un

# DOCTRINA PARA LA SOLEDAD

JOSE MARIA ALVAREZ: *Museo de cera (manual de exploradores)*. Poesía Hiperión, ediciones Peralta. Madrid, 1978.

*Un grito ha roto el espejo (236).*

Habitualmente un libro de poesía cumple esa primitiva función religiosa que el hombre realiza en soledad: llenar los vasos líricos y preparar el espíritu para la ofrenda.

*Aceptación*

*Más noble que los sueños (121).*

El poeta escribe el libro como máxima y necesaria expresión de su Verbo, y el lector de poesía lo recibe —y practica su lectura— como doctrina de su soledad. «Tempo» místico.

*¡DESESPERADOS DE TODOS LOS PAISES,  
[UNIOS! (111).*

Otra cosa es abordar al poeta en toda su extensión, gozar la plenitud de su obra, endiablarse y emborracharse con su palabra;

*Casi borrada ya por el alcohol y el tiempo (268)*

entonces la ceremonia conduce a la adoración, y la eventual función religiosa, asistir al acto poético, se convierte en práctica fanática: la poesía de Fulano como doctrina de vida, como iniciación.

*¡La vida se está comiendo todo! (159).*

De tal modo que, en esta era de tan escasos valores religiosos, poeta y lector pueden alcanzar el «concilio espiritual» sometidos a un mismo «impulso vital», aferrados a ese eje común que la expresión lírica ha convertido en «libro santo».

*Comprendido—dijo el Gato de Cheshire  
(L. Carroll).*

Estoy hablando de mi experiencia como lector, tras convivir varios meses con la *summa poética* de José María Álvarez. Y advertiré que, en esta ocasión, preferiría ignorar los presupuestos críticos que a menudo me traen a estas páginas.

*Pretendo que por una vez enjuiciemos  
El mundo sin melancolía (46).*

He bebido los versos del que, hace años, ignorara como *novísimo*,

*No reconoceré las costas de mi tierra  
Si regreso (221)*

los he saboreado, disfrutado y seguido con fidelidad poco frecuente en mis lecturas.

*Se resolvió el Enigma*

*Todo vuelve a ser objeto de una gran Curiosidad (173).*

Libro de cabecera, *Museo de cera* ha renovado en mí la ya anciana esperanza de que los poetas sirvan para algo en este mundo de antipoetas.

*ABAJO TODO, TODO, EXCEPTO LA DE-  
[RROTA  
(L. Cernuda).*

Como *Manual de exploradores*, me ha ayudado a recordar esos viejos caminos, eternos caminos, que conducen a infiernos y paraísos líricos, habitualmente ocultos a nuestra mirada racional e inmutable.

*Cuánto tiempo hace ya*

*Que abandonamos nuestra tierra (154).*

Como *Museo*, su visita conlleva dolor, sorpresa, admiración y placer y un pozo denso de experiencia poética. Para mi gusto, es uno de los mejores museos del mundo.

*Así el Arte.*

*Y las cenizas del amor (40).*

poeta de verdad, un buen poeta. Y me gusta. Porque no todos los buenos poetas me gustan —¡ah, la objetividad, qué virtud más complicada!

Sin duda los poemas de este poeta leonés encierran una poesía dimorfa. No se puede hablar de ella separando lo místico de lo estrictamente religioso. Además, está huyendo constantemente de

todo lo dimensional, aunque es hombre apegado a la tierra, sabiendo que tiene que abandonarla un día, pero no deseándolo a la manera mística carmelitana, por ejemplo. Su poesía es cósmica: «¡Fuera de mí los límites / en donde / pone el abrazo oscuridad medida!»

Evidentemente, hay abstracción en la poesía de Manuel Fernán-





Tendré que decir que, amigos y vates que hayan comentado sus impresiones con un servidor respecto al libro-obra total de Alvarez, llevados por el diablo de la erudición,

*El poeta no quiere decir, dice*  
(Octavio Paz).

se han empeñado en resaltar la inmensa galería de citas con que José María gusta encabezar poemas, partes y capítulos de su libro; citas que, si bien merecen nuestra admiración y regocijo, en absoluto hacen sombra a los poemas —muy a pesar de lo que opinen amigos y vates endiablados.

*¿Puede usted asegurar que antes  
de llegar a la página  
siguiente  
no entrarán? (95).*

Y ya, al margen de la opinión, vaya la coda informativa, cual ficha técnica:

*Roto el huevo  
sale  
Un pájaro innoble (86).*

José María Alvarez (Cartagena, 1942), viajero, traductor brillante —y presumido— de Kavafis y de Hölderlin; autor de un libro en prosa (*Desolada grandeza*, 1976) y consagrado a este *Museo de cera* (1960-1977), cuyas obras, antes de la completa y cuidada edición de Hiperión, ha visto parcialmente expuestas en otras colecciones:

*Acepté ser como el viento que pasa (36).*

(«La Gaya Ciencia», 1974; «Helios», 1970 —y no sé de cierto si en «El Bardo», allá por los años sesenta—).

*Es la  
mejor  
época  
que hemos tenido (305).*

AMANECIA Y SHAHRAZAD GUARDO SILENCIO.

F. TORRES



Calvo lleva dentro y que es parte definitiva de su excelente producción lírica.

Para este comentarista no existe ningún modo de expresión matemático. Y sería desolador que un día averiguásemos que la poesía es una ciencia exacta. Sin embargo, los que se suelen aproximar con su riqueza de lenguaje son poetas afortunados. Tal es el caso de Manuel Fernández Calvo, hombre de palabra cierta y definidora, palabra colocada en el poema para la meditación. Y no sé si la busca o la misma palabra le sale al paso para limpiarle el camino de hierbas inútiles. Hay que tener en cuenta que el poeta, según Paul Valéry, es una especie de traductor del discurso corriente, modificado por la emoción; su trabajo interno consiste menos en buscar palabras para sus ideas (aunque a veces suceda) que en buscar ideas para sus palabras y sus ritmos predominantes.

De esta manera Fernández Calvo utiliza la palabra ágil, sosegada y certeramente:

*Se me ha dormido tu silencio en  
esta  
postura  
de no estar,  
de no decirte  
por no sentir mi voz.*

...

*Se me ha dormido tu silencio en  
este  
gesto de ausencia  
con que te esperaba.*

Con estos versos el poeta leonés transmite su idea del silencio conjugado con la lejanía o la ausencia de algo que, paradójicamente, está presente y que el poeta oye muy dentro de sí mismo. Lanza su llamada y estoy seguro de que todas las cosas le responden y acuden a él dócil y amorosamente. Pero el poeta no se conforma; extraña algo en su entorno que sospecha no puede entrar en él. Y lo desea ardientemente. Y se interroga o pregunta con ese amor puro al estilo de nuestros místicos mayores:

*¿Cómo meterte en mi interior,  
salirme  
fuera de mí  
para abrazarte dentro?*

Sin embargo, hay muchas variantes en la obra de Fernández Calvo, aunque convergentes, conducidas por una profunda unidad de pensamiento y una misma preocupación: la búsqueda de algo por los caminos del todo.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS 89

dez Calvo. Va y viene por laberintos líricos, descansando en unos bancos que encuentra en el camino para meditar teológicamente. Quizá alguna vez ve tan claras sus ideas y su sentir que exclama: «Hoy he dejado mi palabra abierta / nuevamente a la luz del pensamiento.» Pero es hasta posible confundirse al aseverarlo, porque el poeta continúa

diciendo que «Otra vez se agudizan en mi mente / los más inverosímiles andamios / de la abstracción». Está claro que es una preocupación permanente sobre el más allá la que siente el poeta: «Enamorado ciego / que por Ti late sin saber caminos.»

De lo que se desprende una búsqueda, entre la luz y las tinieblas, del Dios que Fernández

## EROS AFRICANO

LEO FROBENIUS: *Decamerón negro*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1979. 362 págs., con ilustraciones de Baldessari.

Curiosamente, y en contra de todo lo que podía suponerse —dadas sus pretensiones científicas—, el campo de las ciencias humanas, del hombre o sociales, es uno de los más expuestos a los embates de la moda: figuras y obras que dominan indiscutidamente durante un período, caen luego estrepitosamente y no porque sus supuestos hayan sido puestos en entredicho o refutados a causa de una posible falta de adecuación de los mismos con la realidad. Así, Leo Frobenius y sus libros, admirados y leídos enfáticamente hasta la segunda guerra mundial, y luego olvidados con injusticia. ¿Se piensa a su respecto, con la debida frecuencia, que marcó hasta tal punto a una figura tan representativa de los años 30 como André Malraux, que éste le dio entrada y un papel clave —bajo el nombre de Möllberg— en su última y más admirable novela: *Les Noyers de l'Altenburg* —que por haber prohibido su reedición el autor, pocos debemos de ser los que la conozcamos en España?

Muy probablemente el olvido en que se tiene a Frobenius se debe a lo que, falta de otra expresión más justa, podemos llamar su «pesimismo cultural» —que algunos pudieron tener en su momento por prefacista—. La aventura humana —le hace decir a Malraux en la obra citada— no tiene sentido; el hombre fundamental es un mito, un sueño de intelectuales. A lo que habría que añadir que su teoría de los círculos culturales —según la cual los elementos de la cultura material e ideacional no aparecen repartidos al azar por el mundo, sino agrupados en áreas muy concretas— va contra la idea de la igualdad entre las razas, y cabe, en consecuencia, considerarla sospechosa de racismo. Ahora bien, ¿quién será capaz de sostener con objetividad que sus ideas sobre el particular fueron originadas por prejuicios previos, y no por una interpretación honrada —equivocada o no, esa es otra cuestión— de los datos que le proporcionaran sus investigaciones?

Nacido en Berlín, en 1873, Frobenius debió su interés por la etnología y la antropología al ejemplo de su padre, que, militar y viajero afamado, supo, verbalmente y mediante las colecciones que había reunido durante sus estancias en Africa, transmitirle la fascinación que él mismo sentía por las culturas de ésta. Autodidacta, sus expediciones al continente verde (a Congo-Kassai, Níger, montes Atlas, Cabília, Sudán central, Kordofan, costa del Mar Rojo) y sus libros le granjearon un prestigio gracias al cual fue nombrado profesor de antropología cultural de la Universidad de Munich y director del Museo Municipal de Etnología de la misma ciudad —años antes había fundado el *Forschungsinstitut für Kulturmorphologie*, cuyas actividades eran seguidas con interés por los círculos científicos internacionales—. Habiéndose asentado desde muy pronto en la idea de que no hay denominadores comunes entre las distintas culturas y civilizaciones, y convencido de que algunas de las culturas primitivas hoy subsistentes representan modos vitales con vigencia antes de que surgieran las primeras civilizaciones de Oriente Medio, escribió una serie de obras fundamentales —*El origen de las culturas africanas* (1898), *Paideuma* (1921), *Historia de la civilización de Africa* (1933), *Monumenta africana* (1939)— que, por su importancia desde el punto de vista científico, justifican ampliamente el respeto y la admiración de que gozaba a su muerte, sobrevenida en 1938 en una pequeña localidad italiana.

De 1921 a 1928, Frobenius reunió en los doce volúmenes de la llamada *Recopilación Atlántida* los relatos orales que fuera recogiendo a lo largo de sus viajes por Africa. Una parte mínima de ese material había sido ya publicada por él en 1910 en un libro, *El decamerón negro*, que de inmediato fue vertido a los principales idiomas de Occidente. Y es este último libro, totalmente transformado —sólo se conserva una cuarta parte del mismo—, el que ahora aparece: con admirables relatos eróticos que la pudibundez de otros tiempos había relegado al secreto y al silencio.

Espléndido narrador, Leo Frobenius acierta a transmitirnos con máxima pureza y desnudez los cuentos orales que oyera en Africa. Centrados todos ellos en el sexo,



en lo erótico, dichos relatos despliegan ante nosotros un panorama carnal de vertiginoso atractivo, una idea distinta de la relación de hombres y mujeres entre sí y con sus cuerpos. Visión idílica: no hay aquí sentimiento alguno de pecado en relación con lo venéreo; el placer y la alegría se potencian mutuamente, sin que ningún atisbo de culpabilidad venga a ensombrecer actos que se perpetran bajo una luz radiante, sin tapujos. ¿No se reconoce en ello ese sueño de un erotismo natural que constituye el fundamento de la muy bella *Trilogía de la vida pasoliniana*? Estos tres filmes —*El decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*—, en efecto, constituyen una encarnación admirable del mismo, resultando interesante compararlos con el libro que nos ocupa, por cuanto de dicha confrontación pueden surgir luces que nos permitan comprender mejor a unos y otros.

A mi modo de ver, dos diferencias básicas existen entre el erotismo que nos muestran las narraciones transmitidas por Frobenius y el sexo tal y como lo mitificara Pasolini:

1. No constituye un absoluto para los africanos y sí para el cineasta y poeta italiano.

2. Este último hace abstracción de ciertas constantes de la naturaleza humana, a diferencia de lo que hacen los pueblos primitivos, los cuales las asumen y de algún modo las trascienden socialmente: por ejemplo, el sentimiento de propiedad con respecto al ser deseado, al ser al que se está unido legalmente.

El conflicto insoluble entre su sueño y la realidad —occidental— hizo que Pasolini acabara renegando del primero; los miembros de las culturas africanas rompían, en cambio, toda tensión —y no digo que fuera del ámbito de la ficción, aunque todo hace sospechar que en buena parte sí— en beneficio de la obtención inmediata del placer, de la satisfacción fulminante del deseo, dándonos con ello un ejemplo que no debe de ser desoído por aquellos a quienes desvela hoy el triunfo de la liberación erótica.

LEOPOLDO AZANCOT

## PESTAÑA, EL LIBERTARIO

ANGEL PESTAÑA: *Terrorismo en Barcelona*. Edición y prólogo de Xavier Tusell y Genoveva García Queipo de Llano. Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

La figura de Angel Pestaña, en su terca lucha por la elevación del movimiento obrero, nos aparece de nuevo con el libro que acaba de sacar del anonimato Xavier Tusell, editado por Planeta, con un interesante —aunque, ciertamente, en algunos puntos discutible— prólogo del mismo y Genoveva García Queipo de Llano.

Cuando Angel María de Lera tituló recientemente su biografía de nuestro personaje *Angel Pestaña: retrato de un anarquista*, suscitó las iras de quienes detentan parece ser, la propiedad exclusiva del anarquismo. (Porque en las doctrinas que se basan en la abolición de la propiedad privada, curiosamente suelen aparecer «propietarios» que defienden su dominio hasta con las armas en la mano, como latifundistas cerrados.)

Las iras «anarquistas» se fundamentan en la idea de que aquel hombre, de cuya honestidad per-

sonal nadie puede dudar, había traicionado los principios del anarquismo al fundar, primero, la Federación Sindicalista Libertaria, y después, y sobre todo, el Partido Sindicalista. ¡¡Anatema! ¿Cómo es posible llamar «anarquista» a quien propone el empleo de medios políticos, a quien propone entrar en el juego de las luchas en torno al Poder?

Sin embargo, si el objetivo es un mañana en que el Estado, como forma concreta y temporal del poder político en su versión más avasalladora de las soberanías inferiores, desaparezca, para establecer entre todas estas soberanías recobradas una sociedad «rica», la cuestión esencial es la forma de alcanzar ese mañana, la estrategia que conduce a esa desaparición del Estado, como máxima concentración de poder.

En un planteamiento marxista —no digamos ya marxista-leninista— la estrategia es clara: a través del mismo Poder, del mismo Estado, conquistado por la organización revolucionaria, se va a desarrollar la tarea, consistente en un lento proceso de autodisolución. Al final, el Estado se habrá ido haciendo superfluo y quedará convertido en «pieza de museo». Para ello, el instrumento fundamental, al que todos los demás han de subordinarse, es el Partido: es decir,

la maquinaria de conquista del Poder.

En un planteamiento libertario —anarquista, en sentido habitual— la estrategia era la contraria: la organización revolucionaria debería destruir al Estado desde fuera. La desaparición del Estado sería el hecho inicial y definitivo, no el resultado de un proceso. El instrumento único es la organización obrera impulsada por la «inspiración», el «ejemplo» —no la imposición—, de los anarquistas; es decir, la maquinaria de destrucción del Poder.

A finales de los años de la segunda década de nuestro siglo y comienzos de los años veinte, Angel Pestaña, hombre de acción y de reflexión, tan libertario que es capaz de reexaminar cada día sus propias concepciones, que no erige nunca en ortodoxia encadenante sus propias ideas de un día, es golpeado brutalmente por el resultado práctico, concreto, de ambas concepciones enfrentadas. La concepción marxista-leninista le muestra en la realidad soviética —que contempla directamente, enviado por la CNT— cómo el camino emprendido no conduce, ni lejanamente a la desaparición del Estado: conduce, por el contrario, a la máxima opresión estatal. Pero las luchas en España, y especialmente en la Cataluña de aquellos mismos años, le muestra también otro camino errado: la ac-



## POESIA MODERNA EN VASCUENCE

MIKEL ZARATE LEJARRAGA: *Higidura berdez*. Olerkiak. Col. Premios Literarios. Ciudad de Irún. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián, 1977.

Mikel Zárate Lejarraga, nacido en 1946, que en los últimos años ha publicado además un libro de relatos cortos titulado *Ipuin antzeko alegi mingotsak* (cuentos, leyendas, fábulas amargas) y otro sobre la declinación vasca (ambos de 1975), nos ofrece en *Higidura berdez* (Movimiento en verde) una muestra muy interesante y valiosa de la poesía vasca actual.

La poesía moderna en vascuence se ha desarrollado de un modo rápido e irregular, y basándonos precisamente en el testimonio de este libro, que contiene dos consecutivos y breves retratos poéticos de ellos, podríamos resumirla en dos líricos, uno de antes de la guerra civil y otro de después: Lizardi (pseudónimo de José María Aguirre) y Gabriel Aresti. El desarrollo de una poesía contemporánea, es decir, intelectual, en lengua vasca es cosa que no tiene apenas más de medio siglo, y quizá el mayor de los poetas vascos, Nicolás Ormaechea, que usó el nombre literario de *Orixe*, escribió toda-

vía una verdadera epopeya basándose en la poesía popular e impersonal, desligada de los sentimientos nerviosos e inquietos de la lírica occidental contemporánea, que todo el mundo sabe viene de Baudelaire. Zárate no deja de lamentarse de estos sentimientos que le dominan y habla de la «desesperación, nueva ola», que se le ha llevado la alegría y le ha traído *lelo garratza*, la canción amarga.

Como lema de este libro va significativamente un texto de Lizardi, en el que se pide para la nueva Euskadi *olerki giarra*, una poesía magra, fibrosa, en carne viva, que todos esos sentidos puede tener el adjetivo.

El libro está dividido en tres partes, y en ellas podemos ver el ambicioso programa o argumento de la obra: *En mi cuarto*, *En mi aldea*, *En la ciudad* (aquí sin posesivo). El prólogo coloca al lector en las actuales ciudades y villas vascongadas, hirvientes de política, buscando por todas las calles, la de la derecha, la del medio, la de la izquierda y la de dentro, y ondeando todos los colores: el rojo, verde y blanco de los nacionalistas, el rojiamarillo de la patria central, el rojo de la revolución; y cada uno queriendo vender su receta, la del trigo que se ha de sembrar, el cual para el poeta es la materia más preciosa, la lengua misma, du-

fusión generalizada de un talante de libertad y erradicación de la fuerza. Y esto en todos los terrenos: primero, en el sindical—clarificado de subordinaciones a la acción violenta—y, posteriormente, también en el político—purificado de inclinaciones a la dictadura—. Y esta «democratización» es más radicalmente revolucionaria en realidad que la visión «militar» de la transformación, porque, cualquiera que sea la velocidad de su realización, no deja detrás de sí la semilla de la opresión antigua. La mecánica de la democracia—incluso la política—, con todos sus fallos, es una escuela más liberadora que la mecánica de la violencia.

Es importante analizar cómo se produce el surgimiento de estas precisiones ideológicas en Angel Pestaña—más «anarquista» y más revolucionario, por antiortodoxo y por democrático—. Para ello son imprescindibles sus escritos e informes sobre su estancia en Rusia, ya conocidos. Y ahora, para la otra cara de la misma tentación, el análisis del desarrollo de la violencia en Cataluña, el manuscrito desempolvado por Tusell y García Queipo de Llano.

Este inédito de Pestaña—por cuya publicación debemos agradecer a sus editores, muy especialmente a los miembros del Partido Sindicalista—viene a comple-

ción directa como vía única, en su lucha por la desarticulación del poder estatal y patronal, conduce a responder a la violencia con la violencia, al terrorismo con el terrorismo. Y ello lleva a la creación de grupos «especializados en violencia», a la subordinación de toda la organización sindical a las necesidades de estos grupos y a la sustitución de la democracia interna por la imposición de los más «lanzados», de los más duros. Lo que aparece como más radicalmente «anarquista» es lo más radicalmente antianarquista, porque se fundamenta en la «coacción», hacia fuera y, peor aún, hacia dentro.

Aunque se presenten como enfrentadas, las dos concepciones, unidas en la lejana aspiración a la desaparición del Estado, caminan por la vía de la edificación de un aparato de Poder que se impone no por la razón, no por el voto de la mayoría: se impone por la fuerza de la minoría.

Aquellas vivencias tuvieron que producir en el alma de una persona, absolutamente entregada a la causa revolucionaria, como Angel Pestaña, la misma sensación que a Anselmo Lorenzo produjo la visión directa del Consejo General de la Primera Internacional, reunido en Londres, con Marx al frente: «Volvíme a España poseído de la idea de que el ideal estaba más lejos de lo que había creído, y de que muchos de sus propagandistas eran sus enemigos.»

Sin duda, en esos años y por esas causas van madurando en el ánimo de Pestaña los pensamientos que más tarde, en los años treinta, desplegará ampliamente.

Por un lado, en cuanto al *objetivo*: una desdogmatización del anarquismo. Se abre camino un anarquismo no ortodoxo, un anarquismo como motor ético de una lucha permanente por la autonomía de los hombres y de los grupos, vivida en solidaridad, y no como un modelo de sociedad sin autoridad. Pensamiento cercano a lo que más tarde Rudiger considerará como una obra que nunca se terminará. Y esta desdogmatización es más anarquista, en realidad, que la versión ortodoxa, porque anarquismo y ortodoxia se excluyen.

Y por otro lado, en cuanto a la *estrategia*: una eliminación del método «instantáneo», que necesariamente reproduce las peores opresiones de la sociedad que se trata de cambiar, y la aceptación del método «democrático»: es decir, del ejercicio de la razón, el diálogo, la lucha por la mayoría, la aceptación de la derrota electoral, la di-

dosa entre los dialectos vivos y heredados y la unificada que requiere el mundo actual, con escuelas, libros y autonomía. El poeta, que es vizcaíno, no vacila en su fórmula:

*Urteen behingoan* = En la oportunidad de años.

*Bizkaiera maite* = Ama el vizcaíno.

*Euskara batuan* = Y en el vasco unificado.

*Murgil zaite* = Zambúllete.

Como el catalán Salvador Espriú, también este vasco siente que está sobre el *Zezenlarri*, la *pell de brau*, la vieja piel de toro de los geógrafos griegos.

Por lo demás, la actitud de Zárate frente a su lengua no carece de problemas. «Tesoro repugnante» es el título de un poema de la primera parte en el que rechaza como «demasiado fino» el uso de formas verbales complejísimas, como las tiene el vascuence, y que él caricaturiza formándolas con complicaciones imposibles. Es la necesidad de una lengua moderna y racional, apta para usos prosáicos ciudadanos y tecnificados, lo que le lleva a renunciar al tesoro. Pero, ¡cuidado!, que ahí está hasta ahora el artificio maravilloso del verbo vasco, eje de la frase con su concordancia no sólo con el sujeto, como nuestro verbo racionalizado, sino con el objeto y el dativo, y hasta con el interlocutor, que no está en la frase, sino de carne y hueso ante el que habla. A un verbo

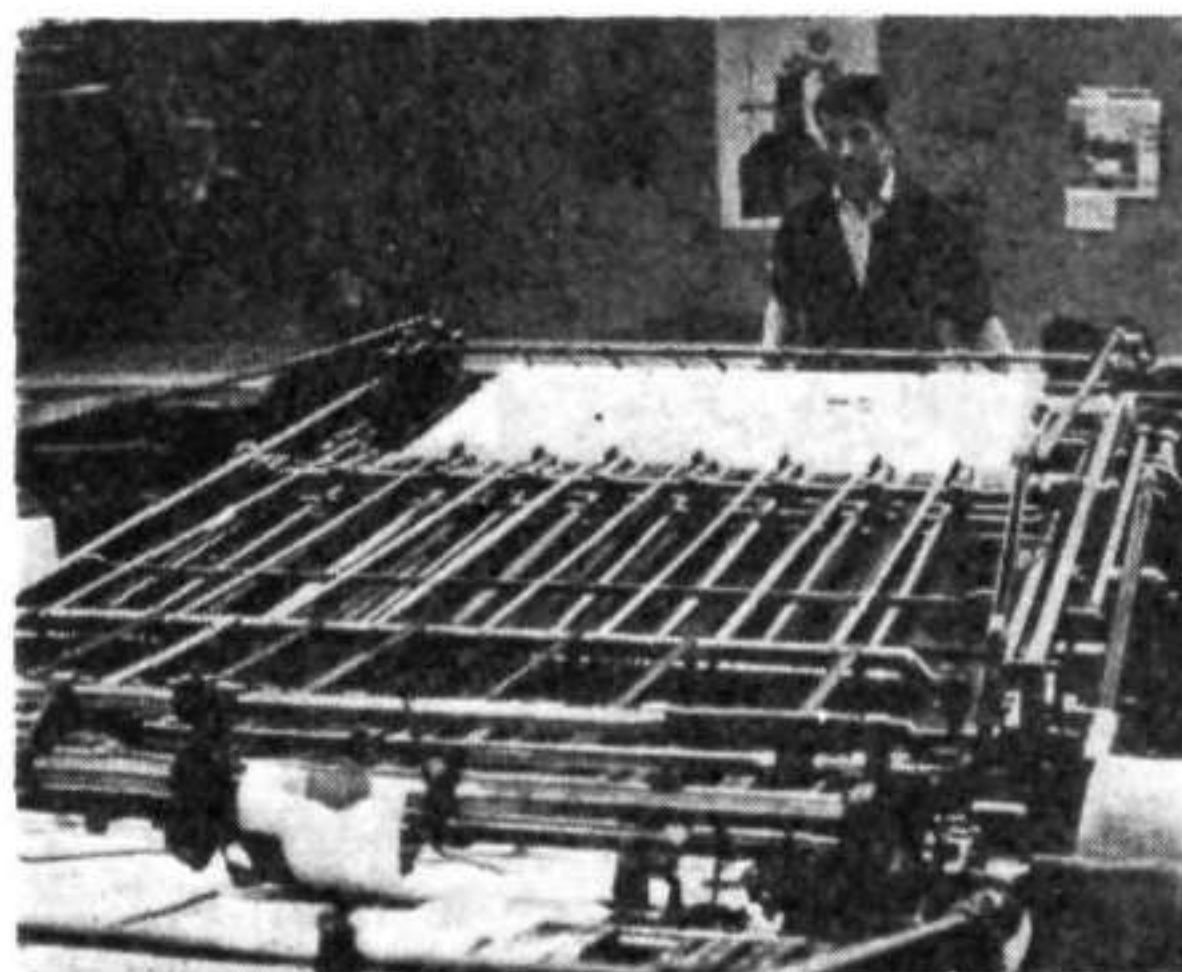
le puede acompañar una palabra auxiliar que contiene «hete (hombre o mujer)-que-se-los-hemos-a-ellos», y dejamos en hueco lo que expresa en infinitivo el vascuence.

Pero el miedo a que el viejo tesoro de las formas gramaticales devore las posibilidades de la literatura moderna no domina al poeta sino un momento. Sabe que su oficio consiste en las palabras, y en versos saltarines nos lo dice:

*A caza de palabras  
el poeta anda,  
poeta desabrido,  
palabresca roca.*

La segunda parte del libro, dedicada a la aldea natal, se basa en recuerdos: lo antiguo que ya no es igual cuando se vuelve a ver, la abuela que contaba los cuentos en euskera, la mariposa, el burro que es

*del hombre bueno  
imagen viva...*



Es sin duda en la tercera parte donde el poeta se muestra como moderno. Ciertamente es que comienza cantando su amor por la vieja Euskalerría, que aún él lleva dentro desde la infancia, pero en la ciudad, en Bilbao, se encuentra en el desierto de cemento habitado, y construye con estas palabras un pétreo y cerrado rascacielos gráfico. También nos lleva en camión, en afanoso tránsito. O nos hace el triste resumen del día para los hombres que trabajan. Y viaja hasta Hamburgo para descubrir lo universal humano en la pobre prostituta gorda, o hasta Pompeya para temblar por el destino de su ciudad.

A lo largo del libro, poemas figurados, como los caligramas que inventó Apollinaire y que ya se habían compuesto en Grecia y en la Roma constantiniana: los altibajos de la vida, las hojas que caen en la estación de la niebla, la pirámide que hacen las hormigas con su cosecha, y bloques de letras con repeticiones y variantes.

La crítica vasca, por boca del P. J. Onaindía, ha celebrado la facilidad y soltura de Zárate, a la vez que su profundidad; gustan de sus poemas los que buscan la savia, aun más que los que prefieren las flores (revista *Zer*, de Bilbao, julio-agosto de 1979).

ANTONIO TOVAR

tar lo que conocíamos del mismo tema, sobre todo para la edición de Elorza (1974) y el folleto de *Cálamus scriptorius* (1978). No es sólo una exposición del desarrollo de la violencia en aquellos años—tan actuales—. Es más aún: la visión lúcida de la fatalidad del desenlace de un camino de liberación emprendido por la vía terrorista. «En la condenación que tenemos para el terrorismo—dice Pestaña (p. 76)—no sólo entra el respeto que a todo ser humano se debe para no arrebatárle la vida. Hay más y es que el terrorismo siempre, siempre tiene un matiz reaccionario y represivo.»

JOSE LUIS RUBIO CORDON

## TIEMPO EN PROFUNDIDAD ESTA EN JARDINES

LYLI LITVAK: *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1979.

Cada época tiene su ideal de belleza que llega a las posteriores espiritualizado por el soplo del arte, desprovisto de formas aparentes, en su pura esencia. Para decirlo en otros términos: no admiramos la cara inefable, la serena mirada, el misterio de ese comienzo de sonrisa

en flor de la Gioconda, sino la mano de Leonardo que la fijó para siempre en el espejo del tiempo que es un lienzo.

Con los años, todo arquetipo de belleza se vuelve venerable: la imagen de Greta Garbo, pongo por caso, no representa para nosotros lo mismo que para nuestros abuelos. Y acaso la Venus de Milo fue para los antiguos lo que Brigitte Bardot para los adolescentes de hace veinte años: el ideal erótico por excelencia.

Las estatuas griegas y romanas, los cuadros del Renacimiento italiano y de los maestros flamencos, idealizaban a la mujer de anchas formas que hoy observaríamos con ironía en las calles, porque el ideal

moderno de belleza femenina es un tipo de mujer delgada, sin marcadas protuberancias, casi el ideal del efebo.

Para los antiguos, la mujer de anatomía robusta era el modelo ideal porque lo que se buscaba en ella era su capacidad de procreación; en cambio lo que se busca, ahora, es por lo general la transitoria compañera de juegos eróticos.

Las muchachas de deportiva piel tostada, «liberadas» de prejuicios y convenciones sociales, la chica semidesnuda de los afiches publicitarios que con una ancha sonrisa exalta la calidad de una gaseosa o de unos pantalones vaqueros (el paradigma femenino de estos días, en definitiva), es la contracara de la Dama de las Camelias novecentista pálida y agonizante: su explosión de vitalidad es una reacción contra el modelo enfermizo del siglo pasado.

Porque el novecientos idolatró la belleza en cuanto a manifestación de la fugacidad del tiempo. Baudelaire, Jean Lorrain o Edgar Poe hubieran despreciado a las rosadas campesinas, las muchachas aldeanas y las vigorosas vírgenes de las estampas bíblicas de algunos plásticos holandeses (no hay que olvidar que la primera esposa de Poe murió tísica). Cuanto más breve, el goce carnal era más intenso. Los amoríos de jardines señoriales en la semipenumbra del atardecer, son ya escenas fijadas y monopolizadas por el puente que une y separa el siglo pasado del presente.

El siglo XIX era un enfermo grave que acabó de morir en la guerra del 14. La vida erótica de esta época es la que analiza en detalle, operando con un solvente banco de datos bibliográficos, Lyli Litvak. Este ensayo, en algunos pasajes casi tan ameno como una buena novela, nos remite a aquellos tiempos de jardines viscontianos y acuarelas de Cecilio Pla por intermedio del que nunca duerme, el eros.

Tiempos de duelos a veinte pasos, sombrillas para el sol y adolescentes que morían de amor. Tiempos de corrientes estéticas que dieron testimonio de un panorama grandioso, porque todo crepúsculo (todo fin), es tan imponente como todo amanecer (todo comienzo), sólo que más patético.

Para Rubén Darío, las princesas eran más bellas cuando estaban tristes, aunque no hubiera princesa que cantar. Para Baudelaire, obsesionado por la voluptuosidad, las flores más hermosas eran las que tuvieran una connotación maligna. Para los admirables impresionistas, los contornos se diluían en formas imprecisas, fugitivas; eran casi cuerpos astrales, almas en el mo-

mento de huir de los volúmenes físicos, trances espirituales: todo como flotando y a media luz.

Walt Whitman o Mark Twain eran salvajes comparados a sus contemporáneos europeos, búfalos de la pradera al lado de pavorrales en fuentes florentinas: la expresión de un mundo que nacía como los artistas europeos lo eran de otro a la hora de su decadencia, que no pudo impedir ni el viejo Nietzsche con su furia de titán resucitando de entre los escombros de Atenas.

«Indudablemente —se señala con acierto en la contratapa de Erotismo fin de siglo— una de las bisagras que articulan la plástica y la literatura finiseculares es su manera peculiar de enfrentarse y expresar el eros. A partir de tres acercamientos distintos a este tema, los de Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán y Felipe Trigo, y resiguiendo sus topos (el jardín, el simbolismo de las flores, la mujer doliente, el satanismo y el fetichismo, entre otros), la autora intenta en este estudio comprender mejor esa belle époque de omnipresente sensualidad y spleen.»

Un ensayo que hace revivir los fantasmas de los jardines galantes en una época en que el eros es casi un deporte y los jardines fueron arrasados por las pragmáticas excavadoras que, como el tiempo, no perdonan ni a la belleza.

LUIS DE PAOLA

## APROXIMACION CRITICA A LA VIDA Y OBRA DE "CLARIN"

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO: *Leopoldo Alas «Clarín»*. Taurus. Madrid, 1978.

Tras toda antología (y el presente volumen es una recopilación de diversos textos críticos sobre la vida y obra del genial plasmador de *Vetusta*) se suelen ocultar dos fenómenos singulares: de una parte, la heterogeneidad, tanto temática como de visualización (sería, en imagen plástica del mundo comercial de hoy, tan alejado y antípoda de la sensibilidad poética, un *container* que contiene veinte visiones o artículos críticos), que un programador elige —en el sentido de un superconocedor— con la finalidad de proporcionar, fragmentariamente, una imagen global de un hombre entregado, por instinto visceral y dedicación exclusiva, pese a

sus ocupaciones universitarias en la cátedra de Filosofía del Derecho de la Universidad de Oviedo y deberes familiares, al mundo maravilloso y fantástico del arte de la palabra, la literatura. Y de otra —decíamos—, constituir un texto plural en el que los diferentes «trozos», fragmentos, al traer consigo varios niveles superpuestos de sentido, proporcionan una mayor riqueza de puntos de vista en la aproximación a un escritor y escritura.

Dicho de otro modo, desde una concepción menos prosaica, toda antología como ésta se podría comparar a un museo por coleccionar y reunir una serie de piezas maestras, aunque con una diferencia notable: mientras que en éste sólo lo genérico adquiere plenamente sentido, en la colección de escritos que nos ocupa se expresan varios acentos singulares. De ahí su «pequeñez» —por la brevedad, sobre todo— y grandeza.

Con la publicación de Leopoldo Alas «Clarín» la colección, que viene estudiando sistemáticamente autores clásicos españoles, gracias a la erudita y sabia labor del profesor Martínez Cachero, cubre magníficamente un hueco o parcela que por inexorable justicia tenía que tratar. El volumen, por lo demás, se integra en un deseo por dar a conocer, pormenorizadamente, la trascendencia, importancia y significación de *Clarín*, componente señero de la literatura española en general y del siglo XIX, sobre todo, en particular.

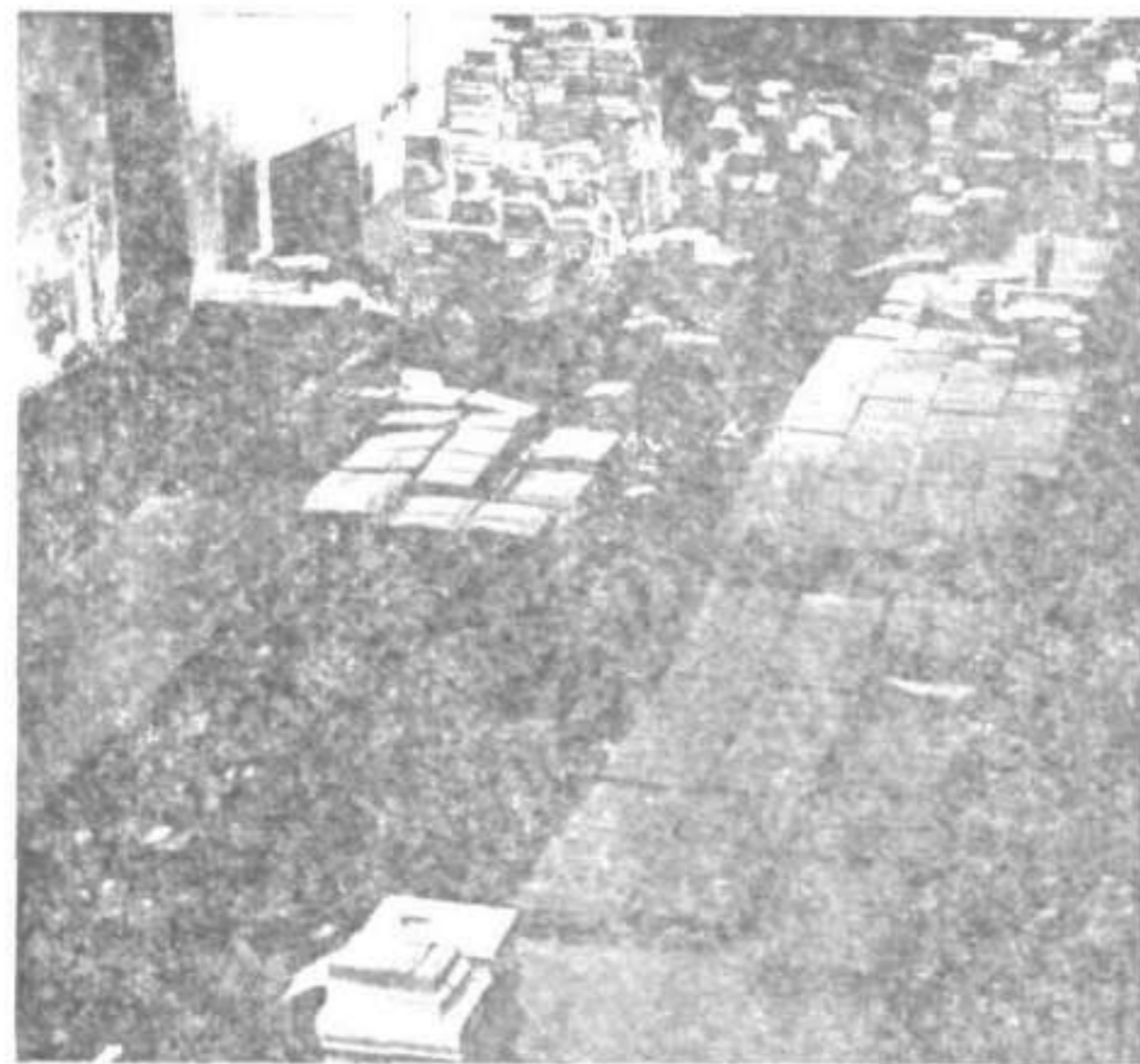
Pasar lista de todos los trabajos críticos que articulan el volumen, señalando, en síntesis, las aportaciones que cada investigador propone, lo realiza magníficamente en la «Nota preliminar» el autor de la antología (a ella remito por lo acertada y esclarecedora que resulta). El objetivo propuesto en este discurso —en su acepción primaria—, pese a las coincidencias de fondo, seguirá, por la manera de enfoque, un discurrir diferenciado: plasmar los puntos básicos en los que inciden las colaboraciones.

Los trabajos versan sobre un amplio abanico de temas que van de lo personal, profesional y humano hasta lo filosófico, didáctico y literario (especialmente). Todo ello estructurado en cinco partes bien diferenciadas, a las que se añade una bibliografía minuciosa y exhaustiva (*selecta*, se dice textualmente) de Leopoldo Alas. Los especialistas que lo llevan a cabo constituyen una nómina altamente valiosa de estudiosos clarinianos: amigos personales como Adolfo Buylla, Rafael Altamira, Adolfo Posada, Maximi-

liano Arboleya o el mismo *Azorín*; catedráticos eminentes como Manuel García Blanco, Carlos Clavería, Mariano Baquero Goyanes y el mismo Martínez Cachero; hispanistas notables como Gemma Roberts, Eduard J. Gramberg; creadores literarios como el citado *Azorín* o Francisco García Pavón, y estudiosos críticos como Ricardo Gullón, Cesáreo Bandera, Matías Montes, junto con otros especialistas en la obra de *Clarín*, desde una perspectiva variada y diversa logran dar un retrato en profundidad, más que en escorzo, de un creador literario que, con toda justicia y merecimiento, figura hoy en la vanguardia artística de la escritura española.

*Vida y semblanza de Leopoldo Alas* constituye una aportación imprescindible para conocer informaciones, más o menos íntimas, de la personalidad del escritor; *Polémicas y amistades* contribuye al esclarecimiento de una serie de actitudes, tanto en pro como en contra, del genial plasmador de *Vetusta*; *Obra de «Clarín»: Teatro y versos*, proporciona juicios críticos de su ambiciosa vocación dramática (puesta de manifiesto en la obra tan mal acogida por el público por razones de índole no literaria, *Teresa* sobre todo), y sobre un olvidado aspecto de su creación literaria, sus *delitos poéticos* («... en mi niñez, en mi adolescencia y en mi primera juventud —afirma Leopoldo Alas— había escrito miles de versos, no tan malos como decían mis enemigos, que conocen de ellos una pequeña parte, pero al cabo capaces de sacar de sus casillas al dios de la poesía, aunque fuera éste de un natural menos irascible del que en efecto le caracteriza, como dicen ahora, los estilistas»), en los que se manifiesta un profundo sentimiento religioso (según Martínez Cachero) y una protesta contra lo excesivamente racional y científico (según Baquero Goyanes).

La cuarta parte del volumen, *Obra de «Clarín»: Crítica literaria*, con los trabajos de R. Gullón y M. Fernández Almagro, pone de manifiesto las realizaciones de su crítica higiénica y de policía, en la que se ganó múltiples enemigos. Sus *Paliques*, especialmente, notas sueltas, apenas apuntes, que no dicen mucho, pero que sugieren tanto al lector avezado, convierten a Alas en un magnífico teorizador de ideas estéticas, a la manera de un Feijoo en su *Teatro crítico*, y en un excelente difusor de la literatura nacional, en el interior y exterior del



país, siempre desde una óptica muy personal, agudísima y sagaz.

Por último, en *Obra de «Clarín»: Novelas y cuentos*, se encuentra, como se puede colegir, el núcleo más sustancioso del volumen que nos ocupa. Leopoldo Alas, artista de la palabra escrita, literato de primer orden, puso de manifiesto sus cualidades naturales —teniendo como base su cultura extensa, intensa y renovada sin cesar—, su intuición e ingenio poderoso, su gracia y sarcasmo, su gran fantasía, su exquisito buen gusto, sus magistrales dotes de constructor literario, su originalidad de pensamiento, su ternura delicada, su honda preocupación por la realidad y su sentimentalismo templado al estilo de Balzac, en esas novelas y narraciones breves que lo convierten en una figura señera de la literatura española.

El epílogo mejor de esta reseña sería la lectura minuciosa y detallada de esta antología clariniana realizada por el profesor Martínez Cachero.

JOSE ROMERA CASTILLO

## OSCAR WILDE O EL DANDYSMO COMO REBELDIA

LUIS ANTONIO DE VILLENA:  
*Conocer Oscar Wilde y su obra*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

Hace poco más de un año, la editorial Dopesa inició la publicación de esta colección de volúmenes monográficos entre cuyos estudios, de notable nivel en su mayoría, destacan algunos tan lúcidos como el de Eugenio Trías sobre Thomas Mann, o el de Fernando Savater, esclarecedora introducción a los nódulos más representativos del pensamiento nietzscheano. Sucinto pero prolijo informe sobre un movimiento sur-

gido en una época de ebullición, cuando el manifiesto tomaba el lugar del arte poético (y la locomotora el de la Victoria de Samotracia), el número dedicado al surrealismo frente al trabajo de Azúa sobre Baudelaire, el nombre de Freud y el de Leonardo frente (o junto) al de Mao, Einstein, Joyce o Borges, así como los distintos enfoques que cada especialista ha hecho de su objeto de estudio, da a la colección tan pareja armonía como amplitud y dinamismo: desde la introducción didáctica al guiño cómplice de quienes, compartiendo un mito, se encuentran en el espacio ritual de un discurso que lo bordea.

El volumen que ahora aparece, dedicado a Oscar Wilde, parece tener muy claras sus metas: «Culturalismo, paganismo, artificio, escándalo, dandysmo o anarquismo... Una amplia rebeldía en cualquier caso. Y esta estética en la vida, y vida en la estética, es el Wilde que voy a buscar en estas páginas.» Tal el programa que se traza Luis Antonio de Villena en la Introducción del libro sobre el más importante tal vez —esto quizá dependa más que del objeto, de las lecturas—, en todo caso, si al menos el más ampliamente conocido poeta inglés del decadentismo finisecular del XIX.

El origen del genio, San Oscar de Oxford (una formación estética), El brillo y la incertidumbre de un dandy poeta; un capítulo dedicado a la época más regular en la vida del poeta, entonces padre de familia y (consecuentemente, tal vez) madrugador periodista; El comienzo de la edad dorada o el comienzo de las rupturas; El retrato de Dorian Gray, entre la maestría literaria y la inmoralidad, para los castos ojos de la crítica victoriana; el apogeo del artista y del dandy y su relación con el joven Lord Alfred Bruce Douglas; una elección «¡El placer! Hay que elegir siempre lo más trágico...» y dos años de condena a trabajos forzados en Reading. Una coda, finalmente, El suicidio como una de las bellas artes. Tales son los capítulos a través de los cuales Luis Antonio de Villena nos devela la vida del poeta, sus entretelones, o más bien la puesta en escena de un autor-actor de su destino como de su máspreciado poema. Y así se reconstruyen para nosotros los momentos cumbres de una historia, uno tras otro como los cuadros de un drama, o de una ópera, como si entre la sociedad, el trabajo, la familia y el comienzo de la edad dorada no mediase un espejo roto, aquello que la crítica especializada, con el rigor que la caracteriza (a veces) llamó sólo años más tarde «fluir de la conciencia», o monólo-

go interior, etc. Pero esto es otra cosa y en tanto no esté en boca de un personaje no le corresponde a la crítica indagar en ello y en tanto no esté en la Correspondencia personal ni en el diario íntimo tampoco le compete al biógrafo.

Los capítulos más esclarecedores, en cierto aspecto, tal vez sean los dos primeros, referidos a las fuentes en las que se formó el joven Wilde (paganismo, prerrafaelismo, Ruskin, Pater, Byron), todavía fronterizos si se quiere entre lo biográfico puro y lo estético como programa y como concepción del mundo. La confluencia entre arte y vida en Wilde ni en cualquier otro, por dandy esteticista o poeta de la vida que se precie, no es tal como para hacernos confundir arte y vida uno con otra, obra y biografía, la Amada con la esposa del poeta, o el joven Dorian de El retrato... con el John Gray de Cheshire Cheese (quizá sea nuestra falencia).

Pero el especialista toma esta vez claramente por el camino de un Oscar Wilde como personaje disidente, escandaloso incluso, de una sociedad que se ha trazado muy claramente sus reglas de juego y no es cuestión de fracturas. Y entonces la vida de Oscar Wilde deja de ser solamente la vida de un hombre, catálogo de anécdotas y curiosidades cronológicamente organizadas. No, no se trata ya de la relación cuidada de un caso, ni mucho menos de la biografía de un poeta como aquellas de las monografías escolares, incluso académicas. Es el pretexto si se quiere, al menos el punto de partida, para la reflexión sobre una actitud que como tal excede el marco concreto de sus protagonistas.

«El dandysmo es una manera de la rebeldía. Es la personalización (en artista de una rebelión contra lo que se entiende por Bien en una sociedad determinada. Es la aceptación del Mal. Y así el dandy —para quien el atuendo significa la disidencia— busca el resplandor como signo último, como grito armonioso antes de la muerte, ya que el dandysmo es una decadencia. El dandy, pues, es frívolo y es desdichado; está volcado a la estética porque vive para la construcción artística de su personaje, hace de la estética la máscara veneciana de su desafío. Es, además, egocéntrico, impasible e impertinente. Egocéntrico, porque entregado a ese sutil arte de sí mismo, los demás son el pretexto del espejo. Impasible, porque eso le distancia y le desclasa, marca su rebeldía. De la impasibilidad nada puede esperarse, y al impasible nada le alcanza. E impertinente que postula siempre un canon de arte, esto es, donde la violencia

## CONTENIDOS HISTORICOS DEL DEBATIDO NACIONALISMO ANDALUZ

JOSE ACOSTA SANCHEZ: *Historia y cultura del pueblo andaluz*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1979.

José Acosta Sánchez, nacido en la provincia de Málaga en 1937, profesor de Derecho político en Barcelona, ha publicado varios libros sobre el desarrollo del capitalismo y las incidencias de la burguesía en España, temas que se corresponden de manera directa con los problemas políticos del centralismo y la depreciación de Andalucía. Estos eran los objetivos de un trabajo anterior al que vamos a comentar y que respondía al título de *Andalucía. Reconstrucción de una identidad y la lucha contra el centralismo*, también de Anagrama, 1978.

Su especialización política, su carácter de «emigrado» al centro de absorción cultural catalán y su convicción de que existe, rota pero profunda y reconstruible, una identidad asimismo cultural andaluza, de pueblo, de etnia, que a su juicio la historia acredita sin lugar a dudas, consiguen que José Acosta posea interés a la hora de intentar discriminar con pruebas y lo más objetivamente posible la legitimidad de la aspiración del pueblo andaluz a la independencia o autonomía o control del propio destino que, por lo pronto, obtengan cese el estado de depauperación y degradación a que se halla sometido y que, en el particular lenguaje de Acosta—proyectado conscientemente como arma política a fin de cooperar en la fundación de una teórica histórica que exceda los meros postulados de reivindicación económica actuales— se caracteriza por subordinación, pérdida de la identidad y alienación cultural provocadas por la consolidación del modo de producción capitalista y del Estado centralista de España.

Para Acosta la frustración y el sentido del expolio andaluces tienen causas concretas, que estudia basado en el presupuesto metodológico de hallar la correlación entre la decadencia material y la pérdida de identidad. Entiende el autor que la clase obrera andaluza es la depositaria del legado histórico y cultural cuya recuperación interesa.

El análisis de las «rupturas históricas» como base para la definición de la identidad andaluza le lleva al autor a determinar históricamente estadios de progreso y culminación en el pasado de la entidad geopolítica, y que cifra en la vieja civilización de Tartessos, en la Bética y Al-Andalus. Los tres hitos históricos, según Acosta y manejados como *hipótesis metodológica*, plausible si aceptamos su esquematismo, representan una línea de continuidad y progreso en la constitución del carácter autóctono de Andalucía.

La «ruptura» y la regresión comienzan con el feudalismo y el moderno modo de producción capitalista. Acosta defiende la savia y el florecimiento de la cultura arábigo-andaluza. Las tierras feraces del sur de la Península sirven de asentamiento crucial y puente entre las primeras culturas de la humanidad, orientales, mediterráneas, y la Europa atrasada de la antigüedad y la Edad Media. Este enriquecido componente gestado a lo largo de tres mil años gravita, parece, sobre el andaluz y lo hace reacio a asumir las decantadas glorias de la «civilización occidental». «Todo lo cual tiende a reflejar—dice Acosta—que las rupturas de la historia de Andalucía, así como el quebrantamiento del fondo racial autóctono—tartesio/bético/andalusi—, con las guerras, exterminios y expulsiones, producidas desde la invasión castellano-leonesa, no impidieron la filtración del pasado, que llega incluso a especificar al pueblo andaluz como tal, marcando decisivamente su identidad cultural.»

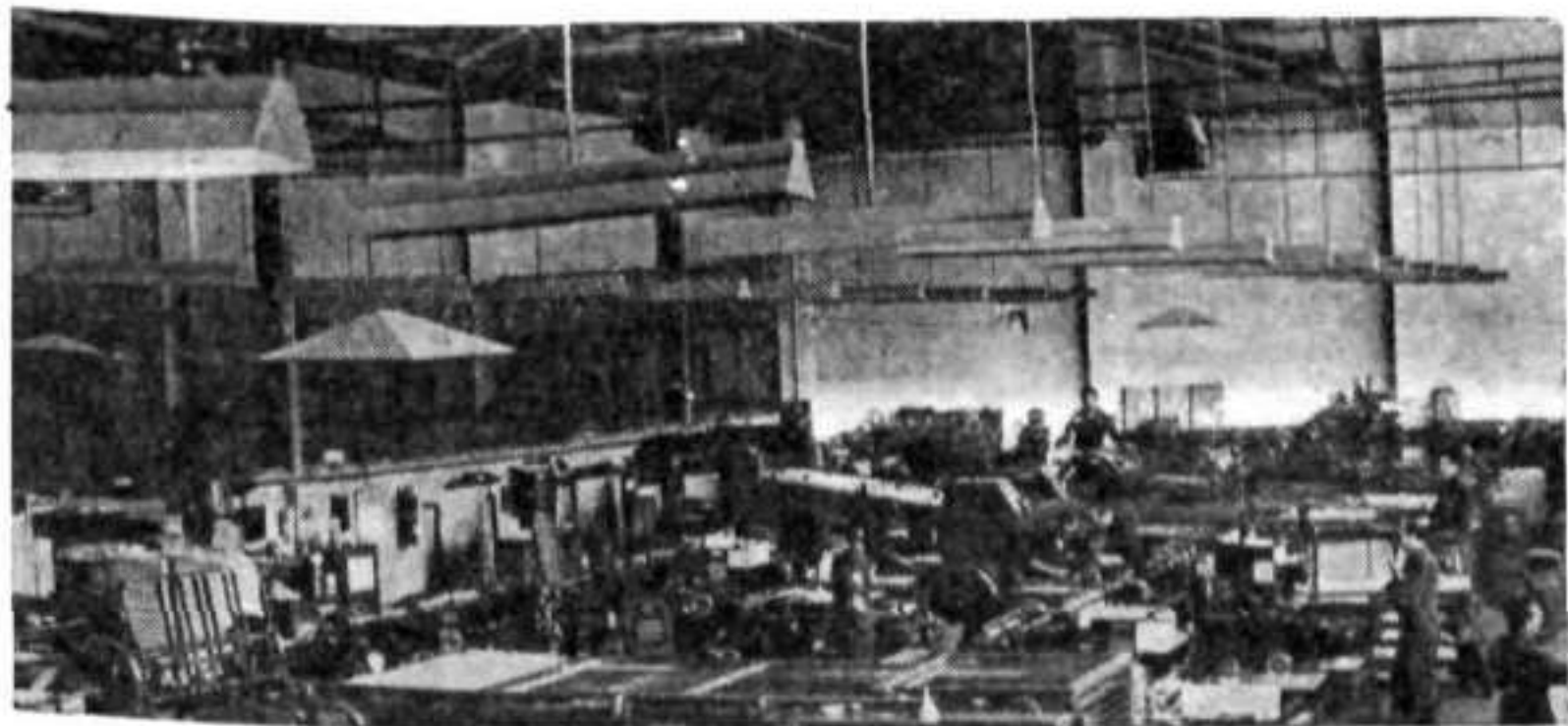


En las claves del subdesarrollo andaluz, José Acosta hace intervenir, entre otros elementos, la desindustrialización a que lo sometió el imperialismo inglés, ávido de riqueza minera, y el «cuadro capitalista mundial».

La lectura de *Historia y cultura del pueblo andaluz* nos sugiere que las claves del subdesarrollo de este pueblo vapuleado, antes que un problema específica y privativamente andaluz, es un problema universal referido a la estrategia del capital y a la naturaleza de los Estados modernos. Antes que un problema de identidad histórica —las propuestas históricas referidas a pequeñas áreas no son casi nunca convincentes—, es un problema de sociedad moderna que camina hacia una formulación más eficaz y justa de los derechos humanos, aunque, por otra parte, es del mayor interés el esfuerzo de Acosta —si bien en momentos dados parece un tanto ingenuo o forzado el tratamiento «compartimental» que le da a la historia— por crearle vínculos etnográficos y culturales afincados en el tempestuoso y relativista pasado a una indudablemente necesaria reivindicación política y social de hoy. La reivindicación está clara. La intención del fundamento histórico, también. Sólo restaría comprobar o matizar algunos extremos de la conciliación, pero yo me siento particularmente más cómodo cuando la ambición historicista se limita a estudiar, por ejemplo, los movimientos andalucistas surgidos en los dos últimos siglos, con Francisco María de Tubino, Blas Infante —ya considerado como «padre de la patria andaluza»— y, entre otros, el vigente Partido Socialista Andaluz. La comodidad y el convencimiento crecen cuando por «andalucismo» se entiende —despreocupados ahora de Tartessos, de la «continuidad» y de las «rupturas»— autogobierno, igualdad con los otros pueblos de España y superación del subdesarrollo. Este lenguaje es válido.

En resumen, el pequeño pero denso ensayo de José Acosta Sánchez me parece necesario para adquirir idea rápida y clara de las aspiraciones del pueblo andaluz en su dimensión de entendimiento de la historia y lucha por la igualdad desde la vertiente socialista regional, que es una de las opciones a considerar y que, por cierto, ha tenido un rápido y enérgico detractor en la persona de Carlos Martínez Shaw, profesor de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona (*El País*, 18-8-1979), también andaluz y residente en Barcelona (dos andaluces «emigrados» a la greña). Martínez Shaw clama contra la debilidad de las tesis de Acosta, lo despoja de cientificismo histórico y lo incluye en una actitud partidista de cara a defender las actitudes «insensatas» del ya citado PSA. Entrar en la polémica sería otra insensatez (al menos en este plano recensionista un tanto coactivo formalmente y que no es la base idónea para planteamientos polémicos), pero quiero señalar un defecto común de los dos autores: tanto Acosta como Martínez son tajantes, y a mí me parece que lo primero que hay que aprender en la historia es la dubitación y eliminar (intentar eliminar) la sospecha de que los análisis históricos se llevan a cabo en función de consignas partidistas (muy nobles cuando la causa es noble, y perdón por la perogrullada), aunque ello no pase de ser una ilusión.

EDUARDO TIJERAS



debe estar velada —porque la impertinencia es en tal manera un arma—: Defiende de los ataques (del odio que la grey siente por lo singular) y marca la diferencia. Aparta, de nuevo. Y el dandy se quiere distante porque se sabe solo.»

Aguda reflexión sobre el dandysmo, como filosofía de vida, como respuesta o al menos como una de las voces de un diálogo, por cierto controvertido, entre quien se sabe —o se pretende o se procura— individuo, esto es singular, diferente, frente al medio, la sociedad o la grey, a decir de Villena. A partir de estos presupuestos compone el retrato y la biografía de Oscar Wilde, un dandy que entre copa y copa, pareciera ser, entre efebo y efebo, va escribiendo un poema o un cuento —y alguno hasta socializante— o va asistiendo, curiosamente ataviado, al estreno de una comedia o de un drama cuyo texto concibió nunca se sabe bien cuándo, tal vez entre paseo y paseo, entre aventura y aventura, como un sueño entre un día y otro.

Cómo pasa la vida de un dandy por el discurso de los personajes que crea el poeta, qué tipo de transformaciones va sufriendo una filosofía y una estética como programa y como imago mundi en su devenir texto, son preguntas que quedan flotando en el aire una vez concluida la lectura lineal del libro. ¿Habría sido él mismo el lugar apropiado para comenzar a develarlas? Tal vez. Tal vez por el contrario sea objeto de estudio más propio de una investigación más minuciosa o más especializada, que escapa por tanto a los propósitos antes delimitados. De todos modos, para conocer Oscar Wilde (y su obra) la lectura de este libro no deja de ser un comienzo estimulante. Tal vez por lo que plantea. Tal vez precisamente por lo que no responde.

MERCEDES ROFFE

## UN LIBRO POLEMICO SOBRE LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS

EQUIPO «PEDOBLE»: Escucha, adulto: estos son nuestros derechos. Colección Jaramago. Editorial Debate. Madrid, 1979.

En este Año Internacional del Niño, el equipo «Pedoble», que lleva la colección Jaramago, con valiosos títulos en su haber, ha publicado un sorprendente libro —«Al fin un libro escrito por los niños», dicen—

que está despertando polémicas y que, según algunos críticos de literatura infantil, roza el borde de la heterodoxia.

Aunque, como se ha dicho arriba, el libro aparece con la firma, digamos, del mencionado equipo, sus verdaderos autores son los propios niños, un grupo escogido entre varias aulas del colegio L. A. de Pizarrales, de Madrid, cuyas edades oscilan entre los seis y los quince años.

No hay que decir que aquí habla la sinceridad; que aquí se dice la verdad, a veces cruda, repelente otras, pero, directa y refrescante, sin duda. Su pretensión es que, entre tanta imposición de los mayores—«cuidado», «calla», «no hables», «no toques», «compórtate», etcétera—se oigan ya de una vez sus voces auténticas.

Así comienza el «comic» con que se abre el libro: «El niño tiene unos derechos, pero casi nadie los respeta.» El tema no deja de ser inquietante. Nuestra experiencia de mayores nos confirma que esto era verdad en nuestra niñez. Pero, ¿ocurre lo mismo ahora? ¿No gozan los niños de hoy de más libertad que los de hace veinte años, pongamos por caso? Yo me atrevería a decir que sí. Casi lo afirmaría. Seguidamente podría preguntarse: ¿gozan de la plenitud de sus derechos? Esto es ya otro cantar. Habría que situar semejante pregunta en distintos puntos geográficos del mundo. Y las respuestas serían distintas también, lógicamente. Del mismo modo habría que proponer: ¿en qué consiste la plenitud de sus derechos?

Todo se torna interrogante a la hora de tratar estos temas. Aparte, como se sabe, la proclamación programática de los Derechos del Niño, de la Asamblea General de las Naciones Unidas, y en cuyo considerando se recuerda que «la humanidad debe al niño lo mejor que puede darle», el problema se vuelve complicado a la hora de atribuir a los pequeños unos derechos que supongan, a su vez, una delimitación de los de los mayores. Es decir, ¿hasta dónde llega la libertad del chico y dónde comienza la del adulto?

En un capítulo de este libro, que lleva por título «Los mayores... ¡qué lata!», se recogen estos pensamientos:

«—Los mayores son los únicos que tienen derechos.

—Los mayores son nuestros enemigos.

—Los mayores no nos dejan ni respirar.

98 —Estos mayores son muy mandones, sobre todo con los niños.

—Los mayores abusan de nosotros porque somos débiles.

—No tenemos ni voz ni voto. ¡Y a callar!»

Quizá parezcan insolentes semejantes declaraciones. Inmediatamente viene la pregunta: ¿tienen base real? De nuevo hay que acogerse al sistema de la duda: unas veces sí, otras no. Sea como fuere, hay que tener en cuenta, sin embargo, que tales pensamientos reflejan un estado de situación límite.

Los niños buscan indudablemente su individualidad, el afianzamiento de su personalidad. En el apartado «No nos dejan hablar» hacen revelaciones como éstas:

«—Queremos nuestra propia libertad, no la de ellos.

—Tenemos derecho a la fantasía.

—Tenemos que decidir nuestras cuestiones por nosotros mismos.»

De nuevo, materia para la discusión. Y los niños insisten:

«—Los niños unidos de todas las razas un gran mundo harán donde no habrá odio, sólo felicidad.»

El libro termina con una antología de textos de dudosa calidad literaria. (Aunque no es esto lo que importa principalmente aquí.) Procede preguntar, sin embargo, si los textos seleccionados—su contenido temático—responden a una verdad generalizada o son sólo exponente de un concreto estrato social. Lo que sería interesante conocer a ciencia cierta, so pena de incurrir en flagrante demagogia.

«Escucha, adulto: estos son nuestros derechos» es un libro polémico, cordial, duro, pero lleno de interés. El interés que despierta todo cuanto hinca sus raíces en la observación directa. Sin lugar a dudas, un libro digno de ser sometido a discusión. Y del que saldrá luz para los problemas que plantea. Que no son pocos.

FRANCISCO TOLEDANO

## LA INOPERANCIA DE LA MAGIA

PEDRO CIRUELO: *Reproución de las supersticiones y hechicerías*. Introducción y edición de Alva V. Ebersole. Albatros Ediciones. Hispanófila. Valencia, 1978.

La superstición y la hechicería tienen muy profundas y antiquísimas raíces en el campo de la cultura popular, y ello por motivos históricos y porque frente a la adversidad, los ignorantes y los necesitados padecen con mayor frecuencia situaciones apremiantes. La Igle-

sia católica hubo de luchar en el Renacimiento contra corrientes tradicionales y contra naturales impulsos subjetivos que se oponían al racionalismo escolástico y a la esencia de su doctrina. Otro aspecto del problema, mucho más complicado, fue la necesidad de intervenir en el ámbito del conocimiento para deslindar lo científico y lo diabólico, pero su hegemonía en el mundo cristiano imponía la acción de su magisterio y lo hubo de llevar a cabo con escaso bagaje y harta rigidez.

El maestro Pedro Ciruelo, primer catedrático de filosofía tomista en la Universidad Complutense (1510), quiso seguir los pasos de Martín de Castañega en esta materia, y a este fin escribió un tratado muy sistemático y bien construido para demostrar filosóficamente la inoperancia de la magia y de los actos supersticiosos, así como el grave pecado que entrañaba su ejercicio. El libro estaba encaminado a las autoridades civiles y eclesiásticas que no perseguían con energía suficiente aquellas prácticas diabólicas y a los clérigos, que debían bregar con la excesiva credulidad de sus feligreses.

Pedro Ciruelo busca un respaldo inapelable para sus argumentos, y lo halla en el primero de los mandamientos de la ley divina. Sin embargo, el amor a Dios sobre todas las cosas, con la ayuda de un ejemplo de Santo Tomás, se transforma en devoción y lealtad, se centra luego en esta última virtud ahondando en las obligaciones que el caballero tiene con respecto a su príncipe, y ya en este ámbito metafórico, pero rigurosamente mundanal, escribirá sobre el «voto y homenaje» hecho en el bautismo, y pondrá en boca de la divinidad expresiones como «yo soy un dios muy celoso de mi honra», para demostrar que la ocupación en la magia o el incurrir en supersticiones son servicios al diablo y traición al señor natural.

El sistemático rigor con que está construida la obra, facilita la búsqueda de las diferentes modalidades supersticiosas, y de las cristianísimas razones que su autor opone, ofreciendo un panorama bastante completo de la situación a principios del siglo XVI y, al paso, abundantes elementos de juicio en relación con obras meramente literarias. Por ejemplo, un escrupuloso análisis del *Alguacil endemoniado*, de Quevedo, no puede prescindir del capítulo dedicado a «los sacadores de espíritus malos en las personas que están endemoniadas», y de contraponer la narración a las objeciones moralizantes y definitivas de los clérigos especializados

en lanzar demonios, a la vanidad de la conversación con el malo, aunque «nos parezca que dice verdades», y a otros rasgos dispersos que ofrecen curiosas afinidades. De igual manera que algunos pasajes traen a la memoria el eco de varios personajes de la picaresca.

Hay ocasiones, para los aficionados a la parapsicología, en que el texto brinda interesantes sugerencias acerca de las casas endemoniadas o de los conventos en que se introduce el diablo «y hace ruidos y estruendos, y da golpes en las puertas y ventanas, y echa cantos

y piedras, y quiebra ollas y platos y escudillas».

A pesar de las diez ediciones antiguas conocidas y de una reimpresión moderna en tirada limitada, no es fácil encontrar ejemplar de la obra de Ciruelo, y consideramos positivo que Alva V. Ebersole haya preparado esta nueva edición para Hispanófila. Es lástima, sin embargo, que no haya cuidado más el texto, pues contiene bastantes erratas (*anti* por *ansi*, *diez más* por *diezmas*, *quanto* por *quitó*, *cauallos* por *caualleros*, *hizo* por *hijo*, etc.), pues aunque alguna sea de la edi-

ción manejada, debió salvarse, siquiera en nota. De igual modo, por la importancia del libro y por la materia que trata, hubiera sido una excelente ocasión para cotejar la primera edición conocida (1538) y la última de las antiguas (1628), ya que parece impensable que no fuera expurgada en algunos pasajes, como tantos otros títulos, y es de gran interés el conocer las alteraciones que padeció el tratado al cabo de esos noventa años para poder analizar las causas de los cambios introducidos.

FELIPE C. R. MALDONADO

---

## HISTORIA DEL "COMIC" ESPAÑOL 1875-1939

---

ANTONIO MARTIN: *Historia del «comic» español: 1875-1939*. «Colección de Comunicación Visual.» Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

---

En estos últimos años la proliferación del «comic» ha dado lugar a una serie de estudios interesantísimos, no sólo en España, sino en todo el mundo. Hemos de citar en primer lugar «Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas», de Umberto Eco; «La bande dessinée», de Gérard Blanchard; «Tebeo y cultura de masas», de Luis Gasca; «Los "comics", arte para el consumo y formas "pop"», de Terenci Moix, y «El "comic" femenino en España», de José Antonio Ramírez. La bibliografía es inmensa. Sobre «El lenguaje de los "comics"» ha escrito muy acertadamente Román Gubern. En 1967, Antonio Martín publicó unos valiosos «Apuntes para una historia de los tebeos», y funda y dirige la revista *¡Bang!*, especializada en la información y el estudio de la historieta, que es la palabra que corresponde al término anglosajón de «comic».

Esta forma de literatura popular, con preponderancia de la imagen que tiene antecedentes nada menos que en la prehistoria y a lo largo de los siglos, no sólo en libros sino en escultura (columna de Trajano), arquitectura y pintura (puertas catedralicias, «predellas» de retablos), y en pliegos de cordel, aleluyas, «images d'Epinal», francesas, «Bilderbogen» alemanes, en nuestros días alcanza una difusión enorme, y es lectura predilecta de chicos y grandes.

Antonio Martín se fija principalmente en los centros editores que son Madrid y Barcelona y en las revistas satíricas de fin de siglo como *La Filoxera*, *El Buñuelo*, *Madrid Cómic*, *El Tío Verdades*, *Bar-*

*celona Cómica*, *La Mosca*, etc., donde se populariza la obra de dibujantes como Pellicer, Tomás Padró, Moliné, Cilla, Urrutia, Apeles Mestres, Mecachis, Pahissa, Melitón González y Xaudaró. En las caricaturas, ilustraciones, chistes e historietas están los primeros pasos de la creación del lenguaje del «comic». Naturalmente que están los antecedentes de los dibujantes extranjeros: el suizo Rodolphe Töpffer, que ya en 1840 es autor de historietas; el alemán Wilhelm Busch, creador de Max y Moritz, y el francés Christophe, extraordinario dibujante de las historias de «Le sapeur Camember» y «La famille Fenouillard».

Como ejemplo de revista donde se concede gran importancia a la obra gráfica de los dibujantes, Antonio Martín cita acertadamente el ejemplo de *La Ilustración Española y Americana*, donde destaca el dibujante Tomás Padró.

El ejemplo más antiguo de historieta está localizado en 1875 en la revista infantil *Los Niños*. Se titula «Un drama en la nieve», donde un personaje caricaturesco queda encerrado en una bola de nieve que arrastran varios niños. Ya en 1881, en Barcelona se publican las «Historietas ilustradas», de Wilhelm Busch, que tienen amplia difusión. De paso anotemos algo curioso que no se dice en este libro, pero que para la historia de la literatura infantil es muy interesante: las aventuras de Max y Moritz se traducen muy pronto al catalán, y todavía no se han traducido al castellano, lo cual posiblemente será debido a la publicación de las «Historietas ilustradas».

En 1854 nace Apeles Mestres, que va a ser uno de los genios de la ilustración, aunque todavía no exista la monografía que se merece este artista sobre su obra completa, que está dispersada en revistas y periódicos, y museos mal instalados. Co-



labora Apeles Mestres en *El Gato Negro*, *La Ilustración Española*, *Blanco y Negro*, *El Globo* y *El Liberal*. Publica varios libros de historietas: *Cuentos vivos*, *Más cuentos vivos*, *Granizada*, *Danza macabra*, *Servicio obligatorio*.

El artista escogido por Galdós para ilustrar los *Episodios Nacionales* en su edición de lujo, es uno de los primeros creadores del «comic» español. Luego vendrán Cornet, Apa, Junceda, Llaverías, Opisso, D'Ivory.

Antonio Martín pasa a estudiar el «comic» en la prensa satírica madrileña, como *El Mundo Cómic* (1871), *Mecachis* y las innovaciones del lenguaje gráfico. Este «comic» costumbrista y satírico, añadiríamos nosotros, podría estar relacionado con el auge del sainete y la temática popular propia, de Ricardo de la Vega y de Arniches. En las revistas *Blanco y Negro* (1891) y en *La Gran Vía* (1893) también aparecerán buenos ejemplos de historietas. Uno de los dibujantes más conocidos y fecundos es Cilla (por cierto que su nombre recuerda el del famoso Cille alemán, del mismo estilo gráfico). El juicio de Antonio Martín sobre este artista nos parece severo: «En conjunto la obra de Cilla revela a un autor mediocre y con un dibujo poco expresivo, resuelto mediante fórmulas de oficio.» Creemos que Cilla es un dibujante extraordinario. Más famoso aún es Xaudaró, con sus millares de colaboraciones, que si antes el ritmo narrativo de la historieta era muy lento, gracias a él se hace más rápido. Xaudaró, el del perrito, como se le llamaba, ha quedado en la memoria de varias generaciones. En *Gente Menuda*, periódico infantil, creó la primera historieta de ciencia ficción en serie, titulada «Vida y milagros del hijo de Gedeón».

A fines del XIX y principios del XX aparece el «comic» como complemento de revistas y como elemento recreativo. *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Blanco y Negro*, utilizan el «comic». De 1900 a 1917 son numerosos los dibujantes que dibujan historietas en revistas humorísticas: Cornet, Apa, Méndez Álvarez, F. Ramírez, Junceda, Karikato, Xaudaró, Atiza, Bagaría. Destaca la revista *Monos*, con diversas historietas.

A continuación Antonio Martín pasa a estudiar el «comic» en la prensa infantil, para lo cual antes hace un breve resumen de la historia de las revistas infantiles, que arranca del año de 1978 en que aparece *La Gaceta de los Niños*. (Otro inciso para advertir que poseemos los dos libros de este periódico, que no está en la Biblioteca Nacional de Madrid, ni que sepamos hasta ahora, en ninguna otra biblioteca.) Destacan *El Amigo de la Niñez*, *La Educación*

*Pintoresca*, *La Primera Edad*, *El Camarada* y otros.

En 1900 el *Album de los Niños* empieza a publicar historietas, y poco después *En Patufet*, *Infancia*, *Gente Menuda*, *El amigo de la Juventud*, y *Los Muchachos*. «Gente Menuda» aparece como sección de *Blanco y Negro* y en 1907 se convierte en suplemento. Aunque Antonio Martín no señala la posible influencia italiana, nosotros vemos una evidente, que es la del famoso «Il Giornalino della Domenica».

El dibujante Atiza introduce hacia 1808 el bocadillo en la historieta, lo que supone una innovación, ya que el texto no va al pie de la viñeta recuadrada sino que sale en una nubecilla de la boca del personaje, y a eso se le da el nombre de bocadillo. José Robledano continúa el experimento de Atiza, y en 1910 en la historieta titulada «El suero maravilloso» no sólo introduce los bocadillos, sino que rompe la distribución de las viñetas simétricas. Faltan aún las onomatopeyas, los signos y convenciones gráficas que son los hallazgos del montaje. Y todavía el texto sigue sin integrarse dentro de las viñetas, a pesar de los bocadillos.

En *Los Muchachos* ya se empieza a observar la influencia del «comic» americano y europeo, adaptados a la española.

Antonio Martín, minuciosamente y con acierto, estudia el nacimiento de una nueva prensa de «comics» de 1917 a 1923. Entre estos periódicos destacan *Dominguín*, *Charlot* y *TBO*, que intentan captar tanto a los adultos como a los niños. Aparece el *TBO* recreativo, sin pretensiones ideológicas, que distraiga y expanda, editado por el impresor Arturo Suárez, y luego por Joaquín Buigas. Luego el *TBO*, tebeo será nombre genérico de todas las revistas infantiles, tal es su éxito y difusión. En él colaboran Méndez Álvarez, Opisso, Yorick, Serra Massana y otros. Urda utiliza el primer plano y busca encuadres originales. Entre los editores de Barcelona de publicaciones de producción industrial aparece Juan Bruguera y crea la empresa de *El Gato Negro*, y en 1921 empieza a publicar *Pulgarcito*, éxito comercial. Por otra parte, el editor Magin Piñol crea *Colorín*, *Pierrot*, *El Patinete*, *Mary Osborne*, donde se publican historietas de Urda, Robert, Tinnet, Rapsomanikis y Asha, el famoso ilustrador de Pirulete, editado por Sopena.

«Es un hecho—dice Antonio Martín—que ahora se comienza a comprender que la historieta es un medio diferente, con un lenguaje propio que tiene sus leyes particulares, y ello se traduce en la obra de las nuevas generaciones de creadores gráficos».





En 1920 aparece *BB*, revista para las niñas españolas, que tiene relación con el contexto social y educativo, en el que se intenta una separación de sexos, reduciendo el femenino «a los altares o a la cocina». Aparecen revistas de historietas de tema cinematográfico *El Gato Félix*, *Charlotín*, *Shirley Temple*.

Antonio Martín analiza los «comics» para niños en idioma catalán. Los más famosos son *En Patufet*, fundado en 1904, con 60.000 ejemplares de tirada, donde colabora Josep María Folch y Torres, y *La Mainada* en 1921, para «fer patria i cultura». Colaboran en éste nada menos que: Aureli Capmani, Carles Riba, Adrià Gual, Josep María Segarra, María Manent y Víctor Catalá. Son de un catalanismo activo y propulsores del honor patrio. Los dibujantes son D'Ivory y Apa, Lola Anglada, Cornet, Junceda y Castanis. Es, también, revista destacada *Violet* de 1922.

A. Martín pasa a estudiar el auge del «comic» bajo la Dictadura de 1923 a 1930, y la prensa infantil de intención ideológica como *Titirimundi* y *Alegría*, donde colabora Rafael Barradas. En Madrid aparecen *Gracia* y *Justicia*, *Buen Humor*, *Muchas Gracias*, *Gutiérrez*. En *Buen Humor* colaboran los dibujantes: Bagaría, Federico Ribas, Sirio, Menda, Bartolozzi, López Rubio, Echea, K-Hito, Robledano, Penagos. En *Muchas Gracias* dibujan: Demetrio, Serny, Mihura, Menda, Díez Antón.

En las revistas infantiles como *Chiquilín* (1924) destaca Robledano, y en *Pinocho* (1925), dirigido por Bartolozzi, destaca K-Hito, creador de la célebre historieta «De cómo pasan el rato Currinche y Don Turulato», una de las historietas preferidas de nuestra infancia. Colaboran en *Pinocho*: Manuel Abril, Magda Donato, Luis de Tapia, Edgar Neville y Echea. Allí, también se publican «comics» norteamericanos como «Paco Morranguis» (Felix the Cat), «Anita buen corazón» (Orphan Annie), «El Capitán Corretón y sus chicos Tin y Ton» (The Katzenjammer Kids, que en el fondo son una versión de Max y Moritz).

Capítulo aparte merece el tema de el «comic» en los diarios y revistas para adultos, como *El Debate*, *La voz de Aragón*, *El Imparcial*, *El Sol*, *Estampa*, etc... El «comic» en una sociedad de evolución, como es la que va de 1930 a 1936, también merece otro capítulo aparte. De estos años data la renovación de las revistas. En 1931 surgen nuevos editores, e irrumpe con fuerza el nuevo «comic» norteamericano en el mercado español. Aparece *Yumbo*, el *Aventurero*, la revista de *Tim Tingles*, *Mickey* según el modelo italiano *Topolino*. La com-

petencia del editor Vecchi y de Molino obliga a los editores a buscar nuevas soluciones a sus revistas. Los dibujantes Arnal y Tomás son los renovadores del «comic» español. Aparece el nuevo «comic» de aventuras fantásticas, por ejemplo: Riera Rojas es el autor de la historieta seriada «La ciudad aérea» y «La isla de los Galeones». El auge de la ilustración y del cartel, a través del Salón de Humoristas, organizado anualmente por José Francés, contribuye a la exaltación de los ilustradores: Emilio Ferrer, Ribas, Penagos y otros. El dibujante de «comics» como profesional tiene que ser tenido en cuenta.

Si hasta los años treinta la historieta española ofrece un predominio de los temas tratados humorísticamente, conforme a la moda internacional, que desde el XIX gira en torno a la sátira y el humor, ahora las historietas responden al concepto de aventura, ciencia-ficción y fantasía. Es en el contexto de los años treinta que se sientan las bases del «comic» moderno, nos dice Antonio Martín. Como historiador que es Antonio Martín, a lo largo de todo el libro trata de establecer una correspondencia entre lo literario y lo histórico, de modo que podría hablarse de un intento de hacer una historia social del «comic». Por eso, a principio de cada capítulo coloca un telón de fondo con los principales acontecimientos históricos. Es evidente que, por muchos esfuerzos que se hagan, no siempre coincide el desarrollo de la literatura con el desarrollo de la historia, y esto lo ha reconocido el mismo Arnold Hauser. Sin embargo, en el caso de los capítulos dedicados a «Guerra civil y comics-1936 y 1937» el estudio del «comic» en la zona republicana y el «comic» y el alzamiento militar ofrece ejemplos donde lo social, lo histórico y lo literario tienen verdaderas correspondencias. Las Revistas *Flechas*, falangistas, y *Pelayos*, carlistas, en su fusión posterior de *Flechas* y *Pelayos*, así como las revistas *Almanaque Pionero*, *Pionero Rojo* y *Pionerín* son casos del mayor interés, por la curiosa amalgama de política y literatura, dedicada a los niños rojos y a los niños azules.

Con el deterioro del «comic» al final de la guerra y el comentario del resurgimiento del nuevo «comic» español hacia los años 60, el autor anuncia un segundo volumen que vendrá a completar este exhaustivo trabajo. El libro va probablemente ilustrado, como todos los de la «Colección de Comunicación Visual», y el trabajo de selección de ejemplos es de lo más acertado.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

# ¿QUE ES ESPAÑA?

PERE BOSCH-GIMPERA: *Espanya*. Edicions 62. Barcelona, 1978.

Pere Bosch-Gimpera, la máxima figura de la Universidad catalana en este siglo—bastaría con recordar su sensacional labor en la creación y presidencia de la Universitat Autònoma de Barcelona—y uno de los intelectuales más preclaros de la Península, resulta para los españoles de hoy en día un nombre ciertamente conocido, si bien su personalidad y su obra aparecen circuidas por una confusa nebulosa, en parte debida a su alejamiento físico desde 1939—año en que partió al exilio—y en parte a causa de que sus libros y sus teorías han tenido desde entonces muy escasa difusión entre nosotros, pues eran objeto de condena por la censura franquista. Sin embargo, dejó en España y, sobre todo, en Cataluña una pléyade admirativa y fiel de discípulos y seguidores, aparte de ser ilustre pontífice de una escuela internacional de la investigación histórica, principalmente en el campo de la Prehistoria y de la Arqueología. Nacido en Barcelona en 1891 y perteneciente a la clase media en su estrato económico más bien bajo, cursó Filosofía y Letras en la Universidad barcelonesa, siendo uno de sus maestros el prestigioso Lluís Segalà Estalella, a la par que seguía la carrera de Derecho. En Madrid, donde se doctoró en ambos títulos, entró en contacto con Menéndez Pelayo y con Francisco Giner de los Ríos, dato ilustrativo de su liberal talante y de su amplísima curiosidad por el saber. Después partió a Alemania, donde ensanchó sus conocimientos con los grandes investigadores del pasado—Wilamowitz, Kossina, Schmidt—, cuyo rigor científico importó a nuestra patria y con la inteligencia crítica suficiente para podar lo que había en tales estudiosos de exa-

geración romántica nacionalista. Aquí pasó a ser en seguida la primera figura peninsular. Moriría en Méjico, en el año 1974. Durante sus años de transtierro profesó en Oxford, ocupó un alto cargo cultural en la Unesco, enseñó en la Universidad de la capital mejicana y creó en torno suyo un núcleo de destacados historiadores iberoamericanos. Después de esta referencia al hombre, que se hacía necesaria, dadas las circunstancias que en él concurren, pasemos al libro titulado *Espanya*, que no fue concebido por Bosch-Gimpera como tal, sino que se trata de una conferencia pronunciada en plena Guerra Civil como inauguración de curso en la Universidad de Valencia. Se editó en aquellas calendas, mas no pudo ser objeto de distribución, ya que la ocupación de las tropas del general Franco significó el aniquilamiento de la obra recién nacida.

*Espanya* apareció hace menos de un año en la popular colección dirigida por dos sobresalientes especialistas de las Letras catalanas como son Joaquim Molas y Jordi Castellanos y el pòrtico introductorio corre a cargo de Miquel Tarradell, un investigador de primerísimo orden del pasado de Cataluña, quien nos señala que la tesis sustentada por Bosch-Gimpera en el breve libro de nuestra atención fue rebatida implacablemente nada menos que por Ramón Menéndez Pidal. Mi misión como comentarista no es la de entrar en la polémica ni decantarme hacia uno u otro lado, sino exponer la interpretación que el eximio Pere Bosch-Gimpera hace de la esencia de España, de lo que él entiende por España. Caso único en su bibliografía, puesto que todas sus incursiones fueron sobre el pretérito. Seguramente el terrible drama que vivía nuestro país le llevó a formularse la pregunta que todos nos hemos hecho alguna vez: ¿Qué es España?

Según Bosch-Gimpera, España

tiene una común geografía, pero no una misma historia. La Península es una suma de pueblos, de grupos étnicos muy diferenciados, y esta diferencia, pese a cíclicos y multi-seculares intentos por anularla, se mantiene intacta y superviviente. Roma y el Imperio del siglo XVI son los mayores esfuerzos en tal sentido, sin olvidarse de las invasiones bárbaras y musulmanas y sin omitir a Felipe V, otro extranjero que se injerta en España. Observemos el verbo injertar, indicativo de la imposición de algo extraño a un cuerpo—en este caso, el cuerpo de los pueblos indígenas peninsulares—, aunque también signo de fusión con dicho cuerpo. Los romanos, los godos, los árabes, los flamencos de Felipe el Hermoso y de Carlos V, los franceses de la Casa de Borbón y los invasores napoleónicas dejarán un rastro permanente, una influencia profunda en la Península, desde el idioma latín hasta las ideas de los afrancesados. Empero, no podrán desarraigar lo autóctono, encarnado por el pueblo y manifiesto periódicamente por movimientos sísmicos. Para Bosch-Gimpera, la visión ortodoxa de España, de identificar el supremo momento de ella en los Reyes Católicos y en Carlos V, es una falacia, pues a su entender tanto Roma como los Austrias, así como los restantes extranjeros que se apoderaron por medio de la invasión, por medio de dinastías o por medio de ideas de nuestro país, encarnan superestructuras que ahogan la vitalidad, la pujanza y el esplendor de la autóctono. Ahogan, sofocan, distorsionan y silencian, aunque no matan, no exterminan, puesto que el imperativo étnico, la fuerza de la propia naturaleza histórica, la realidad peninsular, son elementos imperecederos.

Lo indígena se levantará frente a Roma, que tardará tres siglos en conquistarnos; frente al Mogreb, que acabará siendo expulsado des-

## ¿EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS?

GÜNTER WALLRAFF: *El periodista indeseable*. Colección Documentos. Editorial Anagrama. Barcelona, 1979.

El periodista indeseable, título que se da a sí mismo el escritor alemán Günter Wallraff, es el prototipo de informador que no repara en medios con tal de averiguar la verdad. Sus reportajes denuncian diversos aspectos de la sociedad alemana, en especial del mundo laboral.

Wallraff decide comprobar la situación del trabajo a destajo y la

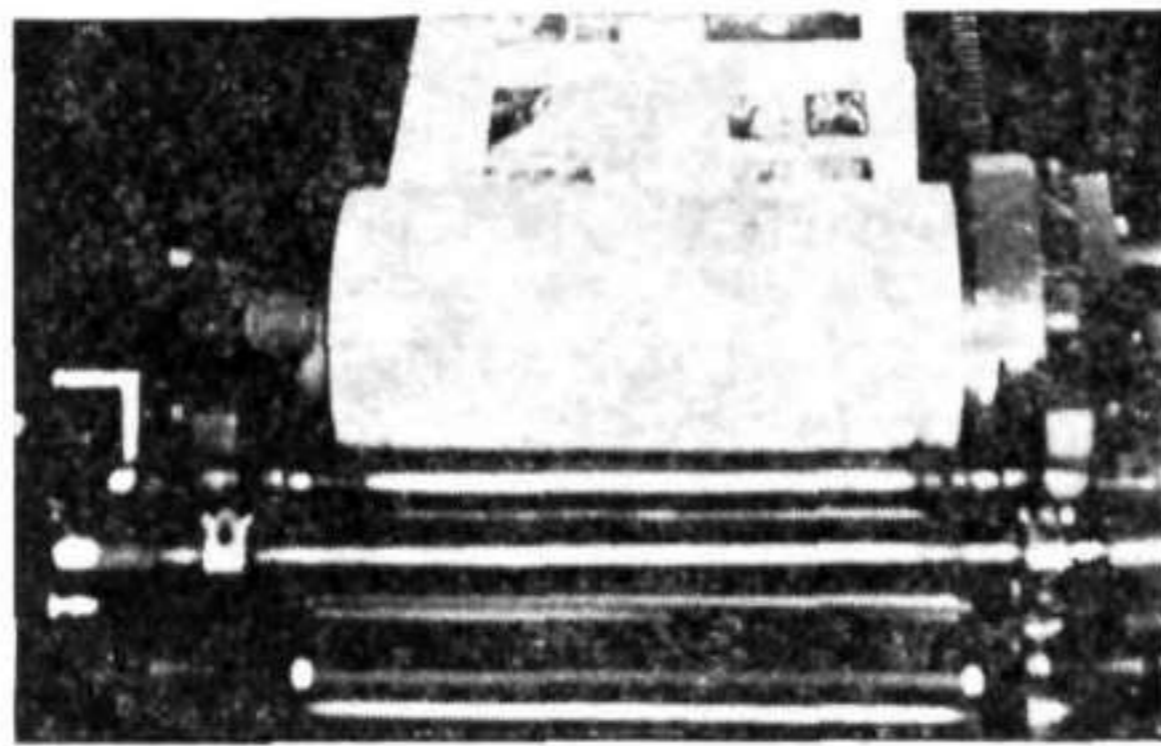
de los trabajadores extranjeros. Para conseguir una información de primera mano, no se limita a recoger opiniones de los empresarios y sindicatos, sino que decide trabajar en una de las grandes empresas de fabricación de coches en cadena. El obrero-periodista describe ampliamente cómo pierde su personalidad al trabajar en una labor de

pués de una lucha secular; frente a los Austrias, con las Comunidades de Castilla, la segregación de Portugal y el levantamiento de Cataluña; contra los Borbones, con el resurgimiento económico y cultural de grupos nacionales oprimidos; ante Napoleón, con las Juntas de Defensa. Por eso nuestra Historia es un compendio continuo e inacabable de tensiones: el cuerpo natural se resiste a las superestructuras de un Estado impuesto, de un corsé asfixiante. En opinión del autor del libro-conferencia, los Reyes Católicos no hicieron la unidad nacional, que fue más aparente que verdadera, ya que Aragón, por ejemplo, siguió conservando sus leyes especiales y para un hombre de Castilla un aragonés resultaba un extraño, casi un extranjero. En opinión del firmante de *Espanya*, el momento cumbre de nuestra Historia se produce hacia las postrimerías de la Edad Media, cuando los distintos pueblos de la Península recobran su identidad y bullen de vida. La Escuela de Toledo es altavoz cultural de ese gran momento y no es preciso subrayar todo lo que la mentada Escuela de Toledo significó para Europa y el Renacimiento.

El profesor Bosch-Gimpera desciende a detalles mucho más minuciosos y señala que en la poesía de Juan Ramón Jiménez o en la de Federico García Lorca descubrimos no sólo resonancias árabes, sino también hondos vestigios del carácter tartesio, pues sin éste los norteafricanos no hubieran podido arraigar en nuestras tierras. O bien indica, aprovechando la coyuntura política y militar en que pronuncia la lección inaugural del curso universitario, que las divisiones de Mussolini derrotadas en Guadalajara deberían haber recordado que, en ese mismo terreno de su fracaso, los mejores generales de Roma hubieron de luchar durante cincuenta años para dominar a unos indígenas claramente inferiores en armas y en organización, pero dotados de vitalidad y entusiasmo, esa vitalidad y ese entusiasmo que renacen

cíclicamente, porque representan lo más auténtico, lo más autóctono, de los pueblos peninsulares.

Y no será solamente lo extranjero el elemento nutricional de la superestructura falsificadora de nuestra esencia, sino otro elemento se añade a aquél y afianza el corsé: los privilegiados, las castas. Según Bosch-Gimpera, siempre ha existido un afán premeditado de diluir lo nacional, en aras de unos intereses particulares. Así surge, por ejemplo, la militarización por parte de Roma de amplias masas de indígenas, los cuales se sienten superiores a sus hermanos de raza por las ventajas que les confiere su situación de soldados romanos, con lo cual el conquistador siembra adrede un distanciamiento y un divorcio entre los indígenas. Así nace, pongamos por caso, el empeño de una cruzada contra los protestantes, lo cual sólo se explica por el deseo de agradar a la Iglesia, sin atenderse a las más profundas necesidades de la realidad peninsular. Precisamente porque ha habido privilegiados, castas imperantes, grupos usufructuarios de todo el poder, España ha estado siempre inmersa en guerras extranjeras o en guerras civiles. Precisamente por esa razón, el pueblo español ha sido siempre analfabeto y pobre. El tan trompeteado Imperio Español, nos dice Pere Bosch-Gimpera, fue una fachada de cartón-piedra que ocultó la trágica realidad de un país hundido en la miseria y en la incultura. Y saca a colación la hiriente frase en verso de Fran-



cisco de Quevedo, quien satiriza de esta guisa la fanfarronería oficial: «... perdieron sus fuerzas pechos españoles porque se alimentan de tronchos de coles...».

Se esté o no de acuerdo con la teoría analizadora de España formulada por Pere Bosch-Gimpera o se admita únicamente una parte de sus postulados, resulta innegable que debe tenerse en cuenta y añadirse a la lista de los pensadores e historiadores que en nuestro siglo han expuesto su idea de España: Ortega y Gasset, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Salvador de Madariaga, Pedro Laín Entralgo, Rafael Calvo Serer, Ernesto Giménez Caballero... Sin olvidar tres grandes títulos de un esfuerzo semejante en Cataluña y que vieron la luz contemporáneamente a los años de existencia de Pere Bosch-Gimpera: *La tradició catalana*, cuyo autor fue el célebre obispo Torras i Bages; *La nacionalitat catalana*, obra de Enric Prat de la Riba, e *Història nacional de Catalunya*, fruto de Antoni Rovira i Virgili.

Pere Bosch-Gimpera dice: «L'Espanya veritable està encara en formació i lluny d'haver-se constituït definitivament». («La verdadera España está aún formándose y lejos de haberse constituido definitivamente.») Tal vez por eso todos nos preguntamos—entre ellos, altas mentes—qué es España. Esta España de nuestros amores y dolores, de nuestros gozos y preocupaciones. Esta España forjada por varios y distintos pueblos, cada uno de ellos con su idiosincrasia particular, con su específica cultura, con su riqueza humana e histórica propias, y que todos juntos deben crear un carácter peculiar en el mundo—el español—, una cultura inimitable—la cultura española—, una riqueza presente y futura, avivada por la fidelidad al pasado—el alma española—. Una España resultado de sumar todas sus partes, en vez de imponerse sobre ellas o pretender alguna de ellas restarse.

JOSE CAROL

la que no sólo desconoce cuál es su utilidad, sino que además le impide cualquier contacto de relación humana normal con sus compañeros. Wallraff no teoriza sobre las malas condiciones de trabajo, simplemente narra lo que ha comprobado en sus propias carnes.

En lo que se refiere a los inmigrantes, Wallraff da a conocer la

situación en que viven. Han de soportar alquileres enormes si quieren vivir con sus familias, de lo contrario, tendrán que vivir separados de sus mujeres en mansiones que se parecen más a campos de concentración nazis. No pueden sindicarse, pues perderían su trabajo; tampoco se les permite cambiar de empleo y están obligados a traba-

jar los domingos con honorarios ridículos. Por si fuera poco, están siempre expuestos a las campañas que contra ellos desencadenan los medios de comunicación.

La veracidad y amplitud con que este reportero describe el mundo laboral, criticándolo agria y explícitamente, unidas a la repercusión que sus reportajes tienen, hacen que

las asociaciones patronales alemanas le tengan declarada la guerra, definiendo así su trabajo:

«Günter Wallraff es el creador de una forma de expresión que procede tanto del periodismo como de la literatura y que ha demostrado ser un poderoso medio de agitación. El objetivo de Wallraff es suscitar entre los obreros y los empleados una conciencia de clase que, en último término, debe servir para suprimir el sistema social. Los métodos que emplea en la búsqueda de su documentación sólo pueden merecer la desaprobación más absoluta: el punto de vista de Wallraff tiene como consecuencia lógica que el fin justifica los medios y que así se disuelve todo sentido de la responsabilidad.»

Aunque los temas laborales son los favoritos de este periodista alemán, no por ello se limita a ellos. Wallraff ha levantado verdaderos escándalos con sus reportajes sobre política. Aprovechando la moda que existió en Alemania de contratar espías universitarios, el impulsivo escritor se hace pasar por un miembro de la NPD (partido neonazi ale-

mán) que se ofrece a los servicios secretos de la Policía para espiar las acciones de los partidos de extrema izquierda en la Universidad; las autoridades alemanas aceptan rápidamente sus servicios. Sin embargo, al ofrecer sus servicios en otra ciudad para espiar las actuaciones de la extrema derecha, le dicen que el NPD no hace daño a nadie y que, por tanto, no son necesarias sus investigaciones.

En otra ocasión se hace pasar por un funcionario del Ministerio del Interior que, mediante llamadas telefónicas a las principales industrias, descubre que éstas están formando milicias privadas para actuar en casos de estados de excepción. Estas milicias son anticonstitucionales y se esconden bajo la forma de «brigadas antiincendios»; cuando Wallraff llama a los jefes de seguridad dando su nombre verdadero y reconociendo su condición de periodista, aquéllos desmienten la existencia de tales milicias.

Evidentemente, los métodos que utiliza Wallraff han originado numerosas demandas ante los tribunales. Varias veces ha tenido que

comparecer ante ellos acusado de usurpación de funciones, aunque hasta ahora siempre ha salido absuelto.

Quizá los reportajes que más fama le dieron a nivel nacional e internacional fueron los referentes al Bild Zeitung —periódico alemán con más de cuatro millones de lectores— y una entrevista que sostuvo con Spínola. Bajo un nombre falso, Wallraff entra a trabajar en el Bild durante unos meses, para después escribir una serie de artículos en los que descubre cómo este periódico sensacionalista desvirtúa la verdad a su antojo; los artículos en cuestión hicieron perder un veinte por ciento de lectores al Bild. En cuanto a Spínola, el periodista se hace pasar por un industrial alemán de extrema derecha que, mediante una entrevista con el general portugués, obtiene información de sus planes golpistas a cambio de una propuesta de facilitarle el armamento necesario.

El sistema empleado por este «periodista indeseable» suscita un problema que debe ser resuelto por la ética profesional. Si nos atenemos a

## ESTUDIOS SOBRE NOVELA MODERNA

JULIAN PALLEY: *El laberinto y la esfera*. Insula. Madrid, 1978.

A partir de una frase del Quijote —«... Y en mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas, se le representó en la memoria a Don Quijote que se veía metido de hoz y de coz en la discordia del campo de Agramante»— Julián Palley (Nueva Jersey, EE. UU., 1925), profesor de literatura española en la Universidad de California en Irvine, nos dice que toda la novela cervantina es un laberinto en que el caballero se pierde para hallarse al final en la muerte; laberinto que refleja, además, la realidad social del país perdido en la historia.

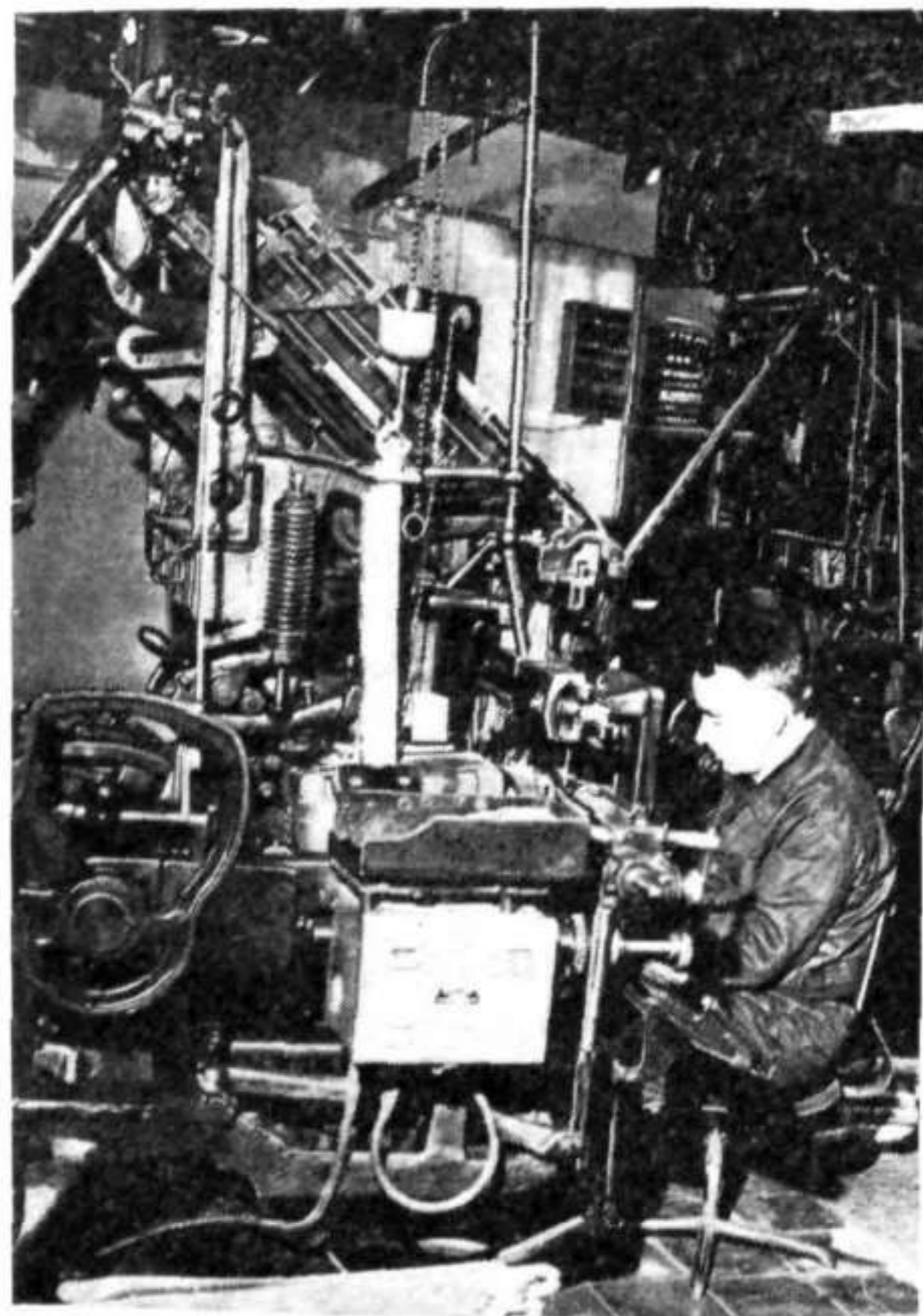
Así, el mito del laberinto (pérdida del ser), se destacaría de nuevo en obras de Galdós, Unamuno, Pérez de Ayala, Goytisolo o Martín Santos.

La esfera, el círculo, la mandala—armonía, unicidad— se enfrentarían simbólicamente al laberinto. Palley nos recuerda los versos de Jorge Guillén: *Misterio perfecto*, / *Perfección del círculo*, / *Círculo del circo* / *Secreto del cielo*, y mediante ellos se vale de un claro ejemplo dedicado a mostrarnos la novelística de estructura circular, que estaría clarificada en obras de Azorín o Sender, autor al que Julián Palley dedica los trabajos.

Esta colección de ensayos ha sido publicada, en inglés o español, en revistas especializadas y alguno (1) fue recogido en libro.

El volumen se abre con el trabajo «Unamuno: la crítica del progreso», cerrándose con unas páginas en las que se examinan aspectos del existencialismo y la novela, ocupándose de nuevo de Unamuno, a la luz de la filosofía de la existencia.

Para Julián Palley, Azorín se acerca a Proust en su obsesión por todos los aspectos del tiempo, y en Doña Inés está presente, además del retorno eterno nietzscheano, la evolución proustiana del pasado por medio de las sensaciones. En Sender—*La Esfera*, según Palley, sería el título del escritor aragonés que arquetípicamente buscaría la integridad y unidad resumidas en el símbolo estudiado por Jung— sería evidente, entretreídas en la trama e intriga, la mejor síntesis del autor, la expresión del sufrimiento del hombre inserto en la lucha de Dios contra la nada: «Parece una monstruosidad





la normativa, no se puede dudar a la hora de condenar sus métodos; la usurpación de funciones es un delito recogido en toda la legislación mundial. Sin embargo, también es indudable que Wallraff tiene razón al defenderse con el siguiente argumento:

«He querido ser cómplice para poder lanzar una mirada más allá del muro de camuflaje, de subterfugios y mentiras. El método que he elegido era muy poco ilegal en relación a los subterfugios y maniobras ilegales que de este modo he revelado.»

En definitiva, el problema se concreta a si Maquiavelo tenía razón o no en su máxima de que el fin justifica los medios. Para unos, los que se ven perjudicados por sus reportajes, Günter Wallraff será un periodista indeseable, un simple agitador político; para otros, los que descubren la verdad al leer sus artículos, será un defensor de sus intereses; algo, si se quiere, parecido a la figura del ombudsman.

FERNANDO ARAGONES

## LA TEOLOGIA DE JUAN DE VALDES

JOSE C. NIETO: *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*. FCE. Madrid, 1979.

El erasmismo hispano es uno de los movimientos más apasionantes y controvertidos del Renacimiento español. Desde que Marcel Bataillon nos dio su magistral, y ya clásico, estudio sobre Erasmo en España han sido muchos los investigadores que han seguido ocupándose de rastrear las huellas del pensador holandés en la cultura hispana, con cierto partidismo en alguna ocasión, no exento del deseo de negar influencias para afirmar originalidades. Los estudios de A. Castro, E. Asensio, D. Alonso, Domínguez Ortiz, J. L. Abellán, etc., nos demuestran hasta qué punto el erasmismo es un tema de investigación apasionado y apasionante, en cuanto que su desarrollo en España su-

pone el cambio de la libertad a la cerrazón, a la persecución inquisitorial, pasándose de la tolerancia a la prohibición. Marcel Bataillon ha mostrado cómo la progresiva persecución del erasmismo era, a fin de cuentas, la progresiva negación de la libertad intelectual, favoreciendo posturas tradicionales que empobrecerán el camino de España hacia el pensamiento moderno. Por su parte, José Luis Abellán acertó a mostrar que el erasmismo no era sólo un movimiento religioso, sino que iba unido a factores sociales y políticos y llega a considerarlo como «el último gran movimiento europeísta español», además de destacar ese sentido de religiosidad interna frente al ceremonial que lo caracterizó y que tantas derivaciones tuvo en beatas, místicos heterodoxos y comunidades al margen de los límites canónicos. No es mi propósito hacer un comentario del espíritu erasmista español, que estaría fuera de lugar, sino señalar el interés del libro de José C. Nieto, precisamente por mostrarnos la heterodoxia de Juan Valdés al margen del erasmismo, cuando la crítica suele asimilar, con frecuencia, todas las posturas disidentes en la época a erasmismo.

Marcel Bataillon en *Erasmo y España* señalaba la influencia de Erasmo, junto con San Pablo y el *Nuevo Testamento*, en el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan Valdés y apuntaba elementos característicos como el máximo valor de la oración interior, la crítica de los abusos en el cumplimiento de los mandamientos de la Iglesia, perfección cristiana con ayuda de la gracia, luz del Espíritu Santo, etc. Posteriormente, el propio Marcel Bataillon volvió sobre el problema para reconsiderar el erasmismo de Juan Valdés y reconocer la importancia de un iluminismo preexistente muy en la línea del espíritu de los cristianos nuevos. En el segundo estudio de Bataillon a que me refiero («A propos de l'influence d'Erasmus», publicado en 1970 y recogido en libro, traducido en 1977: *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica), el gran hispanista francés admite algunas tesis del libro de José C. Nieto que ahora comento y reconoce la influencia de Alcaraz sobre Valdés, sabiendo que Alcaraz no había leído a Erasmo. De este modo el erasmismo de Juan Valdés sería más una cobertura para defenderse de la consideración de iluminado que un auténtico y profundo conocimiento de Erasmo. Con todo, no niega Bataillon, comentando el libro de José C. Nieto, que Valdés leyera a Erasmo «sin ser consciente de una profunda diferencia de espíritu entre la teolo-

decir que Dios vive de nuestra angustia, pero así es. Existe la alegría..., pero... no es más que el descanso del dolor... No hay paz (2).

Martín Santos es estudiado desde el punto mítico de la *Odisea* o el *Ulysses* de Joyce, aunque sin relegar sus aspectos socio-políticos. Se respeta el examen del contenido satírico y crítico ya explorado por Juan Carlos Curutchet (3), interesándose Palley más en la *forma* que en el *contenido*, interpretándose la palabra *periplo*, que aparece varias veces en el texto, como clave de una interpretación posible. Así, Don Pedro, el protagonista, rogado por el Muecas, decide «reemprender los periplos nocturnos hacia la aún no explorada Nausicaa».

Se nos muestra la hipótesis de que Madrid corresponde al mar Mediterráneo, algunos lugares de la novela corresponden a otros de la *Odisea* y ciertos personajes tienen el fondo mítico de la obra de Homero. Si en el *Ulysses* cada episodio se corresponde con otro de la *Odisea*, en *Tiempo de silencio* la estructura, menos rígida, resultaría paralela; así, consciente o inconscientemente, Martín-Santos pensaría en la obra de Homero y, desde luego, detalles de estructura y el monólogo interior, revelarían un gran conocimiento de la obra de Joyce.

No menos interesantes son los otros trabajos, especialmente los dedicados a *Tigre Juan*, de Pérez de Ayala, distintas novelas de Juan Goytisolo —entre ellas, *Señas de identidad* y *Reivindicación del Conde Don Julián*, desde el punto de vista de lo que Frye denomina *confesión* la primera y la sátira menipea la segunda—, así como *La de Bringas* o *Nazarín*, novela que se compara, justificando la prueba, con *El Idiota* de Dostoyevsky.

Julián Palley, autor de numerosos ensayos sobre Guillén, Salinas, Lorca, Machado o Bécquer, nos muestra en este volumen su capacidad de ensayo, así como su gran conocimiento de la literatura española.

En resumen: un libro interesante, profundo, útil para el estudioso o el crítico.

JUAN QUINTANA

(1) Por ejemplo el capítulo «El periplo de don Pedro: Tiempo de silencio», aparecido en *Novelistas españoles de posguerra I. El escritor y la crítica*. Persiles, 96. Taurus. Edición de Rodolfo Cardona.

(2) Para Malrieu, la obra de arte sería la respuesta a una pregunta, por lo general implícita del tipo: ¿cuáles son las fuentes de la división que yo, hombre de hoy, vivo con los demás? Philippe Malrieu. *La construcción de lo imaginario*. Guadarrama. Madrid, 1971.

(3) Juan Carlos Curutchet: «Luis Martín Santos, el Fundador». Cuadernos de Ruedo Ibérico, número 17 (1968). Trabajo recogido en «Cuatro ensayos sobre la nueva novela española». Editorial Alfa. Libros de la Carabela Mayor. Montevideo, 1973.

gía de Erasmo y la que él buscaba en la Escritura siguiendo el ejemplo de Alcaraz» (p. 253), lo que no significa que Bataillon desestime la tesis de José C. Nieto que explica las menciones erasmianas como «artificio para disimular la audacia de un pensamiento que Valdés sabe condenado como heterodoxo» (página 252). También apunta Bataillon datos valiosos sobre iluminismo y protestantismo que le sirven para volver a sus ideas acerca de las peculiaridades del erasmismo hispano.

No sorprenda este procedimiento indirecto de ir al libro de José C. Nieto a través de M. Bataillon, pues creo que es la mejor forma de enmarcar sus aportaciones a la luz del pensamiento de quien tanto supo y pensó sobre espiritualidad hispana y más porque las tesis de José C. Nieto replantean afirmaciones del libro de Bataillon *Erasmo y España*.

El libro de José C. Nieto es la obra de un teólogo que, dentro de los métodos de esta ciencia, se propone analizar la teología de Juan Valdés, centrándose en «la naturaleza y la función del conocimiento y la experiencia» porque «conocimiento y experiencia son las dos dimensiones teológicas que nos proveen de la norma y medida para cualquier juicio acerca de la vida cris-

tiana y la doctrina de Valdés» (página 12). Pero, como el propio autor reconoce, era necesario darle un marco histórico, unos precedentes al sistema teológico de Juan Valdés, y de aquí su aportación valiosísima sobre la formación en Escalona con la influencia determinante del alumbrado Pedro Ruiz de Alcaraz, pero que supera la limitación del caso Valdés para convertirse en una visión inteligente y rigurosa de la vida espiritual hispana en el siglo xvi. Los apéndices que acompañan la traducción española y el propio texto del libro son una interpretación, como digo, no sólo de la teología valdesiana, sino de la mística, con todos los grados que se quiera de heterodoxia y alejamiento, que José C. Nieto ve bien al establecer unas precisas divisiones dentro del término ambiguo de *alumbrados*.

Insiste José C. Nieto en mostrar la proximidad del pensamiento religioso valdesiano al protestantismo, en la misma medida que niega las influencias del misticismo español y alemán, del erasmismo, sin que haya evidencia «de que Valdés estuviese en contacto, en España o en Italia, con las fuentes de la Reforma» (página 527). La fuente, como decía, está en el alumbrado Alcaraz. Pero esto no supone negar la peculiari-

dad del pensamiento valdesiano, ni radicalizar su vinculación al protestantismo; afirma el autor: «Lo que impidió que Valdés arribara a la visión radical y racionalista del pensamiento de la Reforma fue su concepción peculiar de la razón, que refrenaba y contenía todo lo que pudiera ser explicado en su pensamiento teológico como elaboración o logro de la razón. En oposición a la razón, Valdés empleó el concepto de iluminación, entendido no como el despertar de las potencialidades inmanentes y humanas de la chispa divina, sino como el descenso hacia el hombre del trascendente y divino Espíritu Santo, que juzga y condena al espíritu humano» (p. 528). El interés no se centra en una adscripción religiosa, sino en mostrar que los temas de la teología protestante aparecen en alguien no vinculado directamente a la Reforma; apasionante tesis que José C. Nieto demuestra con una profundidad de conocimientos teológicos que obligan a tener muy en cuenta su pensamiento a la hora de interpretar la obra de Juan Valdés, tan mal conocida en nuestro país, excepto el menos comprometido *Diálogo de la lengua*.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

## novedades editoriales

FRANCISCO PERALTO: **El mundo de la sierpe**. Col. Banda de Mar. Málaga, 1979.

JOAN VALLS JORDA: **Temps de Saó**. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1979.

LUIGI PIRANDELLO: **El difunto Matías Pascal**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

JUAN GOYTISOLO: **Duelo en el paraíso**. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

MANUEL MARTINEZ FERROL: **Radiografía del Colegio Mayor**. Ed. Plator. Madrid, 1979.

ADAM RUBALCAVA: **Toda llena de gracia**. Col. Poesía. México, 1979.

ROBERT K. WILCOX: **El sudario**. Editorial Pomaire. Barcelona, 1979.

T. LOBSANG RAMPA: **La sabiduría de los antepasados**. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

FRANK G. SLAUGHTER: **La jugada del diablo**. Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

RAFAEL PEREZ ESTRADA: **Tres propuestas asilogísticas**. Talleres Gráficos La Española. Málaga, 1979.

CLARA LIFSICHTZ OTTOLENGHI: **Las historias**. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires, 1978.

LEONARDO SCIASCIA: **Cándido o Un sueño siciliano**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

FLORIAN: **Fábulas**. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.

H. G. WELLS: **La isla del doctor Moreau**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

RAFAEL MARIA ROSALES: **Nostalgia viajera**. Publicaciones de la Gobernación del Estado Tachiva. San Cristóbal (Venezuela), 1978.

HENRY MILLER: **Cartas a Anaís Nin**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

MATILDE ALBERT ROBATTO: **Las nieblas y algas**. Ed. Rodas. Barcelona, 1978.

JOSEPH CONRAD: **Gaspar Ruiz**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

JULIO HERRANZ: **Armas de sueño y cuerpo**. Col. Pandero. Rota, 1979.

FEDOR DOSTOIEVSKI: **Crimen y castigo**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

HERIBERTO KAHN: **Doy fe**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1979.

LUIS ROMERO: **Cuerda tensa**. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Nebraska, 1979.

FERNANDO DIEZ DE MEDINA: **El Atlante y la reina de Samos**. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz, Cochabamba, 1979.

OSCAR WONG: **Si te das al viento**. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.

ALBERTO COUSTE: **Conocer a Neruda y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

CARMEN ARJONILLA: **Por no dejar de ser**. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.

BERNARD MALUD: **El sombrero de Rembrandt**. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

LUCIA CARMONA: **Miserere**. Chilcito. La Rioja, 1979.

JENARO TALENS: **Conocer a Beckett y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

JULIO CORTAZAR: **El perseguidor y otros relatos**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

MARIA CHAVEZ: **El fin del amor**. Ed. Grupo Cero. Madrid, 1979.

STANISLAW LEM: **Diario de las estrellas. Viajes y memorias**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

JULIAN MARIAS: **La justicia social y otras justicias**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

MIGUEL UNAMUNO: **De mi vida**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

RAMON DEL VALLE-INCLAN: **La guerra carlista, I**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

BALTASAR GRACIAN: **El comulgatorio**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## LOUIS BOURNE

*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*

### CONCIERTO, ANIELLO FALCONE

Estos ojos rubrican  
su afán, la afinidad  
de bocas melodiosas, tan repletas,  
y la paz de un tenue azul  
que reposa en el fondo de la tarde. Surge  
el ramo de las voces,  
gorgeo humano para dispersar  
crepúsculos, amanecer  
de las sombras que esperan en los muros,  
o en el antro del violoncelo,  
deshilando la honda  
seda de su lamento, dulce y mísero  
cómplice de los espíritus, y los alambres  
del pentagrama en ellos;  
un leve nudo enlaza el aire,  
y una trama de anhelos que se ahogan  
en espejismos de ámbar, en lo eterno.

### EL FONDO SIN RECUERDO

*A Manolo Chicharro*

Aquí en esta ventana,  
tejido palpitante entre el gozo  
del ser y el vivo enigma  
del húmedo verdor, lentamente chispean  
brillos apaciguados,

densidad vegetal  
partida por panales de alba luz.  
Detrás del tiesto, se abre  
una campiña hasta los bordes  
de un corazón en extravío eterno.  
Se halla una humilde dicha  
en las venas desnudas de aquel arce.  
En el llorado centro de la tierra  
cubierta de esmeraldas de rocío,  
brama, no un fuego, no las ascuas  
inmarcesibles de anhelante magma,  
sino un mar, infinito gorgo de las ondas  
que sus plumas confunden con las rocas pro-  
fundas,  
llevando la pupila con su total clamor.

### VUELTA

Después de las últimas fábricas,  
los tubos de cemento,  
las ovejas arracimadas  
en el monte,  
sientes de nuevo el pulso de tanta mala hierba  
buena,  
los filamentos limpios  
que adornan las cunetas,  
las siluetas de olivos a mitad de horizonte.  
No desesperes ahora tu salida,

agradan más las mesas de esta tierra  
que un enjambre de chapas y motores  
interminable.

Otro brillo deslumbra en las llanuras  
de cúmulos que airones trazan  
en el círculo de la luz,  
índigo con eternas pinceladas.  
Será seguridad de los raíles  
que aplaca el ansia por tu patria, lejos  
y olvidado, si no por la memoria  
juvenil. ¿Aún es cierto?  
¿Brilla un hogar en el ardiente pecho,  
en una sede que copia el paisaje  
devolviendo los ciclos errabundos  
e integridad al hombre?  
No esperes. Será un día  
distinto resplandor y sólo queda  
descifrar su rayo,  
sólo te dura en Azuqueca  
el rubor desvaído de la tarde,  
la noria y su latido entre los surcos.

#### QUIETUD DE NENUFAR

*A Justo Jorge Padrón*

Indelebles mujeres sentidas y olvidadas  
en la asombrada tez del pensamiento.  
Cinco chorros arrojan  
azar de aguas,  
donde el estremecido corazón  
aún recuerda la curvatura  
de un muslo, la mejilla  
apetecida. Así este deseo  
demanda en tanta luz oscura noche,  
en la ebriedad oculta de las rosas.  
Y tejan ya sus pasos las familias,  
niños veloces corren hacia el tiempo,  
el alma se esclaviza con la vaga materia  
de un misterioso rostro.  
Un rayo eterno de inquietudes cae.  
Intangible gobierna la visión  
en la nostalgia de otro cuerpo,  
la realidad sinuosa, vacío entre mis manos.

#### RAICES ETEREAS

No hay más mensaje  
que el júbilo de un día  
cuando hay agua que tiembla  
con los círculos de su espejo,  
donde la piedra que ha sido lanzada

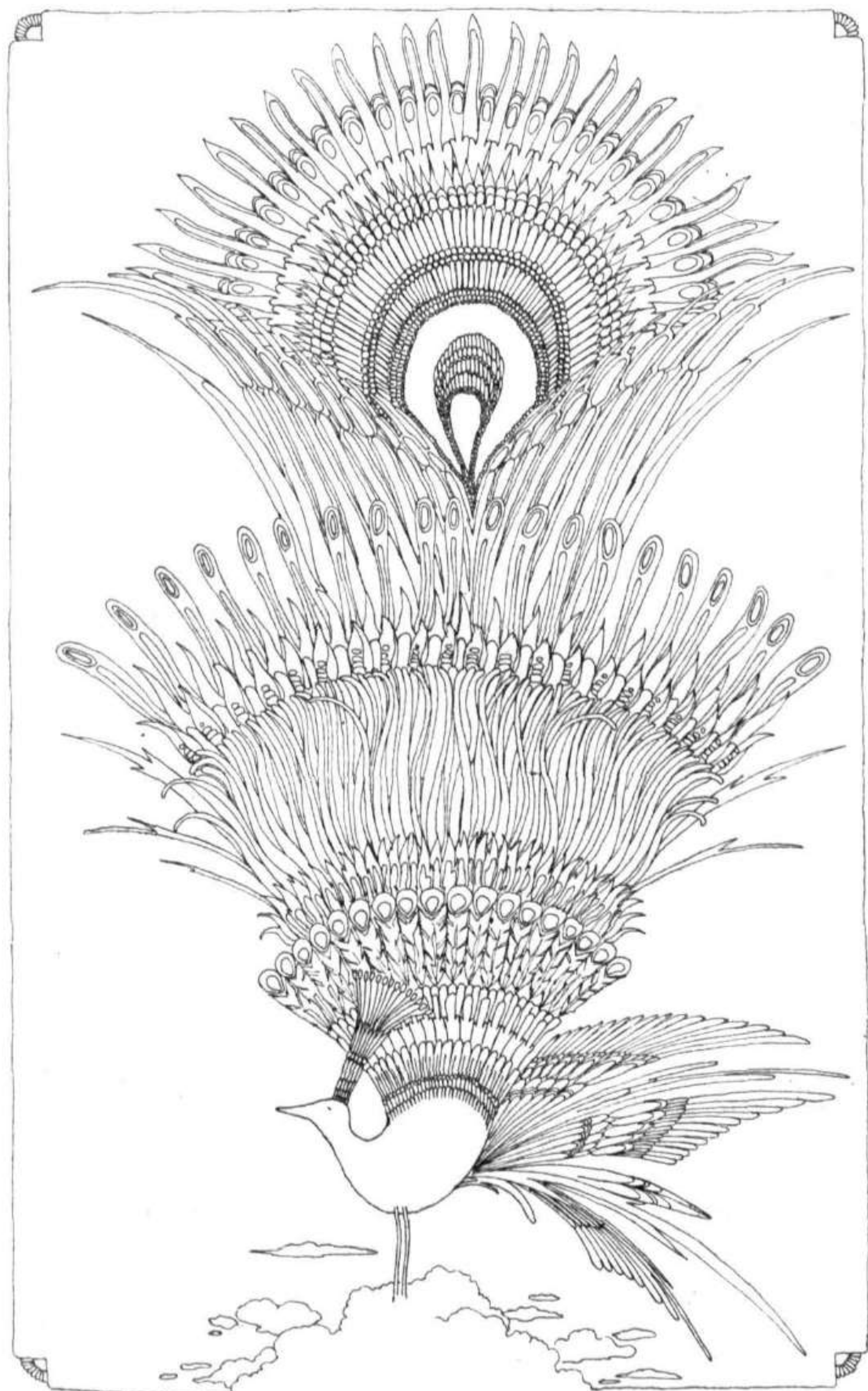
duerme en el lecho  
del frescor. El lagarto late  
con una revelación del calor,  
las cigarras en las axilas  
de la hierba tocan pasajera  
sinfonía al oído del verano.  
Lejos, espinas de las nubes  
flotan en oceánico esmalte,  
fértil cosecha de la luz.  
Me da miedo palpar  
su frágil esplendor,  
romper el cristal del entorno.  
Donde mis pasos suenan por el puente,  
mis piernas en compás movido  
marcan los segundos; aun siendo  
irrepetible la curva del río,  
las espumas finales  
entre los juncos (valla  
de todo el horizonte), yo sé ya  
que su transcurso es música.  
Irreprimibles, las notas perfilan  
el silencio en su hueco fervor.  
Cuando callan los grillos  
en el barbecho de la oscuridad,  
donde escapa la urraca,  
alas de escarcha y tinta,  
como última noticia de la tierra,  
y la avena me lleva  
en espigas tañidas por el viento,  
la última esquila muere  
como un día olvidado  
en la cuna del valle.

#### CARMONA

Brota la voz  
no desde el polvoriento casco que es esta tierra  
sino desde la piel  
poblada de pasados. Una fibra  
de sangre sigue urdiendo la pregunta  
al ocaso, en donde se inclinan  
las trenzas de un clamor.  
Tirita un aire  
hinchado por anhelos,  
y al borde del silencio  
el vuelo herido  
del canto escapa: un río oscuro  
que en mil esquirlas se deshace.  
Donde nace el grito de la madera,  
donde se renueva el torbellino de la noche,  
y la historia, un cauce de penas,  
ahora se detiene,  
allí sube la rosa,  
centellea el corazón  
negando el ancho peso de la sombra.

## CASCARA

Emblema de firmeza  
bajo nubes de hollín,  
tus ventanas protegen al vacío.  
Altas espinas se apoyan  
en la rocosa calavera,  
duro cerebro de los siglos.  
Me pregunto por qué  
tantos ojos cayeron  
sobre los muros renovados,  
cuál sea la raíz  
de tu clamor etéreo. Tus agujas  
señalan al espacio igual que si aplicasen  
medicina de plomo.



Dibujo de J. Rosenfeldt

a los cielos. Ni El Greco  
acertaría la honda desventura  
de tu ceniza.  
Mar de piedra,  
mortecina historia,  
acaba ya con la defensa.  
Déjanos ser, remontando tus olas,  
solar abandonado de la sombra  
en busca de otro aire en libertad.

## HORMA

No hay lugar prevenido  
para hallar las raíces  
de la dicha. Aún el valle  
y su sonrisa cierran  
igual que algunas puertas  
de un adiós, y la larga  
llanura se derrama  
en noche eterna.  
La familia se adentra en el cristal.  
Me llegan los rumores de cocinas  
desvanecidas, resplandecen  
unas manos inquietas,  
húmedas de deberes,  
y fantasmas de aurora en el olvido  
se me acercan  
cuando brilla la loza  
bajo sauces azules,  
en el vapor de la comida.  
Un hermano ensombrece hazañas  
dibujadas de Oeste, el padre vuelve  
de la lucha del campo  
de golf a sepultarse  
bajo las alas del periódico.  
Me inundan imágenes indecisas:  
un cuarto de baño  
con el respiro de la ducha,  
la luna vieja encarcelada  
entre los dedos de los árboles,  
el tejado del soportal  
bajo caídas hojas enterrado  
—ademanos y rostros se evaporan—.  
¿Dónde estará la casa que me vio,  
el agua que llenó la boca,  
la plenitud ya vuelta polvo?  
Llora el otoño,  
y un gato de la juventud,  
ojos asombrados de frío,  
se acerca a mi ventana  
enmarcada ya siempre con rocío,  
corre pidiendo un lecho  
y un acceso imprevisto  
a los recuerdos.  
Desde aquel tiempo  
desvaídas estrellas cicatrizan  
todos los cielos.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# J. M. SOUZA SAEZ

## “TRIANGULO”

*... Y son muchos hombres los que viven y trabajan en Triángulo.*

SE dice: cada persona es un mundo, y éste, a su vez, recoge un indeterminado número de mundos, y uno de los más importantes es el medio geográfico que lleva la ascendencia de los hombres hacia esa amplia capacidad de comprensión determinada por un período de preñez y otro de prejuvenud. Entonces el ser se hace hombre y recuerda ese planeta donde empezó ese trozo de tierra que la Tierra le enseñó junto con la luz, ese rincón de mapa vivo a quien confesó la naturaleza sus pecados y secretos.

*El hombre venía del espacio. No conocía nada; por tanto, tampoco desconocía nada. Se encontraba sin idioma, sin costumbres... Y, claro está, sin ninguna clase de medios artificiales. No era el primer hombre de la creación, pero él no conocía a ningún otro, ni siquiera sabía que era el primer ser humano que descendía a su propio planeta.*

Cuando ella nació se encontró en una vivienda rústica, oyendo voces y viendo rostros, y empezó a hablar entre el olor de la huerta y el blancor de la barraca. Conforme cobraba formas de niña, es decir, perfiles de mujer, se decía cual era el significado de región, país, comarca, pueblo... aquellas palabras sueltas que oía en casa y que asociaba con «esta tierra».

*Cuando el hombre puso los pies sobre la materia, los dedos se le estremecieron y encogieron, el hombre no supo si por no querer mancharse o por no resistir el contacto con el suelo. Saltó, pero la gravedad, esa fuerza panteística, abstracta y absolutamente subordinada a las leyendas siderales, lo sujetó. Ya no era el hombre libre que ni nadaba, ni caminaba, ni per-*

*manecía quieto, aquel hombre dueño del espacio que en esencia era un trozo de espacio. Lo primero que aprendió fue que existía una libertad limitada por la obligación de vivir. Lo segundo, que necesitaba comunicarse con alguien que, como él, tuviera vida.*

«Esos, los de las alquerías, esos son los que viven»... Y siempre diciéndole que era pobre, tratando de imponerle un criterio que sólo los sentimientos pueden construir. Ella no comprendía la ciudad: aquella barahúnda de ruidos deshilvanados, aquel artesonado de continuos edificios donde no existía la humilde grandeza de la barraca.

*—A la barraca se le atribuye un origen palafítico, y se construía con materiales del país: las paredes de adobe compuesto de barro y cáscaras de arroz, el techo formado por un esqueleto de cañas al que se le unía la broza traída de la Albufera u otros terrenos cercanos.*

*El hombre constituía en una verdad para sí todo cuanto veía: su mente atrapaba imágenes naturales que impresionaban su alma en blanco, pero sin poder exteriorizarlas; todavía no sabía reaccionar, su inmateria interior no había comenzado a estudiarse. Una piedra, un árbol, mar, tierra, sol... Cosas que definió con dos sílabas y que no pronunció porque también desconocía que tenía voz.*

Su voz, su voz: música inédita en cada sílaba, flecos de color puro pendientes de una garganta: —abuelo, cuéntame cosas de Valencia—. La niña quería trocear su gramática, descubrir lo oculto en los pronombres interrogativos, en los adverbios, en los adjetivos y en la cantidad de verbos que gráficamente oía conjugar sin lograr encontrarles sentido...

*Aparecían a su paso cosas extrañas que se distinguían por su muerta uniformidad: unos*

árboles esqueléticos, unidos a otros por continuas ramas paralelas: armazones construidas a base de rectas: postes del tendido eléctrico. Al hombre no le dominaba el miedo, sólo la duda, el caminar voluntariamente en una tela de sensaciones dueña de su soledad.

—Abuelo, ¿tú nunca has salido de Valencia?

—Pertenezco a la huerta. Para mí no hay otra cosa.

—Pero, existen otras regiones y otros países. ¿No sabes cómo son, abuelo? Cuéntame cosas de otros sitios...

—Nunca me fui; yo no se vivir sin la huerta. Sólo la dejé cuando la guerra y me costó muchas lágrimas.

—Abuelo, entonces cuéntame cosas que te hayan contado gentes de otros lugares.

*El hombre sentía hambre, sed y frío, pero únicamente concebía en sus reflexiones que su organismo no andaba bien. Y así su debilidad le hizo llegar al miedo. Su memoria se llenó de la visión del espacio con sus correspondientes manchas: con los astros que siempre estaban lejos y los meteoritos que siempre pasaban cerca. No conocía los años luz, sino la luz separada del tiempo. Asimismo no sabía dónde empezaba*

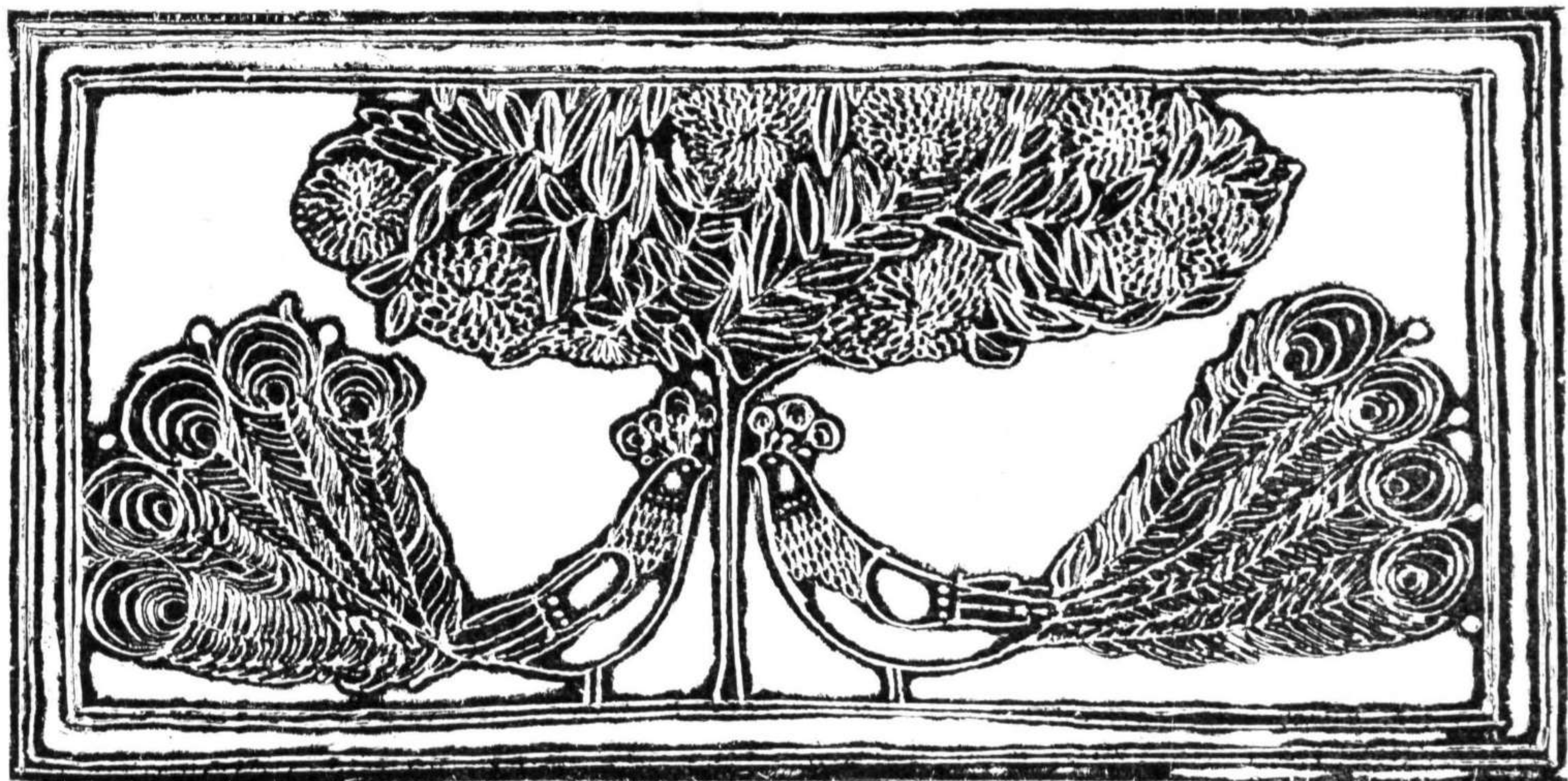
*la muerte y terminaba la vida, ni dónde la vida se unía con su antítesis: era un círculo de desconocimiento humano y de sabiduría alejada de fronteras intelectuales.*

—Abuelo, ¿cómo se puede saber que la Tierra es redonda? ¡¿Es cierto que existen otros muchos planetas?!

—Yo no he visto ninguno. Nada más creo en el Sol y en la Luna, por lo demás mi barraca es lo que importa... Entiendo mi huerta y quiero que la entiendas tú cuando seas mayor. Verás, un pedazo de tierra labrantía se parece mucho al firmamento; todas las personas hemos mirado muchas veces el cielo pidiéndole que nos conteste las preguntas vulgares que ni santos ni grandes hombres de ciencia han podido contestar. Cuando miro la huerta veo en ella todo lo que yo no puedo comprender: la tierra nos da el ser y después nos lo quita, pasamos de semilla a fruto... no es más que una cadena. Cultivamos nuestros alimentos. A lo mejor nuestro mundo nutre a un ser superior...

—¿Y el Sol? ¿Y la Luna?

—La Luna puede darle de beber y el Sol la vitalidad necesaria: ¿no te han enseñado en la escuela que el astro rey es una absoluta fuente de energía?



—Abuelo, si miramos muchos años atrás llegamos a Eva y Adán...

—Eso es completamente simbólico. Cuando crezcas comprenderás muchas cosas y te darás cuenta de por qué no puedo expresarte cuanto aprendí de mi trabajo... Sí, niña, sí—pensó—, mi huerta también es un planeta.

*Una llanura, esmeradamente cultivada por todas sus partes, marcada por veintisiete kilómetros de longitud y once de anchura: así es la huerta valenciana, y sus puntos más distantes: Puzol al Norte, con referencia a Catarroja situada al Sur, Manises al Oeste, con respecto a la playa de Malvarrosa al Este. A esta llanura se la compara con un triángulo isósceles de lados irregulares: el mar por base, el vértice el río Turia entre Paterna y la citada ciudad de Manises.*

*El hombre perdió el equilibrio de su cuerpo y se desplomó, pero sin perder el sentido; la vista se le extraviaba entre un ondear de lasitud, y en un último arranque de vitalidad cogió unos hierbajos e intentó llevárselos a la boca: se cerebro se negó a transmitir más órdenes y cayó en una inmovilidad absoluta.*

—Abuelo, estoy muy asustada, ¿quién es ese hombre dormido que has traído a casa envuelto en una manta?... Abuelo, me da miedo.

—Un señor...

El abuelo no se explicaba nada, simplemente había obedecido a su conciencia cuando al encontrarle, a tono con la naturaleza, creyó su deberle ayudarle aún desconociendo el motivo de su situación: corrió a la barraca por una manta y pidió a su hijo que le ayudase.

—Tenemos que dar parte a la Guardia Civil.

—¿De dónde vendrá?

—¿Qué le habrá ocurrido?

—Es mejor esperar a que vuelva en sí...

—No, no. Nuestra obligación es dar parte a las autoridades.

*El hombre se amotinaba en su subconsciente aliteral, buscaba un idioma con el cual comunicar sus sensaciones, y en sueños emitía sonidos extraños.*

—Abuelo, gruñe como un animal, ¡me da miedo!, ¡me da mucho miedo!

—No te asustes, va a venir la Guardia Civil a buscarlo. Me parece que es un loco.

*El hombre recobró el conocimiento, abrió desmesuradamente los ojos y lanzó ruidos acompañados de exagerados gestos: marcaba un afán por hacerse entender... al ver a la niña se detuvo: su cabeza se convirtió en una fragua amorfa llena de incandescencia humana: un fuego que quería hablar. Sus ojos cobraron una expresión de la India.*

—Abuelo, abuelo, me parece que no sabe hablar... Oye—dijo mirándole ya sin temor—, ¿sabes hablar?

Y el hombre se repitió: «oyesabes hablar».

—No tengas miedo, el abuelo y papá son buenos, muy buenos y no te harán nada.

«No tengas miedo. El abue loy pa páson...»

*Y encontró un idioma.*

Después vinieron los trámites oficiales. El hombre indocumentado fue conducido a un centro psiquiátrico donde poco a poco se creó una memoria nueva: una serie de recuerdos conectados con un lenguaje. Más adelante vinieron las incógnitas que el continuo vivir despejaba... Así apareció un hombre más en nuestra sociedad al que se mecanografió en una cartulina y se introdujo en un fichero: 20.0043: amnésico incurable, nadie responde por él. Caso sin solución...

El hombre sin datos se acercó un día a la barraca y vio a la niña: su fisonomía había cambiado, lo demás estaba como siempre: un pedazo de huerta. Y el hombre vio un triángulo: la niña, el abuelo y la huerta. ¿Cómo podía decir que procedía del espacio? ¿Cómo podía decir lo mucho que amaba a un triángulo?

(triángulo, 5-7-74)



## EL MAR Y UN POCO DE TRISTEZA

ALFONSO MARTINEZ MENA

COMO comenzaba a llegar demasiada gente a la playa, cerró el libro y llamó a los niños para que le ayudaran a echar al agua el «Chinchorro», pequeño bote de fibra con un fuera-borda Mercury de cinco modestos caballos con el que solía adentrarse en el mar todas las mañanas, bordeando el peñasco que cierra por Levante la minúscula ensenada para enfilarse hacia La Azohía, allá al otro extremo de la Bahía de Mazarrón. Una hora corta de travesía hasta aquel pueblecito de pescadores, mezclados con veraneantes durante la temporada estival, donde junto al espigón de atraque se alineaban en cuadro enormes anclas y redes con las que construirían la almadraba, base de una precaria economía desde tiempos remotos.

No siempre llegaba a La Azohía, porque tras pasar a lo largo de La Isla, por la parte del mar abierto, y luego bajo el faro, se encontraba el Puerto y, a veces, se conformaba con recorrer con la mirada la costa repleta de toldos, sombrillas y bañadores multicolores cubriendo lo más elemental de las gentes untadas de aceites, no tanto para protegerse del sol como para acelerar el proceso de un bronceado efímero que prregonaría sus vacaciones marítimas al regreso a las ciudades.

Sobre la hamaca habían quedado Renzo y Lucía, jugando a un interminable escondite, buscándose y amándose a distancia; voluminosa encuadernación en rústica bajo una toalla de felpa a franjas rojas y blancas. Había quedado Manzoni, que es tanto como decir «Los Novios»;

«I Promessi Sposi» que todo el mundo conoce y han leído tan pocos como «El Capital», por no buscar otro ejemplo de los muchos que son.

El Mercury, al mínimo de gas, ronroneaba suavemente y su tripulante no tenía sino que girar de vez en cuando la palanca de dirección para driblar algún plástico flotante que podría haberse enredado en las aspas. Era una situación idónea para pen-

sar en las musarañas, para recordar nostálgicamente los compases del «Mirando al mar soñé» de su segunda infancia, o el «Amapola, dulcísima amapola...», las canciones de «El Trío Calaveras», «Noches de ronda...» que a él le transportaba a sus meses de milicio en Montejaque, por lo de Ronda y porque esos años son propios de enamoramientos sucesivos y, naturalmente, nacidos para eternos.



La superficie del agua, que al salir aquella mañana era un cristal transparente azul-verdoso, había empezado a picarse un poco, de forma que, ante la perspectiva de una posible marejada, desistió de su crucero hasta La Azohía que, con mala mar, podría convertirse en aventura colombina dada la falta de condiciones marineras del botecillo. No es que le importara. A veces había salido con mar revuelta para entretenerse en capear olas y darle cierta emoción al paseo. Pero hoy pensó que era mejor dirigirse al Puerto, que no es sólo puerto, sino el nombre de la villa, bastante protegido por un largo y reciente espigón, refugio de pescadores y embarcaciones deportivas; grandes fuerabordas y algún yate importante que al cruzarse con el «Chinchorro» le hacían balancearse peligrosamente, aunque luego sus patronos, con gorra y todo, saludaran agitando la mano.

Ya en aguas tranquilas, vio zarpar del muelle un barco más viejo que grande. Sobre la bañera tomaba el sol en bikini una señora demasiado entrada en carnes. «Amapola, dulcísima amapola...» El yate, que era yate, no estaba tan lejos del «Chinchorro» como para no apreciar la descuidada pintura de su casco, e incluso el óxido de herrajes y barandillas. Sin duda había gozado de mejores tiempos, como esas mansiones residenciales en decadencia que, no obstante, conservan cierto empaque, igual que sus dueños. «Será siempre mi alma tuya sola...» A bordo del «yate», con la gorda, un par de niñas quiceañeras, un chiquillo más joven quizá, y el piloto, de abultado vientre y cabellos grises abundantes. Bueno, si va a exhibir sus redondeces lejos de las miradas de los playeros, bien está. Pero parece una ballena. Con lo agradable que resulta ver a las jovencitas en tanga. Las obesas nunca tienen conciencia del ridículo que hacen reventando de grasa dentro

de un dos piezas; aunque también tengan derecho, no es estético. «Yo te quiero, amada niña mía...» El viejo yate se alejó doblando la punta del faro, y el tripulante del «Chinchorro» decidió regresar a su punto de atraque, donde estaba esperándole Manzoni bajo la toalla a franjas.

Ahora sí que estaba el mar picado, así que se metió por la embocadura de la Isla, que protege a la playita que hay tras ella donde raramente se encrespa el agua. Y, efectivamente, aquel trozo de mar era un remanso, y allí había fondeado el destartado barco para que se chapuzaran sus ocupantes. Entonces lo vio mucho más cerca, pasó casi junto a su costado, y la señora gruesa seguía tendida al sol sobre la cubierta. ¿Por qué habría estado tarareando «Amapola»? Contempló perfectamente el rostro de la exuberante bikini-nera, y se le quebró el tarareo de «dulcísima amapola...». La señora del yate era Eulalia, Laly veinte años atrás. Se precipitaron recuerdos y desencantos a borbotones. Le invadió una tremenda desazón, porque Laly, rubia, espigada, bellísima, había cantado tantas veces con él «Amapola»...

Laly fue uno de esos amores eternos que duran hasta tres años, y que no queríamos olvidar nunca. Mejor no haberla visto, porque fue como enfrentarse con un implacable espejo.

Le dio al Mercury todo el gas que pudo para llegar pronto a la hamaca donde esperaba «I Promessi Sposi». ¡Pobre Manzoni! ¡Pobres recuerdos! En la playa, junto a Renzo Tamaglino y Lucía Mondello, anclados en la Lombardía española del xvii, le esperaban sus hijos, y su mujer, pero le seguía rebullendo en la mente una «dulcísima amapola» llena de tristeza, de tristura mejor. Y Maribel, como si supiera que necesitaba reanimarse, le preparó en seguida un güisqui con hielo.

**P**UESTO que en el mundo —y no sólo en Dinamarca— olía tan mal, particularmente de puertas adentro y, más todavía, in pectore, alguien lanzó la idea de instituir el Día Universal del ¡Velay!, del ¡helo aquí!, ¡mírenlo!, retirada la manta, la oreja descubierta, las cartas boca arriba, vaciado el costal, volada la mina, bañado en luz del día, que es la única iluminación verdaderamente fiable. Se trataba de organizar una especie de scandalum magnatum, ya que el *top secret* y el rebozo de tanta corruptela y fariseísmo resultaba más pernicioso para la salud pública que la otra contaminación, tan pregonada, del aire, los ríos y los mares.

Decidióse que ese descortezar de almas a escala mundial, ese baño jordánico purificador y correctivo tuviese lugar a los cuatro años de lanzada la idea, y se instalase en el calendario de la humanidad con esa misma periodicidad, como las olimpiadas y las elecciones presidenciales. Pero el embuchado venía llenándose de tiempos tan atrás, era tanto lo encubierto, tal cantidad de condimentos en mal estado debía contener la empanada, que muchos pensaron si sofaldar la intimidad corrompida de tamaño número de personas no iba a producir una tufarada imposible de soportarse.

Durante esos cuatro años de ansiosa espera, los maestros no dieron abasto para la demanda de alfabetización que se había producido; ni los cirujanos es-

## PARABOLA DEL ¡VELAY!

JOSE LUIS ACQUARONI

*Homenaje a Alfonso Reyes*

pecializados en restauraciones de tímpanos y eliminación de cataratas. Todos querían disponer para ese día, por muy cámandulas que fuesen, de un finísimo oído y una vista de lince. Por supuesto que tampoco tuvieron momento de descanso, embebidos en su proyectos de ampliaciones, los periódicos, las emisoras de radio, los canales de televisión, que eran, a la postre, los llamados a pregonar y exhibir la gran inmundicia.

También durante esos cuatro años se notó por doquier que muchos intentaban hacer la agachadiza y andar con zapatos

de suela de fieltro, echar el cuerpo fuera o escaparse por la trocha. Abriéronse criptas para entrevistas de incógnito y pasadizos cuyas bocas permanecían cegadas desde tiempos medievales. Una maraña de sigilosos mensajeros, de telegramas cifrados, de teléfonos de hilo directo, envolvió el mundo.

Y llegó al fin la fecha señalada para el descascarillado de las arcanidades de la conducta humana, el primer Día Universal del ¡Velay! La inmensa mayoría pensaba que nada tenía que temer; antes al contrario, se frotaba las manos prometiéndoselas

felices ante tanta conciencia averiada, tanta carie moral, tanta maniobra subterránea como iban a quedar de manifiesto. Pero dentro de esta mayoría también los había preocupados ante posibles implicaciones en hechos, ilicitudes y cabildadas que apenas merecieron para ellos la dádiva de una sonrisa o una propina. Cómplices al fin, alguna señal, algún pelo de cuanto iba a airearse pudiera tal vez pertenecerles.

Y ante el tan esperado ¡Velay! aconteció que unos porque quisieron jugar con ventaja conociendo lo ajeno censurable sin que se revelara lo propio, y otros porque no se atrevieron a poner en escarapate nada de nadie no fuesen a ser objeto de idéntica exhibición, lo cierto fue que cuando miles de millones de habitantes de la Tierra—por vez primera unánimes siquiera en curiosidad—se lanzaron a la calle a comprar las ediciones extras de los periódicos, o pulsaron el interruptor de radios y televisores para darse el tan esperado festín de *affaires*, acusaciones de corruptela y peculado, de sobornos y prevaricaciones, se encontraron con la sorpresa de que los periódicos no habían salido, las emisoras de radio y televisión permanecían mudas y sin imagen, las tertulias de los casinos y los corros de los mentideros se hallaban desiertos.

Jamás desde la invención del lenguaje y los medios de comunicación de ideas habían vivido los hombres una jornada tan sigilosa y atarugada. El más ca-zurro día desde que el mundo era mundo.

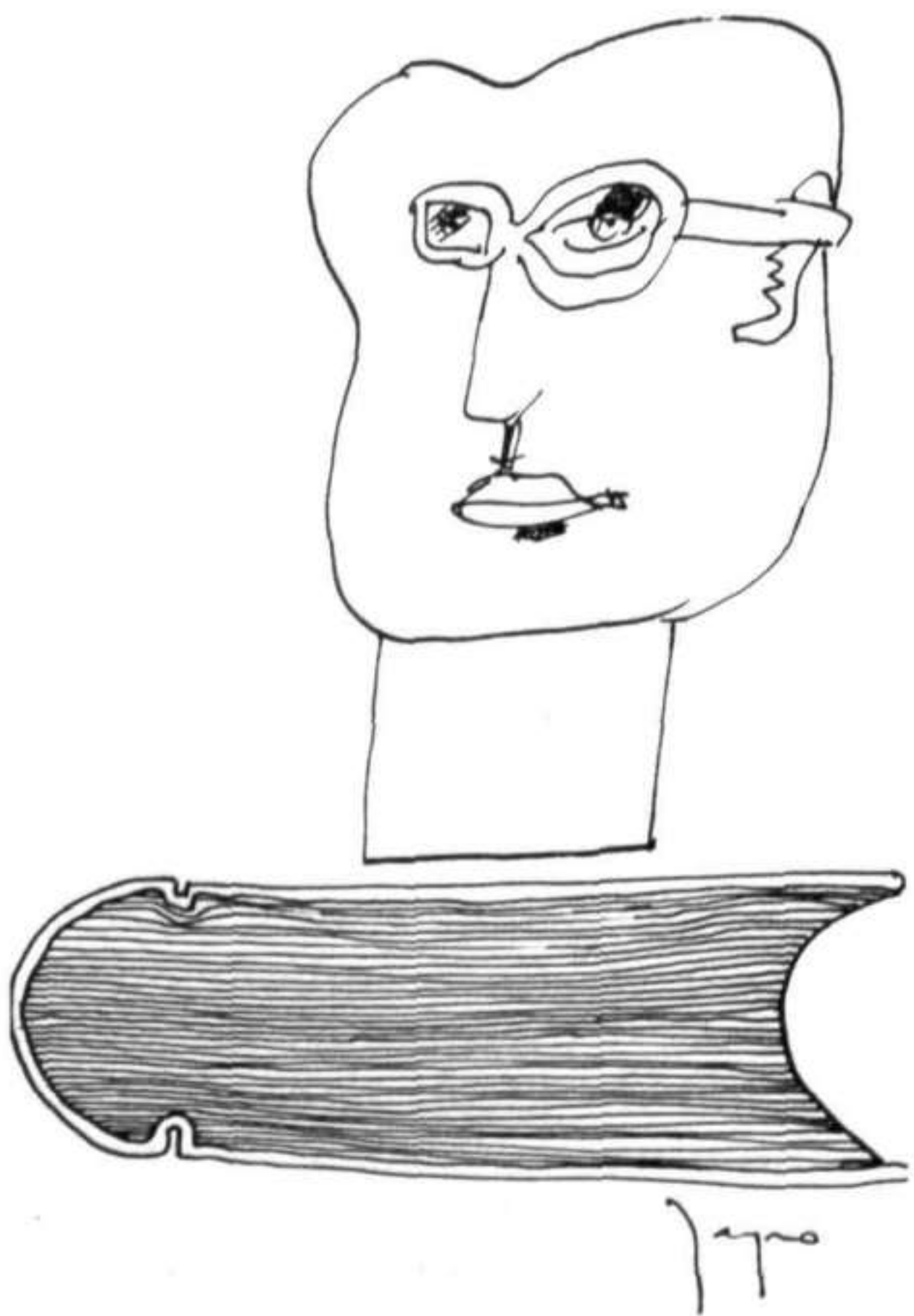


## CONTRA LA IMAGINACION

LUIS SUÑEN

CHARDIN ha llegado al convencimiento de su propia limitación. Para la rigidez de los amantes de la imaginación, su manera de trabajar es una suerte de asumida pobreza de medios, de evidencia, pretendidamente enmascarada —engañadora de sí— de su falta de recursos. Chardin escucha con la audiencia de quien imagina. La evocación del pasado inmóvil es la mayor grandeza que le es posible a la obra de arte. La conversación prosigue lejos de su fin razonable. La puerta es abierta por alguien que trata de acostumar sus ojos a la nueva luz y espera antes de penetrar en el lugar a donde acude en busca de otro. La muchacha es hermosa y demasiado joven. El viste una casaca clara, y una nada aparatosa peluca cubre su cabeza. Se diría que todo es patrimonio de la inexperiencia. El pasado es el instante. Chardin observa a la joven que levemente levanta su mano para indicar al hombre su presencia. Acude él y le habla, y ella escucha y se va luego. El espacio ocupado es ahora el espacio vacío, inocupable ya de modo semejante. Sale Chardin y recorre el camino del estudio. El movimiento sólo adquiere eternidad en el reposo. La luz es el engaño tentador al que nunca ofrecen resistencia los amantes de la sombra, quienes pertenecen inevitablemente a ella. Llega Chardin y penetra, sube la escalera y piensa en lo ya visto. La imaginación es suplida por la imagen. El inicio del discurrir es la presencia de lo

ido. Permanecer es ser en ese cuadro donde un joven contempla, no absorto sino distante, el movimiento de un juguete que gira. No es la delicia, el perfume, la traza tan suave de quien, sentado al clave, hace gozar a quien escucha, oh encanto de lo débil. La mirada huye como el juego expande su pretexto, sólo escrito al fin cuando Chardin deja escapar los ojos de quien juega. No delicia, amor mío, sino el no estar, pues el ser diluye la imposible vuelta de lo que se sublima en sí. El estará siempre mientras mire lo por mí dispuesto ante su vista. Y ella permanecerá también. No traspasará el blanco delantal la puerta que, inútil, le ofreciera mi mano tiempo atrás. Tampoco se perderá en la llamada indefinida de algo que ni yo mismo puedo contemplar, porque se halla fuera del espacio que invento, que poseo, y me desborda, pues, en mi indignancia imaginativa, no puedo sino prolongar miradas, tender miembros indiferentemente ansiosos, prolongar posturas hacia reinos que desconozco y donde todo es posible, hacia la ciudad de la vida y de la muerte, del movimiento perpetuo, de la quietud fatal, de la ensombrecida nada o de la luz que, infinitamente bondadosa, acoge a los desalmados junto a las muchachas, a los viciosos con los espíritus que temen, a los aventureros con los estables. La falta de imaginación que se me reprocha es, en suma, el resultado de la inatención de quienes me critican.



## EL CIGARRO Y LA CANDELA

RAFAEL AZUAR

LEVABAN más de una hora recorriendo la sierra, el coto de caza, viendo cómo iban la tala y el desbaste de los pinos. Baltasar caminaba echando el pecho afuera, arqueando los brazos, sus grandes pies con abarcas de goma pisando con seguridad entre las rocas, por aquellos solitarios parajes que había recorrido miles y miles de veces, desde hacía veinte años. El pueblo más cercano se hallaba a seis kilómetros de la sierra y sólo había un mal camino pedregoso por el que subían la furgoneta de Domiciano y el coche del amo, dos o tres veces al año. En el invierno caía la nieve, un palmo, dos palmos, hasta llegar a la rodilla, y allí quedaban Baltasar y la Prisci, con los perros y el rebaño, recordando a los hijos ausentes junto al fuego, oyendo el aullido de los lobos, acostándose pronto por si la leña escaseaba. Ahora, el amo, sentado en una roca, con el papel de fumar pegado al borde del labio, sacaba la petaca y se echaba, lentamente, buena picadura de tabaco en la palma de la mano. Ya era el segundo o tercer cigarrillo que liaba.

—Amo, déme un cigarro—le había dicho Baltasar.

Ni siquiera le respondió; siguió liando el cigarro entre sus gruesos dedos y Baltasar no tuvo valor para repetir sus palabras.

—Ya me dirás lo del trato—le había dicho el amo, y quizá fuera por aquello por lo que se mostraba resentido.

Iba a guardarse la petaca y Baltasar no pudo contenerse y le dijo de nuevo:

—Amo, déme un cigarro. Yo sé que usted fuma de lo bueno.

El amo lo miró fijamente y le alargó la petaca y el papel de

fumar, sin decir nada. Sonaban las cigarras en coro, hasta velar el murmullo del agua, que se precipitaba, barranco abajo. Baltasar lió el cigarrillo y se lo puso en la boca; le pidió fuego.

—Vamos a lo del trato—repuso el hombre, sin prestar atención a sus palabras.

—El trato han sido doscientos chotos.

—¿Doscientos?

—Doscientos chotos. Se los irán llevando de aquí a septiembre, justamente hasta el dieciséis de septiembre. Creo que el trato no está mal. Son cabritos nacidos en marzo, a mil doscien-

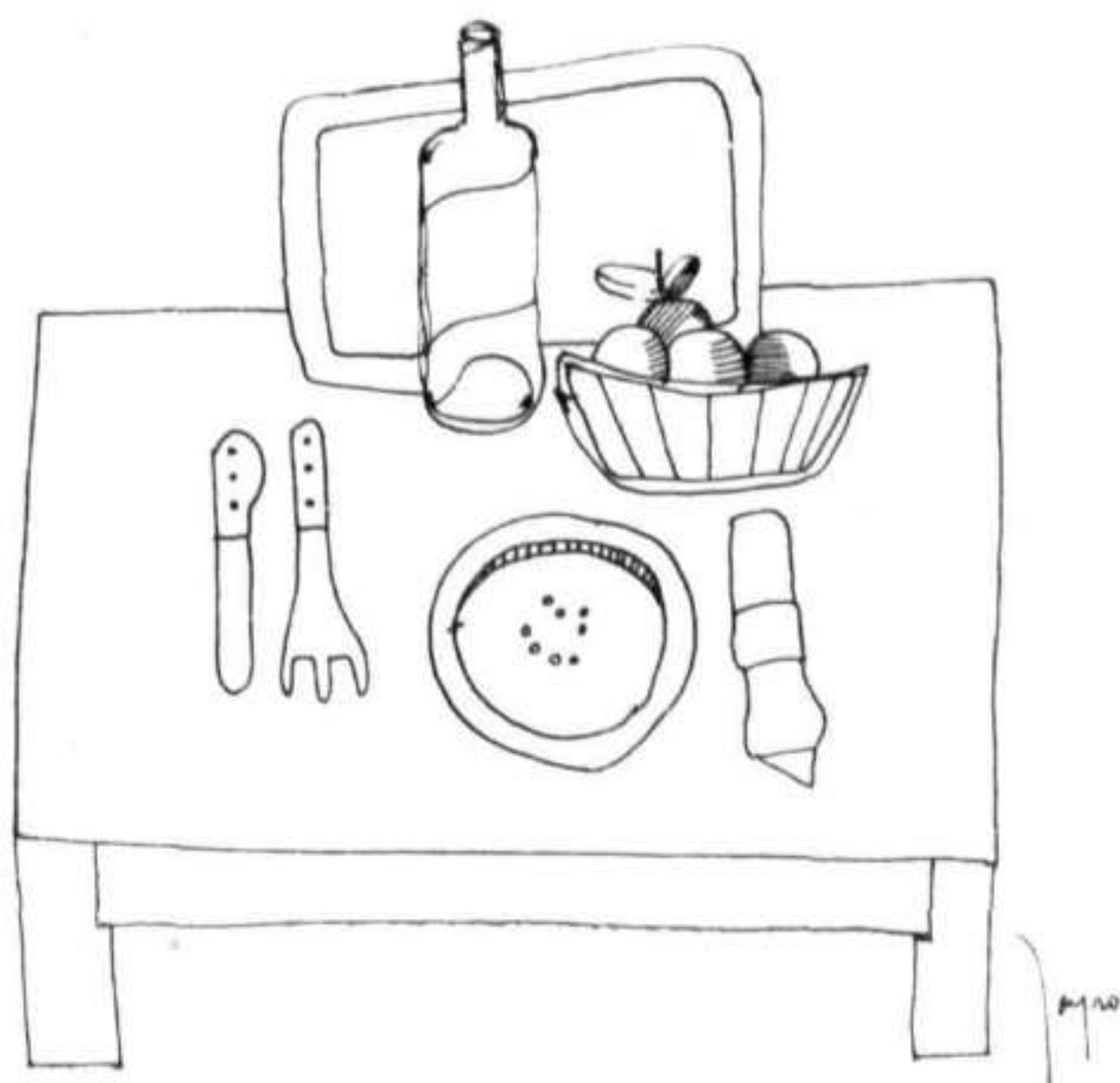
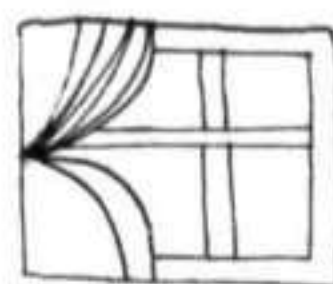
tas pesetas el cabritillo, que le sale al Domiciano a más de sesenta pesetas el kilo. Yo ya sabía que usted tenía medio apalabrado el trato con el Andrés, pero a mil doscientas pesetas el cabritillo... Creo que no debí pensarlo mucho, aunque estuvimos discutiendo más de una hora, a grito pelado, al pie de la sierra. Están bien pagados a ese precio. Más no le hubiera dado a usted ningún tratante. Sabe usted que el Domiciano es serio y que aquel talón...

El amo fumaba en silencio, considerando todos los puntos del trato. Baltasar estaba dispuesto a decirle que, al fin y al cabo, era él quien trabajaba como una bestia en el cortijo y quien tenía que llevarles el pasto a las cabras con la nieve por las rodillas, mientras el amo estaba «entodavía» entre las sábanas o leía, tranquilamente, el periódico junto a la estufa, y que aquel cortijo, si no fuera por la Prisci y por él, ya se lo hubieran comido las zarzas... Jamás encontraría a nadie que le mejorase la propiedad como ellos se la habían mejorado en aquellos largos años.

Seguían vibrando las cigarras; una de ellas aguzaba su chirrido en la cumbre de un pino; entre los brotes de encina se oyó un despliegue de alas, pesadas y lentas. El amo continuaba sin responderle y cuando Baltasar comprendió que estaba satisfecho del trato volvió a pedirle fuego. El amo se levantó y se sacudió los pantalones.

—Tú me has pedido un cigarro y yo te lo he dado—dijo—la candela es cosa tuya.

Y echó a caminar por el atajo, entre el bochorno del sol y de las moscas.



## MALDICION DEL CRISTAL

CARMEN PONCE DE LEON

DE nuevo tu sombrilla, tu bufanda de enfermo, tu paraguas. ¿Cómo vas a ser mi auxilio si sólo piensas en cubrirte? Es libertad de no hacer nada lo que añoras y sólo la búsqueda de una anestesia duradera te mueve el alma. Deja que la lluvia te crezca barbas infinitas, que el sol se asiente en la piel, permite a tus rasgos separarse y unirse en muecas miserables y valientes. ¿Conoces una petición más triste que «olvidadme»?



Abandona lo incruento. Invita a las Furias, hazlas suspirar por ti.

Pero no creo en mis palabras ni estoy conforme con tu silencio atento.

Cejas obstinadas, palpitación de unas comisuras jovencísimas, el duro mentón presto a deformarse... Tus gestos eran aún domésticos, imitación de un padre creado por lo que en ti había de distinto. Y me esforcé en saciarte.

¿No te apena la angustia de un viejo que, enamorado de su hacer, pretende entregarlo a un hábil sucesor que lo consume? Gasté innumerables lunas en mostrarte las bellezas del trabajo y cuando ya te soñaba obrero de mi gremio me arrojas una rebeldía que no comprendo y, consigues que se me enfrenten las palabras que formé. Amo tu juventud dormida, pero no puedo esperar a que despierte. Mi grupa ya es anciana y mi voz inaudible. Tú, heredero: debías correr, llorar por mí. Y, con el miedo, me has negado. Ni siquiera recuerdas las idas y venidas de estos ojos ... pero basta de reproches. Ellos delatan la ingenua esperanza que aún te tengo. En este amanecer deseo sellarla y formular con fuego una súplica:

Que la transparencia te invada, ya que no quisiste contener ningún peso, que ella sola te po-

sea y haga de tí un medio—te negaste a ser meta—. Que a tu través se hablen tus amigos ignorándote.

No envejecerás: las vidrieras duran siglos y sólo palidecen sus colores, esos colores que no te mancharán. Cuando el cristal es ya un fragmento, lo recoge un viejo celoso de sus bienes y con él corona altas tapias, enemigas de vagabundos y niños trepadores. Y ya aquella lisa superficie no desea brillo. Todas las ansias han escapado al borde y allí acechan. Una inmensa sed de sangre la sostiene y si, al fin, logra un corte sucio y torpe, no se gozará de la carne abierta, roja, quemante.

Me agoto en maldiciones, la ira me consume las arterias y un misterioso vómito nocturno revela lo que en mi estómago se nutre y crece. Pero aún puedo elevarme y rendirme en un QUISIERA (aunque no es posible que el desdichado pretérito abandone la memoria, que dejen de herirme las aristas de mi obra inacabada, que los resultados del embrujo contra ti suplan el goce de guiar tus primeros pasos de continuador); ME ENGAÑO con un futuro más blando y silencioso, más ligero: sueño la pureza leve, aquello que desea sólo almohada sin hollarla.

Nunca preví que la relación con Mauro ciñera mi futuro, incluso me sorprendió recibir un texto tan intensamente cruel. Es cierto que sus teorías fantasmales despertaron mi escepticismo y que con otros alumnos comencé a hablar de su locura, pero siempre respeté su persona y jamás reparé en la esperanza que me otorgaba.

¡Qué detestable costumbre la suya de no contestar! Y qué vida de ansiedades me legó. Hoy habito un vertedero de intentos rotos. Pero, aunque examino con constancia los pedazos, no logro adivinar en qué se centró la labor de Mauro, qué es lo que él deseaba entregarme.

# BUERO VALLEJO Y SU PRIMERA TRAGEDIA ACTUAL

JUAN EMILIO ARAGONES

de sus glosadores *Irene o el tesoro*, considerada por José María García Escudero a raíz de su estreno, en 1954, como la «posibilidad de poner nombre al misterio».)

Por consiguiente, volvamos a la tesis del holocausto abrasador de las propias naves expresivas: con esta tragedia Buero emprende caminos nunca hollados en sus precedentes andaduras teatrales, rutas para él vírgenes, y deja atrás al autor posibilista, que explicaba con sucesivos meandros estilísticos y plurales rodeos criptográficos lo que debía de llegar al público espectador en derechura y sin mengua de su real y última significación.

Para conseguirlo, Buero Vallejo se abasteció de una serie de per trechos estilísticos muy certera y parsimoniosamente seleccionados: desde los recursos que Ricardo Doménech ha bautizado con absoluta idoneidad como «efectos de inmersión» —antinómicos al «efecto de distanciamiento» preconizado por Brecht, pero con idéntica finalidad didáctica y/o de catarsis—, pretendía sensibilizar al público en el infortunio de algún género de precariedad o invalidez físicas de sus personajes, con exquisito cuidado para que, sirviéndose de claves coloquiales y otros medios igualmente oblicuos en cuyo dominio alcanzó cimas de gran virtuoso, alcanzara a entender incluso al más renuente de los espectadores que su denuncia era testimonial y las carencias físicamente sensoriales había que interpretarlas —por

elevación— como de índole social, política y atañentes a la humana convivencia en libertad.

## SIGNIFICANTES Y SIGNIFICADO

Claro está que la quema de barcos —léase significantes expresivos— a la que empecé haciendo referencia no deja al autor inerte, que hasta ahí podíamos llegar: es circunstancia inimaginable en quien ha demostrado pericia marinera suficiente como para afrontar con éxito las adversas mareas que le han ido sobreviniendo en treinta años de ejecutoria teatral a contracorriente.

Sólo ocurre que, a partir del estreno de su tragedia *Jueces en la noche*, Antonio Buero se somete voluntariamente al uso estilístico de otros significantes, sin que tal decisión acarree la menor alteración de rumbo en el significado último de su propuesta escénica. El empeño es tanto más difícil cuanto que deseamos atenernos a la distinción que el maestro Dámaso Alonso establece entre ambos términos —véase el ensayo de Manuel Alvar *La estilística de Dámaso Alonso*, en el número 4 de *NUEVA ESTAFETA*—, frente a la tendencia identificadora del lingüista Saussure.

Un autor que se ha visto forzado a utilizar siempre simbolismos, recursos criptográficos y motivaciones oníricas, considera llegada la hora de dar al timón de su creatividad un giro copernicano... sin

CON su obra *Jueces en la noche*, que Buero designa como «misterio profano» en deliberada atenuación de su verdadera entidad de tragedia *hic et nunc*, nuestro autor ha quemado las propias naves expresivas que hubieron de servirle para, durante treinta años, capear muy furiosos temporales de cierto océano embravecido ante una producción dramática que venía muy tormentosas contenciones inquisitorias con la línea de flotación mantenida en altísimo nivel de honradez personal y ética sin fisuras en lo ideológico.

(Resulta menos probable que la adjetivación de esta tragedia le haya sido sugerida al autor por la calificación que mereció de uno

ción dramática vendrá a ser el cauce sustitutivo de aquella inclinación primera en él por la pintura. Y si el poeta de Puerto de Santa María —espectador en el Lara, por cierto— supo

*la sorprendente, agónica, desvelada alegría*  
*de buscar la Pintura y hallar la*  
[Poesía,

Antonio Buero Vallejo puede cantar igualmente a los pinceles su «amor interrumpido», tras haberlos trocado por la pluma, aunque no para versificar, sino para construir su producción escénica.

#### Y, AHORA, «JUECES EN LA NOCHE»

Sería mucho pedir del autor que tantos años anduvo buscándole las vueltas a la censura y que estableció para esa exclusiva finalidad una personal codificación de recursos expresivos, sería a todas luces desproporcionado exigirle ahora el arrumbamiento de factores muy válidos presentes en su dramaturgia anterior, para ofrecernos una tragedia en la que todo resulta diáfano, como si los problemas humanos pudieran contemplarse a una sola, democrática y totalizadora luz

No. Ni la situación sociopolítica española de hoy es tan clara como para exigir semejante tratamiento, ni Buero es autor que resulte incapaz de ver las zonas sombreadas de negro y más o menos subterráneas que persisten en la transición política española.

Ciertamente, en la trama ideada por Buero hay una sucesión acumulativa de denuncias que coadyuvan al desbordamiento de la deseable síntesis dramática, pero la habilidad del autor se mantiene alerta y en ningún caso permite que su desahogo acusatorio traspase las fronteras del requerido orden estético.

Y éste es un reparo nimio, comparado con la grandeza del compromiso ideológico del autor. Si limitaciones propias del tratamiento escénico obligan a concentrar en

el salón de la vivienda del protagonista acontecimientos que requerirían distintas parcelas, este comentarista piensa que tampoco es tanto el esfuerzo imaginativo que se exige de los espectadores, dado que los diversos planos en los que la acción simultáneamente transcurre —presente, pasado y rememoranzas— o premoniciones oníricas, logran, cada uno, propia y cabal expresión.

En la medida en la que esta tragedia puede encasillarse en el llamado teatro político —medida tan alicatada como inequívoca—, su análisis resultará polémico: mala de toda maldad desde radios vectores derechistas y reaccionarios; abundante en virtudes cuando el ángulo de visión coincide con parámetros progresistas. Como desde siempre he militado en coordenadas cuyo norte exclusivo está en la calidad teatral, no puedo decantarme sino en lo que a ella concierne.

#### ENTRE PIRANDELLO Y EL FOLLETIN

Desde una visión estrictamente estética, acaso sean estos los puntos indicativos de *Jueces en la noche*. La resonancia del mejor Pirandello cabe situarla en la onírica presencia de las víctimas del político profesional, que se adentran en sus perspectivas de evolución, enturbiándolas y hasta es probable que imposibilitándolo. A los «personajes en busca de un autor» opone Buero «las víctimas en busca del que fue ejecutor —por inducción o efectivo— de su eliminación».

En cuanto a los factores folletinescos de la tragedia, que una precipitada visión pueda calificar negativamente, el cronista que analiza la trama en función de sus cualidades estéticas y nada más, opina que Buero Vallejo en modo alguno se ha extralimitado: ¿qué otra cosa, sino melodramáticos folletines, radican en los argumentos de las tragedias clásicas, de Esquilo a Séneca pasando por Sófocles? Con sólo reflexionar detenidamente al respecto, podrá llegarse a la

que ello suponga modificación en la singladura y todavía menos en lo concerniente al puerto de arribada.

Difícil, ¿no? Ciertamente... para cualquiera que no fuese Buero Vallejo, que tiene sobradamente probadas capacidad de maniobra y fertilísima condición de autodomínio en lo que respecta a recursos expresivos; no está de más recordar ahora que nuestro autor ya atravesó por otro cambio —más radical, sin duda— en el ejercicio de su expresividad artística.

Aunque hice referencia al hecho en un opúsculo sobre *Teatro español de posguerra*, publicado en 1971, parece conveniente recordarlo ante la nueva tesitura de cambio, en este caso obligado por circunstancias exógenas.

En la inmediata posguerra Antonio Buero fue prisionero y en principio condenado a muerte por su juvenil militancia en el comunismo. Ya en libertad provisional —1946— resuelve que no es en su inicial vocación pictórica como mejor puede comunicarse y, al igual que años antes le ocurriera a Rafael Alberti con la poesía, la crea-





conclusión de que habrá que darle tiempo al tiempo para una valoración objetiva de este nuevo título que Buero Vallejo aporta a nuestra arguendada dramaturgia contemporánea.

#### ESCENIFICACION

El muy deliberado cambio rítmico que la dirección de Alberto González Vergel marca entre los episodios en los que intervienen—en el plan onírico—las víctimas reavivadas del protagonista, de lentitud a ratos exasperante, comparada con la agilidad de las situaciones representadas en vivo, puede inducir a un confusionismo elemental en el que, desde luego, no han de caer los espectadores de entendaderas adecuadamente alertadas.

En la cuasi geométrica y cubista ideación escenográfica de Alvaro Valencia, se mueven y actúan muy convincentemente Marisa de Leza y Victoria Rodríguez, acreedoras ambas a un sobresaliente.

De ellos, Francisco Piquer y Fernando Cebrián hacen lo posible para limar aristas de sus respectivas corporeizaciones: el ex ministro de Franco devenido a diputado demócrata, y el ex inspector de policía que rumia imposibles desquites desde su actitud de activista ultra.

Muy bien Angel Terrón—conciliador, conciliar sacerdote—, en figura que Buero Vallejo ha ideado

cautelosamente. José Pagán añade dignidad al sobrio general que le ha correspondido y Andrés Mejuto resulta más convincente enmascarado de fantasmal aparición que cuando actúa a rostro descubierto.

La obra, en la noche de estreno, fue acogida con nutridas ovaciones, prontamente acalladoras de algún premeditado siseo y movimiento de pies. En sus palabras desde el proscenio, el autor agradeció por igual las discrepantes muestras, porque «España—dijo—tiene que ser país de aplausos y de pateos; lo que no puede ser más es país de crímenes», en frase que pasará a la historia del teatro español de hoy, junto a la tragedia *Jueces en la noche*.



# 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

les ofrece sus colecciones

**Colección "Alfar" de poesía.**

UNA POETICA ACTIVA (La poesía norteamericana 1910-1975), de Kevin Power.

290 págs. 250 ptas.

ANTOLOGIA DE ALVARO DE CAMPOS, de Fernando Pessoa. Edición bilingüe preparada por José Antonio Llardent.

402 págs. 350 pts.

NUEVO MESTER DE CLERECIA, Edición preparada por Florencio Martínez Ruíz.

334 págs. 300 ptas.

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de Juan de Jáuregui. Ed. preparada por Melchora Romanos.

147 págs. 175 págs.

**Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos.**

ADONAI Y OTROS POEMAS, de P. B. Shelley. Edición preparada por Lorenzo Peraile.

130 págs. 175 ptas.

FARSALIA, de Lucano. Edición preparada por Sebastián Mariner.

444 págs. 250 ptas.

DISCURSOS ESCOGIDOS, de Demóstenes. Edición preparada por E. Fernández-Galiano.

275 págs. 250 ptas.

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por Alberto Bernabé.

314 págs. 250 ptas.

LEVIATAN de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado.

744 págs. 400 ptas.

EPISTOLARIO, de Juan Luis Vives. Edición preparada por José Jiménez Delgado.

661 págs. 400 ptas.

H.<sup>a</sup> DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS, del Padre Isla. Edición preparada por L. Fernández Martín.

2 vols. 870 págs. 600 ptas.

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO, de Simón Bolívar. 2.<sup>a</sup> edición preparada por M. Hernández Sánchez-Barba.

380 págs. 250 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. 2.<sup>a</sup> edición preparada por Rogelio Reyes Cano.

284 págs. 200 ptas.

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.<sup>a</sup> Pérez.

324 págs. 300 ptas.

**Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados.**

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de Alonso de Ledesma. Edición preparada por Francisco Almagro.

284 págs. 300 ptas.

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés.

190 págs. 200 ptas.

SANTORAL EXTRAVAGANTE, de Ana Martínez Arancón.

430 págs. 400 ptas.

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de Monstruos y Fantasmas, de Fray Antonio de Fuentelapeña. Edición de Javier Ruiz.

768 págs. 550 ptas.

SOCIALISMO AGRICOLA (Leyenda popular. Segunda parte de Manolin), de Estéban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.

300 págs. 300 ptas.

**Otros títulos**

DEL ARS ANTIQUA AL RENACIMIENTO EN ESPAÑA (LIBRO-DISCO), de Ramón Perales de la Cal.

128 págs. 2.000 ptas. (con ilustraciones a todo color).

MADRID BAJO EL PUNTO DE VISTA MEDICO-SOCIAL, de Philip Hauser. Edición preparada por Carmen del Moral.

2 vols. págs. Vol. I: 550, págs. Vol. II: 378; 1.200 ptas. (obra completa)

ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO-CASTRO. Varios autores.

2 vols. págs. Vol. I: 642, págs. Vol. II: 664; 2.000 ptas. (obra completa)

INDICE ANALITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978, de Ramón G. Cotarelo y Enrique Linde P.

374 págs. 350 ptas.

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe.

714 págs. 1.200 ptas.

EDITORIA NACIONAL  
Torregalindo, 10  
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION  
Avda. José Antonio, 51  
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS  
Muntaner, 221  
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA  
Florida, 939  
BUENOS AIRES (Argentina)

*NE*

mC

---

En nuestro próximo número, trabajos de

JUAN RAMON JIMENEZ

ION LUCA CARAGIALE

EUSEBIO SEMPERE

JORGE CELA TRULOCK

FELIX GRANDE

JUSTO JORGE PADRON

75 pesetas