

# NUEVA ESTAFETA

Z-44



13

*diciembre 79*

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

# NUEVA ESTAFETA

Director:  
LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES  
Redactor jefe: ELADIO 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 13 DICIEMBRE 1979

ODYSSEUS ELYTIS	4	<i>La bondad en el sendero de los lobos.</i>
MIGUEL DELIBES	14	<i>Cinco días de campo.</i>
ANGEL GARCIA LOPEZ	20	<i>Once poemas de «Trasmundo».</i>
JUAN RAMON JIMENEZ	28	<i>Aforismos inéditos.</i>
LUIS ROSALES	37	<i>El mundo sigue siendo una creación abierta.</i>
PICASSO	39	<i>Pintura.</i>
REYNALDO NARANJO	43	<i>De César Vallejo a César Vallejo.</i>
GOYITA NUÑEZ	50	<i>Odysseus Elytis, un canto de esperanza para el mundo.</i>
ARTURO DEL VILLAR	58	<i>Los aforismos de Juan Ramón: una poética abierta.</i>
ΣANTIATO	66	<i>Lechu-Zen.</i>
EDUARDO TIJERAS	67	<i>«Bucólicas» y actualidad de Jules Renard.</i>
PICASSO	71	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	75	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

### CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... FRANCISCO JOSE GARCIA: Otoño entrado en carnes.</i>
108	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: «Historia de un caballo», paradigma de teatro total.</i>
113	<i>JUAN RAMIREZ DE LUCAS: Acercamiento aproximado a la pintura de Georges Braque.</i>
115	<i>CARLOS BENITO GONZALEZ: A propósito del filme «Woyzeck».</i>
117	<i>Concurso de cuentos cortos, cortos: JOSE LUQUE: Puede que tenebroso (31); FELIX TEIRA CUBAL: Otoño (32); LEOPOLDO CASTILLA: Burnichón (33); CARLOS FRABETTI: La ciudad rosa y roja (34); LOLA CAMARERO: De cómo el ciempiés perdió noventa y nueve patas (35); HORACIO SALAS: Sefini (36); JAVIER FERNANDEZ ALVAREZ-BUYLLA: El juego de todas las mañanas (37); JAIME RAMONELL: Maillot amarillo (38); JORGE IZETA: ¿? (39); JESUS FERNANDEZ MONTES: La Daniela va a comprar tomates (40); CARLOS ROBERTO MORAN: Final o principio (41), y JOSEP-LLUIS SEGUI: Escena nupcial (42).</i>

Portada de José María Iglesias.



# ODYSSEUS ELYTIS

## LA BONDAD EN EL SENDERO DE LOS LOBOS

### I

Poesía

    Mi verde naranja silvestre  
Bajo los chorros del sol  
Irradiando luz  
Te dejé un mediodía

                            Mi corazón agraz y azul  
Tras haber corrido por la arena y el amor  
Temblaba  
Mas

    Los pájaros en el río celeste  
Veían ya ascender un caballo con la cabeza cercenada  
Derramando por su cuello vacío negras algas

Desde lo alto de la ermita del profeta Elías  
Los Kuros tocaban las campanas  
Y la memoria como el viento de Poniente empujaba  
Estruendo y mar  
Hacia el interior de la gran alcoba encalada  
Con los dos trabucos

Allí la mesa de madera  
Con las flores amarillas  
El pan abierto como el Evangelio  
La voz los cabellos de Elena

Lo dejé

    Estaba en pie  
            Había sonado la hora  
Que mane la sangre del costado del hombre  
Que tres veces niegue  
Y tres veces cumpla  
Y que yo lo vea y lo diga

                            Tres veces

Arrojado a la altura  
Como desde el Hades  
La voz de un desesperado

«Enemistad, mírame a los ojos  
Vengo con tus propias armas  
La Bondad que ha venido a encontrarse en los senderos de los lobos  
Debe tener pólvora en su faja  
Y morder cuchillos de acero»

## II

Ahora agárrate fuerte a las cuerdas de la tempestad  
Dime quién soy para que te pueda decir quién eres :

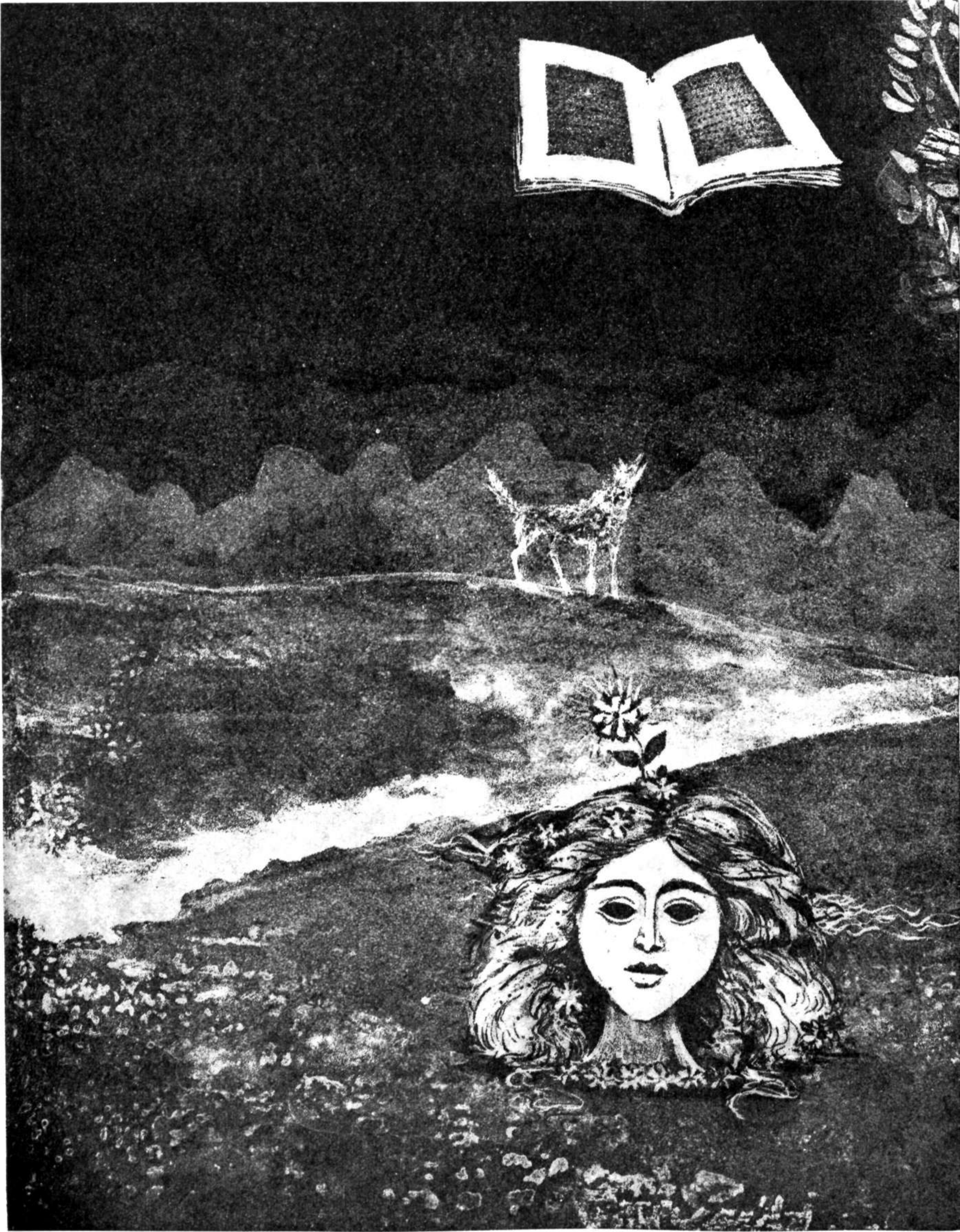
Eres bueno eres humano has crecido  
Entre gallos moscas doradas gobios geranios  
En un pequeño patio mecido por el mar  
De acá - allá

¿Recuerdas?  
Un patio que iba creciendo y cabían en él colinas campos  
Ríos cerezos campanarios  
Rebeldes que arrojaban fuego al Turco  
En aquel tiempo en que tu madre era pequeña  
Como una Virgencita  
¿Recuerdas?

La vida sencilla más gustosa  
Que catar un higo junto a un amigo, más humilde  
Que la palabra de un pájaro en la liturgia de los árboles  
Noche y día guardaba las reglas  
¿Recuerdas?  
Noche y día brillaba más dulce tu voz  
Como un rayo de luz en los tiernos limones  
Y tu corazón inocente  
En la profundidad marina del cielo  
Como una estrella

Eres bueno, has saltado por encima de las llamas  
Has acariciado  
Islas del Austro en el terciopelo del agua

Aún joven has visto en sus tierras  
Una muchacha hecha de alba y piedra muy ligera  
Grabando en la corteza de un níspero tu primera letra





STUFFED

Lucha por estos bienes y por estos honores  
Nunca se perderá la vida por estas cosas  
Lucha porque se refleje en tus ojos  
La casa de mármol  
Que tiene aún en el tejado  
La primera paloma del Diluvio  
Y en torno huertos donde nunca escasea el agua  
Y en la entrada la estatua cobriza de la Paciencia  
Y en el fondo de la despensa  
La cosecha de la raza  
Sedimentada como el aceite  
En una plácida tinaja ancestral.

### III

La hora tres de la Amargura  
En la negra ciudad  
Los sojuzgados comercian la lluvia los árboles  
El sol paralítico en su carrito de inválido

En las estrechas y sucias calles  
Los hombres disparan con sus cerebros

Ensangrentando las alambradas  
Ocultándose a los perros pastores de la luna  
Tus pies resbalan  
En los juncos  
Entre los rastrojos y las aguas emponzoñadas  
Allí donde el asesino se bate y se debate con el latido de su corazón  
Y el pensamiento queda helado en el aire

La hora tres de la Amargura  
Cuando los árboles se asemejan a los enfermos  
En su último combate con la muerte  
Y un ángel solo sueña  
Como un autillo (1)  
En el campo desierto  
¡Ay! que la vida no suspire más

La hora tres de la Amargura  
¡Ay! que la vida no suspire más

Tus manos  
Tus torturadas manos  
Que abofetean con violencia la oscuridad  
Más allá del corazón del hombre  
Que relinche el viento cargado de presagios  
Para que estalle el deseo del Lombardero (2)

(1) Pájaro nocturno de canto triste.

(2) El artillero que disparaba la lombarda o bombardera.



Que descienda con gozoso andar desde las altas montañas  
Entonando himnos al amor  
Una nación de hayas  
Con el vigor de la tormenta en sus banderas

#### IV

Se nota la gloria en tu andar  
Como se oye el sol en el resonar del bronce

Tostado «palikari» (3)  
Que te apoyas en Grecia  
Con el coraje con que se apoya el abeto sobre la borrasca  
Te van a ti los siglos como a la Valentía le va  
La flor en los labios y el bum  
A la pistola

Pasaron por tu memoria meses y meses de vientos  
Tu voz se ha oscurecido como un bosque virgen  
Has visto destriparse los caballos bajo tus pies  
Los bosques devorando al fuego y los hombres al hombre

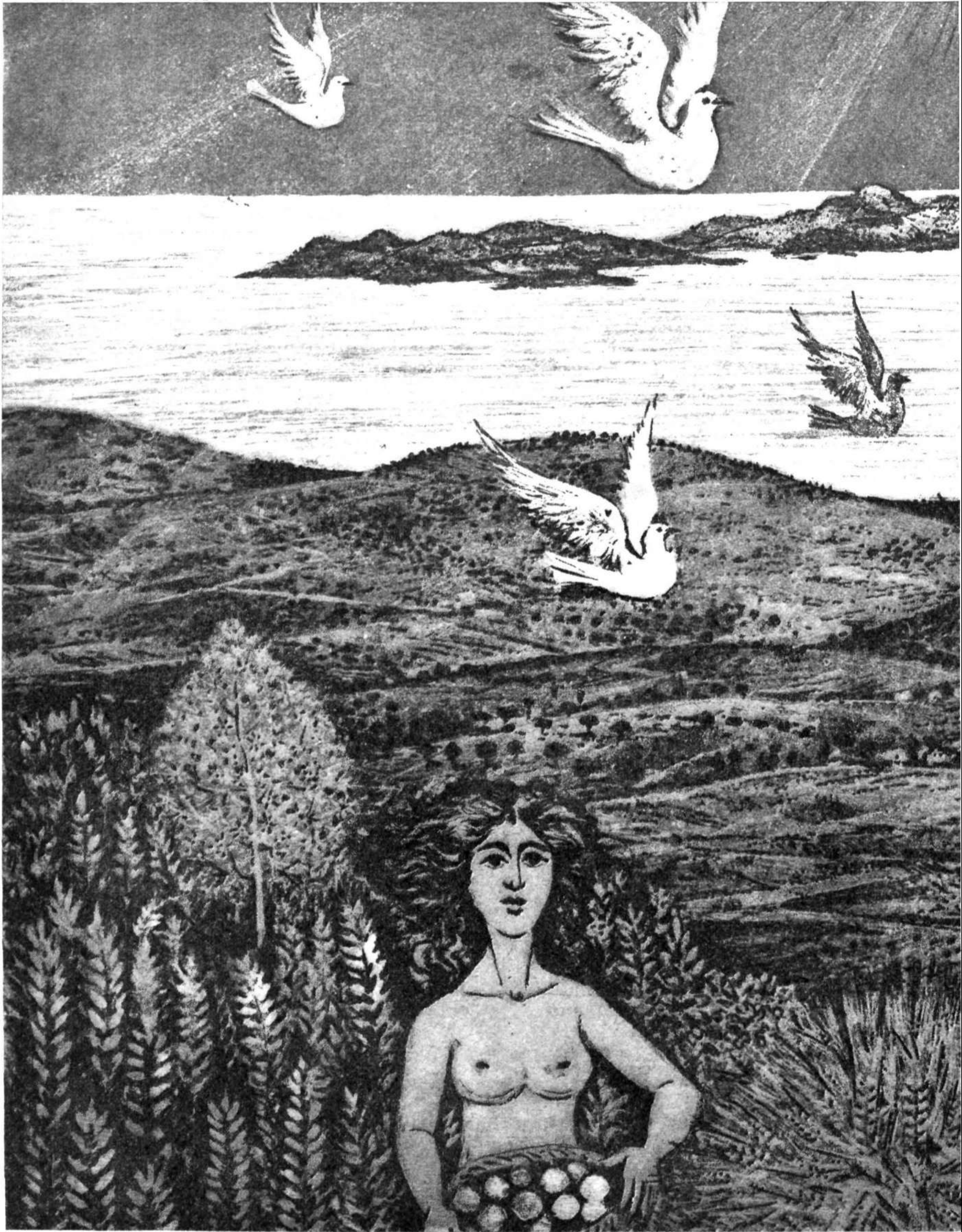
Has visto una piedra agujereada por el grito de la muerte  
Levantar su sombra monstruo  
Una mujer con pico y alas  
Que se estremece señalando en lo alto  
La luna sobre la boca de la amenaza

Y tú nada: En el corazón del tiempo  
Te ciñes el espacio en torno tuyo  
«En la tierra que ahora sueño  
—dices—, la mirada del cordero mata los chacales»  
En la tierra en que ahora sueñas  
Tostado «palikari»  
Digo: La esperanza ha alcanzado la estatua de una mocita  
El corazón del hombre está preparado para acuchillar al acero  
Mira: el viento ensilla los sueños  
Sáltanle chispas de las herraduras a la nube rojiza  
Cualquier día con la flor del manzano  
Saldrá de nuevo a vagar por el mar abierto.

#### V

Aprieta entre tus manos una victoria que no ha llegado aún  
Aprieta también entre tus dientes el loco fantasma del fuego  
Con las ramas que olvidó un coral  
Dejándolas encendidas por el encanto del Paraíso

(3) Prototipo de muchacho bravo, valiente, que representa la lucha del pueblo griego por la libertad.





*Handwritten signature or text, possibly "L. H. C."*

Piensa en el huevo que tus días venideros están incubando  
En la estrella que la noche expulsó de tu pecho  
Para hacerla morir

Entre los pañales de enero donde se oculta el odio  
Aprieta tu anhelo injustamente asesinado  
Aprieta la palabra que no encontró su noble boca  
Y tu incurable amor

Porque no ha llegado aún  
La hora de que penetre en cada cosa el latido del corazón

De que una tramontana de vigor se contagie en la siembra  
De que la savia del recuerdo rezume el atractivo de su futuro  
De que florezcan los cerezos entre los cabellos rizados  
Y de que anule la palabra al oro.

## V I

Llama a la puerta en el corazón de tu día venturoso  
Grítale fuerte al sol  
Hombre, recuerda tu raza  
Toma el gesto de la montaña  
Que se enorgullece entre los valles  
El filo del ciprés  
Cuando señala un astro todo rojo  
Antares (4)  
Revolucionaria  
En las noches en que el viento sur te arrastró a la escoria del luto  
En noches en que la luz renegó de su fe  
Hombre recuerda tu raza  
Voluntario  
Trabaja el fuego  
Dispara tu arma  
En el zarzal de los pájaros del indigno Paraíso

Atesoradores del fango  
Jornaleros del sol  
Que habéis hecho jirones en vuestras manos el destino

¡ Ya veréis ! no serán vanos los resplandores  
De la Pasión que irradia luz hacia las cosas venideras

Ya está tendida en el aire la voz de la trompeta  
Es hora de abrirse los perfumes nupciales del cielo  
De que entre el habla de la canción en la juventud florida  
De que la borrasca de cada combate se esparza por el mar  
De que los helechos envíen mensajes a los pájaros del alba :

(4) Estrella de primera magnitud de la constelación de Escorpión.

Es hora, hora ya de que amanezca  
Y el alba arrogante sea un abrazo fraternal.

## VII

Trioni de la noche marina; Aletropodi  
Que atraéis con cruces de oro  
A los pertinaces hijos de la quimera  
Y tú mi extática Elikí  
En el cinturón de plata de mi mirada  
Esta noche  
Velad  
Y cuando el regaliz sople desde las montañas del desierto  
Goteando amargamente sobre la tierra dormida  
Escuchad la voz del lobo

Escuchad la voz del lobo  
En los zarzales que escupieron fuego y ahora tienen frío  
En los árboles que se desangraron junto a las ermitas agrietadas  
En las inmensas soledades de viento petrificado  
En los resplandores que hicieron estremecerse un cuerpo inocente  
En las espinas que envenenaron una luna  
Escuchad la voz del lobo  
En las carnes desgarradas del precipicio  
En las angustias del bosquecillo que se quedaron congeladas  
En el escalofrío del miedo  
Por última vez  
Grito  
Escuchad la voz del lobo

Astros vuestros augurios no saldrán vanos  
Hijos la destrucción la aniquilación el hambre  
Y la necesidad se desvanecen al quebrar del alma  
Alzad las manos armadas  
Acabad de una vez  
Mar quimera éxtasis  
Preparad vuestra tierra  
La voz de la muerte no la vamos a soportar

Está cercano el día en que reventará el lobo  
En que la crueldad devorará sus propias carnes  
En que la montaña se sumergirá en una gloria de perfume  
Y el alma se encenderá con vuestras latentes llamas  
Como antaño Trioni, Aletropodi, Elikí (5).

*(Traducción de Dimitri Papagueorguíu y Goyita Núñez, revisada y corregida por Luis Rosales y Antonio Tovar.)*

(5) Constelaciones correspondientes a: Osa Menor, Pie de Arado y Osa Mayor.

---

# CINCO DIAS DE CAMPO

MIGUEL DELIBES

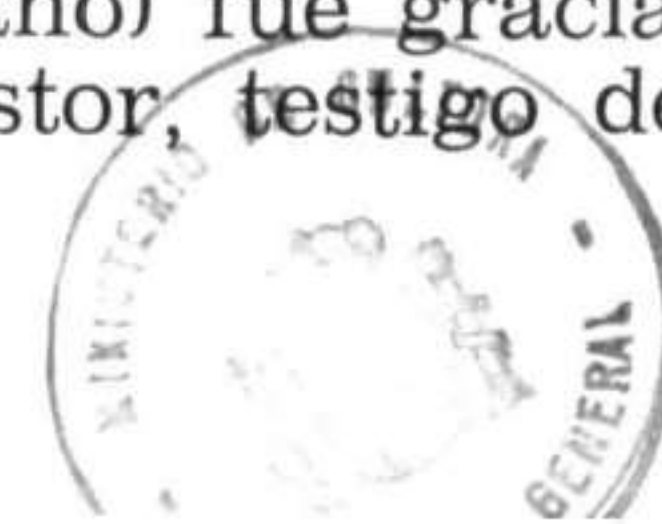
*(18 diciembre 1978)*

Hoy ha sido el primer domingo sin lluvia desde el pasado 6 de noviembre. De todos modos, el sol que se anunciaba prometedora mientras desayunábamos en el cruce de la carretera de Palencia, se quedó en un sol mortecino, rebajado, del que nos llegaba algún tímido rayo a través de unos celajes blanquecinos demasiado densos y abundantes. Jornada fresca, en resumen, pero, a Dios gracias, sin agua. En todo caso, este domingo más luminoso que los seis anteriores, sirvió para alumbrar, en lo que personalmente me concierne, una jornada adversa, de una mala suerte verdaderamente abrumadora. Para no andarme con rodeos, lo diré de una vez: abatí cuatro perdices duras, esquinadas, difícilísimas, y no cobré más que una; las otras se quedaron en el campo. Que ¿qué hizo el perro? Desgraciadamente el «Grin» no hizo más que mirar, en ningún momento se dio por aludido. Este grifón nos ha salido pusilánime, se acobarda con los tiros y ante una liebre alcanzada que no corre más que una tortuga, hace por no llegar, se asusta y, disimuladamente, se rezaga. Lo de cobrar perdices muertas en la mañana es pura ilusión, un juego. Lo mismo hará si le tiramos un palo o un estropajo. Lo buscará y nos lo traerá a la mano para que volvamos a lanzarlo, y él, a su vez, volver a cobrarlo. En una palabra, el «Grin» tiene de cazador lo que yo de obispo.



El perro juega a recoger lo que le tiremos, pero ante una perdiz que se arruga a sesenta metros de distancia y se desploma en el tomillar, no se inmuta. Y cuando le encarecemos con palabras estimulantes para que busque entre los tomillos, nos mirará a los ojos como diciendo: «Pero si no me has tirado nada.» En suma, un trasto inútil.

Y el caso es que tal como estaban hoy las perdices, embarbechadas y sumamente díscolas, uno no podía aspirar a derribarlas, sino mediante tiros postineros a más de sesenta metros. Y esto es lo que hice, guiado por la buena estrella, buena estrella que se apagó, como digo, a la hora de la cobra, en el bien entendido que la única que encontré (después de hacerme una finta espectacular, un conato de torre, para volver sobre su trayectoria y caer, aleteando torpemente, en un barbecho, a doscientos pasos de donde yo estaba, a cubierto de un altozano) fue gracias a las indicaciones de un pastor, testigo del



pelotazo desde lo alto de un cerro. Era la primera de la serie y me felicité pensando que los hados me eran favorables. Mas, a renglón seguido, vino de arriba un pájaro encampado, en perspectiva no mayor que una alondra, a velocidad de vértigo, y yo le tomé rápidamente los puntos, corrí la mano, disparé y se desplomó como un trapo, a mis espaldas. Mis hijos, desde la ladera, me anunciaron a voces que se había incorporado y apeonaba hacia un majano, en medio del rastrojo, mas, a pesar de mi pechada, cuando llegué allí con el perro no se veía pluma: varias bocas de conejo, unos espinos, cuatro pedruscos y pare usted de contar; de la perdiz, ni rastro. Y el «Grin» se llamó andana. Media hora después derribé otra, sesgada, que cayó oblicuamente, de riñones, sobre un arroyo erizado de juncos y espadañas, y ni me molesté en llamar al perro siquiera. Busqué superficialmente y desistí. Pero en la tercera, en el rodapié, sobre unas aulagas de poca monta, perdí media hora sin dar con ella. Algo inexplicable en un pájaro que ha caído muerto, o, por mejor decir, sólo explicable en un cazador como yo, obcecado y nervioso, que se desmoraliza a las primeras de cambio cuando la perdiz no está en el sitio exacto donde he ido a buscarla.

Menos mal que el pelo compensó tanta desdicha: cuatro conejos y tres liebres engrosaron un morral bien canijo en cuanto a pluma (tres perdices), aunque no está mal a estas alturas del calendario. Uno de los gazapos —¡todavía!— tenía pústulas de mixomatosis.

*(26 a 30 diciembre 1978)*

**J**UAN y yo pasamos cuatro días en Sedano, entre Navidad y fin de año. Llegamos con temperaturas tibias, primaverales, y regresamos con nieve en las orillas de la carretera y los termómetros marcando siete grados bajo cero. La tarde de la llegada, anduvimos en los páramos de las Pardas, meneando los brezos y los pimpollos, para ver si dábamos con la liebre, pero que si quieres, no vimos una ni por casualidad. Martes y miércoles,



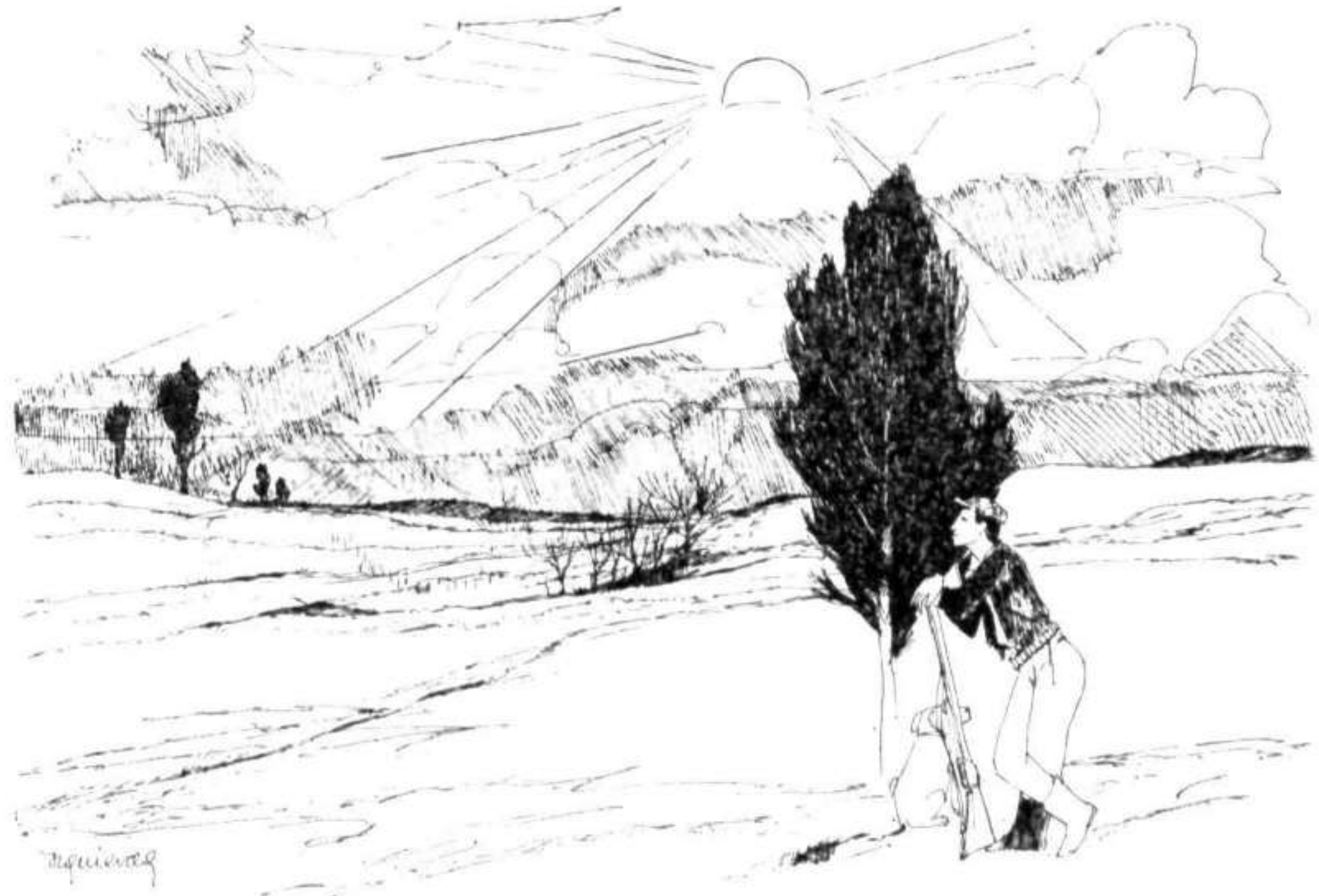


Jiquiada

los pasé dando largos paseos en bicicleta por las mañanas y leyendo por las tardes. El cielo amenazaba lluvia, la luz era escasa y no resultaba apetecible salir al monte en estas condiciones. El miércoles cambió la decoración, saltó el cierzo, las nubes se adensaron y, a las once de la noche, se puso a nevar con ganas. Al amanecer del jueves, las cuevas en sombra estaban blancas y pardas las del sol. Un cielo azul, rutilante, arriba, animaba a coger la escopeta y, aunque era un poco tarde—a Sedano no se va a madrugar—aprovechamos la llegada de Arrigorriaga de los hermanos Labayru (Fernando y Alberto) para, con ellos, y José Antonio Eguiguren subirnos al páramo de Mozuelos y abrir una mano amplia. En los altos, totalmente desguarnecidos, no había pájaro, en vista de lo cual nos bajamos al hondón de San Pedro, para coger todo el vallejo de Valdepuente, muy angosto y encajonado. El solillo se estancaba allí y daba gusto pasear con tan buena temperatura y una luminosidad tan viva. A poco de llegar, levantamos en una braña un bonito bando de quince o veinte perdices. Muy avisadas, como todas en esta época, volaron bajas y recias, pero las fogueamos por aportar un poco de alegría a la fiesta. Poco más allá, de la cornisa de piedra que yo llevaba, se arrancó, ante mi asombro, un hermoso jabalí. Se hallaba bajo la visera de una roca, al abrigo, soleándose. Era un animal voluminoso, de pelo cano—en el pueblo ya le han tirado y sopesado (alrededor de los 120 kilos)—, y Juan fue el primero en cantarle, desde el rodapié. Cuando yo le quise poner la vista encima, se hallaba a cincuenta metros, remontando un caballón, pero tuve tiempo de divisar su corpulencia, su trotecillo bovino y su pelaje, gris ceniciento en la mayor parte del cuerpo, acentuado en las posaderas. A partir de aquí, metí una bala en el tubo izquierdo, por si las moscas, y pasé a ocupar el lugar de Juan, en la falda, pues la ladera me resultaba demasiado fatigosa. Naturalmente, la bala no la necesité, pero sí el cartucho de perdigón que había cambiado, pues di con dos bandos de petirrojos: cuatro y nueve, respectivamente. Del primero abatí una, pero fue a caer sobre el cauce del arroyo, entre espinos y zarzamoras, y, sin perro, no acerté a encontrarla. Del otro, descolgué dos en diez minutos, y otra Juan más arriba. Entre tanta

broza la cobra no fue sencilla, pero, al fin, la resolvimos favorablemente. La percha era, para este cazadero de Sedano, tan grande, tan arduo y tan escaso de pájaros, y en poco más de dos horas, verdaderamente estimulante. Tanto, que Juan, después de comer en casa, volvió al alto con Labayru, donde habíamos dejado el bando despedazado, y derribó otras tres. Animados por el resultado y por el solillo de esta mañana, tras una noche de helada fortísima, hoy, viernes, volvimos a salir. No hubo suerte. En el vallejo de Valde-ramillo volamos tres perdices en París\*. Al segundo vuelo, una aguardó en las pajas de la escorrentía y la eché abajo. Era un macho hermoso, con unos espolones de tres años. En cuatro horas de andadura no volvimos a ver un pájaro. No obstante, el tiempo quedo, el cielo alto y un sol tibio hicieron del paseo un ejercicio gratificante.

\* Lejos.



---

# ONCE POEMAS DE “TRASMUNDO”

ANGEL GARCIA LOPEZ

(4 de noviembre)

Tras la ventana veo puede la lluvia con su mano entre la tierra. Toca,  
de pronto, el invisible espacio que el cristal apercibe. Y salta, salta ella,  
la cenicienta hermosa, con su cántico amable.  
igual que un don.

Estos ojos poseo, ay, todavía.

¿Mañana?

Nadie, ninguno

sabe qué ocurrirá.

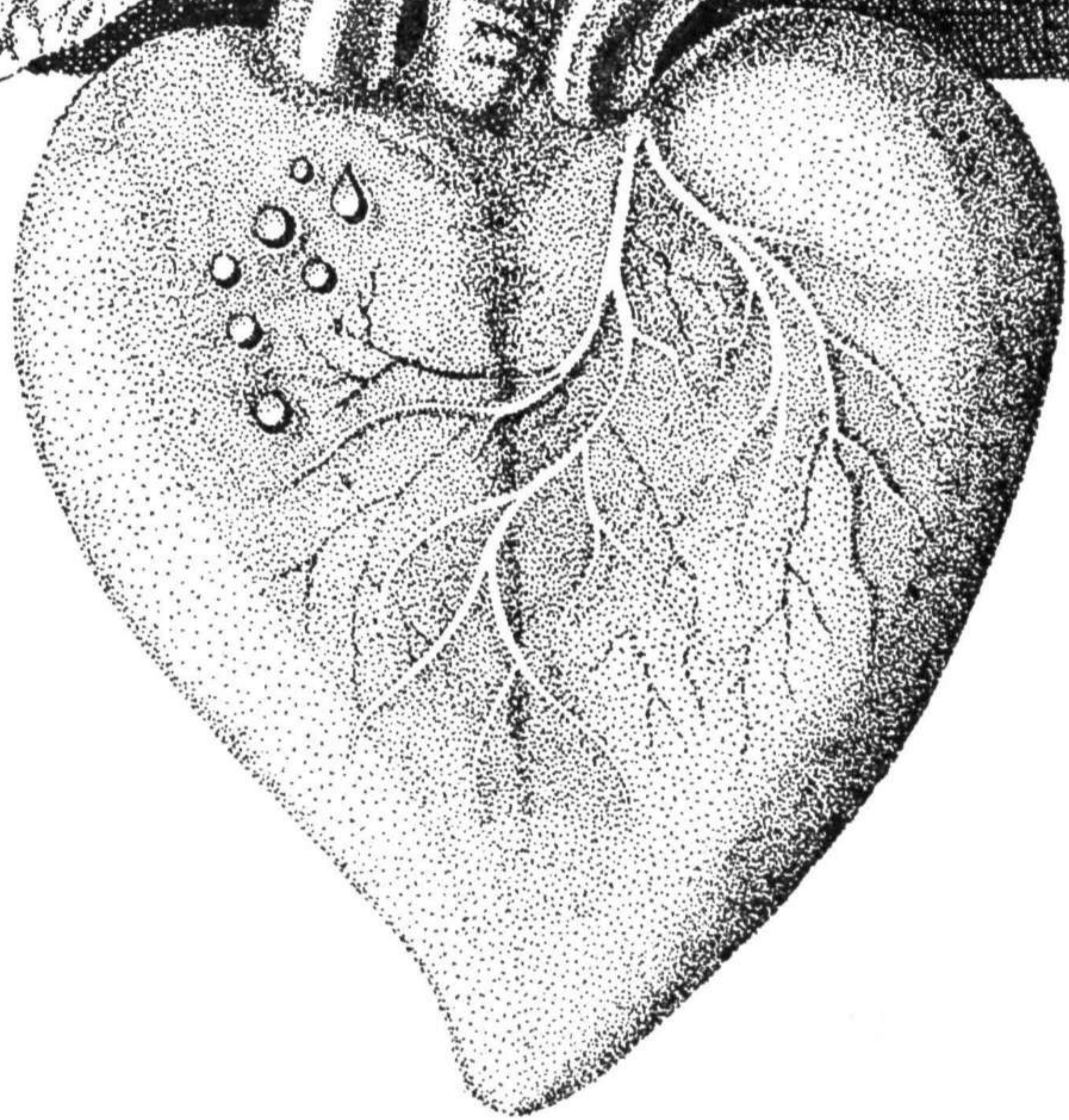
He cansado mi cuerpo en los escasos metros  
que, sólo a cuatro horas de llegar, dicen mi nombre,  
conocen, solidarios, a mis pies. Las escaleras, voladas al vacío,  
mi nombre impreso, firme, tienen en sus peldaños. Incluso las paredes  
asépticas que abarcan el quirófano  
saben de mí.

¿Quién soy?

Yo soy nadie, ninguno; soy mi cuerpo;  
mi carne, apenas, soy. De mí, entonces, depende hacerme cognoscible,  
reconocible a mí. Nadie sino yo, ninguno, lo que me mata, es poderoso. ¿Vivo  
la muerte?

No ciego todavía, en esta noche oteo lo que sucede alrededor,  
en tanto llueve sobre la carretera a Colmenar. Siento personas  
desconocidas que vienen hacia mí. Dolientes, me preguntan qué poseo  
—todos cuantos golpean esta puerta posesos son de algo, poseedores  
de un luto—. Respondo lo innombrable. Tengo, les digo, una canción  
debajo de mis hombros, oculta entre la piel; justo aquí, encima  
del corazón.

Ellos, innominados, amigos ya, refieren su aventura  
corporal. Exudan un olor penetrante a cuerpo enfermo. Un vaho  
a cosa comprimida por los viejos morteros  
de sales y farmacias, a éter excretado desde los agujeros y los tubos  
que portan bajo batas de color azul fúnebre.



H.H.  
V. K. Stepanov  
79

Me creen. Me dicen tienen casi los mismos síntomas que yo. Uno se acerca, cuenta cómo escupe sangre a diario. La enfermera, me explica, tiene que dar el parte a la lavandería. Toma leche constante. «Soy como un niño», y ríe.

Más lejano, a otro la larga primavera le ha explotado en su pulmón. El viento le camina a través de la sonda. Y ese agujero acerca hasta nosotros su podredumbre si se mueve.

Varios el cuerpo atado llevan a costuras que recorren de omóplato a esternón...

Pero yo no soy ellos, soy ninguno. Conciencia tengo ahora de aquello fugitivo que es un cuerpo. De alguien desposeído de su reino, que ha llegado y que vive en una habitación  
[—quinientas veinte—  
donde la tarde muere junto a él.

Ninguno, soy ninguno. El retratado ahora en los cristales que miran a la lluvia y observa que su cara, envejecida, tiene un manto de penumbra, un sucio ramo de flores funerales que conviven, extensas y ordenadas, sobre mí.

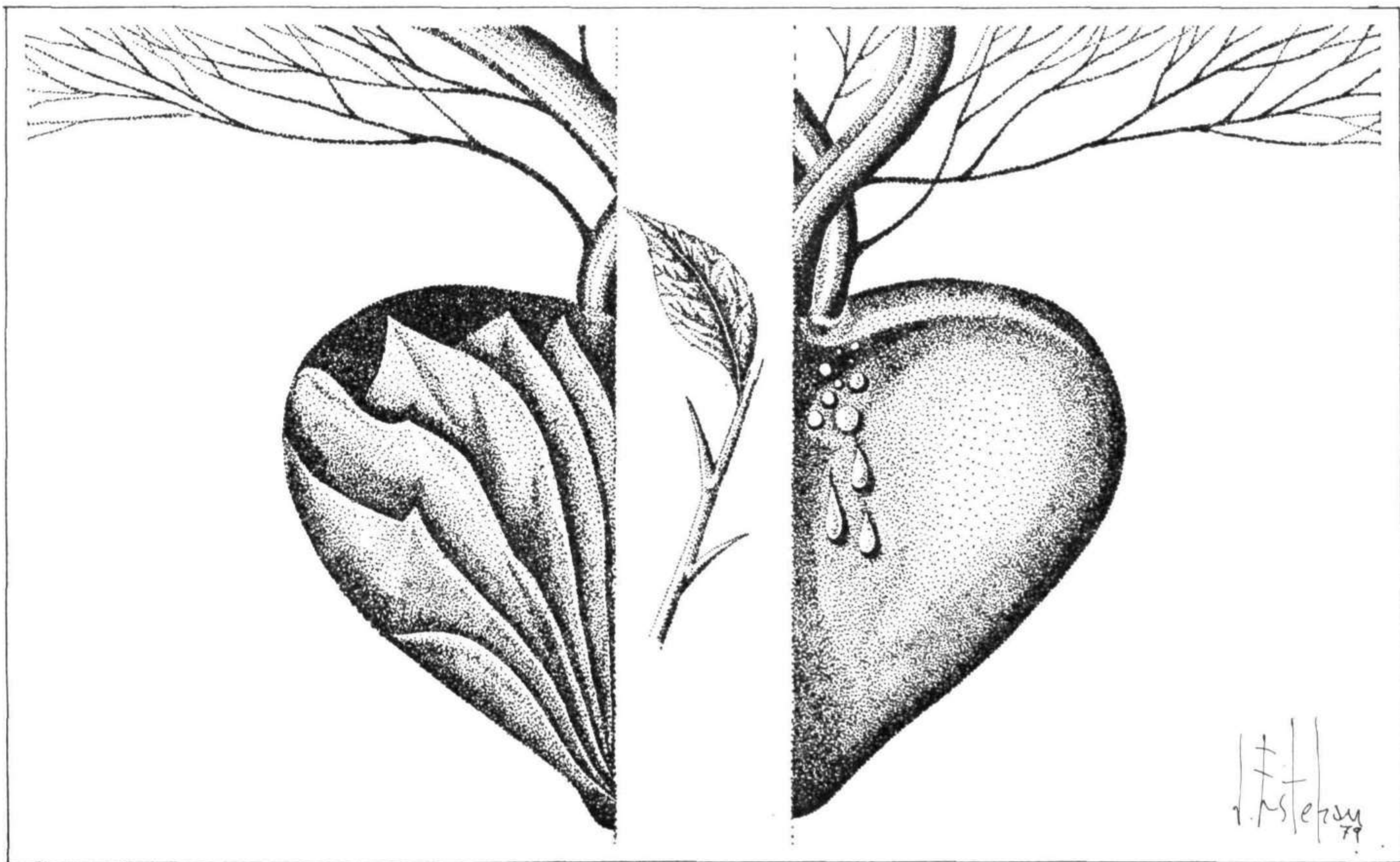
Que, ahora, me cubren como si nadie me salvase, respondiera con gesto invulnerable de salud o milagro. Me pusiese en la luz, cuerpo con alas, y fuese vida y sol dados al pecho.

(6 de noviembre, tarde)

No sé si soy ahora aquel de esta mañana.  
Alguien, envejecido, me ha robado mi imagen.  
Tengo como noticias de una vida pasada.  
Miro como si hubiese sollozado un paisaje.  
Parece haya llovido todo el mes de noviembre.  
Miro cual si viniese de un lejano viaje.  
Se me han vuelto al olvido mis ojos inocentes.  
Miro como quien quiere despedirse del aire.  
Estoy como un extraño que no hubiese venido.  
Igual que un invitado no llamado por nadie.  
No puede mi memoria decirme si me ha visto.  
Miro como si hubiese ya enfermado de antes.  
Detrás de la ventana vuelan, mudos, los pájaros.  
Pasan raudas las nubes sobre los tulipanes.  
La ciudad, a lo lejos, gesticula en sus álamos.  
Abarcan mis dos ojos la tristeza de un parque.  
No sé cómo he podido morirme tan deprisa.  
Me toco el pulso y oigo la voz de mi cadáver.  
Parece voy conmigo, pero estoy de visita.  
Miro como si hubiesen enviudado los árboles.

(7 de noviembre, amanecida)

Consumo a la ventana un aire vivo  
que muere en mí. Te miro, muerte mía,  
tierra habitada, luz de Andalucía  
que no veré.  
—¿Me salvo en lo que escribo  
este noviembre de difuntos?—



Corre  
 mi cuerpo ante mis ojos: mi apostura,  
 mi pecho con el mal, mi arquitectura,  
 los pájaros que mueren en mi torre  
 de un castillo de naipes.

Lucha, herida,  
 mi carne, oh vencedora, contra el río.  
 ¿Dónde mi cuerpo, el sano, aquello mío  
 del aire respirando? ¿Dónde anida  
 mi vida, aquella, en flor?

Ancha es Castilla.  
 La mies es un tumor, campo de trigo  
 mordido de cizaña —Adiós, amigo  
 enfermo, mi pulmón; adiós, gavilla  
 de salud inocente—. Algo se anuncia  
 muriendo en el paisaje.

¿Por Olmedo,  
 de noche, me mataron? —Junto al miedo  
 cruza un arroyo sin salud, su juncia  
 miserable—.

¡Ah del castillo!  
 —Oigo la piedra  
 que fue lanzada contra el tórax. ¿Canta  
 la muerte? Le oigo al pecho, a la garganta,  
 su funera, el brote de su yedra,  
 su asfixia fiel—

Oh, ya no veré, ya no  
 veré.

Lo que fue visto, está cumplido.  
Nunca ya un sol, abriéndose a mi ejido,  
dará a mi vida espacio de verano,  
calor vital.

Ya no.

Por mi ventana  
pasa la vida. ¿Encontraré la mía?  
¿He muerto ya?

No sé.

Ya es otro día.  
Tal vez el que no llegue con mañana.

*(7 de noviembre, tarde)*

Como se pierde un pueblo entre la nieve  
y, ajeno del invierno, oye a la sierra  
que esconde entre la sábana su torre  
deshilachada bajo el blanco velo  
redondo,

así eres tú, cuerpo quemante,  
pequeña rama, sostenida apenas,  
que auxilia el algodón, pone su escudo  
entre la fiebre y, gélida su mano,  
cayendo al horizonte, hace aposento  
en ti, como la helada, y reconoces  
tu atmósfera fluyente, un aire frío,  
la herrumbre de tus músculos, y piensas  
quién injusto, sin saber qué sucede,  
qué pasa, quién hirió,

pues, como al pueblo  
la nieve se le acerca, un dios decide  
con su párpado ciego, oh nieve santa,  
cubrirte así del limo, hacerte monte  
en que vestirse, con su peplo agónico,  
del blanco helor,

oh descorporeizado.

*(8 de noviembre mañana)*

«Esto es la vida», me explicaron. «Toma».  
Y dejaron colgando en mi camisa  
la muerte. Y me olvidaron. Y la brisa  
puso a volar, temblando, una paloma.

Niño era el aire y dura aquella doma  
del vivir: una página imprecisa,  
un corazón y un cuerpo en la cornisa  
de mi casa, muriéndose de aroma.

Cogí la vida entre mis manos. Lejos  
cantaban calendarios. Y unas flores  
ya eran de luto por mi alfarería.

Y, detrás de su azogue, los espejos  
ya avisaban noviembres y tumores  
mirando el pecho de la patria mía.



(11 de noviembre, mañana)

Tú, que tienes el tiempo sobre la mano y lloras  
y piensas de mi vida que un astro es apagado,  
me ofreces una carne de sueños y de esporas  
y una larga abundancia desde el lecho habitado.

No encuentro otro homenaje más hermoso que verte.  
Mirarte es entenderle su inocencia al rocío.  
Tu cuerpo es en la tarde como una almena fuerte  
donde hacerse una casa protegida del frío.

Abeja de ti misma, libas de ti, frecuentes  
el calor que a la noche destinas y desmayas.  
Eres como una alcoba donde el aire aposentas,  
como una nube joven que enviudase en las playas.

Sólo un campo contiene soledad tan desnuda.  
Tiembla, frágil, la alondra que en tus pechos anida.  
Me miras y te ofreces desconsolada y muda.  
Vuelas como una lluvia que creciese dormida.

Oculto anda en tus ojos un olivar furtivo.  
Por dentro de tus pechos se muere un gladiolo.  
Tus labios se hacen grandes y el sol diminutivo.  
Grita un corzo en tu cuello desamparado y solo.

Detrás de tus mejillas un pueblo hace su fiesta.  
Tendida eres un lago que su vientre inaugura.  
Eres tu misma sombra, destronada y depuesta,  
que amanece gigante desde mi desventura.

(12 de noviembre, tarde)

Hoy es domingo y nada  
lo distingue del resto  
de los días.

Tan sólo  
saber que te haces tiempo  
sobre la cama. Y eres  
los ojos de un enfermo  
que tienen todo el día  
para mirarse muertos.

(14 de noviembre, madrugada)

Sé que, en cualquier momento, la suma de estas letras  
en las que voy dejando mi residuo diario,  
cesarán de escribirse.

El sueño, provocado, va acercándose.  
Me conduce sin tregua hacia el quirófano,  
me llama con su puño al corazón.

Por eso  
me esfuerzo en conocerme: vez postrera.  
Y no sé lo que escribo. Pero soy consciente  
recorro esos centímetros de vida  
que quedan por vivir.

Porque, mañana,  
cuando el aire celebre su mirada en el mundo,  
un cuerpo hecho jirones estará contemplando  
otra región, la oculta.  
Vecindad de la muerte de la que no deseo  
respuesta conocerle más durable  
que saber, por mis ojos, si desde allí se vuelve.

*(16 de noviembre, noche)*

Morir con la esperanza  
de seguir siendo un muerto.

Romper de estas palabras  
lo que lleve al recuerdo.

Ser un trozo de nada  
bostezando en lo eterno.

*(19 de noviembre, mañana)*

Acodo la tristeza en la ventana  
por ver qué pasa. Y sólo pasa el tiempo.  
Brilla Madrid en sus tejados, lleno  
de luz, como una hermosa porcelana.

Con el sol la ciudad está dorada.  
Es una cinta larga de cemento,  
un bosque de ladridos. ¿Cómo puedo  
saber el sitio exacto de mi casa?

Debe ser a este lado, en las acacias  
que saltan por encima de los cerros.  
Quizás esté detrás de un rascacielos.  
Quizás sea aquella otra sin terrazas.

Si la viera, seguro viera a Arantxa  
y viera, allí, la jaula del jilguero.  
Y viera a Angel Manuel, muerto de miedo  
decirme adiós detrás de las persianas.

No sé lo que me pasa esta mañana.  
De andar sin luz me estoy volviendo ciego.  
¿Mi casa es tan pequeña como un pueblo  
que se hubiese escondido de sus plazas?

La vista de un enfermo siempre engaña.  
Mi casa debe estar mucho más lejos.  
Mi casa mostraría su señuelo  
aunque estuviese oculta su fachada.

*(24 de noviembre)*

Mirarme hoy es ponerse más triste que una calle  
a la que el viento hubiese dejado sin visillos.  
Es ser como una alcoba sin camas habitables,  
como un tejado roto que asustara los nidos.

Me miras y te afliges y quieres acercarle  
la memoria a mis ojos de nuestro tiempo vivo.  
Hoy tengo la esperanza color de algunos árboles,  
de aquellos que en otoño se mueren de amarillo.

No sé dónde ponerme los huesos en la carne,  
cómo esconderle al pecho su largo pasadizo.  
Mirarme hoy es ponerse más triste que una clase  
sin tiza y sin pupitres, donde no hubiese niños.

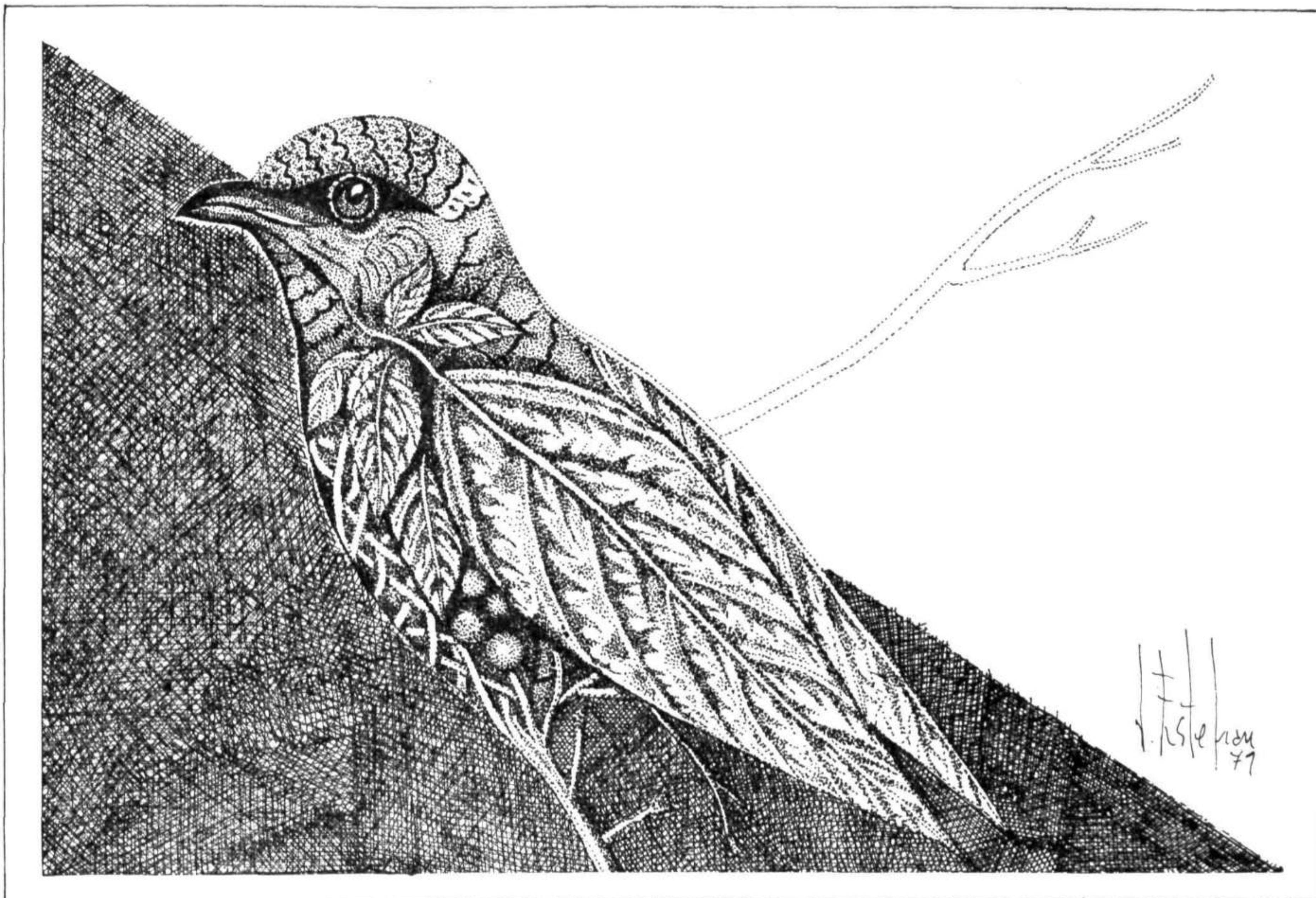
Confieso que te quiero más que nunca esta tarde,  
hoy que tiemblos de miedo junto a mi maleficio.  
Tus ojos se me entregan como el rostro de un parque  
donde, nuevos, los sauces emigraron de sitio.

Me miras y sostienes un pájaro en el aire,  
el cielo respirable que me ha sido prohibido.  
Tus manos me consuelan con su fruta abundante,  
van sanándome dentro más despacio que un siglo.

Miras como ofreciendo tus ojos inyectables,  
tus ojos enfermeros frescos como un racimo.  
Mirarme hoy es ponerse más triste que un paisaje  
donde nunca las ramas despertaran de mirlos.

Y yo, porque te amo, me oculto en este traje  
de sábanas que lavan su muerte los domingos.  
Me asomo a tus dos ojos como a dos ventanales.  
Confieso que te quiero como nadie me quiso.

Porque tú, que me miras, ya no encuentras a nadie.  
Nadie que me conozca puede decir que existo.  
Acuden a mis ojos tus ojos a llorarme.  
Llegas a despedirte. Te has mentido, amor mío.



# JUAN RAMON JIMENEZ

## Aforismos inéditos

POESÍA Y FILOLOJÍA  
(continuación)

55

EL instinto nos da un verso. Y la inteligencia tiene que esforzarse en comprender el verso del instinto, en descifrarlo, en componer el cuadro del cual aquel verso es sólo una chispa.

56

NO retroceder ante lo peor de lo creado. Mejorarlo sin desidia. Porque en todo lo que ha dictado la intuición hay una semilla cerrada.

57

CUANDO se insiste demasiado sobre un poema (un cuadro, una música) el poema se desvanece. Porque la última, la verdadera, la invariable, la incorregible perfección está en la nada.

58

### Y ES LA PEOR

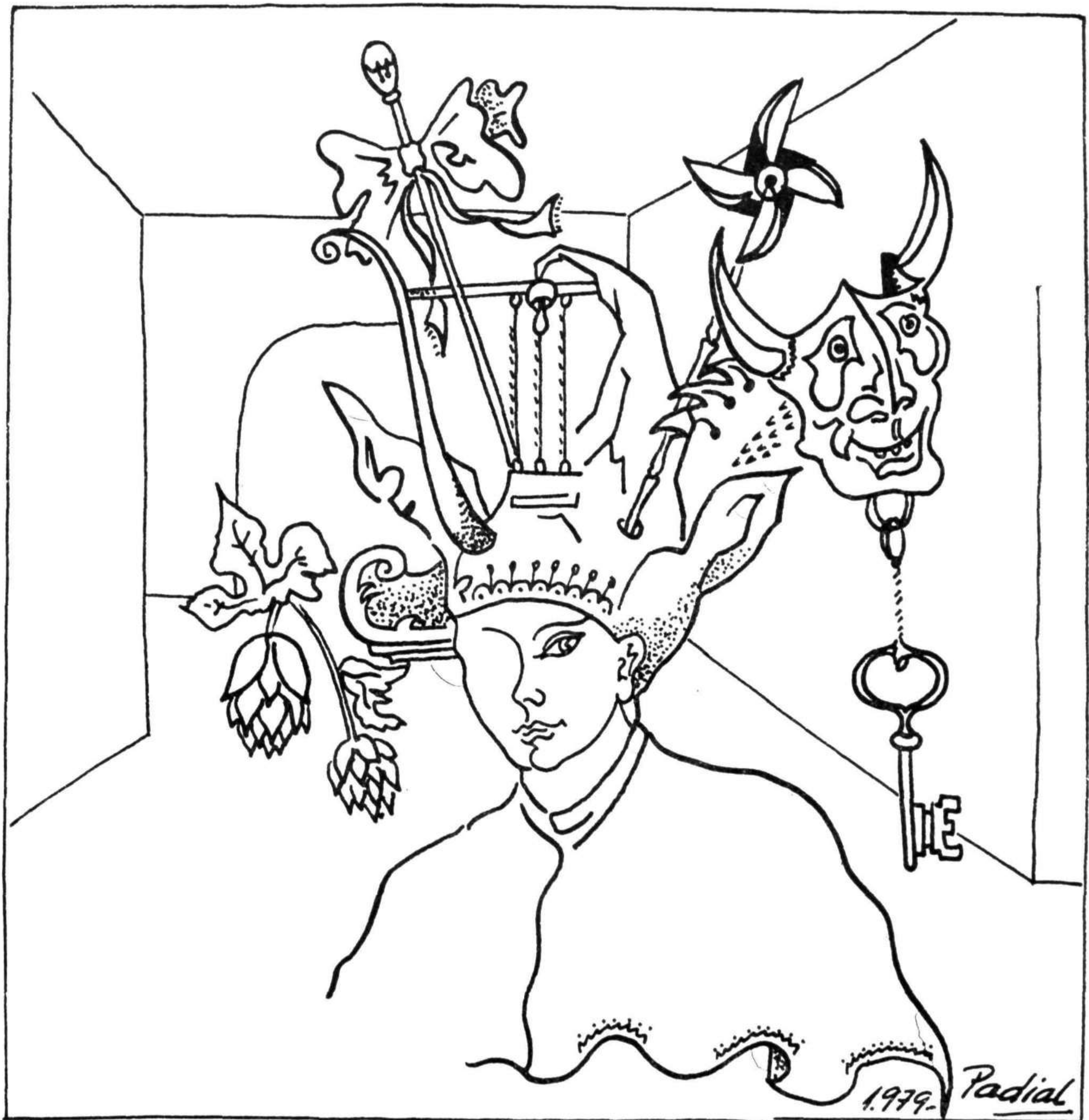
HAY una retórica que se manifiesta por Retóricos con exceso. Otra, y es la peor, por defecto. Por defecto instintivo, naturalmente, filólogo lirondo.

59

NO hay verso largo ni corto; todo está en la manera de escribirlo o de imprimirlo (si no que lo diga un ciego). El romance de 8, por ejemplo, escrito en verso de 16 parece otra cosa, pero ¿lo es? ¿Y deja de ser lo que es un verso de 45 por dividirlo en líneas de 5? Por corto que sea un verso siempre es más largo que una semilla; por largo, más corto que el rabo de un ratón.

60

LA gran poesía «difícil» comunica por soplo, imán, majia, fatalismo, como fue creada, y no por análisis metódico, su secreto profundo.



61

CUANTO más largo es el verso más cerca está de la prosa.

62

ES frecuente que el adjetivo llegue asonando con el sustantivo. Y suele ser buena ocurrencia y concurrencia.

63

EL verso (o la prosa) no deben preocuparse de su extensión, largo o ancho, sino de su intención, dentro, centro. Cada verso (como cada prosa) deben ser cerebro, corazón apretado y suficiente, semilla de pensamiento o sentimiento.

HAY un momento en que el verso, libre en todos sentidos, se convierte en libre prosa. Es el punto, poeta fácil, de irte a tu prosa y dejar el verso. O, mejor, de dejar tu verso y tu prosa.

EL poema debe tener una idea presidente, una sola idea. Si no se convierte en un enredo de imágenes, un laberinto de ocurrencias, un amasijo de escapes; en una insigne musaraña, o, lo más frecuente, en una gran estupidez.

LA poesía no es un problema sino una gracia. Y la «conciencia poética» no consiste, a mi juicio, en considerar las cosas de una manera pseudocientífica (como no consiste la conciencia científica en considerarlas de una manera pseudopoética), sino en sorprenderles aguda, airosa, seguramente (las cosas tienen muchos secretos) su verdadera poesía.

LA «corrección» en poesía debe ser sólo «confirmación».

EL verso es menos nuestro que la prosa. Por eso se ve más en nuestra prosa nuestro valor verdadero.

EL valor de un poema no está en su volumen ni en su peso, sino en su alcance.

## EL USO EN LA POESIA

(El soneto)

CONSIDERADO desde el punto de vista de la poesía, el soneto es una forma como otra cualquiera, ni más ni menos que el verso libre, por ejemplo.

Pensar que el soneto es «especialmente» arquitectural es un error, o mejor una necedad, la necedad parnasiana. En el soneto, como en otra forma cualquiera, alma y cuerpo han de estar equilibrados como en un ser humano y el resultado ha de ser, como en el ser humano, que la carne cubra el supuesto esqueleto; es decir, el soneto

no debe estar enseñando los huesos por los codos o las rodillas.

Y precisamente en el soneto, por lo mismo que es más artificioso de combinación métrica y sonora (técnica), esta verdad debe ser más evidente que en otra forma; es decir, que si el soneto le sirve para algo al poeta es para que él lo venza, lo oculte, lo anule con poesía libre.

Otro punto de vista, críticos, historiadores de la poesía, es literario o retórico.

El hueso en la poesía. Cuando el verdadero poeta se muere, alma y carne suyas quedan en su poesía. Y él, gastado, se convierte en hueso. Dejemos pues el hueso visible, escritores retóricos, para el perro de la muerte.

71

## EL SONETO

CUANDO se dice que un soneto es escultórico, se suele olvidar que una escultura es bella en cuanto es trasunto de lo humano. Es decir, que una escultura no será menos bella ni menos escultórica ni arquitectónica porque tenga un lunar o un ojo, el pecho, el hombro diferentes, «defectuosos», que tuvo o tiene el modelo humano. Perfecto es completo y un defecto cualquiera da el complemento, la perfección.

Goethe dijo que la música es el lenguaje poético más perfecto porque es el más universal y que toda otra expresión artística es buena en cuanto más se acerque a la música. Leonardo, Rafael, Mozart, Mallarmé, por ej., tan perfectos, tan completos, lo son particularmente por ser melódicos, musicales, delicados, distantes, esfumados a veces, encantadores, y están más cerca por eso del lenguaje universal de que habló Goethe con tanto acierto.

Que una obra sea esfumada y distante no quiere decir que no sea perfecta, completa. Es lo impreciso preciso de Verlaine, la fórmula más difícil y más bella de arte que conozco. No será la obra bella así como esos seres cargantes que redondean su aislamiento estúpido, sino como los encantadores que se abren y se pierden indeciblemente en el todo ambiente, y que son tan completos como él.

72

POESIA es lo casi dicho, literatura lo dicho, retórica lo redicho. Lo casi dicho tiene, pues, la primera categoría bella.



## GRAN ESTILO

SIGNO de gran estilo poético es que el verso parezca más delgado y corto, aún siendo breve y estrecho, de lo que es.

Pero hay versos estrechos, claro, que son más gordos y largos de lo que son; que son barrigones, que tienen bultos.

## 74

LA escritura poética sólo puede subsistir mientras haya hombres que no piensen que la Poesía existe.

Por eso, y por desgracia para el escritor de 50 años, subsistirá siempre.

## 75

LAS ideas en el verso, que es cante, han de ser fatalmente más aladas e intuitivas que en la prosa, que es cuento.

## 76

EN verso o prosa asonancias o consonancias, repeticiones, diptongos de diferente dicción, cacofonías, etc., interiores o exteriores tienen un sentido íntimo, esencial, y deben respetarse.

Yo las he correjido muchas veces y entonces he comprendido su verdad profunda.

La escritura debe rejirse sólo por el sentido y la exactitud espresiva.

## 77

LOS poetas no son mayores ni menores sino por sus temas, por el ambiente en que se mueven y por su agilidad.

Nada importa el largo ni el ancho, ni el mayor o menor sonido de un poema.

Un poeta que de un salto breve y rápido llegue al cenit es más grande que el que necesita un largo proceso para llegar o no llegar.

Y además cansa menos.

## 78

## ESCRITURAS

HAY una escritura corriente (lista, vulgar, periodística) que se ve: la peor; otra barata (chocarrera, refranista, soez) peor todavía, con peoría cotidiana equivalente; otra redicha (escorzada,





E. Reda/79.-

rehecha, barroca) en la que nos tropezamos con todo, más y menos buena; otra cultivada esquisitamente hacia la exactitud, que no se ve, casi mejor; otra intuitiva, primitiva y última, casi de niño, que se ve menos, mejor aún.

Y, en fin, la escritura escrita sin estar escrita, escritura sin escritura, sin nombre ni tropiezo posible. Es «la única».

79

### CALIDAD

ESCRIBIR largo, ancho y seguido (tendido) es mucho más fácil (lo pueden intentar todos los que lo duden) que escribir breve, corto y aislado (separado).

80

EL poema debe quedar siempre abierto.

81

LA perfección no puede ser más que sucesiva.

82

FORMA poética: arquitectura ilógica.

83

### RETORICO

RETORICO es menos que filósofo y místico, porque la poesía está más lejos de un buscador que dios del místico y la verdad del filósofo.

El verdadero buscador de poesía anda siempre más descontento de su hallazgo posible, que el místico o el filósofo de los suyos.

Esto señala la superioridad absoluta de la poesía.

Lo que el poeta deja en el mundo, es un evidente más allá del mundo.

84

UN soneto (como cualquier otro tipo de poema) es como un ser humano: cuerpo y alma. Si el soneto es arquitectónico será como una persona ríjida, fría, muerta: un cuerpo sin alma; si es espiritual, como una persona cálida, suelta, viva, un alma con cuerpo.

## LA «FORMA» POETICA

SI una forma realizada en poesía, el soneto, por ejemplo, vale, es por el olvido que suponga de ella.

Cuando amamos una forma bella de la vida, la mujer, por ejemplo, no estamos analizando su estructura, sino viviendo su gracia y su gloria, sería grotesco pensar mientras la amamos, que tiene dos brazos, dos piernas, dos pechos, dos ojos, dos labios iguales y consonantes. Lo que gozamos es el abrazo, la fuga, el latido, la mirada, el beso.

Pues así debe ser el goce de la forma poética, académicos de la «estructuración» (¡qué palabrita!). El que tenga dos brazos, etc., etc., el soneto, se queda para los historiadores de la literatura, los críticos críticos que no ven más allá de sus narices ni de las del modelo.

## POEMAS CERRADOS

EL soneto, como otro poema cualquiera, debe estar siempre abierto. Dejar abierto un poema es don de poeta; cerrado, arte o ciencia de albañil.

## ESTRUCTURACION

LA arquitectura («estructuración», otra palabra de ahora) no es lo primero en poesía, ni lo último, aunque lo parezca a algunos.

Por no haberlo entendido así, Góngora no fue no es ni será nunca un poeta universal ni aún de las minorías de lo completo. Lo fue, y se cita por serlo a toda hora y en todos los países, San Juan de la Cruz, quien creyó (y tuvo, tiene y tendrá siempre razón) que lo primero en poesía y en todo es el espíritu, la inmanencia inefable que se espresa en palabra verdadera, el estado de gracia.

Pero aun concediéndole toda su importancia a la arquitectura poética no es posible compartir el error, bastante jeneral hoy de nuevo, como en el siglo XVII, de que la mejor arquitectura, la mejor estructura es la barroca. La mejor arquitectura en poesía y en todo es la más sensible (la más sobria, la más despejada, la más lisa) la menos visible; en suma la arquitectura suficiente y sin nombre obligado.

## MARMOREO

CONSIDERAR «marmóreo» el soneto, darle su significado arquitectónico de fuera a dentro, sacarlo de sus casillas y esponerlo como una joya fue la equivocación, entre otras escuelas, del parnasianismo.

El soneto, como toda otra forma estrófica cerrada, procede, en los verdaderos poetas, de dentro a fuera, y su mayor consecución está, lo ha estado siempre, en su proporción noble, su mejor equilibrio de espíritu y materia.

No es «mejor» sonetista Quevedo que Petrarca, Góngora que Dante, por citar sólo italianos y españoles, que éste es «Nuestro caso». En todo caso, si el soneto español debe ser, para ser español, principalmente formal, peor para España. Y dichoso el sonetista español libre, que libre su soneto de la rijidez necia de su tarea.

## UNA CONCIENCIA MUSICAL

SI no la forma poética en jeneral, ya que queda la prosa, ciertas formas espresivas (la épica; la dramática, la anecdótica en suma) están llamadas a desaparecer y deben desaparecer en la vida sucesiva venidera. Sólo debe subsistir la lírica, que casi no es forma en el sentido corriente de la palabra; que es como una conciencia musical del hombre (y algún hombre sabe que la conciencia tiene forma).

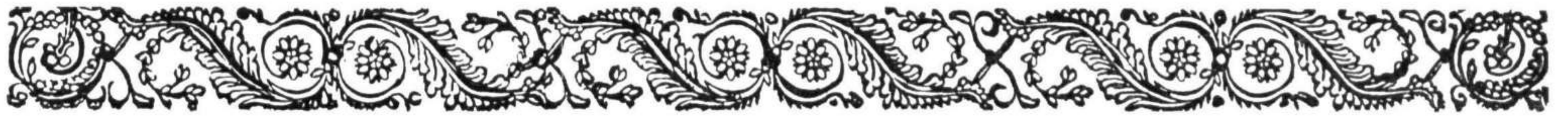
Y con la lírica, su única hermana: la crítica.

## INGRAVIDA

¿INGRAVIDA, grávida la poesía escrita?

Ya se ve que el diagnóstico es de un doctor en medicina. A mí nunca se me ha ocurrido poner en una báscula a la divina, alada, graciosa Poesía. ¿Ni a quién, que no sea médico, se le ocurriría pesar a su amante?

El ala sólo pesa cuando está muerta. Y, además, el peso es sólo un problema de equilibrio; un astro, en el orden celeste y terrestre, no pesa.



# *EL MUNDO SIGUE SIENDO UNA CREACION ABIERTA*

LUIS ROSALES

*A Pablo Picasso*

DE PRONTO TODO ES CIERTO ENTRE LO OSCURO,  
la carne se habilita hacia el martirio,  
y hay un caballo convertido en lirio  
como hay un grito convertido en muro,

y manos suplicantes que se juntan  
y al juntarse se agrandan, manos muertas  
que se están entreabriendo como puertas  
y preguntan, preguntan y preguntan ;

y hay playas donde el mar sigue naciendo,  
la montaña mujer levitativa  
con la maternidad en carne viva  
y el vientre que se va desdoloriendo.

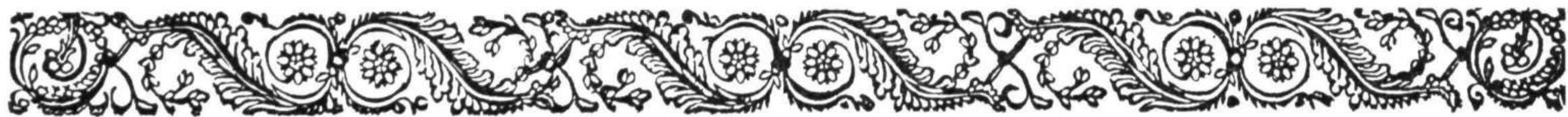
Como un toro nupcial, en tu pintura  
hay guirnaldas de sexos ululantes,  
y cópulas mortales y fragantes,  
y rostros de espasmódica dulzura.

Cuanto tuvo calor en ti persiste  
como se forma el nudo en la madera,  
y un tambor puede ser la primavera  
de ese arlequín ya para siempre triste.

Como una lluvia ensangrentada has sido  
la cuerda quieta en la guitarra loca  
que suena y es tu ausencia quien la toca,  
quien le da su violencia y su sentido.

Tú eres esa mirada desasida  
del ojo, que al mirar se hace postema,  
mirada testadora y destruida  
donde todo es real porque nos quema.





Tú eres esa oleada que nos baña  
de muerte principiante, esa juntura  
de asombro y luz, esa progenitura  
de fracaso creador que aún tiene España.

Tú no buscas, encuentras, y en tu encuentro  
se convocan los muertos a asamblea  
y el mundo se destruye y se recrea :  
ya nunca más recobrará su centro.

Pintas la luz de Agosto entre las redes,  
y la barca sonámbula y desierta,  
y ese toro que va de puerta en puerta  
señalando con sangre las paredes,

y el caballejo ardiendo en el aduar,  
el ojo que no encuentra su semblante,  
y el mendigo de nieve agonizante  
que lava sus harapos en el mar.

La manzana y su lenta obstinación  
de pecado mortal sobre la mesa,  
el periódico en gris, la lepra impresa,  
y el naipe convertido en corazón,

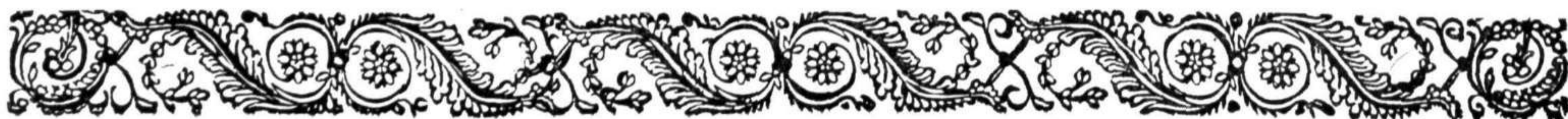
la ahogada voz del Africa que aún paga  
su cadena perpetua y su niñez,  
su terrible inocencia que tal vez  
el mundo entero ha convertido en llaga.

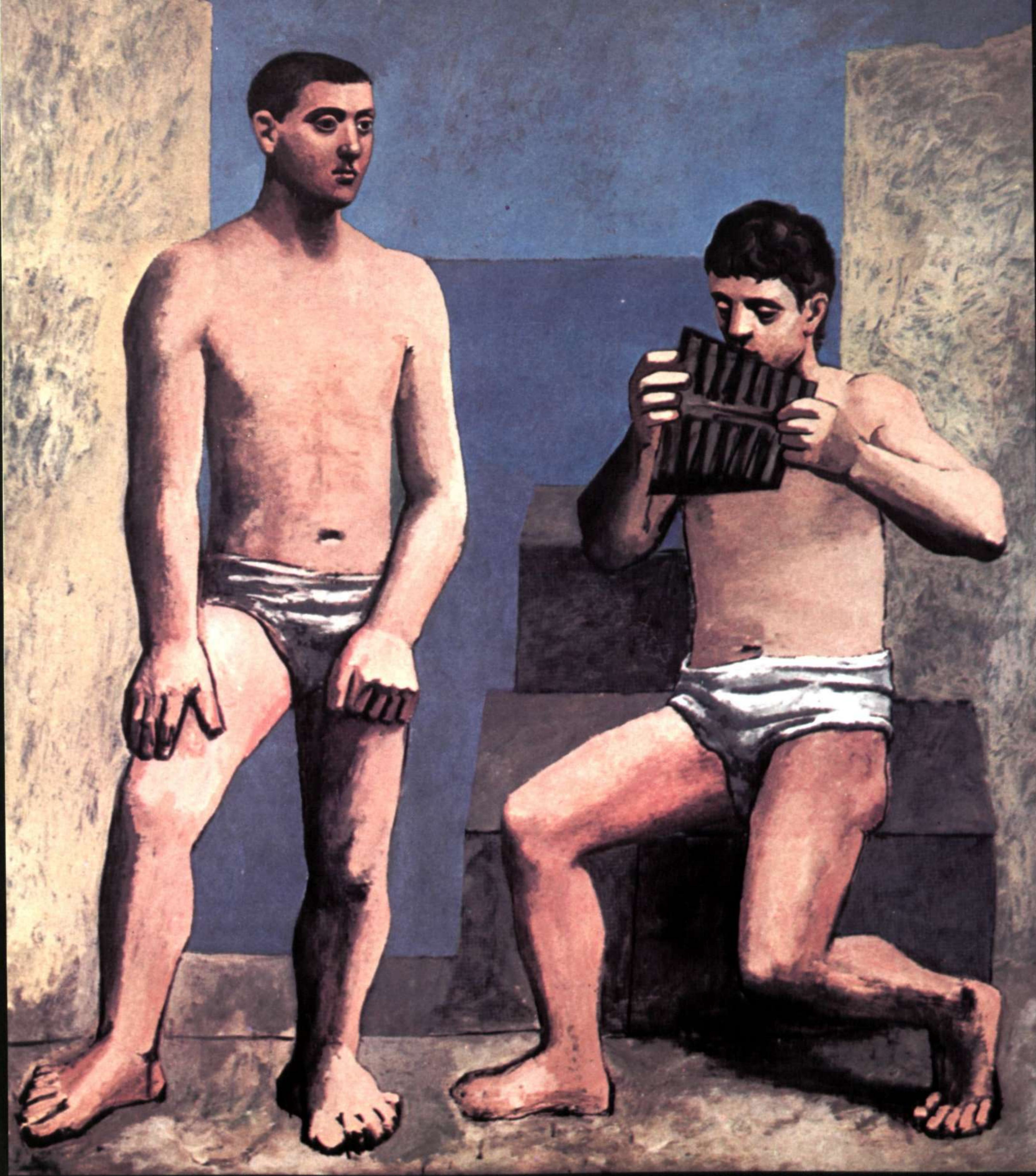
Pintas con plomo derretido y cera  
cayendo sobre el ojo adormecido,  
sobre el ojo sin luz que ha preferido  
la quemazón total a la ceguera,

y le has devuelto al mundo esa gozosa  
analogía que fue su faz primera :  
la prisa convertida en calavera,  
la calavera convertida en rosa.

¡ Tú nunca morirás !, en tu conciencia  
para siempre jamás se configura  
el gozo de vivir, la vividura  
de un niño con mil años de inocencia.

La Creación sigue abierta paso a paso  
y tiene en ti un trasplante de alegría,  
la mano eres de Dios, Pablo Picasso,  
que hace el mundo de nuevo cada día.



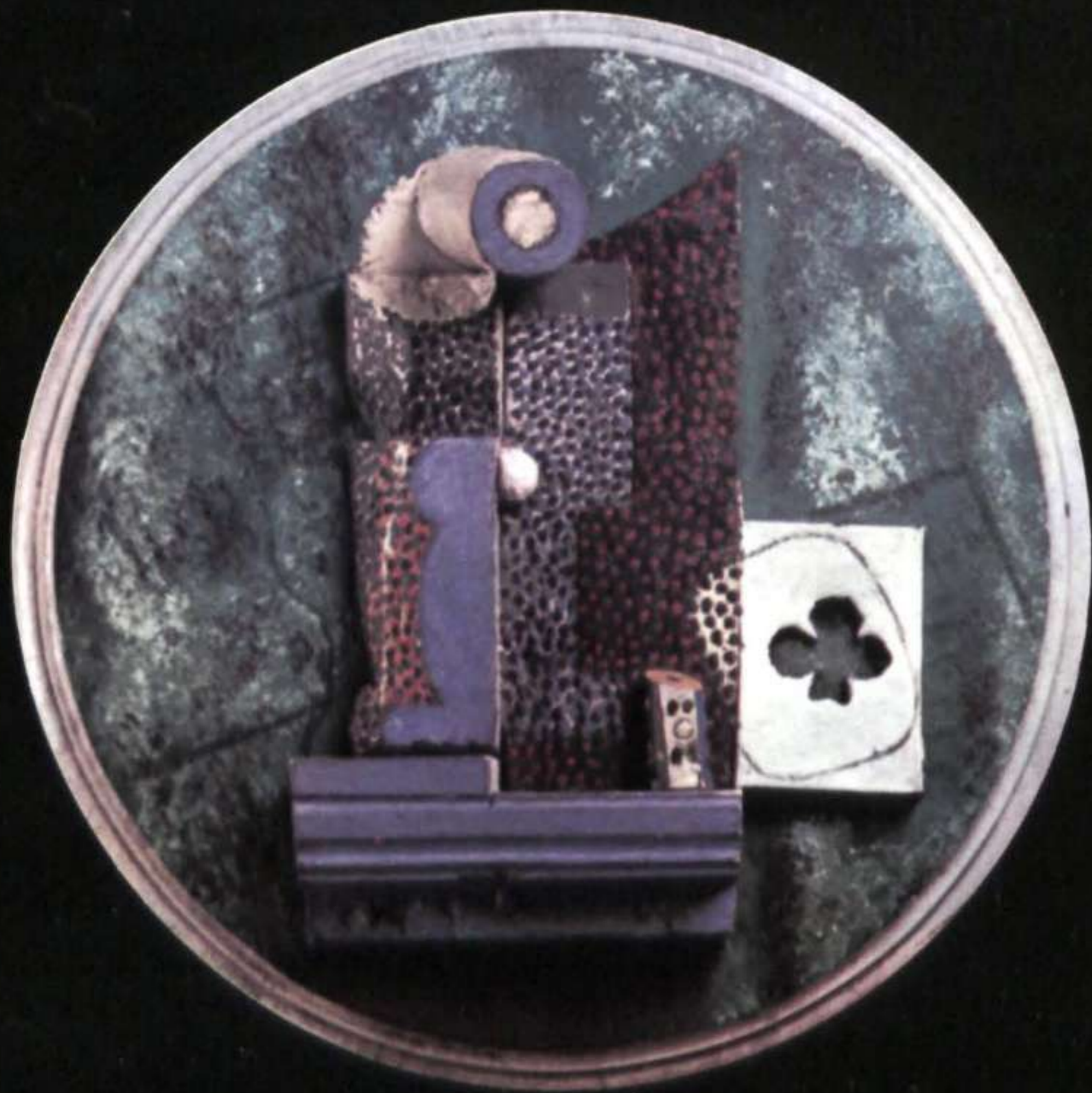


*Picasso*









Exposición de PICASSO  
en París

(Octubre 1979-febrero 1980)

---

# DE CESAR VALLEJO

# A CESAR VALLEJO

REYNALDO NARANJO

EL libro aún inédito *De César Vallejo a César Vallejo* es el resultado de los trabajos de reconstrucción del mundo vallejiano, que auspiciara la UNESCO.

Pese a que considero que un libro no debe explicarse, que en sí mismo es una explicación, un ser que se libera para adquirir su propia personalidad enfrentándose al recuerdo y al olvido, pese a esto, siento la necesidad de contar lo que me pasa, de decir por qué evité una biografía expuesta a un doble peligro: el de mi propia parcialidad y el de los falsos testimonios.

Así, antes de buscar al poeta entre sus amigos o enemigos, lo busqué entre sus cosas, sus lugares, sus versos.

Debo admitir que hube de convertirme en el más desalmado periodista, y hasta en coleccionista de calles, silbador sospechoso. Y es que como me propuse enfocar la tarea de búsqueda del itinerario desde un planteamiento visual y documental, bien podía ser para los hoteleros traficante de drogas o experto policía de la Interpol.

Pero fue de este modo que después de cuarenta años de su muerte yo vi a Vallejo vivo. Lo encontré en las calles y parques, en los cuartos de hotel, en los cafés y en

las rumas de papeles de las municipalidades y de los hospitales. Pero es más, para rescatar los documentos que luego delinearán el sorprendente itinerario de su muerte, no sólo robé flores de otras tumbas para ofrendárselas. Fue necesario poner en falta grave a la bella y respetable administradora del cementerio de Montrouge.

Cuando encontré a Vallejo en París, «el Cholo» continuaba siendo un extranjero, y cuando no lo era, se convertía en un cadáver peligroso al cual los hoteleros y los archiveros querían evitar para no complicarse la vida.

Por ejemplo, según los cálculos del administrador del hotel Richelieu, el «caso Vallejo» podía tratarse del suicidio de un delincuente. Así es que su primera respuesta fue: «Busque usted a ese señor en la prefectura de policía.» De nada servían las obras completas que le mostraba, pues lejos de aliviar su desconfianza, complicaban las cosas. Su sospecha ascendía al grado de la indignación pensando que esos libros de poemas sólo eran una vulgar treta del cómplice o el experimentado detective.

No quedaba otra cosa que esquivar el inminente puntapié hospedándose en el hotel,





PARIS, OCTUBRE 1936

«De los Campos Elíseos o al dar vuelta  
la extraña callejuela de la Luna,  
mi defunción se va, parte mi cuna,  
y, rodeada de gente, sola, suelta,  
mi semejanza humana dase vuelta  
y despacha sus sombras una a una.»

«El hotel des Ecoles funciona siempre  
y todavía compran mandarinas;  
pero yo sufro, como te digo,  
dulcemente, recordando  
lo que hubimos sufrido ambos a la muerte de  
[ambos.]»

compartiendo algún vino con la implacable  
soledad lingüística, invitar a la mucama a  
tomar unas gomas de mascar para luego  
largarme lleno de silencio, pero con Va-  
llejo.

París seguía siendo cerraduras, ventanas  
rondadas por suicidios, ventanas de las que  
huye el suicidio hacia otras suicidios, par-  
ques que se convierten en asilos para aque-  
llos que cometen el error de asumir la cos-  
tumbre de los pájaros.

Fue así que el testimonio de admiración  
que empecé a reconstruir fue convirtiéndose  
en testimonio de amistad construida en  
el transcurso de esas instancias mágicas y  
dolorosas del itinerario. De ese encuentro  
tardío con quien jamás se compartió gui-

tarras sino maderas olvidadas en los sótanos  
como palabras al fondo de un estanque,  
maderas en las que el musgo revelaba lu-  
minosos secretos, calles en las que se que-  
daron para siempre sus pasos oxidados. La  
rue de Riboutté, esa en la que durmió el  
entrañable Alfonso entre dos sueños, «la  
extraña callejuela de La Luna» por donde  
todavía continúa marchando su defunción, su  
cuna, el hotel des Ecoles, el hospital de «La  
Caridad», donde la vida se empecina en  
herirlo; el hotel Molière, Henriette Maise,  
el hotel Richelieu, Georgette Philippart.

Inolvidable la vieja habitación en el nú-  
mero tres de la calle Vercingetorix, en el  
barrio de Montparnasse, donde un viejo  
banco de trabajo de carpintería solía con-



«Alfonso: estás mirándome, lo veo, desde el plano implacable donde moran lineales los siempres, lineales los jamases. (Esa noche, dormiste, entre tu sueño y mi sueño en la rue de Riboutté.) Palpablemente tu inolvidable cholo te oye andar en París, te siente en el teléfono callar.»

vertirse en mesa de nostálgicos banquetes. Inolvidable el restaurante de los artistas pobres François Villon, inolvidable la casa de la calle Froideveaux en donde la «zorilla» Heriette fue anfitriona de spaghetti históricos presididos por una vieja estufa de hierro: inútil trinchera en los crudos inviernos parisinos.

En el itinerario de su vida compartirá bohemia y añoranza la vorágine de los movimientos culturales, con Gonzalo More, Helba Huara, Desirée, Juan Larrea, aquel empedernido guitarrero arequipeño Chávez Lazo, «Chavico», el mismo que cantaba:

*Que el río vuelva a su cauce, palomita,  
y el corazón a su dueño, palomita.*

Transformará a su café solitario en café solidario en «Le Dome», «La Coupole».

#### EL OTRO ITINERARIO

Perú, 17 de junio de 1923. César Vallejo está a bordo del vapor «Oroya» con destino a Francia. Veintisiete días después llega a París. La «Ciudad Luz» desborda en fuegos artificiales con sus bulevares embanderados. El 14 de julio ha salido a la calle. Vallejo, «el Cholo», se encamina por los andenes de la hoy desaparecida estación de trenes de Montparnasse.

Quince años después, el viernes 15 de abril de 1938, muere en la clínica quirúrgica Villa Arago. Entonces solamente ha



## NEGACIONES DE NEGACIONES

«Las personas y cosas que se cruzan  
[en opuestas  
direcciones, no van a sitios diferentes.  
[Todos van  
al mismo sitio, sólo que van una tras  
[otra.»



«Enfrente a la Comedia Francesa, está  
[el café  
de la Regencia; en él hay una pieza  
recóndita, con una butaca y una mesa.  
Cuando entro, el polvo inmóvil se ha  
[puesto ya de pie.»

terminado el itinerario de su vida, pues su peregrinaje debe continuar en la muerte.

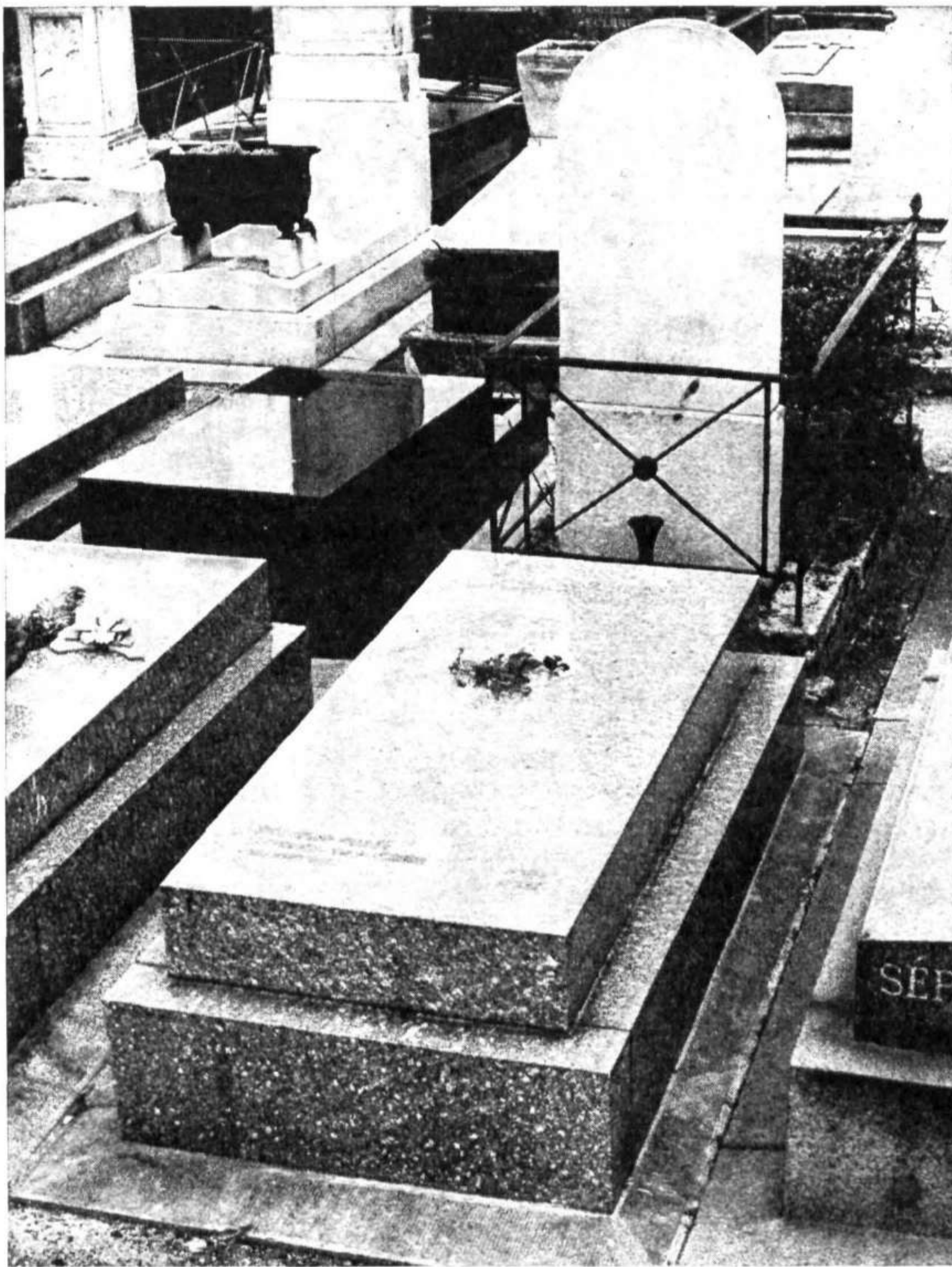
Cuando se vence la concesión de los dos metros cuadrados de su tumba, adquirida para una estancia de treinta años, ¡han pasado veinte años! Y es que Vallejo está enterrado en la tumba de la madre de su viuda, fallecida diez años antes, y tiene que retirarse, como siempre.

El 4 de julio de 1958, Georgette ya vive en Lima y escribe al alcalde de Montrouge (distrito limítrofe con la Puerta de Orleans, no muy lejos de la clínica Arago): «Tuvo usted la bondad, en el mes de abril pasado, de hacer registrar mi oposición a toda exhumación de mi concesión treintañal número 26.889 de 1928, y nuevamente me es

imposible decirle cuánto me ha emocionado tanta benevolencia.» «... es pidiéndole disculpas —Dios sabe cuántas— que le pido hacerme saber si es posible renovar mi concesión por correspondencia y por un mínimo de, ¿cuántos años?, y si no, ¿qué haré?»

La carta finaliza con postdata: «Naturalmente, la oposición a toda exhumación permanece válida por todo el plazo de la renovación.»

El final de la primera angustia llegará en medio de una pugna epistolar con una carta del alcalde de Montrouge comunicándole a Georgette que el 27 de octubre de 1960 fue renovada su concesión treintañal número 26.889. Pero Georgette rechaza la renovación.



«César Vallejo ha muerto, le pega-  
[ban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro  
también con una soga; son testigos  
los días jueves y los huesos húme-  
[ros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...»

El alcalde escribe: «La Embajada del Perú en París, deseosa de honrar el recuerdo de su conciudadano, el señor César Vallejo, ha solicitado, a nombre de usted, esta renovación, y por razones administrativas es imposible anularla.»

Pero en 1964, el abogado de Georgette en Francia, Jean Bricaut, se siente desconcertado y se apresura a escribir al señor Reuter, jefe del Servicio de Sepulturas de la Municipalidad de Montrouge:

«Estimado señor, me llena de confusión tener que reanudar la correspondencia que mantuvimos en 1961 a propósito del poeta peruano César Vallejo.»

«La señora viuda de Vallejo —continúa Bricaut— me escribe desde Lima para pre-

guntarme en qué condiciones la concesión podría ser transformada en perpetua... Por otra parte, ella proyecta exhumar los restos de su marido y eventualmente hacerlos incinerar para enviarlos después a un lugar que aún no me ha precisado.»

En 1968 se produce un candente debate, pero la última palabra la dice Georgette, y envía un telegrama al alcalde de Montrouge: «Opóngome terminantemente exhumación.»

En 1970, la casa de pompas fúnebres Manonvillar se encarga de trasladar los restos de Vallejo al cementerio de Montparnasse. Es 3 de abril, son las ocho de la mañana. Días después Georgette ordena grabar con letras doradas en la tumba: «Yo he nevado tanto para que tú duermas.»

# LOS ARTISTAS ANTE LA POLÍTICA\*

EL artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatura espiritual, mediocridad humana. Inferioridad estética. ¿Pero en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano; capitanear un grupo de voluntades cívicas, como cualquier estadista de barrio; dirigir un movimiento doctrinario nacional, continental, racial o universal, a lo Rolland. De todas estas maneras, puede, sin duda, militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propia. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista. El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana. Su acción no es didáctica, transmisora o enseñatriz de emociones o ideas cívicas, ya cuajadas en el aire. Ella consiste, sobre todo, en remover de modo oscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel

nuevas inquietudes y emociones cívicas. El artista no se circunscribe a cultivar nuevas vegetaciones en el terreno político, ni a modificar geológicamente ese terreno, sino que debe transformarlo química y naturalmente. Así lo hicieron los artistas anteriores a la Revolución Francesa y creadores de ella; así lo han hecho los artistas anteriores a la Revolución Rusa y creadores de ella. La cosecha de semejante creación política, efectuada por los artistas verdaderos, se ve y se palpa sólo después de siglos, y no al día siguiente, como acontece en la acción superficial del pseudo-artista.

Diego Rivera cree que el pintor latinoamericano debe tomar como motivos y temas artísticos la naturaleza, los hombres y las vicisitudes sociales latinoamericanos, y como medio político de combatir el imperialismo estético y, por ende, económico de Wall Street. Diego Rivera rebaja y prostituye así el rol político del artista, convirtiéndolo en instrumento de un ideario político, en un barato medio didáctico de propaganda económica. «Es una verdad indiscutible —dice Diego Rivera— el poder del factor estético como determinante en primer lugar económicamente de la orientación de la referencia a los consumos, y en segundo lugar, como factor psicológico capaz de encauzar la mente y la voluntad proletaria por el trayecto más corto hacia la consecución de lo que conviene a sus intereses de clase.»

Olvida Diego Rivera que el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política. Olvida que el arte no es un medio de propaganda política, sino el resor-

te supremo de creación política. Hablo del arte verdadero. Cualquiera versificador, como Maikovsky, pueden defender en buenos versos futuristas la excelencia de la fauna soviética del mar; pero solamente un Dostoiewsky puede, sin encasillar el espíritu en ningún credo político concreto y, en consecuencia, ya anquilosado, suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana. Cualquiera versificador como Deroullé puede erguirse ante la muchedumbre y gritar los gritos democráticos que quiera; pero solamente un Proust puede, sin empadronar el espíritu humano, en ninguna consigna política, propia ni extraña, suscitar no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos.

Diego Rivera fabrica un disco y pretende dárselo a los artistas de América para que se ocupen de darle vueltas. Todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, una cosa muerta, ante la sensibilidad creadora del artista. Esta acción política está bien en manos segundonas de artista copiadador o repetidor, pero no en manos de un creador. Por lo demás, bueno sería que se lograra descubrir la pólvora, aun dentro de la teoría Rivera; pero la historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que, partiendo de consignas o cuestionarios políticos, propios o extraños, haya logrado realizar una gran obra. Las teorías, en general, embarazan e incomodan la creación.

El artista debe, antes de gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los

(\*) Artículo escrito en París y fechado en noviembre de 1927. Fue publicado en la revista *Mundial*, de Lima, en el ejemplar del 30 de diciembre del mismo año.





profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican, precisamente, en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de opinión, de que hemos hablado más adelante.

Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu?

CESAR VALLEJO

El monumento a Baudelaire (1) es una de las piedras sepulcrales más hermosas de París, una auténtica piedra de catedral. El escultor tomó (2) un bloque lapídeo, lo abrió en dos extremidades y modeló un compás. Tal es la osamenta del monumento. Un compás. Un avión, una de cuyas extremidades se arrastra por el suelo, a causa de su mucho tamaño, como en el albatros simbólico. La otra mitad se alza perpendicularmente a la anterior y presenta en su parte superior un gran murciélago de alas extendidas. Sobre este bicho, vivo y flotante, hay una gárgola, cuyo mentón saliente, vigilante y agresivo, reposa y no reposa entre las manos. Otro escultor habría cincelado el heráldico gato del aeda, tan manoseado por los críticos. El de esta piedra hurgó más hondamente y eligió el murciélago, ese binomio zoológico —entre mamífero y pájaro—, esa imagen ética —entre luzbel y ángel—, que tan bien encarna el espíritu de Baudelaire. Porque el autor de *Las flores del mal* no fue el diabolismo laico y simplemente humano, un natural coeficiente de rebelión y de inocencia. Se rebelan solamente los niños y los ángeles. La malicia no se rebela nunca. Un viejo puede únicamente despecharse y amargarse. Tal Voltaire. La rebelión es fruto del espíritu inocente. Y el gato lleva la malicia en todas sus patas. En cambio, el murciélago —ese ratón alado de las bóvedas, esa híbrida pieza de plafones— tiene el instinto de la altura y, al mismo tiempo, el de la sombra. Es natural del reino tenebroso y, a la vez, habitante de las cúpulas. Por su doble naturaleza de vuelo y de tiniebla, posee la sabiduría en la sombra y, como en los heroísmos, practica la caída para arriba.

(1) La presente apreciación estética-filosófica pertenece al libro *Contra el secreto profesional*.

(2) El escultor al que se refiere Vallejo es José de Charmoy.



---

# ODYSSEUS ELYTIS, UN CANTO DE ESPERANZA PARA EL MUNDO

GOYITA NUÑEZ

A COSTUMBRADO el lector español, culto e inculto, a contemplar el mundo griego en los límites precisos de la Grecia antigua y a examinar nuestra cultura fundamentada en los grandes ideales propugnados, en tiempos ya remotos, por este pueblo y, creyendo, además, que Grecia y su cultura sucumben bajo el poder de los turcos, se queda perplejo al recibir una noticia tan sorprendente para él como la concesión, una vez más (Seferis, 1963), del premio Nobel a un poeta griego: Odysseus Elytis. Y la noticia no sólo no alegra, incluso molesta a muchos que, en vez de reconocer su ignorancia, denominan al poeta un

tanto despectivamente, con el apelativo de «ese desconocido».

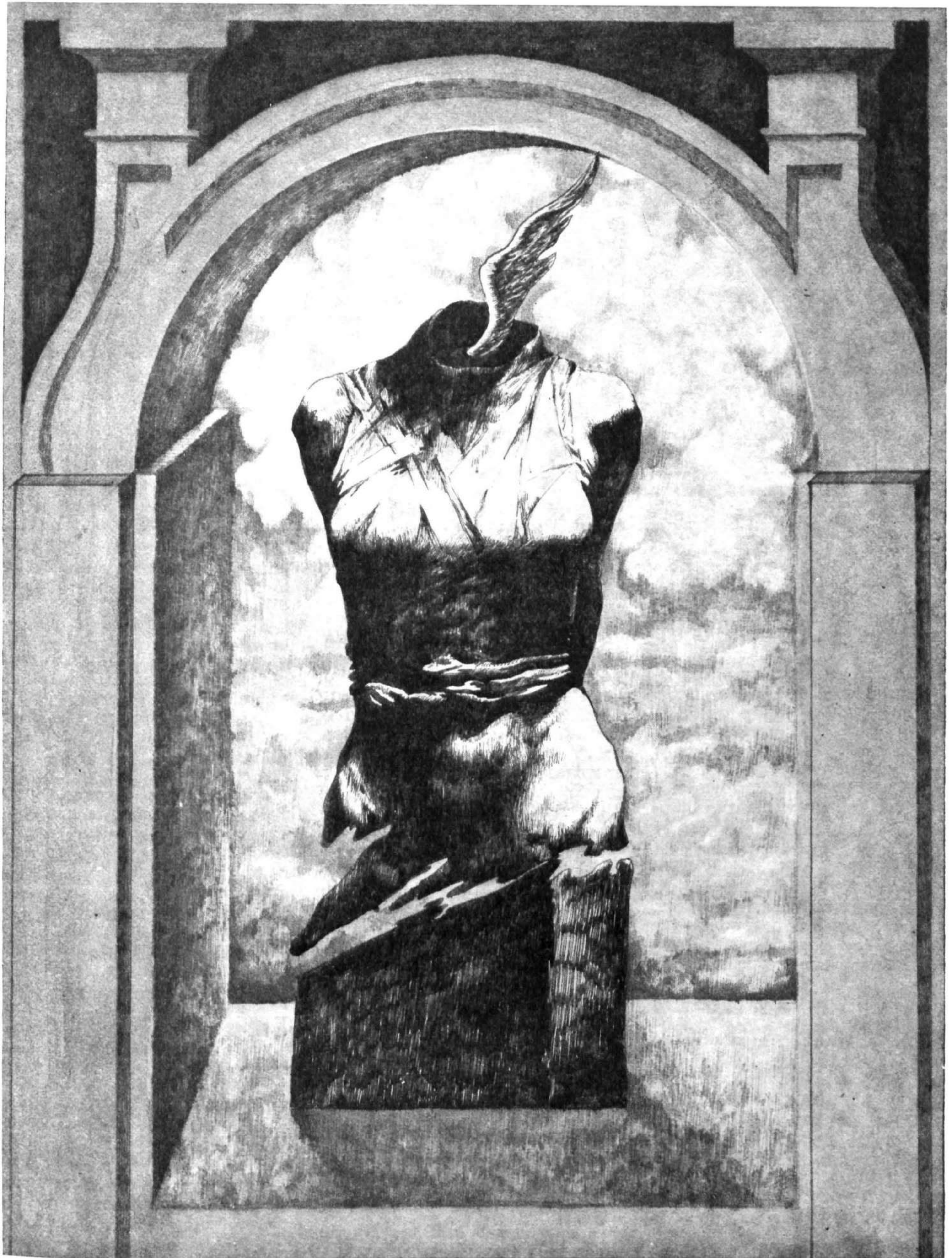
«Ese desconocido» como lo es para la mayoría de nosotros todavía la cultura griega posterior a la escisión de los dos grandes imperios: el de Oriente y el de Occidente, Bizancio y Roma. Pero es que Grecia no muere ni tras esta separación ni tras la caída en poder de los turcos. Resucita, como el ave Fénix, de entre las cenizas de sus antepasados. Y esto, ¿por qué? Porque Bizancio guarda esas cenizas y las va conformando en un nuevo helenismo, la «romiosini». Ese tesoro enriquecido en su reposo, como el aceite en la tinaja, lo tiene preparado, al igual que antaño, para ofrecérselo generosamente a Occidente. La historia de Grecia no constituye una superposición de períodos distintos con rasgos definidos y diferenciados entre sí, es una continuidad mantenida políticamente en la lucha por la libertad y en la asombrosa capacidad regeneradora de su cultura frente a todas las crisis que padece.

Fiel reflejo de esa continuidad e identidad nos la da la poesía que desde el siglo x al xvi, mientras otras facetas de la literatura se mantienen escondidas y soterradas o bajo distintas influencias, tendrá sus manifestaciones en «la canción popular» (laiká tragedia) heredera de la canción antigua y que por ex-

presar la conciencia nacional y el espíritu griego se convierte en fuente de inspiración para la poesía posterior. Junto a ésta se desarrollará una corriente de poesía épica en torno a Digenis Akritas y al romancero que surge por contacto con los francos. La poesía religiosa más erudita, no debemos olvidarlo, alcanzó grandes logros. Pero la cuestión lingüística surgida entre «demotikistas» (partidarios de la lengua común) y «kazarevusianos» (partidarios de la lengua purista) afectará también a la poesía y cuando Grecia logra su liberación del poder de los turcos, un gran poeta, Solomós (las primeras estrofas de su *Himno a la libertad* fueron seleccionadas para el Himno Nacional), elevará la lengua dimotikí al rango de lengua literaria, mientras que otro poeta contemporáneo suyo, también procedente de las islas jónicas, Andreas Kalvos (1792-1867) compone *La Lira y Odas* en lenguaje purista.

Al constituirse Atenas en auténtica capital administrativa y cultural, la lucha entre los dos bandos se encona, y la poesía, empeñada en mantener la tradición griega a través de su poesía popular, tendrá un gran dirigente y defensor en la figura de Kostis Palamás (1859-1943).

Ciertamente, no podemos olvidar la influencia de las distintas corrientes europeas: romanticis-



da. En la poesía, además, pesaba por un lado la gran personalidad de Palamás, y por otro la moda que imponía Europa.

Odyseus Elytis, seudónimo de O. Alepudelis, nace en Heraklion (Creta), en 1911, aunque su familia procede de Mitilini (Lesbos). La familia se traslada pronto a Atenas (1914), donde comienza sus estudios de bachillerato que finalizan en 1928. Su adolescencia transcurre felizmente entre lecturas y viajes por todas las islas del mar Egeo. Entre esas lecturas, las obras de dos autores dejarán una cierta huella en su espíritu juvenil: las de Kavafis (1863-1933), el alejandrino encerrado en su mundo, que mira con nostalgia al pasado «El tiempo de su juventud, como si hubiese sido ayer, pasó. Qué velozmente, qué velozmente», y las de Kariotakis (1896-1928):

*Una tarde o una mañana  
haz de tu pena un arpa  
y entre sonrisas huye de la vida,*

el poeta que se suicida en plena juventud por no querer aceptar la existencia tal como es y que dejó una huella indeleble en toda su generación.

Empieza sus ensayos en poesía. Escribe pausadamente, con lentitud (nunca fue rápido, él mismo lo ha declarado). Lee y relea una y otra vez sus poemas hasta entregarlos a la imprenta. Tiene miedo, se siente inseguro y publica sus primeros poemas disfrazando su verdadero nombre bajo distintos seudónimos.

En 1929 tiene lugar el descubrimiento del surrealismo en la lectura de unos poemas de Paul Eluard. Esos poemas, como el encuentro en 1935 con Embirikos, el introductor de surrealismo en Grecia, son clave para poder entender la trayectoria de la poesía de Elytis. Parece que Elytis se va a perder en las filas del surrealismo ante el ambiente de indecisión, de búsqueda de nuevas orientaciones, y de rechazo de las corrientes parnasianas de Sikelianos. Por otro lado, es lógico que este joven desorientado siga la moda de la época. Pero no va a ser así. El surrealismo de Elytis quiere algo más que fantasías líricas, la liberación del subconsciente y la escritura au-

mo, parnasianismo, simbolismo, etcétera, ni que otros poetas, como Anguelos Sikelianós (1884-1951) mantuviesen otras tendencias más ligadas a la tradición clásica y al cristianismo. El siglo xx nos traerá una de las generaciones más florecientes de la poesía griega de todos los tiempos: Kavafis, Kasantsakis, Seferis, Elytis, Ritsos, Matsás, Várnalis y los más recientes Gatsos, Zemelis, Valaoritis, Vlajoyanis y una lista interminable que llega hasta hoy.

A Elytis, como a los poetas de su generación, la llamada generación del 30 (Seferis, Embirikos, Engonópulos, Ritsos, Vretakos, etcétera), les corresponde vivir uno de los períodos históricos más duros y crueles de la historia griega. Apenas conquistada Grecia, su libertad (1821) se ve envuelta en las dos grandes guerras mundiales, en la guerra de Asia Menor, en las luchas con Bulgaria y Turquía, en la guerra contra Albania, la ocupación nazi y la guerra civil. De esa terrible conflagración de fuerzas destructoras que están a punto de exterminar a Grecia no nos extrañe que nazcan generaciones desilusionadas y en total desorientación. Mal que le pese, pues, es una generación marca-

tomática; necesita algo más puro y netamente griego. Es por tanto su surrealismo más tenue y moderado.

El mar Egeo, con su deslumbrante luz, se le impone y le inunda por completo:

#### DEL EGEO (\*)

*El amor  
El archipiélago  
Y la proa de su espuma  
Y las gaviotas de sus sueños  
En su más alto mástil el marine-  
Una canción Iro agita  
El amor  
Su canción  
Y los horizontes de su viaje  
Y el eco de su nostalgia  
En su más húmeda roca la novia  
Un barco Iaguarda  
El amor  
El barco  
Y el descuido de sus etesios  
Y el foque de su esperanza  
En su más suave ondulación una  
La llegada. Iisla mece*

Juego de agua, amor, mar, luz, conchas, arena y «yo» en primera persona. Poesía alegre, sin grandes complicaciones.

En 1930 se matricula en la Facultad de Derecho y publica en

(\*) Traducción de María Rosa Garbero-V. Hatzigeorgufu.

1934 *Primeros poemas*, tal y como aparecerán después en el tomo *Orientaciones*.

Es 1935 una fecha clave para Elytis no sólo por la amistad que entabla con Embirikos, sino también porque el crítico y poeta Karandonis le pone en contacto con un grupo de poetas aglutinados alrededor de la revista *Nuevas Letras* («Nea Grammatá»): Zeotokas, Seferis (ese año publica *Leyenda*), Katsimbalis. En esta revista empezará a publicar poemas en noviembre y a ella se ligará por algún tiempo con el seudónimo de Odysseus Elytis. Seferis, tan distinto a él pero con un punto de contacto en su concepción de la poesía. La poesía, para Seferis, «es el hombre todo», y para Elytis «es una forma de vida que se encuentra en un conjunto de sus manifestaciones». Es también el año en que descubre en Mitilini el valor de la pintura del pasado, en la persona del pintor bizantino Teófilo. Se está iniciando en él el reencuentro con el pasado. Su entusiasmo por el surrealismo se va serenando, aunque sigue traduciendo a Paul Eluard y dando charlas sobre surrealismo. Publica en 1936 *Clepsidras de lo desconocido*. Entre 1936 y 1938 hace el servicio militar y aparece «*Espóradas*.»

1939: Traduce Leautremont y escribe *Servicio del verano*. Veranea en Míkonos y en otoño visita Tesalia, Epiro y Macedonia. A final de año se publicará *Orientaciones*, donde recoge toda su producción anterior.

1940: Año que apunta un nuevo giro a su vida y a su obra. Este año compone *Barbarie*, poema que no se publicará, y colabora en la revista «*Letras Neogriegas*» (Neohelenika Grammatá). El 28 de octubre es movilizado como teniente de la reserva y es enviado al frente de Albania. Allí contrae el tifus y será trasladado a Ioánnina, Agrinás y finalmente a Atenas. Largos meses donde tiene la oportunidad de constatar los sentimientos humanos, el valor de la vida y la muerte, de la amistad y el amor. Amarga experiencia personal que culmina con la llegada de las tropas alemanas a Atenas y la ocupación. Elytis, que ni es

político, ni pertenece a ningún partido, guarda silencio. Es la mejor forma de mostrar que no está de acuerdo con la ideología vigente.

Empieza *Sol el primero*, que termina en 1942 y al mismo tiempo escribe el ensayo *La verdadera fisonomía y la osadía de Andreas Kalvos*. Toma lecciones de inglés y se inicia en la pintura.

En los poemas de *Sol el primero* que ven la luz en la atmósfera de ocupación nazi, va cediendo el atractivo del surrealismo y crece más y más el deseo de crear una obra de testimonio. La mayor parte de ellos, que aparecen en «*Nea Estía*», 1945, revista conservadora que intenta en ese momento una renovación, llevan ese plural solidario «*nosotros*», y la palabra «*esperanza*» que nunca abandona al poeta:

*De qué piedras, de qué sangre,  
[de qué hierro  
y de qué fuego estamos hechos  
mientras parecemos de simple  
[nube  
y nos apedrean y nos gritan  
soñadores.*

*Cómo pasamos los días y cómo  
[las noches  
sólo un Dios lo sabe.*

*Amigo mío...  
... ..  
da tu mano antes de que se re-  
[unan  
los pájaros en las espaldas de los  
[hombres y lo canten  
cómo al fin pareció llegar desde  
[lejos  
la visible desde el mar Virgen de  
[la Esperanza.*

*Vamos juntos y que nos ape-  
[dreen  
y que nos llamen soñadores  
Amigo mío, cuantos no sintieron  
[con qué hierro, con qué piedra  
con qué sangre, con qué fuego  
construimos, soñamos y canta-  
[mos!*

Estos años de madurez culminarán en el gran poema que publica en 1943: *Canto heroico y fúnebre por el subteniente muerto en Albania*. Es esta obra «*La laudatio funebris*» de un hombre muerto con heroísmo, pero es al mismo tiempo, y mucho más todavía, la epopeya de la liberación espiritual de todo un pueblo, el pueblo griego, que sufre y calla esperando su propia redención:

*Era un muchacho hermoso...  
Ahora golpea más deprisa el sue-  
[ño en la sangre  
suenan el instante más justo del  
Libertad [mundo  
Griegos en la sombra señalan el  
Libertad [camino:  
por ti llorará de alegría el sol  
hombres le llaman, le parecen  
[sus camaradas  
Pájaros, mis buenos pájaros, aquí  
[termina la muerte  
Camaradas, mis buenos camara-  
[das, aquí la vida empieza!  
Una escaracha de belleza celestial  
[brilla en sus cabellos...  
A lo lejos suenan campanas de  
[cristal:  
Mañana, mañana, mañana, la  
[Pascua de Dios!*

¡Qué distinto del héroe del *Epitafio* de Ritsos y sin embargo qué griegos ambos!

Por la misma época se compone *La bondad en los senderos de los lobos* (1946), publicada en *Pequeño cuaderno* (1947). Esta obra queda aislada y no entra a formar parte de ninguna de las colecciones siguientes. Las tres últimas partes debían entrar en *Sol el primero*, pero la crítica alemana las censuró. Posteriormente se le añadieron cuatro poemas y se publicó tal y como lo vemos en la actualidad.

*La bondad en el sendero de los lobos* es una obra límite que representa el momento crítico de la ocupación alemana. Hay quienes han visto en ella un tono retoricista. No lo creo así. Lo que sí es

cierto es que con *el canto heroico* prepara el camino para la llegada de otra gran obra: *Axion esti*. La resistencia, los años de la posguerra y la guerra civil se entrelazan. La palabra es directa y simultánea con los hechos históricos que la provocan.

El poeta invoca a su poesía, todavía sin hacer del todo, a la que tiene que abandonar como a tantas cosas bellas... porque hay que luchar. El enemigo ha llegado en la figura del lobo y tiene que combatirlo con sus propias armas. Hay que luchar por el pasado lleno de sencillez, inocencia, luchar por los siglos de cultura ancestral. «La hora tres de la amargura», en que todo parece perdido. La vida misma ya no es capaz de resistir, pero Grecia, torturada, que «abofetea» con violencia la oscuridad, tiene que seguir adelante. El canto IV es el canto con que el poeta quiere empujarla al combate en la persona del héroe que luchó por la liberación de los turcos, el «palikari». Estate preparada, Grecia, todavía no ha llegado la hora, pero saldrás triunfante. Las estrellas (canto VII) serán testigos y darán su luz el día en que la crueldad (los nazis) devore su propia carne. Todo el profundo contenido del poema

va envuelto en una variedad de imágenes donde Elytis moldea la lengua sirviéndose de elementos antiguos (Kuros), medievales (Lombardiaris) y modernos (Kariofilia, Palikari, Flogitsa, etc...).

Tras la guerra de Albania y la ocupación nazi, Grecia se enzarza en una lucha todavía más feroz: la guerra civil, que durará hasta 1949. Más cruel y más dolorosa, como todas las guerras fratricidas. En el penúltimo año, 1948, marcha a París, y hasta 1958 no escribe apenas nada.

De 1948 a 1951 reside en París, desde donde visita Suiza (1948), España, a la que conoce a través de su literatura y sobre todo de Lorca (1947), e Inglaterra (1950), donde permanece unos meses. En París es nombrado miembro de la «Unión Internacional de Críticos de Arte». Allí conoce a Bretón, P. Eluard, Camus, Ungaretti, con el que entabla una estrecha amistad, y Picasso, al que volverá a ver en 1951. Al poco tiempo de su regreso a Atenas es elegido miembro del grupo llamado de «Los doce» (1952). El verano en Andros y segundo esquema de la *Albaniada*. En 1953 vuelve a desempeñar el cargo de director de programas de Radio Nacional, que ya había dirigido en 1945. Durante 1956 y 1957 traduce obras de Giraudoux y Brecht para el Teatro de Arte que dirige Karolos Kun.

Once años casi de silencio, pero once años de maduración, que darán como resultado la obra más original, más perfecta y acabada de Elytis; y una de las maravillas de la literatura universal del siglo xx. *Axion esti* (1959). La experiencia personal, la nacional e histórica de los griegos como pueblo que ha sufrido, dignificando al mismo tiempo los elementos vivos de la lejana tradición, van desfilando hasta proyectarse en una luz capaz de orientar al hombre actual. No se trata de un poema épico-lírico, sino de una epopeya con rasgos líricos, una epopeya en la que el poeta une la tradición de su país y de su raza y nos muestra los secretos que la constituyen. En ella va a encontrar Elytis el fondo celeste del Egeo, la conciencia profunda del helenismo y sus propias raíces.

El poema está rigurosamente cimentado, con una concepción casi arquitectónica, en la que se combinan la concepción hesiódica, la estructura de un canto litúrgico y ciertas resonancias bíblicas, en un intento de transformar la espiritualidad y grandeza a una dimensión étnica. Consta de tres partes: «Génesis», «Pasión» y «Gloria». El Génesis juega el papel de introducción; el «Gloria» viene a ser una especie de colofón o conclusión; en la «Pasión» se centra el contenido. No por ello hemos de olvidar que las tres están perfectamente ensambladas y que forman una indisoluble unidad. Combinadas con tal perfección, que semejan una monumental polifonía.

Así comienza el «Génesis»:

*En el principio la luz y la hora*  
*[primera]*  
*en que los labios aún en el barro*  
*prueban las cosas del mundo.*

Va mencionando la Naturaleza toda, y al final: la descripción y contemplación del Universo se identifica con el hombre formando parte de ella:

*Este yo pues*  
*y el mundo pequeño, el grande!*

La «Pasión» está formada por treinta composiciones: dieciocho salmos y doce odas que se mueven alrededor de seis lecturas. Cada una de ellas contiene dos lecturas en prosa, que nos van describiendo la guerra y las calamidades, van precedidas y seguidas de una oda y dos salmos.

La primera persona que ha quedado en el final del Génesis une el comienzo del primer canto de la Pasión y aparece y desaparece recordando la formación del mundo aludiéndose a su naturaleza, su mar, Homero, los cantos litúrgicos, la lengua.

Algunos críticos como Vretakos ven al fascismo camuflado en «las negras ropas de los hombres resolutos». Efectivamente, la fonética de esta última palabra «apofasismenon» tiene sin duda cierta semejanza con «fasista» (en griego fasista y no fascista). Frente a estos hombres, «Destino de los inocentes, de nuevo solo, en la estrechez».



La oda que sigue, grandiosa, con un juego dominante de vocales abiertas «a», «o», es un canto lleno de un profundo lirismo en el que se mezclan la lengua clásica y la moderna y termina parafraseando los versos del *Himno a la Libertad*, de Solomós: «Conocí el filo terrible de tu espada.»

En la primera lectura, «Marcha hacia el frente», aparecen todos los padecimientos físicos y morales de la guerra de Albania: el miedo, el terror, el sobrecogimiento ante la magnitud de aquellas montañas domina a los soldados. No tenemos aquí al héroe del *Canto heroico*, sino al hombre de carne y hueso que se estremece cuando percibe el «¡ay, ay, madre mía!» y el estertor de los moribundos que resuena como un eco en lo profundo del abismo.

En la segunda lectura, «Los arrieros», la marcha casi fantasmagórica hacia el frente se suaviza por la aparición de los arrieros, o, mejor, muleros, llenos de calor humano que les traen in-

cluso dulces griegos y viejos periódicos. La tercera y la primera persona, tan alejadas, se unen en un diálogo familiar yo-tú lleno de encanto y fuerza expresiva del lenguaje popular. El crítico Maronitis ve en él ciertas reminiscencias de Solomós. La lectura queda como en suspenso con la marcha de los muleros «que no estaban acostumbrados y les asustaba el trueno en las montañas y la barba negra en nuestras figuras demacradas». Sigue una oda un tanto cantarina en su ritmo: «Mis cimientos en las montañas», que se continúa en los dos grandiosos cantos siguientes, y yo soy el «poeta de las nubes y las olas» (canto VI). En el canto VII el enemigo aparece disfrazado como amigo, y otra vez en el canto VIII «con sus galones dorados los gallos del Norte y las bestias del Oriente para dividir en dos mis carnes».

«Y yo con la lámpara del sol he entrado en el cielo y doy vueltas en busca de mi alma.» Lamento lleno de dulzura y lirismo.

«El gran Exodo» de la tercera lectura, donde la resistencia llega al máximo y culmina en la oda cinco, donde con acento desesperado el poeta ruega: «Sol de la justicia y tú mirto glorioso no olvidéis a mi patria!»

En la lectura IV, «El recinto de las ortigas», el enemigo aparece bajo la figura de «El, con su rostro borroso», «El Gran Extranjero». El pueblo griego está llegando al Gólgota del suplicio, «mientras el gran reloj de los Angeles deja sonar las doce en punto» y el poeta, identificado con su pueblo, «Vuelve sus ojos llenos de lágrimas» (oda VIII) a sus hermanos y nadie le oye. Está solo y desesperado.

«El aprisco de las ovejas» (lectura V) está inspirada en la guerra civil. Se muestra lleno de desencanto y desilusión y reconocimiento de los defectos de su pueblo. En los cantos IX y X llama a Dios en un intento de búsqueda desesperada para rebelarse desde su cansancio y abatimiento; hasta la lectura VI (profético) es un canto de renovación. Se le conmina al poeta a denunciar los males del mundo y su final, y él lo hace proyec-

tándolos del pasado hasta el futuro, con lo que se produce una especie de cataclismo en el cual todos los seres serán purificados, mostrarán su enorme riqueza sensorial, porque todo es digno, todo merece la pena («Gloria»):

*La luz...*

*La mano de la Gorgona...*

*Los vientos...*

*Las islas...*

*La tierra...*

*Las flores...*

*Marina, Eleni, Roxana...*

*Los vientos...*

*Los árboles...*

*Ahora la humillación de los Dioses. Ahora la ceniza del hombre*

*Ahora Ahora la Nada.*

*Y siempre el mundo pequeño, el Grande.*

El «Axióon estí» del comienzo, que se reitera en este canto, enlaza el «Gloria» con el «Génesis» y recoge toda la belleza del Universo tras la catarsis del sacrificio. Grecia y el mundo han sido reunidos. Elytis ha querido crear un poema donde se reflejasen los hechos y las aspiraciones de su pueblo en su anhelo de supervivencia.

Poema complejo de difícil traducción, *Axióon estí* representa también el significado que tiene la vida para Elytis: una unión antitética de afirmaciones y negaciones. El la acepta con todo lo bueno y lo malo que tiene e intenta averiguar qué hay dentro de ella que merezca la pena.

El autor, por otro lado, no sólo ha conseguido una obra original en su concepción, sino que ha mostrado su variado y rico estilo y el ingente potencial de una lengua capaz de mezclar elementos antiguos y modernos; todo ello, en defensa de unos principios éticos fundamentales.

Tal resonancia y aceptación tuvo *Axióon estí*, que las ediciones se sucedieron una tras otra ininterrumpidamente. Y Mikis Zeodarakis no resistió la tentación de ponerle música (1954).

*Axióon estí* circula con seis y un remordimiento para el cielo (ya esbozada en 1955), que presenta una actitud distinta en el poeta, mucho más maduro por la experiencia recibida, pero la vida es examinada a través del



mismo prisma, aunque todavía con mayor riqueza en el léxico.

Las islas son objeto de su predilección y el verano de 1959 visita Spetse, Poro, Ciznos, Quíos y Paros.

La muerte de su hermano Constantino y la de su madre van a coincidir con una alegría inesperada al serle concedido el Premio Nacional de Poesía por «Axióon Esti» (1960).

Es invitado a visitar EE. UU. (1961), y a su regreso se detiene en París para tratar con su compatriota Teranti sobre la fundación del museo Teófilo en Mitilini, pintor que le descubrirá la belleza y el encanto del mundo medieval y al que dedicará un estudio, como ya hemos dicho.

Como todos los griegos, no cesa en su afán en conocer otros países y otras gentes. En mayo de 1962 visita Roma y en diciembre, junto con Elvirikos y Zeotokás, es invitado a la URSS. El verano, como siempre, en sus amadas islas griegas. Esta vez Kérkira (Corfu) y Mitilini (Mitelene).

Su intención de reunir en un solo tomo todos sus ensayos se verá cumplida en *Cartas abiertas*, mientras escribe al mismo tiempo *Crónica de diez años*.

En mayo de 1965, junto con Zeotokás, es invitado por la «Unión de escritores búlgaros» a Bulgaria y recorre el país en compañía de la poetisa Isabel Baugriana. Ese mismo año es nombrado miembro de la Junta Directiva del Teatro Nacional.

Año tranquilo 1966, en que se dedica afanosamente a la pintura y al collage, revisa viejas traducciones y prepara otras nuevas con intención de reunir las todas en un solo volumen. Viaja al sur de Francia y el verano lo pasa en Rodas.

Apenas ha regresado de Egipto (febrero de 1969) el 21 de abril de 1967 se implanta la Dictadura de los Coroneles. Otra vez el silencio. Ese silencio, más elocuente que las palabras, molesta a los gobernantes. Su casa es registrada tres veces por la policía sin encontrar nada. Se entrega febrilmente a la pintura y a la traducción de Safo. Su resistencia se manifiesta en la ausencia de cualquier manifestación pública.

Marcha a París en 1969, y allí aparecen los primeros poemas de *el árbol luciente y la decimo-cuarto belleza*, que completará en 1970, y redacta al mismo tiempo el ensayo *Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo*.

En 1970 pasa cuatro meses en Chipre, donde se entrevista con Makarios, regresando de nuevo a París.

*El Monograma* sale en primera edición manuscrita en Bruselas (1971) y circula en un número muy reducido en *offset*. El Destino presidiendo ya el primer canto será testigo del dolor del poeta en ese juego de tiempo pasado-presente-futuro. Pero su madurez es mucho más plena; el tu-yo del amor se combina en un canto y lamento, en esperanza, en vuelta a la inocencia del paraíso. Un mundo ideal al que desea llevar a la Humanidad.

1972: *Las Ro del amor. El filomandis* (el adivino de hojas) (1974), *Los consanguíneos* (1974) y otro ensayo *La magia de Papadiamantis* y el volumen de traducciones de autores extranjeros titulados *segunda escritura* termina en otra de las obras más importantes de Elytis, *María la Nube* (1978), que se publica y agota en un mes. Una de las obras más amadas del poeta. Con un estilo más moderno, el poeta y María entablan un caluroso diálogo en el que hablan de temas actuales.

Las últimas obras publicadas han sido una antología con selección personal de sus poemas, y sin publicar está *El pequeño navegante y Tres poemas con bandera de ocasión*.

El sentido y el valor que tiene la poesía para Elytis fueron claramente manifestados por el poeta en las primeras declaraciones que hizo para la prensa al notificársele el premio Nobel:

«Veó la poesía como una fuente de inocencia llena de fuerzas revolucionarias. Mi misión es dirigir estas fuerzas contra un mundo al que mi conciencia no puede soportar, y llevarlo a través de continuas transformaciones a una mayor armonía con mis sueños. Hago alusión a un tipo de magia contemporánea, cuyo mecanismo lleva al descubrimiento de nuestra propia realidad. Por

eso me desplazo hasta el límite del idealismo, en una dirección inexplorada, con la esperanza de alcanzar una libertad carente de compromisos y una justicia que podría identificarse con la luz absoluta.» Nada más elocuente que estas palabras para comprender que la obra de Elytis, cuidada y sometida a una disciplina, no es una producción acabada. Camina progresivamente superándose poco a poco porque el fondo de su contenido es la búsqueda de nuevos caminos. Sin embargo, sí hay uno de ellos que ha abierto ya a sus coetáneos y a la literatura griega en general: El de la lengua. Elytis ha sabido combinar el lenguaje de todos los siglos, revitalizándolo y haciéndolo actual.

En medio de la insatisfacción del mundo moderno, cada vez menos liberado por «el desarrollo» y la tecnología, Grecia, en la persona de Elytis nos apremia a buscar nuestra identidad en nuestras propias raíces. No a volver al pasado, en un intento de copiarlo o imitarlo, sino apoyándose con firmeza en él. Por eso, Elytis encuentra a Safo en su propia tierra, Lesbos, entre pedregales, y se siente más conmovido ante una pequeña iglesia bizantina que ante la enorme mole de un rascacielos.

# LOS AFORISMOS DE JUAN RAMON: UNA POETICA ABIERTA

ARTURO DEL VILLAR

**N**UMERICAMENTE, la mayor cantidad de escritura juanramoniana se concentra en los aforismos, que suman varios miles, hoy todavía incontables por no haberse publicado todos. Pero en una carta dirigida al director de *Insula*, Enrique Canito, el 6 de abril de 1953, dice Juan Ramón Jiménez desde su exilio puertorriqueño: «Le envío mañana una página curiosa: unos 50 aforismos inéditos, escritos entre mis 18 y 24 años, 1899-1905. Son mis primeros aforismos. En ese tiempo no me ocupaba yo mucho de publicar mis escritos en prosa, y tengo miles de páginas, que ahora me manda Guerrero de Madrid. Estoy reuniendo un libro de unos 5.000 aforismos, desde 1899 a hoy. De éstos se publicaron muchos en *El Sol*, de Madrid, en diversas ocasiones, y muchos en revistas de América. Quiero dar ese libro este año» (1). No lo dio, como tantos otros proyectos que se habían ido quedando sin realizar a lo largo de su vida. En cualquier caso, 5.000 aforismos por lo menos tenía seleccionados para formar un volumen, según este proyecto, porque en una serie de cartas dirigidas a otro exiliado insigne, Max Aub, desde el 20 de febrero de 1953 hasta el 1 de marzo de 1954, le habla de editar sus aforismos en varios libros, 12 ó 15 breves, tres grandes, etc., y le explica: «Los doy así porque no es posible tolerar una serie mayor de aforismos, como no sea en

obras completas. Pero no creo que haya en el mundo, por fortuna, nadie que haya escrito más aforismos que yo. Empecé a escribirlos a los 18 años. El primero fue éste: "Orden en lo exterior, inquietud en el espíritu." Le prometo enviarle uno de estos cuadernos cada 15 días, al menos que me ocurra (o nos ocurra) algo serio que lo evite: un viaje, una enfermedad, etc. Tengo todo el orijinal. Sólo me queda *disponerlo por tiempos*» (2).

A pesar de su interés, el poeta se hallaba próximo a la gran depresión de la que ya no se recuperaría, causada por el conocimiento de que la enfermedad de Zenobia era incurable y su muerte próxima, de modo que el libro de aforismos no llegó a la imprenta. Juan Ramón había publicado muchos en diarios y revistas y también en los cuadernos suyos, generalmente bajo el título común de «Estética y ética estética», que fue aprovechado por Francisco Garfias para rotular un libro póstumo del poeta; en él se recogen muchos aforismos, aunque son una mínima parte de los escritos por Juan Ramón. Hay que continuar imprimiéndolos, pues, y eso hacemos ahora.

Se han estudiado poco los aforismos juanramonianos. Es un crítico italiano, Giovanni Battista de Cesare, profesor de la Universidad de Palermo, el que les ha dedicado más atención: todo el capítulo «Sugli aforismi degli anni 1914-1932 (Jiménez e Rilke: affinità a dis-

(1) J. R. J.: *Cartas literarias*; introducción de Francisco Garfias. Barcelona, Bruguera, 1977; págs. 251 y s.

(2) *Ob. cit.*, págs. 278 y s.

tanza)», en su libro *Specchio nell'ombra* (3). Más breve es el comentario del profesor Michael P. Predmore en sus anotaciones a los cuadernos del poeta, dentro de su libro *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez* (4). También han hecho referencias a los aforismos Francisco Garfias y Ricardo Gullón en introducciones a sus ediciones del poeta.

### TEMAS PRINCIPALES

Juan Ramón escribió aforismos a lo largo de toda su vida, y tocó en ellos los asuntos más variados. Suelen ser cortos, pero algunos amplían su longitud más de lo que se entiende generalmente por aforismo. A veces presentan un título que casi siempre reproduce una frase breve de su contenido, y esto carece de regla. Sus temas son tantos como sus inquietudes y preocupaciones o atenciones. Unas veces se trata de pensamientos expresados en forma lírica, y otras de pequeños poemas en prosa, tan pequeños como los poemas en verso que aparecen en los libros más diáfanos de su época de poeta recién casado, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía y Belleza*: estos poemillas de dos, tres o cuatro versos pueden ponerse en prosa y parecen un aforismo, mientras que hay aforismos que permiten distribuir sus palabras en versos medidos, según comenté en otro lugar (5). Algunos sugieren la calificación de epigramas, ya que presentan una intención mordaz dirigida contra algo o alguien perfectamente identificable: el autor señala un dato inequívoco o alude a una circunstancia conocida.

Juan Ramón utilizó los aforismos para meditar sobre la vida y la muerte, sobre su obra y la ajena, sobre la ética y la estética, sobre el pasado y el futuro. Importan especialmente sus notas sobre la poesía,

(3) Roma, Bulzoni, 1978; págs. 43 a 72.

(4) Madrid, Gredos, 1966; págs. 176 y siguiente.

(5) Cf. «La prosa poética de Juan Ramón Jiménez», introducción a su libro *Historias y cuentos*, Barcelona, Bruzguera, 1979; págs. 12 y s.



Juan Guerrero Ruiz tomó esta fotografía de Zenobia y Juan Ramón junto al «Ford» americano que ella conducía, y con el que hicieron muchas excursiones.

que se convierten en crítica y en autocrítica, bien con glosas a otros escritores, bien con apreciaciones en torno a su propia labor. Con todo rigor es factible calificar de críticas estas notas, en las que Juan Ramón opinó quizá con una sola frase acerca de la tarea literaria de otros escritores: la concisión verbal obedece a una síntesis mental que requiere conocimiento preciso de lo que se habla, y en esto era infalible. Que la poesía predomine sobre los restantes intereses resulta lógico en quien hizo de la poesía razón de su existencia, y a ella sometió lo demás. De ahí el valor de los reunidos bajo el epígrafe «Poesía y filología».

No llegó a redactar nunca una poética, si bien está presente su ideología lírica a lo largo de toda su obra en prosa y verso. Principalmente en los libros de crítica, conferencias y ensayos deducimos cuáles eran

las ideas poéticas del Andalúz Universal, pero en estos aforismos relacionados con la propia poesía se encuentran expuestos los conceptos fundamentales para constituir una poética todo lo organizada que es posible en Juan Ramón. Enemigo de las teorías, de las academias y de las preceptivas, porque estaba convencido de que lo popular y lo espontáneo es lo mejor, no se molestó en redactar una poética, ya que él mismo la hubiera rechazado por inútil. Sin embargo, para sus estudiosos y también para los lectores que sólo buscan el disfrute estético de la obra, tiene interés analizar esa posible poética juanramoniana, su ética estética o su política poética, por emplear las denominaciones que le eran tan queridas. Véase el aforismo número 8.

Lo cierto es que todas las apreciaciones desarrolladas en los aforismos tienen algo de instantánea impresionista, como es habitual en la obra juanramoniana, tanto la pictórica como la lírica y la crítica. Una impresión es precisamente lo que le llevaba a escribir el comentario sobre ese instante fugaz de lo visto, entrevisto o imaginado, para cogerlo y fijarlo sobre el papel para siempre. Es necesario dotar a esas impresiones de la belleza que poseen, de modo que se hace imprescindible utilizar un lenguaje adecuado, un lenguaje poético en el verdadero sentido de la palabra. Para comentar en una frase lo que se entiende por poesía es forzoso emplear toda la poesía posible en la frase misma, porque ese pensamiento sugeridor está ya repleto de poesía, tanto mayor cuanto más corto.

Sin poética definible y sin que importe más que la impresión de un instante, es claro que la poesía carece para Juan Ramón de sujeciones a ningún estilo, escuela o moda. Expone esta idea en el aforismo 24, exigiendo «la actualidad de lo verdadero» para la palabra poética, ya que será la actualidad de lo eterno, es decir, la eternidad completa. Era lo que tantas veces pidió para su obra, lo que perseguía incesantemen-

te. En consecuencia, no existirá una poética válida, pero sí una palabra poética eterna que podrá servir como ejemplo o modelo. Esto equivale a resaltar lo que él denominaba «el trabajo gustoso», la tarea cotidiana de escribir y depurar lo escrito hasta conseguir «la actualidad de lo verdadero». Bien estaba que dejase comentado el cómo y el cuándo de su tarea, de forma que los demás llegaran a servirse de su experiencia. Y esto no tiene nada que ver con la formación de una escuela, por supuesto.

#### LIRICA METAFISICA

Es inevitable que el tono resulte en ocasiones sentencioso y se parezca a los proverbios. Unamuno hizo una amalgama curiosa de la filosofía y la poesía, que en determinadas circunstancias llegaban a identificarse en su pensamiento. Juan Ramón, por su parte, parece seguir la misma idea en ocasiones, y por lo menos uno de sus libros, *Dios deseado y deseante*, está siendo comentado por filósofos y teólogos desde su aparición hasta ahora mismo. Hay un aforismo, publicado en el tercer cuaderno de la serie *Unidad*, que dice: «Cantor lírico y metafísico; prosista descriptivo y psicólogo; aforista, filósofo y crítico.» El concepto se aclara con otro aforismo del octavo cuaderno de *Sucesión*: «Poesía metafísica no filosófica.» Por consiguiente, el poema es lírico y metafísico, no filosófico, mientras que los aforismos sí deben ser filosóficos para que posean un contenido. Y es así porque la poesía se vuelca siempre sobre el hombre, mientras que la meditación amplía su capacidad de comprensión a cualquier asunto, por ejemplo: a las cuestiones poéticas, tema de gran trascendencia para Juan Ramón, desde luego, pero que no es vital para los hombres en general (6).

(6) Antonio Machado, por la pluma de su Juan de Mairena, relacionó a menudo la poesía con la metafísica; en el capítulo XXXI, por ejemplo, dice: «Pero el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la po-



Una de las últimas fotografías de Juan Ramón, hecha en el hospital pocos días antes de su muerte

Su filosofar en torno a la poesía, tema dominante en estos aforismos, nos permite sacar varias conclusiones de lo que Juan Ramón quería que fuese la obra poética: unas conclusiones nada insólitas, puesto que las desarrolló también en poemas muy conocidos y repetidos en todas las antologías y estudios generales sobre poesía. Vemos que prefiere siempre una poesía universal, sin caer en localismos ni regionalismos: él era andaluz, sí, pero universal, y así lo proclamaba con sus obras. También quería que fuese espontánea, lo que no evita una depuración necesaria para eliminar lo accesorio o lo que se repite, ya que a la espontaneidad

nencia y explanación metódica de los grandes problemas del pensamiento. El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas, todo él de raíces y de asombros.» Pero de las semejanzas de pensamiento entre Machado y Juan Ramón hablaremos en seguida.

hay que ayudarla para que sea más efectiva. Esto implica un conocimiento previo de las formas, para manejarlas a conveniencia, y una superación de las frases hechas para no caer en la tentación de la facilidad comunicativa, lo que suprimiría cualquier rigor.

Juan Ramón pretendió que la forma no se notase, que el lector no se fijara en la forma del poema, en su colocación sobre la página, así como un oyente no acierta a reparar en la composición editorial. Para sustraerse al doble problema advirtió que el verso no tiene medida, sino el poeta (número 46 de esta serie), y que la perfección es ajena a las formas, a lo escultórico y a lo rehecho, de donde su desapego al parnasianismo. Son muchas las referencias al soneto, como ejemplo de poema formal, cerrado y concreto: él publicó sus *Sonetos espirituales* el mismo año que el *Diario de un poeta recién casado* (1917), el libro que



*Non Sui Libris Quale Inculcatis Anima Patriae*  
**La Universidad Nacional Autónoma**  
**de México**

*en ocasión de su IV Centenario y por acuerdo del H. Consejo, tomado en Sesión Extraordinaria del día 27 de agosto de 1951, confiere el grado de*  
**Doctor Honoris Causa**

*al señor*  
**Juan Ramón Jiménez**

*en atención a sus relevantes méritos. Permi. Paza hablará el Espíritu. México, D.F. 31 de septiembre de 1951. día del IV Centenario de la Universidad de México. El Rector*

*Luis Garrido* El Secretario General  
*Juan José González Bustamante*

La Universidad Nacional Autónoma de México concedió el título de doctor «honoris causa» a Juan Ramón en 1951.

Sobre la identidad de Georgina Hübner, uno de los amores de Juan Ramón, se ha escrito muchísimo, y hasta se ha negado su existencia real. La muchacha solía enviar al poeta admirado tarjetas postales acompañando a sus cartas, como ésta firmada Georgina y fechada en Lima, en 1904.



introdujo el verso libre en España.

Su predilección por el verso libre o desnudo, como él prefiere llamarlo, es muy clara, porque opina que así es más espontánea la poesía y el poeta escribe lo que él quiere decir, lo que piensa realmente, y no lo que le fuerza el consonante. Es, pues, más directo y más universal, y habrá de distinguirse de la prosa por sus propias características sintácticas, en vez de hacerlo por la forma (véanse, por ejemplo, los números 31 y 45). En los últimos años de su vida, durante su estancia en Puerto Rico, donde culminó su exilio de poeta libre, se lamentó de haber escrito muchísimos poemas en métricas importadas de Italia o Francia, en vez de haberlo hecho en el romance castellano, en la canción popular o en la prosa predilecta (7). Es sabido también que por entonces, 1953, se propuso poner en prosa todo su verso, tarea en la que se encontraba cuando le sobrevino la gran depresión nerviosa que le impidió continuar el trabajo.

**COINCIDENCIAS CON MACHADO**

Conviene repasar con atención, sin embargo, el aforismo número 64, en el que previene a los poetas fáciles de la confusión del verso libre con la libre prosa. Y es que ese verso desnudo hasta de túnicas perfumadas tiene sus leyes y sus obligaciones, exactamente lo mismo que el verso formalista y que la misma prosa. Por eso recomienda al poeta fácil que abandone el verso y la prosa y se dedique a otra cosa que no

(7) «¡Qué no daría yo —y perdóneme este otro desahogo— porque todo el río, unos tres mil poemas huidores, mandado en alejandrino franchute y en silva italiana, no lo hubiese escrito en corriente española; por no haber sido tan estúpido como lo fui en mi segunda juventud, por el parnasianismo y cierta parte del simbolismo..., y por no tener que arrepentirme tanto de tanta versificación épica! ¡Romance, "rimio de mi huir"; canción con todas mis alas, verso libre sólo mío, y prosa, prosa mía enamorada!» (J. R. J.: «Poesía cerrada y poesía abierta», en *La Torre*, núm. 1, Puerto Rico, enero-marzo 1953, reproducido en *El trabajo gustoso*, México, Aguilar, 1961, pág. 100.)

sea el oficio de escribir, tan difícil a pesar de la espontaneidad. O, mejor dicho, por lo difícil de alcanzar una espontaneidad natural y no literaria. Con el verso libre el poeta consigue expresarse a su voluntad; ahora bien, lo hace por medio de un vehículo formal que se denomina verso, de modo que ha de aceptar sus normas o reglas. Para el poeta auténtico no es complicado someterse a ellas y no reparar en que lo realiza así, porque ese vehículo le es natural, espontáneo. Para el que Juan Ramón clasifica como poeta fácil resulta imposible, por cuanto ha de empezar por conocer las leyes antes de olvidarlas. Por eso el arrepentimiento juanramoniano parece exagerado: necesitaba pasar por la silva, el alejandrino, el soneto y demás estrofas para conseguir la dicción perfecta en el verso desnudo.

Estas ideas de Juan Ramón Jiménez están próximas a las de Antonio Machado, expuestas tanto en los «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla* y de *Nuevas canciones* como en las «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos» del apó-

crifo Juan de Mairena, que el supuesto profesor escribía en prosa, a veces como aforismos. Aunque sus poéticas no iban paralelas, ni sus vidas, los dos grandes maestros coincidieron en muchos puntos al meditar más o menos filosóficamente acerca de la poesía.

En la sección titulada «De mi cartera» en *Nuevas canciones* hay siete poemillas en torno a la poesía, que se relacionan con estos aforismos juanramonianos. Cuando Machado piensa que la poesía no es «Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo», se aproxima mucho a Juan Ramón, al menos en la teoría, ya que la práctica discurre por caminos complicados. En el aforismo número 27 de esta serie, dice Juan Ramón que emoción, pensamiento y acento hacen justa a la palabra poética y la ponen en su lugar, porque una palabra no vale nada aislada, sino en su relación con las demás. Y en el 69 afirma que «el valor de un poema no está en su volumen ni en su peso, sino en su alcance», lo que viene a ser como una traducción conceptual de la idea machadiana. Asimismo, el 87 insiste en que lo primordial en la poesía no es la arquitectura, sino la palabra verdadera como expresión del espíritu.

Respecto al segundo poemilla, «Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia / contando su melodía», está cercano al aforismo 75, si bien Juan Ramón opina que el verso es canto y la prosa es cuento; pero como sostuvo posteriormente que el verso es reducible a prosa y viceversa, según quedó anotado antes, resulta que la prosa poética ha de ser canto y cuento a la vez. En cualquier caso, los dos poetas juegan un poco con la paronomasia, lo que reduce el alcance de su mensaje, según ellos mismos confesaron en otras ocasiones. Bien es verdad que no se trata aquí de poemas, sino de manifestaciones conceptuales adecuadas para los equívocos si con ellos se atrae mejor la atención de los lectores.



Una pintura poco conocida de Juan Ramón, firmada y fechada en Sevilla.

Insiste Machado en el juego en el quinto poemilla, que aconseja a un poeta, quizá él mismo, huir de las galas y adornos, prefiriendo «la rima pobre, / la asonancia indefinida». Es un precepto que Juan Ramón aceptaba sin dudar, como queda expuesto, porque una rima consonante obliga al poeta a decir lo que ella quiere, y no lo que quiere él (por ejemplo, en el número 45). De ahí el interés común por el romance y la canción, por la copla popu-



Juan Ramón  
con Gabriela  
Mistral.

lar de tanto arraigo en Andalucía, y el rechazo de la retórica como algo de relleno y por tanto falso. Todavía vuelve Machado a insistir en el séptimo poemilla: «La rima verbal y pobre, / y temporal, es la rica», lo que se halla en contradicción con las preceptivas clásicas. Y el aforismo 76 nos enseña la confesión que nunca podíamos suponer de que Juan Ramón se arrepintiera de hacer algunas correcciones de carácter lingüístico para evitar asonancias o cacofonías. Volvemos a la consideración de que lo espontáneo es lo mejor, por sen-



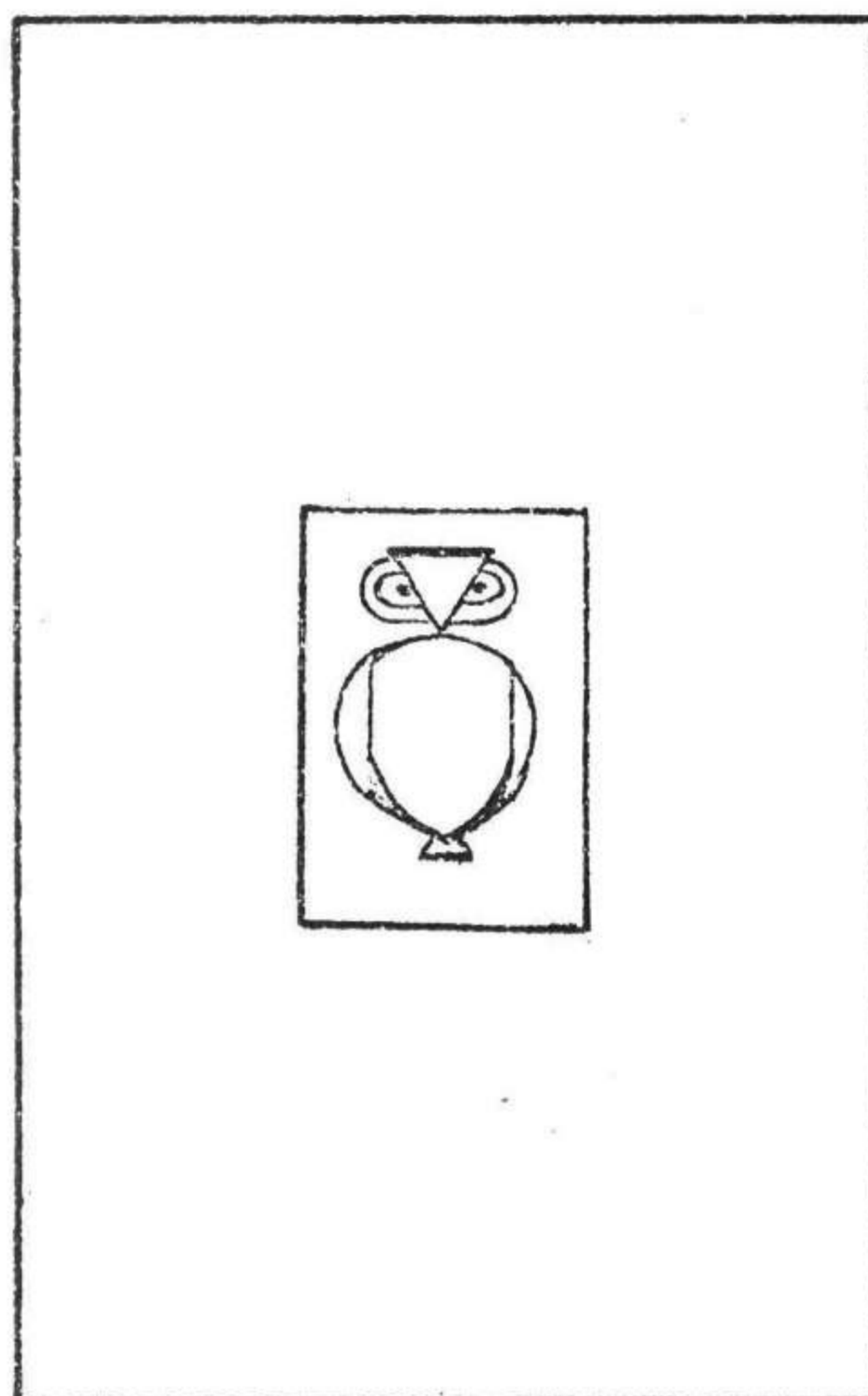
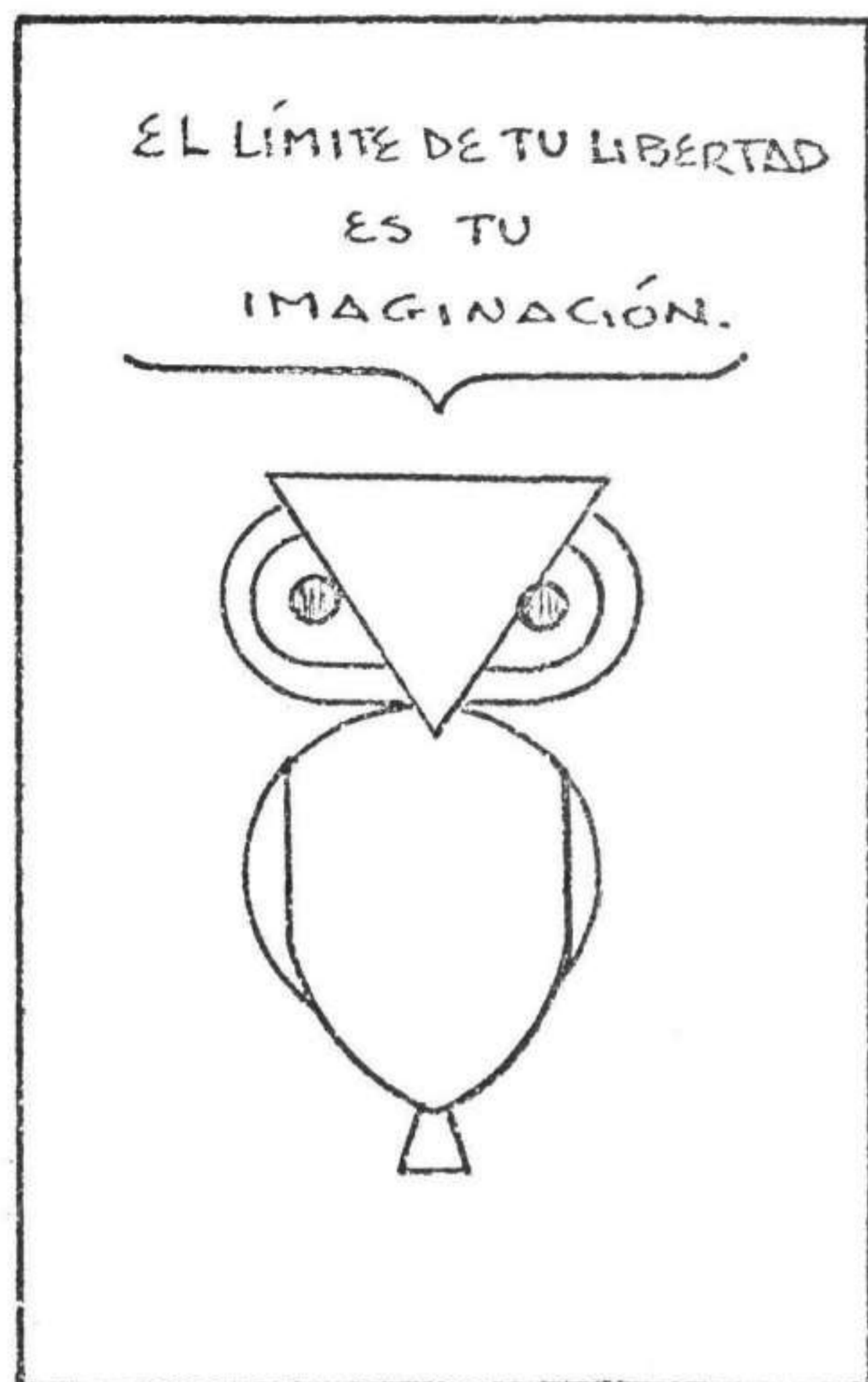
cillo y directo. Claro que las teorías no siempre se aplican, volvemos a insistir.

En cuanto al consejo machadiano, tantas veces citado, «Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice», es similar al aforismo 64, del que se habló antes, dedicado a un poeta fácil que convierte el libre verso en prosa libre, como si no existieran unas normas externas e internas a las que se somete el lenguaje. He aquí, por consiguiente, la muestra de unos criterios acerca de la poesía que pueden quedar emparejados sin esfuerzo. Si se comparan las escrituras de Machado y Juan Ramón, resulta que difieren en su realización estética, lo mismo en el planteamiento que en el desarrollo. Esto no impide la semejanza en las ideas, que en el moguerense adquieren una mayor agresividad que en el sevillano, a pesar de que la postura juanramoniana ante las innovaciones creadoras de los jóvenes fue mucho más abierta y receptiva que la de su amigo y compañero admirado. En esto, como en tantas otras cosas, cabría hablar de las contradicciones humanas. Pero no es el momento oportuno.

Lo cierto es que Juan Ramón Jiménez sostuvo unas opiniones generales en torno a la poesía muy en el tono de Antonio Machado. Cuando se trata de oponer el supuesto esteticismo de uno frente al humanismo de otro, se incurre en el error de tomar una parte por el todo y universalizarla. Es lógico que entre dos grandes poetas próximos en el tiempo confluyesen las ideas alrededor de un eje común. Lo curioso es que sus poéticas respectivas vayan cada una por su lado. Como sabían que las poéticas razonadas a la antigua usanza carecen ya de efectividad, no se preocuparon por redactarlas con todo el rigor exigido por la cuestión, y de ahí que las anotaciones marginales obedezcan más que nada a una opinión momentánea, causada por una lectura o una conversación, en vez de surgir como resúmenes de la observación de la propia obra lírica.

Por eso los aforismos de Juan Ramón Jiménez presentan el interés de revelar sus gustos, y de hacerlo con una expresión tan bien realizada como todo lo que escribió. No son, desde luego, lo más esencial de su amplia y profusa obra, aunque constituyan la parte más destacada por su número y por su misma preferencia. Son también un buen ejemplo de la concisión verbal de que era capaz su autor, puesto que una frase corta le bastaba para explicar un concepto, a la manera telegráfica casi, lo que está conforme con la técnica impresionista: una pincelada para captar un instante. La insistencia cotidiana en la redacción de aforismos contribuyó sin duda a formar el estilo juanramoniano, la perfección ideal de su prosa en nada distante de la gracia alcanzada en el verso.

# Lechu Zen



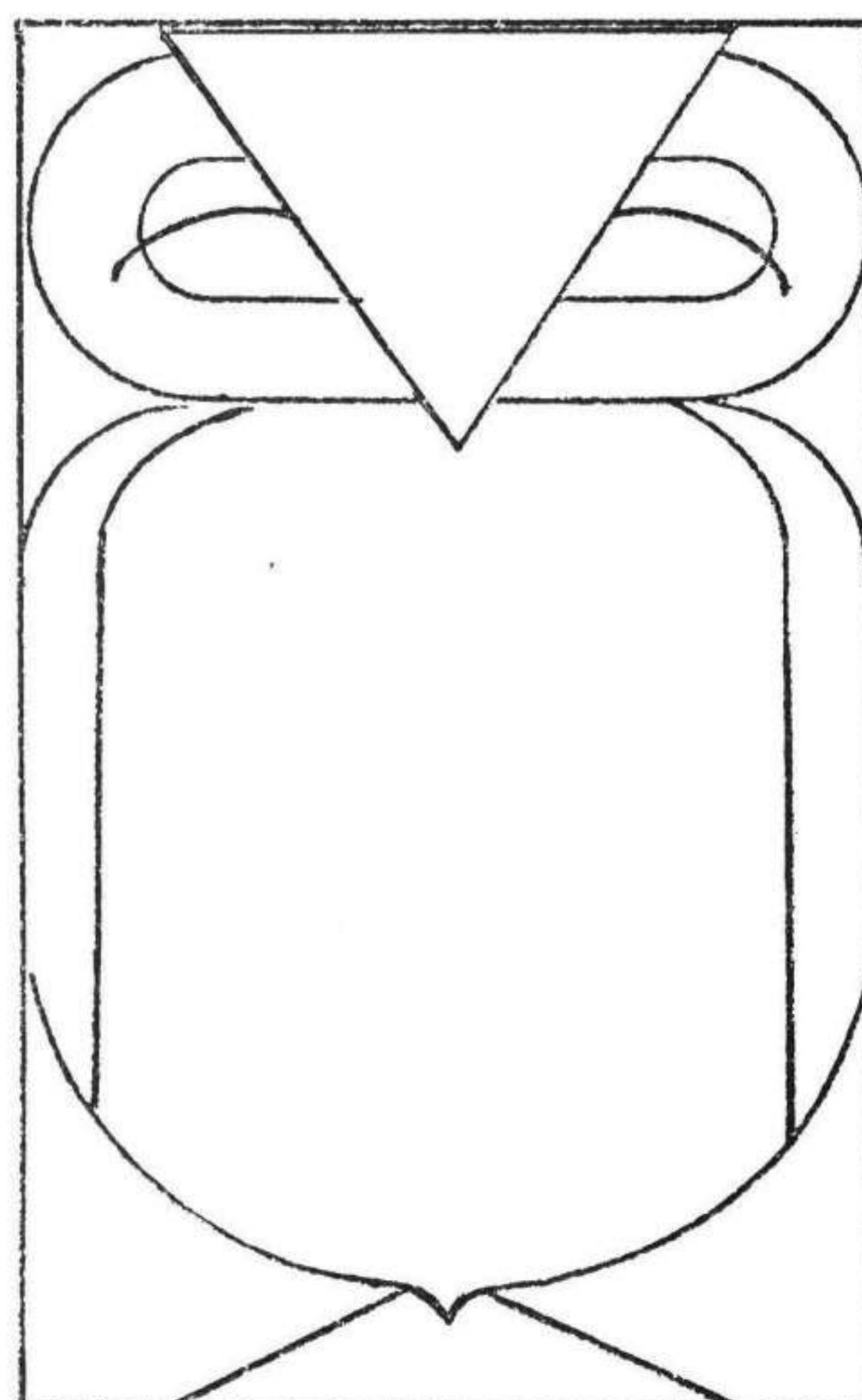
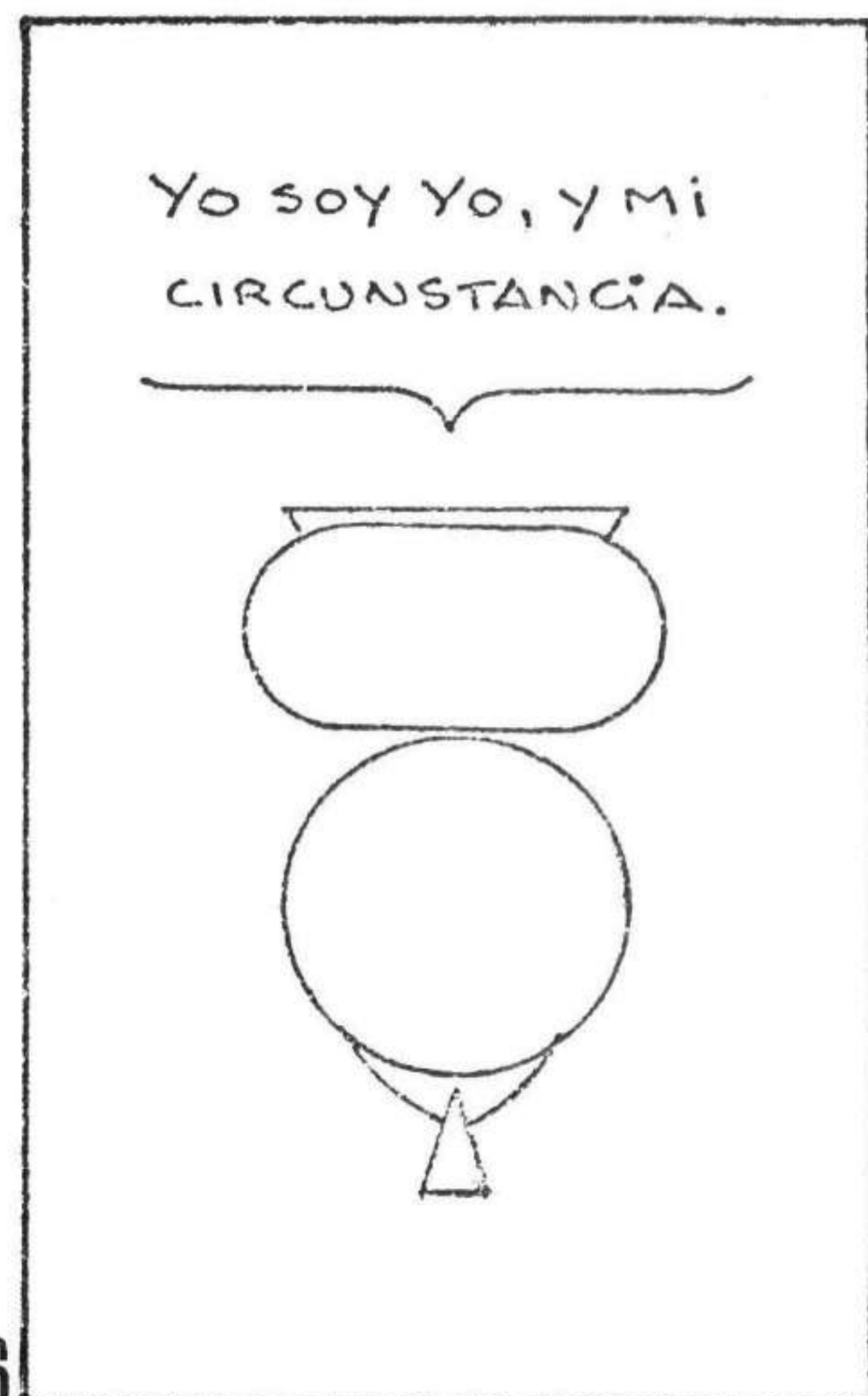
## REFRANERO COMENTADO

No hay mal que cien años dure. Ni hombre.

## REFRANERO ATRIBUIDO

La letra, con sangre entra.  
(Sade.)

Amigo de uno,  
amigo de ninguno.  
(Heliodoro.)



# “BUCOLICAS” Y ACTUALIDAD DE JULES RENARD

EDUARDO TIJERAS

EXTRAIGO, no al azar, algunos de los apotegmas y aforismos de Jules Renard, que él denominó «bucólicas» y que nos dan de entrada una idea de su talante:

«No basta ser feliz; es necesario que los demás no lo sean».

«La literatura es un oficio en el que hay que demostrar continuamente que tenemos talento a la gente que no lo tiene».

«Pronunciar una conferencia sobre Dios con proyecciones».

«No habla, pero sabemos que piensa tonterías».

Son algunas de las «bucólicas» de Renard, exquisitas, mordaces, nihilistas, graciosas, despiadadas, tristes, y forman parte del *Diario* de este escritor galo, quien se murió de «viejo» a los cuarenta y seis años de edad.

Si nos dieran revueltas, como las fichas del dominó, «bucólicas» de Jules Renard y «greguerías» de Ramón Gómez de la Serna, pasaríamos serios conflictos de exégesis literaria para distinguirlas, tan similares resultan formal e intencionalmente. Sólo cabría acogerse —caso de que quisiéramos establecer algún tipo de paternidad espiritual, que tampoco se ve como muy necesario por cuanto Renard y Gómez de

la Serna proceden, sin exagerar, del mundo heraclitiano, de Montaigne, de Chamfort, del hálito sentencioso de la primera filosofía griega— a la prueba cronológica y, por supuesto, al énfasis de época y medio social y cultural, pues cuando Renard murió en 1910 —el año del cometa de Halley—, Gómez de la Serna era un muchacho de veintidós años y el «viejo» Renard ya había alcanzado la prematura y fugaz madurez que un destino aciago —casi propio de los «terrores» milenaristas provocados por la aparición del cometa— le pudo permitir.

La originalidad, los aciertos y las fórmulas siempre suelen venir de atrás. La gestación de un estilo y de una forma es laboriosa y matizadamente hereditaria. ¿Quién no reconoce a Descartes en la famosa máxima «pienso, luego existo»? Dos mil quinientos años antes de Descartes, Parménides había estipulado: «Porque el pensar y el ser son una y la misma cosa.» La similitud es evidente. ¿Quién no reconoce a Sartre en la célebre e inteligente expresión «el infierno son los otros»? Una «bucólica» anterior de Renard expresaba lo mismo: «Los burgueses son los otros.» Cortázar, por más ejemplos, sacó su exquisito relato breve *Continuidad de los parques*, de un cuento de Olivari, y las herencias, las inspiraciones, los trasuntos,

las fuentes, los antecedentes y las similitudes se multiplican hasta crear una vasta red de correspondencias que, por lo pronto, obligaría a una minuciosa reconsideración del concepto de «actualidad literaria» en el sentido de que por bajo de conmemoraciones, centenarios, muertes y premios de entonación periodístico-literaria, la literatura ofrece otra clase de actualidad interna, más referida a la coherencia de las ideas que a la tiranía trivial de la efemérides.

Aquí quiero situar a Renard. No hay centenario, noticia ni «motivo». Sólo la actualidad interna y constituyente de la literatura. Bueno, quizá haya un hecho anecdótico que le confiere a Renard cierta «actualidad» de consumo, la actualidad oportunista desdeñable y de la que muy raras veces podemos prescindir. El *Diario* de Renard, mejor dicho, un extracto del *Diario*, titulado *Diario íntimo* y publicado por la Compañía General Fabril Editora de Buenos Aires en 1962, en la colección

«Los Libros del Mirasol», anda por ahí vendiéndose en las realizaciones de los grandes almacenes no sé si a cien pesetas el lote de cuatro libros. Cuando aparece un libro editado por primera vez, las secciones de recensión de revistas y periódicos suelen hacerse eco. Esta es otra forma de «aparición» que tiene su interés. Realmente son reapariciones provocadas por la picaresca mercantil, que sigue un proceso que no tiene nada que ver ni con la actualidad literaria ni con la calidad. La picaresca mercantil y su inevitable pincelada de desván atiborrado de cosas inútiles que interesa liquidar a cualquier precio y de cualquier manera regula, de una parte, el fracaso editorial, y de otra, especula a precio de saldo con todas las glorias de la literatura, desde Tolstoi a Balzac, pasando por Lope de Vega. Vivimos en rebaja. Todo aparece rebajado en ciertas épocas del año, pero la rebaja de la literatura es escandalosa. Queríamos grandes tiradas a precio reducido, difusionabilidad, cultura de alcance popular. Podemos estar tranquilos. Eso se ha conseguido, sólo que a cambio el obligado altruismo del literato ya es un motivo risueño. Lo que podríamos denominar «reaparición a precio de saldo» es un fenómeno sociocultural que se va haciendo sistemático y afecta tanto al escritor no impuesto en lides comerciales, bisono, como a la extrema genialidad de Shakespeare, Nietzsche o Renard.

Volteriano, escéptico, «ironista» de oficio, magro de retórica y desbordante de sentido, con una apariencia estoica de «felicidad desesperanzada» y una gracia no siempre sólo ácida, sino al borde del llanto (que, dicho sea de paso, es la única manera de soportar a un humorista), el autor de *Pelo de zanahoria* tuvo rasgos de ascendencia biográfica ciertamente desgraciados. Su padre, ex contratista de obras públicas, se mató de un disparo de fusil («No nos ofreció un espectáculo de decrepitud: tengo la impresión de que se mató en plena fuerza, más fuerte que yo»), y su madre se cayó o se tiró a un pozo («Muerta por accidente o suicidio, ¿qué diferencia hay desde el punto de vista religioso? En el primer caso el error es de ella, en el segundo es de Dios»). El presunto «comportamiento erróneo» de Dios denota ya un rasgo de fe crítica—suponiendo que se puedan conciliar los términos— en este anticlerical al viejo estilo. Renard describió en su *Diario* las operaciones para intentar sacar a la madre del pozo, la escalera cuya longitud es insuficiente, la falda flotando en el agua, el rostro aterrador que sale del pozo, la ausen-



cia de lágrimas, la resistencia, como si dijéramos, al dolor improvisado («Hay un dolor que, después del golpe, tarda en penetrar, en instalarse»), y concluye Renard: «No somos ni siquiera responsables de nuestros dolores.»

El autor de *Pelo de zanahoria*, la famosa novela autobiográfica que describe una crisis de adolescencia, escribió también relatos de brevedad vertiginosa, muy frescos; y miles de aforismos. Fue deflagrador de hipocresías mundanas («Quédese tranquilo, no olvidaré nunca el favor que le hice»), tierno y amable («Era una mañana tan gris, que los pájaros se volvían a acostar»), poético y dulce («Tengo en el corazón como el reflejo de un bello sueño del que ya no me acuerdo»), crítico de la contradicción progresista («El pájaro que ve un globo quizá se diga: 'yo quisiera volar como él sin alas'. Es el progreso») y a ratos perdía un poco el asidero del humor para decir: «Creo que he de terminar en el suicidio, porque cada vez que siento la fatiga de vivir me divierte esa negra idea e imagino el ademán.»

Pero la «fatiga de vivir» fue incluso más fuerte que la voluntariedad que hay que poner en el acto de darse muerte. Ya hemos dicho que murió «de viejo», entre mareos, ahogos, jaquecas y aversión por todo. Anotó: «Llama la atención que algunos vivos que conducen un muerto al cementerio no sientan la necesidad, mientras es-

tán allí, de acostarse, por lasitud, en la tumba.» El pensamiento de acostarse por lasitud en la tumba hay que situarlo, sin duda, en un cementerio de pueblo, donde los camposantos aún tiene algo de bucólico y amable, pues lo que son los cementerios de las grandes ciudades, con sus paredones de nichos, no ofrecen el menor resquicio para esta lasitud necrofílica.

Renard fue alcalde de Chaumot, una aldea con poco más de cien habitantes, que no tiene apenas nada, ni iglesia ni castillo ni siquiera cementerio, salvo —al decir de François Mitterrand— «sus hermosos parajes y el amor de sus habitantes». Allí alquiló una casa cerca del río, pero la casa salió a la venta y él no tuvo dinero para comprarla: «Soy pobre y me creen rico, estoy enfermo y me creen bien de salud.» Era un alcalde socialista que ponía su biblioteca a disposición de la gente sencilla, y estaba enamorado de los animales y del campo. Sus *Historias naturales* eran modélicas y abrieron el camino a los modernos «bestiarios». Escribió en su *Diario*: «He visto realmente abrirse los labios de una azucena perlada por el sudor.»

Cuando Gómez de la Serna habla de los roñosos dineros del escritor en *Nuevas páginas de mi vida*, tropezamos con una rareza para coleccionistas, es decir, con una «greguería» que incluye la «bucólica». Hela aquí: «En esta soledad vivo pobre y contento, puesto que, como ha dicho Renard, 'contentarse con poco dinero es también

talento'.» La «greguería» ramoniana muestra su vínculo con la «bucólica» renardista. En este sentido de la economía del escritor, el francés insistió en el tema y acabó perfeccionándolo: «*El mismo trabajo y el mismo mérito se tienen para ganar dinero que para no necesitarlo.*»

El *Diario* de Renard es al mismo tiempo una crónica ingeniosa e íntima de la vida y la cultura francesas de finales del siglo XIX y principios del XX, las cenas del Goncourt, los estrenos teatrales, la muerte de Maupassant, las críticas, los resentimientos literarios («*Barrès entró en la Academia Francesa. Y bien, qué. ¿Vas a envidiar a un hombre al que no admiras y a quien poco estimas?*»), de los cuales cabría deducir, y es otra sutileza de Re-

nard, que la envidia «casi» se basa en la admiración o precisa estimación; la eterna injusticia de los premios («*Academia. Premios a Capus, Prévost, Paul Adam, a todos esos pobres. ¿Y luego? Dices que desprecias la Academia: ¿la despreciarías también si distribuyera mejor sus premios, si, por ejemplo, te fuera a buscar para elegirte a tu retiro y a tu silencio? La desprecias y es despreciable. No te lamentes: está bien.*») y el sentimiento de soledad social en las reuniones literarias de salón: «*Ayer, en casa de Daudet, estaban Goncourt, Rosny, Carrière, Geffroy, el señor y la señora Toudouze, Rodenbach y su mujer. ¿Por qué salí de allí asqueado?*»

Por el gran *Diario* de Renard cruzan aspectos anecdóticos y humanizantes de personajes como Verlaine, Oscar Wilde, Gide, Zola, en los momentos de condena de éste en el asunto Dreyfus y que hicieron tomar a Renard una postura enérgica y dura de adhesión al maestro del naturalismo: «*Que siendo ironista de oficio me pongo serio de pronto para escupir a la cara a nuestro viejo titere nacional Henri Rochefort*», y en resumen, una enormidad de acotaciones y matices en los que la chismografía del oficio y el funambulismo de la prosa corta suponen un derroche de talento y hallazgos de expresión. Renard solía decir: «*Me niego a saber lo que puede pensar de los hombres de talento un hombre que no lo tiene.*»

Los aforismos de Renard son importantes, porque la mayoría de ellos aciertan en el corazón de problemas que aún hoy nos afectan e inspirarían divagaciones de interés. Llevó el *Diario* hasta un mes antes de su muerte, ocurrida el 22 de mayo de 1910. El 6 de abril había escrito: «*Esta noche quiero levantarme. ¡Qué pesadez! Una pierna cuelga afuera, un hilillo corre a lo largo de mi pierna, tendrá que llegar al talón para que me decida. Se secará en las sábanas como cuando era Pelo de Zannahoria.*» La secreción de una senilidad prematura, ese hilillo que le corre por la pierna lo retrotrae a la infancia. Evidentemente y sin asomo de sarcasmo, es la «bucólica» de mayor vocación.

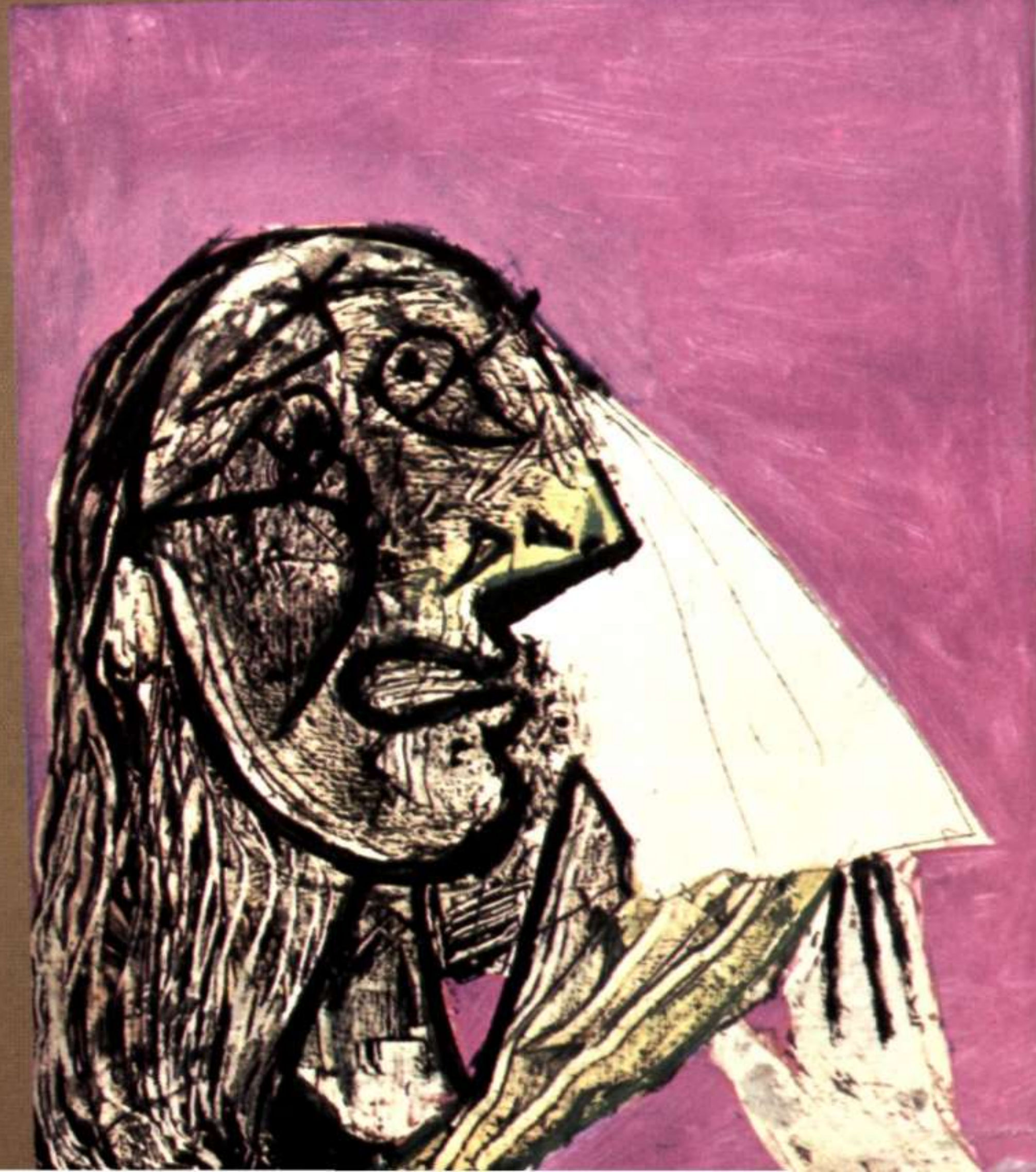
Ahora bien, Jules Renard se equivocó al escribir: «*Si tuviera talento me imitarían. Si mi imitaran me pondría de moda. Si me pusiera de moda bien pronto pasaría de moda. En consecuencia, es preferible que no tenga talento.*»

El buen alcalde rural socialista se equivocó en dos cosas. Primero, en que tenía mucho talento, y segundo, en que sus muchos imitadores todavía no han pasado de moda.

Picasso

1er mai XXXVI.











## OCTAVIO PAZ: OFICIO DE LA PALABRA

Si dentro del panorama intelectual del siglo XX, en el ámbito de la cultura de lengua española, nos fuera dado escoger un pensador creativo en cuyo quehacer intelectual brillaran con verdadera dimensión universal la coherencia de criterio y la eficaz e inagotable voluntad de crítica, objetivamente y sin ninguna duda señalaríamos el nombre del mexicano Octavio Paz, cuyo oficio de la palabra marca con calificada exactitud los parámetros de una trayectoria vitalista y fructífera que nunca hubo de alejarse de aquellas fundamentales características que determinan la vocación intelectual contemporánea.

*El Ogro Filantrópico* (1) es una síntesis de ese pensamiento (artículos críticos, comentarios, entrevistas, ensayos, etc...) pacista escrito en los últimos años, ampliación también y revalorización de aquel mismo pensamiento presente ya en *El laberinto de la soledad*, hasta llegar a los más cercanos *Los hijos del limo* e *Inmediaciones* o al sincrético texto de *El mono gramático*. No escapan al bisturí crítico e insaciable de Octavio Paz los males endémicos de la sociedad occidental, en su decrepita y agónica espiral de contradicciones anclada en las paredes insalvables de un capitalismo que se revuelve feroz en el pantano de sus propias creencias y autoengaños. México es, para Octavio Paz, el microcosmos escogido casi siempre para la disección, tal como el Perú lo es para Mario Vargas Llosa o Argentina lo es para Ernesto Sábato. Microcosmos reflejo, por supuesto, y resultado de todas aquellas contradicciones que empiezan con la Conquista (o antes) y desarrollan su fracaso histórico hasta llegar a nuestros días. La revolución erótica, la explosión demográfica y sus consecuencias, el pensamiento central (anarquista y utópico) de Fourier, Tlatelolco y sus resultados, la Universidad y su papel en el mundo de ahora mismo, la crítica del poder, la crítica del marxismo, el campo inagotable de la discusión insolvente entre el poder y el escritor, el problema de la libertad de expresión: esos son los temas fundamen-



tales de *El Ogro Filantrópico*, texto en el que Paz, que además es uno de los más completos poetas que la lengua española posee a estas alturas del siglo, deviene estela coherente de su propio pensamiento crítico, siempre independiente y fiel a sus incuestionables convicciones al evitar las engañosas situaciones de dilatación que, a uno y otro lado, provocan los espejismos del poder y el mesianismo en todas las escalas intelectuales, sometidas éstas a la urgencia de una respuesta contundente y firme frente a las injusticias de la realidad o las arbitrariedades del poder, sea cual sea su dirección. «Estoy rodeado de monos que saltan de un lado a otro: monos fornidos que se rascan sin parar y gruñen enseñando los dientes si alguien se les acerca, hembras con las crías prendidas a las tetas, monos que expulgan a otros monos, monos colgados de las cornisas y las balaustradas, monos que se pelean o juegan o se masturban o se arrebatan la fruta robada, monos gesticulantes de ojos chispeantes y colas

(1) *El Ogro Filantrópico*, de Octavio Paz. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1979.

en perpetua agitación, gritería de monos de culos pelados y rojos, monos, monos», escribe Octavio Paz en *El mono gramático* (2): ¿realidad o simbolismo de la preocupación y situación del intelectual? ¿Acaso no es la inversión de términos la recurrencia de Paz en este texto para simbolizar la marginalidad, la condición solitaria del intelectual? Si el mismo Juan Goytisolo considera la literatura como una delincuencia y escribir como un crimen («*La pureza poética, potenciada hasta sus últimas consecuencias, puede asumir igualmente, según las circunstancias y regímenes, las características de un delito tipificado*») (3), ahondando en estas características de transgresión y lucidez dirá de *El Ogro Filantrópico* que «*es el paradigma de un intelectual realmente comprometido con las ideas y realidades de su época —de un escritor que en vez de integrarse al modo gramsciano en las fuerzas que luchan por la transformación de la sociedad, actúa desde una marginalidad asumida hasta las últimas consecuencias*» (4), y concluye con la siguiente afirmación: «*En medio del griterío inane de tantos demagogos y charlatanes, la voz grave y serena del poeta tiene que ser escuchada por cuantos nos inquietamos por el futuro de los pueblos oprimidos del orbe hispánico*» (5).

## MEXICO

México, su pasado, su presente, su futuro, ocupa en el pensamiento de Paz el epicentro fundamental de sus reflexiones sobre el mundo. México y su significación mestiza, histórica y universal. Es patente, en *El Ogro Filantrópico*, el interés de Octavio Paz por desvelar y traducir en palabras aquellos fenómenos históricos que hicieron de México la realidad que hoy es y aquellos acontecimientos, sucesos y episodios que evitaron que fuera otra cosa de lo que hoy es. En la reflexión por la reciente historia mexicana hay, en Paz, un cierto sabor a acidez y desencanto, propio del temperamento del intelectual en ejercicio. Esta parte del libro, incluida fundamentalmente bajo los epígrafes I (*El presente y sus pasados*) y II (*Hechos y dichos*) es fundamentalmente gráfica para entender el conjunto de la obra de Octavio Paz y enlazan directamente con *El laberinto de la soledad* (1950) y *Posdata* (1970). Acremente criticado por Carlos Blanco Aguinaga («*Así, la lectura crítica de El laberinto de la soledad, contra la intención de su autor, debe servirnos para avanzar en la liquidación de los mitos y enseñarnos a aten-*

(2) *El mono gramático*, de Octavio Paz. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1974.

(3) *De la literatura considerada como una delincuencia*, de Juan Goytisolo, en EL PAIS, Suplemento de Arte y Pensamiento, 29 de abril de 1979.

(4) *Contra el fatalismo risueño*, de Juan Goytisolo, en EL PAIS, Suplemento de Arte y Pensamiento, 1 de julio de 1979.

(5) *Ibid.*

der, a plena luz del día, a la Historia concreta») (6), *El laberinto de la soledad* pretende ser una exégesis de la *idiosincrasia mexicana* y de sus principales características. El libro, publicado por primera vez hace casi treinta años, sigue siendo un manual fundamental para entender el pensamiento crítico de Octavio Paz y poder interpretar por fenómenos históricos a través de su caleidoscopio. Paz, en *El Ogro Filantrópico*, insiste en sus planteamientos iniciales, analiza con lucidez la historia reciente de México, sus contradicciones y desequilibrios, su pretendida modernización y sus complejidades, sus visiones y sus mitos. Pero el análisis profundo y lúcido de una parte importante de la realidad contemporánea, la concreción en un determinado momento a la realidad mexicana, no excluye a Paz de su interés y preocupación por el mundo como tal, como conjunto: donde el mundo es un concepto global, México es el reflejo, el microcosmos en el que Octavio Paz desarrolla concretamente su pensamiento.

## «EL OGRO FILANTROPICO»

En este mismo sentido, la crítica de Paz con respecto a México se hará global con respecto al Estado como concepto brutalmente concreto en el ensayo y que da título a todo el libro: *El Ogro Filantrópico*. Y aquí demuestra, una vez más, Octavio Paz la soledad de corredor de fondo que acompaña siempre en su marginalidad al intelectual contemporáneo: si «*la literatura política es lo contrario de la literatura al servicio de una causa*», el intelectual («*no todos los intelectuales son escritores, pero todos los escritores sí son intelectuales*» —escribe Paz—) debe asumir un papel crítico y político frente al Estado. Sus criterios, esgrimidos en este ensayo, son reflejo y resultado de su larga marcha de soledad, de poeta y pensador, a través de la vereda de las contradicciones sociales. Lejos de los sueños liberales y marxistas («*esperanzas y profecías evaporadas: el Estado del siglo XX se ha revelado como una fuerza más poderosa que la de los antiguos imperios y como un amo más terrible que los viejos tiranos y déspotas*»...), «*el Estado moderno es una máquina, pero una máquina que se reproduce sin cesar*» y afirma que «*el mal conquista al fin la universalidad y se presenta con la máscara del ser. Sólo que a medida que crece el mal se empequeñecen los malvados. Ya no son seres de excepción, sino espejos de la normalidad. Un Hitler o un Stalin, un Himler o un Yéjov, nos asombran no sólo por sus crímenes sino por su mediocridad. Su insignificancia intelectual confirma el ve-*

(6) *De mitólogos y novelistas*, de Carlos Blanco Aguinaga. Ediciones Turner. Madrid, 1975.



redicto de Hannah Arendt sobre la "banalidad del mal".

Frente al populismo progresista y desarrollista y frente al burocratismo estatal, fluye la voz marginal del poeta, del pensador, del intelectual mexicano fustigando —como ejemplo cercano— los errores en la creación del moderno Estado federal de México: de lo general al análisis particular y concreto; de la abstracción teórica a la crítica práctica de una determinada sociedad: «*La naturaleza peculiar del Estado mexicano se revela por la presencia en su interior de tres órdenes o formaciones distintas (pero en continua comunicación y ósmosis): la burocracia gubernamental propiamente dicha, más o menos estable, compuesta por técnicos y administradores, hecha a imagen y semejanza de las sociedades democráticas de Occidente; el conglomerado heterogéneo de amigos, favoritos, familiares, privados y protegidos, herencia de la sociedad cortesana de los siglos XVII y XVIII; la burocracia política del PRI, formada por profesionales de la política, asociación no tanto ideológica como de intereses faccionales e individuales, gran canal de la movilidad social y gran fraternidad abierta a los jóvenes ambiciosos, generalmente sin fortuna, recién salidos de las universidades y de los colegios de educación superior.*» Estas tres clases o niveles se nutren entre sí en beneficio de la adoración del becerro de oro, idolatría contemporánea contra la que el intelectual advierte reclamando la autocrítica desde el principio: «*Pero antes de emprender la crítica de*

*nuestras sociedades, de su historia y de su presente, los escritores hispanoamericanos debemos empezar por la crítica de nosotros mismos. Lo primero es curarnos de la intoxicación de las ideologías simplistas y simplificadoras»,* premisa ésta, la de la autocrítica, que es piedra angular (piedra de sol) en el pensamiento paciano, bujía y brújula que mueve y orienta, combina y articula el análisis lúcido y profundo de Paz sobre una realidad determinada. Este ogro filantrópico que devora a sus propios hijos, los cuales a su vez rinden culto a tal glotonería, es el espectro cívico del aparato y los mecanismos del Estado: dentro del Estado todo, fuera del Estado (contra) nada, sería la paráfrasis ideal, colofón del discurso de Castro frente a los intelectuales en el «*caso Padilla*», observado también en *El Ogro Filantrópico* por Octavio Paz y en el que «*el régimen cubano, para limpiar la reputación de su equipo dirigente, dizque manchada por unos cuantos libros que ponen en duda su eficacia, obliga a uno de sus críticos a declararse cómplice de abyectos y, al final de cuentas, insignificantes enredos politicoliterarios*». Si Padilla fue entonces piedra de escándalo y su autocrítica aplaudida por unos y despreciada por otros, Paz deviene ahora en memoria de la Historia, en archivo intelectual por encima del anecdotario informativo: «*Todo esto sería únicamente grotesco si no fuera un síntoma más de que en Cuba ya está en marcha el fatal proceso que convierte al partido revolucionario en casta burocrática y al dirigente en César*», lo que históricamente (el artículo de Paz sobre Padilla aparece en *¡Siempre!*, en junio de 1971) está de sobra demostrado. *Alia jacta est*, porque como escribe Paz, y de ahí su crítica al Estado, al poder y al marxismo, «*nuestro tiempo es el de la peste autoritaria*».

#### EL PODER, EL MARXISMO Y LA CRITICA INTELLECTUAL

Avanzando en la lectura del libro, los artículos y ensayos de Paz van enlazándose unos con otros, sacando a la luz los fundamentos de sus críticas y los pilares básicos de su pensamiento. Frente al poder está siempre la capacidad intelectual de respuesta, no sólo en cuanto que acto de rebeldía individual, sino también en cuanto que palabra con incidencia sobre un colectivo adormecido e hipnotizado por ese mismo espejismo del poder. A este problema insoluble del intelectual frente al poder, del hombre de acción y del hombre de letras como dicotomía insoslayable (Madariaga escribía que Cortés era el compendio de esa dicotomía), el pensamiento de Octavio Paz ha dedicado frecuentes y profundas páginas de reflexión, cuyo texto funda-

mental es, en *El Ogro Filantrópico*, la parte IV del libro (*Le letra y el cetro*), no en vano dedicado al novelista peruano Mario Vargas Llosa, ilustrado polemista frente a toda clase de poderes políticos: «El escritor moderno —escribe Paz— introduce en la sociedad la crítica de la sociedad. Como, a su vez, el lenguaje es una sociedad, la literatura se convierte en crítica del lenguaje.»

Las convicciones de Octavio Paz no están, en este sentido, muy alejadas de las del novelista Mario Vargas Llosa o Ernesto Sábato, también pensador y novelista. «El escritor de ficciones profundas es en el fondo un antisocial —rubrica Sábato—, un rebelde, y por eso a menudo es compañero de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde» (7), frase muy cercana a la pronunciada por Mario Vargas Llosa —y que interseca todo su pensamiento crítico— con motivo de la entrega del Premio Rómulo Gallegos otorgado en 1967 a su novela *La casa verde*, en Caracas: «O la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y en este caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras... Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento» (8), palabras que no encierran otra cosa que el divorcio absoluto entre el ejercicio de la intelectualidad y el de la política, pasiones ambas (la política y la literatura) cuyos mecanismos de trabajo lo son en exclusiva, exigentes al cien por cien de la fuerza del gimnasta. «Pero no podemos renegar de la política —advierte Paz—; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos.» Volvemos otra vez a la literatura considerada como delincuencia (Juan Goytisolo) o cuanto menos como melancólica soledad, como marginalidad obligatoria. Y este es otro de los ejes centrales del pensamiento intelectual de Octavio Paz: la independencia, la defensa y la reivindicación de la marginalidad del intelectual a través de la palabra. De ahí su distancia de Sartre o su defensa parcial de Soljenitsin frente a los muros de la burocracia soviética. En este sentido equidista Paz de ambos poderes: del juego que emana directamente del poder y del ejercicio contumaz del mesianismo marxista, cuyo solo mandamiento se encerrará en aquel único concepto hasta ahora siempre traicionado: «Como escritor —dice Paz— mi deber

(7) *El escritor y sus fantasmas*, de Ernesto Sábato. Emecé Ediciones. Buenos Aires, 1976. Hay edición española de Seix Barral, Barcelona, 1979.

(8) Discurso en Caracas de Mario Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos de novela. Recogido bajo el nombre de *La literatura es fuego*, en el volumen colectivo *Homenaje a Vargas Llosa*. Ediciones Anaya. Madrid, 1971.



es preservar mi marginalidad frente al Estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. Contra el poder y sus abusos, contra la seducción de la autoridad, contra la fascinación de la ortodoxia. Ni el sillón del consejero del Príncipe ni el asiento en el capítulo de los doctores de las Santas Escrituras revolucionarias», defensa palpable de la otredad, de ser otra cara o cruz pero siempre de otra moneda distinta, dispar de la del poder y la sociedad, y por eso «la palabra del escritor tiene fuerza, porque brota de una situación de no-fuerza», de donde su desprecio por los «escritores oficiales» convertidos en simples marionetas, risueños resortes intelectuales de un poder que los convoca hacia la nada, hacia la esterilidad y el encanto del orden y la docilidad, lejos de las fronteras marginales de la heterodoxia: «El político —añade Paz con toda claridad— representa a una clase, un partido o una nación. El escritor no representa a nadie. La voz del político surge de un acuerdo tácito o explícito entre sus representados; la voz del escritor nace de un desacuerdo con el mundo o consigo mismo, es la expresión del vértigo ante la identidad que se disgrega. El escritor dibuja en sus palabras una falla... La literatura desnuda a los jefes de su poder y así los humaniza.»

#### REIVINDICACION DE LA PALABRA

A lo largo de las páginas de *El Ogro Filantrópico* Octavio Paz ha ido dibujando rostros nuevos, desfigurando y emborronando los sueños fatales y el fanatismo de las inquisiciones (no otro es el sentido de su recuerdo para las dos grandes civilizaciones occidentales: ni el cristianismo ni el marxismo aman a sus semejantes. Todo lo contrario: han hecho profesión de fe de la inquisición y la muerte, de

la humillación y la esclavitud. Allá donde fueron, están los cementerios, los hornos crematorios y el campo de concentración, la clínica psiquiátrica y el anatema). Reclama, además, todo este material textual encerrado en las páginas de *El Ogro Filantrópico* el lugar marginal de la palabra, del intelectual, lo que no quiere decir en ningún momento que esa marginalidad lo sea en el sentido abstencionista del término. La marginalidad del escritor lo es con respecto a las consignas y los dogmas emanados desde el poder, desde los credos dogmáticos y religiosos, sociales o colectivos: marginalidad como independencia,

como actitud ante la sociedad y su becerro de oro. Marginalidad activa como profesión que no se disuelve en palabras porque la acción es aquí la palabra fluyendo («*Chillen, putas...*» escribió Paz), la palabra como paganismo, como defensa de la seducción y el espejismo del poder y las ideologías que dicen sustentarlo.

La síntesis, en fin, de un pensamiento coherente. La síntesis de la cosmovisión de un verdadero intelectual del mundo contemporáneo.

J. J. ARMAS MARCELO

## *Si no siempre entendidos, siempre abiertos*

### TRECE CUENTOS ENMISTERIADOS

BLANCA VALDECASAS: *La Puerta de los Sueños*. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.

Arrancarle fantasía a la realidad parece ser el propósito de la nueva narradora que se llama Blanca Valdecasas. De ahí que el título de su primer libro, un conjunto de relatos sumamente cuidados de lenguaje, resulte tan evocador y poético: La puerta de los sueños.

Y todo primer libro es, por regla general, una especie de balbuceo, de búsqueda, de exploración..., pero en esta ocasión es mínimamente así, parece que la novel escritora ha esperado lo suficiente para ofrecer cierta manera personal, una consistencia literaria ya en granazón, quizás por una natural autoexigencia o quizás por estar bien aconsejada... Y a propósito de consejos, ya Unamuno recomendaba para aquel que empieza: «*Pon en tu orden muy alta tu mira, lo más alta que puedas, más alta aún, donde tu vista no alcance, donde nuestras vidas paralelas van a encontrarse: apunta a lo inasequible.*» Y no le falta ambición a Blanca Valdecasas al cifrar sus miras artísticas.

Marta Portal, novelista tan experimentada como sugestiva, buena crítica, ha prologado amplia y ordenadamente el libro de cuentos primerizo de Blanca Valdecasas. Y entre sus puntualizaciones destacamos la siguiente observación, que se nos figura muy atinada: «*Hay una ausencia, mejor una impresencia, en el conjunto de narraciones que tenemos entre manos: la denuncia. Blanca Valdecasas no utiliza su prosa, su imaginación y su fantasía para enjuiciar situaciones históricas, para criticar injusticias reales, para procesar a sus semejantes. ¿Distanciamiento ético? No; ética y estética van entrecortadamente unidas.*» Sí, así es. Blanca Valdecasas prefiere otra forma de transferir el mundo, tiene una gran fe, una gran gustativa por lo irreal, en lo mágico de la existencia de la vida y del devenir de las cosas es

donde halla esencia, donde escucha para escribir.

Trece son los cuentos compilados: «*La maldición de la colmena*», «*El grillo*», «*La caja de laca*», «*La cabeza de bronce*», «*El huésped*», «*La casa del río*», «*Los muertos vivos*», «*La inspiración*», «*La mandrágora*», «*Clementina, en su jardín*», «*Una alfombra del Turquestán*», «*El hombre y el barro*» y «*La puerta de los sueños*», que da nombre al libro. Hay variedad, diversidad temática entre los trece, pero tienen en común el que todos abocan al misterio, a un misterio que semeja un hálito, un aliento que emana del contexto como un lento hervor, como crece un banco de niebla hasta terminar envolviéndonos.

Desvelar los argumentos, los detalles de estas pequeñas y densas narraciones de Blanca Valdecasas no sería hacerle ningún servicio al posible lector de ellas, sus enmisteriadas tramas deben ser descubiertas y asumidas por cada quien, pese a que en el prólogo se apunten, innecesariamente creemos, sus enunciados, aunque, eso sí, sobriamente resumidos.

Finalicemos, pues, esta nota o salutación, señalando algo que consideramos positivo: Blanca Valdecasas, sin lugar a dudas, ha iniciado su andadura literaria con acierto, más que una promesa es una realidad de escritora. Ahora, el interrogante estriba en la continuidad de su obra. Y no es que dudemos de su vocación, sino del reto que puede hacer de ella. Por ejemplo:



¿Afrontará la narración en largopaginaje, la novela, para la que posiblemente tiene aptitudes y, sobre todo, recursos literarios? Nos complace animarle: adelante con los faroles.

M. R. R.

## SEXO COMO CONFUSION

JESUS ALVIZ: *El frinosomo vino a Babel*. Universitas Editorial. Badajoz, 1979.

El frinosomo (cuerpo de sapo) es un saurio que, con todos los pronunciamientos repugnantes de la Naturaleza, forma parte de la nómina ecológica de la vida. Si a este bicho se le mete en Babel el cisco que se organiza es como para poner largos los dientes a todos los demonios. Todo alegoría, todo simbolismo, todo a manera de codificación de una realidad tan verosímil que el crítico piensa que para tal suceso no merecía la pena de hurgar en la zoología y la leyenda a fin de poner título a esta novela. Jesús Alviz nos hace aquí como un primer tanteo de posibilidades, pues, sin duda, el lector no avisado acude a la cita de este libro como a una aventura de la que no puede sospechar su índole. Y es bueno porque de tal manera se suscita su interés que, poco a poco, lo va seduciendo hasta captarle totalmente con el desarrollo de la historia.

Una madre absorbente, una mujer terrible que juega con su hijo, ya hombre, igual que una amante pueda hacerlo con un enamorado pueril y majadero. El sexo a nivel de fantasía logra en estas relaciones tal grado de aberración que, de ser llevado a la práctica, alcanzaría tonos de monstruosidad. En paralelo dos mujeres, dos lesbianas con un particular sentido del amor y, por lo que se va viendo, no tan anormal como hubiera parecido hace unos años. Ellas son libres e interpretan su partitura como quieren. Carta a carta, el autor nos va enterando de todos los deliquios y los celos, de todas las emociones y las pasiones de ambas mujeres, sus reproches mutuos, sus delicias, sus encantos, de tal manera que el formidable diálogo que entablan, por la técnica particular que Alviz emplea, está hecho a base de monólogos sucesivos, alternativos, pues

# MEDIO SIGLO DESPUES

ERNEST HEMINGWAY: *Adiós a las armas*. Luis de Caralt, Editor, S. A. Barcelona, 1978.

Cincuenta años después de ser escrita y publicada en los Estados Unidos, se edita en España (o se reedita, ignoro si existe otra versión española anterior o posterior a nuestra guerra civil) *A Farewell to Arms*, la novela que supuso el primer éxito grande de Ernest Hemingway.

Inevitablemente, ahora, ante la traducción de Joana M. Vda. Horta y Joaquim Horta, el interés de una reseña crítica debe centrarse, a mi entender, en la contemplación de la obra según una perspectiva temporal; dicho de otra manera: en la averiguación de cómo *Adiós a las armas* resiste el paso y el peso de medio siglo.

La trama argumental se reduce a una especie de diario de campaña de un voluntario norteamericano, teniente en el Cuerpo de Sanidad durante la Primera Guerra Mundial, en un campo de acción localizable en el norte de Italia, y en el encuentro de los ejércitos italiano y austríaco. Paralela a este «diario», la historia de la relación sentimental del protagonista-narrador y una enfermera escocesa, *miss Barkley*.

Sin llegar a la hipótesis de una transposición autobiográfica, es evidente la apoyatura de la novela de Hemingway en su propia experiencia; como el protagonista, el autor participó en la guerra «del catorce» y resultó herido en el norte de Italia.

Sobre este cañamazo, bien simple por cierto, la acción tiene un curso que tampoco resulta demasiado complicado: los vaivenes de los servicios sanitarios con el telón de fondo de las líneas de fuego; el encuentro y engarce amoroso con *miss Barkley*; la separa-

que si la una a la otra se refiere, en cada ocasión es el lamento de cada cual el que se impone con la fuerza de su propia perspectiva. Estas dos parejas entre sí se contactan y se influyen, a veces sarcásticas, frívolas siempre, con un trasfondo de tragedia, inspirado en su propio amor. Impresiona cuando, en dulce reproche por la ilusión perdida a nivel personal, pero en expresión universal, escribe una de ellas—apenas importa quién es una, ni quién es otra—: «No soportas poseer aquello que ya no puedes desear.» «Pugilato de egoísmos que es el amor», lo definen en una ocasión.

No son ambas parejas, en cuanto a la propia personalidad de cada uno de sus componentes, quienes sostienen los valores de *El frinosomo vino a Babel*, aunque materialmente asuman su representación, sólo son los soportes que mantienen en pie la obra. Existe un modo de narrar en el que Alviz se inserta destacadamente, en el cual el ser humano carece de importancia. Tanto da el nivel social, incluso el psíquico, del protagonista y sus adláteres, lo que importa son los con-

ceptos, lo que auténticamente vale son las ideas que se vierten, que se elaboran en una manipulación, a veces laberíntica, en ocasiones confusa y siempre interesante.

Jesús Alviz posee un estilo frívolo, que no quiere decir trivial. Cala, es profundo, pero lo hace con una sonrisa como de indiferencia, con un tipo de ironía que no es sarcasmo ni burla, sino a manera de broma porque el negocio de la vida en el fondo es como un divertimento para los aburridos habitantes del tiempo. «Muchos no conocerían el amor si no hubieran oído hablar de él.» Lo dice uno de los personajes y la broma resulta de pura delicia. «¿Quién puede negar que quizá la inocencia no sea perversa?», es una pregunta laberíntica a la que es difícil dar respuesta. A veces da la impresión de que este novelista de treinta y tres años es un experimentadísimo caballero que tiene una risa para todas las cosas. «Lo nuestro es la carcajada sonora e interrumpida y el dolor fingido.» Seguidamente nos hace contemplar una retahíla de cosas, sucesos y personajes desde su óptica frívola, diríase que desde su



ción momentánea; el bautismo de sangre del protagonista y el reencuentro con su amante; la vuelta y posterior abandono del escenario bélico (la desertión, calladamente desesperada, momento culminante del «adiós a las armas» y, quizá, también, el más épicamente hermoso del relato); el nuevo reencuentro, la huida de la pareja a Suiza y la desolación final de la doble y aséptica muerte de *miss Barkley* y del hijo que acaba de dar a luz.

El estilo directo de Hemingway se declara, eso, tan deliberadamente «directo» que termina siendo excesivo. La novela es una sucesión de conversaciones triviales, interminables en su acumulación de lugares comunes coloquiales. El procedimiento —no cabe ignorarlo—, en su calculada superficialidad, comporta una peculiar tensión respecto del semioculto y continuado drama contextual.

Ninguna grandeza queda explicitada en este modelo narrativo; todo, incluso el desenlace, su cruel absurdidad, ha de ser deducido de diálogos y monólogos permanentemente *lisos*. Numerosos comparsas cruzan, desdibujados, la acción. El espacio físico de ésta no se hace particularmente sensible.

La novela —anotamos de pasada que su traducción castellana se adivina apresurada y mecánica— no puede, ahora en 1979, ser valorada como un monumento literario. Están en ella, esto sí, los datos iniciales de un estilo que todavía habría de esperar algún tiempo para adquirir dimensiones magistrales.

En la contraportada de la edición se nos dice vagamente que «hace unos años, un jurado compuesto por los más destacados críticos franceses, seleccionó *Adiós a las armas* entre las diez mejores novelas de este siglo». Estas cosas son pintorescas precisamente porque suceden. Pongo muy en duda que el propio Hemingway, es decir, el autor de *El viejo y el mar*, de haber tenido ocasión se hubiera adherido con sinceridad a la opinión de los «destacados críticos franceses».

ANTONIO GAMONEDA

Olimpo burlón, irrespetuoso, ¿burlón?... No me atrevería a darle tal nombre porque en Alviz no hay respeto, pero tampoco desvergüenza. «¡Qué risa!, ¡qué satisfacción saber que somos los últimos de una especie a extinguir y que nunca volverá!», sigue diciendo. Y, al final, pregunta al lector: «¿Entendió usted cuanto le dije?», y dando por cierto que así fue, pide olvido para lo dicho, destrucción de sus palabras y propone empezar otra vez «dificultándolo un poco más».

Hay un asombro constante en el uso de la primera y la tercera persona, indiscriminadamente. Dentro de un párrafo en que se habla de ella, instantáneamente salta al yo en una voltereta inverosímil. Y el ejercicio, quizá escandalizante cuando sólo se admite hacer lo que ya está hecho, Alviz lo ejecuta con tal gracia que prende la atención y no la suelta hasta que la planta en el final de la novela. Mezcla la expresión exaltada con la vulgar, de tal modo que durante una exposición lírica introduce un vocablo grosero rompiendo el encanto, pero por broma y no por torpeza. Al mismo tiempo, como en la cumbre



de su delirio, mezcla una palabra inglesa o francesa, o nadie sabe de qué idioma, dando a entender que la cuestión que trata no es tan inteligible como para explicarla con claridad.

Sin embargo, del sexo —hay constantes alusiones a Sodoma y Gomorra, escenas de inverecunda rea-

lidad, de todos los tamaños, formas y circunstancias— nada se ha dicho a pesar de titular esta crítica con tal vocablo. La explicación es clara: no lo pornográfico, ni siquiera lo erótico, es meta, o mensaje, de esta novela. Se trata del sexo como confusión, se trata de que en el cuerpo humano, en la Babel insólita que es la biología del hombre, en sí mismo, en su relación social y en su necesidad de «otro», el sexo, el frinosomo, introduce, perverso o natural, legítimo o al margen de cualquier ley, un motivo espectacular que convierte la dificultad de entendimiento en la tremenda confusión que representa la incoherencia de simultaneizar lo exigido por la necesidad y lo rechazado por la incompreensión. Tal tema Jesús Alviz lo ha tratado con la gracia especial de un equilibrio funambulesco en cuya pértiga, por un lado, está la frivolidad y, por el otro, la tragedia. ¡Enhorabuena! A un autor así no se le lee todos los días.

JOSE LUIS ARIAS

## LA SORPRESA DE LO NATURAL

CESAR ALLER: *Canciones del Arco Iris (Poemas para niños)*. Ed. Magisterio Español, Sociedad Anónima. Madrid, 1979.

Uno de los postulados de la teoría de la información propone que cuanto más inesperado es el contenido del mensaje, mayor información da; es decir, y con otras palabras, el grado de sorpresa de los mensajes aumenta o disminuye el atractivo para el receptor. En la veracidad de este postulado tiene una importancia capital el contexto, ya sea lingüístico, ya extralingüístico. Aun siendo optimistas, el contexto de nuestro discurso por la casi circular existencia no puede ser más desolador, hasta el punto que ya la desgracia es como la mantequilla de nuestro desayuno o el cigarrillo de nuestra sobremesa y cualquier acción destructora adquiere forma de normalidad. En este contexto, no es el acontecimiento negativo el que suele avivar nuestra capacidad de sorpresa, sino el natural, que actúa como discordante positivo.

*Canciones del Arco Iris* es escaso por ser natural, y por ser escaso es sorprendente. César Aller ha dado una bofetada a la violencia, a la destrucción, a lo artificial; y

## VALVERDE, ENTRE LO DIVINO Y LO COTIDIANO

JOSE MARIA VALVERDE: *Antología de sus versos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1978.

Dicen que cuando apareció, en 1945, *Hombre de Dios*, primer libro de poemas de José María Valverde, se formó cierto revuelo en el ámbito literario español. El entonces precoz poeta extremeño insertaba en su poemario composiciones escritas entre sus diecisiete y dieciocho años —tenía diecinueve— que asombraron por su madurez y calidad. Incluso por su temática, en el sentido de que una innegable profundidad y originalidad de tratamiento la revestía de cierto aire nuevo, dentro de la tradición de nuestra lírica religiosa. El libro llamó la atención, mejor, conmovió al maestro Dámaso Alonso. Y lo prologó con entusiasmo, diríamos que con gozo y con alegría. He aquí un párrafo de salutación optimista: «José María Valverde, un adolescente, poco más que un niño, ha sentido también la gran llamada. Y se ha refugiado —¡envidiable refugio!— en su fe. Es de un poeta católico esta voz que canta. Su fe infunde su libro, le da serenidad, sentido, armonía. Hay una gran cohesión de pensamiento en el fondo de estos poemas. Oh, sí, da mucho consuelo sentir la iluminada confianza de esta voz joven. ¡Cuán lejos de nuestros barquinazos, de nuestras contradicciones y de nuestras angustias! Para Valverde el mundo se ordena bello hacia un fin.»

Han pasado más de treinta años, treinta y tres. Desde entonces, José María Valverde ha publicado *La espera* (1949); *Versos del domingo* (1945); *Voces y acompañamientos para San Mateo* y *La conquista de este mundo* (ambos en 1961, y dentro de una primera antología); *Enseñanzas de la edad* (1971, y también en volumen

antológico) y *Ser de palabra (y otros poemas)*, en 1976. Ahora, en esta *Antología de sus versos*, está representada toda su obra. El mismo poeta ha realizado la selección y ha redactado la introducción correspondiente, donde nos explica, con sencillez y hasta con reconfortante humildad, su evolución lírica libro a libro, hablándonos, más que escribiéndonos, de su *aprendizaje*, con una sinceridad suma, patente, precisa: «Ese lento aprendizaje empieza a expresarse en mi segundo libro *La espera* (1949) —sobre todo en los pocos poemas que me han parecido dignos de definitiva conservación—. Creí ir entendiendo que debía *esperar* —sin exigir esperanza palpable—, aceptando la realidad de la vida, como muda revelación divina; en las cosas, en los demás —y más cerca, en el amor y la compañía de una mujer—. Tal sentir implicaba también una evolución en mi lenguaje, que, para decirlo en términos de influencia y acento, se me *hispanoamericanizó* entonces. Si fue importante para mí andar —continúa diciéndonos con sencilla y bonita precisión— durante cinco o seis años como hermano menor de la tríada Rosales-Panero-Vivanco, más decisivo y definitivo me resultaría el influjo de la voz poética hispanoamericana, que además de las lecturas, Vallejo y Neruda sobre todo, se me encarnaba, principalmente, en varios amigos nicaragüenses que residieron por entonces más o menos largamente en Madrid: Carlos Martínez Rivas, hoy convertido en mítico y recóndito maestro de las nuevas generaciones centroamericanas; Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardinal —que entonces nadie imaginaba que llegaría a ser cura y revolucionario...—. La verdad es que bonifica y beneficia esta capacidad de admiración, de fidelidad y de reconocimiento hacia

lo que es más, ha dado una bofetada a la indolencia del lector, acostumbra a la complicación y al pesimismo, a la lucha por la vida pero sin ganas de vivir. Porque en estas canciones hay vida y naturaleza, sensualidad y sensibilidad, sin que en ningún momento se nos atormente con la idea del vivir cotidiano y problemático. Quizá piense el lector que he olvidado que son «poemas para niños» y que es lógico este tratamiento; conviene aclarar dos cosas: ¿tendríamos que recurrir a la eterna discusión de si hay una literatura infantil y otra adulta?, ¿no leen los niños constantes y macabras publicaciones que incitan a la violencia? Canciones del Arco Iris son poemas para todos, son una sorpresa para todos.

82 Largo tiempo lleva el tema de los niños brotando de la cabeza y de

la pluma del leonés César Aller (*Troabajo del Cerecedo*, 1927); cuando este año se cumplen exactamente veinte de la publicación de su primer libro de poemas, cogemos al azar uno de ellos, de aquel estupendo Padre hombre (Colección Adonais, 1963), y ya en él podemos leer cosas como éstas:

Vinieron los juguetes,  
llegó el trompo, el bufón y la pelota,  
llegó el sol a mis juegos,  
y el agua del arroyo ante mi puerta.  
... ..  
Después fue aquel triciclo empa-  
pelado  
de acaso cinco duros, que entre  
[todos  
me comprasteis. Etc.

Pero volviendo al poemario que nos ocupa, no se deben buscar en

él influencias o trayectorias poéticas; es decir, hay que olvidarse del acostumbrado rastreo crítico que sólo conseguiría empañar el propósito y resultado del autor. Ante un poemario como éste sería absurdo fijarnos en filigranas estilísticas, en sutilezas del ingenio o en profundidades de altos vuelos, porque por encima de todo eso (que en parte está presente aquí) se encuentra la elementalidad de su temática, la sencillez de su técnica y, sobre todo, la inmensa ternura que empapa cada verso. Con esa ternura hemos de acercarnos sus lectores, hacerlos un poco como niños. Y si, como dice Luis de Paola en la contraportada, «alguien es artista en la medida que sepa ver todas las cosas como si fuera la primera vez, con el asombro del niño», en lo que es un maestro el autor de Canciones

unos amigos y compañeros al cabo de tanto tiempo, precisamente en estos tiempos en que, por regla general, los más jóvenes se creen nacidos repentinos genios de la poesía y lo declaran con insultante arrogancia, sin rubor alguno, casi con insolencia. Frente a la mala costumbre actual, la postura de José María Valverde es una lección ejemplificadora, digna de ser tenida en cuenta y reveladora de su personalidad humana. De una personalidad que tal vez él mismo nos ha sabido explicar, entrecruzadamente, eso sí, mejor que ninguno de sus críticos, cuando escribió en su poética para aquella célebre antología consultada...: «... la posibilidad de expresar una metafísica en prosa distingue al poeta del mero señorito que hace versos». ¿Por quién lo diría, por algunos de los que se sienten próceres y suelen mesarse la barba como signo de autosuficiencia?



Mas, efectivamente, su metafísica, su mística, es una efusión que atraviesa toda su poesía, que la enaltece de sinceridad, de verdad clamorosa, con su acercamiento a Dios tan intuitivo y prolongado, un hincapié que consigue, con su insistencia casi lúbrica, un calentamiento religioso en el lector propicio, quien difícilmente puede escapar del conjuro que promueven versos así: «Oh Señor, yo te rezo con todo el Universo. / Yo solo ya no acierto! yo ya no sé quererte / ni sé lanzar el grito gigantesco que suba / hasta tu silla y te haga asomarte a mirarme. / Pero el mundo te reza y yo me hundo en su río / para subir con él a traspasar tus nubes. / Quiero hacer inconsciente mi voz, hacerla digna / de estar entre las cosas para llamarte a Ti.»

Desde estos versos, desde estas voces tan aspirantes de plenitud, desde que Dámaso Alonso le interrogara contentamente: «¿Adónde, hasta dónde subirá esta voz tuya, Valverde, ya tan clara, tan alta?», José María Valverde ha cuajado una poesía original entre lo divino y lo cotidiano, siempre con tono y son amoroso, estremecido y estremecedor en ocasiones, por la que, además, se han ido reflejando sus vivencias —«fotógrafo al minuto» le llamó Ridruejo—, los *Años inciertos* de su vida aquende y allende el mar, bien creyendo en la resurrección de la carne al cantar a la esposa o yendo constantemente «de rostro en rostro, por siempre jamás».

Al revés de la afirmación de Unamuno: «Aquí es donde creo la leyenda tras la cual me oculto», al frente, en el frontal de la obra de Valverde, poeta tan metafísico como el inmortal rector de Salamanca, podría escribirse, debe escribirse: Así es como veo la Verdad por la cual me asomo.

MANUEL RIOS RUIZ

del Arco Iris, en el lector debe darse la misma condición. No hay sitio aquí sino para los lectores que, revestidos de tabla rasa, dejan penetrarse de elementalidad.

Porque elemental es la temática del libro. César Aller desarrolla todo un ciclo natural que, partiendo de lo inanimado—el amanecer, el atardecer, el río, el mar, la luz, el aire, el fuego, el pan, el agua, el vino, la primavera, el verano, el otoño, el invierno, la lluvia, el rocío, el granizo, el trueno, el relámpago, la escarcha, el viento, el arco iris—llega a lo animado—las golondrinas, las gallinas, el gallo, el perro de caza, el gato, el caballo, el asno, la vaca, el álamo, la encina, el nogal, el sauce, la higuera, el manzano, el ciruelo, el melocotonero—. Como otro filósofo presocrático, presenta a los pequeños y

adultos lectores lo que más a mano ha tenido el hombre desde que el mundo es mundo, y lo hace con esa habilidad sencilla del hombre llano que lo ha contemplado desde su infancia, de primera observación.

Puede decirse que la contemplación de la naturaleza es el objetivo fundamental del poemario y mediante esa contemplación llegar al equilibrio con ella. Para ello no hay mejor recurso estilístico o técnico, desde tiempos muy lejanos, que el dirigirse en segunda persona al receptor. La función apelativa del lenguaje incrementa notablemente la armonía entre el didactismo y la belleza. La función apelativa del lenguaje constituye la máxima expresión para que entre escritor y lector corra la savia de la confianza

y la confianza, de la enseñanza y la comunicación.

La tierra  
en que tú estás  
gira y avanza  
en el espacio  
y descubre el sol  
y te saluda.

... ..  
Oye el viento de otoño  
sobre el campo rodando.

... ..  
Tú ves lejos el iris y preguntas  
quién le formó en el cielo  
tan gracioso,  
tan limpio,  
de agua pura.

Otras veces la contemplación didáctica descansa en poemas narrativos o descriptivos. Consciente del peligro de caer en la expresión fría y aburrida, que sería de difícil

digestión para la gente menuda, César Aller ha utilizado recursos tan tradicionales como la rima o la métrica sencillas, que dan ritmo de canción a los poemas, al tiempo que hacen más agradable la lectura. Así, dice del asno:

Es dócil, no se enfada  
mira con ojos plácidos el día  
y carga con la carga.  
Tira del carro o de la noria,  
a su paso, con pausa,  
y tiene gracia  
con su cabeza grande  
y con sus orejas largas.

Lenguaje sencillo, pero armonioso; explicaciones didácticas, pero agradables; formas estróficas apropiadas al tono de elementalidad (aunque a veces, César Aller escapa por los caminos del soneto, forma estrófica ya utilizada por él en libros anteriores). La habilidad del poeta llega a tal punto que, incluso cuando recurre a metáforas o imágenes, lo hace de una forma casi espontánea, aprovechando referentes cotidianos fácilmente reconocibles y comprensibles, pero al tiempo sorprendentes por su plasticidad. Veamos algunas de estas metáforas que recuerdan bellos momentos de nuestra literatura:

El sol cae  
tras los montes,  
va cayendo despacio  
como una gran moneda de oro.  
... ..  
Van llegando las sombras,  
regresan los rebaños  
y la noche tranquila  
es una sombra grande  
que oscurece la tierra.

Habla el mar,  
mientras arrastra  
montañas de agua.  
... ..  
Sus ojos en la noche (los del gato)  
brillarán como brasas.  
... ..  
Tocad su tronco áspero (de la higuera)  
como piel de elefante.

Cuando se acaba de leer el poemario, surgen evocaciones entrañables. A lo largo de los poemas el pan huele a fogón casero, el río sigue murmurando en nuestros oídos; el fuego crepita y nos alumbra y nos quema, el agua nos trasmite su frescor, el trueno nos trae recuerdos de miedos infantiles, etc. Canciones del Arco Iris es un libro con vida de principio a fin, lleno de ternura y nostalgias para los adultos, de colorido conocimiento para los niños y de atractivo para todos, atractivo que se completa

con la cuidada presentación por parte de la editorial y, sobre todo, con los dibujos, tocados de acuarela, que Luis Cano ha realizado para cada uno de los poemas.

SANTOS ALONSO

## POETICA EXISTENCIAL EN LA NOVELISTICA DE PEDRO J. DE LA PEÑA

PEDRO JOSE DE LA PEÑA:  
*El vacío vacío*. Editorial Prometeo. Valencia, 1979.

El premio «V. Blasco Ibáñez» de novela de 1979 ha sido otorgado (supongo que merecidamente, el resto de obras presentadas no lo conozco) al novelista valenciano, en lengua castellana, poeta y profesor universitario Pedro J. de la Peña. El premio, como todos los premios, tiene una importancia relativa. El hecho evidente es la escritura y ahí está *El vacío vacío* como hecho literario.

He seguido fielmente la trayectoria literaria de este joven novelista y me parece, desde mi óptica lectora, que el núcleo fundamental en el que se articula su producción novelística sería una poética existencial. Las tres novelas hasta ahora publicadas tienen un propósito definido en sus planteamientos. Las tres forman un ciclo—por qué no una trilogía—que trasladando las estructuras de superficie argumentales se insertan en una unidad más amplia, en la que se funden la existencia del hombre, las pasiones y los acontecimientos de nuestros días en lo que constituye la urdidumbre de la vida. La existencia del hombre está marcada por las recurrencias más constantes, y la literatura, re-  
pristinación al fin y al cabo, no se puede eximir de semejante cara o cruz.

En Lobo Leal, su primera novela—premio «Gabriel Maura» 1973, para los coleccionistas de datos—, se plasma el desencanto contestatario de los medios universitarios antifranquistas de la década de los sesenta. En su segundo relato, *Dublín Mosaikon* (Prometeo, Valencia, 1978)—novela joyciana y antijoyciana a la vez (si se me permite la denominación—, se recogen las experiencias y situaciones anímicas, en la capital irlandesa, de un ser

humano desencantado. En *El vacío vacío*, el tema de los exiliados cubanos en los Estados Unidos le sirve de leitmotiv para tratar de la frustración inquietante, por motivos esencialmente políticos, que sufren y padecen unos hombres fuera de su hábitat natural.

Tres variaciones sobre un mismo tema (en paralelismo musical). Decía Pablo Neruda en el poema «No hay olvido» (sonata):

Si me preguntáis dónde he estado,  
debo decir: Sucede.

En efecto, el suceder (humano más que temporal), inserto en un contexto en disidencia manifiesta (estudiantes frente a un poder dictatorial, foráneo frente a una ciudad ajena, exiliados frente a una identidad distinta), constituyen tres ondas concéntricas del mundo del humano existir. Existencia humana trasvasada a la literatura no como espejo en el camino, sino como deformación, ampliada o minimizada, en cierta medida valleinclanesca.

Viajar es conectar directamente con situaciones humanas concretas por las que siente curiosidad el viajero. Dos viajes (uno a Dublín y otro a Miami) sirven de marco para las dos novelas últimas de Pedro José de la Peña (para la primera no necesitaba viajar: estaba viviendo una circunstancia histórica). De ahí que los círculos concéntricos se vayan ampliando en extensión: España, Dublín (Europa) y América. Como Graham Greene, por ejemplo, escribió *Los comediantes* a lo largo de los años en la terraza de un hotel de Haití; *El poder y la gloria*, en las plantaciones bananeras del sur de México, y *El revés de la trama*, en Sierra Leona, sus personajes son típicamente ingleses. Lo geográfico sólo le sirve de marco. Al igual sucede con *De la Peña*: aunque las acciones de sus novelas se desarrollen en territorios geográficos diferentes, la marca sui generis del creador (y las circunstancias, de las que hablaba Ortega) están presentes por doquier. El desencanto existencial es un lenguaje emblemático.

Sin ánimo de hacer una filiación de fuentes (todos somos herederos de algo), *El vacío vacío* me hace evocar dos lecturas recientes: El factor humano, de Greene, aunque el tono sea distinto, en el que el protagonista se mueve en un mundo extraño y para él vacío de contenido (la insistencia de Greene no tiene otro sentido que mi relectura actual), y el premio «de las Américas» (1978) del grupo Areito, *Contra viento y marea*, en donde se testimonia la situación de los hijos de exiliados cubanos que cuestionan la actitud de sus padres exiliados.

Digo que el tono es diferente, pero la literatura —decíamos— es repristinación. Cada uno de ellos tiene su acento personal irreductible, que brinda a la creación literaria su propio huelgo.

El intento —logrado— de recrear el ámbito de los cubanos en el exilio sirve, a la vez, para reflexionar sobre el ser humano (reflexión existencial, no existencialista). El personaje Adolfo Borau, en el sustrato siempre, y los demás actantes, trascienden su estricta significación y adquieren dimensiones que rayan con lo simbólico. La mirada irónica, mordaz a veces, hace implicar al lector en el vacío, vacío. Conciencia de desengaño que se torna literatura en este escritor, conocedor de las diferentes técnicas del género y del género humano.

La escritura de *El vacío vacío* oscila entre el relato objetivo, el mo-

nólogo, la narración en segunda persona, el diálogo, la plasmación del habla cubana (de enorme interés en el futuro) y casi la crónica histórica (acontecimientos políticos de la era de los sesenta). Variedad técnica que provoca fluidez. Variedad que hace discurrir ágilmente el relato, pese a la alternancia de vide / empty al frente de los capítulos. Vocablos que tienen una gran trascendencia en la estructura (de significación y formal) de la novela.

En la línea de Ortega, con su fórmula salvadora de la europeización de España, Pedro J. de la Peña contribuye a la americanización (cultural y no de la otra) de la novela española actual. Americanidad que se manifiesta en el tema del argumento, en la lengua (transcripción del habla cubana en el exilio) y —también— en las técnicas de construcción novelesca (que tan-

to deben a la generación perdida o al llamado boom hispanoamericano).

Si la Biblia, como decía Unamuno, es como una vanidad de vanidades, El vacío vacío, paradójicamente, es una plenitud de plenitudes en la reflexión desencantada de la existencia del hombre. El lamento casi apologético de fondo y sus testimonios apocalípticos (de tono menor) ponen de manifiesto los efectos desoladores de nuestra sociedad industrial. Se convierte así la novela —la novelística de Pedro José de la Peña— en un desafecto liberador, en una sordera ante tanta comedia de los discursos de todo tipo. ¿Será, como decía recientemente Marguerite Duras, que dentro del vacío, vacío, la única palabra que pudiera perdurar sería NADA?

JOSE ROMERA CASTILLO

## BOIX I SELVA, PACIFICO Y ANIMOSO

J. M. BOIX I SELVA: *Prisoner de la boira*. Aymà, S. A. Barcelona, 1978.

El gran traductor al catalán del *Paradise Lost* cruzó por un piélago de adversidades y contratiempos, vivió una época de crucifixiones de todo signo, sintió en su carne y en su alma el dolor, la impotencia y la frustración. Quien tradujo en admirabilísima versión los 10.565 versos de Milton advirtió que en su vida, en su destino, también existía un paraíso perdido. El más o menos cómodo bienestar, el haber vivido no sólo «en poesía», sino «de la poesía» —inaudita proeza—, un sinfín de triunfos y satisfacciones de índole profesional y social, todo y más se desmoronaba. Ocupó un cargo directivo en importante editorial y ejerció como director literario una magna labor. Esto le alejó de la creación poética. En los momentos más duros y amargos descubrió que los años de acción le habían dejado las manos vacías. Y comprobó que la poesía —«palabras, sólo palabras»— era lo único que le había llenado y que, por tanto, podía volver a llenarle, o sea, salvarle.

*Prisoner de la boira* (*Prisionero de la niebla*) es el resultado de esta dramática experiencia vital, la decantación de muchas horas de desesperación, de rabia, de desmadejamiento, de abandono, de rendición y de sufrimientos. Una vez más se cumple en literatura el fenómeno físico de que, cuanto más se agita un líquido, cuánto más se le violenta, mejor se depura, más sedimento deposita. Un hombre

marchó a la deriva en medio de loca tempestad, pero ésta amainó —como siempre— y se encontró ante un bello, rico y sugestivo paisaje. Este hombre era —es— profundamente cristiano, al igual que su inolvidable padre, catedrático de Derecho en la Universidad de Barcelona y director de la más importante institución bancaria de Cataluña —la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros—; igual que uno de sus hermanos —Mauro—, prior del monasterio benedictino de Montserrat y director de la mejor revista existente en catalán —*Serra d'Or*—; igual que su otro hermano, especialista en cuestiones sociales, vistas a la luz de la doctrina de León XIII y sucesores. Esta fe, a ratos puesta a prueba límite, le mantuvo enhiesto, pese a todo. Fue su brújula en plena tormenta y, aunque se movió a la deriva, había un faro en lo más remoto que le señalaba tierra firme. De ahí que, en realidad, las espesas nubes sólo fueran niebla. El faro las derretía y las convertía en cendales.

El libro, dividido en cinco partes, se inicia con la titulada «Caliginosament», y nos adentramos en la zona caliginosa por medio del poema «Desolació», en el que el poeta nos dice que, sin la muerte, la enfermedad, el dolor y la vejez, el ser humano se sentiría feliz y aquí tendría su cielo, pero el hombre es «foc apagadís, / sang que mesura el temps, inútil queixa / d'abandonada criatura». Esa definición de cada uno de nosotros —«sangre que mide el tiempo»— me parece un verdadero hallazgo. En «Més dolor encara» («Más dolor





todavía») confiesa que no creía posible soportar tan terrible peso, tan «ferotge excés» («feroz exceso»). Por supuesto que, si en el placer somos limitados, en el dolor poseemos dilatada capacidad. En otro poema declara que todo le hiere, todo le daña, incluso los besos, la brisa primaveral, la luz. El dolor deforma, aunque luego se vea que conforma, que configura, que enriquece. ¿Mayor deformación que sentirse maltratado por lo más bello y puro? En «Preguntes d'un sofrent pensarós» se interroga a sí mismo sobre la finalidad del sufrir y cómo conviene actuar ante él. En otro poema saluda a la niebla como un lenitivo, como un encubrimiento de posibles evidencias horribles. En el siguiente describe con exactitud la hora, el tiempo de la adversidad: envidia y nostalgia del pasado, odio al presente, carencia de esperanza respecto al futuro. Por consiguiente, oscuridad absoluta y paralización del ánimo, de la voluntad. En una de las poesías más breves y más densas —dentro de la suprema densidad de todo el libro—, no envidia al boj su hoja perenne, ya que ello supone desconocer la emoción resucitadora de la primavera, sino su fortaleza recóndita, su impasible dureza. Digamos para el lector lego en idioma catalán que boj es «boix». El poeta es boj por su primer apellido. Más adelante afirma que cuesta mucho un hombre en hacerse. Hacerse hombre es, según él, ser «bueno, corajudo, paciente y de sano temple». En el último poema de esta parte invoca un viento airado para que le diluya la envolvente niebla.

En la segunda parte asoma la esperanza, pues adivina que no todo es negrura y que todo pasa, se pregunta si hallará una playa donde varar y exclama que deseaba tornarse en una armazón de ex hombre, sin renegar, no obstante, de la alegría. Empieza, como vemos, a despejarse el horizonte. A este tramo del poemario —del viaje a través del vendaval— corresponden títulos tan significativos como «He sofert molt», «El naixement de l'alegria», «Tanmateix, endavant!», «Convalescent de la boira» y «Sense alguna fé no es pot viure». El tramo concluye con «Ars amandi», canto a la esposa, a la abnegada compañera, a la que le infundió energías; canto con acento y calidad de Horacio y de Fray Luis de León; canto conmovedor por su sencillez, su espontaneidad y su intimismo.

«Mysterium magnum» se denomina la tercera sección, y en ella asistimos al proceso transfigurador del padecer. Merced a los padecimientos, el poeta ha abandonado falsos ídolos, repudia una imagen

superficial y errónea de Dios y se le iluminan la mente y el corazón con un concepto más atinado, más afinado del Uno, como gusta de llamarle. Dios no desea alabanzas ni acatamientos. Ni el miedo, ni la venganza, ni el poder castigador están en Él. Su voz es «la conciencia del hombre cumplidor». Y encuentra a Dios quien le ama y adora, no quien medita sobre Él. El autor de *Presoner de la boira* sabe que no vive —ni él ni nadie, apresurémonos a manifestar— iluminado, si bien vive bajo el resplandor de una luz. El colofón de «Mysterium magnum» —título solemne, hierático— es el poemilla «Salta, Miralta», que fue en un principio nombre general del libro y que constituye una fresca, grácil y juguetona cancioncilla. Es una alegre pirueta por haber vencido a la tempestad.

En «Saltiri» —cuarto capítulo— retorna al pesimismo, dado que el dolor alancea de nuevo. A veces hasta desconfía de la ayuda divina. Retroceso que augura el avance definitivo. Retirada para el salto final, para el asalto al recobramiento de la paz, la serenidad, la dicha y la fortaleza. Leemos un hermoso cántico a su pueblo. Vemos un implacable retrato de la vejez física, de la herida del tiempo. Nos da esta definición de sí mismo: hombre pacífico y animoso. Siempre lo fue. Y lo será más en lo sucesivo, después de la época de prueba. Seguramente por haberle «rebregat la llum amb el dolor», cual expresa en una de las más vigorosas, bellas y turbadoras metáforas.

«Rèquiem» compone la última trayectoria del viaje confesional y catártico, introspectivo y liberador, sincerísimo y vibrante de un hombre-poeta. Se trata de un solo poema, un poema extenso, relativo a un agonizante, tendido en el lecho de muerte, con la serpiente acercándose a enroscarle. Empero, ese agonizante se reconcilia con la vida e intuye que frente al venenoso reptil puede alzarse con el triunfo por el ansia de no morir. Precisamente esa ansia le asegura que seguirá viviendo en la otra orilla: «en la desnudez de un espíritu desencarnado». Sin embargo, a ratos, duda, vacila, titubea. ¿Será la muerte «la vil caiguda d'un esperit al regne mineral»? ¿Quizás un sueño temporal? ¿Tal vez «un renéixer que trasmuda»? O bien:

*Es com un riu que enfonsa el seu corrent  
sota la terra i brolla  
més tard amb ímpetu creixent?*

*(¿Es como un río que sumerge su corriente  
bajo la tierra y mana  
más tarde con ímpetu creciente?)*

De acuerdo con su fe de cristiano, ni caerá su alma en el reino mineral, ni abandona la lucha. Morir es un breve sueño, un renacimiento que transubstancia, un caudal que brotará más pujante después de hundirse. Anhela Josep María Boix Selva morir en su lengua y con el nombre de Jesús, en quien ve el dolor y el triunfo al unísono. Su deseo es expirar como el Cristo. El poema, el capítulo y el libro culminan con un verso:

*Ja no hi és. No sabem si ho ha dit.*

El poeta se distancia de sí mismo y se imagina muerto. Por eso, los sobrevivientes dicen que ya no está y desconocen si

ha pronunciado las palabras de Jesús: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu». A todos nos llegará la situación de no estar. Seremos dados de baja en el censo de la Vida. Nadie sabrá—ni los seres más queridos—cuáles han sido nuestros últimos pensamientos y sensaciones. Se está irremediabilmente solo frente al gran misterio de la Muerte. Pero como ésta es el corolario del don de la vida, indudablemente los últimos momentos serán un acendramiento de lo que se ha sido. Yo sé que el cristiano Boix Selva dirá de un modo u otro aquellas palabras.

JOSE CAROL

## LA AGRESORA INSISTENCIA DEL AMOR

ANA MARIA NAVALES:  
*Mester de amor*. Adonais.  
Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1979.

He citado alguna vez estos versos reveladores de Ana María Navales, pertenecientes a su libro primero (1970): «Soy una mujer niña jugando con las palabras para encerrar poesía», y, a renglón seguido, confesaba su rechazo a que le hablasen de exprimir, aprisionar las ideas en la cárcel del metro, el ritmo, el acento. Ha transcurrido una década y esta fogosa zaragozana sigue apegada al camino que se trazara, a unas maneras de hacer y de decir que, naturalmente, han ganado en hondura y madurez, si no en claridad. Quiero significar que ese juego—siempre dramático—con la expresión ha ido enseriándose, acendrándose, pero no ha sido capaz de (o no ha querido) iluminar el caudal abundoso de una escritura en hervor, a través de la cual esta mujer va explicándose y conociéndose. El material que el poeta extrae de sus dentros, envuelto viene en fragmentos magmáticos, flecos de placenta, «restos de lacre y cera de vigiliat»—por decirlo con el título de uno de los libros de esta poetisa—, y hay quien los desprende y desdeña y quien los ofrece tal cual los alumbrara, encubridores de verdades, pero verdaderos. Así en el caso de Ana María, a vueltas siempre con su «extraño código oculto», con su «mundo de paraísos y relámpagos». Sobre la cabeza de su

lápiz merodea un halcón y en su puño despiertan difusas iniciales. Escribe, como si resumiera esta tenaz batalla:

Dispara el poeta contra la lechuza  
lo el nardo  
contra la burla del verso que jamás  
[se entrega  
como un sátiro acechando al pie del  
verde amor.

El amor ha dejado su signo en esa nueva entrega suya que rondará el último «Adonais». («Esta agresora insistencia del amor...», dice en su arranque.) Dividido en tres partes, que recortan cuatro poemas en prosa, *Mester de amor* va hacia una renovación verbal por el atajo de lo imaginativo, conducente a un lirismo sin concesiones, en el que el lector debe participar decidida y no pasivamente. Ella ha señalado, a propósito de este libro: «En general puedo decir que, dada la indiferencia del lector ante la actitud poética, que anula la función crítica y comunicativa del poeta, me planteo la poesía, que para mí es vital..., como una función utópica en la que la inquietud y la sugerencia son las únicas vías para manifestar no ya un conocimiento del ser y del mundo integrado en el poeta, sino la duda, la angustia, el resquebrajamiento de un orden de otras generaciones que de alguna manera tiene que estar reflejado también en el lenguaje.»

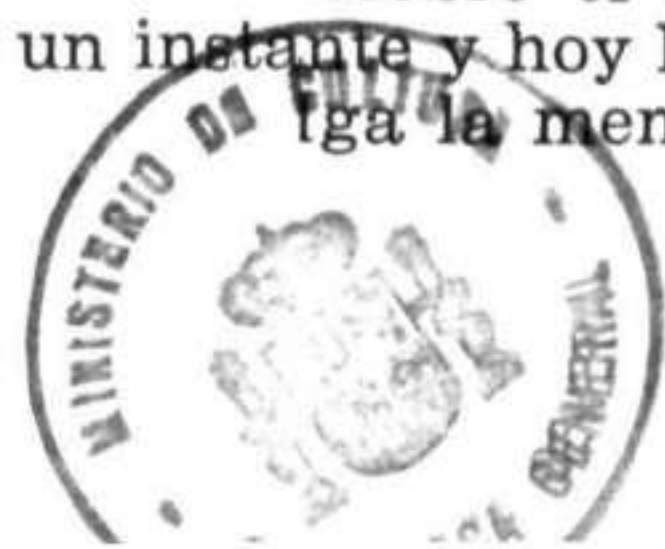
«Os doy mi confusión de mucho tiempo», dejó escrito en su libro anterior, *Del fuego secreto*. Esa confusión, esas vivencias, espejismos, recuerdos, desengaños, apetencias, olvidos, augurios, adivinaciones, nostalgias y desgarros van conformando su poesía tanteante y alucinada, en la que de vez en vez sur-

gen apoyaturas, andariveles, hilos guíadores, que permiten seguir el rastro de su pisar apresurado sobre la húmeda arena del entresueño: «Guardo en el corazón atardeceres y fatigas / de cuando el amor destrozaba las sábanas...» «Llego alzando la contraseña de tu nombre al obstinado refugio donde otro amor se ofrece...» «Acaso eres un olvido redondo y paralelo al trayecto de mi savia...» Se levanta de cada página el perfil de una mujer que ha amado, de una mujer que ama; pues que el amor es pasajero, pero durable, y a sus vaivenes se pliega la voz que lo convoca o lo añora o lo reclama:

Nada me aparta de la tristeza de  
[saberte en mis rincones  
de este instinto en la fe de darte  
[mi sangre con torpeza  
de preparar mi austera casa con  
[perfumes y manjares  
por si te abres paso entre los hilos  
[de la sombra  
y consumas mi martirio con el goce  
[de un polen diferente.

Hay un momento en el que la poeta nombra «el infierno de mi pluma», «mi oficio de pasiones»; define con ello su atormentada condición, las tensiones del ejercicio a que se somete, su lucha implacable. «Alguien teme estar amando siempre el arbitrario desencanto», y ese alguien es ella misma, y ese temor el que tatúa sobre su piel el caligrama de la desesperanza; pero de cada caída yérguese renovada, dispuesta a cumplir el destino de todo amador: recomenzar.

En recuerdo de algún día que floté  
[sobre el mundo  
o fue sólo un instante y hoy lo alargó la memoria...



escribo ahora amor y quemo los  
lobeliscos de la duda.

He apuntado en otra ocasión, a propósito de Ana María Navales, que perseguir la metáfora huidiza mediante una escritura semiautomática puede ser labor cómoda; como meter en solo una estrofa «toda esa inquieta y mimada biografía». Pero se trata aquí de algo más trascendente y, al par, más misterioso. Lo que no le impide caer en lo surreal, debatirse en un ámbito del que parecen haberse evadido cordura y coherencia:

La peluca desdeñable sacude ya la  
rosácea partitura  
destrozando lentes ostentosas y ab-  
surdas bodegas distantes  
y un reguero de confianza vuelve  
al clavicordio polvoriento.

Y cuando todo ello se remansa y  
retorna la melancolía, el verso de  
Ana María Navales nos trae a la  
memoria el mágico hacer de la uru-  
guaya Marosa di Giorgio («Con tu  
atavío de noviembre cruzas las sa-  
las / sorteando los cestos vacíos que  
rodean tu isla...»), si bien seamos  
conscientes de las diferencias abis-  
males que separan a ambas poe-  
tisas.

Fiel a sí misma, Ana María No-  
vales suma, pues, otro eslabón a su  
lírica cadena, intenta una nueva  
cala en su soledad tremante, des-  
concierta y subyuga, desazona y  
conforta. Y con su poesía cargada  
de premoniciones y enigmas, viene  
a hacer verdad aquel rotundo verso  
de Bocángel: «Lo que se ignora es  
sólo lo seguro.»

CARLOS MURCIANO

## LOS PRIMEROS TEXTOS DE MALCOLM LOWRY

MALCOLM LOWRY: *Ghost-  
keeper y relatos de juventud*.  
Edición y traducción a cargo  
de Pedro García Montalvo.  
Editorial Pretextos. Valencia,  
1978.

Se publican ahora por primera vez,  
tanto en España como en todo el  
mundo, estos relatos de juventud  
de Malcolm Lowry. Por lo visto na-  
die, ni editor ni crítico, se había  
preocupado hasta ahora de recupe-  
rar estos textos primitivos del gran  
narrador inglés, desde que apare-  
cieran en su edición originaria. En  
cuanto al *Ghostkeeper*, se trata de



un relato largo que Lowry dejó sin  
terminar y en el que trabajaba  
cuando le sorprendió la muerte en  
1957. Este texto sí ha sido publicado  
antes de la edición española que  
ahora tenemos entre manos. Que-  
dan unidos, por tanto, en este vo-  
lumen los momentos extremos de  
la trayectoria literaria y creativa  
de Malcolm Lowry, el autor de *Bajo  
el volcán*, su más famosa novela.

El primero de los relatos, «A bor-  
do del *West Hardaway*», se enfrenta  
con el tema difícil de la relación  
«sentimental» entre el protagonista  
y una paloma, Dana and Mickey,  
cuya muerte no logrará, aunque lo  
intente, dar un final emocionante  
que contraste con la frialdad ante-  
rior de todo el relato: «Dana miró  
durante un instante a lo alto del  
mástil, antes de sumergirse en la  
oscura caverna de la entrada al cas-  
tillo de proa. Una vez allí se deslizó  
inmediatamente en su litera. A su  
alrededor la guardia de abajo y los  
trabajadores diurnos roncaban co-  
mo un solo hombre. Afuera estaba  
el rugido del mar y la oscuridad»  
(página 25).

En «Toros de la resurrección» (re-  
lato en el que Lowry revela sus ex-  
periencias juveniles en España, co-  
mo lo haría en el texto aquí no pu-  
blicado, que lleva el título de «Goya  
el oscuro», como indica Pedro Gar-  
cía Montalvo en su prólogo, pero  
sin explicar su ausencia de esta co-  
lección) aborda el tema de la inter-  
pretación de los sueños desde una  
perspectiva un tanto materialista:  
«Corrí hacia ella —dice—, pero es-  
taba ya muerta, con un tiro en el  
corazón. No había nadie allí cerca,  
porque a raíz del tiro tú parecías  
haberte desvanecido. Corrí en bus-  
ca de ayuda. Mientras miraba a  
mi alrededor vi que Terry había

conseguido ponerse en pie de algu-  
na manera: una vez más dio una  
boqueada, se llevó la mano al cora-  
zón y murió. Volvía hacia ella  
cuando se levantó de nuevo y tornó  
a derrumbarse. Y entonces supe  
que, a menos que actuara rápida-  
mente, Terry se vería obligada a  
representar por siempre jamás la  
fatua pantomima de su propia  
muerte» (pág. 35). El protagonista,  
al ser preguntado sobre el signifi-  
cado que da a sus sueños, contesta  
que sabe lo bastante sobre ellos co-  
mo para poder decir «cuando todo  
haya sucedido, que ya te lo dije»  
(página 37).

En «Habitación de hotel en Char-  
tres», Lowry se enfrenta con la plas-  
mación de una relación paritaria,  
matrimonial, en donde el hombre  
y la mujer, tan excelentemente par-  
ticularizados en su individualidad,  
llegan a adquirir caracteres de pro-  
tagonistas-símbolo en su universalidad:  
«Habían estado discutiendo desde  
el amanecer; quizá él sentía que  
había estado forzando la disputa,  
porque el día anterior habían  
planeado ir a Chartres y, una vez  
más, la melancolía de la lluvia, im-  
pidiendo su viaje, dividiendo sus  
mentes, había abierto en él la he-  
rida de una vieja separación de ella,  
muchos años atrás. Las gaviotas  
volaban sobre el río, el buque de  
carga soltó amarras y se separó del  
viento gris del muelle; el canal en-  
tre ellos se hizo mayor, se agitaron  
los pañuelos; el barco giró en re-  
dondo y avanzó a todo vapor hacia  
el mar abierto» (pág. 40).

Esta «Habitación de hotel en  
Chartres» puede ser considerado  
como el más logrado de los textos  
juveniles de Lowry contenidos en  
este libro, junto al siguiente, de te-  
mática parecida, bajo el título de  
«En El Havre». Ambos plantean un  
problema de relaciones humanas  
desde el punto de vista de la pare-  
ja: «Una vez a bordo ella dijo algo  
que me enfureció de tal modo que,  
en medio de ese extraordinario y  
completo silencio que precede a la  
salida de un barco, repliqué salva-  
jemente: Oh, no te amo, nunca te  
he amado; por mi parte fue sólo un  
capricho. Me casé contigo para sa-  
tisfacer mi propia vanidad, sólo es-  
taba tratando de vengarme del vie-  
jo tipo. Al infierno con todo; no te  
amo y nunca te he amado, puedes  
pedir la custodia del niño. Ella se  
puso pálida» (pág. 50). Estos dos  
últimos títulos muestran ya esa ima-  
ginación y ese lirismo que serán  
típicos en Lowry y que en el si-  
guiente y último publicado aquí,  
«Conferencia de economía», se  
transforma en ese elemento irónico-  
realista que también apreciaremos



en el texto que cierra el libro, *Ghostkeeper*.

Refiriéndonos a él, y para terminar, citamos al propio traductor y seleccionador de los relatos de este volumen, Pedro García Montalvo, en su presentación del mismo: «Tanto

la edición de la *Americam Review* como mi traducción —dice— respetan las repeticiones e incongruencias de este texto que Lowry nunca corrigió y representa, por tanto, una muestra única de su trabajo en bruto, del diamante semipulido, como

los cinco relatos de juventud muestran la alegre inseguridad inicial que Lowry experimentaría también al improvisar aires de jazz con el *ukelele* tenor de sus años veinte.»

JESUS GOMEZ AYET

## DROGUETT, LETRAS DEL AMOR CON IRA

Carlos Droguett representa en las letras latinoamericanas una escritura límite, en la que el idioma y la sangre del texto se sintetizan y estallan sobre la misma raya patética de la frontera entre el desgarramiento y la trascendencia, el horror y la fe en un futuro envuelto en brumas. La vida crucificada, la muerte con flores de porfía. Empero, esa escritura no ha gozado hasta ahora de los halagos del *boom* editorial, la moda, el mercado cultural tolerado en la dependencia de un continente que busca, entre zozobras y sismos humanos, su destino en el mundo. Y lo cierto es que Droguett se entrenó desde sus balbuces literarios para ese destino, y cierto es también que lo acometió como esos luchadores a quienes no parece importarles la victoria. No parece importarles, pues luchan pese a todo y contra todo; para ellos la victoria es sólo la intrínseca pasión, el testimonio vivo de su acción.

No hay duda que ese estilo vital impregna, casi diría ensangrienta cada página de su obra, una tensa materia textual donde el hombre, los hombres americanos —para el caso particular, su contorno humano chileno— se constituyen en antihéroes maculados, mojados por el bien y el mal, lejos del maniqueísmo, cerca del fuego, en los centros repetidos de un bosque de cruces. Así, sus instalaciones temáticas y sus desarrollos formales responderán siempre a la misma genética espiritual: la búsqueda, «a lo divino» y «a lo humano» —según la tradición de los payadores— de las placentas originales donde se inician las llagas de la humillación de un hombre por otro y del fracaso, en un entorno misérrimo y sojuzgado, de sus amores recíprocos.

El amaos los unos a los otros será la obsesión de su escritura a partir de la constatación

de la imposibilidad de un reino de amor en medio de un reino de injusticia. De tal modo, su catolicismo se desprenderá de retóricas rituales para acceder a un descarnado aullido evangélico, con la esencia de lo cristiano en cuanto negador de lo injusto secular, en tanto exhortación al amor humano y en el cual se acumulan dos mil años de impotencia terrenal para saltar a la comunión de la especie consigo misma, con su libertad.

Por ende, la figura de un Cristo desesperado y obstinado a la vez, disfrazada o encapsulada, de mil formas, recorrerá toda su obra en un viacrucis pasional sin tregua ni gloria ni trompetas. Su inconformismo visceral se tornará rebeldía, blasfemia del cordero contra la hiena, obcecación, ira. «Sí, me acusan de iracundo. Es cierto. Cristo también era iracundo, y por eso tomó el látigo para enfrentar a los mercaderes del templo», explicará Droguett al autor de estas líneas en el curso de numerosas entrevistas sostenidas en Chile entre 1968 y 1973.



### RUGIDOS DEL ESCRITOR SILENCIADO

Droguett nació en Santiago de Chile en 1912, y toda su historia, su peripecia personal, será un concierto de designios que lo arrojarán a una literatura casi marginal en su momento y lugar, a contracorriente, solitaria y sin transigencias. Debía desenrollar su papiro a toda costa, sin reparar en cuál era el producto requerido por la industria editorial de la época. Cuando la demanda comercial propendía al pasatismo o a un criollismo menos o más naturalista, Droguett asestaba a los editores sus densos folios llenos de historias cuyos personajes amenazaban con despedazar las estanterías del bazar.

No es una mera casualidad que su nombre comienza a trascender efectivamente en los años sesenta, cuando él transita ya el medio siglo de vida. Tampoco es casual que el intransigente novelista fuera el mismo que, en plena juventud, concluidos sus estudios de Derecho, se niega a diplomarse por estimar que la profesión lo llevaría a «hacer daño a los pobres diablos, los castigados de siempre», como diría en las entrevistas citadas.

Como un puma desatado en un jardín británico escribía Droguett sus libros, sin que el mundo se enterara demasiado. Su novela *Eloy* se hallaba hibernada, dormida bajo frazadas de polvo, en el cajón de una conocida editorial chilena —curiosamente de filiación católica— desde los cuatro años anteriores a 1959. Un simple cable de agencias noticiosas, fechado en Barcelona, lo empina entonces a la relativa popularidad de los escritores, al consignar que la obra resultó finalista del premio «Biblioteca Breve». Es obvio que los editores comenzaron a preocuparse de aquel energúmeno fiel al fun-

damento de su narración, aunque no en demasía.

De todas formas, el cambio se hizo notar: *Patas de perro*, quizá su obra central, si no cumbre, concluida en 1964, será publicada en Chile al año siguiente. Sin embargo, Droguett seguirá trabajando, después de consumirse en grises redacciones periodísticas, como simple empleado de una caja provisional para ferroviarios. A la vez, continuará la «construcción» de su obra en la vieja máquina de escribir, vaya a saber cómo, instalada en el recodo de la breve y tortuosa escalera de su casa, situada en el humilde barrio de San Miguel. Las solicitudes editoriales llegaban un poco tarde a su devenir de escritor leal a su letra, a esa letra leal a su vida. Siempre respetará la «coherencia entre la palabra y la acción», y verá en el «Ché» Guevara, por ejemplo, no a un agitador rojo, sino a un cristo americano, y en algún prohombre del democristianismo de su país, al mismísimo Judas, lo que no tendrá reparos en declarar públicamente. Droguett será igual a sí mismo, con el mismo traje raído de empleado a punto de jubilar y la misma cosmogonía en su escritura. Y así lo encuentra el drama de su pueblo en septiembre de 1973, así asistirá al encarcelamiento de su hijo médico, así soportará el sordo rencor oficial por haber apoyado al inconcluso Gobierno de Salvador Allende, un socialista y masón, bajo cuyo régimen el católico Droguett recibirá el Premio Nacional de Literatura.

Si bien *construye* su obra, no se deja tentar por las artesanías al uso, esa sistematización *técnica* que permite a muchos «escribir bien», sin que su letra se eleve con alas propias por encima de una meseta de páginas iguales, reiteradas, cuya acumulación no tendrá jamás ningún salto cualitativo, ninguna altura. El mismo dirá en aquellas conversaciones que se siente un «constructor», palabra que pronuncia y profesa casi con fruición. Uno de sus títulos será precisamente *Materiales de construcción*. El oficio subalterno (de páter familias) de periodista lo ejercitará en la rapidez y concentración. En un envidiable olvido de los agobios cotidianos de su «trabajo para comer y dar de comer» para poder llegar, después de una jornada alienada, a sentarse frente a su vieja máquina y construir febrilmente sus narraciones.

*Sesenta muertos en la escalera* será un testimonio contra el putschismo y la alevosía, pero *Eloy*, basado en la historia de un bandolero real, será una cantata contra la persecución, un desnudamiento de las tramas sociales de su país, de la brutalidad de una fuerza oficial erigida contra los desventurados. Sus mundos temáticos rotan sin concesiones en un universo trabajado por la miseria, la angustia, el aullido sin decibeles que rasga la piel de los hombres desde lo más profundo. Y así llega a *Patas de perro*, que, después de su aparición en Chile, es reeditada, en habla hispana, quince años después, por Seix Barral.

En esta novela se condensa, como astro central de su galaxia, toda su cosmovisión, sus imprecaciones y preces, su estilo. En una familia obrera nace un niño como los demás, excepto que luce dos extremidades inferiores de puro can. A partir de allí, la más alta tensión de la marginalidad y la injusticia, y el esplendor del lenguaje, de todo el lenguaje, se convocarán para desplegar una de las obras esenciales de la narrativa latinoamericana de este siglo.

#### LA SOLEDAD EN LA MULTITUD

La intolerancia, la irracionalidad emanada de un mundo llagado por divisiones crueles, en el que hasta las dentaduras son prueba vivida de que los panes y los peces se multiplican, pero no se reparten fielmente, alzarán sus grandes, grotescas, pavorosas cruces en este texto de 300 páginas sin aliento. Desde la primera a la última línea, una especie de arco iris soterrado, pero así más irradiante, mantendrá la narración en una atmósfera de patetismo creciente. Por él transcurre, como por una cuerda tendida sobre el abismo, letra a letra, con los ritmos de respiraciones desesperadas, la historia multitudinaria del desgarramiento de los más ofendidos, olvidados y raídos de piel y alma. Toda una muchedumbre, una grey casi estafalaria que hubiera fascinado a Goya, irrumpe en esa almita desolada de Bobi, el personaje conductor de la obra, de cada gesto, clave, signo del narratorio. No están todos sobre el escenario, ni hace falta. Están, simple y porfiadamente, como los elementos.

«"Sí, sí, yo vengo a Dios en todas partes; nosotros vendemos a Dios, pero a crédito, siempre a crédito, y son muy pocos los que pagan: el pecador es siempre un tramposo reincidente, un estafador", rezongó y se fue caminando.»

Así responde el padre Escudero, un sacerdote que existe en la vida real, cuando le espetan: «Usted que vende a Dios ahí en la iglesia, en el colegio, en la universidad, ¿por qué no habla de esto?»

Esto es el horror de la existencia de los más en una costilla de tierra apresada entre los Andes, el gélido Pacífico y las furias volcánicas del fondo del planeta que agrega más crucifixión y más muerte a las muertes y cruces cotidianas de los más entre los hijos de ese Dios. El dolor de esos más llevará a un cristiano como Droguett a empuñar los látigos de su prosa en el borde mismo de la duda existencial: el amor es justicia, sin justicia no habrá presencia divina.

Bobi, el niño con patas de perro, el inocente entre los inocentes, el cordero del sacrificio más injusto entre todas las degollaciones de corderos, acabará, hacia el final de la historia, «encargado por la policía política y los servicios sanitarios», bajo una burocracia de la dependencia donde «los enfermos son casos; los prisioneros, números, y los muertos, cruces». Bajo ese manto terrenal desnaturalizado, engrillado a designios filisteos externos, un personaje advertirá:

«... en Santiago conocí libros, conocí hombres, libros falsos, estúpidos, canallescros, horriblemente feos, este libro no tiene huesos, vísceras, sangre, este hombre no tiene inspiración, este hombre habría sido bueno escrito cien años antes, este libro nació muerto, como el que lo escribió, ¿te has fijado en lo que se parecen ambos, abiertos, solapados, hipócritas, calculadores, cobardes, francos, valientes, piadosos, solidarios, el hombre, el libro, esta larga o corta respiración del hombre?».

Pero es un «hombre que no ha aprendido a aullar» aún. Y Gándara, el librepensador, dirá al protector, al subpadre-cáritas de Bobi, que

«... Dios, la Naturaleza, sea quien sea el que hizo al muchacho, tuvo una idea genial al crearlo, ellos se dan cuenta de su valor, del valor intrínseco de Bobi, y quieren lanzarlo a la pelea, lucirlo simplemente, mostrarlo en silencio, desfilar en silencio, sin banderas, sin discursos, sin fanfarria, porque todo esto, todo esto que es Bobi es mucho más elocuente que todos ellos, que sus grandes oradores, que sus altísimos poetas, que sus oscuros y despeinados prosistas, Bobi es el mejor poema, la mejor novela, el mejor discurso subversivo que se habrá escrito nunca y el que lo escribió es un grandísimo revolucionario...»

Esa naturaleza que «se torna espantosamente loca y crea con saña a Baudelaire, teje y desteje con maldad los pulmones débiles de Mozart, arroja un puñado de frascos de botica y saca de entre sus trozos al infeliz, al magistralmente herido Nietzsche, imagina con religiosa maldad a Van Gogh y lo arroja a la neblina del Norte, al sol del mediodía, hasta que la sarcástica, sagaz locura asoma sus facciones enrojadas entre los girasoles».

Entre todas las cruces de su vía de penurias, la de la soledad es la que más raja el alma de los victimados con sus clavos. El mayor castigo que infligen los mercaderes a la multitud de menesterosos es, después de arrancarles lámina por lámina, su piel, su libra de carne, sus dientes, sus centavos, sus hijos y su vida en suma, es el condenarlos a la soledad de convertirlos en lobos o presas del prójimo. La pobreza sin solidaridad, la tortura del crucificado sin el aliento de quien le sigue en la fila de maderos, es la coronación de la obra sórdida

de la injusticia. El rebaño dividido será bestializado, lobificado, des-almado, carne de matadero, prenda y propiedad yerta de los usurpadores del templo. En este sentido, el amor humano en todas sus formas y circunstancias, cobra trascendencia principal en la obra de redención de cada congénere sacrificado y de todo el género enajenado por la depredación del hombre por el hombre. Esta es en síntesis la letra de Droguett, su oración sublimada en una literatura piadosa e impía, heterodoxa y en *religación*, en religión y comunión incesante con los destinos humanos.

La soledad como un flagelo a sobrellevar sobre los hombros hasta arribar al *gloriam*, a las aleluyas miserables, pero preciosas del encuentro de un cordero perseguido con el otro y consigo mismo. Porque en los últimos límites del sinamor, de la soledad en todo su dominio, el hombre debe resistir, iluminarse con la proeza azarosa de saber luchar en soledad, arrastrarse otra vez de vuelta por todo el túnel macabro para reconquistar el cielo de su justicia en la tierra, o sea, del amor y la libertad de vivir sin el terror de ser atacado por su semejante.

«¿Cómo no se me había ocurrido, en cambio, que ocultar aquello era un insulto, una crueldad, una vergonzosa fuga de la soledad que nos correspondía? Lo sentí abrazado a mis piernas, lo sentí derrumbado junto a mí mientras el dolor roncaba en su garganta.»

Sólo así, en y con la conciencia de su paso por la tierra y de la naturaleza de ese devenir, podrá el hombre derrotar las espesas, gigantescas sombras y

fuerzas que lo agobian, para acceder a un reinado de luz, fe, claridad de manos tendidas frente a la oscuridad de las manos cerradas, empuñadas en torno a la codicia o el temor al otro hombre. El padre y el hijo, el hombre y la mujer, el extranjero y el nativo se igualarán en el reparto honrado de los panes-peces. El hijo será padre, el hombre y la mujer serán pareja y no jefe y subalterno, nadie será extranjero en este planeta.

Ningún justo tendrá entonces, como único aire para sus pulmones, esos «lejanos deseos de sollozar» por asumir su pena y penuria y las de quienes lo rodean, como ocurre con el protector de Bobi. Dámaso, el padre del niño con patas de perro, no tendrá necesidad de auxiliarse con alcohol para despedazar a golpes a su descendiente «porque la fábrica te entrega deshecho y nosotros te mandamos de nuevo y ella te muele a palos para que tú muelas al Bobi». Así perora su mujer, en una de las escenas más bellas del libro, que se interpone cuando el trabajador deslía su correa para derramar sus frustraciones sobre el más débil, el distinto, el marginal, el otro, su otro yo a la vez.

La fuerza subliminal de la escritura de Droguett se halla tanto en la riqueza subjetiva, ideológica, que anima su impulso creador, como en la exaltación del lenguaje que tensa a su servicio. Y en su terco desprecio hacia todo aquello que se oponga a la conjugación dialéctica de la criatura espiritual y su palabra sin insinuaciones editoriales. Quizá porque «aúllas muy mal, ladras mejor, creo que tú naciste para ladrarle al mundo», como dice el personaje solidario a Bobi.

JULIO HUASI

## LA POESIA RUSO - SOVIETICA

RIMMA KAZAKOVA: *La poesía ruso-soviética*. Selecciones de Poesía Universal. Plaza y Janés, 1978.

nos llega esta antología, que, a nuestro entender, asume un título extremadamente abarcador. La misma Kazakova se encargó de la selección; llevó a buen puerto la versión en lengua española José Raúl Arango.

Incluye la antología alrededor de setenta poetas. Se inicia con la autora de la pieza épico-lírica «Poema sin héroe», Anna Andreievna Ajmatova (1889-1966). Uno de los más destacados poetas jóvenes, nacido en 1953, Nikolai Fiedovich Dmitriev, pone punto final, y con un poema

perteneciente al libro *Soy del mundo ante todo*, dado a conocer en Moscú, obtuvo el primer premio de la editorial La Joven Guardia.

Manifiesta Rimma Kazakova cómo la mayoría de los poetas incluidos tuvieron que forjarse en el crisol o crisoles de la última guerra mundial. En pleno campo de batalla. Allí iban a crear una escuela de solidaridad. Defendían la tierra del hogar. Hombres y mujeres, soldados, guerrilleros, dispuestos a ofrendar su vida en lucha contra los ejércitos extranjeros que habían

Tras el volumen *En limpio*, poemas originales de Rimma Kazakova, hoy

invadido sus campos, aldeas y ciudades.

La antóloga hace resaltar también de qué modo, año tras año, tienen lugar en la Unión Soviética numerosos encuentros entre escritores y lectores. Mueve a asombro la vastedad del auditorio. Reúnense para escuchar a sus poetas; de ellos esperan palabras de vida y de verdad. No en vano se ha escrito en repetidas ocasiones: la poesía ha llegado a ser no un arte solamente apto para intelectuales, privilegio de círculos marfileños, de herméticas minorías; por el contrario, ya se valoró como una auténtica «pasión nacional, de anhelo multitudinario».

Al poeta se le busca y escucha. «La poesía, en la Unión Soviética, es una verdadera satisfacción para el creador y un altísimo deber... Y de aquí parte un propósito: escribir no sobre lo abstracto, sino para el hombre concreto, el hombre actual; sin que ello implique el deterioro de los valores estéticos y sin que se destruya ese sutilísimo secreto que acompaña al poema.»

No podían faltar a la cita Pasternak, Zabolotsty, Tvardosky, Nicolai Aseiev... Boris Leonidovich Pasternak (1890-1960), autor, entre otros, de *Lírica georgiana* y *Poemas escogidos*, destacó igualmente como traductor de Shakespeare, de Goethe y Shelley. Su arranque fue futurista; luego se inclinó hacia lo épico. Su imagen de la Revolución se liga-

ba con fuerza a la Naturaleza. Quiiso ir hasta lo esencial. Pasternak buscó las raíces. Hasta el latir de los días pasados.

Entre las mujeres poetas que aparecen representadas, Anna Ajmatova, ya citada. Y Olga Berggolts, Liudmila Tatianicheva, Maia Borisova, Svetlana Evseieva, Tamara Yirmunskaja, Bella Ajmadulina, Tatiana Kuzorleva (con un hermoso poema, «A través de la nieve»), hasta un total de trece, sin contar a la propia Kazakova; ésta no deja de incluirse con unas composiciones pertenecientes a su libro *Recuerdo* (poemas escogidos), fechado en Moscú, año 1974.

Con la Revolución, un cambio de más de noventa y tantos grados se impuso a los poetas rusos. La poesía tenía que acusar, poner en verso y alma todos los giros y rompimientos históricos. Ante una ruptura con lo tradicionalmente decretado, había que desterrar las antiguas voces y ecos. Tras la implantación del sistema socialista, nada iba a marcar tanto la historia de la literatura rusa como la Segunda Guerra Mundial. Y renace la épica. Así el caso de Mijail Lukomin, que se consagró a la camaradería en los campos de combate, y los poemas de Konstantin Simonov, decididamente heroicos.

Uno de los rasgos que más caracteriza a la poesía ruso-soviética es, como ya se anotó, su alcance a niveles populares. Las masas intere-

sándose por las publicaciones de versos. La poesía ya no era el culto casi secreto de una especie de secta reducida. Y uno de los más aclamados, viajero infatigable por toda la Unión Soviética, será el poeta, nacido en 1933, Evgueni Alexandrovich Evtushenko.

Apasionado por los temas que vive el hombre de su tiempo, Evtushenko entrega a los cuatro puntos cardinales sus libros *La tercera nieve* (1955), *La ruta de los entusiastas* (1956) y *Promesa* (1957). Merecen una acogida en olor de multitud. Su estilo es vivo, combativo, dinámico. Ataca sobre todo al dogmatismo y la burocracia. El pueblo se disputa sus recitales. Evtushenko anticonformista, desmitificador. Declaró sentirse orgulloso de «haber sido testigo de una época en que los versos se convirtieron en acontecimientos».

Salta a primera vista que esta antología de *La poesía ruso-soviética* ha sido realizada paciente, minuciosamente, tras numerosas consultas. Rimma Fiederovna Kazakova no podía ignorar su responsabilidad al ofrecer este trabajo de trescientas apretadas páginas a los lectores españoles. Y desea que se estimulen los intercambios humanos y culturales. Con vista a un acercamiento entre los pueblos. La antología fue preparada casi con la misma unción con que Rimma Kazakova respira el aire de su patria.

FRANCISCO SALGUEIRO

## LA ELOCUENTE SABIDURIA DE RAFAEL GUILLEN

RAFAEL GUILLEN: *Moheda*. Revista «Litoral» núms. 85-86-87. Torremolinos (Málaga), julio de 1979.

La nueva «Litoral» de José María Amado, continuadora, desde 1968, de la gloriosa «Litoral» de Prados y Altolaguirre, y de aquella otra que en el exilio mexicano reanimaron Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos y Moreno Villa, la nueva «Litoral» digo, ya veterana y cargada de méritos, ha dedicado uno de sus números trimestrales al poeta granadino Rafael Guillén. Reúne este número un considerable haz de trabajos sobre la persona y la obra de Guillén, una breve antología de la poesía guilleniana ya publicada, y —plato fuerte— un libro entero, hasta ahora inédito y el último, del poeta granadino. A lo que se añaden nueve dibujos de otros tantos pintores andaluces, cuatro fotografías de

Guillén, sólo o acompañado, un catálogo completo de la obra guilleniana y una selección, bastante amplia, de la bibliografía crítica relativa a esta obra. Cierran el número una larga y digresiva «Carta abierta a Rafael Guillén», de José María Amado, y el poema de Guillén «Tardes con Blas», que apareció en el número-homenaje a Blas de Otero de «Papeles de Son Armadans», y que se reproduce aquí como homenaje a Otero en su reciente muerte.

Ahora no es oportuno entrar en el análisis de los trabajos de crítica que acompañan a los versos de Guillén en el número de «Litoral» (los retratos y etopeyas del poeta no admiten análisis; todo lo más, reconocimiento del calor y la simpatía —y, por lo general, el excelente estilo— en que están escritos). Pero sí quisiera señalar que habrían parecido deseables, primero, una cierta «puesta al día» de esos trabajos, realizados cuando a la obra

guilleniana le faltaban los últimos y más significativos títulos, y segundo, la concurrencia de otros textos críticos concebidos y redactados *ex profeso* para «Litoral». Yo mismo me comprometo en este reparo, pues mi contribución crítica al número de «Litoral» que ahora comento —entregada muy gustosamente cuando me fue solicitada, pues me unen a Rafael Guillén viejos lazos de amistad y de admiración— data de 1974 y corresponde a la aparición de *Antología poética (1935-1970)* [Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973].

También me importa señalar —y por eso he hecho más arriba, acaso enfadosamente, un inventario exhaustivo del contenido de este número de «Litoral»— que *Moheda*, el nuevo libro de Guillén, aparece, así, arropado en exceso, disminuido de la autonomía bibliográfica, de la entidad textual, que merece y en fin de cuentas necesita. Pese a la pulcritud tipográfica con que la revista lo presenta, pese a venir separado del resto del número por unas gruesas tapas de elegante rotulación y delicadas viñetas, el libro se pierde como tal. Queda, naturalmente, el poemario, que ya es bastante, pero no todo. De lo cual, por supuesto, no voy a culpar ni a la entusiasta y hospitalaria «Litoral» ni al honrado y honroso huésped Guillén. Los libros de poesía tienen sus exigencias, inclementes con las mejores intenciones.

Bien. Ha llegado el momento de hablar de *Moheda*. Para ello resulta inexcusable una rápida «composición de lugar» relativa al conjunto de la obra guilleniana. A mí sí me parece que Guillén tiene razón cuando le dice a Carlos Muñiz-Romero: «Yo he empezado a escribir en los Gestos.» Pero también estoy de acuerdo con la opinión de Muñiz-Romero según la cual los libros de los «primeros tiempos» de Guillén contienen, en germen, los temas esenciales de los libros posteriores y verdaderamente significativos. Quiero decir que es, en efecto, a partir de *El gesto* (1964) cuando la poesía de Rafael Guillén cobra densi-



dad suficiente, superficie precisa y especificidad; y que los cinco libros que preceden a *El gesto* pueden ser considerados, juanramonianamente y sin desdoro alguno —todo lo contrario— del poeta, «borradores silvestres». Una interpretación global de la poesía de Guillén debe aplicarse, pues, al *corpus* de nueve libros que se abre con *El gesto* y se cierra con *Moheda* (excluyo dos antologías, una de Caracas y otra la citada de Sevilla, y la *plquette* de versos taurinos *Apuntes de la corrida*, 1967, manifiestamente marginal). Muñiz-Romero, en su prólogo a la *Antología de Sevilla*, implica en su análisis *Elegía* (1961) para establecer tres épocas: la de «la palabra», la del «clima» y la del «aliento». En lo que sean, para Muñiz-Romero, todos y cada uno de los términos entrecomillados, no puedo detenerme ahora; remito al lector al sugestivo prólogo mentado, en cuyo desarrollo hallará muy interesantes atisbos, tal vez empañados por la *littérature* (en el sentido verleniano de la palabra). Yo, por mi parte, en el texto de 1974 reproducido en «Litoral», distinguía en la obra más válida de Guillén una poesía del «gesto» y una poesía del «límite», entrecruzadas e influidas mutuamente. Entendía yo por «gesto» una actitud y una actividad, ante —y con— el mundo, irrepetiblemente personales; y por «límite», una pura conciencia del misterio, el cual es, en sí, el límite. Y veía al poeta atento primordialmente, y por igual, a lo metafísico-existencial, lo social y lo amoroso. Estas interpretaciones, ¿conservan hoy su posible vigencia, después de la publicación de dos poemarios más, tan caracterizados como *Diez poemas terrales* (1977) y *Moheda*? ¿Ha habido, entre los dos últimos y los siete precedentes, alguna especie de fisura o de inflexión?

A las dos preguntas se debe responder afirmativamente, y ello sin peligro de contradicción. Porque, a mi entender, la poesía de Rafael Guillén recién publicada (*Moheda*, escrito en 1971-1975, es decir, antes que *Diez poemas terrales*, presumiblemente, aunque, por lo que después diré, parece posterior) mantiene su temática y transforma radicalmente sus procedimientos expresivos. Y si mantiene su temática, le son atribuibles las mismas clasificaciones que Muñiz-Romero y yo, distintamente, creíamos reconocer en su conjunto. ¿No ha habido otra cosa, entonces, que un cambio de *estilo*? Pero, ¿es que, en una poesía cabal, de entidad y representación plenas, «fondo» y «forma» pueden separarse y pasar, cada una, por sus propias vicisitudes? Todo está en que los temas —insisto: el metafísico-existencial, el social y el amoroso— siguen siendo los mismos, pero en *Moheda* vienen tratados desde una situación extrema del poeta, situación que, respetándoles la sustancia, les eleva casi paroxística-

mente la tensión de los accidentes, lo cual provoca la alteración estructural del sistema de comunicación. Veamos más de cerca el proceso.

Rafael Guillén ha sido, es, particularmente sensible a esa mutación cósmica que para el individuo se produce al advenimiento de la, llamémosla así, «segunda madurez». La «primera madurez» —no le pongo fechas porque cada individuo vive su propio calendario— impone plenitud, posesión e instalación, tras la juventud, que es crecimiento, anhelo e itinerancia; pero con la segunda madurez llega la clara conciencia de que los dones poseídos han entrado en deterioro irreversible y de que el noble lugar de asiento se está hundiendo irremisiblemente en la nada. Esa conciencia es tanto más lacerante cuanto que el individuo, de una parte, se halla en su mayor lucidez, y, de otra parte, conserva todavía íntegros y en funcionamiento los mecanismos del deseo. *Moheda* es, a mi juicio, un espléndido testimonio poético de tal situación existencial. Sus elementos, repito, son en sustancia los mismos que los de la anterior poesía significativa de Rafael Guillén. Ahora bien: como vengo diciendo, están —en lo accidental, en cuanto también son transcurso— elevados aquí a una tensión casi (o sin «casi») paroxística. El componente metafísico, que antes era, sobre todo, un dolorido, pero hasta cierto punto resignado (porque aún vencible) *sentimiento del tiempo*, es en *Moheda* una estupefacta constatación del acabamiento; el recuerdo es una despedida, o un reconocimiento de premoniciones del final, y la esperanza —voluntad de paz con el futuro—, experiencia de la *déréliction*. Respecto al componente social, habríamos de retroceder, para entenderlo exactamente, a consideraciones que exceden los límites del presente comentario. En mi trabajo sobre la *Antología guille-niana* de 1973, yo veía en Guillén un poeta social «en sentido lato», comprometido sólo a nivel personal y de «com-pasión», fuera de cualquier ideología. Ahora, pasado ya el alboroto de *aquella* poesía social, desaparecidas —u ocultas— las coerciones que operaban sobre nuestra colectividad, tendríamos que replantearnos la entidad de lo que en otros papeles he llamado «poesía de la convivencia»; y las conclusiones a que llegaríamos, de seguro distarían mucho de los fútiles —por más que, en muchas ocasiones, no todas, fervorosos— pronunciamientos de entonces (aunque, desde luego, no incurrirían en la fácil negación absoluta que gritan hoy ciertos superferolíticos neoesteticistas al uso). En todo caso, el componente social de *Moheda* se sitúa, conforme a la situación general del libro, más arriba descrita, al otro lado del compromiso (sea cual sea éste) y de la «com-pasión». Aquí se trata de dejar amarga cons-

tancia de la insolidaridad, del apetito de poder, de la fatuidad; desde el desengaño, desde el escarmiento, con urticante sarcasmo. Aquí no hay ya trasvase de emoción, sino fustigamiento implacable, con el rigor cívico y la ácida gracia ética de un Juvenal. ¿Y el tema amoroso, que se ha quedado el último por razones de mera redacción? En él, precisamente, es en el que más se advierte la conciencia de deterioro irreversible de los bienes poseídos. En un atinadísimo estudio inserto en el número de «Litoral», José Luis Cano habla de «la erosión del amor y de la amada a través de los años, el desgaste del placer y de la felicidad amorosa hasta convertirse en rutina, en sosegada cotidianeidad», y remonta el tema hasta el libro *Límites*. Yo distinguiría entre esa erosión, ese desgaste, lentos resultados del tiempo, así presentes en *Límites*, y el actual —es decir, flagrante, efectivo— «Desguace» (título de uno de los mejores poemas de *Moheda*) de la nave que el poeta pilotó en sus definitivas travesías de amor. La conciencia, y la patética representación, de tal desguace —el término da la exacta proporción del suceso— son la novedad de *Moheda* y quizás el más estremecido, y estremecedor, de los testimonios del libro. Téngase en cuenta que Guillén había sido, en *Hombre en paz*, el poeta del amor «en sosegada cotidianeidad», como dice Cano, y también en «franca y sana sensualidad» como escribí yo en mi comentario a la *Antología*. De otra parte, repárese en que el desguace no pone fin al amor: «la nada / en donde estuvo tu hermosura. Te amo.» De ningún modo estos poemas («Desguace», «Rezumo») expresan el dolor por el fin del amor: el poeta enamorado canta amorosamente los «lugares vacíos», las «siniestras oquedades» de la amada que ha perdido sus gracias. No recuerdo, de la poesía española por lo menos, una actitud semejante, ni de tan extraordinarias consecuencias poéticas.

Pues bien, la situación existencial que acabamos de ver en sus tres componentes principales (el abanico de temas de *Moheda* no se agota con los que he esbozado) provoca y conduce un estado de ruptura con el discurso lógico en que hasta ahora se había venido formulando la poesía de Guillén. Es una ruptura voluntaria y siempre dominada, lo cual no excluye, antes al contrario, un enorme esfuerzo de construcción por parte del poeta. Es una ruptura que abarca lo semántico, lo sintáctico y lo estructural del poema. En lo semántico, hay una renovación fundamental del léxico, con entrada de abundante vocabulario rural andaluz y, a la vez, de materiales intelectuales y abstractizantes; hay también neologismos por composición y por derivación, así como la sustantivación de grupos nominales y de predicados verbales, y la

adjetivación de sustantivos. En lo semántico, se tiende a la interrupción del desarrollo oracional y, muy intensamente, al entrecruzamiento de oraciones paralelas, con lo que, unido al empleo casi constante de las diversas formas del interrogativo, la expresión se hace balbuciente, cortada, desconexa. De hecho se constituye un tipo de efusión caótica que sólo aparentemente se aproxima al irracionalismo o a lo surreal, pues está dispuesta con visible orden intelectual, no exento, a veces, de hermetismo. El poema, que en general mantiene la forma métrica habitual en los últimos libros de Guillén (combinación libre de endecasílabos blancos, con frecuencia de encabalgamientos), suele estar estructurado de la manera siguiente: un plano real «relativo» en el que figuran incluso nombres propios, un plano absoluto en el que se expone (poéticamente, por supuesto) el «pro-

yecto» metafísico, y un plano medio, traslaticio, en el que lo concreto trasciende y funde realidad relativa y absoluta. El procedimiento es complicado, y su estudio, juntamente con el estudio de las apoyaturas semánticas y léxicas en que se articula, exige un trabajo de mucha más envergadura que el presente.

*Moheda* me parece, en consecuencia, un libro de formidable sabiduría, entendida ésta en su sentido doble: como sapiencia, al modo bíblico del *Libro de la Sabiduría* y del *Eclesiastés* (y aun tocado de su misma experta y trágica desilusión), y como destreza en el manejo de una palabra comunicante que el poeta ha sabido poner incandescente. Elocuencia, la suya, de muy laborioso ejercicio, urgida por la carrera del vivir. Auténtica, hondísima, singular poesía.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

## el ocio atento

### LITERATURA UNIVERSAL INFANTIL

CARMEN BRAVO - VILLASANTE: *Literatura infantil universal*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

Hoy, en momentos en que una sensibilidad contemporánea va en busca del tiempo perdido para redimirlo y reavivarlo con un aliento poético, surge también una corriente universalista en el mundo que va en busca de la infancia perdida y rescata libros infantiles olvidados, desempolva viejas revistas y suplementos de los niños para buscar en ellos un último átomo de nostalgia. La moda «camp» invade también el reino de los niños y son los adultos de hoy quienes se empapan de ese mundo encantado, anticuado y tan «suyo» que es el mundo de la literatura infantil. Maestros y artistas, padres, psicólogos y sociólogos ven en los libros de cuentos una pista para indagar en el alma de los niños.

Los maestros encuentran un apoyo didáctico para amenizar sus clases e instruir, los artistas encuentran un medio de expresión plástica o literaria, los padres reencuentran su infancia y se valen de los cuentos para estimular la mente de los hijos, los psicólogos descubren ra-

ros entresijos del alma humana disfrazados en personajes de leyenda y los sociólogos ven reflejados en la obra literaria infantil los distintos momentos claves de la sociedad y de la cultura. En efecto, *Corazón de Edmundo de Amicis* fue el fiel espejo de una Italia en vías de la unificación, el mundo delicado de Oscar Wilde reflejó un ambiente modernista bello y decadente, *El Gato con Botas* arroja luces sobre los distintos estratos sociales de la Edad Media y *Las Mil y Una Noches* reflejan también toda una época árabe marcada por la fantasía y la imaginación.

En fin, ya era hora de clasificar y ordenar todo este material lite-

rario infantil disperso por el mundo, establecer sus características y conectarlas con lo social y cultural. La escritora española Carmen Bravo-Villasante se ha entregado a esta titánica empresa que le ha llevado años de investigación, prácticamente toda su vida. Cientos de libros infantiles antiguos, raros e incunables se apilan en sus estanterías privadas y su coleccionismo de revistas antiguas y libros para niños la ha llevado a relacionarse con bibliófilos de todo el orbe y escritores especialistas en el mundo de lo infantil. De la lectura y análisis de esos libros ha surgido lentamente una investigación que se ha fraguado en un comienzo en *Historias y Antologías de la Literatura Infantil Española, Universal e Hispanoamericana*. Posteriormente, estas investigaciones fueron complementadas y el resultado de estas ampliaciones hechas en los frecuentes viajes de la autora por los países analizados, es justamente la publicación que tenemos en nuestras manos: *Literatura Infantil Universal*, publicada bellamente en edición de lujo, en dos tomos voluminosos por la Dirección General de Desarrollo Comunitario del Ministerio de Cultura.

Resulta interesante advertir el momento atinado de la publicación: el inicio del Año Internacional del Niño. Carmen Bravo-Villasante, siempre oportuna en sus actuaciones, ha inaugurado en Madrid el Año Internacional del Niño con una conferencia en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, sobre el te-



ma «Literatura Infantil, Sociedad y Cultura» y simultáneamente ha visto publicada su obra cumbre, resultado de reflexiones y años de trabajo y estudio.

Muchos son los comentarios suscitados con la publicación de esta obra. Unos elogian la labor intelectual de la escritora, su capacidad de investigación, y su laboriosidad al recopilar datos e interpretarlos. Hay quienes ensalzan también la coherencia de estilo de la obra, ya que es frecuente ver que temas panorámicos son abordados por diversos escritores, en cambio esta Historia Universal de la Literatura Infantil tiene una unicidad de estilo, a la vez científico, a la vez artístico, reflejo de la vasta trayectoria de la escritora. Pero hay también quienes se muestran reticentes frente a la labor única de una sola mujer, capaz de organizar anualmente cursos sobre Literatura Infantil, formando expertos en la especialidad de Literatura Infantil y Juvenil Iberoamericana y Extranjera. Cómo es posible que ella sola lleve el verdadero «cetro» en toda España, en este raro campo específico de investigación literaria. Así es. Ella sola es quien ha hecho posible esta importante publicación suya, no a nivel nacional, ni siquiera a nivel europeo, sino que a nivel mundial. En efecto, existen estudios y monografías sobre literatura infantil a nivel específico, por países, obras o autores, pero hasta ahora no se conocía en el mundo un solo tratado global que recopilara toda la Historia Universal de la Literatura Infantil. Si antes no existían verdaderos investigadores en este campo panorámico, ¿no resulta entonces encomiable esta gran empresa de investigación literaria por países? Y es que no sólo apreciamos el valor de documento de los datos compilados, sino también todo el estudio comparado de la literatura infantil, la confrontación que la autora hace con otras ciencias afines de la cultura y del saber: aspectos históricos y culturales, rasgos estilísticos, corrientes estéticas, movimientos espirituales y significación psicológica y sociológica de los textos infantiles.

En fin, Carmen Bravo-Villasante refleja en esta, «su» obra, todo su estilo internacionalista, su visión del mundo «cosmopolita» y universal. No sin consecuencias, la escritora es una viajera incansable, una «mujer de mundo», conferenciante en todos los lugares de la tierra donde la IBBY, Institución Mundial del Libro Infantil y Juvenil, celebra sus reuniones y congresos. No sin consecuencias, la escritora visita anualmente la Feria del Libro de Frank-



furt y se conecta en todos los países con escritores y artistas relacionados con el mundo infantil y juvenil, aspecto de relaciones humanas y culturales que le ha valido el calificativo de «Congress-Woman» y también «Ciudadana del Mundo», aunque más atinadamente se la ha llamado «Embajadora de las Hadas» porque efectivamente en sus escritos ella nos interpreta los mensajes secretos de las hadas, nos habla de un mundo mágico donde habitan damas y princesas, ogros y dragones, brujas y huríes, lobos y hermanastras y también cisnes negros encantados, sapos con coronitas de oro que son —en la realidad— príncipes. Fantasía y realidad, imaginación y vida, la eterna oscilación pendular de la literatura infantil, que Carmen Bravo-Villasante nos explica y descifra en su gran obra.

De especial interés resultan los capítulos dedicados a la Literatura Infantil Española y en general Europea, pues es en este continente donde encontramos los eternos «clásicos» de la Literatura Infantil: la melancolía nórdica de Hans Christian Andersen y su Patito Feo; el refinamiento aristocrático —y por momentos macabro— de Charles Perrault; el mundo disparatado del «non-sense» de Lewis Carroll con su Alicia en el País de las Maravillas o la deliciosa historia de Peter Pan de Barrie, síntesis estilizada de los tópicos de los cuentos para niños; el exotismo de Emilio Salgari y su Yolanda, la Hija del Corsario Negro, novelas juveniles que compiten con las de Enyd Blyton o con las de Julio Verne, precursor de un científicismo fantástico y alocado; el germen de lo popular en las pesquisas nórdicas de los Hermanos Grimm, vibrando ellos al mismo entusiasmo que la dama Fernán Caballero, recopiladora también de las

historias perdidas en los pueblos de España. Gracejo y andalucismo en sus deliciosas recolecciones «camp» del más puro folklore tradicional infantil.

Porque es cierto. Es justamente en la literatura oral donde encontramos la verdadera cantera virgen e inexplorada de la literatura infantil: «rondas» y adivinanzas, canciones de corro y comba, oraciones infantiles, adivinanzas y acertijos, charadas y jerigonzas, trabalenguas, «nanas», fórmulas de juego y cuentecitos de fórmula forman un verdadero «corpus» que encontramos disperso por el mundo oral y que la investigadora Bravo-Villasante se ha preocupado de clasificar e interpretar.

Al respecto, no podemos dejar de citar la magnífica edición que la escritora ha hecho de recopilaciones del folklore oral infantil universal. Me refiero al maravilloso libro Adivina Adivinanza, Premio Nacional de Literatura 1978, editado con unos encantadores cromos anticuados seleccionados por Miguel Angel Pacheco. Nos sorprende —en efecto— la vitalidad de esta escritora, su fertilidad literaria, su incansable actividad y dinamismo en pro de la investigación y del contacto humano y cultural.

Literatura Infantil Universal es una obra destinada a un público lector muy amplio. Los especialistas en literatura descubrirán un mundo artístico nuevo, pues siempre se ha tenido a la Literatura Infantil un tanto relegada a un subgénero o género menor, y el mismo Benedetto Croce había dudado de su calidad artística, considerando que la Literatura Infantil tenía elementos extra-estéticos. Inspirado en los valores del «arte por el arte», Croce subestimó la Literatura Infantil e incluso hasta hace muy poco en España se la tenía como género de dudosa calidad literaria. Súbitamente la Literatura Infantil vuelve a ser iluminada y los especialistas en literatura se asombran cuando se asoman un tanto escépticos a ese mundo y descubren elementos literarios y valores humanos insospechados, incluso descubren infinitos niveles de lectura. Esto es fundamental para entender el nuevo giro que ha tomado la Literatura Infantil reivindicada y revalorizada en una época en que se ha puesto de moda el valorar lo que se tenía por despreciable. ¿No vemos acaso a nuestro alrededor cómo se desempolvan los viejos muebles del desván para volverlos a poner en uso? ¿No se resucitan los viejos filmes de estrellas olvidadas y se escuchan discos pasados de moda para delicia de los nostálgicos? En



la era del mundo «camp», la mirada se dirige hacia atrás y tomando históricamente los motivos «cursis» y «kitschs» descubrimos que podemos verlos con una óptica nueva y moderna y que esa óptica nos arroja luces insospechadas para comprender y entender nuestro presente. Aunque no sea más que por coleccionismo o por buscar un rastro melancólico de nuestra infancia, hemos de volver a hojear los viejos libros de nuestra niñez y si nuestra mirada es aguda, podremos «ver bajo el agua», descubriendo matices que jamás imagináramos. Por eso, el especialista en literatura vuelve también su mirada atrás en busca de los libros de la infancia.

Los educadores, profesores y maestros encontrarán también en este libro una gran ayuda didáctica para motivar sus clases, e incluso los padres aprenderán a descubrir

la importancia que tiene la Literatura Infantil en la formación de la sensibilidad ética y estética del niño. Porque es cierto. Los padres de hoy se muestran mucho más abiertos a los cambios culturales del mundo moderno. Pareciera que los padres de ayer, los tradicionales, no tenían verdadera inquietud en los libros que leían sus hijos, limitándose de vez en cuando a comprarles «cuentos», sin preocuparse de la calidad de los mismos, muchas veces los «tebeos» suplían las lecturas de los clásicos infantiles. Hoy, tanto los padres como los mismos libreros se dan cuenta de la importancia que va teniendo la Literatura Infantil y del papel orientador que ejerce en el alma del niño. Hoy más que nunca, las editoriales publican nuevos títulos en ediciones al alcance de todos, porque editoriales, libreros y padres creen —hoy más que nunca— en la

formación del niño de hoy que será el adulto creativo de mañana.

En fin, no nos queda sino resaltar y aplaudir el mérito de esta gran obra de investigación literaria, la envergadura de su fantástica temática, y la importancia que tiene en la complementación de la formación de padres y educadores. Y si a esto le añadimos la calidad de las ilustraciones de M. Boix y la abundante bibliografía que nos aporta la autora sobre la Literatura Infantil de los cincuenta países analizados, tendremos que decir que estamos en presencia de una obra de inmenso interés, editada oportunamente en el Año Internacional del Niño, obra cumbre y primera publicación mundial de esta importante y —a decir verdad— «cosmopolita» escritora española que es Carmen Bravo-Villasante.

MANUEL PEÑA MUÑOZ

## SOBRE LA NARRATIVA ANDALUZA UNA PROPUESTA

A principios de la presente década, y como respuesta al reto que suponía la existencia misma del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana, se produjo en España un repliegue de la literatura sobre sí, una interrogación vivísima acerca de la naturaleza de la misma, que trajeron como consecuencia, de una parte, el rechazo del ideal autárquico propiciado por el falangismo desde el inicio de la guerra civil, por el franquismo desde que acabó ésta, y por la oposición —como fruto de una interpretación adialéctica de los principios del realismo crítico— desde que pudo empezar a hacerse oír, y de otra, la denuncia de todo aquello que la había mantenido al margen de la evolución general del arte en los países democráticos y la lógica potenciación de los elementos estéticos homologables con los del exterior que habían pervivido aquí, cayéndose en la cuenta, entonces —tras el movimiento de autoanálisis que ello provocara—, de que dentro de la narrativa española del momento existía una parcela, la andaluza, extremadamente rica en nombres y —lo que era aún más importante— caracterizada por una serie de notas semejantes a las que habían asegurado a la latinoamericana su prestigio internacional: un gran potencial imaginativo, insólitas virtualidades en el orden de la creación verbal, muy especialmente.

La previsible reacción frente al descubrimiento de este hecho no se hizo esperar: la crítica —sin advertir que, dada la inexistencia de apoyos políticos y económicos, se abocaba al fracaso— quiso copiar el lanza-

miento que diera lugar al *boom* antedicho e inició una bienintencionada pero pobre promoción de aquéllos a quienes daría el nombre atroz de *narraluces*, no consiguiendo con esto más que suscitar una polémica de cortos alcances acerca de la existencia o no de una narrativa andaluza. El tema, sin embargo, había cobrado corporeidad de dicha manera, forzando a la reflexión, y dando lugar a libros —como *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*, de José Luis Ortiz de Lanzagorta, y *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*, de Juan de Dios Ruiz-Copete— que planteaban de modo correcto el problema subyacente —el de lo andaluz en literatura—, pero sin que a causa de las circunstancias políticas del momento —últimos tiempos de la dictadura y primeros de la democracia— pudieran poner en juego el factor de orden no literario que iba a permitir, poco después, entrever la solución buscada: hablo del resurgimiento del nacionalismo andaluz.

La cuestión de si puede hablarse de una narrativa andaluza propiamente tal, con características definitorias radicales y dotada de autonomía, involucra, en efecto, otra más general —la de la cultura andaluza—, la cual, a su vez, no puede ser considerada con justeza sino dentro del marco de lo político; es decir, no en función exclusiva de un pasado, de la historia, sino, por modo primordial, en función de un proyecto colectivo de futuro: aquel que propugna la toma de conciencia comunitaria del ser andaluz, la voluntad de jerarquizar



los elementos que configuraron dicho ser andaluz en función de unos objetivos concretos, la decisión de arbitrar los medios necesarios para que la autonomía andaluza se convierta en un instrumento de liberación a todos los niveles.

La primera pregunta, pues, que hay que hacerse al respecto es: ¿existe una cultura andaluza o, al menos, la base imprescindible para que esa cultura pueda nacer como efecto de una decisión de orden político? El factor lengua, que algunos tienen hoy a considerar decisivo, no representa aquí un papel de primer orden, pues no cabe referirse a una *lengua* andaluza; hay, sí, un *habla* peculiar, fruto entre otras causas de una mayor libertad frente al castellano, pero nada más. Sin embargo, no olvidemos que, según prueba el ejemplo israelí, la lengua no constituye en sí un dato fundamental: que el hebreo fuera una lengua muerta desde hacía más de dos mil años no supuso un obstáculo a la hora del resurgir del nacionalismo judío, el cual la hizo suya y la revitalizó por una decisión exclusivamente política. Por lo que hace al factor territorial, en cambio, ¿qué duda cabe de que, en términos generales, Andalucía constituye una unidad en la diversidad, claramente diferenciada del resto de la península? Más importante que ello, no obstante, es el hecho clave de su unidad histórica. Andalucía—según testimonian sus usos y costumbres, su compartido modo vital, claramente irreductible a los modos vitales de los demás pueblos que integran el Estado español—ha tenido una historia y tiene un presente que hacen de ella un caso aparte dentro de la península: cuna de la más antigua cultura de Occidente, abierta desde fechas remotísimas a todos los influjos, se caracterizó desde muy pronto por una capacidad de sincretismo que hizo de ella el espacio idóneo para el desarrollo no conflictivo y conjunto de las más diversas culturas, trascendidas todas ellas en una síntesis inimitable que tuvo su momento de máxima floración durante el siglo XI, cuando la coexistencia de moros, judíos y cristianos dentro del orden musulmán fue tan equilibrada y perfecta que el islamismo español pudo ser visto por el oriental como una realidad prácticamente autónoma—y no olvidemos que el orden citado pervivió en amplias zonas de Andalucía siglos después de que fuera erradicado del resto del país—. Esa unidad histórica—consecuencia de la mencionada capacidad de síntesis, y potenciada por la permanencia de lo musulmán hasta los albores de la Edad Moderna y por las peculiaridades del reparto de tierras en la fase

final de la llamada Reconquista—se ha visto acentuada, por otra parte, en los dos últimos siglos a causa del papel que le fuera asignado a Andalucía por el capitalismo español: el de reserva de materias primas y de mano de obra barata, lo que ha tenido como efecto—indeseado por los responsables de ello—conciliar—de modo semejante a lo sucedido en los países colonizados—nacionalismo y progresismo, busca de la propia identidad y de la liberación del hombre, hasta el punto de que andalucismo y derechismo han acabado por convertirse en términos incompatibles; y andalucismo e izquierdismo en palabras sinónimas.

Las conclusiones que cabe extraer de lo que antecede son simples, aunque irrefutables: contamos con los elementos para la creación de una cultura andaluza, pero no con esa cultura, que únicamente podrá nacer como efecto de una decisión política, como fruto de una autoconciencia nacional. Y en prueba de que tales afirmaciones no son gratuitas, aduciré un ejemplo especialmente ilustrativo: el de la existencia de un arte popular específicamente andaluz, el flamenco, testimonio de una cultura embrionaria—rebajada a la condición de folklore por las élites—en la que se manifiesta la conciencia que de sí tienen los andaluces en cuanto tales. El flamenco, en efecto, se diferencia del canto y del baile folklóricos hasta tal grado, que resulta imposible homologarlos: es un arte—dando a esta palabra su valor menos condescendiente y más estricto—fruto de la confluencia de muy varias corrientes musicales, a las que trasciende en una realidad estética nueva, irreductible a cualquier otra, y no una mera adaptación o simplificación de formas preexistentes del arte llamado culto, ni el resto fósil de manifestaciones estéticas primitivas; es un arte en evolución, en perenne cambio; es un arte, en fin, donde se unen y reconcilian lo colectivo y lo individual, con predominio de este último: el antifolklore, en suma.

¿Nos extrañaremos, en consecuencia, de que constituya la base a partir de la cual ha podido fundarse la única forma de actividad artística que, integrada en la cultura oficial española, quepa calificar de estrictamente andaluza? Me refiero, qué duda cabe, a la poesía andaluza, la cual debe su condición de tal a su filiación con respecto a la poesía popular, innegable en figuras de la magnitud de Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, adelantados de ese arte radicalmente andaluz al que todos aspiramos.

Hasta fecha muy reciente, hasta la segunda mitad de los años 60—comienzo de



ese período de fermentación prenatalista que, iniciado en el campo literario, accedería en muy corto plazo de tiempo al ámbito de lo político—, la narrativa hecha en Andalucía o por andaluces no se pone en camino hacia ese punto alcanzado más de un siglo atrás por la poesía, y, en consecuencia, hasta dichos años no cabe hablar de una narrativa andaluza, sino de una suma de narradores nacidos en la región. Y entonces, súbitamente, la situación cambia: los narradores andaluces del realismo social o crítico, que precedentemente se habían servido del ejemplo andaluz para denunciar una serie estremecedora de abusos y crímenes sociales de alcance general, toman conciencia de la singularidad del caso andaluz y se aplican al análisis del mismo, poniendo de manifiesto en sus libros las semejanzas que guarda con el fenómeno colonialista. Es el momento en que comienza a fraguarse lo que será la verdadera narrativa andaluza, todavía hoy inalcanzada.

Asumida en los últimos tiempos por el movimiento nacionalista andaluz la tarea política de luchar por la justicia en Andalucía, los narradores andaluces—sin renunciar a su participación en dicha tarea—deben ahora de centrar sus esfuerzos en la creación de una narrativa estrictamente andaluza, con objeto de cooperar así en la empresa de fomentar una amplia toma de conciencia nacional mediante el establecimiento de sus coordenadas espirituales. Su papel, en este sentido, puede ser de primera magnitud, dado que la narrativa es un arte intrínsecamente colectivo—el cual reclama imperiosamente, por su propia esencia, la participación, la colaboración del

lector—, y dado, también, que es un arte que ofrece esquemas de vida más explícitos y, por lo general, mayormente conexiados con la vida cotidiana que la poesía. Esos narradores—entre los que me cuento—deberían, a mi parecer, tomar como punto de partida los siguientes supuestos:

1. Hay que asumir por vía activa la totalidad de las culturas que florecieron en Andalucía, y con mayor intensidad las dos grandes postergadas y perseguidas—la musulmana y la hebrea—, con cuidado, sin embargo, de no privilegiar una en detrimento de las otras.

2. Hay que tener siempre presente que la defensa e ilustración de esa pluralidad de culturas implica necesariamente la enemiga contra la simplificación y el dogmatismo, la porosidad frente a lo nuevo.

3. Hay que potenciar el cultivo de la imaginación y de la creatividad verbal, constantes desde siempre del arte hecho por los andaluces.

4. Hay que afianzarse en la convicción de que andalucismo es sinónimo de progresismo—por lo que resulta forzoso prestar más atención a nuestro futuro que a nuestro pasado, y rehuir la tentación esteticista de volver la espalda al mañana y a sus problemas—y de que andalucismo es sinónimo de izquierdismo—pues las derechas han sido y son cómplices del «colonizador» centralista, antinacionalista por tanto.

5. Y hay, en fin, que establecer un máximo de conexiones con la cultura popular, conservadora durante siglos de las esencias andaluzas.

LEOPOLDO AZANCOT

## LA HISTORIA DE PERCEVAL

CHRÉTIEN DE TROYES: *La historia de Perceval o el cuento del Grial*. Ed. Novelas y Cuentos. Madrid, 1979.

Una correcta versión de Agustín Cerezales, bien prologada por Juan Renales, que, sin excederse del tono de «popularidad» que conviene a esta colección, ofrece al lector curioso datos serios y una interpretación suficiente del significado del famoso relato medieval. Para los más interesados, y limitando las referencias al mínimo posible en una nota breve como ésta, hay que citar al gran R. S. Loomis (*Arthurian tradition and Chrétien de Troyes*) y, naturalmente, a E. Faral (*La*

*légende arthurienne, études et documents*). Pero basta la simple edición correcta del *Perceval* para que los lectores españoles queden satisfechos: no abundan los que se ocupan de este gran fragmento de la literatura mundial en nuestro ámbito lingüístico.

Chrétien de Troyes se incorpora al ciclo artúrico relativamente tarde, porque en su siglo existía ya a ambos lados del ahora llamado canal de la Mancha una abundantísima y yo diría que emocionante literatura popular, oral y escrita, en torno al fantástico rey de los celtas. Las fábulas galesas y bretonas, los anales histórico-legendarios, los santorales y las baladas habían venido preparando el campo a Chrétien que, como otros menos imaginativos, encontraron en ese venero un tesoro inagotable.

Pero Chrétien introdujo en el ciclo—hasta entonces montaraz y pa-

ganizante— dos elementos nuevos. Uno, de carácter sociocultural, fue el «cortesanismo» delicado y trovadoresco. Otro, de carácter religioso, fue la cristianización de un mito precristiano, pregermánico, preuropeo. El Santo Grial, por ejemplo, es un elemento de origen literario bastante oscuro que sólo muy tardíamente se incorpora al arturismo, como la idea de las órdenes religioso-militares, que «deformaron»—en el buen sentido de la palabra— los significados míticos originales de la también oscura «Tabla Redonda».

Prescindiendo de todo esto, que exigiría más de un libro, *Perceval*, el *Sir Percival* más conocido, el *Par-sifal teutónico*, es, a mi juicio, con ventaja, el más vivo y sugerente de los relatos de Chrétien, un relato incompleto desgraciadamente. El personaje, ese rústico «Rompevalles» (pues eso significa seguramente Perceval) que abandona la gle-

ba para buscar la gloria, es un muy viejo sueño literario, que ha llegado a nuestros días en muchas pequeñas historias deformadas por el tiempo, la ignorancia y la rutina, como, por ejemplo, *Pulgarcito*, ese «chico que se fue por el mundo en busca de aventuras».

Un buen libro, pues, encantador en todos sus pasajes, extraordinariamente bueno, como narración, en su «primera parte», que da testimonio de la existencia de un escritor de casta. No deja de ser una experiencia fascinante descubrir, de pronto, que hubo un hombre, ya perdido en la profundidad de los tiempos, que se llamó Chrétien de Troyes y que, en sus largos silencios medievales, urdía historias que habrían de llegar hasta el día de los ovnis, los fusilamientos y los novelistas que firman ejemplares en las ferias.

F. MELLIZO

## UNA IMAGEN DEL MUNDO MEDIEVAL ESPAÑOL

MARIO MERLINO: *El medievo cristiano*. Col. «La Historia Informal». Editorial Altalena. Madrid, 1978.

*La Historia no siempre se ocupa de la vela de armas, las fluctuaciones económicas, los conflictos sociales o la evolución de las grandes líneas de pensamiento; estos protagonistas privilegiados por la atención del investigador se encarnan, florecen, en una temporalidad y poseen, por consiguiente, contextos históricos que los explicitan y ayudan a orientarse en la maraña de los hechos que suelen circundar el núcleo del problema. Existe, por consiguiente, una historia de lo cotidiano, una tentadora aventura intelectual a la que no siempre se ha hecho justicia, cuyas alusiones conducen a los elementos históricos en que se fundan las afirmaciones mayores, aunque carezca de la prudente solemnidad académica con que solemos identificar la tarea del historiador.*

Es necesario recordar la edición francesa de *La vie quotidienne au temps de ...*, que lleva publicados ya un centenar de volúmenes y ha obtenido una excelente acogida, no sólo por parte del lector común, sino también de los especialistas. Asimismo, aunque preocupado por otros temas, Fernand Braudel ha demostrado que no debe desdenarse el estudio de la Historia a ningún nivel en su obra *Civilisation matérielle et capitalisme*, donde subraya, precisamente, el desarrollo de la vi-

## HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE LUIS ABELLÁN: *La Edad de Oro (siglo XVI)*. Volumen II de *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid, Espasa Calpe, 1979, 698 págs.

No hace mucho tiempo que comentaba en otro lugar el volumen I de la *Historia crítica del pensamiento español*, del profesor de la Universidad Complutense José Luis Abellán. Señalaba entonces la valentía del autor al afrontar, en un momento crítico, el riesgo de replantearse la historia del pensamiento español para descubrir su posible coherencia y sus peculiaridades. Señalaba también la novedad del método como confluencia de Sociología e Historia del pensamiento, muy útil para obtener las grandes ideas rectoras del pensamiento español que llevan, inevitablemente y aunque con limitaciones, al espíritu y sentido de lo español. Tras este primer volumen, dedicado en buena parte, como digo, a la explicación del método y a la exposición global de unas conclusiones (aunque también se señalan, en concreto, características de los períodos romano, bárbaro, musulmán, etcétera), Abellán aborda, en el segundo volumen, el análisis del siglo XVI hispano, primero de los Siglos de Oro, o parte esencial de lo que otros llaman Edad de Oro. Es, pues, el resultado concreto de la aplicación de su método, con la consecuencia global de afirmar la existencia de un Renacimiento hispano —negado por algunos— con rasgos privativos dentro del común marco europeo, con una cronología bien definida y con unas repercusiones sociales afectadas por la peculiar estructura de castas hispanas y por el hecho histórico fun-

da cotidiana enfatizando el aspecto material, pero no por ello menos legado, de la vida rural y urbana, con la manifiesta intención de proyectar luces sobre el discurso histórico de la larga duración. Por lo que ya se conoce de los volúmenes publicados en la colección «La Historia Informal», y atento a los títulos en prensa, su propósito es acercar una evocación popular, cotidiana, por así decirlo, de aquellos aspectos poco conocidos, pero que conformaron el diario vivir y, por

damental del descubrimiento de América.

Divide Abellán su libro en tres grandes apartados: Renacimiento; Descubrimiento de América; Escolástica española, dejando para el tercer volumen una parte esencial: el pensamiento político. Este esquema, que le permite integrar los elementos básicos del pensamiento hispano en el siglo XVI, le impide incorporar algunas manifestaciones literarias, muy útiles para reconstruir el entramado de ideas de la época. No deja de tener importancia, por ejemplo, el teatro como expresión de un modo de concebir lo religioso, como enfrentamiento campo-ciudad o reflejo, en ocasiones, de la oposición cristiano nuevo-cristiano viejo. Lo mismo habría que pensar de la relación Arcadia-novela pastoril y la justificación social de esta vuelta a la naturaleza. Importante es también la vinculación del concepto de aventura en la prosa de ficción caballeresca y bizantina y la aventura real que supone el adentrarse en tierras desconocidas de que nos dan cuenta los cronistas de Indias o la aventura, dolorosamente real, en los campos de batalla. Y esa cara amarga de algunas novelas picarescas...

No deja de tener interés también, dentro del marco global del pensamiento hispano, las ideas literarias de los teóricos de la literatura que se agrupan en el bando aristotélico o en el neoplatónico, movimientos filosóficos bien estudiados, a otro propósito, por Abellán.

Este recurrir a testimonios de la Literatura no tiene la intención de mostrar unas ausencias, porque el estudio de Abellán es plenamente coherente dentro de su planteamiento filosófico, que obliga a prescindir de la prosa de ficción, de la poesía, etc. Pero el

su resistencia al cambio, modelaron algunas facetas de la mentalidad —no sólo en los privilegiados, sino también en el pueblo llano— en la Historia de España. La idea apunta a colmar un sensible vacío en la visión que poseemos de la sociedad española a través de las épocas. Tan sólo por esa iniciativa, el ensayo sería ya importante.

Tenemos ante nosotros el volumen intitulado *El medievo cristiano*. Escrito con facilidad, asentado en una sólida armazón erudita, nos ofrece

pensamiento de un pueblo está también obviamente, en su arte, en su literatura, en su folklore, y libros excelentes, como el de Abellán, creo que pueden ser valioso estímulo para que se siga la andadura en busca de una interpretación rigurosa de todas estas manifestaciones que, en un sentido estricto, no entran en una historia del pensamiento.

Contando con las valiosas aportaciones de Bataillon, Abellán replantea el problema del erasmismo hispano, con aportaciones novedosas, tanto al analizar la obra de autores de diálogos (hermanos Valdés, Andrés Laguna), como al tratar de las características generales de este movimiento, en lo político, ético, social, etc. Especial interés y novedad tiene su consideración del valor sociopolítico de la metáfora del «cuerpo místico de Cristo», en cuanto difusora de una cierta forma de igualitarismo, sin anular la individualidad de los miembros que forman el *cuerpo místico*. Idea gratificadora para los cristianos nuevos, acosados por los prejuicios de casta y sangre de los cristianos viejos. Pero hay también en el erasmismo una potenciación de la socializante actitud evangélica, que Abellán rastrea en Vives, Soto, Robles, Castriello, a quien califica de precursor del socialismo. Por otra parte, el estudio que hace Abellán de Vives como erasmista me parece también un aspecto digno de mención por su novedad respecto de la postura de otros estudiosos del erasmismo. Hoy podría complementarse con el epistolario entre Vives y Erasmo, que ha editado recientemente José Jiménez Delgado (Madrid, Editora Nacional, 1978).

Con su amplia formación filosófica, Abellán aborda el estudio del neoplatonismo y aristotelismo hispanos y la actitud de los precartesianos, como Gómez Pereira, Francisco Sánchez. Los conceptos

de amor y belleza, que constituyen un aspecto básico del pensamiento neoplatónico, son analizados por Abellán en autores como Córdoba, Hebreo, Fox Morcillo. La importancia del pensamiento neoplatónico en nuestro Renacimiento se comprende bien si pensamos en su influjo en la mística, en la conceptualización del amor en los grandes poetas del siglo XVI y también en los teóricos de la literatura, como decía más arriba. Y precisamente, Abellán no olvida estudiar la mística como «uno de los fenómenos más característicos de nuestra cultura», y lo hace desde su formación filosófica, planteando en primer lugar si el misticismo es o no es una filosofía, lo que le lleva después —una vez que ha considerado las etapas de la mística, sus figuras fundamentales, los alcances sociales del misticismo— a reconsiderar el carácter de la mística como conocimiento simbólico, desde una valoración filosófica, renunciando —como el sentido del libro exige— a un análisis literario del símbolo. Resume así el valor filosófico del pensamiento simbólico: «como medio de comunicación de lo inefable; puesto que la experiencia mística es incomunicable en último extremo, pues no tiene carácter descriptivo, el místico ha de recurrir a la sugerencia simbólica para los hombres que se encuentran en predisposición de comprenderla. En el segundo plano, puede tener singular valor el simbolismo como metodología de investigación en el campo espiritual, dado que en este ámbito nos encontramos con experiencias individuales de hechos concretos y singulares que no tienen traducción a un lenguaje conceptual y abstracto; de aquí que en el terreno místico —como ocurre, por otro lado, en la poesía— nos encontremos con que los símbolos no son sólo la única vía de comunicación, sino un auténti-

co instrumento de aprehensión o captación de verdades y experiencias incógnitas hasta ahora para el hombre común» (pág. 326). Me ha parecido oportuno recoger esta extensa cita, tanto por su contenido como por su carácter de síntoma del modo en que Abellán integra en una historia del pensamiento actitudes espirituales que más frecuentemente han tenido tratamiento o desde el plano de lo literario o desde el plano de lo teológico, aunque no podemos olvidar excelentes interpretaciones desde la Filosofía, como la de Eugenio Frutos, por ejemplo.

Abellán, consciente de que el descubrimiento de América hizo surgir un *pensamiento* en torno a la problemática que ese Nuevo Mundo planteaba, dedica una parte importante de su estudio al análisis de las características fundamentales de ese *nuevo pensamiento* sobre un Mundo Nuevo, insistiendo en el sentido de las utopías, el mito del «buen salvaje» y analizando, claro está, el problema del apasionante y apasionado padre Las Casas. Conduce todo esto a la consideración del nacimiento de la Antropología cultural.

La tercera parte del libro está dedicada a la Escolástica española, con el problema de la Contrarreforma, la polémica «de auxiliis» y la gran aportación de Francisco Suárez. Aspectos plenamente integrados dentro de una historia de la Filosofía que también es este libro, en cuanto historia del pensamiento.

Cuando comentaba el primer volumen de esta obra hablaba de una esperanza de ir viendo cómo cuajaban en «casos particulares» las grandes ideas que allí se daban como rectoras del pensamiento hispano, y este segundo volumen nos ofrece ya una primera y excelente comprobación.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

*un panorama rico y atractivo de la compleja sociedad medieval española. El autor cala en usos y costumbres, creencias y realidades, reglas heroicas y estatutos de truhanería; las obras literarias, que tan profundamente sumergen sus redes en el mar de la vida son llamadas a contribuir y aportan datos que esclarecen, en muchos casos, el real alcance del formalismo religioso o la normatividad jurídica de un orden economicosocial montado sobre la base de la hegemonía señorial.*

*Esa feliz confrontación de manifestaciones literarias, surgidas en épocas diversas y variadas regiones, con textos históricos, reglas de caballería, etc., nos ofrece una vívida versión de la imagen que, a nivel popular e incluso en las capas superiores, presentaba la trama social española.*

*Otras veces una canción popular o un texto olvidado iluminan con sorprendentes reflejos ciertos episodios históricos, descorren el velo que oculta la dura realidad de la*

*vida urbana, su mentalidad mercantil, sus iglesias ambiciosas, la inseguridad de sus calles y la sórdida picaresca; la suma, en fin, de hechos vitales que componen su totalidad histórica. También se recompone la imagen cortesana, esa imagen que nos ha legado un modelo demasiado retórico y que alude inexcusablemente a la suma dignidad de la vida noble, al brillo de la corte. Las actitudes señoriales son analizadas aquí desde otro ángulo, más popular, por cierto, pero*

no por ello menos histórico. Desde él aparece delineada una mentalidad que frecuentemente alimenta exigencias desproporcionadas con el papel a desempeñar en la cambiante realidad de su tiempo. Surge entonces con fuerza el choque frontal entre la conciencia de sí misma que la aristocracia se empeñaba en mantener viva y una sociedad, cada vez más abierta, que ingresaba en nuevas formas económicas y sociales; todo ello es perceptible a través de los cambios menudos, demorados en el tiempo, que el autor nos explicita en esa visión de la historia «desde abajo». Así, en el examen de algunos de los detalles que se ocultan tras las minuciosas descripciones que ofrece la literatura señorial, emerge una persistente imagen del pasado, algo así como una referencia con carácter de testimonio al papel histórico desempeñado por la nobleza en todos los órdenes, en momentos en que comienza a ser desplazada en uno de sus terrenos: la economía. «Probablemente, esta coexistencia y la necesidad de reivindicar el orden feudal en su momento de equilibrio y estabilidad —nos dice Mario Merlino— hace que Juan Manuel, en pleno siglo XIV, siglo más crítico en cuanto a la vigencia de ese orden, englobe dentro del estado de los "labradores" a ruanos (los que hacen labrar la tierra, criar ganados, bestias, aves, etc.) y mercaderes, que compran y venden los productos de la tierra. Esa actitud en-

globadora se fundamenta en el hecho de que todos ellos están vinculados a la tierra como centro de actividad productiva: una manera nostálgica de fijar como modelo el tiempo de la nobleza rural y, complementariamente, negar ocultando el progreso de la vida y el surgimiento de una incipiente burguesía». Tal sería, en opinión del autor, el papel jugado por la visión del mundo aristocrático y, consiguientemente, de su contorno social, que nos presenta el Libro de los Estados, compuesto por el Infante.

Similar papel, como elemento diferenciador estamental, cumplen los juegos de la guerra y su factor distanciante por excelencia, que es el costoso armamento del orden feudal. Si el Libro de la Orden de Caballería, de Raimundo Llull, es fundamentalmente un manual del buen caballero, también recoge tradiciones que vienen desde las Etimologías de San Isidoro de Sevilla y pasan por las leyes de Alfonso XI. El oficio de guerrero, ambicionado por muchos, no podía ser desempeñado sino al servicio del poderoso: «El refuerzo de la caballería, así como el progreso en el armamento ofensivo y defensivo, afecta directamente a la consolidación del orden feudal. Dado el alto costo de los implementos guerreros, los nobles caballeros deben ponerse en relación de vasallaje con príncipes u otros nobles. De esta manera reciben estipendios, soldadas o tierras en beneficio.» Era el oficio, a la vez,

del orden social dominante; por consiguiente, debía revestirse de prestigio, y una de las formas de ese prestigio, en la Edad Media, residía en la serie de misterios y en el ceremonial iniciático que requería la entrada en la Orden de Caballería. Merlino recuerda aquí la fuerza que tiene la alegoría en el mundo que está desarrollando ante nuestros ojos, ya que se trata de una zona de la ideología dominante: «El sentido esotérico aporta a la caballería su carácter de actividad sacramental. De allí que las armas posean inclusive valores alegóricos precisos.»

La tarea emprendida con esta obra tiene sus riesgos; el autor del volumen que comentamos así nos lo advierte desde el comienzo de la misma: «Sobremano si lo que se pretende es, como en este libro, descubrir las entrelineas de un discurso que la historia ha tejido a lo largo de mil años redondos: desde la llegada de los godos hasta la expulsión de los judíos.» El resultado, ya lo hemos señalado, demuestra un profundo conocimiento de la Edad Media: de la historia menuda, del detalle, se nos va conformando un sorprendente mundo relegado con frecuencia a la pura crónica o a lo descriptivo, que Merlino integra a explicaciones históricas que coadyuvan señaladamente a una mejor comprensión de la España medieval.

NELSON MARTINEZ DIAZ

## EL ESTUDIO ESTRUCTURALISTA DE LA LITERATURA

En 1967 apareció en París lo que se puede entender por una magnífica divulgación profundizada —valga el leve contrasentido— del estructuralismo, *Clefs pour le structuralisme*, de Jean-Marie Auzias, que Alianza Editorial publicó aquí dos años más tarde (núm. 176 de «El Libro de Bolsillo»).

El estructuralismo, aplicable como «actividad» (en el lenguaje de Barthes) antes que como una nueva concepción del mundo a diversas disciplinas de las ciencias humanas, desde fundamentalmente la lingüística, la semiología y la antropología a las matemáticas, la filosofía, el psicoanálisis, el marxismo y hasta a la genética, generó también una profusa crítica literaria, una «poética estructuralista», en el sentido de teoría de la lectura, y Auzias se lamentó en su momento de no dedicarle al tema las cien páginas que como mínimo se merecía.

En 1973 David Robey, prologuista de una *Introducción al estructuralismo*, compuesta por varios autores, Eco, Leach, Todorov y otros (Alian-

za Editorial, 1976), proponía que el estructuralismo se juzgara sobre la base del potencial que la fecundidad de sus métodos sugería y no, al menos por entonces, como una teoría definitiva de la cultura y la sociedad. En el rápido desarrollo de la perspectiva estructuralista nunca han faltado ni la polémica ni la ambigüedad. Todorov aplicó el análisis estructural a los cuentos de Henry James, lo cual supuso, entre otros muchos intentos, pasar de las definiciones a la práctica. Y ya en esta *Introducción* figuraba el profesor inglés Jonathan Culler con un estudio sobre la base lingüística del estructuralismo, el mismo autor que ahora llega hasta nosotros en lengua castellana con *La poética estructuralista (el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura)* (Ed. Anagrama, Barcelona, 1978), un trabajo serio de 400 páginas, que, en principio, trata de revitalizar la crítica liberándola de una función exclusivamente interpretativa, valiéndose de los principios estructuralistas franceses. A Culler le interesa, más que una crítica que



descubre o asigna significados, una poética que se esfuerza por definir las condiciones del significado. El objetivo principal de este libro «es mostrar que semejante poética surge del estructuralismo, indicar lo que ya se ha conseguido y esbozar lo que podría llegar a ser». Culler describe el estructuralismo con base en sus posibles relaciones con los estudios literarios y los lingüísticos. El modo como los estructuralistas han intentado aplicar los modelos lingüísticos al estudio de la literatura y el uso de la lingüística en calidad de modelo que sugiere la organización de una poética son los dos grandes canales por los que fluye la investigación de Culler.

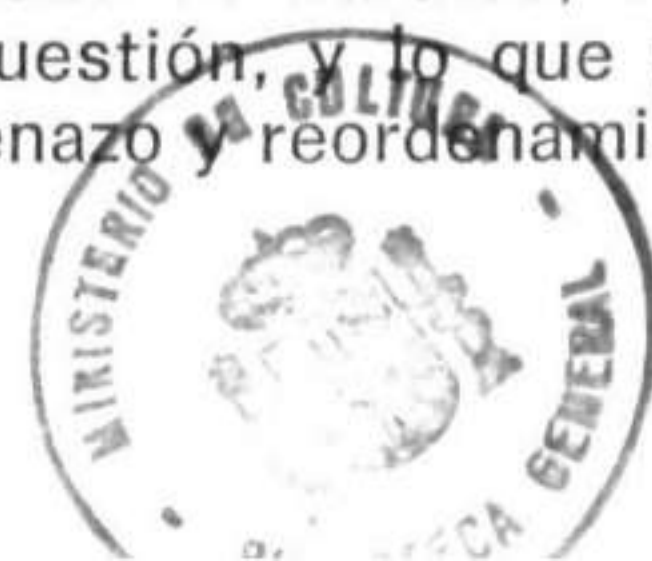
Barthes, que es la figura principal en el dominio de los estudios literarios, definió el estructuralismo como un modo de análisis de los artefactos culturales que se origina en los métodos de la lingüística contemporánea. Si la acción o las producciones humanas tienen un significado, debe de haber un sistema subyacente de distinciones y convenciones que hace posible ese significado. Esta es la base del estructuralismo. Piaget (vuelvo a la *Introducción* antes citada) definió el estructuralismo como un método de investigación basado en los conceptos de totalidad, autorregulación y transformación, común no sólo a la antropología y a la lingüística, sino también a las matemáticas, la física, la biología, la psicología y la filosofía, pero D. Robey quiso evitar confusiones distinguiendo el significado estricto del estructuralismo inicial, es decir, el que se deriva específicamente de la lingüística y se inspira en un pasaje de Saussure y en la antropología de Lévi-Strauss, aplicable a todos los aspectos de la cultura humana, en cuanto que todos ellos, como la lengua, pueden interpretarse como sistemas de signos (semiótica o semiología). Culler afirma la identidad entre estructuralismo y semiología.

Para observar las consecuencias prácticas de la aplicación de los modelos lingüísticos a otros dominios, Culler elige a Barthes (*Système de la mode*) y a Lévi-Strauss (*Mythologiques*), so-

bradamente representativos, pero concluye en que ninguno de ellos ofrece un modelo de lo que debe ser el análisis estructural, lo cual es indicativo del clima polémico (desestimar, en el sentido en que lo hace, a Barthes y a Lévi-Strauss no deja de ser revolucionario, y Culler a estos efectos siempre se basa en una idea particular sobre concepciones erróneas de la naturaleza y eficacia de los métodos lingüísticos y, así, también impugna la tesis de Jakobson —uno de los formalistas rusos, y debemos saber que el estructuralismo se deriva tanto del formalismo como le suministra datos—, en el sentido de que el análisis lingüístico no «proporciona un procedimiento determinado para la descripción exhaustiva e imparcial» de la literatura). Hay que explicar, mejor que las estructuras gramaticales, los efectos poéticos e intentar ver cómo ayudan éstas. Fiel a su idea, la semántica de Greimas tampoco cumple la finalidad del significado total del texto poético. Para Culler la misión de la poética es descubrir la naturaleza y las formas de un *saber suplementario* en la adquisición de sentido y que, por lo visto, excede al análisis lingüístico. Se trata de que «una obra tiene una estructura sólo en función de una teoría que especifica su forma de funcionar, y formular esa teoría es la misión de la poética».

El libro de Culler, que es muy crítico, también induce a la crítica y a la disconformidad en momentos dados, por ejemplo, la interpretación dada a la diferencia entre «habla» y «escritura», la literatura entendida como una «rareza» impresionante distinta de la comunicación ordinaria y a la que, sin embargo, hay que naturalizar y reducir a convenciones. Pero nunca se considera la literatura precisamente como una convención deficiente que, en rigor, no tiene sentido si no se origina en un intento de representación de la realidad «real», los problemas de la literatura como servidumbre y «sucedáneo» de algo tan inamovible y complejo como el, no obstante, espejismo de la realidad. Lo que ocurre es que detenerse en matices de esta especie sería la historia de nunca acabar. Por otra parte, me encanta que Culler, a todas luces un sutil especialista, sea un razonable defensor de la teoría de los géneros, tradicionales o no. Vayamos ya a las conclusiones.

Saliéndonos del texto de Culler, Sartre dijo del estructuralismo, en un arranque de humor (J. M. Auzias), que era la respuesta ideológica de una sociedad tecnocrática que desearía detenerse. También se le estima (leo la opinión en R. Xirau: *El desarrollo y las crisis de la filosofía occidental*) antihistoricista, antihumanista y antiexistencialista: no importa tanto la conducta individual como el sistema que condiciona esta conducta. Las conclusiones de Culler, en un tira y afloja respecto a la autoridad de Barthes, simplifican notablemente la cuestión, y lo que podemos considerar como frenazo y reordenamiento



to entiende que la orientación más característica del estructuralismo es la de valerse de la lingüística para emprender el estudio de los sistemas de signos, aunque dentro de esta perspectiva general haya modos diferentes de interpretar el modelo lingüístico y de aplicarlo al estudio de la literatura. La lingüística no como método de análisis, sino como modelo general para la investigación semiológica. Al estructuralismo le interesa convertir las formas en la esencia del texto o, más concretamente, el intento de convertir el contenido en forma y después «leer la significación del juego de las formas». El estructuralismo es, entre otras muchas cosas, como si dijéramos el significado del significado de la literatura a pesar de ella misma. Todavía el estructuralismo, termina Jonathan Culler, ha de intentar formular las reglas de sistemas particulares de convenciones y no limitarse a afirmar su existencia. Quiere decir que, a pesar de todo, aún entendemos muy poco nuestra forma de leer.

Acotemos por último que la crítica estructuralista comenzó por no querer prestar atención, además de al reino de la historicidad, a las fuentes, a las influencias y a lo biográfico, todo

lo cual se entiende como perteneciente al campo de la crítica positivista universitaria, mientras que el estructuralismo estudia la literatura como un sistema que sólo conoce su propio orden. No hay por qué admitir desde luego que sean excluyentes ambos planteamientos, pero si tuvieran que ser excluyentes, la crítica literaria estructuralista, si no como una idiotez, parecería como una práctica lúdica, refinada y sin demasiado sentido en el fondo, pese a su notable aspiración científica. El terror es que sea verdaderamente así, no ya la obra literaria enfocada por la crítica estructuralista, sino hacer este concepto extensivo al universo y a la vida. Se entenderá mejor si damos la imagen de la cebolla. Para Roland Barthes la obra es como una cebolla, «una construcción de capas (o niveles o sistemas) cuyo cuerpo no contiene al final ni corazón ni meollo ni secreto ni principio irreductible, nada más que la infinitud de sus propias estructuras, que no envuelve otra cosa que la unidad de sus propias superficies». El estructuralismo, con base en la lingüística, es todo y no es nada. Ahí reside su fascinación.

EDUARDO TIJERAS

## DOS NUEVAS COLECCIONES DE LIBROS PARA NIÑOS

«El Zoo Fantástico» y «Animales del Mundo». Ediciones Altea. Madrid, 1979.

Ediciones Altea, editorial especializada en literatura infantil, que dirige Miguel Azaola, y cuyos libros han sido distinguidos con numerosos galardones nacionales e internacionales (el «Cálamo», de Valladolid, el «Janusz Korczak», de Polonia, y el «Jane Addams», de New York, entre otros), ha presentado dos nuevas colecciones de libros para niños, tituladas, respectivamente, «El Zoo Fantástico» y «Animales del Mundo».

El acto de presentación consistió en una rueda de prensa, celebrada en la editorial y formada, en gran parte, por profesionales de la literatura infantil; profesionales que siempre —y con razón— se lamentan de lo mismo: el escaso interés que existe en España por la lectura y el clima de apatía cultural que, en general, respiran los niños españoles en sus casas. Lógicamente se habló de los medios posibles para hacer frente a esos dos poderosos obstáculos y se trató asimismo de encontrar, para ello, soluciones eficaces. Habría que interesar prime-

ro a los padres —se dijo— para que los niños también se interesen (por aquello del mimetismo en los pequeños). Pero ¿cómo llegar a los padres? La respuesta estaría —se apuntó— en los medios de información, en la prensa, en las revistas, en la televisión, principalmente.

Mas, haciendo una incursión en la literatura infantil como tal, cabría preguntarse de igual modo:

- ¿Qué tipo de literatura interesa realmente al niño?
- ¿Se consulta al niño sobre las lecturas que más le gustan?
- ¿Están de acuerdo los especialistas sobre la clase de literatura que más atrae a aquél?
- ¿Habría que ofrecer al lector infantil una literatura puramente didáctica, de creación, o ambas cosas a la vez?
- ¿Es, hoy por hoy, el libro infantil una imposición amable o una opción por parte del niño?

Preguntas aparte, y ciñéndonos al comentario de las dos colecciones de libros antes citadas, hemos de decir que «El Zoo Fantástico» intenta ser el comienzo de una experiencia con la que se quiere acercar a los niños y niñas en edad preescolar al conocimiento de los animales utilizando la vía del humor. «Los animales de "El Zoo Fantástico", según la tradición de los cuentos clásicos, se personifican y adquieren las raras o cotidianas costumbres de los humanos. Así, podemos contemplar a un lobo, de há-

bitos nocturnos, asistir al teatro vestido de frac, o a un tigre salvaje, vestido de hindú, mansamente recostado en un diván. Otras veces, el mundo se torna del revés, y los animales se convierten en cazadores o se sientan, muy serios, en restaurantes servidos por camareros.»

Hay que decir que esta colección, cuya idea y texto es de J. L. García y M. A. Pacheco, está bellamente ilustrada por Nella Bosnia, y consta, hasta el presente, de los siguientes títulos: *El tigre*, *El lobo*, *El codrilo*, *La jirafa*, *El búho*, *El zorro*, *El camello* y *El canguro*.

La segunda colección, «Animales del Mundo», ha sido planeada para introducir a los niños, a partir de los siete años, en el conocimiento de los animales más importantes de la Tierra y su inserción en el medio ambiente. «Cada volumen es la biografía de un animal escrita con sencillez y belleza literaria. El texto sitúa a los animales en un ambiente de aventura muy sugestivo, resaltando siempre las características del animal protagonista y de su grupo, las condiciones de vida en el medio, su comportamiento, las interrelaciones hostiles y placenteras con la naturaleza y los demás animales que habitan cerca de su territorio, el ciclo alimenticio según el ritmo de las estaciones, el apareamiento, nacimiento y desarrollo de las nuevas crías, finalizando con la dispersión del grupo para iniciar un nuevo ciclo hereditario.»



Se observará que en «El Zoo Fantástico» el animal aparece delante del lector representando el papel de una persona humana. (El animal habla como si él fuera un hombre o una mujer.) En «Animales del Mundo», el animal se presenta ante el lector como tal animal irracional.

Los textos de los libros de la colección «Animales del Mundo» son de Angela Sheehan, y su traducción al español ha sido hecha por Miguel A. Diéguez, corriendo las ilustraciones a cargo de Trevor Boyer.

Dos colecciones, en suma, hermosas, bien presentadas e interesantes.

FRANCISCO TOLEDANO

## CIVILIZACION: LOS OLVIDOS DE LORD KENNETH CLARK

---

KENNETH CLARK: *Civilización*. El Libro de Bolsillo Alianza Editorial. Madrid, 1979.

---

Sorprendentemente tarde, aunque no hacía ninguna falta, se ha traducido al castellano el libro *Civilización*, del británico Lord Kenneth Clark. Se trata de trece capítulos, correspondientes a los trece guiones de televisión en que el autor exponía oralmente en 1969, para la British Broadcasting Corporation, las líneas maestras y los hitos más destacados de lo que consideraba la civilización occidental, germinada básicamente en Europa.

Las imágenes sobreabundaban en arte y la fotografía era magnífica. Esto unido al buen decir de Kenneth Clark hicieron del programa un éxito rotundo entre los británicos, hasta el punto de que se emitió por segunda vez en un breve período de tiempo. Los trece capítulos se vendieron como rosquillas a muchos canales de TV, no sólo de habla inglesa, sino también de habla hispana, como tuve ocasión de comprobar en Méjico.

Doy fe, porque yo entonces residía en Londres, de que *Civilización*, de Kenneth Clark era un programa estrella de la BBC. Pero esto fue hace diez años. Pese a toda la «bondad parcial» del programa, TVE no lo trajo afortunadamente a la península, no se si consciente o inconscientemente. La *Civilización*, de Kenneth Clark tenía, tiene, una omisión lamentable, que científicamente ya lo descalifica: estima que España no ha hecho gran cosa por

la civilización europea y occidental; en todo caso, sólo en Arte.

El libro traducido ahora, al cabo de diez años en España, advierte que lleva un prólogo especialmente escrito para esta edición española, el autor señala que su propósito no fue escribir una historia del arte—en cuyo caso «España habría desempeñado un papel grande», sino esbozar una síntesis del nacimiento y desarrollo del espíritu europeo, en la que las referencias a las obras de arte, como materialización de los valores culturales y de las ideas y creencias de los hombres, resultan de todo punto imprescindibles.

El prólogo huele en todos sus párrafos a disculpa y autojustificación de sus omisiones, sin que Lord Clark haya sido capaz de subsanar sus reconocidas lagunas en estos diez años que han mediado entre la edición de John Murray (BBC) y la española. Si desconoce como dice nuestra lengua y país, y no quiso hacer una relación de lo que digan otros visitantes, esta ignorancia culpable del crítico, profesor universitario y director del Museo Nacional de Arte de Londres, Lord Clark merece una aclaración más ostensible en un libro que se titula *Civilización*.

«Hay algunas omisiones en este libro. Algunas de las más graves y ofensivas me fueron impuestas por el título. Si yo hubiera estado hablando de Historia del Arte no me hubiera sido posible dejar fuera a España, pero cuando se me pregunta ¿qué ha hecho España para ampliar la mente humana y para empujar al hombre unos cuantos pasos hacia arriba?, la respuesta es menos clara: ¿*Don Quijote*, los grandes santos, los jesuitas en América del Sur? Por lo demás ha seguido, simple y llanamente, siendo España y desde el momento en que este programa no puede tratar de países aisladamente, no encontré manera de poderme ocupar de este país sólo.» Estas son algunas explicaciones textuales del señor Clark.

En la edición española se nos dice que el libro expone la visión de las grandes corrientes de avance de la conciencia europea y los momentos cruciales de su despliegue, desde la caída del Imperio Romano hasta la época contemporánea. ¿Será posible que el autor, historiador del arte, no vea un aporte singular de España?

En el prólogo-justificación insiste en que la visión humanística de su *Civilización* no le permitían ver una inserción hispánica por ningún resquicio. Clark contesta aunque sin mencionarlo a la erudita respuesta que le dio hace unos años el escri-

tor venezolano Uslar Pietri, cuando todavía no existía una edición castellana del libro.

Uslar Pietri dijo: «la de Clark no es una posición malhumorada, no se trata de un enemigo del mundo hispánico o de uno que lo odia, se trata a lo sumo de alguien que en gran parte ignora al mundo hispánico o que tiene prejuicios contra él, y esto es muy explicable porque en el siglo XVI ocurrió en Europa el gran cisma luterano. Generalmente cuando hablamos de la Reforma y del cisma de Occidente, pensamos que fue una guerra de religión que duró cierto tiempo y se resolvió. Es mucho más que eso, es infinitamente más que eso, fue una gran ruptura de la civilización occidental».

Lord Clark escribe en el prólogo a la edición española que espera que ningún lector sea tan «necio» como para atribuir su omisión española a un «prejuicio protestante», son palabras textuales, que se refieren sin duda a las correcciones que le hizo en su día Uslar Pietri. El prejuicio protestante lo tiene el señor Clark «malgré lui», porque funciona inconscientemente como un atavismo en la sociedad y el profesorado británico—al que él no escapa—como he tenido ocasión de comprobar en mi tiempo de residencia y estudio entre ellos.

Hasta el propio autor se denuncia en el prólogo al considerar a España objeto de interés exótico para los británicos de su generación, frente al atractivo de Italia para sus abuelos. Para la generación de Clark España es algo así como el Finis Terrae de Europa, y, de Pirineos para arriba poco o nada de «humanismo» se habría filtrado.

Pues bien, a pesar de sus justificaciones, el señor Clark cae con su libro en contradicción con el prólogo. *Civilización* abunda en el arte hasta la saciedad y constituye el tronco decisivo del libro. No podía ser de otra manera, ya que el autor es profesor de arte y fue nombrado director del Museo Nacional de Arte de Londres, amén de escribir numerosas monografías sobre «Leonardo da Vinci», «Ruskin», «Rembrandt y el Renacimiento Italiano» y «Piero della Francesca» entre otras. Sus querencias hacia el arte le han hecho poner el énfasis sobre el mismo en su *Civilización*.

Clark ha dado así la razón a su compatriota John Ruskin, quien decía: «Las grandes naciones escriben su autobiografía en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Ninguno de estos libros puede ser entendido si no leemos

los otros dos, pero de los tres, el único importante es el último, el libro del arte.»

«Si esto es lo que el señor Clark entiende por "civilización" es absolutamente imposible escribir la historia de la civilización occidental, dejando pura y llanamente fuera a España y al mundo hispánico» le replicó Uslar Pietri, a quien Clark pretende ahora en su prólogo llamar «lector necio».

No basta, como Clark dice, leerse su capítulo sobre la Contrarreforma, es que se olvida o se salta un capítulo anterior, básico y fundamental para Europa: la baja Edad Media. Después de la disolución del Imperio Romano, «la primera luz de la civilización regresó a través del mundo árabe. Los árabes salvaron la herencia griega, todo lo que pudieron recoger de ella en la debilitada Bizancio—recuerda Uslar Pietri—y la trajeron en su invasión hacia el Oeste y por el puente de los árabes volvió el pensamiento griego a Europa: Euclides, las matemáticas; Platón, la historia, la poesía. El arco maestro de este puente fue España. En ningún otro país se hizo un contacto más grande, más importante y más completo entre el mundo islámico y el cristiano que en el ámbito de la España medieval».

«Durante setecientos años convivieron los musulmanes y los cristianos, cortándose la cabeza a ratos y trabajando juntos otros, y de eso quedó no solamente una floración de monumentos que son de los más extraordinarios del genio humano como la mezquita de Córdoba, sino que quedó una impronta. Futuros papas y abades fueron a Córdoba a estudiar. Córdoba fue durante dos siglos o más la capital cultural del mundo europeo. Allí iban los ingleses, los alemanes, los franceses, los lombardos, a recibir la enseñanza de la sabiduría de los griegos y en Toledo se fundó en pleno siglo xi la famosa Escuela de Traductores, que fue el centro más activo de conservación y difusión de la cultura que conoció la Edad Media. Todo eso se hizo en tierra española, y ese puente tendido entre el mundo de los griegos a través del Islam hacia Europa lo realizó España.»

Las respuestas a esa visión de Clark sobre la civilización europea se pueden encontrar en historias más rigurosas de Américo Castro y Sánchez-Albornoz, en medio de sus contradicciones. La Edad Media fue un cimiento decisivo en la creación europea y sin llegar todavía al Siglo de Oro español, la península ibérica estaba aportando mucho.

No me resisto a transcribir un fragmento del prólogo del propio Sánchez-Albornoz a su España Musulmana, cuando habla de descubrimientos de importancia extraordinaria: «me refiero al hallazgo y edición del *Libro de la Escala de Mahoma* y las jarchas. El primero, traducción latina, castellana y francesa de las leyendas sobre el viaje del profeta por las regiones de ultratumba ha confirmado la teoría de Asín sobre la escatología musulmana de la Divina Comedia, puesto que ha mostrado en qué textos pudo Dante inspirarse directamente al idear la arquitectura de su obra...» Hasta el gran Dante tomó su sabiduría de la España musulmana.

En resumen, la *Civilización* de Kenneth Clark es muy parcial y sectaria. El mismo lo intuye en medio de sus justificaciones. Lo suyo han sido sólo pinceladas hermosas que ponen aún más de relieve las lagunas profundas del conjunto. Al cabo de diez años sobre la primera edición británica, Lord Clark podía haber revisado su obra o de lo contrario haberla confesado y titulado simplemente *Trece ensayos discretos sobre nuestra civilización*.

JULIA SAEZ-ANGULO

## novedades editoriales

JUANA ROSA PITA: **Eurídice en la fuente**. Col. Solar. Washington-Miami, 1979.

ANTONIO FRESCAROLI: **La gestapo**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

GLORIA BALIU DE KIRCHNER: **Ensaladas**. Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

NELSON DE MILLE: **Junto a los ríos de Babilonia**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

ORLANDO MATERAN ALFONZO: **Ese sol que me asesina**. Ed. Contemporánea. Caracas, 1978.

JUAN IGNACIO FERRERAS: **Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX**. Ed. Cátedra. Madrid, 1979.

PRIMO CASTRILLO: **Hermano del viento**. Ed. Juan Ponce de León. San Juan de Puerto Rico, 1978.

LIDIA FALCON: **Los hijos de los vencidos**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

VARIOS AUTORES: **Antología 7**. Colección El Olivo. Ed. Diego Sánchez del Real. Jaén, 1979.

OSCAR GOMEZ-VIDAL: **Definiciones**. Ed. Playor. Madrid, 1979.

VIRGINIA WOOLF: **Fluch**. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

VARIOS AUTORES: **Oriente y Grecia antigua**. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

LUIS AGUILE: **El día en que los perros hablaron**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

JAMES HERBERT: **El superviviente**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **Ojos de perro azul**. Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **Los funerales de Mamá Grande**. Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **La hojarasca**. Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

THOMAS HOBBS: **Leviatán**. (Edición de C. Moya y A. Escotado.) Editora Nacional. Madrid, 1979.

RAUL NUÑEZ: **Derrama whisky sobre tu amigo muerto**. Producciones editoriales. Barcelona, 1979.

TED WILLIS: **El comando Churchill**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

MANUEL RAZOLA y MARIANO C. CAMPO: **Triángulo azul**. Ediciones Península. Barcelona, 1979.

TINA BELLA: **Poemas de una mujer de este tiempo**. Ed. 7. Barcelona, 1978.

WARREN A. SILVER: **La rosa verde**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

W. T. PATTISON: **Benito Pérez Galdós**. Etapas preliminares a «Gloria». Puvill-Editor. Barcelona, 1979.

CARLOS CASTANEDA: **El segundo anillo del poder**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

VICENTE CASP VERGER: **Araira**. Editorial Adelfos. Valencia, 1979.

VARIOS AUTORES: **Círculo en nieve** (Nueva poesía en Valencia). Universidad de Valencia. Valencia, 1979.

ENRIQUE COLOM COSTA: **P. Baran-P. Sweezy. La economía política del crecimiento y el capital monopolista**. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.

PETER BERGLAR: **Metternich**. Editorial Rialp. Madrid, 1979.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## FRANCISCO JOSE GARCIA

*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*

### OTOÑO ENTRADO EN CARNES

I

Un olor imperfecto a desazón, el hueso dulce de una perversión. Cuando camina y muerde como una perra rabiosa, cuando, con gesto suficientemente comprensible, exhibe los terraplenes brutales de su cuerpo, esas carnes ilusas y agotadas de pura arruga. Marta amanece palpándome el sexo; siendo, por decirlo de algún modo, un tacto apesadumbrado, clásico en sus finísimos dedos. Me ruborizo, encuentro pudor en su capricho desmedido; la regaño siempre, antes de comenzar mi diaria vida con una ducha implacable de agua fría. Por asustarme de sus hipocresías baratas, por retorcerme la pulcritud que siempre he llevado conmigo... por todo, ansío tenerla en un poema violeta, en renglones decadentes, amarillo

y angustia en cada parte de tinta, en mi sangre aparentemente teñida de azul.

Comienza a sembrarme el próximo hueco, se empeña, con desusado placer, en agujerearme la juventud, los treinta y tantos años retenidos aún en la conciencia. Tiene verdadero pánico de sus ojeras de mujer casada sin hijos, de las cortinas verdes del salón que ella misma confeccionó en su apresurado tedio. Siempre que puedo, vuelco anhelos, mi humana oficiosidad, sobre su innata pedantería: «Mujer encinta de un desconocido rey moro, soberbio héroe de una poderosa dinastía. Mujer leyendo un libro toda la vida, un inicio de corrupción desde la primera página. Mujer sin hombre. Tú.»

Próxima a la defecación de un amor denso, ventosea, poco a



poco, un corazón ruidoso, de bocinas informales, toda la primitiva alegría de la tonta quinceañera. Ajena a mis camisas sin planchar, a mis pantalones descosidos, inventa un marido principesco, la santa voluntad de ponerse aladares antes del beligerante plato de cena. Se desviste detalle a detalle, desnuda ya, enrojece ante la mirada trémula de un niño asustadizo: ese hijo nuestro, el eterno ausente. Y estalla la vergüenza desde su remoto origen.

Sentada en mi modesto escritorio, releo unas notas de oficina: «Cuenta bancaria a pagar por don ... Saldo registrado el día ...», me conoce, sí, adivina mi acción permanentemente interior por el pulso con que han sido escritas las notas del Banco. Me descubre un error de cálculo, posiblemente, un despiste absurdo mientras clasificaba, sentadito en mi despacho de auxiliar, unas mujeres acartonadas, sueños casi palpables; nochechitas con sexo y dinero en el bolsillo, próximas a las calles de los clubs con faroles rojos en todas las puertas. Después de revividos mis actos del día, procura entontecer el silencio; intenta soltar la oportuna carcajada, inicio de una discusión tan estúpida como rutinaria. Me ve maldito, improbable, ejecutado ante una comisión de damas adineradas protestando ante el gerente o el director general por mis lamentables servicios. Me extermina, y mientras dura la masacre, me enseña una marca de mujer todavía, algún minúsculo resquicio de luz. Cierro los ojos, me aparto de un amor de noviazgo, aquellos cómicos encuentros en la esquina del cine Doré... cuando ilusa, amable en su coquetería, me ofrecía los labios, la lengua generosa y entregada. Me aparto, sí, de los imperialísimos senos que abultaban bajo un suéter de rayas feísimo. Prosigue rompiéndome, modificándome la sangre, insultando algún escondido rencor que, a veces, saco entre dientes. La observo, calmada ya, coger el abanico y darse aire, adoptar postu-

ra de meretriz, en señal de castigo. Me duermo, por fin, entre el inevitable murmullo de la televisión y sus desconchados reproches; me abandono al sueño para amanecer fresco, diario, encogido de hombros y de hombre, dispuesto a escuchar una cantinela, un arrumaco sinceramente aburrido.

## II

La primavera es gorda; los ramajes, ajustados, ocultan una tierra muerta, un deseo de arena. Las hojas, siempre las hojas, escondiendo misterios, probabilidades... Sacrificada la voluntad, desperdiciando el amanecer blanquecino, me sonrojo ante la inevitable dejadez de mis actos. Todo cobra un repentino y remoto amor muerto: como la sangre acústica, el golpe de vida que se escucha a distancia. Muero con rubor espeso, con la fijez extrema de un arrepentimiento.

Marta es indiscutible, amarra la palabra a su oreja, hace palpitir a un Eolo desflechado y tontamente sordo. El eco de amar sin prisas, rebotando el sonido en la esfera última del mundo; ¿amar a quién? Sin labios, mudando de congoja pero siempre dispuesto a recitar el esplendor negro de una lágrima; sin razón aparente, entro vivo por una belleza caduca. Entro y salgo...

Asiste continuamente a unas clases de Historia. Reúne inteligencia, furor, afinidad con el silencio; estudia la ilícita entrega de armas de no sé qué comandante de la Segunda Guerra Mundial. Se hace fuerte en su reducto, en su desproporcionado corazón rojo confuso; se consume como una muerte redonda, en ciclos biológicos. Y al desgastarse es parte de mí, el esfumarse entre negaciones y brotes de carcajadas vacías, es más mía y tangible que nada. Añora una participación fulminante, la consideración que merece una madre de familia sin hijos... Rebusca bofetadas y tiempo de espera, añade a su desazón un niño puro, reconciliable. «La veo impávida aterrorizar una continua inactividad, fruto aparente de su desamor. La oigo mugir como una mitológica y brava tormenta, con la inexcusable embestidura de su lirismo roto. La toco en un paisaje inacabado, en un lienzo tristísimamente húmedo: es arte en confección, labio enarcado geoméricamente. La huelo en mi sentir, en un olfato ignorante; sola y cruda, sin condimento apreciable para mi regusto. La saboreo en una digestión asquerosamente humana, entre unos dientes calcinados como piezas accesorias de vida.»

Urde su conversación, prepara una monotonía ensalzada, ágil como la historia de un crimen propio e imperfecto. Traspasa el vuelo simple de mis fantasías atrancadas —en esto reconozco mi inutilidad como poeta y como hombre, siempre en este orden—. Y mientras parlotea incesantemente crujen sus carnes, todos sus movimientos, como maderas carcomidas por un tiempo imperdonable. Está con su llaga de mujer, válida para la autocrucifixión. Es parte integrante de mis naturalezas muertas, de una vida sembrada con mala semilla. «Eres un uniforme y distinto canalla, un notabilísimo galán de aires crédulos, eres lo más importante de mi tragedia. Común, renegrido como un sentimiento indomable, favorable a mi causa, a mi irremediable concepción de los crepúsculos y las horas en-



charcadas de carne corrompida y fatiga...»

Marta relampaguea: es una belleza acurrucada, intermitente. La gruesa bondad encerrada en una sonrisa furtiva, pero intachable; el corazón turbio, todo, engrandece su altiva soledad. Resguardada sobre un fondo de tela gris, aplastada contra los cristales húmedos del balcón, continúa bordando manteles de seda. La manida es, en este caso, una alcoba semidesértica, vacía de mí; ella suele escuchar allí la breve sonata que llega desde la calle, una melodía ininterrumpida, vorazmente audible. «Y desde el recóndito silencio que oigo en rebanadas, la insólita cordura de vida, desde una orilla fácil y al margen de toda esperanza, nuevo los instintos, la irónica tersura de una noche poco compacta.»

Marta es una estrella inventada, la propiedad intelectual y vi-

va de mi humana corrupción. Porque la deseo a veces en mi extrema y venturosa retirada; porque, a tientas, la encuentro jugando con molinillos de viento... Marta es anchura de carne, poema culminado, a pesar de todo. Cuando surte efecto la patada interior, cuando se queda vacilante en el umbral del amor, cuando traspasa una vivencia sórdida y egoísta, entonces se me representa como una diosa prolongada, como una suave divinidad que acontece en mi vida desconchada. Sé que a pesar de

todo la amo, sin palabras, con la inteligencia callada y común de un beso. Quizá resulta, ahora, desesperadamente ineficaz, quizá se halla enguantada de sudor y menopausia, pero siento tranquilamente un gorgorito de macho vibrante: el rito último, quién sabe si fallido, de un amor llevado a sus últimas consecuencias.

### III

Sé que el silencio reclama una víctima. Con buena ciencia descubro un interrogante en su rostro, una pregunta fundamental en forma de manchita facial. La frente rugosa, baja la mirada, y el corazón, sufragado como un gasto anticipado, se acurruca tras un jersey de lana gorda, confeccionado con un orgullo fácil e irreprochable. Sé que la aventura de llegar a la razón es una vulgar propuesta. No puede lo



meramente racional confundirse con la negra suerte de los devaneos de Marta.

«Voy a arrojar pedacitos de cielo, minúsculos y ardientes pañuelos bordados en una mágica silla de tardes y tardes. La costurera recibiendo tejidos y desmanes, abusando del placer enmascarado de cierto celestinaje con una florecida, y, por fin, resucitada amiga: la que es menester visitar respetuosamente, la de la gracia y la sonrisa agitanadas en medio de un fuselaje de pavoneos y dengues. Marta entra fuerte, por desgracia; escucha y calla ante la princesa intrusa que tiene una lágrima tonta en el umbral de las mejillas. Voy a ser ruin, a motivar la resurrección de un otoño entrado en carnes, porque así, oscuro y maquiavélico hago, y des-

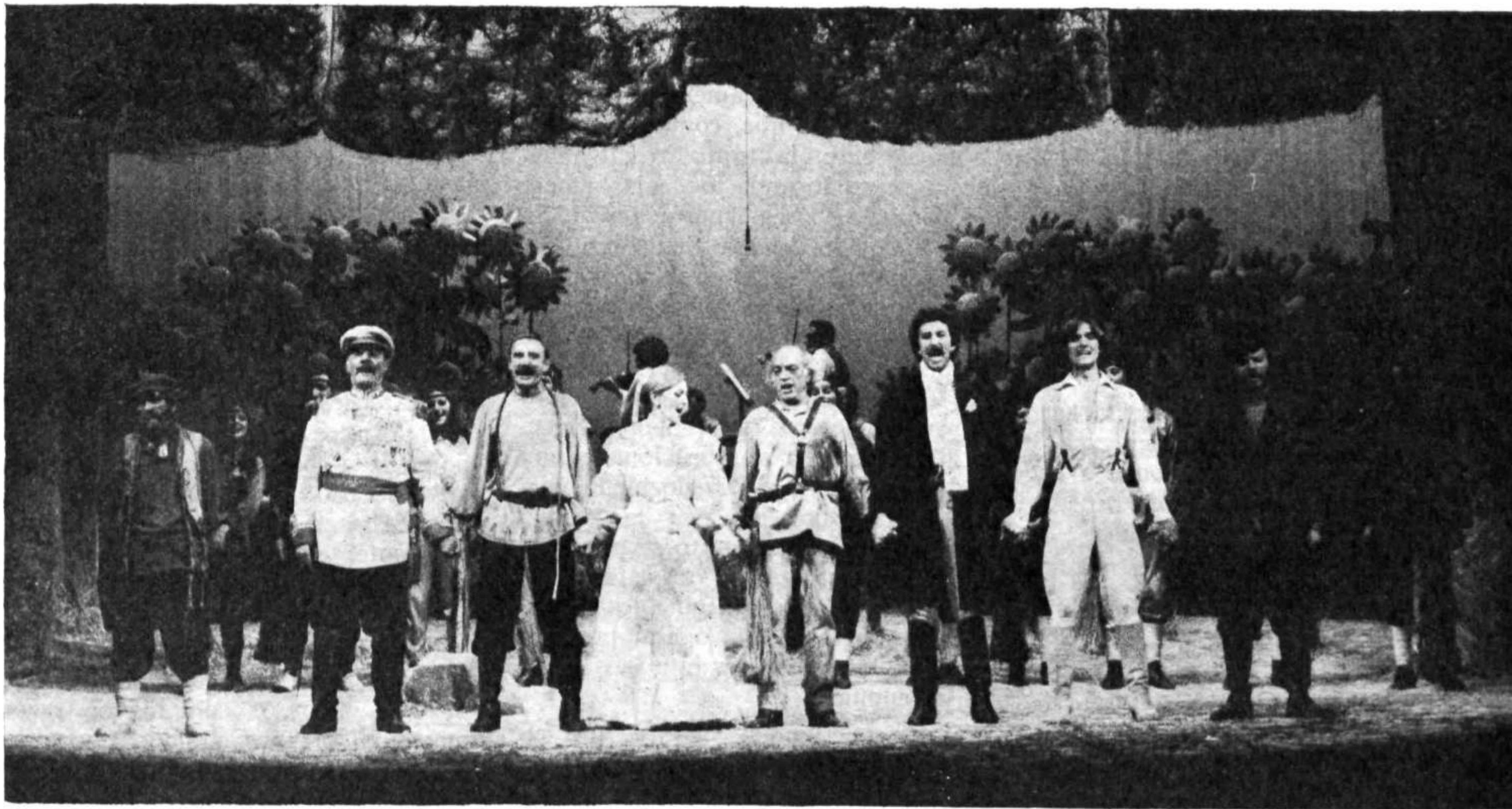
hago a Marta a mi voluntad. De todos modos, ya conozco la intachable reputación de una cualquiera, de una antigua esposa mía abandonada al pillaje y a la limosna carnal.

Sujeta a un llanto intermitente, bondadosa, esculpe oralmente una copla que habla de viajes y amantes orientales. Inmodificable, lógica y dispuesta a ser arpía, a cumplir con la santa bendición de la lengua larga. «Y si te vas de la lengua te llamo zorra, escupitajo femenino, y me cago en tu bondad falsa, en la espumosa miseria de unos sermones cuajados de vanidad. Y si me denuncias en nombre del amor, cacho puta, el diablo ha de ignorarte, porque no habrá siquiera un lugar para tu maldito cuerpo. Si me desprecias sólo por tu propio desgaste, se-

rás la voluntad de una carne castigada, vivamente abrasada; serás la mayúscula sorpresa que se lleve mi evocación estúpida.»

Marta compra compañía y pescado congelado en el mercado. Rimbombante, con la astucia propia de una prostituta recién desvalida, pasea su bolso de la compra, la desgana a la hora de elegir un plato sabroso para el domingo. Marta es un vacío, una hueca razón de ser, un instinto sin esfuerzo posible, el relicario puestito de nuevo para lucir una tradición frágil y recambiable... Pasea por los puestos de fruta inmutable, compra manzanas, pecedoras y tentadoras manzanas. Pasea ella sola, sin rumbo, en hilera, con un séquito de repetibles Martas detrás, todas reclamando su derecho a ser. Después abandona toda sensación inútil y prosigue estudiándose, ordenándose los huesos dispersos de mi esqueleto; estructura también unos deseos, vaporosos anhelos de mi adolescencia, y, sin embargo, no me reconoce en la desnudez absoluta; sabe que mi disfraz es así, o que la mirada que frecuenta una parcial belleza recurre a lo celeste. «Me tienes bien agarrado, frente a ti, puro y sin trabas para pretender desconocerte, para concluir una pantomima indeseable: el reconocimiento de tu virtud, de la forzada invención de tus caderas y tus muslos.»

Conforme con todo, incluyendo frases ajadas, esplendorosas tardes de besos disecados y amor en vértigo. Conforme con la patente oscuridad de un hechizo; debatiéndome entre el amor y el odio, presencio una fatiga súbita, quizá el arrepentimiento del análisis sobre la auténtica Marta. Aún puedo sacar fuerzas de flaqueza; con la voz usurpada reclamo mi derecho a servirme de su madura inocencia. Casi rendido, a punto de estallar, sangro y sangro como un ángel vacío, como una herida continua e imperecedera. Recorro toda su vida recostado en una impotencia más, en la irremediable seguridad de permanecer anclado, sin fondo.



El conjunto corresponde a las ovaciones, y Rodero-«Patizanco» da el resoplido de gratitud final.

## “HISTORIA DE UN CABALLO”, PARADIGMA DE TEATRO TOTAL

JUAN EMILIO ARAGONES

LA traducción directa de Marta Sánchez Puig ha servido de base a Enrique Llovet para poner en castellano coloquial, con evidentes adiciones aproximativas—adiciones y/o equivalencias—el relato de Tolstoi *Historia de un caballo*, según la versión teatral que del cuento—publicado hacia 1859-60, cuando su autor tenía poco más de treinta años—hicieron los también rusos Mark Rozovski y Yuri Riashentsev. El resultado de tantas sucesivas cooperaciones es un portento enriquecedor del texto inicial..., uno de esos prodigios cuyo secreto radica en la inteligente y comunitaria labor de los diversos partícipes—y estamos todavía en la parcela de la creación literaria—, sólo posibles en el arte escénico.

Y es que, en el resultante último de tal cooperación artística, descuella, indudablemente, la eficacia expresiva del intérprete protagonista, cuyo disciplinado autodomnio y variada gama de recursos en gestos, actitudes y, sobre todo, palabras, queda bien de manifiesto en su ejecutoria que comprende los treinta años últimos de teatro hispano, desde aquella juvenil y memorable creación del Ignacio de *En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, estrenada en el María Guerrero—1950—, hasta su corporeización en *Los emigrados*, de Mrozek, por la que obtuvo en 1976 el premio de «El espectador y la crítica» a la mejor interpretación masculina del año. Después, una afección física lo tuvo apartado de la escena, y ahora vuelve con

el mismo ímpetu de los años jóvenes, con su misma humildad de siempre, pero también con perfección engrandecida por la experiencia de sucesivos hitos creadores: como ejemplo, entre tantos en su haber, valga la de *Calígula*, de Camus, imborrable en todos los aficionados a la escena. Estoy refiriéndome, por supuesto, a José María Rodero.

Actor que nos tiene acostumbrados a interpretaciones sin mácula, pero cuya actuación—como suya, impecable de ademanes, gestos y expresividad verbal—tenía en este caso la añadida dificultad de verse obligado a imitar actitudes equinas, pues estaba corporeizando al caballo «Patizanco», y—quizá en estricta obediencia a las directrices del mimo Frederik—que-

dó tan sumamente desdoblado, como cabía esperar de él, y con tal entrega como para insertar en los saludos últimos un final resoplido caballar.

Por si lo antedicho fuera poco, incluso entona alguna canción que, en su voz de inflexiones tan peculiares, adquiere una tonalidad insólita, un tanto marginal y, sin embargo, rectamente incorporada al ámbito populista que la comedia musical trasunto del cuento tolstoiano estéticamente solicita.

Con todo, el triunfo del espectáculo sería exagerado atribuírselo en exclusiva a Rodero, pues corresponde a la concepción del mismo como teatro total, en paradigmática medida. Y

cuando algo así acontece en la escena, las calidades han de ser óptimas en sus más varios aspectos. Ni siquiera importa, analíticamente considerado, el hecho de que, como en la ocasión presente, la trama resulte simplista en su formulación a la manera de parábola, o sea, «narración de un suceso fingido del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral», pero nada lineal en el desarrollo de la misma, de manera que, como un prodigio logrado por el ayuntamiento de colaboraciones tan coherentemente dirigidas a la consecución de una meta unánime, por la velozmente madurada dirección escénica de Manuel Collado Sillero, de pronto se presiente que, de alguna manera o por todos los medios expresivos imaginables, el espíritu tradicional eslavo está presente tanto en los personajes humanos como en los equinos.

Sin duda, algunas réplicas que suponen ciertos aguijonazos de crítica sociopolítica, en los que a la explotación del hombre por el hombre hay que sumar la del colectivo humano hacia los nobles animales a su servicio, han sido incorporados por el talento actualizante del preclaro hombre de teatro que es Enrique Llovet, sin que ello influya sino de manera subliminal en la acción escénica.

Ya hice mención a las lecciones que en todo lo concerniente a posturas, actitudes y movimientos equinos recibe José María Rodero de Frederik, cuyo dominio de los recursos mímicos demostró años atrás en su espectáculo *Un hombre solo*, y ahora corresponde extender tal amaestramiento—sin tilde peyorativa en el vocablo—a la generalidad de los intérpretes a los que se encomienda actuación equina, que son los más, así como es de justicia mencionar a Dina Rot, cuyas directrices en la coordinación vocal se evidencian en todos los que intervienen en el espectáculo, pero muy especialmente en los jóvenes que componen el coro, populista y equino, cuyas evoluciones sobre el espacio escénico—una irreal/real caballeriza, rebosante de limpiísima paja—ideado por Carlos Cytrynowski, autor también de la iluminación y el vestuario, añaden veracidad a las relaciones entre «Patizanco» y sus diversos amos, con movimientos, bailes y tonadas populares al son de los acordes de la mú-

sica originaria. Aun siéndome desconocida ésta, los arreglos hechos para su estreno aquí por José Nieto resultan convincentes.

La fábula de Tolstoi implica en su forma primera de relato el afán de ofrecer—por sobre apariencias equinas—sentimientos nítida y contradictoriamente humanos, que en un extremo van desde la limpia ternura al pasional amor, y por el opuesto lado del menosprecio al odio, y en esta versión escénica, con tantas colaboraciones sucesivas, la intención tolstoiana reaparece en su integridad, incluso potenciada por factores comunicativos de vario origen que sólo el teatro puede hacer que confluyan simultáneamente, en tarea que compete al director escénico.

Por eso, la coordinación perfecta, entusiasta y minuciosa de Manuel Collado se hace acreedora a un incondicional aplauso, con mayor razón merecido si consideramos que también es de su responsabilidad el previo acierto en la elección de los artistas más idóneos para el buen fin de un espectáculo como éste, paradigma de teatro total.

Y todos, desde los citados Rodero, Collado, Nieto, Cytrynowski y los integrantes del coro, hasta los intérpretes Luis Lasala, José Hervás, Gonzalo, Socorro Anadón, Cesáreo Estébanez y Antonio Canal, ponen muy alto el listón que señala la medida de sus cualidades artísticas, pasando por María José Alfonso y Francisco Valladares, que consiguen situarlo unos centímetros más arriba..., y no era mollar la empresa.

Ausente de Madrid el día del estreno, el cronista asistió a una sesión con público de pago, y da fe de la fruición manifestada en el desarrollo de la pieza, con tales deseos de ovacionarla que el aplauso surgió minutos antes de concluir el espectáculo; un expresivo ademán de Rodero pudo acallararlo para que se oyeran las frases últimas, y tras ellas, la renovada ovación—ahora sí—final.





# ACERCAMIENTO APROXIMADO A LA PINTURA DE GEORGES BRAQUE

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

COMO primer gran acontecimiento de la temporada artística madrileña 1979-80, se abrió a finales de septiembre en la Fundación «Juan March» la exposición de pinturas, relieves, dibujos y grabados de Georges Braque. Hasta aquí, bien, pues era la primera oportunidad para los muchos que no conociesen directamente la obra del artista francés de poder contemplarla acercándose a ella. Pero, también, para los muchos que ya han visitado dicha exposición hay que aclarar que se trata sólo de un acercamiento aproximado. Explicamos.

En cualquier enciclopedia o manual elemental de historia de la pintura moderna pueden encontrarse los datos biográficos de Braque en extensión, por lo que no caemos en la innecesaria tentación de transcribirlos. Solamente recordar que Braque nació en Francia en 1882 (hijo de un traficante de pintura decorativa) y que murió en 1963, cuando ya había cumplido los ochenta y un años. Una larguísima vida activa en la pintura hasta el final, dato este que habrá que tener en cuenta para explicarse las obras de la última etapa del pintor.

Braque está en la historia artística desde la primera década de nuestro siglo XX, desde que en 1908 contempló en el estudio que Pablo Ruiz Picasso tenía en París el cuadro titulado *Las señoritas de Avignon* («escuadradas a hachazos») que está considerado por la crítica internacional como el principio del nacimiento de la tendencia «cubista». De aquella visita na-

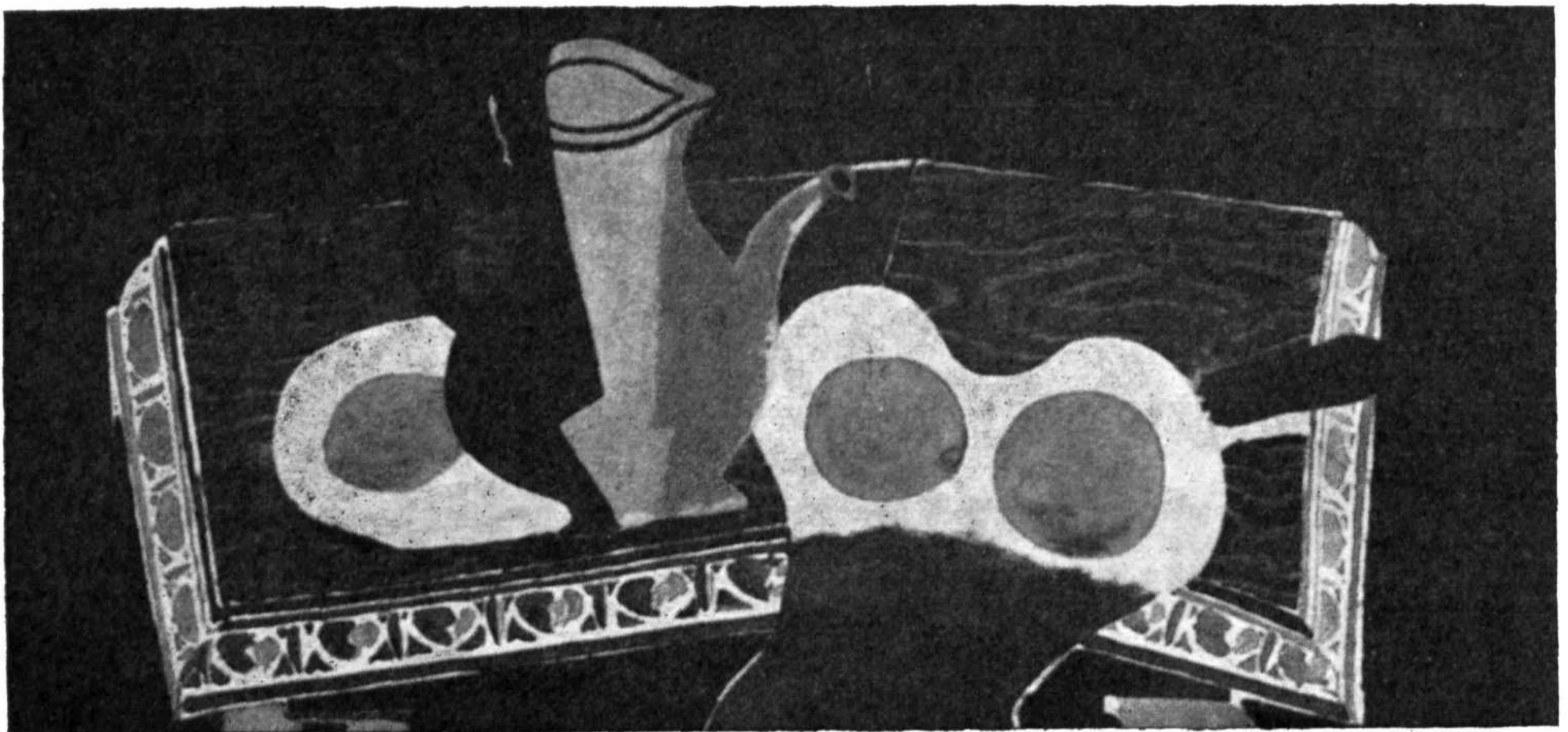
cería una estrecha colaboración entre los dos pintores para estructurar el nuevo «ismo», al que hay que añadir el nombre de otro español incorporado más tarde pero que llegó a ser el más puro de los «cubistas», el del madrileño Juan Gris,



tercera gran potencia de la trinidad cubista.

Teniendo en cuenta estos pocos datos apuntados se comprende que la obra de Georges Braque llega tardísimo a Madrid y, lo que es más grave, lo que ha llegado es muy poco representativo de su gran aportación a la pintura universal, su época cubista. De que llegue tarde no tiene la culpa, naturalmente, la Fundación «Juan March»; y de que llegue poco representado en sus momentos más importantes la explicación habrá que buscarla en que ya no resulta fácil, aunque sí posible, conseguir que los grandes museos y las colecciones dejen sus obras maestras para largas exposiciones como ésta, que durará casi tres meses. El encomendar la realización de una muestra de la responsabilidad de ésta a una sola Galería de Arte, aunque sea tan poderosa como lo es la Maeght, es limitar de antemano las posibilidades de que la exposición pueda resultar lo completa que del nombre y el renombre del pintor cabría esperar.

Seguimos explicándonos. Braque había comenzado su trayectoria de pintor dentro de la normativa de los «fauves» («Los fieras») llamados así por la agresividad arbitraria de los colores que empleaban, herencia de Van Gogh y de Gauguin, tendencia capitaneada por Matisse, que puede ser considerada como la primera revolución artística del siglo XX en la que figuraron, entre otros, pintores tan famosos como Van Dongen, Marquet, Derain, Vlaminck, Dufy y Friesz. Se debe a este último una de las opiniones 113



más certeras sobre el corto movimiento fauvista. «Dar la equivalencia de la luz solar por medio de una técnica hecha de orquestaciones coloreadas, trasposiciones pasionales (cuyo punto de partida es la emoción frente a la naturaleza) y cuyas verdades y teorías se edificaron con búsquedas ardorosas, en pleno entusiasmo».

Braque no participó más que en una de las exposiciones «fauves», la organizada por este grupo en el «Salón de los independientes», parisiense de 1906, pues ya en los próximos años es cuando comienza la aventura cubista, la elaboración del nuevo lenguaje pictórico, el de mayor ruptura con todo lo anterior de cuantos se han producido en el arte universal. Una forma de pintar y de pensar artísticamente, tan absolutamente distinta que para muchos aún sigue siendo enigma incomprensible, aunque hayan pasado casi tres cuartos de siglo. Braque cambió de las turbulencias del color «fiero» al frío análisis casi monocromo del «cubismo». Y se adaptó tan perfectamente a la nueva disciplina que de toda la obra del pintor es su fase más perdurable. En las pinturas de los mismos años cubistas existe entre Braque y Picasso tal mimetismo que a veces se hace difícil determinar a cuál

de los dos pertenecen; a esos extremos llegaron de identificación mental y manual.

«El espíritu que dominaba el cubismo era verdaderamente subversivo y podía parecer a los ojos del público que llegaba hasta el sacrilegio. No era debido a que no fuera acompañado de seriedad, de una inmensa seriedad, pero cierto que había, en el genio de muchos de sus inventores, como un Picasso, o un Apollinaire, algo de irónico, insolente y caprichoso, como de juego, un festejo de imaginación ilimitada. Fueron poetas y creadores antes que pintores y escultores (Jean Cassou). De todos los escándalos artísticos que habían tenido como escenario el París de finales del XIX y principios del XX, ninguno tan estruendoso como el que produjo el cubismo, que tuvo la adhesión de los grandes poetas y los ataques furibundos de algunos críticos. «No creo que esta pasajera crisis de geometría plana tenga resonancia mundial» escribía uno de esos críticos de los «cargantes cubistas» con motivo de una exposición celebrada en 1912.

«Cubismo analítico» y «cubismo sintético» que llevaron a sus últimas consecuencias el aforismo de Cézanne: «La pintura no tiene que

relatar, si no que realizar», oponiendo la descripción intelectual a la descripción sensible de los objetos, prefiriendo la «realidad irreal». A Braque y Picasso se debió también el que fuesen los primeros que pegaron en sus lienzos trozos de papel, de periódicos verdaderos, de pentagramas, e incorporaron arena en la pintura, como referencias de la más absoluta realidad; tal vez preocupados por el hermetismo a que habían llegado en su lenguaje pictórico. El estallido de la primera guerra mundial (1914-18) disolvió la aventura cubista Picasso-Braque, pues de aquella gran conmoción cada uno de los pintores tomó rumbo distinto. Picasso inventando sin cesar, creándose y cambiándose incesantemente; Braque, viviendo de las rentas acumuladas en el cubismo, sin abandonarlo totalmente y mezclándolo con una especie de fauvismo de apagados colores en donde predominan los marrones, amarillentos, verdosos.

La época poscubista de Braque es la de los bodegones sobre veladores, que estire hasta los años 50. Pero en todas su diferentes maneras de hacer fue artista serio, honradamente intelectual, aunque no siempre tan importante

como nos quiere hacer creer el «chauvinismo» francés, empeñado en imponer todo lo suyo a ultranza. La última época de Braque, la que comienza aproximadamente en los finales de los años 50, es la menos interesante de todas. Es la época de los pájaros —falos— patos voladores, algunos de los cuales dejó pintados en un techo del Museo del Louvre, en el año 1953. Nunca pintor vivo contemporáneo había tenido semejante honor, y nunca el Louvre había tenido una pintura tan insignificante y mediocre en sus techos. Estos «patos» están ampliamente representados en la exposición de la Fundación «Juan March», tan demasiado representados que constituyen la temática de la mayor parte de las obras; lo cual quiere decir que restan interés a lo que podría haber sido una auténtica antología de Braque. Como también le restan interés cualitativo ciertos paisajes de densa pasta a pegotones, realizados durante los años 1955-60. En realidad, de las ciento veinticinco obras ahora expuestas sólo menos de una cuarta parte merecerían haber figurado en ella. Lo demás es relleno y no de la mejor materia. Los paisajes aludidos son tan poco importantes que seguramente no hubiesen sido admitidos en cualquier certamen medianamente exigente. Sin embargo, ahí están; consecuencia de la «magia del nombre» que magnifica cualquier mediocridad sólo por el hecho de llevar la firma de «alguien». Claro que lo difícil es llegar a ser ese «alguien», pero a partir de ese momento todo se cotiza, todo vale, con tal que lleve la firma acreditada. Hay que tener en cuenta, en disculpa del pintor, que esas obras se realizaron en los años finales de su vida, cuando se sobrevivía como artista. Y nada más triste para la obra de un artista que el hecho de no morir a tiempo su autor.

Aun con todos los reparos aquí expuestos, y otros varios que aún se podrían añadir, sea bien venida esta muestra parcial de las grandes obras de Braque, que será en especial bien recibida por todos aquellos que por primera vez se acercan a él directamente, aunque sea un acercamiento aproximado.

## A PROPOSITO DEL FILM “WOYZECK”

CARLOS BENITO GONZALEZ

EL cine alemán de los últimos años ha dado a luz una serie de obras de autores muy jóvenes en su mayoría, que en medio de la actual crisis de producción no dejan de causar extrañeza y admiración por su calidad y planteamientos de lenguaje.

Werner Herzog es uno de estos autores. Comenzando a rodar películas muy joven (su primer guión lo escribió a los diecisiete años) su trayectoria es indicativa de la de otros muchos de sus compañeros tras la cámara. Herzog tiene en su haber multitud de títulos, dejando entrever no ya sólo la multiplicidad de facetas que en el medio cine es capaz de desarrollar, sino que en todos o casi todos ellos existe una preocupación o una comunicación directa con los temas propios de la gran tradición germánica.

*Aguirre o la cólera de Dios, Strozeck, Corazón de cristal o El enigma de Gaspar Hauser* son algunas de las obras que forman parte de su filmografía y que plantean esta cercanía a las fuentes típicas germánicas en cada una de sus imágenes. Herzog es consciente de que un estilo de iluminación como el expresionista, que un paisaje determinado, como las llanuras de Baviera o las cordilleras peruanas, o una narración con-

cisa, negra y romántica, como la de *Nosferatu*, no son conseguibles si no se entronca directamente con una temática a caballo entre la épica más tradicional de aquellas tierras y la lírica más sutil conservada como parte integrante de la idiosincrasia alemana desde Luis II hasta Peter Handke.

Es en este itinerario en donde Herzog se plantea la adaptación cinematográfica de la tragedia inacabada de Georg Buchner *Woyzeck*. Buchner le brinda a Herzog una oportunidad magnífica para desarrollar un escalón más en esa larga escalera de caracol que es la tradición germánica. Así como en *Nosferatu* Herzog retomaba el mito ancestral del vampiro a partir de la idea central de la película *Nosferatu, el vampiro de la noche*, de Murnau, en *Woyzeck* Herzog profundiza en esa otra forma de vampirismo que es la detentada por el poder sobre sus subordinados, no por menos espectacular menos cierta y sangrienta.

Se trata a partir de aquí de replantear toda la historia de una determinada forma de concebir la tragedia, ya desarrollada por otras grandes plumas alemanas, pero que ahora vuelve a la palestra en virtud de una serie de determinados hechos políticos y sociales que en la República Federal Ale-

mana tienen una actualidad fuera de dudas.

Buchner escribió su obra en 1835, dos años antes de morir en febrero de 1837, año en que también escribió la *Muerte de Danton* y la comedia satírica *Leoncio y Lena*. La trayectoria vital de Buchner transcurre en un momento de grandes cambios para Alemania. Su expresionismo subyacente es, igual que en la película de Herzog, producto de una serie de importantes tensiones sociales que se estaban y están dando entre la burguesía ilustrada y una serie de planteamientos más o menos ciertos pero que implican para su puesta en marcha cambios bruscos de dirección social.

Estas tensiones vendrían a prolongarse de forma extrema poco antes de la toma del poder por Hitler y sus huestes en la década de los treinta. Buchner plantea con *Woyzeck* una situación de interiorización profunda de conflictos sociales que generan en su personaje un desgarramiento interior que le conducen a la tragedia. Herzog ha sabido dar vida, al igual que ya lo hiciera musicalmente Alban Berg

con su ópera *Wozzeck* (1914-1925), a este desgarramiento creando una obra cinematográfica expresionista que bebe directamente de una puesta en escena y de una concepción general típica del teatro y la representación germánicas.

Así, la situación de Buchner que le hace decir a su protagonista: «Cada hombre es un abismo. Siento vértigo al mirar en él», o que incluso él mismo declaraba en una carta a su familia fechada en abril de 1833: «Se reprocha su violencia a estos jóvenes. Pero, ¿acaso no nos encontramos en un estado permanente de violencia? La única razón de que no sintamos el abismo en cuyo fondo nos hallamos amordazados y encadenados es que hemos nacido y nos hemos desarrollado en una prisión.»

Poca diferencia existía ya cuando Buchner hace decir a su personaje prácticamente lo que él estaba ya viviendo y sintiendo. El laberinto de inquietudes próximo a la locura que Woyzeck arrastra por las callejas de su ciudad-cárcel trascienden en la obra de Herzog hasta los límites de un universo no por menos conocido menos dramá-

tico: me refiero al de la situación de Woyzeck como soldado. Es decir, su condición de clase acrecienta hasta extremos insospechados su grado de inquietud colocándole en una situación ideal para figurar el primero de la lista de necesarias (para ellos, claro) víctimas propiciatorias.

No es así en el caso del doctor o en el del capitán. Ambos se encuentran en un laberinto de dudas y vacilaciones a cual más sin sentido, no apareciendo, sin embargo, como majaretas, puesto que continuamente se comparan (ideal y cotidianamente) con el soldado Woyzeck. No existe para ellos, pues, más duda que aquella expresada por una mente tan poco preciosa como la de su amado soldado que, por tanto, no puede resolver ni ser capaz de comprender. Ellos, en cambio, morirán claramente convencidos de que su actuación y su situación son no sólo normales sino, lo que es peor, las ideales. Este chivo expiatorio que es el soldado Woyzeck se presenta en la película de Herzog con nuevas dimensiones, quizás por la propia realización de la película.

Si no es conveniente hablar de literatura y cine más que como actividades que discurren dentro de la misma madeja enhebrada, en el caso del cine y teatro parece que la cuestión se complica. Porque Herzog ha planteado su obra con unas claras concomitancias teatrales, si no directamente de la representación como tal en su sentido más estricto de ficción dramática.

La planificación, corta, concisa y manejada en montaje a base de planos largos en donde los personajes van y vienen, lloran, sufren y aman, crea un espacio específicamente cinematográfico, pero tan denso y dramático que en ocasiones se tiene la sensación de asistir a una representación sobre las tablas de un teatro itinerante, que nos hubiese transportado por magia de la ensoñación a los reales y verdaderos escenarios donde, como en un tangible teatro del mundo, *Woyzeck* estuviera viviendo—representando por enésima vez su tragedia de amor.



## PUEDE QUE TENEBROSO

JOSE LUQUE

*Morir, dormir, tal vez soñar.*

*Hamlet.*

TRISTE, fané y descangallado llegué a mi madrugada, que era mía y sólo mía, y a nadie consiento que me la dispute, ni siquiera a este insistente receptor de radio que me desacompaña, por tangos, en el insomnio.

Era una noche sin luna y, sin embargo, llovían afiladas luces sobre los agujeros negros de mi soledad.

Quise despertarme, resucitar de mí mismo, pero la noche—la oscuridad, el pasmoso silencio—me daba sobresaltos y no había manera de conciliar mis veladas inquietudes.

Si me hubiese reencarnado en Kafka—pensé—sin duda que me hubiese despertado convertido en un horrible insecto, aunque insecto fui e insecto soy, pero, eso sí, dormido irremediablemente dormido, por mucho que la lluvia insista sobre mi caparazón.

Fue, digo, en una noche sin luna, y qué verdad, qué gran verdad que qué triste será morir en una noche sin luna y acordándome de ti, de ti, sí, a quien te desconozco.

(Pero no termina aquí lo cosa, sino que, más adelante, me dijeron que tenía una beca para el seminario, y así fue cómo aprendí unas cuantas declinaciones, rosa, rosae, etc., y pare usted de contar, que aquí murió un francés con la escopeta y la canana.)

Dicen en mi pueblo que las flores sólo fructifican espontánea, cándidamente en las tierras que desconocen la herida de la reja, pero cuando el tipo llegó

ya era demasiado tarde para conversarse unos vasos.

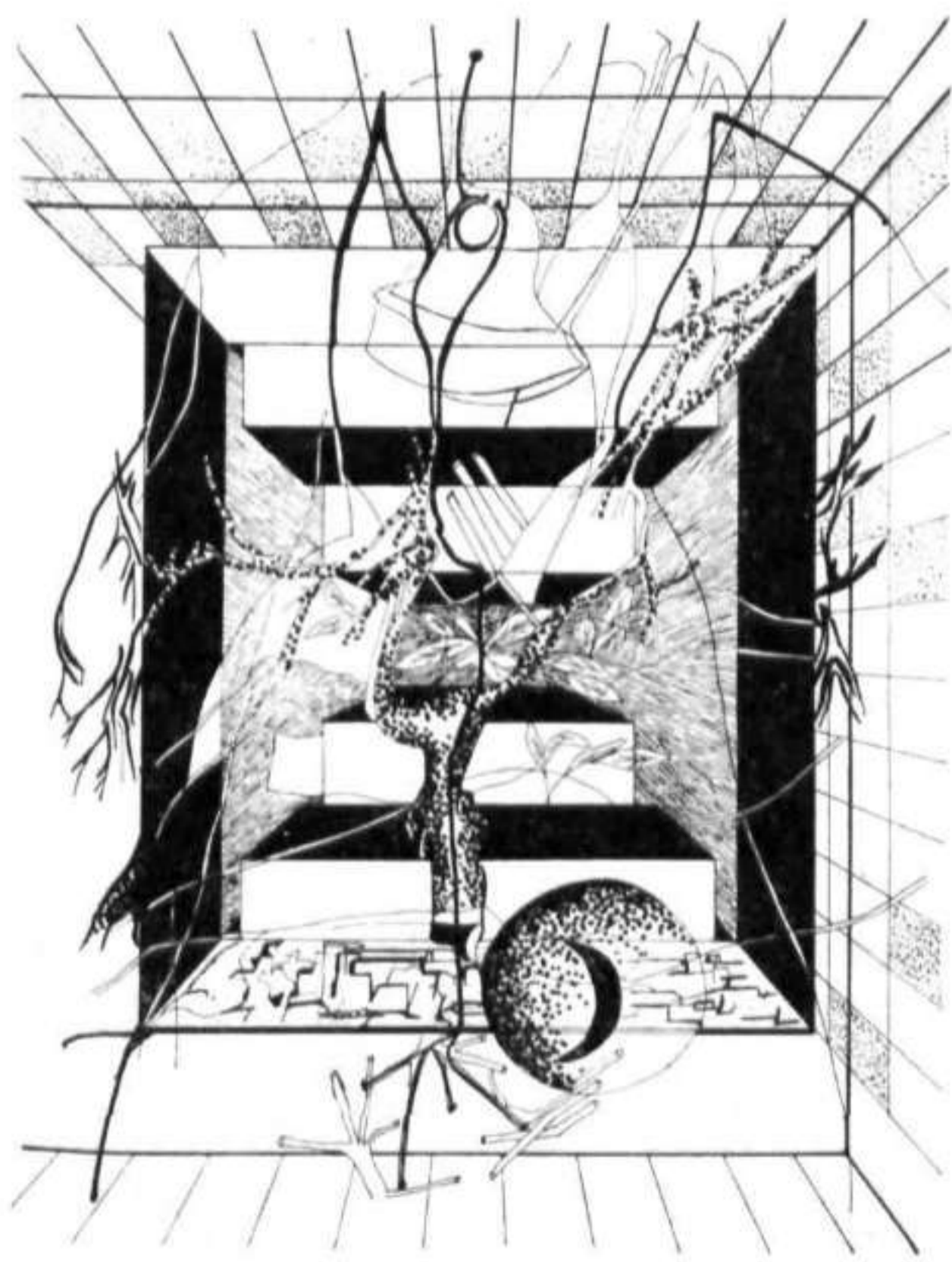
Vino—lo recuerdo como si lo hubiera visto—en un coche alquilado y se bajó de él con el impermeable colgado de un brazo, como si no lloviese, pero a él parecía que no le importaba, que le gustaba que el agua le chorrease por los pelos y se deslizase por todos los carriles del cuerpo, buscando cobijo en algún oculto recodo.

Cuando se me acercó y me dio las buenas noches yo estaba ya como para irme, juro que me marchaba, porque ya sólo me quedaba un resquicio de vino en lo hondo del vaso, un vino espeso, oscuro, puede que tenebroso, como sangre de toro recién escanciada.

Se me acercó, digo, y me saludó como si tal cosa, como si de toda la vida me conociera, como si no más esta misma mañana nos hubiéramos despedido, hasta luego. Yo le contesté, pero lo mismo pude haberme callado, y cuando me llevé el vaso a los labios—el postrer acto ritual de una noche de lluvia, turbia y sin luna—fue cuando me dijo ¿otro?, y yo, bueno, después de todo...

Insisto en que jamás había visto al tal sujeto y que, además, me estaba disputando mi madrugada, como si quisiera llevarse una parte de mi sin compañía, toda entera de mi exclusiva pertenencia.

Llevábamos ya unos cuantos vasos de sobercarga cuando decidí que bueno, que ya está bien, que ya iba siendo hora de asomarse hasta el río, que parecía que escampaba, pero no para ver a los barcos venir, sino simplemente para eso, para mirarlo



fijamente, para poseerlo y enlutarlo.

Se pegó a mí, a mi costado, y fuimos caminando despacio, mudos, como si la falta de sueño y de luna nos incomunicase. Tampoco las estrellas nos animaban a conversar, que estaban no sé dónde, de permiso sin sueldo acaso, o puede que vareando olivos.

El río —el agua— también dormía. O soñaba. Bajo el puente, su curso se estiraba, se adelgazaba y aceleraba el paso, buscando una salida pronta a sus quebrantos, que no serían otros que los de buscar un definitivo remanso, como a mí me pasa.

Fue entonces cuando el brillo del cuchillo tiritó en mi memoria. Resplandecía en la oscuridad y —lo recuerdo— era como un agujón de luz, un pez incisivo y plateado.

Su voz, la del hombre, se hizo aún más opaca para comunicarme la noticia de su muerte. Yo le dije que sí, que me parecía natural, pero que, antes, me gustaría que me dijese su nombre, no el suyo, sino el nombre y apellidos de esa o cualquier otra muerte.

Quedóse un momento parado hasta que... Se llama como tú —me dijo—, y me recitó un nombre que era el mío y unos cuantos apellidos olvidados en la tatarabuela antigüedad de mi generación.

Y eso fue justamente lo que oí, «me cago en toda tu generación», así, sin más preámbulos y puede que sin ánimo de ofender.

(A la mañana siguiente —recién lavada, tibia, transparente la atmósfera tenía yo un cuchillo en la mano, tinto en sangre casi fresca, pero por más que buscaba al capataz no daba con él. Miré al río: el agua hedía a borbotones. Con Dios, dije, cuando los ojos del capataz me lanzaron su última mirada desde el fondo de la corriente.)

## OTOÑO

FELIZ TEIRA CUBAL

ENCONTRE una mano el otro día, la metí al bolsillo y me fui al otoño. Este era blando y lentecido, envuelto entre puntillas, como pecho de mujer. Estaba maduro, con perfume de acacia vieja y miel diluida. Me fui con sabor a ceniza. Llegué a la habitación; limpié la mesa, tomé los guantes asépticos, saqué la mano del bolsillo y la examiné escrupulosamente. Era una mano normal, de edad media, treinta años o quizá menos. Reposaba sobre la mesa metálica ligeramente cerrada, con el pulgar separado. Le abrí los dedos y se mostró la palma, estéril e inerte; al soltarla los dedos se recogían premiosos. El dorso era áspero y velludo, más viril que la palma, menos insultante. La palma era lasciva y blanda como un sapo; era una mano repugnante. Intenté deducir quién podría ser, pero era difícil. Presentaba ligeras abrasiones en la parte superior del metacarpo, a la altura de los dedos centrales. La piel de la parte interna era heterogénea, con zonas blandas, untuosas, y otras reseca, y acartonadas. No era una mano sensible; jamás se habría erizado con el otoño, ni habría sentido el pálpito del atardecer. Podría ser de algún conductor, camarero..., quizá barnizador; no podía afirmarse. Puse el reflector más próximo y permaneció inmóvil. Descubrí en la falange superior del índice una mancha amarillenta que se extendía hasta la uña, dándole una calidad ebúrnea. Parecía

una señal propia de fumador, aunque no estaba seguro. Debía acercar mi olfato, pero sentía repugnancia y cierta clase de miedo. Al notar mi rostro cercano, no sé, podría haberme atacado. Nunca se sabe hasta dónde llega la malicia humana. Tomé precauciones: aseguré la extremidad a la mesa con dos alambres galvanizados, uno a la altura de las falanginas, el otro sujetando el carpo. Efectivamente, era nicotina y alquitranes. Pasé a inspeccionar las uñas; no se apreciaban bien en posición invertida, y debía elevar los dedos. A intervalos estaban rellenos de una suciedad endurecida, no muy oscura, que semejaba madera; el borde quebrado y rebutidos en la carne los extremos: eran uñas de rascar, de comer carne, uñas sucias y hoscas.

Decepcionado salíme al otoño. Atardecía. Un cielo de lejía inundaba el horizonte. Reventaban las últimas rosas y murmuraban quedamente de primavera. Lejísimos, una gasa de álamos desnudos se estremecían. La tarde se queda inmóvil un instante, ahogada de sol dormido, y al fin expira. Una ráfaga de viento hielas las rosas y se rasgan los celofanes del cielo. Se desbordan ríos de violeta en el poniente. La boca me supo a noche y volví a la habitación. Iluminé la mesa y contemplé la mano: el dedo pulgar, liberado, oscilaba lentamente, y las yemas de los dedos se habían tornado lívidas; la palma tiende a contraerse, quizá dolorida. Me sentía penetrado de otoño, enjuagado, límpido, y preparé la ope-

ración. Fui por aguja y tijeras y las esterilicé. Pensaba limpiar y cortar esas uñas sucias. El dedo pulgar seguía oscilando. Lo tomé y procedí al corte, pero lo noté ríspido y frío. Lo apreté fuerte y fue entonces cuando me arañó. Mis pensamientos eran ciertos: me había arañado cruelmente. Tomé unos alicates para sujetarlo y le limpié su inmunda uña hasta sangrar. Hice lo mismo con los otros, que se arqueaban tensos y amenazantes. El índice, moviendo sólo una falange, logró de nuevo arañarme, y le clavé la aguja hasta que permaneció inmóvil. Les curé las heridas y puse emoliente sobre las hinchazones. Sin embargo, cuando me acosté no lograba dormir. Imaginaba la mano moviéndose pesadamente en la oscuridad y tuve miedo. Iluminé de nuevo la mesa y la mano se sacudía con un ligero temblor; los dedos, setáceos, estaban inmóviles. Más tranquilo volví a acostarme, pero tampoco concilié el sueño. Ya casi era madrugada cuando volví a levantarme. Ahora sí que llevaba un movimiento contráctil y repulsivo. Preparé una bolsa de basura, corté el alambre y todavía aumentó su movilidad. Por un momento pensé que fuera capaz de atacarme el rostro. Bajé a la calle para arrojarla al cubo, pero me había aprisionado a través del plástico. Logré arrancármela y la pisoteé hasta que quedó, por fin, inmóvil. Miré al cielo, y el otoño amanecía. Una claridad amarilla, como un lago de orines, cubría la ciudad.



## BURNICHON

LEOPOLDO CASTILLA

**B**URNICHON era un hombre que aparecía en cualquier lugar del mundo. Cuando uno quería. Burnichón se hizo famoso entre sus amigos (que abarcaban muchas tierras) porque si uno se acordaba de él a cualquier hora y en cualquier lugar, lo invocaba. Ocurría entonces que llamaban a la puerta de calle y primero aparecía su portafolios negro y luego una valija y luego una cámara fotográfica y luego el pecho aludo bajo la camisa verde y después su barba y en medio de la barba su risa, y era Burnichón.

Un mal día llegaron a su casa muchos hombres. Iban encapuchados, entraron escondidos y entre muchos cuadros, muchos libros (Burnichón era editor) y un montón de fotografías con gente riéndose, gente seria, gente triste, gente con una copa en la mano, con una galera del siglo pasado en la cabeza, pusieron dinamita. Y la casa que Burnichón había juntado muchos años con pedazos de lugares que él llevaba (lugares donde aparecer), voló por el aire. Mirándola estallar Burnichón se acordó de los lapachos floridos de Tucumán, que tanto le gustaban, y, cuando vio el fuego casi en las nubes y las chispas y el estruendo, recordó un volcán en México y el nombre de un libro de Malcolm Lowry que se llama «Bajo el volcán» y de otro —él no sabía

todavía, por eso le gustaba tanto— que tenía de nombre «Oscuro como la tumba donde yace mi amigo».

No hay que olvidar una leyenda que era verdad y era que Burnichón no era una sola persona, sino que eran doce Burnichones capaces de acudir, en tan lejanas e inverosímiles regiones, a la memoria de sus tantos amigos, de sus invocadores.

Cuando los señores encapuchados que entraron a su casa, que, con una perfección admirable, se la pusieron en el cielo, cuando le pegaron un tiro en la frente y otro en el corazón, cuando luego, ya muerto, le doblaron la barba y lo tiraron a un aljibe, Burnichón seguía pensando cómo hacer para entregar a tiempo la plaqueta con versos de Jacobo y cuándo retirar su camisa de la planchadora. Los encapuchados, con la prisa, se fueron con la satisfacción del deber cumplido.

Esa noche Burnichón —como que era dulce y protocolar— pensó las cien maneras para salir de su aljibe, recomponerse y, sobre todo, recobrar su máquina de fotografías y unos originales que esperaba la imprenta para la próxima semana.

Realmente le fue difícil salir de aquella situación. Tuvo necesariamente que aguardar las escenas frívolas o respetables de llantos y, fundamentalmente, esa

acechancia del olvido a la cual él no estuvo nunca acostumbrado. Hombre ordenado que era dejó que lo enterraran en un funeral demasiado solo. Una vez terminados los trámites, fue a lo de Luis Víctor (justo cuando lo estaban recordando) y le pidió por favor que le prestara una máquina «Kodak» y dos o tres rollos. Luis, maníaco, se la entregó con cien recomendaciones hasta que, a la décima cerveza, se la regaló. Alberto —que así se llama Burnichón— subió a un tren de segunda en cuyo comedor, una vez más, discutió los precios y la calidad del vino.

El tren llegó a Tucumán. En el andén —cosa que nunca acostumbraba— José Nieto Palacios lo esperaba sonriendo, sin perder su indiferencia. Burnichón bajó con su portafolios, lo abrazó, y en un bar de las cercanías de la estación le mostró sus nuevas plaquetas, bebió un vino y le contó que Daniel Moyano tenía unos cuentos nuevos y que Saavedrita pintaba y que había que hacerle esa edición a Raúl Galán que hacía tanto tiempo que había muerto y nadie se acordaba de él. José Nieto Palacios que, a decir verdad no había notado nunca en sí y en los demás la más mínima diferencia entre estar vivo y estar indefinidamente finado, se excusó y partió a su estudio tanto tiempo cerrado, a la habitación de la pensión, tanto tiempo cerrada.

Uno de los señores encapuchados fue trasladado a la Guarnición de Tucumán. Todavía recordaba el crimen. «La luz de la muerte es la misma que la de la madre desnuda», pensaba.

Se dijo: Ese Burnichón no jode más, a otra cosa.

Fue entonces que, sin saber cómo, entre él y sus dos hijos, su mujer puso un cubierto de más en la mesa. Y a la mesa llegó primero una docena de bananas, luego una botella de vino, un portafolios, una máquina de fotos, una camisa verde y todos fueron felices.

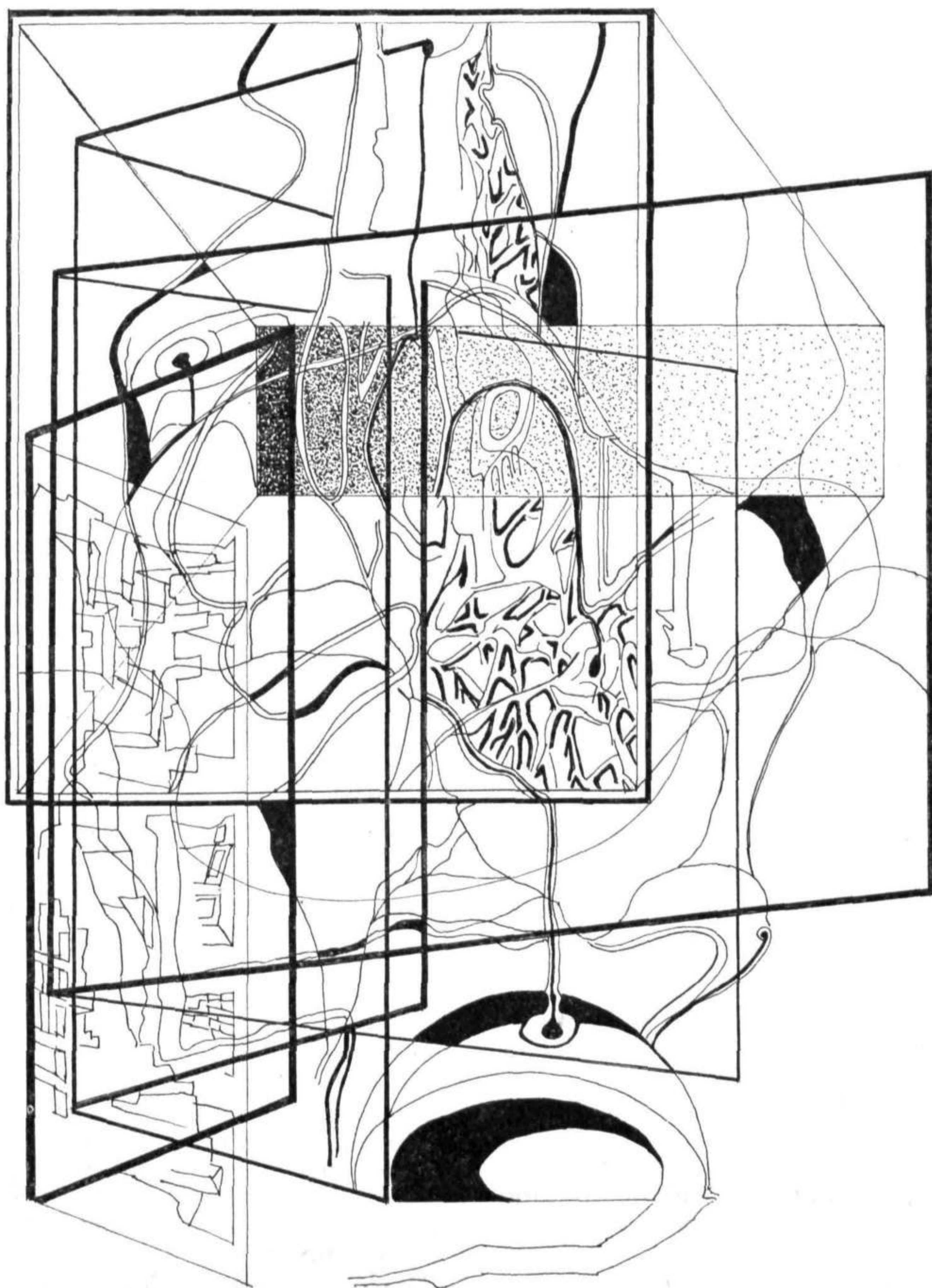


## LA CIUDAD ROSA Y ROJA

CARLOS FRABETTI

*Match me such marvel save in  
[Eastern clime,  
A rose-red city half as old as  
[time.*

John William Burgon



LA Ciudad Roja se erguía arrogante y solitaria en medio de la inmensa llanura.

Sus habitantes no conocían otra población, y los Libros Sagrados afirmaban que la Ciudad Roja era la única ciudad del mundo, aunque, según algunos exegetas, en ciertos pasajes oscuros se aludía a una enigmática Ciudad Rosa, situada enormemente lejos, en dirección al sol naciente.

Los ortodoxos interpretaban estos pasajes crípticos como alusiones metafóricas a su propia ciudad, y decían que donde algunos habían leído «Rosa» ponía en realidad «Roja».

Como en los Libros Sagrados abundaban los pasajes oscuros y las letras borrosas, la discusión se hizo interminable, y al final se resolvió mandar una expedición en busca de la hipotética Ciudad Rosa.

Las familias más belicosas y arrogantes formaron un gran ejército y partieron en dirección al sol naciente, y al cabo de cien años sus descendientes llegaron frente a las murallas de la Ciudad Rosa, la sitiaron y la conquistaron.

Luego emprendieron de nuevo la marcha en sentido contrario, hacia poniente, para llevar a la Ciudad Roja la buena nueva del hallazgo y conquista de la Ciudad Rosa.

Al cabo de cien años, los descendientes de quienes iniciaron la expedición de regreso llegaron a la Ciudad Roja, donde se enteraron de que ésta había sido sitiada y tomada mucho tiempo

atrás por un poderoso ejército llegado de poniente, que decía proceder de una ciudad más roja que la Ciudad Roja.

Al parecer había, pues, otras dos ciudades en el mundo además de la Roja: la Ciudad Rosa y la Ciudad Más Roja.

Sin pérdida de tiempo, los curtidos expedicionarios organizaron un nuevo ejército y partieron hacia poniente para vengar la afrenta recibida de la Ciudad Más Roja. Al cabo de cien años sus descendientes la hallaron, sitiaron y conquistaron, y regresaron a la Ciudad Roja con la buena nueva.

Cuando los descendientes de los conquistadores de la Ciudad Más Roja llegaron a la Ciudad Roja, cien años después, se enteraron de que ésta había sido tomada mucho tiempo atrás por un ejército procedente de levante. Se dedujo que había sido una expedición de represalia enviada por la Ciudad Rosa y se planeó su reconquista; pero ¿y si mientras el ejército de la Ciudad Roja partía hacia la Ciudad Rosa, los resentidos habitantes de la Ciudad Más Roja enviaban a su vez otra expedición?

Este dilema se complicó con las heréticas declaraciones de un sabio que sugirió la posibilidad de que el mundo no fuera plano e infinito, como afirmaban los Libros Sagrados, sino esférico, y que la Ciudad Roja, la Ciudad Rosa y la Ciudad Más Roja fueran en realidad la misma ciudad.

«Al cabo de cien años —razonaba el sabio— los descendientes de los primeros expedicionarios que partieron hacia levante com-

pletaron la vuelta al mundo y volvieron al punto de partida, creyendo haber descubierto la Ciudad Rosa (ya que nuestra ciudad es en realidad de un rojo rosado, y como ellos no la habían visto nunca, en su imaginación se la representaban de un rojo vivo). Conquistaron la Ciudad Rosa-Roja y dijeron que procedían de una ciudad *más roja*. Luego partieron hacia poniente, de regreso hacia donde creían que estaba la Ciudad Roja, dieron otra vuelta al planeta en sentido contrario, y sus descendientes llegaron, al cabo de cien años, a la misma ciudad (que les pareció roja por contraste con la Ciudad Rosa de la que creían proceder, que nunca habían visto y que en su imaginación se representaban de un rosa pálido). Los habitantes de la ciudad les contaron que muchos años atrás habían sido atacados por el ejército de la Ciudad Más Roja, que no era otro que el de sus antepasados que creyeron haber hallado la Ciudad Rosa, que en realidad...»

El sabio fue condenado al ostracismo por herético y antipatriótico (por subestimar la viveza del color de la ciudad), y por fin se decidió enviar dos expediciones simultáneas: una a la Ciudad Rosa y otra a la Ciudad Más Roja, para tomar de nuevo ambas ciudades o interceptar eventuales ejércitos enviados por ellas.

Ninguna de las dos expediciones regresó a la Ciudad Roja, que tampoco volvió a ser atacada.

Los Nuevos Libros Sagrados dicen que tanto la Ciudad Rosa como la Ciudad Más Roja fueron arrasadas por los ejércitos de la Ciudad Roja, que a su vez quedaron aniquilados en el formidable empeño; razón por la cual no pudieron enviar expediciones de regreso con la buena nueva de que la Ciudad Roja era, ahora sí, la única ciudad del mundo, tal como afirmaban los Viejos Libros Sagrados, que, a la larga, siempre tienen razón.

# DE COMO NOVENTA

LOLA CAMARERO

**I**NCOMODARA a ciertas personas saber que el primer par de patas que perdió el ciempiés fue de un modo puramente casual. Sucedió en tiempos remotos, cuando las convulsiones que agitaban la tierra eran únicamente de índole geológica; en tales circunstancias resultaba difícil caminar y al ciempiés se le quedaron enganchadas en un hoyo las patas traserísimas. Parece muy probable que las dificultades de la marcha hicieran que el animal prosiguiera su camino sin darse cuenta de ello, y no es descabellado pensar que el hecho de que no supiera todavía contar contribuyó también a que no notara su falta. El caso es que en el hoyo crecieron dos helechos arborescentes y, como el azar se repitió varias veces, llegó un tiempo en que el ciempiés, al igual que la babosa va dibujando un rastro húmedo y brillante, tenía a sus espaldas una masa verde de cuarenta metros de altura.

Mas poco a poco la masa arbórea que iba surgiendo sufrió una paulatina degeneración tanto en tamaño como en color: ya no aparecían árboles verdes desde el tronco hasta la última hoja, sino raquíticos pinos mediterráneos y pardas encinas. Este cambio no pasó inadvertido para el ciempiés; muy al contrario, le llenó de una inquietud que no cesó hasta que de las patas que perdía no salió absolutamente nada. Tranquilizado ya al respecto, se puso a dejar apéndices con la mayor despreocupación y así cierto día lo hallamos cele-

## EL CIEMPIÉS PERDIO Y NUEVE PATAS

brando las bodas de oro con sus patas. Reuniéronse para la ocasión diversos pequeños animales más o menos patudos. «¡Es una suerte que hayas conseguido llegar a tener cincuenta patas!» —dijeron con admiración algunos de los circunstantes mientras bebían cuidadosamente el té de las cinco—. En esto salió el Ratón y golpeando vigorosamente la mesa profirió de corrido:

estamoscontralaliteraturainfantilparaadultos  
mas la Liebre de Marzo se puso a roer la frase por ambos extremos:

contralaliteraturainfantilpara  
laliteraturainfantil  
literatura

Quedóse en el aire la última palabra, intocable durante muchísimo tiempo. Dicen que ésta fue la causa de la progresiva poda de patas que el ciempiés sufrió a partir de este momento, pues indudablemente la mágica palabra consolaba de muchísimas cosas, en especial de la repentina o paulatina, según casos, pérdida de vida. Pero ya el ciempiés estaba un poco harto, pues si bien la literatura crea consuelo, no elimina la tristeza y así, con veinticuatro patas restantes, meditó en una ocasión: El hom... el ciempiés es un animal insensato... Si hacemos balance de los sufrimientos y alegrías que le toca a uno vivir, no sé por qué demonios seguimos en este mundo. Pensamiento absolutamente

literario, improcedente, que no impidió a nadie nacer y reproducirse, apuntaría un hombre mucho más tarde.

Pero ¿implicaba tal postura un desdoblamiento? ¿Quiere decirse que la triste meditación del ciempiés le llevó a perder de golpe la mitad de sus patas? Pues ya lo hallamos con doce únicamente, lo que le permitió sentir un conato de solidaridad con las gallinas, que cuentan los huevos por docenas.

Muy otro era su talante cuando las patas se le quedaron en diez: «¡Qué bien! —se dijo— me encuentro estupendamente dotado para inventar el sistema decimal», sin advertir las innúmeras complicaciones que ello le iba a traer, pues, en efecto, debajo de esta idea subyacía, como el sol en los antípodas, un hermoso cero. «No deja de ser curioso —prosiguió—. Si multiplico por diez tengo otra vez cien patas.» (Menos entusiasmo, jovencito: si multiplicas por cero te quedas sin ninguna). «¡Pero si divido entre cero me salen infinitas!» —y retorció de regocijo los anillos pensando en la cantidad de yacimientos de antracita que podría proporcionar a las generaciones futuras.

Con la investigación de los varios porvenires (no todos) el ciempiés se metió de hoz y coze en el laberinto de Ts'ui Pên, donde en una de las infinitas bifurcaciones de senderos extravió una sola pata. ¡Bonita figura hacía con una pata de más, o de menos, según se mire!; pero, misterios de la naturaleza ciempedestre, se resistía a dejar caer la pata impar con la misma obstinación vegetal que, en otoño, observamos en cualquier arbutito que defiende su última hoja amarillenta de los embates del viento y de la lluvia, y no se entiende cómo el pedúnculo permanece unido al tallo. Mas, al fin, como la hoja se desprende inocuamente de la rama y hasta se permite hacer una graciosa curva antes de posarse en el suelo, cayósele la pata, y lo que el ciempiés no lloró por sus anteriores robustas patas lloró por esta pata atrofiada que le causaba no pocas molestias.

Una mañana, estando en Praga, el ciempiés se despertó horrorizado al comprobar que se había convertido en un horrible animal de seis patas. «Sin duda es la enfermedad» —se dijo— y acto seguido trató de poner en regla sus seis extremidades, que se movían sin orden ni concierto. Fue muy penoso para él tirarse del lecho y ensayar los primeros pasos por la habitación, y tan abatido estaba por el poco éxito de su tentativa que se escondió debajo del sofá. Así aprendió una resignación hasta tal punto bondadosa que, dice el

autor, le cambió el nombre, y ya no se llamaba ciempiés ni cualquier otra palabra residuo del idealismo burgués, sino que se llamó señor Samsa, con su secuela de asalariado viajante de comercio que no se había retrasado en su horario una sola vez. El final es bien sabido: una manzana que le tiraron con más odio del que su reciente resignación era capaz de digerir se le quedó enquistada en el caparazón quitinoso y acabó todo él —manzana incluida— en el cubo de la basura.

Por cierto, que no se terminó aquí su historia; en realidad le faltaba perder únicamente otras dos patas para convertirse en Animal Superior, así que se apresuró y total, por qué no si falta tan poco; y cómo hizo esto, si se puso primero zapatos, inventó después la rueda y ya puesto en el camino del cambio uniforme fabricó aviones es tema para ser ampliamente considerado. Algunos filósofos hablan a este respecto del salto cualitativo. Sea como fuera, hay datos que indican que este cuadrúpedo privilegiado hace de vez en cuando esfuerzos desesperados para multiplicar sus patas y en ciertos momentos parece conseguir tener ocho.

Como dijimos, el ciempiés estaba abocado al cero, pero se quedó en el cuatro, número algo tonto en forma de silla que evoca al instante unas redondas posaderas. Donde hay sillas hay casas; donde casas, ciudades; las ciudades aumentan a un ritmo más rápido de lo que sería sensato prever. A nadie extraña ver ciertos locos solitarios, estos chiflados miserables y enflaquecidos que hablan a grandes voces, que en los andenes del metro inordinan a las muchachas y a los ancianos y se quitan la gorra reverenciosos cuando pasa un señor respetable más alto que ellos. En vista de su número creciente, en vista de su aire desesperado de querer hallar algo una se pregunta si no estarán buscando ¡un par de helechos arbórescentes!

## SEFINÍ

### HORACIO SALAS

LA víspera, fríamente, por teléfono, fijaron el encuentro: las siete de la tarde en la esquina de Ayacucho y Santa Fe. Una confitería flamante y pretenciosa; no uno de esos bares acogedores, escondidos, que buscaban en los primeros tiempos. Tampoco alguna de esas cantinas olorosas de las que salían abrazados, besándose como escolares, ni —mucho menos— aquella mesa del Ciervo, pegada a la ventana, en donde cuatro años antes él le había confesado —casi como al descuido— que la quería.

El llegó antes, pidió un whisky y abrió un erudito ensayo sobre Kafka. Pero las letras, como bajo una lupa, se deformaban, parecían escaparse de las hojas. Recordó que en su infancia acostumbraba a fabricarse cábalas infalibles: si hay más de cien baldosas hasta el kiosco no paso a dar lección; si empiezo con el pie izquierdo la escalera mecánica cuando llegue papá me habrá comprado el álbum de estampillas; si la chapa del primer auto que cruce termina en un número impar, Boca gana el domingo.

Alguien a su espalda mencionó un daiquirí y asoció la palabra con el sol del invierno en Villa Gesell; pero la imagen fue cubierta por otra de una noche en el Tigre y hasta sintió el gusto amargo del repelente de insectos en los labios. La vio en el balcón mordiendo una manzana mientras guiñaba un ojo, y —esas cosas— pensó en las muchas veces en que con una sonrisa transparente ella decía:

—Si no me soltás la mano no voy a poder comer, ¿no te parece?

La tabla de la mesa (pudo contarlas) tenía sesenta y cuatro mayólicas cerámicas con dibujos celestes. Pidió otro whisky y vol-

vió a encontrarla en Plaza Francia trepada sobre un banco; en las Barrancas de Belgrano; deslumbrada por las luces nocturnas de La Paz cuando el auto bajaba en espiral por la montaña.

Ella empujó la puerta de Ayacucho. Apenas sonriente (y también temeroso) se paró a saludarla.

Vino el mozo, pidió una vaina, y otra vez recorrieron las calles de Santiago de Chile desiertas por las huelgas.

Ella fue contundente:

—Lo he pensado y es definitivo. Has tenido tiempo de cambiar y no lo hiciste. Y el amor —como todo— se desgasta. No tiene sentido volver a vivir juntos.

El se quedó en silencio con la mirada fija en el hielo del whisky.

—Es curioso —dijo al rato—, ¿pero sabes qué es lo que más he extrañado en este tiempo?: la sensación de alegría que me daba despertar a tu lado y esa manera casi inaudible que tenés de nombrarme por teléfono.

Ella se levantó despacio.

—Es mejor que me vaya, si seguimos hablando sólo vamos a conseguir hacernos más daño todavía. No me acompañes, prefiero irme sola. Y le dio un último beso —impersonal— en la mejilla, o más bien en el aire cercano a la mejilla.

El terminó su whisky, y mientras pagaba sintió que muy adentro algo se le había roto sin arreglo, como si fuera un nervio destrozado.

El mozo le alcanzó ya en la calle entregándole un ramo.

—Se ha olvidado estas flores encima de la silla.

Con una sonrisa profesional lo dijo. Para él no había ocurrido nada.

## EL JUEGO DE TODAS LAS MAÑANAS

JAVIER FERNANDEZ ALVAREZ-BUYLLA

*Dedicado a las mujeres de  
Candás.*

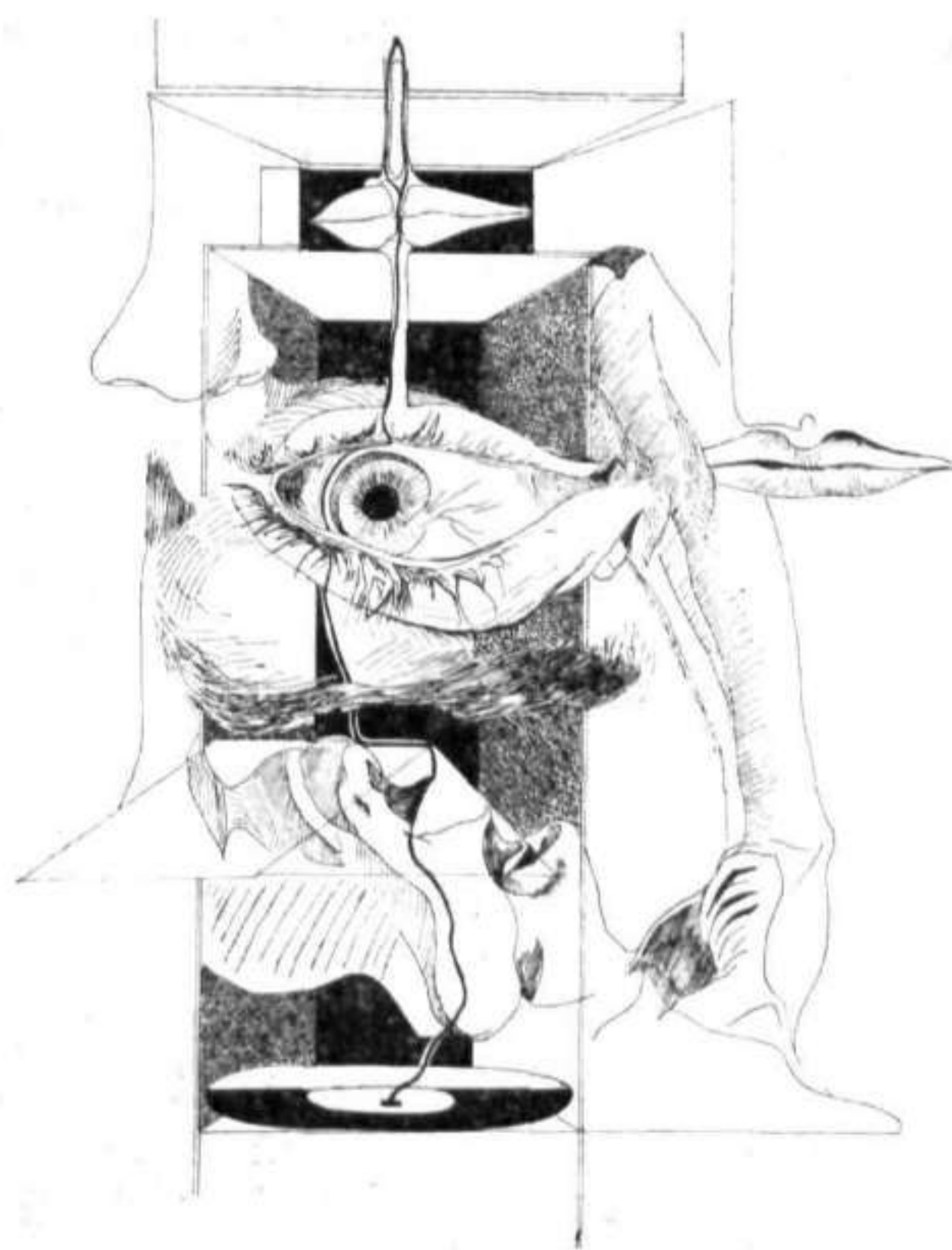
COMO todas las mañanas, ella ha bajado hasta el pequeño puerto. Hace frío. Lluve. Alguien pasa corriendo, encogido, a su lado. Un saludo: el silencio por respuesta. Fina y persistente lluvia: «calabobos». Calar, Calado. Cala. Caleta. Calamidad. ¿Por qué no se moja? El pañuelo, negro de color y de tiempo, se moja. Se moja el vestido negro. ¿Se moja ella?

Como todas las mañanas, esa vieja mujer ha bajado hasta el puerto. Como todas las mañanas, en pijama, con el cigarrillo en la mano, desde mi ventana, la observo. Me gusta hacer juegos de palabras mientras espero. Ella espera. Esperamos. Esperanza. ¿Será ése su nombre? Nombre. Hombre. ¿Esperará a un hombre? Esperanza y su hombre.

Como todas las mañanas, una mujer vieja, vestida de negro, ha bajado al puerto. Como todas las mañanas, a pequeños sorbos, bebo el humeante café con leche. ¿Y ella? La botella. No, no quiero seguir el juego. ¿Quién será? Tengo que preguntarlo. Hace frío. Y sigue lloviendo. Llegan las pequeñas barcas de pesca. Nada. Mala noche. ¡Maldita tormenta! Menta. Mentar, de nombrar. Tormento. Sufrimiento. Aliento. ¿Y ella? ¡Ya sé!: espera a su hijo. No, a su marido. ¿A su nieto? Tampoco. Todos pasan a su lado mentando al infierno. No miento. Tiento. Tentado. Tentado es lo que estoy de abrir la ventana y llamarla:

¡Esperanza! Ella me mirará. Sus ojos, llenos de tristeza, sonreirán. Con un leve y casi imperceptible movimiento de cabeza me saludará. No. Esto no es lo mío. Pío. Tío. Io. Yo. Juegos de palabras. No abras. No abras la ventana. Ana ¿Ana? No, me gusta más Esperanza: «la que espera». ¿Espera? No, manzana. De nuevo Ana. Mañana.

Como todas las mañanas, una viejecita, vestida de eterno luto, ha bajado, desde la parte alta del pueblo, hasta el pequeño puerto. Como todas las mañanas, desde mi ventana —otra vez Ana— he visto llegar a los pequeños barcos de pesca. Gresca: no ha habido suerte: la tormenta. ¿Y ella? ¿Qué espera? Ya no hay nadie. Lluve. Hace frío. Río.



No río: lloro. No, yo no: ella. Lloro. ¿Lloro? Por fin abro la ventana. No, no la abro. Labro. Esperanza. Espero saber quién es. ¿Qué espera? Lo preguntaré. Y me dirán que hace tiempo hubo una tormenta. Las mujeres estuvieron toda la noche esperando a sus hombres en el muelle. Lloraban. Rezaban. Hacían promesas al Cristo de los marineros. Las más viejas, por ser viejas, blasfemaban. Maldecían a la mar y a quien la hizo. Callaron. Los ojos se salieron de las órbitas mirando más allá de la lluvia y de la niebla: llegaban los primeros barquichuelos: uno, dos, tres, ¡cuatro! Risas. Besos. Abrazos. Preguntas. Respuestas: «nada, la tormenta». Más preguntas. Y más respuestas: «nada, la tormenta». Cinco, seis, siete. Ya no queda nadie en el muelle. Sí: queda ella. ¿Esperanza? Ocho. No hay ocho. No viene. Pero ella espera: su hijo, su marido, su nieto.

Como todas las mañanas, una viejecita, pequeña, aplastada por los años y las tormentas, ha bajado al puerto. Como todas las mañanas, reza, blasfema, espera. No llegan. Y cuenta: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... Y suspira. Se pira —no juegues con el dolor ajeno.

Como todas las mañanas, ella se ha ido del puerto. Camina despacio, pensando en un día en que hubo tormenta.

Y mañana, como todas las mañanas, ella vendrá hasta el pequeño puerto desde la parte alta del pueblo. Al puerto. Muerto. Mañana. Ana. ¡De nuevo Ana!

## MAILLOT AMARILLO

JAIME RAMONELL

*Para todos los niños en este Año Internacional de la Infancia.*

TRAS franquear con júbilo profesional la etapa de media montaña, de once kilómetros y medio, dura de pelar, tú, en bicicleta de dos cambios y cámara de repuesto y bidón de agua circunstancial (ya no está uno para estos trotes), eché pie a tierra y, sin poder remediarlo, igual que un loco desmandado, sin dejar de avanzar, me puse a tocar el timbre de la «bici», siete veces, siete notas de madrigal montaraz para *mailloï* amarillo, bueno...

Vista desde el exterior —que es un exterior inclinado como un tobogán de feria—, la escuela del pueblo aparece encaramada sobre un cucurucho coter y da la impresión —con su fondo de cielo y de montaña de tarjeta postal en color— que la han pintado recientemente.

Huele el aula a menta, a papel impreso, a regaliz, a tinta china..., y trasciende la fragancia en un arrebató de dicha inusitada, mientras se va llenando el corazón de recuerdos escolares: cifras operacionales, caligrafías, reyes godos, ríos y afluentes, palancas, dibujos... El aula de la escuela, el alba nuestra.

Lo primero que les digo a los niños, saludándolos con mis manos, mientras avanzo con paso torpe hacia la mano tendida que me ofrece la maestra, es que yo no soy el señor inspector de en-

señanza primaria, sino un amigo primario con mala enseñanza; no quiero que los niños me tomen de sopetón —estaría bueno— por ese señor severo y anti-pático, que cuando los visita, casi siempre por sorpresa, les causa dolores de barriga, los pone pálidos y les corta el aliento con sus impertinentes preguntas y con sus broncas conclusiones. Luego, en falsa confidencia, les explico, emocionado, que mi presencia, emocionada, se debe a la amabilidad de la maestra —que es una chica mona, modosa y risueña—, quien ha correspondido, no sin apuros contra el rígido y absurdo reglamento, a mi ferviente deseo de visitar a los niños. Que Dios se lo pague.

Desde la tarima (que me parece la escalera de un cuarto piso sin barandilla), adonde me ha hecho subir la señorita, por deferencia y cortesía, recorre mi mirada los veinte pares de ojillos, ya sin recelos, que miran a uno con vitalidad y donosura inconcebibles; son miradas de niños, tiernas, fragantes, táctiles, que calan, que calan hondo; miran los niños y es como un lenguaje, fugaz, luminoso, amigo.

Al cabo de un rato, decidido igual que un artista consumado, me apeo del pedestal pedagógico, que, la verdad, me viene muy ancho, y me pongo a deambular entre los alegres pupitres y, a tontas y a locas, entablo diálogos, mano a mano, corazón a corazón, con toda la radiante chiquillería, que me sigue condescen-

diente y cómplice, entre sonrisas y carcajadas que valen reinos. Y nos ponemos a inventar países de ensueño, ríos de horchata, ciudades de mazapán; a deformar nombres propios; a burlarnos de unos y de otros; a hablar de molinos de viento quijotescos y de molinos de ilusiones nuestras. Sonríe también la bondadosa maestra a mis guasas y a mis chistes de tres al cuarto. Ya toda la clase es un concierto ensordecedor y bullicioso de voces, de ruidos, de palmas que se escapan por la ventana abierta y se derriten contra las sierras blancas de lontananza. ¿Llegará el divino escándalo hasta los oídos del señor inspector? Dios nos libre.

La hora de la despedida avanza con lástima y también con resignación. Todos sabemos que hemos jugado, que no era más que un tiempo onírico, como un refresco del alma, como un recreo del patio, y que hay un final, claro. Entonces, de prisa y corriendo, enderezamos entuer-tos históricos y otros desaguizados escolares y nos decimos sin tristeza alguna «hasta la vista», cien, doscientas veces. Y qué importa esto si hay otros arrojados ciclistas sin desalientos montañeros. ¿Que temen a los puertos con desniveles del cuatro al seis por ciento?... Pues que le pongan tres, cinco cambios a la «bici» y dos bidones de agua si hace falta; pero que vengan; los niños, los niños siempre esperan, tú.

A la salida de la escuela, la atenta maestra me acompaña un trecho. La maestra es la mar de indulgente, la mar de buena, no deja de sonreírme, de hablarme de los niños. Antes de despedirnos, con ingenua tolerancia, me agradece la visita, me tiende su frágil mano.

La vuelta. La vuelta es fácil, es cuesta abajo, sí, pero sé que me costará un gran esfuerzo... (vaya, hombre, pero ¿quién me habrá llenado de gaseosa el bidón del agua?... Qué fresca está). ¡Aúpa!... Rin... Rin... Rin...

¿ ?

JORGE IZETA

¿ESTE es el último? ¿Empezamos?

¿Vos vas a hablar rápido? ¿Sí? ¿No es cierto que vas a cantar rápido? ¿Sos un hijo de puta y vas a cantar de punta a punta? ¿Eh? ¿Sos un hijo de puta? ¿Me vas a decir que sos un hijo de puta?

¿Que me apure?

¿Cómo te llaman? ¿Cuál es tu nombre? ¿Cómo te dicen? ¿Cómo te dicen? ¿Cuál es tu nombre de guerra? ¿Tenés grado? ¿Me vas a decir que no tenés nombre de guerra? ¿Vos también vas a decir que sos bueno? ¿Vos tampoco estabas en nada? ¿Cómo te dicen? ¿Cacho? ¿Manuel? ¿Barba? ¿Sos el barba? ¿Vos sos el barba? ¿Cuál es tu nombre de guerra? ¿Querés más fuerte? ¿Querés más? ¿Querés que te rompamos todo? ¿Para qué? ¿Eh? ¿Te haces el macho? ¿Cómo te decían? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Con quién vivías? ¿Quién vivía con vos? ¿De quién era la otra cama? ¿Quién la ocupaba? ¿Quién vivía ahí? ¿Dónde laboraba? ¿Dónde? ¿Vás a decir dónde, carajos? ¿Quién era? ¿Por qué no te dejás de hacer el héroe? ¿Querés que paremos? ¿Querés que te dejemos tranquilo? ¿Querés? ¿Querés? ¿Cómo te decían? ¿Querés quedar hecho una mierda? ¿Eh? ¿Eso querés? ¿Eso? ¿Y que te termine de romper los huevos? ¿Decí? ¿Eso? ¿Me vas a decir ahora dónde guardan los fierros? ¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde están los fierros? ¿Dónde? ¿Dónde mierda guardan los fierros? ¿Quién tiene el embute de los fierros? ¿Dónde están? ¿En la concha de tu madre? ¿Eh? ¿Ahí los guardan?

¿Por qué no subís el voltaje? ¿Será mudo éste? ¿Te parece?

¿Sos mudo vos? ¿Sos el mudo de la familia? ¿Por qué no me mostrás cómo gritás?

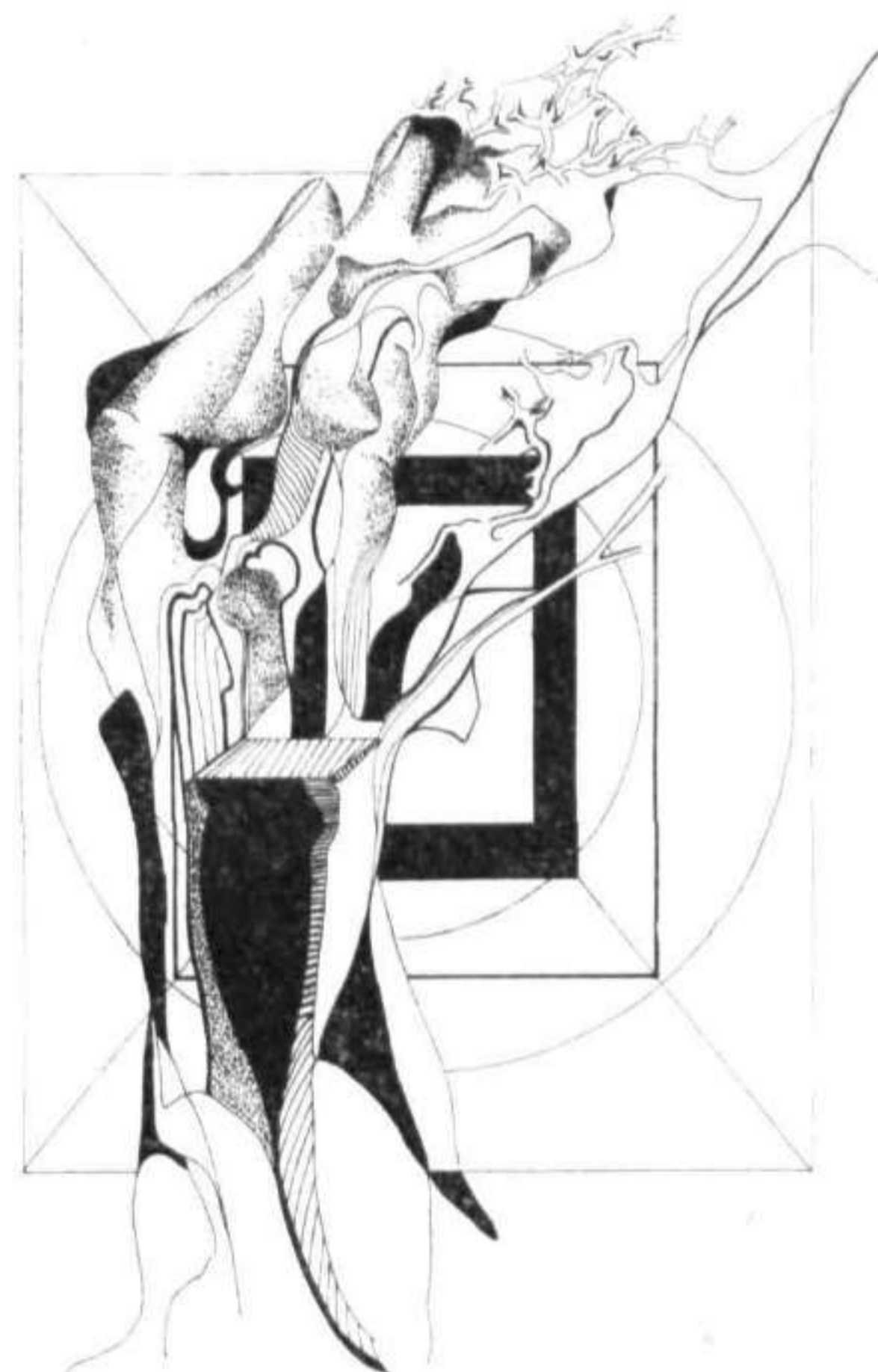
¿Le tiraste agua?

¿Vas a gritar ahora? ¿Vas a gritar un poco? ¿Sabés gritar? ¿Por qué no mostrás cómo sabés gritar? ¿Eh? ¿Vos sos el responsable? ¿Quién? ¿Quién es el responsable? ¿Quién carajos es el responsable? ¿Quién? ¿Quién? ¿Quién? ¿Vas a decirme quién es el responsable? ¿Por qué no empezás a hablar antes de que termine de calentarme? ¿Eh?

¿Le das vos un rato?

¿Con quién te encamabas?

¿Con quién? ¿Sos puto? ¿Sos puto vos? ¿Eh? ¿Sos puto? ¿O te pajeás? ¿Te pajeás vos? ¿Eh? ¿Por qué no le das un poco más en las bolas, por pajero? ¿No ves que si te quedás callado perdés? ¿Me vas a decir a cuál compañerita te montabas? ¿Cómo se llama? ¿Cómo se llama? ¿Quién es? ¿Cómo le dicen? ¿Dónde está? ¿Con quién vive? ¿Vive con vos? ¿Vive con vos? ¿Dónde trabaja? ¿Es estudiante? ¿Estudia en algún lado? ¿Labura? ¿Vas a hablar? ¿A quién esperabas cuando te agarramos? ¿A quién? ¿A tu mina? ¿A los compañeros? ¿Quiénes son esos hijos de la puta madre? ¿Quiénes son? ¿Por qué tenías tanta guita encima? ¿De dónde sacaste tanta guita? ¿Quién te la dio? ¿La afanaste? ¿Un secuestro? ¿Para qué tanta guita? ¿De dónde? ¿Vos comprás fierros? ¿Vos los comprás? ¿Sos vos? ¿Sos vos el que compra los fierros? ¿No ves que te estás cagando encima, boludo? ¿No ves



que no das más? ¿No te das cuenta que si hablás paramos? ¿Te das cuenta que te estamos rompiendo todo al pedo? ¿Te pensás que vas a salvar a alguien? ¿No te das cuenta que los otros cayeron atrás tuyo? ¿Te pensás que los vas a salvar? ¿Para qué te hacés el héroe? ¿Querés hacerte el macho? ¿No sabés que acá nadie se nos hace el macho? ¿Querés que paremos la máquina? ¿Paramos? ¿Eh? ¿Querés que paremos? ¿Querés? ¿Vas a cantar? ¿Quién es tu mina? ¿Quién? ¿Qué hace? ¿Dónde vive? ¿Ella guarda los fierros? ¿Dónde tienen los fierros? ¿Dónde?

¿Se desmayó? ¿Seguro? ¿Paramos un rato? ¿Cómo? ¿Muerto? ¿Seguro? ¿Era el último, no? ¿Cómo que no? ¿No dijiste que era el último? ¿Cuándo los trajeron? ¿Y son muchos? ¿Cuántos? ¿Cuántos? ¿Cuántos?...

## LA DANIELA VA A COMPRAR TOMATES

JESUS FERNANDEZ MONTES

**N**I sus gafas, Dios sabe de qué fabricación, pero de pasta, marrones, de esas malas y con sus buenas dioptrías, cercanas estaban ya del culo de vaso, o el moño de fabricación casera, su vecina no todos los días se lo podía hacer, oh las pinzas de chapa sin barniz, sin temple, abiertas, parecían bocas de pez abisal, y se las plantaba en el pelo, a veces se le oxidaban y se lo traía por delante como cerdas embadurnadas de bandolina de acirate, recogido como una torta amazacotada, negra, negro, asquerosos, no podía recordar, no podía imaginar nada, el hermoso pañuelo de muselina negro «lo compro en retales», dice, «y con los restejos hago moqueros» —gargajeros, diríamos— por lo mucho que trabajaban su faringe y sus pituitarias, que no siempre se escupe así porque sí, como se caga un perro, qué cueva, un murciélago se muriera de asco, pero dónde llevaría la botella, el frasquete antiguo de botica, de linimento esloan quizá, el del tío del bigote, «yo siempre se lo doy a mis hijos cuando les rompen los dientes», con su correspondiente blanco cosecha del año, 13º, que no está mal para los tiempos que corremos, en la fal-

triquera a lo mejor iba, donde antaño fueron el rosario de avellano y la virgencita de nácar o el botón recién forrado, «tomar una peseta para que compréis chufas», podría muy bien decirles a los chicos, «tomar, hijos míos, aayy», después de reque-terrevolver su bolsillo heterogéneo y lo más lejano a lo matemático, y no le iba mal, pero sin el bolso no era ella, ella, «la borracha», «la chichas», «la gafas», «la esa que le da al codo», «qué descarnada está la pobrecica», de mimbre blanco con refuerzos de esparto y unas impresiones de colorines, una lejana imitación de un florero, y dentro el bacalao, la receta de la seguridad social, el frasquete no siempre, las aspirinas, los mejorales, pan «con pan no hay comidas cortas», algo de legumbres y para aliñar, «pues una cabecica de ajos y una cebolla vienen muy bien, si creo que hasta en Madrid comen ajos en los mejores —peores— barrios», ¡vive el diablo!, cómo imaginarla sin el mandilejo grisecillo-cenizoso-capade-fraille-mugroso, imperdible al pecho, grandiosa condecoración en su propio seno, alfiler con cabeza de nácar para prender el velito de la niña en misa, que hay que

ir, que hay que ir, o un tul si se terciá, ¿qué es eso?, «mi marido en su trabajo, en la quintería, como siempre, ahora creo que están podando y arreglando viñas, no está mal de salud, pero tiene una verrugueja, una pupaja en la frente y se la quiere quitar, con un mejunje lo hacen muy bien los curanderos, mis hijos en la escuela, sí, en la nacional», sin pensar en esto, sin llamar en el llamador de mano con bola de hierro, que para eso está, hombre, mujer, o lo que sea, que aunque hay quien ha dicho que con su olor a vino, vinagre, alcohol, tabaco, hígado y lo demás la reconocería como desde aquí a la sierra, pero en esta ocasión ni eso, ni el aire favorecía, perhombre, perhombre, hasta los elementos se le han puesto a su favor, ella abriendo un hueco en aire, hasta éste se apartaría si no fuera porque ya no tiene donde instalarse, y ahora aprovechando que están los chicos pequeños en la labor, «en la labor les pegan con una caña de esas de hacer bartolos y deshollinadores, cuando les pega en la cabeza la maestra les suenan los cascos a caña hueca, también les pegan cuando se mean o se cagan sin decir antes quiero ir al corral, maestra, los pobrecillos», va a comprar a la plaza o donde sea, silenciosa y solitaria, miradla subir, qué trajín, cómo sube las escaleras en silencio completo con esas alpargatillas, que parece que viene un gato o un pájaro lugarero a saltos, que no se le podía oír nada, o una vecina que voceara «andá, si va por ahí la Daniela, cualquier día de éstos nos la encontramos muerta en mitad de la escalera, del hígado, si está muy perdida, los médicos seguro que no pueden hacer nada», que pusiera en guardia al tranquilo habitante de su casa, y pasar y pensar «está arriba, voy para allá», y subir y entrar y sin más saludos, ni más cuentos, decir:

*«Quiero dos kilos de tomates para pisto, niño.»*



## FINAL O PRINCIPIO

CARLOS ROBERTO MORAN

QUEDARON mirándolo, hieráticos, mientras él decía que estaba bien, que no podía discutirse más. Cerró con cuidado la puerta.

Al sumarse al tropel de gente que desfilaba por los pasillos, tuvo más conciencia de la finitud (inmediata) de un tiempo que no obraba en su favor.

Era ahora. No ya esa conciencia difusa de algo que iba a ocurrir en un tiempo, más adelante, en otra ocasión. Era ahora, y lo estaba viviendo.

Antes de salir había echado una mirada vacía hacia quienes quedaban, y los vio en pose, como si no fueran otra cosa que un daguerrotipo, definitivamente amarrados y neutros.

Neutros, tal cual. Sin la sobrecarga de sentimientos, de bondades o maldades, de nimiedades o grandezas. Secos, pretéritos.

No andaban los ascensores. Se movió por pasillos y escalinatas abarrotados. Algunos corrían, pero en general todos se atropellaban. El esfuerzo físico de avanzar obnubilaba pensamientos. Aunque de tanto en tanto éstos restallaban como luces. Le indicaban acciones, deseos, hechos, sucedidos muertos, interpretados tanto por él como por todos los otros, que explicitaban, daban como resultante, estas crepitaciones, estas ansiedades.

La mayoría de los que avanzaban cargaban bártulos. Las criaturas lloraban. Hubo conatos de enfrentamientos que el apuro, o más que eso, la necesidad de salir del lugar, frustraba antes de quedar concluidos.

Descendía con cuidado, evitando las peleas y en la medida de lo posible también los pisoto-

nes. El olor a encerrona se expandía por esos atosigados lugares.

Pero afuera tampoco había espacio ni aire, a juzgar por lo que se veía desde las ventanitas.

Siguió con su lento descenso, como si bajara con un pesado animal a cuestas, procurando no causarse nuevos inconvenientes, derivando en medio del tropel.

Cada vez más atrás quedaban los daguerrotipos de quienes habían optado por permanecer sentados en el pequeño cuarto, ganados por la televisión y las frases tranquilizadoras que lanzaba el locutor, a veces interrumpidas por interferencias, ondas que se superponían disputándose el misespacio.

Tanto en el vestíbulo como en la puerta centrales la encerrona era mayor, con una multitud realimentada de manera permanente por los chorros que enviaban sin cesar las escalinatas, todas convergentes sobre el amplio salón ahora devenido en una alfombra de múltiples cabezas.

El había quedado obturado en una de las escalinatas, dos metros antes de llegar al piso, cuando los chorros se detuvieron.

Antes había aullado una sirena y luego siguieron múltiples explosiones que conmovieron al edificio. Era obvio: ya estaba siendo ganada la zona. Lo decían esos sonidos broncos y profundos.

Fue entonces que la confusión creció aún más, en la medida de lo posible. Y al tiempo que la multitud duplicó sus esfuerzos por salir, desde la periferia convergiendo desde afuera, quizá desde la zona donde se habían producido las explosiones, avanzaban los contingentes que querían regresar a los edificios.

En la plaza se enfrentaban los grupos opuestos, olas que se disputaban los mismos lugares, inútilmente.

Allí no había contención alguna: los golpes se sucedían, se sentían disparos aislados, gritos, ayes. Desde las ventanitas podían verse en situaciones casi ridículas a cuerpecitos que saltaban por el aire y luego volvían a caer sobre el hervidero.

Más explosiones, todavía más cercanas. El fuego iba extendiéndose por los edificios. El acrecentamiento del tumulto.

Seguía él situado entre el décimo y el décimosegundo escalón, arrinconado contra una pared, y con un brazo dolorosamente doblado hacia atrás. Aún le acompañaba una maleta.

Pensó en los daguerrotipos. Sintió el inútil deseo de regresar y esperar junto a ellos.

Advertía la pérdida de conciencia y agradecía esa panacea, atenazándole, sin embargo, la discusión que había mantenido con quienes habían decidido permanecer en la pieza, no sabría decir si unidos. Al menos mancomunados, al menos tranquilos, mientras abajo, aquí, allá, el vendaval crecía y crecía, abarcando el edificio, la plaza, los otros edificios, toda la ciudad, todas las ciudades, las vías de salida y entrada, cada sector y todos los sectores, de cada lugar, población, país, porque era el final, apocalíptico y simple, final presumible, efecto de las causas, principio quizá de situaciones diversas que muchos, aferrados a esas cenizas, a esa muerte plural, a esos escombros, no sabrían jamás de qué se trataría, porque para ellos, quizá para él, ahora era sólo el crujir de huesos y el rechinar de dientes.

## ESCENA NUPCIAL

JOSEP-LLUIS SEGUI

UN jinete persigue a una doncella, le da alcance, le arranca el corazón y se lo arroja a los mastines.

Historia sangrienta. La pasión, el amor y la violencia, protagonistas de la escena, del relato donde se cuenta la sangrienta historia de aquel hombre que castigó cruelmente los desdenes de una hermosa.

El jinete, la espada en alto, espolea su brioso corcel, tras los dos perros, uno blanco y otro negro, que van tras la mujer, llegan a ella, se lanzan sobre su cuerpo, atrapan con sus afilados dientes los muslos desnudos.

Ella siente en su carne la dentellada de los feroces canes, impulsados éstos por los gritos, la mirada o la sola presencia de su enfurecido dueño. El blanco, quizá confuso al percibir la suavidad de la piel que atrapa su boca, muerde levemente, rozando apenas con sus dientes y humedeciendo, con un lamido, la desnudez de la presa, como acariciándola. El negro, más agresivo, o quizá excitado y sin control ya, se lanza violentamente sobre la joven, prende entre sus patas delanteras el muslo izquierdo, prieto, con los músculos tensos, y lleva su boca, de amenazadora dentadura, a la nalga prominente, de espléndida desnudez, que ella ofrece en su huida.

Se diría que hay algo obsceno, de voluptuoso, en esta escena. Bien es verdad que la mujer lleva sus desnudeces ocultas por un estrecho velo blanco, por encima de los senos y por la entrepierna, y sus cabellos rojizos le cubren casi por completo la espalda, hasta la misma cintura. En los dos canes, su fiereza, la cruel-

dad de su ataque, parece responder más a la incitación del jinete que los hostiga contra la víctima, que al propio deseo de los mismos animales. El hombre, éste sí, levanta bien en alto su estrecha y afilada, agresiva espada, aferrándola en su puño con el brazo tenso. Su mirada, también, proyecta sobre el cuerpo de la mujer acosada una expresión de odio, o de turbulento anhelo. Por otra parte, el estatismo de la escena es de lo más turbador.

Ella cae a tierra, asediada por los mastines, exhausta por su implacable perseguidor; cae boca abajo, los brazos y las piernas completamente extendidos, abandonando el cuerpo desnudo —del que se ha desprendido el leve velo— aunque con alguna tensión aún en sus músculos. El rostro de la bella, medio oculto entre los brazos y algo velado por los cabellos sueltos, deja leer un sentimiento de derrota, de sometimiento, sufriente y, al tiempo, de venturosa entrega.

El caballero, tras descender de su caballo, con paso firme, de un impulso decidido, con gesto viril, de irreprimible violencia, se lanza sobre la mujer y, con sus manos, poderosamente masculinas, le abre por detrás las carnes, profundamente, hasta las mismas entrañas.

El jinete, una vez ha castigado de esta manera a la mujer, le extrae el corazón y se lo da a los perros. Estos lo devoran bestialmente, cuando aún palpita, manando sangre.

Al fondo de este cuadro de horrores, la escena recomienza de nuevo: el jinete vuelve a perseguir a la doncella, le da alcance,

le arranca el corazón y se lo arroja a los mastines.

Espantada, la doncella, joven, hermosa, recién desposada, ve ante sus mismos ojos, igual que si ella estuviese allí, las imágenes que ilustran tan sangrienta historia.

Se trata de la visión de una joven a propósito del castigo que sufre permanentemente otra mujer que no había sido leal al amor.

Y todo sucede justamente en la celebración de unos desposorios. Se repite allí la historia del asesinato de la amada, que el amante engañado ha de reproducir durante tantos años como meses aquélla burló su amor.

Y así la ve correr medio desnuda; los perros le dan alcance, mordisquean sus muslos y nalgas; cae al suelo, de bruces; el caballero desciende de la blanca cabalgadura, salta sobre el cuerpo tendido de la esposa y, por detrás mismo, la abre en carne viva. Y le arranca el corazón. Su corazón palpitante, apasionado, sangrante, amoroso, de mujer: pasto de mastines.

Cuadro de horrores, que se reitera, escena por escena, en la alcoba matrimonial.

Entonces ella cree recordar que su autor, un tal Di Boticello o Boticelli, que fue precisamente acusado de sodomía, pintó aquellos cuadros como regalo de bodas para una dama.

Y su cuerpo se estremece, tiembla, se pone tenso, al sentir detrás de ella, sobre su desnudez, la mirada, el aliento, el contacto masculino hasta que va cediendo, sometiendo su carne, abriéndose a la entrega.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

**Colección "Alfar" de poesía**

**ANTOLOGIA DE ALVARO DE CAMPOS**, de Fernando Pessoa. Edición bilingüe preparada por José Antonio Llardent.

402 págs 350 ptas

**NUEVO MESTER DE CLERECIA**. Edición preparada por Florencio Martínez Ruiz.

334 págs 300 ptas

**LA POESIA DE NERUDA**, de Luis Rosales.

276 págs 250 ptas

**DISCURSO POETICO**, de Juan de Jáuregui. Edición preparada por Melchora Romanos.

147 págs 175 ptas

**EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA**, de C. G. Bellver.

356 págs 250 ptas

**Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos**

**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

**EL DIABLO BLANCO**, de John Webster. Edición preparada por Fernando Villaverde.

248 págs 200 ptas

**EL CORAN**. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier.

808 págs 500 ptas

**EPISTOLARIO**, de Juan Luis Vives. Edición preparada por José Jiménez Delgado.

661 págs 400 ptas

**HISTORIA 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 Esteban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.

300 págs 300 ptas

**Otros títulos**

**ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO-CASTRO**, Varios autores.

2 vols. Págs. Vol. I 642; Págs. Vol. II 664. 2000 ptas (obra completa)

**LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS**, de Frederick Suppe. Edición preparada por Pilar Castrillo y Eloy J. M.<sup>a</sup> Rada

714 págs 1200 ptas

**EL MECANISMO DEL DESARROLLO MENTAL**, de Jean Piaget. 2.<sup>a</sup> edición preparada por Juan A. del Val.

178 págs 200 ptas

**DROGAS Y TOXICOMANIAS**, de Octavio Aparicio. 2.<sup>a</sup> edición.

682 págs 600 ptas

**LOS HURACANES**, de Renán Flores Jaramillo.

210 págs 250 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

ROSA CHACEL

RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO

CARLOS BARRAL

JOSE LUIS CANO

GUILLERMO CARNERO

ANTONIO COLINAS

75 pesetas