

NUEVA ESTAFETA

2-44

35

octubre 81

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16
Imprime: BOE
Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.500
EUROPA. Correo normal	1.750
EUROPA. Correo aéreo	2.000
AMERICA. Correo normal	1.750
AMERICA. Correo aéreo	3.300
OTROS PAISES. Correo normal	1.750
OTROS PAISES. Correo aéreo	4.200

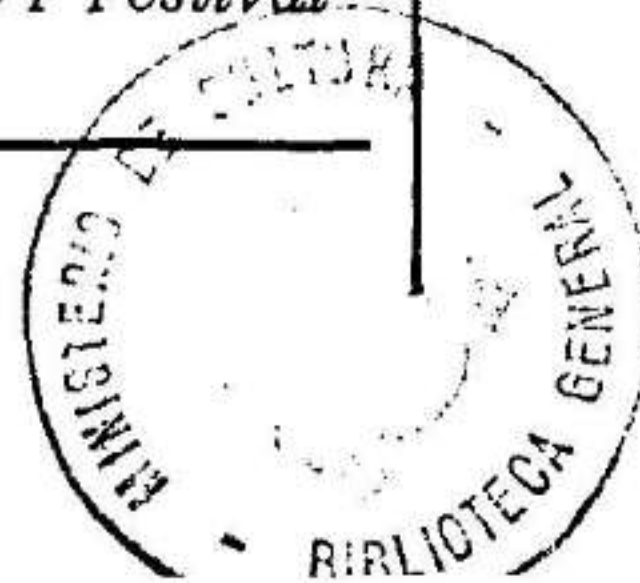
Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 35 OCTUBRE 1981

- | | | |
|--------------------|-----|---|
| ANTONIO TOVAR | 4 | <i>Historias chaqueñas de Taqfwaj.</i> |
| YANNIS RITSOS | 11 | <i>Perséfone.</i> |
| MANUEL ANDUJAR | 22 | <i>Los sucesores.</i> |
| FERNANDO ORTIZ | 27 | <i>Cuatro poemas de «Pæersonae».</i> |
| CONCHA CASTROVIEJO | 31 | <i>Yira.</i> |
| | 41 | <i>Caza y/o Casa de Citas.</i> |
| PELAYO | 43 | <i>Pintura y texto.</i> |
| FRANCISCO AYALA | 47 | <i>Presencia y ausencia del autor en la obra.</i> |
| JUAN E. GONZALEZ | 55 | <i>Entrevista con Federico Fellini.</i> |
| PELAYO | 63 | <i>Pintura.</i> |
| | 67 | <i>Criticas y notas bibliográficas (de Aquilino Duque, M. R. R., José Luis Calvo, César Antonio Molina, Carlos Faraco, Héctor Tizón, Ernesto Parra, Luis de Paola, Juan Antonio Villacañas, C. B. Cadenas, Manuel Ríos Ruiz, Miguel Galanes, Leopoldo de Luis, Luis Antonio de Villena, José Tomás Cabot, Rolando Camozzi, Enrique Molina Campos, Jiménez Martos, José Antonio Fortes, Antonio Aróstegui, José María Iglesias y Francisco López).</i> |
| CARTAPACIO | | |
| | 107 | <i>JULIO LLAMAZARES: Reivindicación de Fray Gerundio.</i> |
| | 110 | <i>CARMEN BRAVO-VILLASANTE: Puschkiniana.</i> |
| | 112 | <i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Fernando Terremoto: de Jerez al cielo.</i> |
| | 115 | <i>Destacamos el nombre de... MIGUEL ANGEL MARTINEZ: El judío errante.</i> |
| | 118 | <i>Crónicas: ARMANDO LEZAMA: El «Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla», por tercera vez. JUAN EMILIO ARAGONES: VI Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz.</i> |

Portada de José María Iglesias.



HISTORIAS CHAQUEÑAS DE TAQFWAJ

ANTONIO TOVAR

Antonio Tovar ha dedicado buena parte de su actividad a las lenguas indígenas de América. Repetidas veces ha trabajado en la región del Chaco y ha escuchado las historias de los labios de los indígenas, las cuales ha recogido en su propia lengua. Está a punto de aparecer un volumen titulado Relatos y diálogos de los maticos (Chaco argentino occidental), seguidos de una gramática de su lengua, editado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid. Su principal informante, en varias visitas entre 1958 y 1970, fue Santos Aparicio, un matico educado en la cultura europea, pero nieto de un mago de aquella tribu en los tiempos en que la cultura indígena, en los primeros lustros de este siglo, se conservaba relativamente intacta. De labios de él proceden los siguientes relatos, traducidos por él mismo. En su castellano aparecen muchos rasgos locales.

1. El vuelo con el Palapala

Hubo un hombre llamado Taqfwaj. Aquel hombre era muy insensato.

Entonces se fue por un camino y miró y vio un ave llamada Palapala. Vino volando por arriba y le habló Taqfwaj y dijo:

—Compañero, bueno es que me llevaras a mí.

El Palapala oyó y dijo:

—Sí, te alzaré, vení y subíte encima de mí.

Entonces descendió el Palapala y Taqfwaj saltó encima de su lomo. El habló a Taqfwaj y dijo:

—Agarrate bien, sujetate bien a mí.

Y entonces levantó el vuelo, levantó el vuelo con él, hasta que estuvo muy arriba. Entonces se ladeaba un poco y Taqfwaj casi se iba a caer, pero se afirmaba y se agarraba bien. Al fin no se pudo sostener y se cayó desde arriba. Cerca ya de la tierra gritaba a la gente y decía:

—Pónganme frazadas, pónganme frazadas.

Cuando los otros oyeron, pusieron un palo de punta y él cayó encima. Entonces quedó muerto en el palo. Hasta que estuvo muchos días y se secó.

2. Resurrección de Taqfwaj

Y hubo un hombre llamado Picaflor que pasó al lado y vio, y entonces dijo:

—¡Ay, pobre! ¡Ay, mi amigo! Aquí había estado. Con razón no lo veía.

Entonces volaba varias veces alrededor. Voló por encima y entonces lo bendijo. Y entonces se levantó Taqfwaj como si despertara de un sueño.

3. Taqfwaj y la Paloma de los ojos colorados

Salió de donde estaba y fue por un camino lejos hasta allí y vio un pájaro lla-



mado Paloma torcaza con los ojos coloraditos. Habló a la Paloma y dijo:

—¿Cómo hacís los ojitos así bonitos, coloraditos?

La Paloma habló entonces y dijo:

—Yo tomo ají y me lo echo en los ojos. Por eso son colorados.

Entonces se fue Taqfwaj a buscar ají, y cuando lo encontró, echó en sus ojos. Entonces lo sintió y empezó a llorar:

—¡Ay, compañero; ay!

Entonces se revolcaba por la tierra hasta que buscó agua. Y escuchaba las ranas e iba tanteando por ahí y llegó y se tiró.

No había sido agua, sino cascotes. La frente se le raspó con los cascotes. Se levantaba y se iba, y llegaba allí y oía otra vez ranas que cantaban. Entonces iba, llegaba y se tiraba. Y no era agua, era cascote. Hasta que tenía su frente bien machucada. Entonces encontró al fin agua. Entonces se lavó los ojos, y sanó.

Luego se fue y tomó su camino.

4. *Taqfwaj y el Gavilancito y la Araña*

Llegó allí y halló un pájaro que se llama Gavilancito, un halcón. Estaba con una pata doblada, como si tuviera una pata solita. Taqfwaj dijo:

—Compañero, ¡qué bonita tu patita! ¿Cómo lo hacés?

El Gavilancito oyó y dijo:

—Compañero, tomo y me la corto. Si tú quieres, entonces lo mismo te cortas tu pierna.

Taqfwaj hizo así y agarró y se cortó su pata. Quería ser igual que el otro con una pata sola. Después no pudo caminar, llevaba trajinando su pata. Entonces empezó a sufrir, y dijo para sí:

—Voy a buscar a la abuela.

Y esa que llaman Araña grande, ésa era la abuela. Y la buscó mirando por todos lados, debajo de cortezas de palos y astillas escarbaba y allí dentro no la hallaba. Cada día la buscaba, hasta que

la había encontrado a su abuela la Araña grande. La encontró y le dijo:

—Abuela, hágame el favor de simbar-me el pie. Y la Araña grande quiso y le tejió el pie. Y se fue y recién él estaba bien.

Se fue y a cierta distancia se dio la vuelta y retó a la abuela. Dijo:

—¡Abuela, panzona!

La Araña le oyó y dijo:

—¡Maldito! Tu pierna quedará en el palo.

Iba caminando y llegó allá y encontró un palo que se atravesaba en su camino. Entonces pasó por encima y vio entonces que su pierna se quedó en el camino. Entonces agarró su pierna y la llevaba, y volvió hacia su abuela. Entonces lo vio la abuela y se escondió, y él se puso a buscarla.

Hasta que la encontró. Cuando la encontró le dijo:

—Abuela, ya no te retaré. Hágame el favor de simbar-me el pie.

La abuela dijo:

—No te voy a tejer porque me has retado.

Dijo él:

—No, va a ser la última vez, entonces perdóname.

Entonces la abuela quiso y le simbó. Cuando estuvo listo se fue otra vez y llegó como a una distancia, y se volvió y retó a la abuela. Dijo:

—¡Abuela, panzona!

La abuela oyó y dijo:

—¡Maldito! Tu pie se te quedará en el camino.

Y se fue otra vez hasta que llegó allá y halló un palo atravesado en su camino. Entonces levantó sus pies y miró, y su pata se había quedado en el camino. Tomó su pie y lo llevaba hasta que buscó a la abuela. La abuela se escondió de él, y la buscó hasta que se agotó. Hasta que la halló y le rogaba a su abuela, para que la abuela le simbara. Por fin la abuela quiso y le simbó.

El se fue hasta que estuvo lejos, y volvió a su costumbre, y se dio vuelta y retó a la abuela. Entonces la abuela no le oyó.

5. *Taqfwaj, el mortero y la aguja*

Entonces se iba no más. Y llegó allá y halló viviendas de gente, y empezó a mirar y encontró un mortero viejo. Entonces se puso al lado del mortero y dijo:

—Mortero, ¿dónde están tus amos?
Y el mortero oyó y dijo:

—Po, poj, poj.

Taqfwaj dijo:

—¡Eh! ¿Dónde están tus amos?

Oía al mortero que decía lo mismo:

—Po, poj.

Dijo:

—Te voy a pegar, mortero.

Entonces pateó al mortero. Entonces se fue y llegó por allí, y encontró una aguja. Pequeña, callada, en el suelo. Habló a la aguja:

—Aguja, ¿dónde están tus amos?

La aguja oyó y dijo:

—Nami, nami, nami.

Dijo él:]

—¿Ves?, ¿dónde están tus amos?, ¿adónde se han ido?

La aguja oyó y otra vez decía las mismas palabras, y él dijo:

—Te voy a pisar encima.

Entonces levantó su pie y preguntó:

—¿Dónde están tus amos?

Oyó ella y dijo:

—Nami, nami.

Entonces pisó encima. Entonces la aguja se enderezó y se le hincó en el pie. Y entonces cayó de rodillas, lloraba Taqfwaj y dijo:

—¡Compañero, ay! ¡Compañero, ay!

Después procuraba sacarse la aguja, hasta que se la sacó. Luego se fue a mirar por las viviendas de la gente. No encontró nada y entonces agarró y mojó su dedo metiéndolo en la boca. Entonces apuntó hacia esta parte, luego hacia la otra, luego hacia esta otra. Entonces sintió un olor de pescado en su dedo. Dijo:

—Por allí hay gente.

6. *Taqfwaj y la abejita Moromoro*

Entonces se fue por su camino en dirección que le parecía que estaba. Llegó allí y entonces encontró una mujer llamada Abajo Moromoro, una viejita. Llegó y dijo:

—Abuela, he venido a ti para que me des de tu vasija; tengo mucha sed. Dame un poco de agua.

La viejita Moromoro dijo:

—Tengo un poco de agua, no sé si estará caliente.

Entonces probó y le dio.

Taqfwaj dijo:

—No sirve; muy caliente está.

Entonces tomó su otra vasija e igualmente no servía, estaba caliente. Y Taqfwaj habló a la abuela y dijo:

—Vaya, abuela; tráigame agua. Lleva tu vasijita.

Entonces se fue Moromoro, la viejita, llevando una vasijita porongo. Moromoro, la viejita, llegó al agua e intentaba meter su botijita en el agua y no podía: le flotaba para afuera hacia un lado. No podía llenarla y metía una y otra vez en el agua y le flotaba. Y así le sucedía. Entonces había sido Taqfwaj, que había maldecido a la abuela para que no pudiera llenar la vasija.

Entonces agarró a la nietita de la abuela que estaba en su hamaca, la criatura. Entonces fue y la echó en la tostadera y la tostó. Cuando estuvo hecha, se la comió. Y cuando terminó, agarró el agua de la vasija y se la tomó. Recién dijo entonces otra vez la palabra para que la abuela pudiera llenar su botija, ya va a poder. Después agarró ropa vieja, la envolvió y la puso en la hamaca de la nieta de la abuela. Entonces se fue por el camino. Bien lleno. Llegó allá y encontró un árbol llamado sachapera, su sombra es linda. Entonces le gustó. Se tiró al suelo y se quedó bien dormido.

Entonces había venido la abuela, la viejita Moromoro. Llegó luego a su casa y no encontró a la nietita. Dijo:

—¡Carajo! Se la había comido a mi nietita.

Entonces se enojó la abuela, la viejita. Tomó barro, lo preparó en un pelotón junto con cera. Entonces se fue y le buscó siguiendo su huella. Al fin lo encontró durmiendo. Entonces agarró y tapó la boca, tapó la nariz, tapó las orejas, los ojos, tapó el trasero, todo. Hasta que quedó tapiado todo. Y se retiró de él.

Hasta que el hombre quedó hinchado. Entonces las aves lo encontraron. Un ave llamada Carancho lo encontró y llamó a todos los otros, y dijo:

—Vengan, vamos a comer nuestra comida, ahí está hinchado.

Entonces se juntaron los Cuervos con el Cóndor, con el Palapala, y todos los demás pájaros se juntaron.

El Cuervo vino, probó, y no pudo romper picoteando la panza. El Palapala vino y probó a romper; se hizo a un lado cuando no pudo romperlo. El Cóndor igual y también el Carpintero de gorra colorada. Al fin todas las aves estaban allí picoteando. No hubo ninguna que pudiera con el cuero: era muy duro.

Hay un pájaro llamado Carpintero Chiquito, pájaro que es muy pequeño. Y fue,

se paró encima de la panza, pidió para sí bendiciones y dijo:

—Ojalá se rompa.

Entonces se afirmó, pegó el picotazo, y se reventó y derramó por el suelo sangre. Salpicó a la gente y derramaba sobre todos los animales, y derramaba sangre rociando a pájaros y árboles. Entonces la gente se retiró y recién pudieron las otras aves comer la carne y la sangre derramada en la tierra.

Las aves se fueron y se retiraron y luego se desparramaron por toda la tierra. Entonces Taqfwaj se quedó donde estaba hasta que quedó seco.

7. Resurrección de Taqfwaj

Pasó un tiempo y un hombre llamado Picaflor lo encontró y dijo:

—¡Ay, mi amigo! ¡Pobrecito! Con razón no lo veía andar por ahí.

Y como solía por costumbre, volaba encima de él. Y lo bendijo, y vio que se levantaba, y vio que estaba como si acabara de dormir.

8. Los pescadores

Entonces volvió a caminar, miró por todos lados y olfateó buscando un camino que seguir. Dijo:

—De este lado está gente a donde ir.

Entonces se fue yendo por el camino. Hasta que llegó a la población, que era grande, gente que comía pescado. Llegó, pues, donde le convidaban los otros y le atendían y recibían.

Llegaba el día cuando se levantaba la gente y se iban. Iban por pescado, hasta que volvían trayendo. Taqfwaj quería ir con ellos, pero ellos no querían y le decían:

—No vengas, quizá vos pegás al pescado grande y entonces se rompe la artesa.

Entonces Taqfwaj no pudo contenerse y deseaba ir con la gente a traer pescado. Agarró una llica y él siguió a la gente. Alcanzó a la gente y entonces en un yu-

chán estaban los pescados. El yuchán era muy grande y los pescados estaban en el fondo. Y esta gente entonces mataban a los más chicos no más. No tocaban los grandes, pues tenían miedo de que rebotaran y entonces rompieran la batea.

Hubo un hombre llamado Siqilaj. Salió de una mujer, una mujer lo ha criado. Este hombre tuvo un hijo. Se llamaba Siqilaj este hombre porque le gustaba darse gusto a sí mismo. Entonces la mano se le hinchó de usarla. Hasta que se le hinchó la mano. Entonces fue y se le reventó la mano. Y vio salir una criatura bien chiquita.

Entonces mujeres vinieron por un camino que estaba al lado, mujeres que iban a buscar cháguar. Escucharon y oyeron al chico que lloraba allá en un monte así. Ellas fueron donde la criatura citada y llegaron al hijo de Siqilaj. Lo había dejado allí después de engendrarlo en el hueco de la mano. Entonces las mujeres lo tomaron y lo criaron hasta que se hizo grande. Y era llamado el hijo de Siqilaj este hombre. Y era él el que encabezaba con ellos la pesca. El era el que guiaba a los otros y los llevaba al yuchán donde estaban los pescados. Cuando llegaban, él vigilaba a los otros para que no clavasen a los pescados grandes.

Y Taqfwaj salió y no resistió el deseo de clavar un pescado grande. Entonces se retorció el pescado y rompió la batea. El agua empezó a dar y dar vueltas por la tierra y a derramarse.

Y aquel hombre, el hijo de Siqilaj, tomó un palo, su palo, y lo plantaba, y el agua entonces no corría, giraba donde estaba el palo. Habló a Taqfwaj y le dijo:

—Vos tenés la culpa de que reventara. Y ahora es mejor que dirijas este río. Toma y hazte muchos palos. Entonces vas a llevar el agua. Cuando te canses y te alcance el agua que llevas, agarra un palo y plántalo, y el agua quedará detenida. Entonces caminarás y el agua te seguirá.

9. Creación de los ríos

El hombre Siqilaj habló a Taqfwaj. Dijo:

—Dirijamos el río, y hazte bastantes palos. Entonces el agua te seguirá. Si te alcanza, plantarás el palo y desde allí te irás otra vez. Yo tomo este otro río y me voy por acá, y nos encontraremos allá abajo.

Taqfwaj hizo, como el otro le decía, bastantes palos entonces. Cuando estuvieron listos, se fue llevando el río, y el agua lo seguía. Cada vez que el agua lo alcanzaba, tomaba un palo, lo clavaba, y el agua se detenía y él andaba hasta que estaba lejos. Y el agua seguía alcanzando a Taqfwaj.

Entonces se cansó acaso de plantar palos a cada rato. Y plantó todos los palos de una vez.

No hizo más palos. Y se iba no más, y llegó allí y dijo:

—El río no me va a seguir.

Al fin se quedó por ahí. Y entonces no hizo más palos.

Estaba muy tranquilo, cuando miró, y entonces mucha agua le seguía en su camino. Entonces no sabía cómo hacer, porque ya no tenía más palos. Y se largó a correr. Entonces el agua le seguía a él. Se fue a una loma como allí. Llegó y subió arriba. Y el agua se desbordaba y en seguida llegaba donde él estaba. Bajaba y corría a otra peña. El agua lo seguía hasta que lo alcanzaba. El agua lo alcanzaba y él corría hacia otra peña. Hasta que entonces se quedó muy cansado.

Entonces se convirtió en porongo. Y entonces el agua lo llevaba a los golpes contra los árboles, hasta que se le cayeron todos los cabellos. Entonces el agua llegó al lugar donde estaba. Llegó y topó con el otro, el hijo de Siqilaj, que venía trayendo. Y a Taqfwaj no lo vieron venir con el agua, no lo vieron traer el agua. El hijo de Siqilaj dijo:

—El tiene la culpa, porque no hizo más palos y el agua lo alcanzó, y el agua lo trae a golpes. No importa, busquémoslo.

Siqilaj puso la mano contra la corriente. Vio que caían en su mano los cabellos de él. Entonces los tiró a un árbol, y entonces allí vio que eran barbuchos de árbol. Entonces seguía poniendo la mano y caía la ropa de él. Luego, hasta que le cayó él en la mano. Entonces lo enderezó y lo sanó. Entonces habló a Taqfwaj. Dijo:

—Bueno, no está bien ese trabajo: ¡muy chueco! Pues no hiciste lo que te dije. No seguiste haciendo palos. Mirá mi trabajo: bien derecho el río que yo traía.

Entonces dijo:

—Ahora vuelve por el trabajo este, el río. Yo me vuelvo también y nos vamos a encontrar allí.

Y se fueron.

10. Creación del perro, el caimán y los mosquitos

Se fue no más Taqfwaj por la orilla del río que había traído. Por las noches dormía a la orilla del río. Se ponía a pescar, pillaba pescado y comía. Entonces se aburriría él solo de dar vueltas. Entonces dijo:

—No es bueno que no haya quien coma los huesitos y requechos míos.



Agarró él e hizo de barro un perro, y luego lo bendijo, y miró y era un perrito. Entonces dijo:

—Ahora sí, es bueno que haya un compañero. Cuando come pescado tira los huesitos y desperdicios y el perro está con él cuando duerme.

Y se fue a la noche siguiente a dormir a la orilla del río y tomó la pierna y la puso encima de la rodilla. Entonces se despertó, y al despertar, en sueños, vio una cosa encima negra que le alcanzaba. Agarró un palo, pegó y la cosa era su pierna, que la había golpeado. Entonces se puso a llorar:

—¡Compañero, ay; compañero, ay!
Entonces se frotó la pierna.

A la otra noche se durmió junto al río. Entonces dijo:

—No está bien que uno esté tranquilo en un lugar así.

Agarró la arena, tiró para arriba, y vio que eran mosquitos. Entonces sintió que



los mosquitos le comían y maldiciendo dijo:

—¡Qué mal lugar éste! Los mosquitos le comen a uno.

A la otra noche él volvió a dormir a la orilla del río. Siguió haciendo otras cosas. Hizo el cocodrilo, los zancudos y toda sabandija que le pica a uno al lado del río. Todo lo hizo él.

Luego hasta que llegó al lugar de donde venía y entonces se encontró con el hijo

de Siqilaj. Entonces se quedaron allí no más.

Estos son los ríos que hay ahora: el río que la gente llama grande, Taqfwaj lo vino trayendo. Por eso es chueco. Pero el río que el hijo de Siqilaj vino trayendo, ése que viene por la parte de arriba, es bien derecho.

Y llegó al lugar donde iban, y se juntaron. Y así es: fin de mi cuento.

NOTAS

Extractamos de las notas que To-var pone a estos relatos. La figura de Taqfwaj es importantísima en la mitología americana. El misionero franciscano padre Remedi descubrió en el siglo pasado que, mientras que los matacos reconocen un espíritu superior, rinden culto supersticioso únicamente a este diablillo travieso.

En castellano, Taqfwaj es conocido en todo el Chaco y en el Paraguay con el nombre del personaje de comedia cervantina llamado Pedro de Urdemalas, que, en realidad, es un tipo del folklore castellano al que Gonzalo de Correas llama «tretero», pues «andan cuentos por el vulgo de que hizo muchas tretas y burlas a sus amos y a otros».

Parece que se trata de un burlador, un dioscello o héroe cultural travieso, como el Mercurio de los clásicos, que se halla en todo el continente americano. El americanista Paul Radin lo encuentra emparentado con el enredador o «Trickster» del folklore de los pieles rojas.

Relatos sobre Taqfwaj han recogido dos importantes estudiosos de la región: el suizo Alfred Métraux y el argentino Enrique Palavecino. Con sus versiones se puede, a veces, completar la de Santos Aparicio y recíprocamente.

Así la primera historia del vuelo de Taqfwaj está mejor motivada en las otras versiones, pues en realidad el héroe, metido en la cueva de un armadillo para robarle sus hijos, va a dar al otro mundo y se encuentra pendiente del altísimo techo. El ave lo saca de esta situación.

Por lo demás, el tema del vuelo sobre un ave se encuentra en otros países, como Colombia y Perú.

La resurrección de Taqfwaj nos muestra que el héroe, a la vez que ridículo y temible, es inmortal. Este tema de la no existencia de fronteras entre la vida y la muerte está extendidísimo en América. El colibrí o picaflor se encuentra en otros

relatos relacionado con Taqfwaj: éste se convierte en colibrí en situaciones apuradas.

El tema de que alguien (los animales no se diferencian de las personas, son personas) lo pase mal por querer imitar las cualidades de otro, se encuentra igual en muchas partes de América. De la historia de echar en los ojos pimienta picante hizo uso Ciro Alegría en su famosa novela, por ejemplo. En cuanto al ave posada en una sola pata quizá sea mejor la versión de Métraux, que dice es una cigüeña o garza.

La historia del mortero está más completa en Métraux, donde Taqfwaj se sienta en el mortero rajado y al meterse los testículos en la rendija los pierde y tiene que sustituirlos con los frutos del caraguatá.

El pescado tenía mucha importancia en la alimentación del Chaco indígena y por eso el olor de pescado es indicio de la dirección donde está el poblado.

En la versión arriba copiada no queda claro que la explosión de Taqfwaj sirve de leyenda etiológica o explicativa para los diferentes colores de las aves, sus crestas o plumas, según quedaron salpicados por los excrementos o la sangre del héroe. Para la extensión del motivo de «cerrar» a una persona, tapándole todas sus coberturas, puede verse en el Diccionario de la Real Academia la voz chilena *imbunche*.

El nombre de Siqilaj se explica etimológicamente con el verbo *siqyat*, sacudir, menear, en lengua mataca. A veces, en otras versiones, Siqilaj es el hijo mismo y su padre no es otro que Taqfwaj. También el tema de que una criatura nazca de un miembro humano, como la Atenea de la leyenda griega, se encuentra difundido en América del Sur, por ejemplo en Colombia.

La historia del tronco de yuchán o palo borracho se explica por la importancia que en los secos inviernos del Chaco tenía la cualidad de esta madera de conservar, en el

tronco del árbol caído, durante largo tiempo, el agua incorrupta. Por otra parte, se combina esto con una leyenda cosmológica americana importantísima, registrada ya por el jerónimo Ramón Pané, a quien Fernando el Católico envió a las Indias para estudiar la organización de las misiones. En esa leyenda que nos da el monje catalán, el padre, como Saturno, había dado muerte a su hijo, que, a su vez, quería matarlo, y cuando la madre va a ver los huesos de su hijo, que estaban guardados en una calabaza, al volcarse ésta, se han convertido en peces. Y la masa de agua era tan grande, que cubrió toda la tierra, y así se originó el mar. También en Colombia, en el humidísimo Chocó, se registra que de un árbol brota el mar, los ríos y los charcos. En versiones que da Palavecino de esta historia, el pez que no se debe pescar es el dorado, el más estimado en la región del Pilcomayo, y la época en que los hombres pescaban con este respeto es una era paradisiaca, lo que confirma las conexiones cosmológicas del agua en el tronco del yuchán.

El último de los relatos, con sus leyendas etiológicas de plantas y del origen de seres como el perro y los mosquitos, nos muestra el carácter travieso, caprichoso y, a veces, como en el cuento de que se golpea la pierna, insensato, del ingenioso héroe. Quizá el río derecho es el Bermejo y el sinuoso el Pilcomayo o alguno, como el llamado Confuso, un poco al norte de este último, pues en el suelo arenoso de la región los ríos se pierden o cambian de curso.

PERSEFONE

YANNIS RITSOS

(Volvió como cada verano, desde el extraño y oscuro país a su casa paterna del campo, muy pálida, como cansada por el viaje, como enferma por la gran diferencia de clima, luz y temperatura. Su cara y sus manos están cubiertas todavía, como con una capa de sombra protectora. Se echa en un viejo sofá, en una amplia habitación recién encalada, el piso de arriba tiene cerradas las persianas de las tres ventanas y de la puerta del balcón. Sin embargo, el resplandor del sol alumbra fuerte las paredes con temblorosas brillanteces paralelas. En el suelo un montón de cestos llenos de flores del campo, parecidos a aquellos que no la dio tiempo a llevar con ella, entonces en su primer viaje. Parece que hacía poco lo habían traído sus amigos para darla la bienvenida. Ahora está a su lado sólo una joven con un vestido ligero, azul, con una cinta azulada en los cabellos como si fuera su más fiel amiga. Al lado del sofá, encima de una silla hay un plato con agua fresca. Su amiga de vez en cuando moja allí un pañuelo de batista bordado, lo escurre y lo deja sobre la parte baja de la frente de la viajera, tapando sus cejas. De vez en cuando alguna gota resbala al lado de su mejilla y humedece la ancha almohada de colores, así parece que llorará con lágrimas ajenas. Y sus cabellos están algo mojados. Afuera apenas se oye el mar—tranquilo como un espejo—y a veces la voz de algún bañista. Entonces el resplandor del sol aumenta en la habitación. Habla la viajera:

Te digo la verdad, estaba muy bien allí, me acostumbré. Aquí no lo aguanto: Hay mucha luz —me pone enferma— te desnuda, inalcanzable. Lo destapa todo y lo oculta todo cambia a cada momento, además no te da tiempo y cambias.

Sientes el tiempo que huye—un sinfín de desplazamientos muy fatigosos.

Se rompe la cristalería en el traslado, queda por el camino, brilla.

Otros saltan a tierra firme, otros suben a los barcos—igual que entonces, venían, se iban nuestros huéspedes, llegaban otros.

Quedaban unos instantes en los pasillos sus grandes maletas—

un olor forastero, extraños países, extraños nombres—la casa

no nos pertenecía—también ella era una maleta con ropa interior nueva, desconocida para nosotros—

podía cualquiera cogerla por el asa de cuero y marcharse.

Cierto que estábamos encantados por aquel tiempo. Un gesto entonces

parecía como una elevación—algo nos venía siempre,

192 a pesar de que por entonces también temíamos que se nos fuera otra vez, no
conocíamos aún

el salto secreto del barco por el otro lado del horizonte

o de la golondrina y del pato salvaje por el otro lado de la colina.

Encima de la mesa brillaban los vasos, los platos, los tenedores

dorados y azules por el reflejo del mar. El mantel

blanco, bien planchado, era una brillantez lisa, no tenía

ningún pliegue donde se pudieran refugiar los sentidos oscuros o las sospechas.
esta luz insoportable —lo desfigura todo, lo descubre Ahora
entre sus desfiguraciones, y la voz del mar
muy pesada con aquel inestable inmenso, sus fugaces colores
con sus cambiantes disposiciones. Y estos estúpidos barqueros
con los calzones remangados, mojados, te atacan los nervios,
aparte los nadadores, como los carboneros rociados de arena,
riendo, chillando (como si estuvieran contentos) sólo para que les hagan caso
pues no les basta con su propio yo.

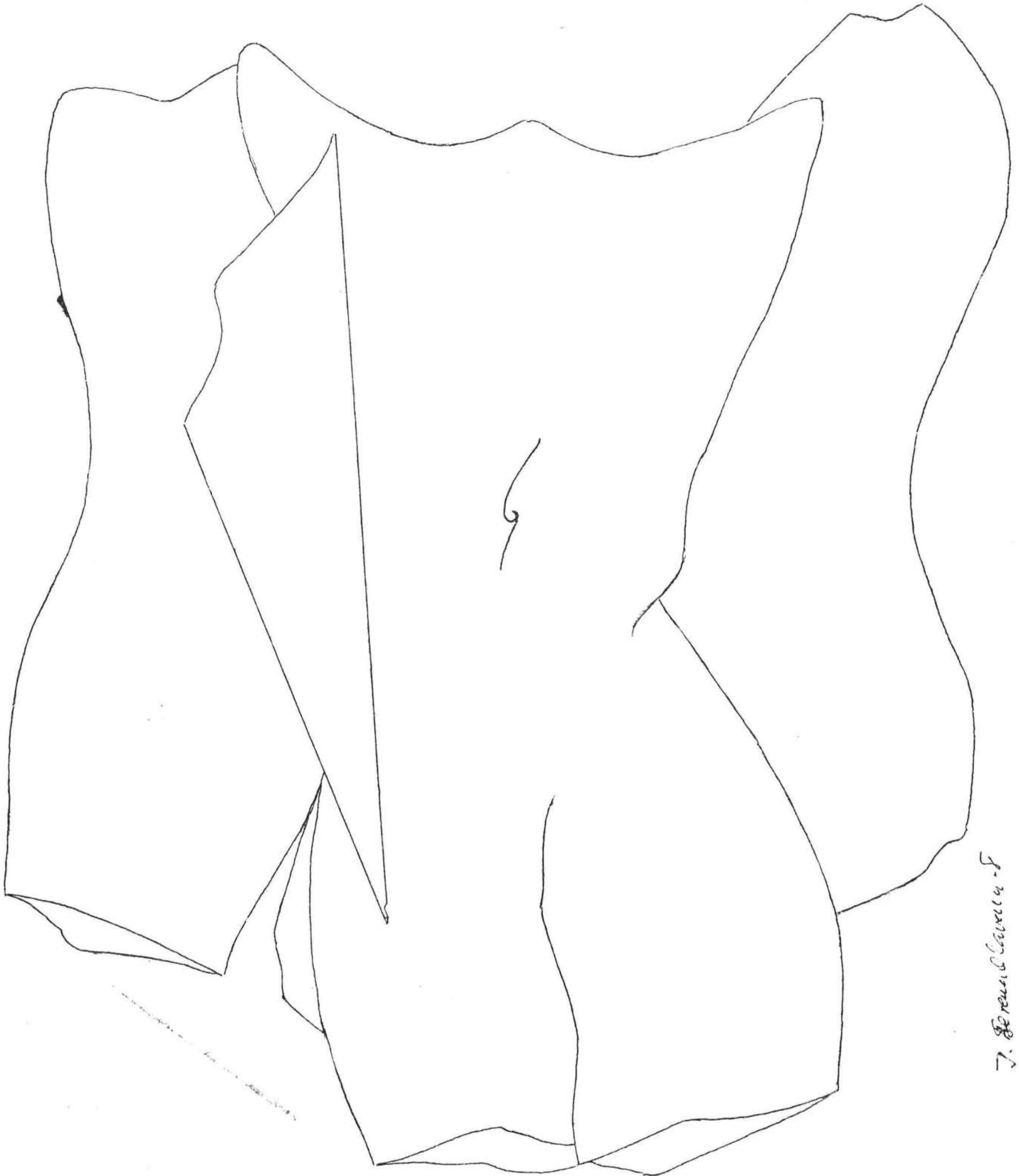
Allí, en aquel lugar,
nadie se tira al agua, nadie chilla. Los tres ríos,
grises, presumidos, corriendo en torno a la gran roca,
tienen un ruido totalmente distinto, fuerte, muy continuo —
aquel inmóvil ruido de la eterna fluidez— te acostumbras a él,
casi ni le oyes.

Cuando vino por primera vez a casa el hermano de la madre
tenía algo gris, como estos ríos. De repente se enfermó.
Le pusieron sobre la gran cama, lleno de ventosas (creo que se había enfriado,
por la luz y el calor) —recuerdo sus espaldas
morenas, anchas, fuertes, como un prado recién brotado. Temía
que se le incendiara su vello —tan cerca de la vela,
por la vela blanca del candelabro de plata. Después lo apoyaron
en el mármol lavado. La habitación olía a algodón quemado,
su ropa todavía caliente echada sobre la silla. Miraba
la vela goteando grandes gotas sobre el mármol.

193 El tío,
captó mi mirada. Me dio vergüenza. Quería irme. No podía.
Se volvió boca arriba, bajó su camiseta,
y a pesar que su pecho era oscuro y su camiseta blanquísima,
tenía sin embargo la sensación de que una negrísima cortina
había cubierto algo muy luminoso y peligroso. Así, entonces,
el tío, con la sábana subida hasta la barbilla,
sonreía bellamente a través de su fiebre. Debajo de la sábana
se distinguían sus piés fuertes hasta las raíces, salí de la habitación.
En el tiempo que quedó no le vi más. Estaba dando vueltas por el campo.

Tres meses más tarde
mandó a la madre, desde un país extranjero, un montón de su ropa usada
para los pobres. En seguida conocí su cuerpo. Un pantalón
lo dejaron bastantes días en la percha del pasillo. Lo miraba
horas enteras, lo tocaba con mis manos, pensaba robarlo,
esconderlo debajo de mi colchón, ponérmelo. Me daba miedo. Un día
puse una silla, subí, metí mi cara y lo olí.
Caí de la silla. Me asusté. No me hice daño, con el ruido corrieron.
No dije nada. Ningún dolor. Únicamente un sabor profundo de pecado.

El pantalón aquel lo han dado a un criado nuestro.
Le venía muy bien, los criados (te habrás dado cuenta)
tienen un extraño modo propio, una vida propia, totalmente aparte,
cerrada y amenazadora, a pesar de la silenciosa dedicación que demuestran
y a pesar de su respeto, una hostilidad y ansiedad
en sus ojos, sus labios y sobre todo en sus manos,
los robustos, los austeros, los hábiles, los autoconfiados,
pesados, toscos como los osos,
lentos a pesar de la agilidad, cuando limpian los caballos,
cuando ponían la carroza o partían un buey,
o clavaban una mesa o cavaban en el jardín.



J. Serena Clavell - F

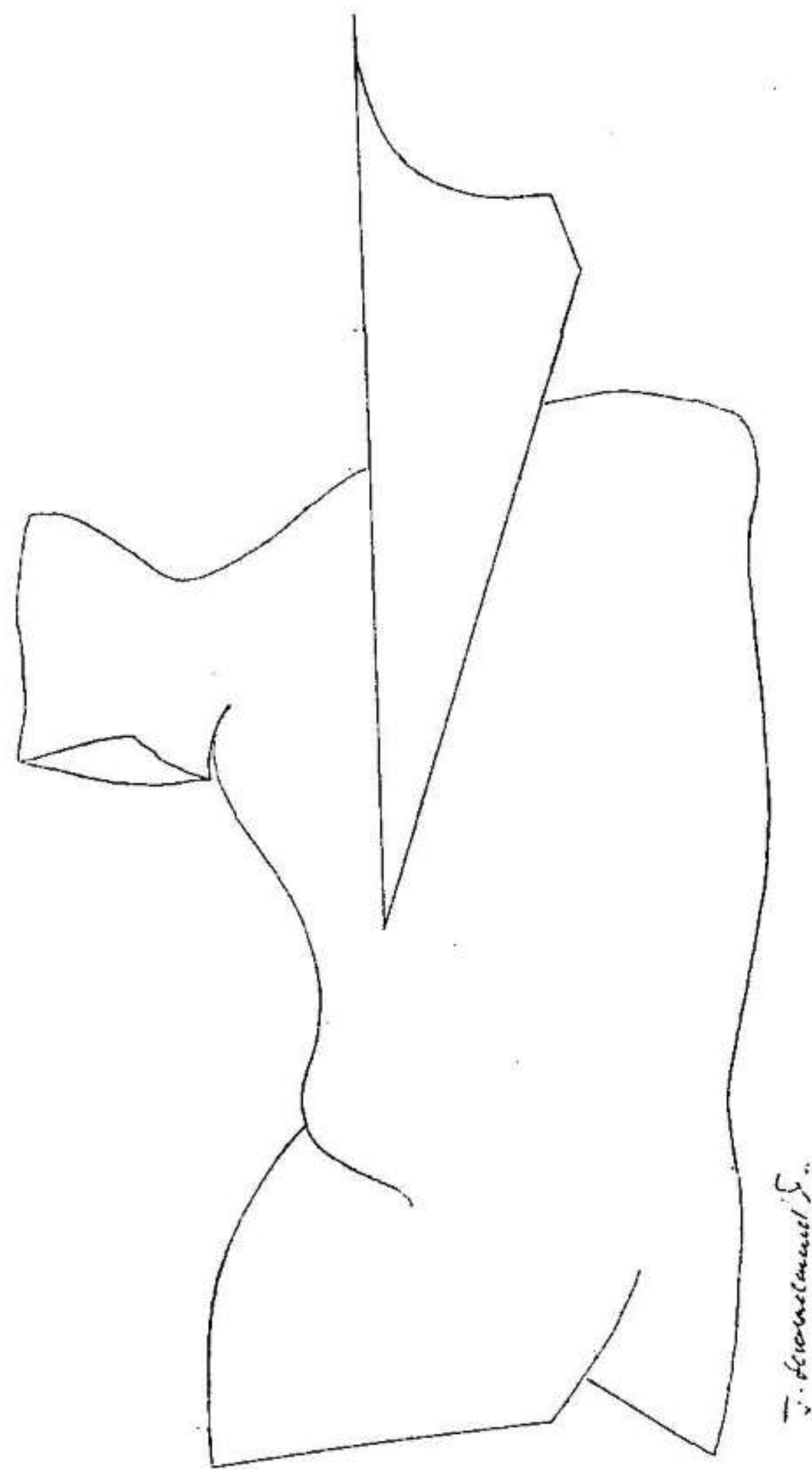
Dios mío, que estúpidos e ignorantes —ni se dan cuenta de lo guapos que son dentro de su tensa y sudorosa piel, entregados a sus trabajos entre martillos, clavos, sierras —un montón de herramientas de nombres extraños— de terrible utilidad, terribles en sus secretos o mejor dicho en sus conspiraciones, maderas y hierros complicados, afiladas dagas, brillantes.

Y todos tienen un pesado olor de agua quieta y de pino o leche de higuera. Nunca se desabrochan ante nosotros ni uno de los botones de su camisa. Nunca se ríen. Pero lo sabes que entre ellos se quedan desnudos, bromean, luchan los mediodías de verano, en las habitaciones de abajo.

Un día les vi a través de la cerradura. Uno dormía en el suelo sobre el colchón. Los demás le han desnudado silenciosamente y le han teñido con ollín su sexo a rayas, como una serpiente. Aquél se despertó y les persiguió, corrían debajo del claustro, alrededor de las columnas, reían con una gran sonrisa histérica. Me asusté, corrí, dios mío, a rayas, una de luz otra de sombra, como un inmenso túnel vertical, algo cerrado, traidor. Me ahogaba y quería gritar. No grité. Subí de dos en dos los peldaños —Sonaba entero el sistema de la escalera fresco sombrío y afuera se oía la brillante brasa del sol y las voces de los barqueros lejano— muy lejano y oscuro, como el velo de las axilas masculinas. Me ahogaba. Corrí arriba, a la gran habitación, abrí la puerta del balcón, entró un olor de asfalto y algarrobo, un olor rojo. El perro dormía a la sombra del níspero con su hocico sobre sus dos patas. Cerré otra vez la puerta. Quizás por eso, al final elegimos la sombra. La oscuridad es negra— negra, lisa, inalterable, sin reflejos. Te evitas el esfuerzo de distinguir, —¿además, para qué?

El criado aquél estaba hecho por oscuridad. ¿Recuerdas? —cuando me agarró recogíamos flores por el prado grande. Los cestitos repletos de violetas, azucenas, rosas, amarantos, jacintos —yo estaba agachada mirando una flor extraña, parecía un narciso —un narciso por vez primera visto, con cien colores y cien tallos, brillaban sobre él, las gotas del rocío. Y yo, allí, alucinada, inclinada, como doblada en mis adentros, como asomada a un pozo, viendo mi cara (casi totalitaria), enamorada con la sombra rosada en las puntas de mis labios, con la tensa curva de nácar entre mis senos. Por encima de mí ondeaban como bandera los rayos del sol, quemaban mis cabellos, miles de estrellas finísimas lucían y se apagaban, una en cada uno de mis cabellos, con colores de cinco rayos. Los veía dentro del agua fresca ¿o dentro de aquel narciso? no lo sé— innumerables brillaban en torno a mi cara, como si estuviera incendiada, y quería caer dentro de mi nebuloso espectro para apagarla.

Y de repente, vi puestos ante mis ojos sus dos negrísimos caballos como si estuvieran cegados por la luz (los vi en el agua también a ellos). Grité, no por miedo, sino por el resplandor, como si me hubiera tragado aquella flor, como si hubiera caído dentro del pozo, como si hubiera saltado toda la escalera hasta las habitaciones de los criados y sentí mi desnuda planta el excelente resbalar del semicírculo de abajo. Apenas vi



que caían en esta zanja los cestitos vuestros con las flores,
o la fuente del jardín, el pétreo león y la tortura de bronce.

Recuerdo esta espesidad interior, austera, y por encima de ella
os oía que me llamabais por mi nombre.
Y mi nombre me era extraño y mis amigos también extraños.
Extraña la luz de arriba con las cuadradas casas blanquísimas,
con los carnosos y multicolores frutos, hipócritas e indiscretos,
con aquella frágil, insaciable boca de los cereales. No me asusté nada.

La pérdida apenas la sentí en la punta de mis labios
que de repente quedaron secos —no articulaban palabra o disposición de pa-
labras

196

solamente la lejana libertad oscura, unida
cuerpo con cuerpo —yo y ella— una dentro de la otra— un cuerpo increíble.
Y entonces sentí su mano enredada en mi cintura
tosca, peluda, musculosa, domando mi resistencia —¿qué resistencia?—
yo no era yo —ningún miedo pues de alguna humillación, todo
se inmovilizó en una inmensa claridad
de un hecho imposible.

¿Tienes miedo? me dijo
(qué débiles son los fuertes —siempre tienen miedo
no sea que no les temamos lo debido— los bellos insospechados
dentro de su infantil ignorancia) «Sí —le dije—, tengo miedo».
Y él me apretó más sobre él, tanto que sentí el vello de su mano
penetrando a través de mis poros como si estuviera atada a su cuerpo
con miles de finísimas raíces —sin ningún compromiso, ya que estaba aban-
donada.

Allí las casas son subterráneas, los ríos subterráneos, el cielo subterráneo
sólo unos escasos chopos grises en el jardín subterráneo,
los cipreses negros, los sauces estériles, la menta silvestre y algunas granadas.

Me limpiaba granadas con sus mismas manos.
Sus dedos se ponían más negros aún. Los granos de la granada brillaban
como frasquitos de cristal llenos de sangre. Me daba de comer en la palma de
su mano
entre las grandes tinajas y los asientos de piedra, no sea que me olvide
y no vuelva otra vez a su lado —¿cómo podía no volver? Este mar
te tira su brillantez, como un cristal triturado en los ojos, en la boca,
dentro de la camisa, dentro de las sandalias.

«Sujétame, le decía—
déjame que sea solamente el uno —aunque sea el medio— el medio entero (lo
que sea)
no el dos, el aparte, el desunido, porque no me queda otro remedio
que ser la sección —es decir no ser—
una cuchillada vertical solo y el dolor hasta las raíces—»
y el cuchillo, tampoco es tuyo. «No aguanto —le decía— sujétame»

197 El es la gran certeza oscura —la única. Malhumorado siempre
con sus gruesas cejas que le esconden los ojos,
muy recto y sin embargo parece que estuviera inclinado,
cerrado en sí mismo, dentro de su vello, casi invisible,
mordiéndose una hoja o fumando su pipa de barro
y la pequeña fogata alumbrando desde abajo sus fosas nasales
como si hubiera relámpagos lejos en un desierto paisaje corporal,
un paisaje absorbente —me estaba absorbiendo.

En el ciego muro del sótano,
estaban colgadas dos anillas de cobre. Brillaban
con una mística luz negra y azul, quizás allí alguien hacía gimnasia
o se ahorcó un joven bello. Me gustaba verlas—
dos agujeros abiertos a la nada —las llenaba con lo que quería.

Recuerdo aquella estatua que mirábamos como tontas un mediodía cuando el
bachillerato,
hecha de oro, plata, plomo, cobre y alpaca
teñida en un color oscuro (ahora comprendo cuánto le parecía)
creo que era la estatua de Serapis —obra de Briaxis el Ateniense—
¡Oh! algo sabía también él. Nos gustaba mucho la corona de laurel en su
frente

Bello con su enorme cansancio derramado por su cuerpo
como el vencedor del pentathlon que se presenta después de los juegos,
desnudo, poco antes de entrar en los baños a su íntimo ambiente amistoso.
(siempre los vencedores tienen pocos amigos o ninguno)

Quedaba
algo indeciso entre su victoria, sin saber cómo contestar,
entregado e inalcanzable. Entonces, era creo una nube rosada
que ensombreció entero el anfiteatro. La uña grande del pulgar
se ensanchaba poco a poco (esto me llamó especialmente la atención), no te lo
dije

como una playa desierta, inundada
con aquella inmensa melancolía de los héroes. Y allí, en una grada,
quedaba vacío un casco de limonada, brillando
con falsa familiaridad, algo austero y acabado.
Extraño, ahora hablo y oigo mi voz. Antes me asustaba
no fuera a traicionarme. Sólo en mis adentros decía y volvía a decir
despacio y hondamente su nombre, le llamaba sordamente por las noches,
«Nicterino, Nicterino» y me volvía hacia la pared.

¿Cómo ocurrió
que se juntó todo, allí abajo, al cielo bajo que en otro tiempo,

la voz de un pájaro era capaz de romperle? —El criado, la estatua, el tío— todo insonoro, de cuerpo y sombra.

Aquí te persigue
un olor de resina caliente y cebada quemada, las islas esparcidas
dentro del esplendor del mar, siempre algo te pretenden,
algo te cogen o te prohíben. Aquí los mediodías,
cuajados dentro de la luz, parecen una ciudad de balneario muerta. Una mujer
paranoica
corre desnuda, gritando entre las casas encaladas y cerradísimas,
entre el aire amarillo y el mar brilla marmóreo
con mástiles e inmóviles banderas. Y aquella mujer corriendo
loca —de vez en cuando se oye su voz movida encima de la colina
y otras veces su jadear aquí, debajo de las persianas.

Allí abajo nada perturba el silencio. Sólo un perro (y sin ladrar)
un perro feo, sombrío, con dientes torcidos,
con dos grandes ojos, imprecisos, fieles y ajenos,
oscuros como pozos — y no distingues en ellos
tu cara, tus manos o su cara.

Sin embargo
distingues la oscuridad entera, compacta y transparente,
total, consoladora e impecable. Hace que no te ve,
pero olfatea sin cesar.

198

En el momento que estoy soñando,
siento de repente su aliento husmeando debajo de mi barbilla
o pasando por mis sienes como si persiguiera mi pensamiento,
el temblor, el deseo (y yo también lo veo). Mis movimientos, todos
hasta los más tranquilos y sencillos, cuando me peino, cuando me lavo,
haciendo ciclos infinitos hasta la gran profundidad
intransversable con la inexistencia, cada palabra callada,
cada gesto suspendido, entra en su lugar propio,
en su propio poder —los absorbe.

Algunas veces,
mientras ando distraída en el jardín, debajo de los chopos,
o estoy lavando una camisa en la pila de piedra,
o dejando mi mano sobre su pecho,
o sujetando una flor, con una ternura propia, única,
me siento de repente desnuda, clavada sobre la pared,
o sobre el tronco de un árbol, o sobre el espejo de metal de la entrada,
sobre todo allí en el espejo, doblemente clavada,
doblemente visible, sin refugio, sin una hoja,
en una condensada transparencia, desde adentro y fuera alumbrada
por los dos focos de su respiración que saltan
de sus significativos agujeros nasales estrechos,
los adivino, sensuales, religiosos agujeros nasales.

«Echadle, echadle»,
le gritaba algunas veces, clavada allí, enfadada,
en una confusa culpa e inocencia, no teniendo
nada ya que ocultar —libre dentro de mi incapacidad. Sólo mis cabellos
corrían de acá para allá, entrando y saliendo
dentro de sus agujeros nasales, como inmóviles raíces, brillando
a mi alrededor, como plumas y como olas. Los veía. Estos me daban de nuevo
un orgullo distinto —propio— una independencia
frente al perro y a su amo.

199 ¿Y además
de quién y para quién me están guardando? ¿Para su amo acaso? ¿Para mí?

Una tarde en el jardín
saltó y me abrazó por la cintura con sus patas delanteras. En mi muslo derecho
quedó algún líquido, tibio. Me asusté entonces. Y de verdad,
frente a mí, estaba erguida la gran serpiente, sacando su lengua. ¿Sería
que me estabais protegiendo de él? ¿De quién y para quién me protege?

La señal queda aún sobre mi muslo, liso y lechoso
como la nueva piel de una herida cerrada. ¿Sería una eyaculación o una
lágrima acaso? También los perros lloran —lo sé— tanto que a veces
me resulta simpático —cuando miro en el río su fealdad,
por la noche, con la luna, cuando se deja obediente que le pase a sus ásperos
pelos
flores de asfodelos, margaritas, menta —tan ridículo
en su tosca obediencia —toma algo
de la debilidad de los humanos.

200 ¿pero también él
no ha sido una vez vencido por el hombre? Le han tirado afuera a la luz,
le han ridiculizado
muchos niños y viejos malos, examinaron en pleno mediodía,
en el medio del camino, su oscuro hocico, sus dientes torcidos,
su peluda piel negra y polvorienta, donde aún quedaba
una margarita mía.

No quiero que le echen.
También él es una compañía —siempre está al acecho,
obligándome a espiar mi propio yo a encontrarlo.

Aquí un montón de voces y reflejos, de lados contrarios te llaman, te reparten,
como cuando entrabas en el Estadio —¿te acuerdas? cálidos atardeceres,
el mármol caliente —nos quemaba los pies, las gradas humeaban, no sabíamos
cuál de todos aquellos cuerpos desnudos apartar —una interminable densidad
se aumentaban nuestros ojos, nos cercaban la cara
intentando ver cíclicamente en torno a los cuerpos. Las lanzas se equilibraban.
Un pie saltaba al aire, el disco brillaba
miles de pies brillaban volando. Un pecho fijo
tocaba jadeante el hilo —no te daba tiempo.

Nunca era lo suficiente para nuestros deseos. El deseo no basta. Queda
el cansancio, el abandono —una abulia casi feliz,
el sudor, la desintegración y el calor. Hasta que llega por fin, la noche
a borrarlo todo, a juntar en un sólido cuerpo e incorpóreo, tuyo propio,
a soplar un poco desde el bosque de pinos o por el mar,
a hundir las luces, hasta hundirnos.

Fuera de las ventanas
oyes que pasa el violinista ambulante. Fuera de las ventanas
aquellos silenciosos, transeúntes retrasados teniendo en sus manos
cajones de roble atados con cintas rojas y los otros
caídos boca abajo, golpeando con sus manos el suelo.

201 Oyes también los caballos en el establo y el agua que cae
mientras que los peregrinos alzan dos botes de barro,
uno hacia el Oriente el otro hacia el Occidente, derramando aguamiel
o agua de cebada mezclada con menta silvestre
encima del hoyo con los laureles, mientras murmuran
incomprensibles palabras, rogativas y exorcismos. Y la voz de la madre,

diciendo algo de «la dorada espiga, segada al silencio». Ni en la noche se descansa —un inmenso pasillo, sospechoso, que oculta un pensamiento con enormes estatuas, biombos pintados, caretas, espejos, engaños visibles, objetos de metal, cristales, puertas, piedras, una vez la oscuridad, otra la luz —la misma escalera aquella, un peldaño de oro el otro negro.

«Rómpela», le decía.

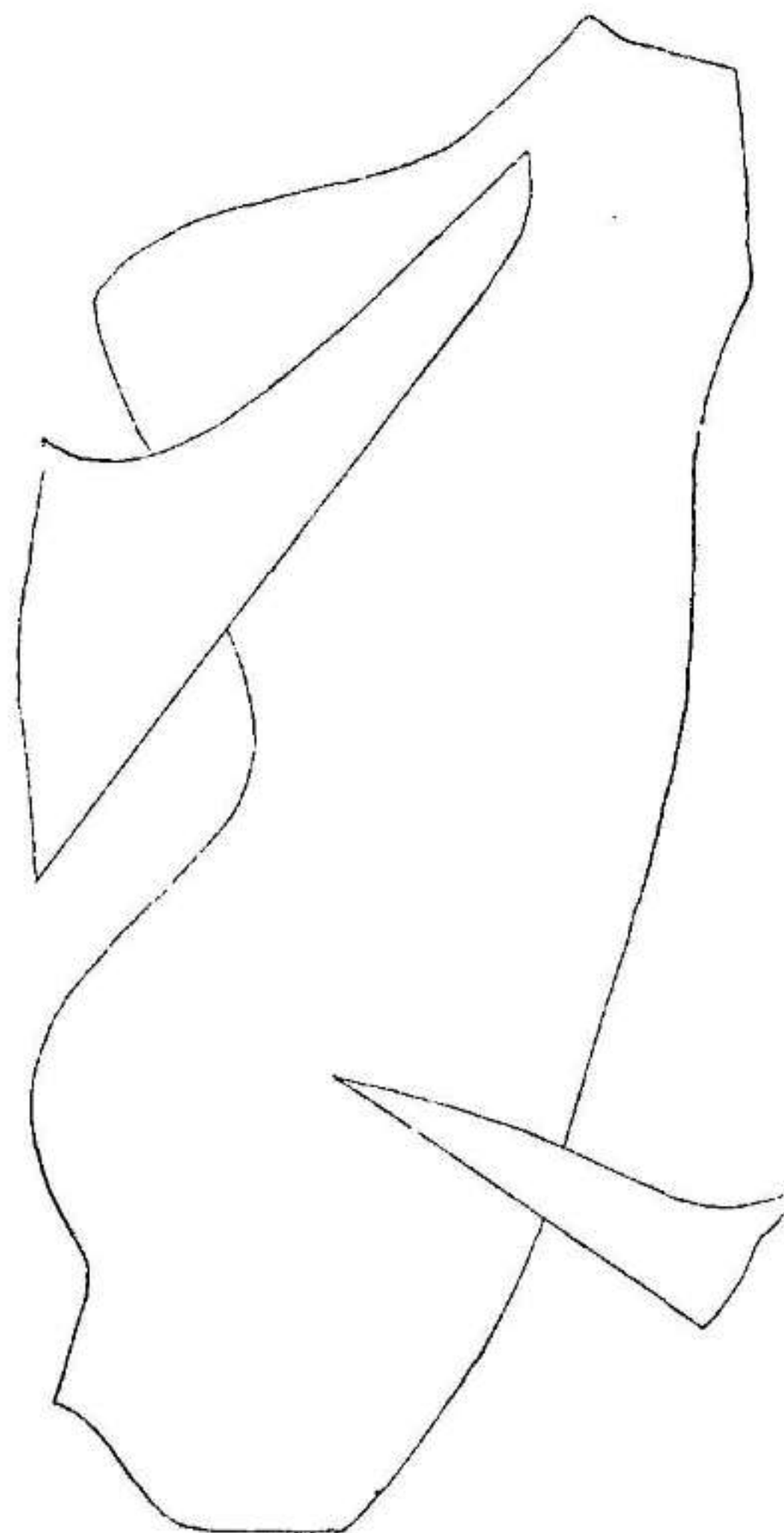
Y las tres mujeres siempre allí vueltas de espaldas, con las caras ocultas, asomadas sobre el pozo vacío, gritando palabras incomprensibles y los ecos multiplicándose su inexplicable voz por dentro del pozo. No aguanto más aquí.

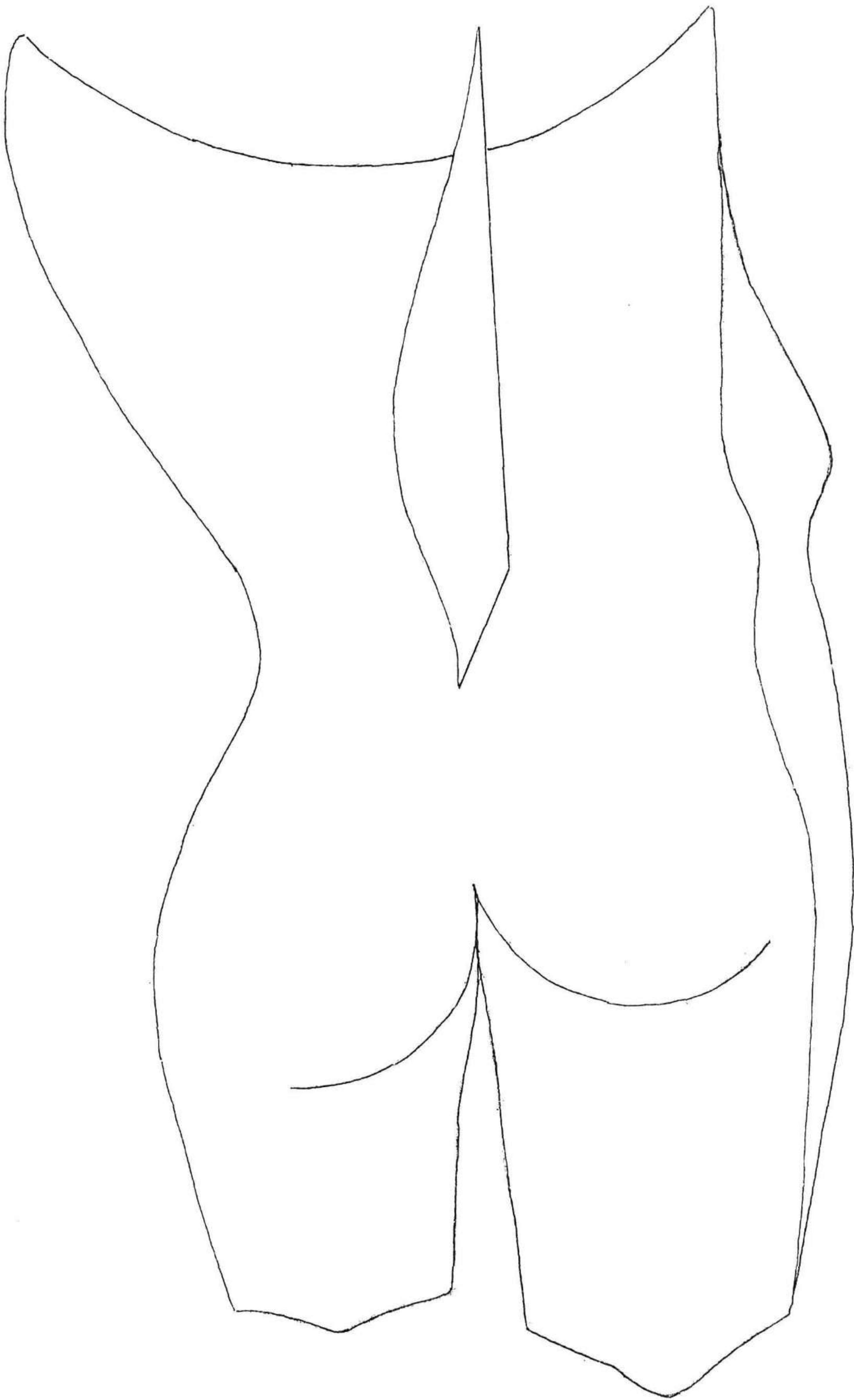
Esta luz de la resurrección es muerte. Tira las cortinas. El verano sin piedad, grande, hostil. El sol te coge de los cabellos, te cuelga del precipicio. ¿A quién pertenezco? ¿A aquel? ¿A su perro? ¿A la madre? A cada uno para una causa propia que me atañe y que yo desconozco.

Los días son interminables. Tarda en anochecer. Y la noche igual que el día no te oculta

el mar luce por la noche, rosado o verde dorado. Cruje la sal, cuajando sobre las rocas. Un barquero mea desde su barco al mar. Se oye el sonido entre sordos quejidos —son las sogas del barco atadas en ganchos de metal —una salida entre el agua y la tierra— la misma escalera. Arriba de la playa el camino sigue entre dos filas de adelfas polvorientas. Un espino tiembla en el fondo, del campo, como un capitel a punto de caerse. El silbido de un mosquito se desplaza dentro de la habitación dando falsas señales, marcando rápidos rombos, cansando tu atención con agudos y anchos ángulos. El aire huele a resina fuerte y esperma. No puedes respirar.

202





F. leuca Secund. S.

Después de medianoche se oyen pasos —puede que sea algún criado, echan los viejos hierros en la parte de atrás del jardín. Poco a poco, los ahogan las ortigas —un plato de aluminio, una cuchara, una estatuilla rota, una mesa de zinc. Con la entrada del otoño salen de nuevo a la superficie —la rueda, un remo, el timón, aquel eje del viejo coche —cosas de la memoria, cosas nuestras, inútiles, castigadas, roñosas y no obstante casi redondas, como las tinajas en el sótano o las estrellas.

Se hace entonces una gran calma, blanda, noble, humeda, hasta más allá del jardín, hasta el extremo del recuerdo como si hubiera llegado el otoño de repente.

En aquel momento bajan las liebres a las calles. Brillan sus ojos por los faros de los últimos coches. Gran calma, lisa, tendida —no puedes doblarla, una de sus esquinas se moja dentro del río, la segunda se eleva hacia el Sur, más allá, al mar, la tercera se pierde en la isla de enfrente, en el bosque, la cuarta dentro de la luna con la hierba amarilla.

En el otoño es agradable. Respiro, el sol pierde su dominio, su terrible fuerza. Todo se hace manso. Todo vuelve a sí mismo, tanto que pienso puede que sea la muerte el más verdadero yo, nuestro. El lucero de la tarde sale mucho más arriba, como de cristal, transparente, se mengua con buenos augurios por encima del bosque negro, brillando muy cerca, como si fuera pegada al cristal de la ventana y al mismo tiempo inmensamente lejos —una brillantez blanca, una lágrima diluida, llena de transparencia, independencia y satisfecha vanidad— una silenciosa, certeza profundidad del fin y del todo.

Entonces llega la hora de volver a su lado, casi redimida o más bien para redimirme dentro de su sombra. Tira las cortinas. Mira una abeja quedó inmóvil sobre mi sortija, además hace ruido —¿la oyes?— una piedra de sortija sonora.

Cierra pues las cortinas, no aguanto más aquí. Esta luz me pincha con miles de agujas, me ciega los ojos. No lo aguanto. Echalas te digo, las cortinas.

(Su amiga se levantó a echar las cortinas. Pero ella saltó del sofá. El pañuelo mojado cayó al suelo, llegó en dos pasos a la ventana. Cogió el cordón. Se paró allí, con la mano levantada y de repente abrió de par en par las persianas. Quedó así entre la luz cegadora, como una estatua que toma vida poco a poco. Mueve su mano. Hace señas hacia afuera. Una barca llena de jóvenes chicas bañistas está pasando. Gritan. Saludan. Por el camino de la playa que echa vapor por el calor, pasa un gran perro negro (¿no será aquel?) sujetando en su boca un cesto de frutos de varios colores. Mira imprecisamente, como si fuera ciego, a la ventana. Un joven bañista, bello, tostado por el sol, pasando a su lado se rió. El perro siguió su camino. La joven volvió dentro. Tocó el timbre. Un criado, con pantalón gris negro con rayas, muy ceñido (quizás aquel de su tío), se presentó a la puerta. «Que preparen la mesa», le dijo. Se fue. Las dos amigas abrieron la puerta del balcón y las dos ventanas. La habitación se inundó de luz. Huelen muy bien las flores en los cestos. Se oyen más fuertes las voces desde la playa, mezcladas con el ruido de platos, tenedores y cuchillos abajo en el comedor. El pañuelo húmedo quedó en el suelo, como un astuto pájaro, pequeño, blanco, manso y obediente. Poco a poco se está secando echando vapor.)

(Traducción de José Hierro y Dimitri Papagueorgui.)

LOS SUCESORES

MANUEL ANDUJAR

SERA un hecho —o fenómeno— frecuente en las familias de los colegas? ¿O quizá constituyen estos casos las típicas excepciones que confirman la regla?

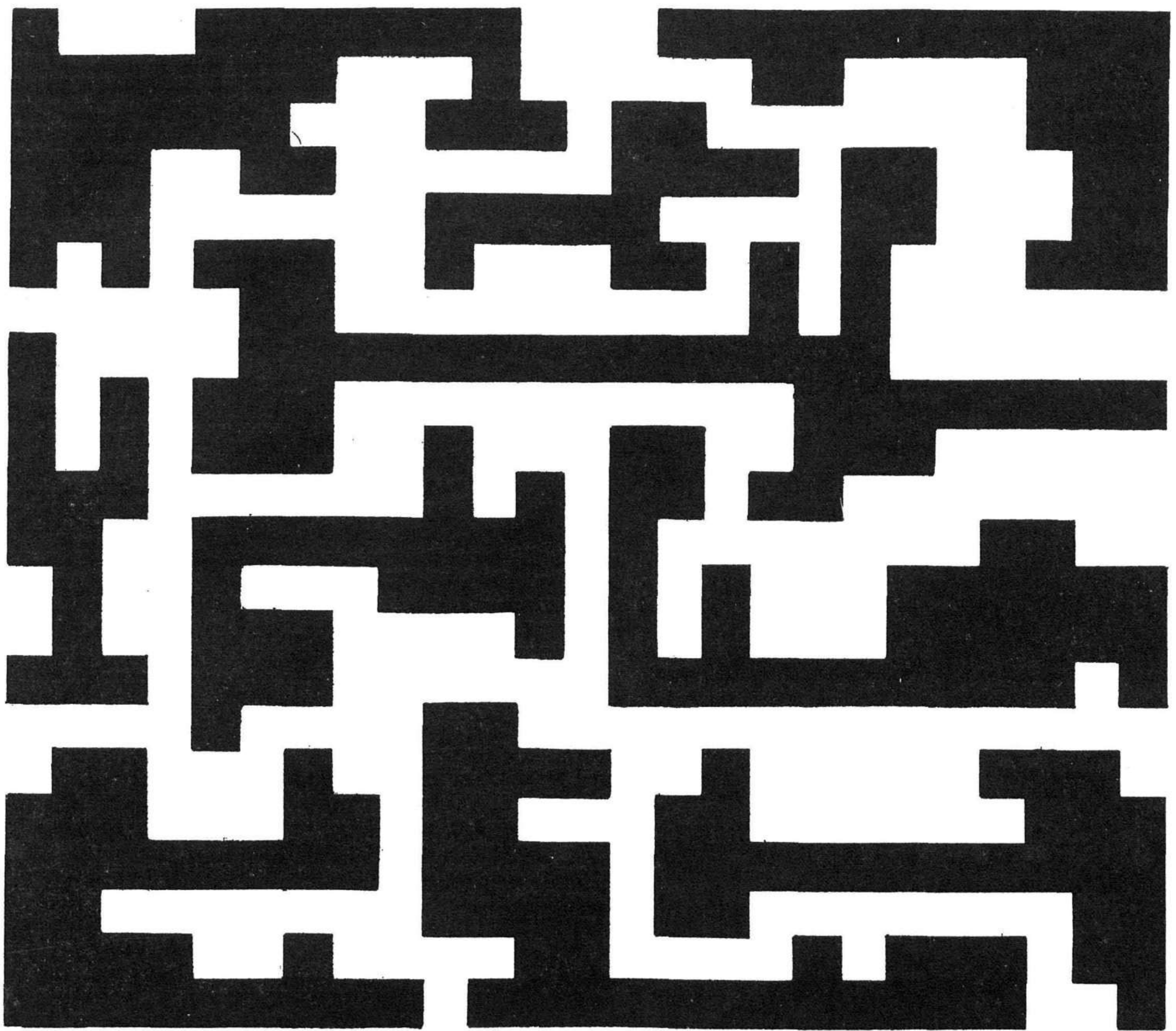
Aparte de mi directa experiencia, da la impresión primera, infantil, y de abundantes comentarios hogareños, alguna que otra muestra tengo de esa continuidad, que todavía no sé si calificar, en un balance último, de provechosa o perjudicial. Las revistas gremiales (notorio nuestro espíritu de corporación) y las universitarias, en las que tendemos a lo académico, han proporcionado estudios y estadísticas al respecto, pero no recuerdo ni el resumen de motivaciones ni los porcentajes. En verdad, hay muchas leyes de herencia, de transmisión profesional. ¿Hasta qué punto es el nuestro, bajo los condicionamientos de la sociedad contemporánea, un «trabajo liberal», un «oficio de humanidad»? Y menos todavía nos parecen válidas, sino anacrónicas, la liturgia del juramento, la cobertura casi sacerdotal.

Aunque la mía sea una reflexión en voz alta o bisbiseo, rodeado por soledades

(he procurado imbuirme que no va a sonar el teléfono, ya pasada la media noche; encendí la lámpara de pantalla, pues su luz discreta me sosiega; la ausencia de Angeles y los niños, en Salamanca para celebrar las bodas de oro de mis suegros, permite el cargo riguroso conmigo mismo; ninguna lectura interrumpida me inquieta, tampoco aquella de la asociación de ideas con el coito...; mi recepcionista, una veterana, irradiaba felicidad: la habrá piropeado un «caballero» de igual edad madura; únicamente, es una fantasía, pondría la música inverosímil, la compuesta por enlazados silencios; gala de la repisa, conserva su encanto la estatuilla de danzarina oriental...)

más adelante, entiendo, debería publicarla, así nos enteraríamos unos y otros, intercambiaríamos muy instructivas historias y peripecias.

A lo que iba: «datos clínicos». Soy nieto e hijo mayor de médicos, ejerzo la «curación». Y el «benjamín de nuestros retoños» (la expresión, rebuscadilla, fue Angeles quien la acuñó) acaba de aprobar el tercer año de la carrera, y la eligió a pesar de los enconados reparos que puse, sin importarle mi contrariedad. ¿Por qué me disgustó su decisión,



Dibujos de Victorino Cantera

hasta el punto de que durante una temporada, varios meses de enfurruño, apenas nos hablamos? Fácil es —confiésalo, Arturo— que el móvil oculto de la oposición radicara en tu inseguridad, bien disimulada al consumo público. Temes, vaga pero recurrentemente, que el pequeño, cuando llegue a estar ducho, a practicar (también le atraen las circulatorias) juzgue tu preparación, dude de tu capacidad, objete en su fuero interno tus diagnósticos y tratamientos. Apretará los labios y sólo pronunciará, por un respeto residual, frases ambiguas, de compromiso. Quizá te considere «vulgar», atrasado, poco lúcido. Vuestras conversaciones acerca de la común tarea serán, por lo subyacente, de lo más espinoso.

La simple perspectiva resulta molesta, enervante. Presiento que habré de expiar mi actitud calladamente crítica, latentemente recriminatoria, hacia el padre. Ahora, en la

vejez, el éxito lo amojama. Pero no puedo olvidar —imágenes que de niño se te graban— su extrema flacura, los pómulos que se adherían a la piel, sin la menor grasa protectora, sus palabras, indefectiblemente secas y amargas, el concluir la jornada, como médico titular de la poderosa compañía (cicatero sueldo fijo, «seguridad») y terminar su consulta particular, a base de igualas pobretonas. Extenuador. Se le agrandaban —¡qué pincelada de agonía próxima!— las ojeras, tenían que estrecharla —manos maravillosas de la costurera, Encarnita, mujer templada, de triple viudedad— los trajes, las camisas, la ropa interior.

Comía lentamente..., ceñudo. Mamá le informaba de lo que ocurría allí, inmediato, a su alrededor. La garganta, tan escuálida, amenazaba escaparse de la holgura del cuello almidonado. Evitaba cualquier mención de sus enfermos. Nadie se atrevía a referir, de refilón, erre que erre, los inevitables fallecimientos de sus pacientes, en ocasiones las repulsas instintivas, irracionales y escandalosas de las parentelas. «No se dan cuenta —sentenciaba— que si a un corazón se le ocurre descansar para siempre...» Fue una época sórdida. Mi padre —menudo, diría que frágil— acreditó una resistencia física y un ánimo extraordinarios. Y envidiable parsimonia. Únicamente alterada si salía a colación don Jesús, su antecesor en el empleo que la compañía costeaba, sobre todo para mellar las reivindicaciones de los obreros. Lo propio ocurría con su cacareado economato.

Lo percibí de chaval: el mero cabrioleo de su nombre lo descomponía. Con más uso de inteligencia quise averiguar la razón. O las sinrazones. Mamá, de mayor corpulencia que él, pero más débil de carácter y aguantes (demasiado pronto nos abandonó) se negaba a contestar mi pregunta reiterada. Me llegaron, sin embargo, con algún espaciamento, opiniones de los que lo habían tratado. Describían burlonamente su obesidad, más ostensible al montar una bicicleta reforzada, especial. (Los chiquillos, escondidos tras las ringleras de carambucos, se lo gritaban: «Gordinflón, gordinflón, tonel, balón, barril, preñado...») Y los varones de colmillo retorcido parodiaban su forma de rascarse la barba entrecana, a ras de mentón. Más que nada, benévola sorna andaluza en acción, aún les divertían sus locuciones y concordancias, peyorativamente vizcaínas. Las mujeres compadecían a su esposa —asimismo de Bilbao—, delgada, de carnes escurridas, de aspecto debilucho. «¡Virgen santa, soportar semejante peso!» Pero cuando se marchó —porque había exigido a la administración de la fábrica que contratara servicios de radiografía y análisis y el asesoramiento de compañeros de reconocida competencia en casos graves, discutibles, que él no presumía de saberlo todo— lo hizo, con los suyos, de tapadillo, pues crecían los rumores, igualito que una marea, y se aprestaban a despedirlo, en masa, con derroche de lágrimas y abrazos, y meridionales hipérboles, tesitura que le intimidaba, anegado en previos sonrojos.»

Su padre —hoy lo apreciaba— no acertó a conducirse, con los obreros y empleados que a él debían acudir. Ni pizca de habilidad. En contraposición a la recia sombra de don Jesús, a las pródigas huellas de su tosca bondad, de su na-

tural y personalizado interés por cada enfermo, el don Enrique que lo engendró, exageraba, junto a la diligencia y escrupulosidad, el distanciamiento, y empañaba su atención objetiva con escala de reservas y recelos. «Si tuviera que elegir padre, cien veces preferiría a don Jesús.» Un pensamiento que debía ahuyentar...

Según el prisma, rencorosamente mitificado, del «otro», examinaba y subestimaba toda la acción médica de don Enrique. Al cabo del tiempo y al soplar los vientos en favor de ambos, por las circunstancias de una postguerra (¡civil!) encizañada, propicia a los audaces y desaprensivos, superó aquel soterrado menosprecio. No obstante, al remover los posos de la memoria, rebrotaba, no sin motas de piedad, la conmiseración por el padre.

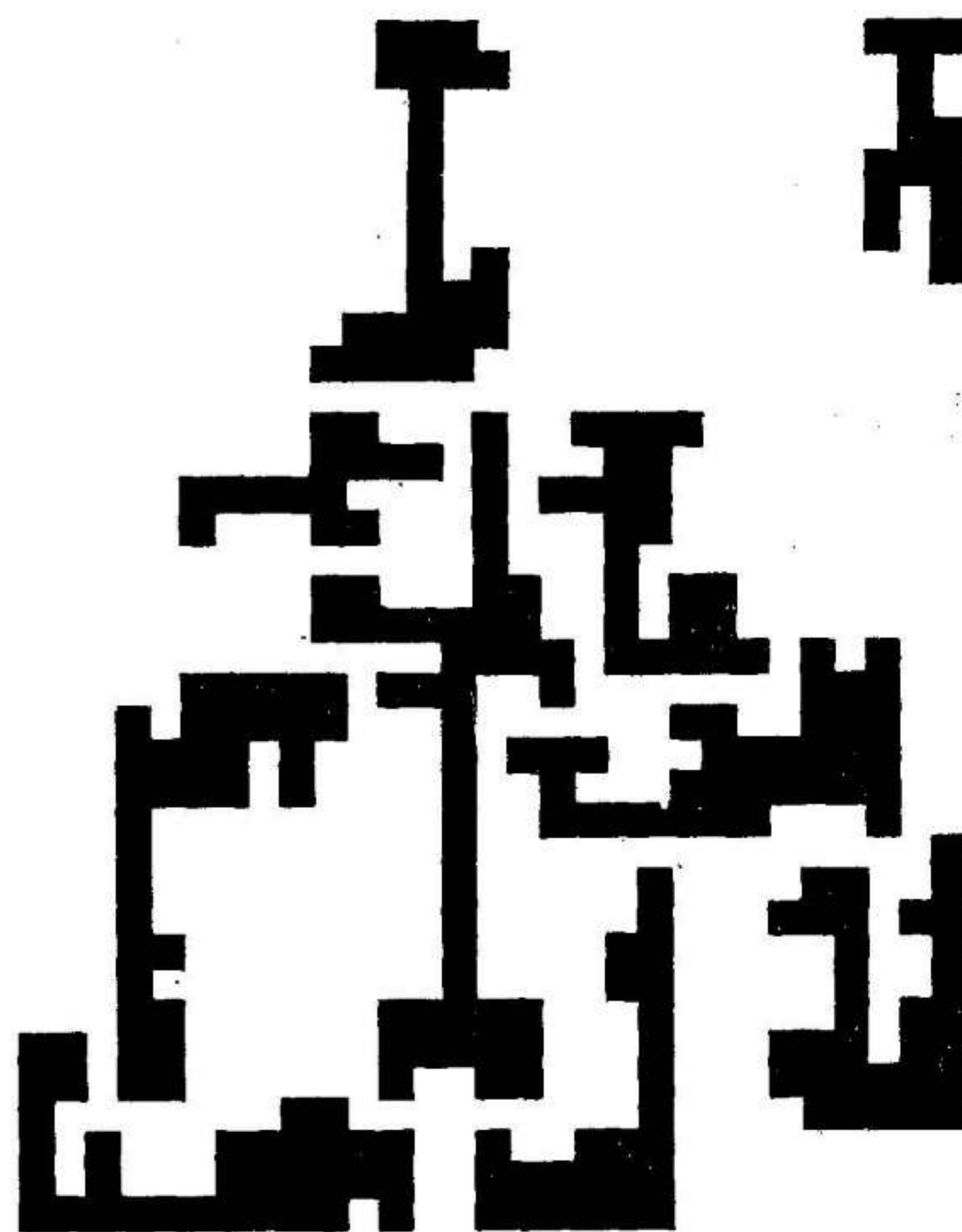
De los santos de su bautizo —Enrique, Federico— escogió, de hecho y costumbre, incluso para la placa del entresuelo —puerta izquierda— el segundo. Impuso que le llamaran así, los de confianza y los subordinados, a través del tarjeterío, en la nomenclatura de relación. A medida que el padre se encorvaba, él aumentaba arrogancias. Y pensaba, sin estremecerse, que una tarde cualquiera presidiría su entierro, y que sería, en el largo «después», dueño absoluto del edificio donde concatenaran la pericia de internista de don Enrique y su prestigio en cardiopatías. ¿Se vería precisado a endosar aquella alianza al «benjamín», una vez que se presentara con los timbres heráldicos de celebridades extranjeras, de las que habrían aprendido los más modernos métodos de indagación y terapia? Y al proponerle —en este proyectar, una bocanada más honda, el rojor del cigarrillo enmarcaba el futuro— una colaboración igualitaria, para su fuero interno deseaba que se pareciese a don Jesús, casi abdicaba de la impronta paterna, de su natural derecho.

... Rememoraba la fecha y ambiente en que su padre renunció a la compañía, tras alquilar el chalet entonces alejado (luego lo reformaron, añadieron pisos, espaciosa azotea) y hoy céntrico, y conseguir —misteriosa operación en que jugaron extraños tomas y dadas de la etapa azarosa («ayude a esconderme»... «si me salvo, subiré como la espuma, le compensaré») para el necesario financiamiento, que les permitió acondicionarse, comprar modernas instalaciones, amueblar los consultorios, habilitar el zaguán que fue de carruajes.

Don Enrique, en medicina general; él, Federico, de crecido prestigio en las dolencias del aparato respiratorio. Entre padre e hijo los nexos indispensables, apenas apostillas verbales al cruce de notas. Al exponérselo al «benjamín», provocaría su codicia. Anhelaba que aceptara, indicio de natural egoísmo desde el cual se le garantizaba un predominio. Y con la misma ilusión aguardaba que el nieto de don Enrique, cuarta generación en la medicina, lo rechazase, que emprendiera camino propio, que se identificase más con el ajeno, el del invocado don Jesús, y que no fuese del todo, aunque le infligiera esa humillación, «un sucesor».

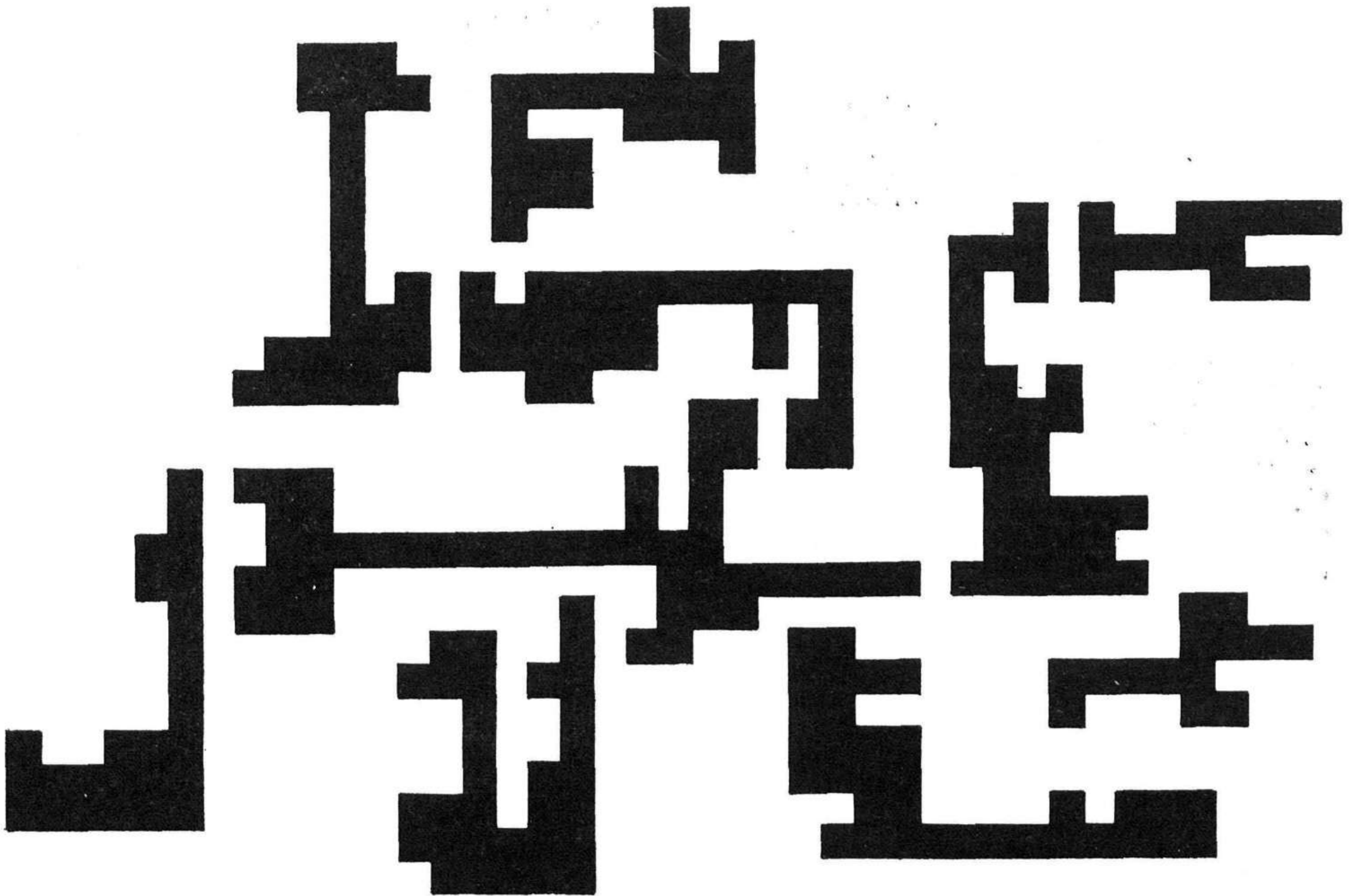
Había que esperar. Se cumplirían los plazos, se manifestarían las voluntades.

Sonrió —«si me vieran, jurarían que es una mueca»—, desdeñando y apreciando sus fascinantes vueltas al ayer y aquel desmedido afán de imaginar lo que les sucedería. Se revolvió en el diván donde estaba recostado y ya de pie se



le ocurrió que le convenía examinar de nuevo unos electrocardiogramas, porque empezaba a descubrir —¿se iluminaba la penumbra del gabinete?— los rostros y voces concretos a que pertenecían, en adivinación correlativa de sus rescatados sentires.

Y entonces advirtió —aliviado— que el mensaje de don Jesús habitaba en él. Podía aceptar, sin reconcomio, cualquier solución en el «contencioso» (¡qué gracia, un voquible que emplean a pasto en la actual jerga política y periodística!) del «benjamín». Y soñó —entornados los párpados, óptica apacible la suya— que divisaba, por el ramaje del jardín, al fondo, encuadrado por el ventanal, al nieto de su sangre. Apoyado en el tronco se le dibujaba, como en una medición, su avanzar en la edad. Continuaba, de modo voluntario, el legado profesional y —añadido motivo de gozo— hacía patente en sí y en su conducta el dictado genético. De ahí que, acallado un punzor de mansa envidia, columbrara que el bilbaíno, a despecho de su gordura, conservada en la resurrección de la carne, iniciaba, cuesta arriba, pedaleando la pesada bicicleta, su ascensión a la única eternidad concebible. Y los trenzados cables metálicos, pavimento de su camino, se extendían sobre los hombros de don Enrique y de los colegas, sucesores, de su filiación y casta.



CUATRO POEMAS DE PÆRSONAE

FERNANDO ORTIZ

CABALLERO VEINTICUATRO

*Los restos de Arguijo descansan
cerca de la tumba de Bécquer, ante
la que tantas veces meditó Cernuda.*

Envuelto en negra capa,
a la hora que las campanas con grave asombro
advierten la caída de la tarde,
camina el caballero como sombra
por calles donde el viento se pierde en los adarves.

¿Irás a la Iglesia de la Compañía,
a la conversación discreta de unos pocos,
a la lectura y comento de unos versos latinos
donde hallar el sosiego
que enturbian comerciantes, notarios, acreedores?

¿Dónde va el caballero
con paso que se alza sobre el gris de las horas?
Allá, allá lejos;
donde no existe olvido,
junto a su hermano en la melancolía,
a cumplir su destino más secreto y más libre.

(Paradiso. XI. 43)

Pablo García Baena

¿Es la flauta de Bach sonando al aire limpio
o el monje en la ventana silente ante el crepúsculo?
Olor a mes de junio, el mar, ¡Oh excelso muro...!
Todo es tuyo, hijo mío, pues que nada pediste.

Te dimos como oficio contemplar Nuestra Obra
para cantarla en salmos, encendidos rubíes
que traslúcidos suban hasta el cielo más alto.
Y me es grato escucharlos en mi solio de oro.

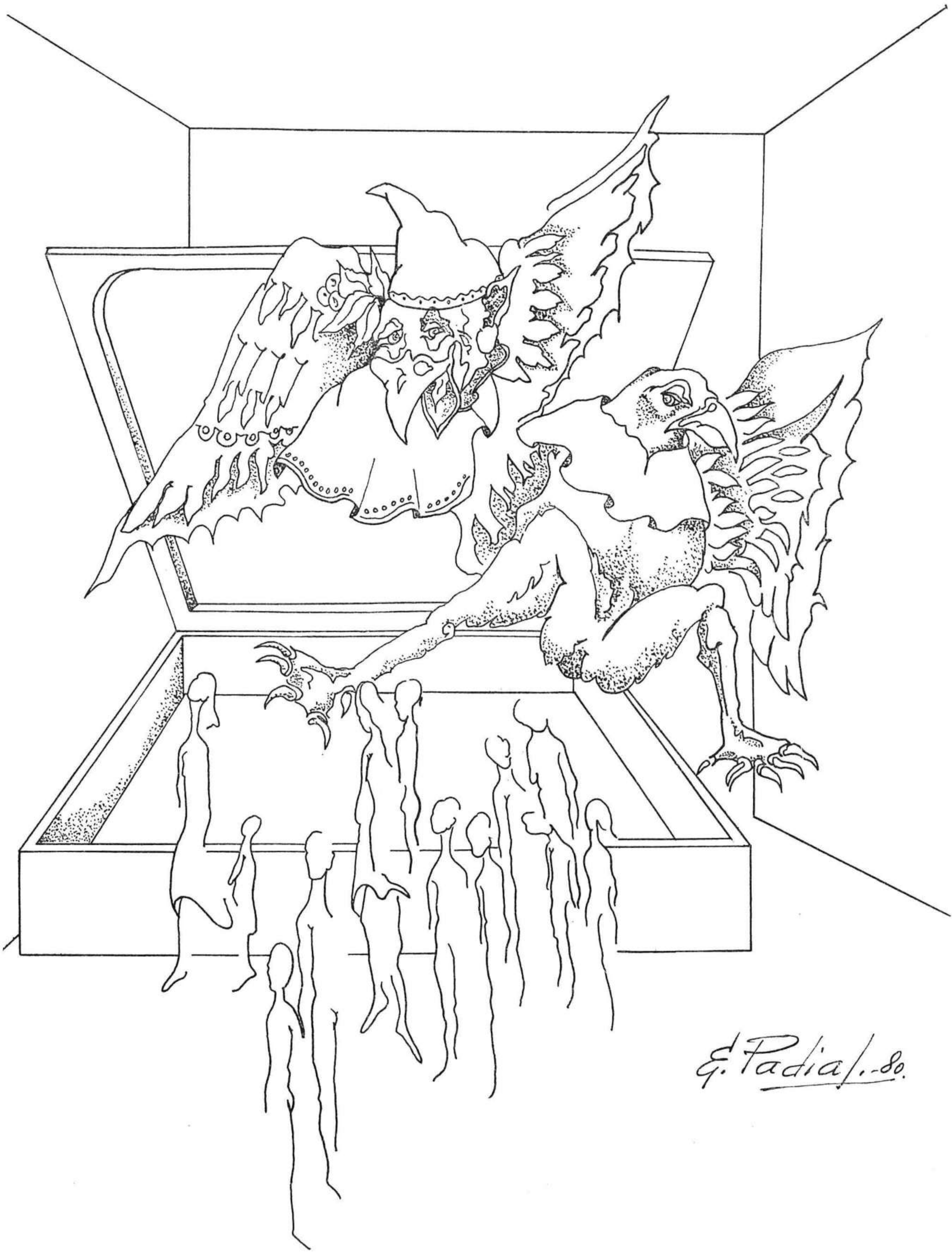
Fue tapiz suntuoso la palabra en tus labios
entrelazando hábiles, alabeadas sílabas,
labores *a mille fleurs*, roleos vegetales,
juegos de amor perdidos en un jardín cortés.

El tapiz, las palabras. Labios que son derrotas,
ruínas victoriosas. Tú, nuevo Poverello,
sonríes investido de humildad y nobleza
mientras paciente bordas el tapiz de la angustia.

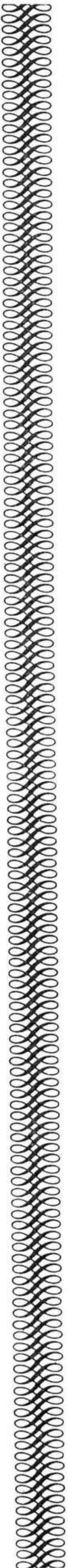
SEIS DE ESPADAS

The Rider Tarot Cards

El agua iba creciendo. Creciendo lentamente.
Ya eran agua los árboles, islas, el horizonte.
Solo queda un esquife que el guantelete helado
de la niebla aferrara. Seis Espadas de Plomo
clavó allí el Guantelete sobre el aire de acero.
Mas el Destino boga con su Remo Impasible
llevando en el esquife a una mujer y a un niño.
La mujer... la cascada de oro de su pelo
cayéndole a la espalda. Imagino los áureos,
victoriosos pezones coronando sus frutas.
¿Y esas sordas Espadas? ¿No será que mis ojos
ven dorados cabellos donde existe una toca
mísera, amarillenta, ajada por el miedo?
Junto a la dama, el niño. Qué pequeño. ¿Su nombre?
Señor del Guantelete. Terca ruina. Amenaza.



G. Padia / -80.



CANCION DE CUNA

¿Que sabes algunas
cosas verdaderas?
Todos las conocen
y a nadie consuelan.

Cuando se va el tiempo
de la adolescencia
sólo queda un juego:
la gallina ciega.

El pasado es viejo
y ya nada esperas.
Estás solo ¿Miedo?
Pero ¿a quién? No temas.



YIRA*

CONCHA CASTROVIEJO

Lo que pasó con Yira pasó en Tierra Caliente hace muchos años. Yira no llegó a ser muy grande, pero hubiera sido muy grande; no llegó a ser temible, pero hubiera sido temible; no alcanzó a volver a la libertad, pero hubiera vuelto a la libertad, la hubiera escogido, y esto era una ilusión porque la libertad para ella tal vez hubiera sido de todos modos la muerte.

Fue en Tierra Caliente en ese momento del año en que el cielo, la tierra y el mar arden con sus propios fuegos. Las tormentas secas, continuas, anunciaban la llegada de las grandes lluvias; en los límites de la ciudad quemaban los indios la maleza que había invadido los campos destinados a la siembra; el telón de fondo, tierra adentro, eran las llamas y las columnas de humo denso en el aire que no conmovía ningún viento; el cielo se ponía cárdeno y espeso, y el mar, casi opaco, centelleante, encendía todos sus demonios interiores bajo la cólera del sol. Pero aquel día, antes de que tuviera presencia el sol, lo surcaba la motora que iba siguiendo la costa hasta el final de la bahía rumbo a la desembocadura del río. Recuerdo el alivio fresco de

aquella madrugada. Se cantaba entonces una canción que empezaba preguntando: «¿Cuántos cocuyos tiene la noche, cuántas estrellas hay en el cielo?» El mar no tenía cocuyos, pero todas las estrellas de todos los cielos del mundo y de todas las noches del tiempo brillaban sobre nuestras cabezas. Era una fiesta navegar en busca del viento que venía de allá lejos del mar abierto, cos-

teando las tierras bajas, brillantes en la noche, oscurecidas a medida que se anunciaba el alba, para encenderse súbitamente con los primeros resplandores del sol. Y allí en la luz anunciada de la primera mañana, el río oscuro y profundo que llegaba arrebatado entrando y saliendo del túnel de los árboles poderosos. Empezaba el imperio del bosque, el gran domador de hombres en las zonas húmedas y abrasadas de la goma. En él las tribus de monos organizaban una algarabía jubilosa en competencia con los pájaros, y antes de entrar en él el suelo desplegaba su lujoso esplendor.

Había un pequeño claro verde y más allá, dijeron, un secadero de pieles. Se filtraba el olor de los cueros húmedos que un día habían cubierto a los animales del monte y a los lagartos del río. Olía también a fuego distante y a tierra bendecida por la presencia del agua. Fue allí donde de regreso del bosque aparecieron los dos hombres; entre los dos sostenían las estacas de las que pendía, colgado de sus cuatro patas, el gran jaguar.

—Ya mataron al tigre—, dijo alguien.

—Es hembra, la acechamos de vuelta a la madriguera y hasta pudimos agarrar una cría, quién

(*) Fragmento de *En las praderas del Gran Espíritu*.

sabe para qué; ahorita mismo no sirve para nada.

Bajaron las estacas para descansar el peso y el hombre que había hablado depositó en el suelo un bolsón de cuero; dentro venía el animalillo. Tendría entonces el tamaño de un gato grande, pero ninguna semejanza con un gato: la cabeza, el cuello, la pata, la zarpa lo colocaban en otro lugar; la zarpa sobre todo, que abría fuerte y agresiva preparada para el ataque.

—También es hembra, ha de andar cerca de los tres meses —dijo el hombre—; ya puede comer, pero aún no puede cazar.

El animalillo retrocedía en el suelo para esconderse debajo de una mole protectora, la del cuerpo del gran jaguar.

—Va buscando a la madre—, dijo alguien.

Pero el hombre habituado al monte, con su traza de pertenecer al monte, lleno de la vieja sabiduría de rondar animales, dijo que no, que era que el animal se iba enfriando y ya no le mandaba su señas a la cría, ni el calor, ni el olor, ni el aliento. Algo además de miedo y de extrañeza bullía dentro del cachorro: el chasquido de la lengua contra el paladar, el pequeño ronquido creciente indicaba la irritación; se amparaba detrás de la gran

hembra muerta, un esplendor de animal, indefenso de todos modos, dándole al temor la forma de amenaza. Uno de los hombres se agachó y le echó la mano; la retiró sangrando. «¡Yira!», dijo, y entonces me acordé del tango porque me extrañó la exclamación, que no era de aquellas tierras. «Yira», repetí, pero me dirigí al pobre animalillo que iban a sacrificar sin duda o a dejar abandonado a su destino.

—Y se hacen al hombre estos animales si se crían bien —dijo uno de los excursionistas—, lo malo es lo que cuesta criarlos, y más lo que cuestan de grandes.

Por diez pesos me quedé con la tigrilla, sin reflexionar, por la pura emoción de verla tan desamparada, también tan hermosa, tan armónica, con tanta gallardía en el desafío, indefensa como estaba. La sujetaron con una cuerda al cuello y la ataron a un árbol; trató de escapar de un salto que tensó la cuerda, retrocedió después y se encogió contra el tronco entre la yerba. Cuando me acerqué a ella se estremeció la expresión de miedo, de hondo miedo, casi de terror que vi en sus ojos. Uno de los hombres me advirtió que no le diera de comer nada cocinado; se ofreció a traer algo de carne del animal muerto una vez despojado de la piel, si es que no quería alguien tirarle bala a un pájaro o a un mono.

Mal principio me parecía en la experiencia de Yira comer de su propia madre, del cuerpo de su madre; pero matar a un pobre mono feliz tampoco era estimulante, o a un pájaro, gozosos como estaban todos, dueños del aire y de la luz desde la sombra de sus árboles. Sin duda estaban también a gusto los peces en sus aguas, pero la excursión era de pesca, orillas del mar y río adentro, con cañas y anzuelos y mangas de redes que se vencían con el peso de las capturas. Yira, medrosa, cuando se creyó sola comió de aquellos frutos del agua, ansiosa siempre, acechadora de las extrañas presencias que habían entrado en su vida y que rompían la gran armonía del bosque, la música que ella era capaz de entender.

Fue un largo día para mí porque todo era nuevo, sorprendente, y el tiempo, que así suele suceder en tal caso, tenía otra dimensión. Yira, por raro que parezca, se dejó envolver en una toalla; era mi pequeña previsión ante sus garras, y así la cogí en brazos y entramos en la motora cuando caía la noche. Atemorizada con el golpe de mar, el vaivén del barco, las voces humanas, algo sin embargo dentro de ella le proporcionaba la paz de sentirse protegida.

Así entró Yira en mi vida, porque hay animales que entran en nuestra vida tan hondamente como un amor; de ahí en adelante hechos hermosos y mínimos empiezan a componer la historia que extrañamente reviví muchas veces con la presencia de Chunga; bien enterada yo de que ni Yira ni Chunga admitían parangón, y que nunca lo buscaría ante Chunga. Yira venía de las salvajes, soberbias soledades; Chunga, de la calle aunque parecía salir del fondo de la yerba, y un jaguar es como un animal recién creado, mientras que ninguna criatura puede dar mayor idea de antigüedad que el gato, mayor impresión de llegar de lejos de todos los siglos que hubo, de todos los milenios que no alcanzamos, como no alcanzamos a comprender cuál es su misterio. Tampoco se intenta comprenderlo, el hombre no peca de exceso de imaginación y la que tiene no la dedica a la creación que le rodea. Después de observar a los animales no se entiende que el hombre pretenda situar todo lo que en él sale a flote de tosquedad, de violencia, de grosería, de impudicia en el apartado de los que llaman irracionales. Muy pocas personas llegarán a saber lo que es un animal, el animal con el que viven. Se suele estimar a los animales por razones de vanidad, por su valor como animal de lujo. Sin duda la raza cuenta en un caballo llamado a lucir planta y movimientos, sin duda cuenta la casta en un toro porque su destino le obliga a ser animal de tronío y lo es o no es nada. Pero a los perros no puedo verlos así, porque los



Dibujos de Belmonte

perros más entrañables para mí fueron perrillos humildes y sin cotización, y porque si en el toro y en el caballo pueden contar los datos de sangre como anuncio de lo que va a ser el animal, el perro nos dará mayores sorpresas, y humilde, mezclado, sin identidad, saldrá un perro de excepción en entendimiento, en lealtad y hasta en valor. Como los que tienen cotización de raza a quienes sus dueños, a veces, tras tantos motivos de engreimiento y tantos años de servicio no les conceden privilegio de vejez tranquila y les apresuran el tiro final que consideran piadoso. Y hay que saber lo que es para un perro de caza, por ejemplo, ver un arma que lo apunta.

Pienso ahora en los cazadores, en los de caza mayor y en los de caza menor. De los de caza mayor no quiero hablar. Sin duda hay quien cree que la Creación se hizo para divertir al hombre —el rey de la Creación nada menos, buen invento—, para proporcionarle trofeos con que llenar sus horrendos panteones zoológicos que exaltan, digamos, el valor y la fuerza del depredador. Hemos de admitir que la escopeta sea un signo de exaltación, de compensación, de poderío. Con una escopeta en la mano y en un coto de caza, todo el mundo se crece. En cualquier caso, se crece el cazador frente a un animal. No quiero hablar de la caza mayor, es asunto triste

para mí; dónde está la justificación, ni siquiera estética, de la escena que nos ofrecen esas hermosas manadas de corzos espantadas por los ojeadores; los hombres del campo que no tienen la culpa de verse obligados a acatar esas órdenes que los convierten en comparsas de la representación, o por lo menos no siempre la tienen; encajonados los corzos entre las filas de escopetas, blanco inevitable de las balas por torpe que sea el tirador; dónde la justificación del safari para contribuir a que se acaben los más bellos animales de la tierra. No quiero pisar esos pagos. Hablo de la caza menor, más honesto ejercicio de cazadores monte arriba y que supone mayor esfuerzo, hasta mental, más finura sensorial, quizá una voluntad de integración con la tierra y sus criaturas. Sin embargo, si pienso en estos cazadores no puedo menos de compadecer la ausencia de la Gracia en su mirada, la incapacidad de asombro y de emoción. Para un cazador en el ejercicio de la caza un animal es un tiro.



salto; ninguna curiosidad obligará a detener el golpe de gatillo. Lo sé porque la escena de la cabra, la cabra montés alzada entre el cielo y la tierra en la peña que apenas parecía sostenerla y que me tenía alucinada, mereció este comentario añorante de un cazador desprovisto de escopeta: «¡Qué tiro tiene esa cabra!»

La caza tiene buena prensa, vive de su mito, de sus rentas literarias. Desde los tiempos del conde Arnaldos, cuántas cosas bellas se han dicho de la caza y del cazador, del animal acosado, del perro y del halcón, del cuerno que suena en el corazón del bosque; eran los tiempos del arco y de la flecha, del riesgo compartido; las armas de fuego heredaron todo este prestigio, pero no son sólo un arma distinta, marcan también otra relación entre el cazador y la presa, entre el hombre y la naturaleza.

No quería hablar aquí de cazadores, ni Chunga ni yo los admitimos en nuestra Pradera; hablaba de que no se pone esfuerzo en entender a los animales, ni aún las personas que creen que los quieren, que también es difícil corresponderles, darles la misma medida de amor. A veces sucede, y ahora tengo en la memoria una imagen consoladora y desolada, un recuerdo que es reconfortante y definitivamente triste. Fue algo que ocurrió en Linares en una corrida y dentro del recinto de la plaza, pero no en su ruedo. Yo había ido a conocer Linares, a ver otra vez los campos de Andalucía y otra vez a asomarme a los olivares, que son una de las mayores alegrías que puede recibir la vista: qué misterio el de los olivos, el de su cuerpo recio y torturado como si saliera de las entrañas de un volcán, fuego sólido este cuerpo que busca el espacio en su tronco y en sus ramas; y después esas hojillas ligeras, mínimas, móviles al menor soplo del viento. Y así alineados sobre la tierra roja hasta que sus filas se pierden en el horizonte. Yo iba a eso, a ver; me reconozco rea de lo que un padre de la Iglesia llamaría la concupiscencia de la vista, y no me canso nunca de contemplar

tierras adelante que recorra y cielos encima que me cubran. Pero mis compañeros de viaje iban de toros, la cita era la plaza. Se nos ofrecía la fiesta en todo su esplendor, sin duda, en toda su grandeza, en toda su magnífica fuerza de luces y riesgos, y pese a todo o por ello, precisamente por ello, enajenada y ahogada, aparecido el segundo toro, pasado ese momento, sin duda uno de los más sobrecogedores en belleza, el de la aparición del toro deslumbrado en las puertas del toril, me escurrí hacia afuera, humildemente, porque en un caso así, con la misma actitud hay que pedir perdón. Excelso y glorioso el juego de la muerte, su mito lejano, su red de misterio, cuando el toro y el hombre conjugan sus poderes, pero prefiero no verlo, no verlo todo, no verlo reiterado si no es sólo su parte incruenta (que la fiesta es cruenta, no es cruel más que cuando falla su armonía). Y por eso fui y desapareció de mi vista aquel ruedo encendido y apareció otra visión, sórdida, sobrecogedora, agobiante. No sé cómo fui a parar allí, recorriendo las dependencias de la pequeña plaza, a una habitación en penumbra donde por las apariencias se descuartizaban las reses y donde esperaba en aquel momento el caballo del picador. Junto al animal estaba un hombre con todo el aire del hombre del campo andaluz, no por su atavío, era un hombre humilde y no tenía atavío cualificado, sino porque el campo se le había metido dentro y si no bastaran a expresarlo su piel y sus ojos bastaría el testimonio de sus manos. Estaba de pie ante el animal, el pobre animal inquieto, al que llegaba sin duda el indicio del toro, su olor y el olor de la sangre que impregnaba aquellas paredes, el infeliz animal que permanecía con los ojos vendados, alterado y resignado a un tiempo. La mano del hombre acariciaba su piel, su cuello, su cabeza. Era una mano grande, larga, musculosa, callosa, áspera y tierna, infinitamente tierna y hermosa. No podría expresar el dolor y el amor que había en aquella caricia, no podría expre-



sar lo que aquella mano contenía de nobleza humana, de compasión. A ella rendía su pesar, su temor, su ansia el pobre animal que apoyaba la cabeza en aquel hueco en que cabía toda la compasión del mundo. Yo no podía ver los ojos del caballo, pero veía los del hombre a quien la piedad de sí mismo no le había agostado el alma ni el llanto por sí mismo había secado las lágrimas. No necesitaba llorar mientras acariciaba la piel del caballo, que no era de raza y que si en algún momento tuvo excelencia de alguna clase no tenía ya ninguna; no necesitaba llorar para que el caballo lo entendiese. Un pobre caballo y un hombre pobre, harto de contemplar el bienestar ajeno que nunca llegaría a él; harto de trabajo, tal vez de hambres, suyas y de los suyos, pero que tenía todavía alma para que le doliera el animal.

Recuerdo aquel triste depósito de despojos hasta el que llegaba, casi como un insulto, el gozo de la plaza; lo recuerdo como ámbito de una escena que basta para reconciliarnos con el hombre. Y vuelvo a recordar a Chunga, mi bicha, porque estaba hablando de su hermosura, de su misterio, de su gracia, del lejano

abolengo de su especie. Y recordaba cómo entró Yira en mi vida. La bajé a tierra en brazos, temerosa y extrañamente confiada no sé si porque se hubiera borrado de su mente el crimen de los hombres o porque yo fui desde el principio otra cosa para ella. Brava y agresiva con todo ser humano, sólo conmigo mansa. La veo todavía en aquel salto increíble, asida con las cuatro garras a la pared, a más de cuatro metros del suelo, rabiosa de indignación si alguien pretendía tocarla. No me toleraba que quisiera exhibirla; sólo ella se mostraba cuando quería, distante y altiva con una solemne indiferencia, dueña de la casa; del gran espacio cubierto o abierto en patios.

Pienso en la nobleza de aquellas casas coloniales, en aquellas blancas y armoniosas ciudades del trópico, nuevas y vivas con tres siglos auestas, y pienso qué habrá sido de ellas si llegaron a despertar la atención y la avidez de los codiciosos. Recostada en la tierra y extendida en

ella, salvo en sus altas torres respetando los dominios del aire, allí estaba la ciudad, dueña de tantas riquezas: la plaza cercada de soportales y frondosa, presidida por su catedral alzada en atrio escalonado, las grandes construcciones militares frente al mar, una día defensa contra la piratería; los malecones amurallados y la alegría de las calles, anchas, luminosas, con sus casas bajas, enrejadas; las casas de zaguanes inmensos, de patios en donde crecía como loca la yerba entre los tamarindos, y la jarana hacía estallar su color en los muros; donde se alzaban esbeltas, ligeras, graciosas, las veletas que giraban alucinadas apenas el viento del atardecer llegaba hasta ellas, para hacer rebosar los depósitos con el agua de los pozos. Ciudad dueña ya de más de tres siglos que había decidido ignorar el tiempo.

Yira entró en la casa de los hombres serenamente y no puede haber historia de entendimiento más verdadera y total que el que se estableció entre ella y yo. Entró en la casa y en nuestra vida y al tiempo de admitir nuestra vida nos impuso la suya, toda la de su raza que llevaba dentro y que prodigiosamente podía manifestarse, desterrada como estaba de su selva natal. No pude comprender si había olvidado lo que hicieron los hombres o si nunca lo había percibido, incapaz de relacionar los gestos, los instrumentos, el poder de las manos, el paso de la vida a la muerte; si rendía su curiosidad a la presencia de un ser nuevo y extraño, o si era yo frente a ella quien la llevaba por un camino de entendimiento.

El día le traía sus horas de descanso. La noche era su gran momento, el de su plenitud, el de su gozo, el de su euforia. De noche despertaban todos sus sentidos y había que pensar en qué podía ser de ella suelta, en la libertad de sus movimientos, porque Yira crecería, se estiraría su cuerpo, se afirmarían sus garras. Así desde el principio tuve que protegerla de sí misma cerrándola de noche dentro de un extraño mosquitero que era

a modo de pequeña habitación, construido con marcos de madera y paredes y techos de alambre tupido; estaba ideado para meter dentro la cama o la hamaca y se recomendaba como invento ingenioso. Eran sin embargo más gratos los leves y fantasmales mosquiteros de gasa. Así el invento quedó al servicio de Yira, que tenía que dormir allí, no se cansaban de advertírnoslo.

—Si se escapa la tigresita capás que alguien la balasee por el susto no más, que también con suerte puede atacar.

Podía atacar, por lo menos amenazaba, y creo ahora recordando sus ojos que a veces el animal tenía miedo, un miedo hondo que le acometía sin causa, que le nacía en la sangre ante la extrañeza de la cueva. En las horas de luz y de sol solía refugiarse en una estantería entre los libros y la pared; la estantería se asentaba sobre una mesa con amplio espacio tras ella, y Yira se sentía segura con posibilidades de escapar y dedicada, cuando no dormía, a su deporte favorito, que era acechar a la persona que se sentaba allí frente a ella, yo, naturalmente; acechaba, asomando las orejas y los ojos, siempre con una curiosidad inaugurada, por el hueco que dejaba la fila de libros. Le gustaba que yo alargara la mano y la tocara, aprendió a conocer la mano aunque no la viera y esto me emocionaba porque sabía que no solía tolerar confianzas de extraños.

Sobre todo en el primer tiempo de estancia en casa venía gente a verla, o la gente que venía a casa quería verla. El jaguar es habitante natural, no raro de los bosques del trópico, de los bosques de México, si es que aún sigue siéndolo, resistiendo a la acción de depredadores y pieles; natural y no raro, pero no era frecuente recoger las crías y tenerlas dentro de las casas en plena libertad. A Yira no le gustaba dejar su refugio en sombra, la irritaban, la descontrolaban las miradas de la gente a la luz del pleno día. Su defensa era aquel salto súbito, hasta el techo,



creo que más de cuatro metros sobre nuestras cabezas en aquellas habitaciones que se construyeron sin regateos de espacio; sus garras delanteras se asían a las vigas de madera, o podía quedar prendida con las cuatro garras en la pared prodigiosamente segura y estable. Un tigrillo como Yira, un pequeño jaguar no era apto para hacer de él un número de curiosidad y gracia. La verdad es que la Creación no se hizo para divertir al hombre, aunque el hombre se haya creído otra cosa. Yira no estaba destinada a divertir a nadie, pronto aprendí a respetar su orgullo; pese a la belleza de sus arranques de cólera, preferí despertar en ella su plena confianza en mí y conformarme con algo

tan estimulante y pleno como su fidelidad y su cariño. Me impuso sus leyes; nunca fui partidaria de animales amaestrados ni dominados, más bien me parece detestable ese afán del hombre de mostrar su poder sobre ellos cuando no de convertirlos en máquinas de obedecer, en repertorios de rutinas. Sé que tal cosa suele considerarse un triunfo, tal vez esté justificada como prueba de las dotes de entendimiento y adaptación de esos animales que sirven al hombre, aunque viendo cómo se ejercita y cómo se interpreta, muchas veces me ha parecido una ofensa al ser último del animal, a su dignidad, a su naturaleza.

Después del gran salto, después de ver a Yira encendida de cólera marchar dignamente a esconderse en otro rincón no habitual, tenía yo que desagrararla. Sucedió pocas veces, pronto supe que la confianza que me demostraba exigía otra respuesta y ella supo que yo lo sabía: la paz se hizo entre nosotras. Por propia voluntad Yira se convirtió en un animalillo doméstico, un animalillo que poco a poco iba para animalazo. Nos decían que cuando creciera más no la podríamos conservar, necesitaría casi un cuarto de res al día. La res era el venado sobre todo, los grandes y pequeños venados que colgaban en el mercado dispuestos para el troceo; al fin y al cabo uno de los alimentos de las grandes fieras en el monte, en aquella tierra que se llamó del faisán y del venado, uno de los alimentos de los antepasados de Yira. Yo no hubiera admitido por ello el sacrificio del venado, pero estaba hecho, los cuerpos del hermoso animal colgaban en aquel abigarrado y alegre zoco como alimento de hombres y ningún cazador hubiera imaginado que su despojo pudiera servir en la ciudad para saciar el hambre de un tigrecillo. Y lo que era más serio y definitivo, el animal llegaría a su plenitud y el ciclo de celo daría un giro a su naturaleza. Los pronósticos marcaban la alerta a cualquier ilusión. Pero mientras tanto Yira crecía y se amansaba a un ritmo paralelo.



Acechante tras la hilera de libros, daba a veces la vuelta y se sentaba en la mesa a mi lado, el movimiento de la máquina de escribir no la asombraba. A Chunga le costó muy largo rato de investigación hasta que renunció a entenderla. En cambio demostró Yira una viva curiosidad por el mecanismo de las puertas y de los grifos de una forma que podría decirse racional, en su método enlazado de observación. Aprendió a ponerse de pie para alcanzar el tirador y hacerlo girar; eran puertas grandes, sólidas, viejas, con fuertes pomos pesados, flojos pero no de fácil manejo. Después de aquel gran logro, el de tirar de las asas de hierro que colgaban de los tiradores y hacer que la puerta cediese, Yira aprendió a separar la puerta con la pata. Otra cosa que se grabó en su cerebro fue que los grifos dejaban pasar el agua en un momento dado. No llegó a accionar más que el de uno de los patios que era de palanca, lo que vino a significar para ella una diversión gozosa y exaltante. Su sentido de observación era tenaz, finísimo; no había actitud humana que se le escapara y si le interesaba no se desanimaba por un largo aprendizaje. Lo de abrir las puertas le llevó tiempo porque tuvo que esperar a que las patas de delante pudieran, ella de pie, alcanzar los tiradores, que quedaban altos. Poco a poco empezó a salir de su escondite y a seguirme por la casa, suavemente; empezó a adquirir gestos domésticos, prodigiosos en un animal sin ninguna tradición de trato con el hombre.

Desde los patios aprendió a asomarse al cielo, aquel gran cielo que el calor, el vaho de la tierra, protegía como un velo bajo el que batían alas según los meses y los días las legiones de aves migratorias: grullas, ánades, torcaces, de norte a sur, de sur a norte en sus viajes medidos, dirigidos desde el fondo del misterio; sin fallar nunca, sin necesidad de que nadie les marcara fecha ni horas. Qué hermosura de orden, de gracia, de poder; mientras ajenos a tal

afán, contentos en la tierra los pájaros menores, en multitud incontable espesaban la copa de los árboles y llenaban el aire con una algarabía inconcebible. El suelo les daba para todo y si no encontraban grano ni semilla les daba gusanos, y las piedras y los techos les ofrecían su población de moscas, de mosquitos, de avispas, de arañas, de cucarachas voladoras. Todo un ejército de bichos incontable e inclasificable.

Pero todo esto podía quedar reducido a un cambio de curiosidades y de anécdotas, son datos sólo orientadores en la aproximación al animal. Su íntima verdad, la que seguramente ella no sabía, tampoco la sé yo; sólo sé que Yira la vivía en su sangre y que yo no alcanzo a comprender por qué oscuros caminos pudo llegar hasta ella la capacidad de sentir la presencia hu-

mana. Raro sería que sus antepasados hubieran tenido contacto con el hombre, más raro que tal contacto les hubiera dejado un buen recuerdo. Por qué entonces de la cueva honda y del calor de la madre había salido, después de recibir el mensaje que le llegaba de un ser para ella inconcebible a entregarse confiadamente a su protección. Pienso ahora que la pregunta podría plantearse ante otros hechos que parecen más vulgares por más frecuentes, pero que también presentan un enigma. Chunga me adoptó sin duda por soledad, por hambre, por afán de techo y seguridad, cabe creerlo así; pero eso es una cosa y otra el amor que me tuvo. Un perro y un gato son animales de larga experiencia doméstica que les viene de muy lejos y llegamos a pensar que la domesticidad no es en ellos circunstancia, sino condición, que su función es vivir al lado del hombre. Algunas dudas quedan en pie, sin embargo, porque del hombre pudo quedarle mala imagen grabada en su experiencia de especie individualmente de hechos inmediatos, cuando se trata de un animal que conoció el abandono y el vagabundeo; en él estará presente el recuerdo del recelo, del acecho, de la continua huida. ¿En qué forma y por qué razón la huida se convierte en voluntaria proximidad, el acecho en presencia, el recelo en confianza? ¿Qué descubre el animal de pronto? ¿Una actitud, una compasión, una simpatía que él huele como huele el miedo o el peligro? Así será, pero ¿por qué además algunas veces tan apasionado amor y por qué el amor de Yira?

La recuerdo excitada, irritada en su gran jaula nocturna, en aquel mosquitero que era como una alcoba en medio de una de las grandes estancias, así les decían, de la casa. Irritada, pero presta a dejarse amansar, a responder a la caricia y a la voz. Y así era hasta cuando el paso del tiempo empezó a alimentar en ella un ansia de respuesta a la llamada que le venía de lejos, del fondo de los bosques, cuan-



do parecía suplicar su libre paso al mundo, al mundo suyo, y su voz sonaba en la noche y parecía ya traspasar la noche. La presencia humana, la mía, la que había aceptado la calmaba, pero estábamos en el principio de una etapa que no podía ser larga. El recuerdo tiene cierta condición de ciénaga; se teme entrar en él porque dentro de él que difícil es moverse; prende, aprisiona, entorpece. Pudiera hablar de Yira horas y horas y me detiene la idea de qué es lo que yo puedo decir, lo que sabría decir: tantas cosas distintas, vulgares o sorprendentes, impensables en la adaptación de un animal selvático, de los que se llaman salvajes, al mundo que se llama civilizado. La voluntad de recuerdo va más lejos, en busca de alguna clave que ilumine la transformación del alma del animal —admitamos que hay un alma—, esa fuerza que lo empuja a una experiencia, la de ese patético intento de integración que representa otro mundo. Arduo de explicar: el amor, la gratitud, la fidelidad, no tienen fácil arropamiento en la palabra; no lo tiene el animal que nos lo entrega todo generosamente.

Y no que al tigre le suceda como al gato, que de todas maneras, Yira, no eras un tigre, aunque allí en el pueblo te elevaran a tigresita, aunque en los límites de la selva los hombres que defienden sus ganados y sus corrales, los que buscan pieles, digan tigre al hablar de tu raza; eras sólo un jaguar, un pequeño jaguar todavía a mitad de camino; pero tigre o jaguar no te sucede como al gato y aunque parezca empeño más serio hablar de un tigre que de un gato, es más sencillo hablar del tigre porque nadie ha pretendido aún cerrarlo en palabras. Del jaguar me queda el recuerdo de una presencia pura de una imagen sin espejos sólo la que recogieron mis ojos y guardé en mi corazón.

Ni Chunga ni Yira pueden ser contadas. Diré algo de Yira si habló de su mano en mi cara, de la zarpa que me la cubría de alto a bajo, de un lado a otro, 39

suave, blanda, amorosa; me observaba, a veces, largamente, a distancia, antes de decidirse al salto, y extendía su garra en apariencia temible; buscaba mis ojos con los suyos, era una forma de tomar posesión de mí. Yo no la temía, eso es lo que pasaba, que no la temía, y no era valor por mi parte, era otra cosa, una confianza entregada; el reconocimiento a un pacto que me obligaba a entender su amor, su ilusión, su curiosidad; a dar vía abierta a su fantasía, a su necesidad de salvar esa distancia insalvable que nos separaba. Otras veces ponía sus dos zarpas en mis manos o en mis hombros. Pienso ahora que pudiera ser una despedida porque ella, Yira, estuviera entendiendo antes que yo, que su vida a mi lado se acabaría, que algo se rompía dentro de ella misma contra toda su voluntad.

Se asomaba a la condición de adulta aunque era difícil vislumbrar el animal que llegaría a ser; había pasado del tamaño de un gato al tamaño de un perro, digamos de un perro mediano tirando a grande; crecía como a escondidas, sin asustar a nadie y eran sus ojos los que anunciaban la gran transformación: algo que, a veces, parecía oculto en ellos, sombrío como un recelo, como un acecho, y algo luminoso también como una ilusión. Comprendí que para ella podía transformarse en un estallido de gozo eso que se llama la vida, la vida en su momento como sólo el animal puede vivirla; la vida total, la de antes y después, la que lleva en su piel, en sus nervios y en su sangre en un Karma integrador. Nos lo decían cada día, que no iba a poder seguir en casa, que no intentásemos conservarla. Aún no había llegado a la brava explosión de su naturaleza, pero ya empezaba a cubrir la el clamor de la leyenda y Yira empezó a ser centro de historias, encarnación de todas las que protagonizó su raza, falsas o reales, desde que los hombres esculpieron la imagen del tigre en las piedras de sus templos misteriosos y magníficos. Todavía andaba el camino que le llevaría a

animal adulto, aunque ya no cabía detrás de la hilera de libros, aunque ya le ofrecían poca resistencia las puertas y el peso de su cuerpo bastase para hacerlas ceder, fuertes como eran, pero viejas y desajustadas como estaban, sólo las rejas la contenían y la tela de alambre del mosquito. Ya no recelaba del espacio de la casa, era suyo, andando cautelosa, o tendida sobre las baldosas. Pero pasaba con Yira como pasa con el lobo en tierra de lobos, en la mía por lo menos, donde no sé si ya quedan lobos: que cuanto más próximo, más supuesta o realmente observado, más se le envuelve en nieblas de fantasía. Las historias de lobos, y hay muchas historias de lobos aunque todas puedan encajar en muy limitados esquemas, enanizan al lobo, no se pone la imaginación en su realidad, sólo una limitada inventiva en circunstancias que alguien empezó observando o suponiendo. Y el gran lobo está ahí, dueño de su enigma, lleno de milenios, salido algún día del fuego, del aire, del fondo de las cavernas, y no digo del fondo de la tierra y de sus volcanes porque los volcanes pertenecen al toro, al toro y a los olivos por derecho propio. Cuanta más atención vulgarmente despierta un animal desde el temor vivido y heredado, menos se llega a él, menos se entra en lo que es su ser verdadero. Y así empezaron a rodearnos las historias del tigre —y Yira no era un tigre—, de su fuerza, su fiereza, su astucia, sus hazañas. Dentro de un año Yira sería tan grande, tan poderosa, que podría saltar una tapia, una tapia alta, con una res en la boca. Cosa tan sorprendente nos juraban que estaba comprobada. Pero el caso es que nadie pudo ver a un jaguar cumplir ese salto, aunque los criadores de ganado en zonas cercanas a la selva pudieran imaginar y creer que lo habían visto y revestir así de mayor riesgo y aventura su oficio. También decían los rancheros que el lagarto podría arrastrarles una res en sus fauces río abajo y la verdad es que en los ríos de Tierra Caliente, en la zona del Golfo, no

hay caimanes poderosos, sólo cocodrilos que rara vez rebasan los dos metros y casi nunca los alcanzan, quizá porque suelen ser capturados antes de alcanzar su pleno crecimiento y no se atreven con una res que puede patearlos antes de que lleguen a sumergirles la cabeza en el agua.

caza
y/o
casa

de CITAS

Este nuevo concurso de la revista NUEVA ESTAFETA, titulado Caza de citas y/o Casa de citas, consiste en adivinar el autor de cada una de las frases publicadas durante un año, de marzo hasta marzo. El premio de este juego, dotado con 75.000 pesetas, se concederá al lector memorioso que consiga mayor número de aciertos. Por cada uno de ellos se aplicará un punto, y cuando no se indique el autor, pero si el libro o la publicación donde haya aparecido la cita, se otorgará medio punto. Pueden empezar a enviarnos sus respuestas, poniendo en el sobre el nombre del concurso. Y nada más; lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.

81

La misión del crítico es educar al público.

La del artista educar al crítico.

82

¿Y si luego resulta que las hormigas fuesen ya los marcianos establecidos en la tierra?

83

No hay que tirarse demasiado alto para no arrepentirse en el camino.

84

El aburrimiento constituye toda nuestra superioridad sobre los animales.

85

Ella le probaba su amor acostándose con todo el mundo menos con él.

86

Lo más terrible que tenemos es el bulbo raquídeo.

87

Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo.

88

El hombre que se enamora de una mujer que tiene más años que él, es un arqueólogo.

89

El amor es una necesidad hecha entre dos personas.

90

¡Qué dulce esta inmensa trama!
Tu cuerpo con mi alma, amor,
y mi cuerpo con tu alma.

91

El amor es el arquitecto del universo.

92

Por favor, ámame poco, para que así puedas amarme mucho tiempo.

93

El hombre empieza por amar al amor y acaba por amar a una mujer.

94

La imagen del ser amado no puede envejecer, porque cada instante celebra su natalicio.

95

Más sabe del mundo un árbol que un viajero.

96

A veces uno se cree incompleto y es solamente joven.

97

Hay instantes de la historia en que el progreso se vuelve reaccionario.

PELOUO



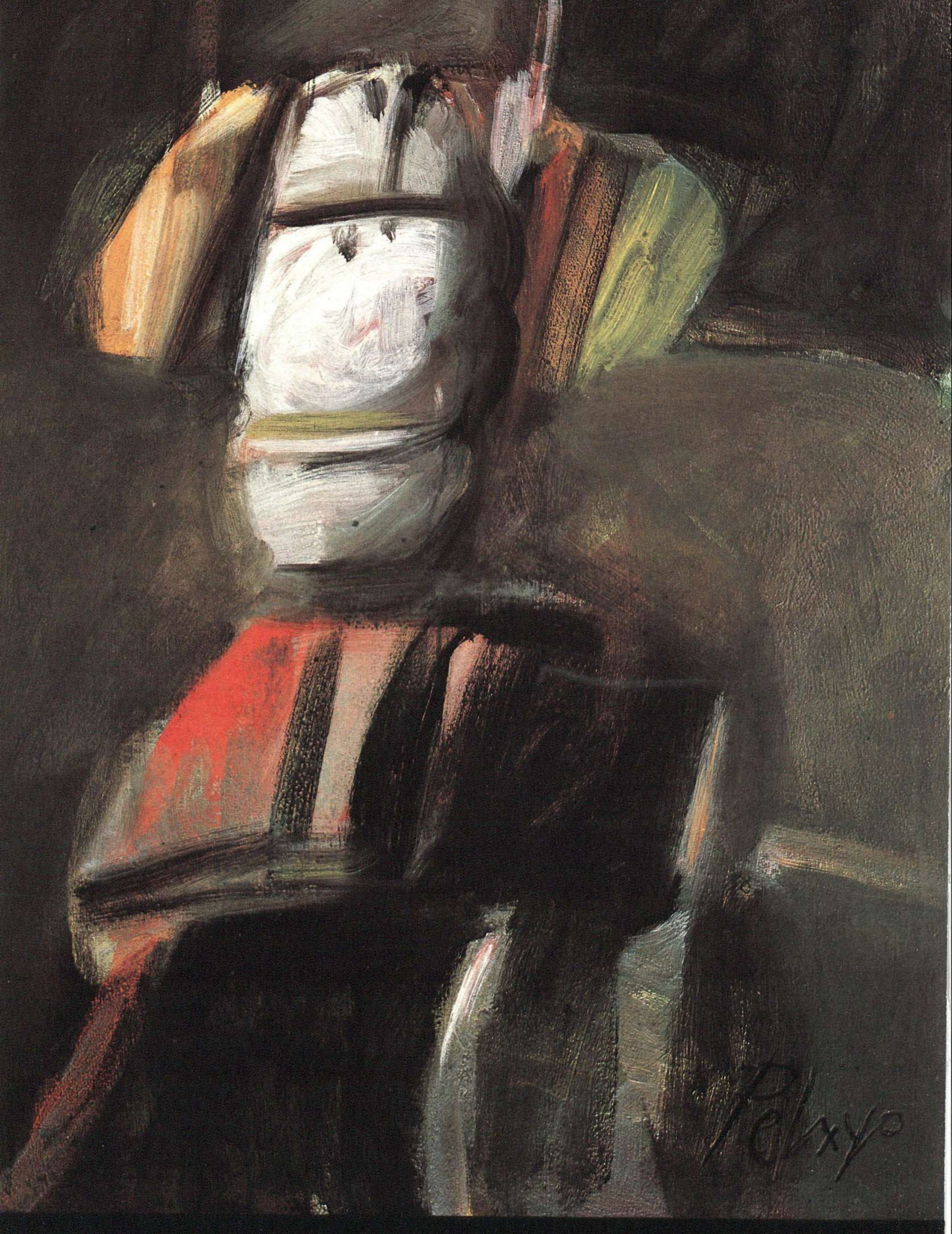


El artista - ya se ha dicho muchas veces -
es, en cierta medida, un anticipador,
un premonitor, un augur, un oteador
de resplandores inéditos. Es también el
explorador y descubridor de territorios que
él mismo crea con su exploración.

Lo dice en costera fórmula san Juan
de la Cruz: "Para llegar a donde no
sabes, has de ir por donde no sabes".
Y, con distintas palabras, Fucrodo
viene a decirnos lo mismo: "No sé
lo que digo, pero siento lo que quie-
ro decir."

En esas dos frases está dicho todo
lo que el acto de crear tiene de solita-
ria aventura hacia lo desconocido.

Pérez



PRESENCIA Y AUSENCIA DEL AUTOR EN LA OBRA

FRANCISCO AYALA

EN el campo de la teoría y de la crítica literarias se han venido haciendo últimamente notables, denodados y con frecuencia felices esfuerzos por afirmar la sustantividad de la obra de arte, su autonomía y autosuficiencia, frente al nexo de circunstancias que concurren a su producción, y entre éstas, sobre todo, frente a la persona real del escritor de cuya pluma salieron. Yo mismo he insistido acerca de la que llamé «ficcionalización del autor» en la obra literaria, un proceso a través del cual el hombre que escribe le transmite a su escrito—sea por efecto de su desdoblamiento en narrador-personaje de la propia narración, sea asumiendo dentro de ella el papel de «autor»—una semblanza de sí mismo, entidad ilusoria que va a quedar encerrada en las páginas del libro, mientras que el sujeto viviente de que ha sido desprendida se separa de su obra tan pronto como deja de escribirla y pasa a aplicarse a cualesquiera otras actividades. Ahora, desde fuera, puede acaso divertirse en observar las reacciones de sus lectores, y aun convertirse en lector de su propio escrito con una distancia y objetividad no menor que la de un lector ajeno. Aquella imagen ilusoria de sí mismo, aquella semblanza suya, aquel reflejo de un yo pretérito, interpretado y artísticamente reelaborado en su momento para ajustarlo a una composición literaria, no coincide con la realidad actual del sujeto presente que la contempla ahora, o que tal vez se ocupa de cosas muy diversas.

Estos esfuerzos, encaminados a destacar la autonomía de la obra de arte literaria frente al

mundo práctico, pueden pecar a veces de sutileza excesiva e incurrir en exageración; pero fueron indispensables como reacción contra una crítica que atendía demasiado a las circunstancias externas—biográficas, psicológicas y sociológicas—, con olvido de aquello que es esencial en la creación artística. Y, por otra parte, suponen un correctivo conveniente a la tendencia que el lector ingenuo tiene a referir inmediatamente el contenido de la obra de ficción poética a la realidad práctica de su autor, atribuyendo, por ejemplo, a éste tanto los hechos relatados (y mucho más cuando se trata de un relato en primera persona) como las opiniones vertidas en el texto. La intención principal de dichos esfuerzos es afirmar y poner de relieve que, tan pronto como la obra ha cobrado existencia, su virtualidad reside en la textura inamovible de palabras y frases que la constituyen, en su texto, fuente única de donde su significación emana. Ese texto crea un espacio imaginario poblado por personajes imaginarios—entre ellos, el autor ficcionalizado—que se mueven en un tiempo imaginario; pero las palabras y frases que lo integran, materia de la creación literaria, no dejan de ser instrumento de comunicación: han sido pensadas, seleccionadas, ordenadas y dispuestas por un hombre concreto, en un concreto acto de su vida, para dar expresión a determinados contenidos de su conciencia y de su mente con el propósito de que otros hombres concretos—los posibles lectores—las recojan eventualmente y las revivan por su parte en sus mentes y conciencias. Mientras esta operación

reactualizadora no se cumple, el dispositivo verbal, el texto, yace en mera potencialidad, inerte y mudo, apagado como una lámpara eléctrica cuya corriente ha sido desconectada. Será el acto positivo que alguien realiza al leer ese texto lo que de nuevo la enciende. Toda obra literaria clama por el lector y de él depende. En los anaqueles de la biblioteca el libro aguarda que alguien venga a abrirlo. Con su perfecta autonomía es, sin embargo, un instrumento de mediación entre dos conciencias humanas; un artefacto, fruto del humano ingenio y destinado a que lo manejen, a que lo pongan a funcionar, hombres vivientes.

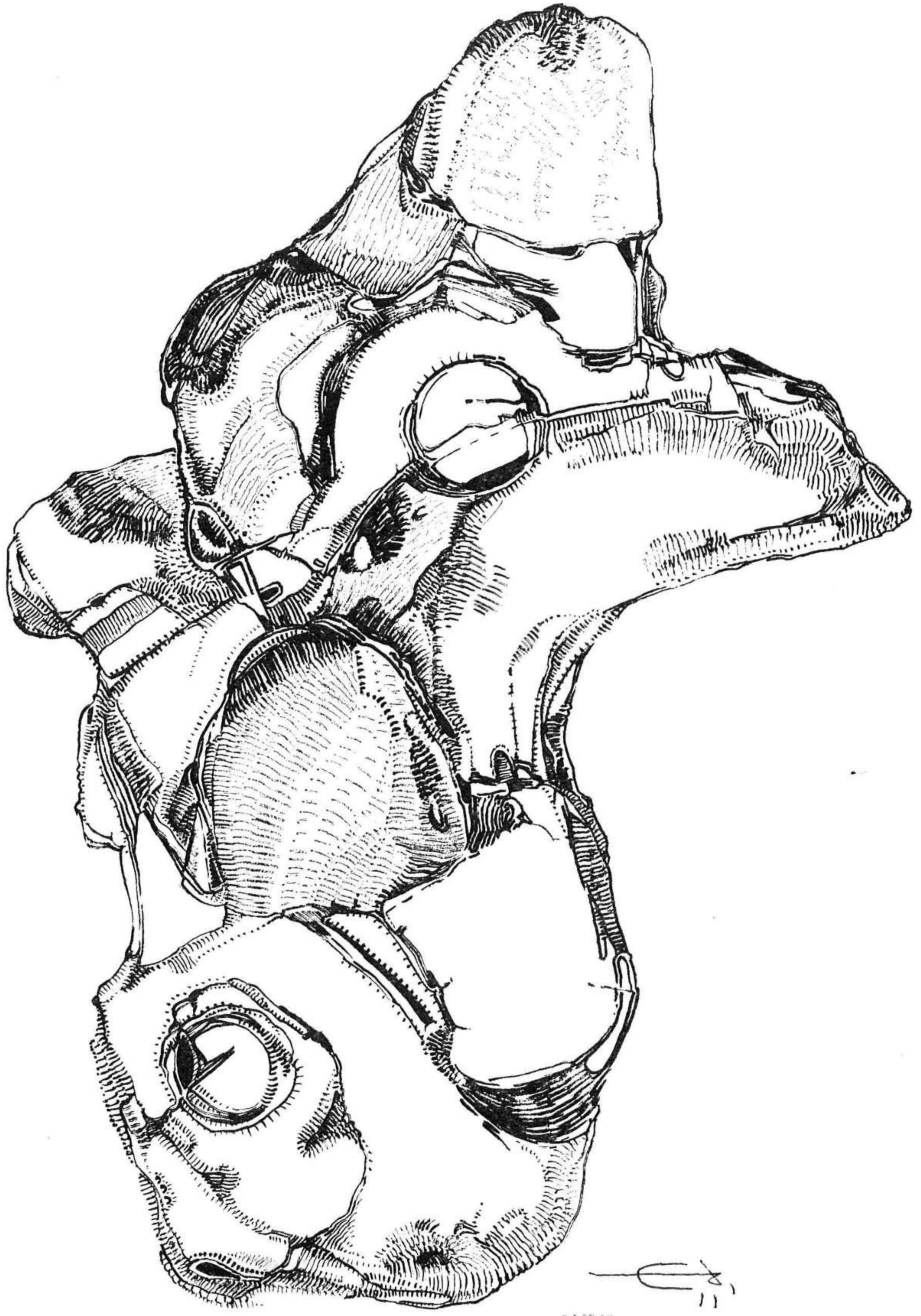
Por lo común, la recreación que la lectura provoca en el ánimo del lector es un fenómeno espontáneo, y se cumple de manera ingenua, sin que él repare en los mecanismos que suscitan la ilusión poética, de igual modo que en la trivialidad de lo cotidiano, al abrir con maquinal movimiento el interruptor de la luz eléctrica, no reparamos en la maravilla que ha hecho surgir ante nuestros ojos, desde el seno de la oscuridad, los objetos que ahora vemos alrededor nuestro, ni nos paramos a reflexionar sobre la técnica que ha producido tal maravilla. Esto es lo normal, pues la obra de arte literaria no se escribe con vistas al análisis crítico de aquellos estudiosos que (comparables al espectador desconfiado y alerta que en un espectáculo de prestidigitación sorprende y descubre los trucos del artista para obtener un placer secundario negado a quien los admira con la boca abierta) se abisman en el ámbito de lo imaginario y a la misma vez, llenos de maligna curiosidad, ponen de relieve las técnicas empleadas por el escritor para lograr su construcción poética. A diferencia de estos avisados críticos, el lector ingenuo se entregará inerme y sucumbirá encantado a los prestigios del espectáculo que se le ofrece. Olvidándose del ilusionismo inherente a la obra de arte, concederá con frecuencia al autor el triunfo de aceptar como realidad la ficción que le propone. ¡Paradójico triunfo, derivado del carácter ambiguo de la creación artística!

Varios son los factores que contribuyen a este resultado, tan exasperante como deseable para el escritor. Por lo pronto, a los lectores les consta que el libro ha sido escrito por un hombre de carne y hueso cuyas particulares circunstancias tal vez conocen, y no será raro que, en un grado mayor o menor, encuentren reflejadas en la obra de ficción. Incorporarlas con deliberada perfidia al espacio imaginario, incluso mencionando su propio nombre civil, ha sido trampa que ya les tendiera Cervantes y que otros muchos imitan hoy. No nos extrañe demasiado que caigan en ella de muy buena fe. En otro aspecto, las ideas u opiniones emitidas por los personajes de un libro o directamente expuestas por su autor —engaño éste sutil, pues «el autor» es

también un personaje del libro—, plantean por su parte serios problemas, ya que en muchos casos son, en efecto, las mismas que ese hombre concreto, el escritor en cuestión, sostiene fuera del campo literario, en la vida civil; y aun cuando no lo sean, de todas maneras provienen de su cabeza y es él quien las ha formulado. Consideremos que las ideas y opiniones se encuentran en una relación más inmediata con el lenguaje que las sombras imaginarias, las sensaciones y las emociones suscitadas mediante la palabra, y que por eso parecen ser imputables al hombre *real* que la ha expresado mucho más y con mayor apremio que el resto de sus invenciones. A pesar de ello, no debe perderse de vista que su función dentro del conjunto de la obra poética—si tales ideas u opiniones son adecuadas a los fines de la construcción artística—las ficcionaliza también, incorporándolas a su estructura. La cuestión está en saber si, de veras, son funcionales; si son adecuadas a la intención artística o se despegan de ésta. Ocurrirá a veces que el escritor, llevado por motivos ajenos al de su creación artística, en particular por el impulso a promover lo que tiene por verdad, sobreponga en su discurso literario el criterio intelectual al estético y cause así un desequilibrio en la arquitectura de su obra; pero entonces nos encontramos ante un fracaso del edificio, ante una obra malograda, y esto nada tiene que ver con nuestro tema actual.

Nuestro tema actual es el de la peculiaridad de la obra de arte como entidad autónoma, independiente en lo esencial de los factores que concurrieron a su elaboración, incluso aquellos pertenecientes a la personalidad del hombre real que la ha elaborado. Y en conexión con este asunto, será bueno que dediquemos alguna atención a la actitud del creador literario que se propone producir una obra poética con plena conciencia de este propósito suyo.

Las bellas letras o literatura en sentido estricto son en nuestra cultura una institución vigente, siguen una tradición ya muy larga, reconocen unos módulos o patrones y hasta dan lugar a una profesión reconocida en la sociedad: hay personas que, profesionalmente, se dedican al ejercicio de la poesía; y desde luego quien se pone a escribir un soneto o a redactar una novela sabe con más o menos claridad a qué atenerse, cuáles son los modelos a seguir o a evitar y cuáles las perspectivas de su actividad. En suma, la literatura es concebida y entendida como una de las bellas artes, como un escribir enderezado a la invención, bajo orientaciones estéticas, de un mundo imaginario. Siendo así, será fácil distinguir por lo pronto aquellos escritos cuya intención apunta hacia la creación poética de aquellos otros que buscan una comunicación de orden práctico. Y entre los primeros



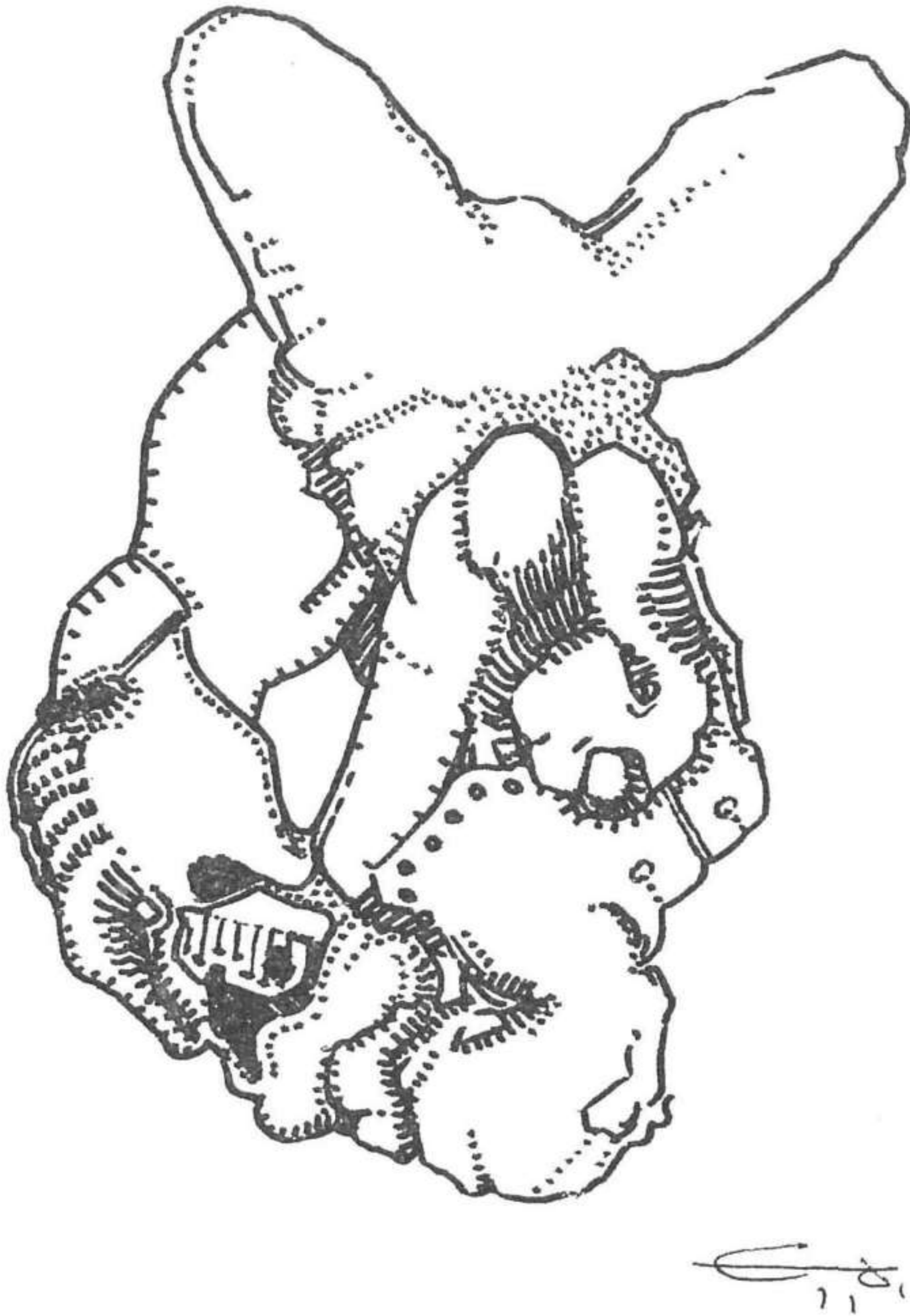
Handwritten signature or initials.

es claro que, en su conjunto, los rendimientos de la actividad literaria serán muy diversos en cuanto al grado de logro alcanzado por el propósito creador de escritores distintos, o de un mismo escritor en la ejecución de proyectos diferentes. Más aún: dado que la escritura, esto es, el empleo del lenguaje en forma escrita, está al alcance de todos los hombres de mediana instrucción para los más variados fines de la vida en común, no hay duda de que muchos, carentes de aptitudes artísticas, echarán mano, sin embargo, de los modelos ofrecidos por la tradición literaria para tratar de exteriorizar sus estados emocionales o de dar expresión a sus fantasías privadas, con resultados más deplorables que admirables. ¡Cuántos poemas de amor, inspirados por sentimientos ardientes y, desde luego, muy sinceros, o cuántas novelas que pretenden referir hechos interesantes o curiosos, no pasan de ser lastimosos engendros! (Por el contrario, bien puede suceder que intuiciones débilmente percibidas y sentidas permitan al consumado artista confeccionar una obra, si no poderosa, estimable al menos. Y también es posible que un gran artista de la palabra —pero sobre este punto hemos de volver más tarde— alcance sin proponérselo una superior calidad estética en obra donde perseguía valores distintos al de la belleza, incluso valores de orden práctico.)

Pues bien, dentro de esta situación histórico-cultural en que la literatura tiene el estatuto de actividad específica socialmente reconocida, aceptada y tal vez respetada, vamos a detenernos por unos instantes en la observación de cierto curioso rasgo presente en la actividad de muchos entre quienes se consagran a ella: aludo al uso de seudónimos. Por supuesto, en numerosos casos existen razones no difíciles de descubrir, para que el escritor oculte su nombre propio bajo un *nom de plume*: escritoras como George Sand o Fernán Caballero en una época que tenía por poco femenino cuanto excediera las labores domésticas o las gracias sociales de una esposa; personalidades de la aristocracia

o de la alta política para quienes el ejercicio de las ociosas letras pudiera parecer indigna frivolidad; hombres que estimaran su nombre demasiado corriente como impropio para fundar en él la distinción de una firma literaria... Quizá fue éste el caso de José Martínez Ruiz; pero precisamente su seudónimo de Azorín ilustra, más allá de cualquier motivo inmediato, el significado hondo de los seudónimos asumidos con cierta frecuencia por los creadores literarios. Es sabido cómo el del señor Martínez Ruiz proviene del nombre dado por él al protagonista de sus primeras novelas, Antonio Azorín, el pequeño filósofo, en cuya figura transparece, ficcionalizada, la personalidad del autor mismo, del hombre que las escribiera. Esa transposición de la figura del sujeto de carne y hueso desde el mundo real al mundo imaginario va a seguir aquí un camino de ida y vuelta, pues al cabo, regresando desde el terreno de la ficción al de la realidad, ese señor que vivía en Madrid a la vuelta de mi casa actual, y que todas las tardes salía de la suya para meterse en un cine, era ya más Azorín que José Martínez Ruiz a los ojos de sus vecinos y, sin duda, también a sus propios ojos. Pero lo cierto es que, bien mirado, el caso no tiene nada de sorprendente. En éste o en otros semejantes, en que el seudónimo se sobrepone al nombre inscrito en la partida de nacimiento y en las transacciones de la vida civil (alguna vez se ha llegado incluso a obtener su sustitución en los documentos oficiales), nos hallamos frente a un fenómeno nada extraordinario, sino perfectamente normal y siempre repetido, sólo que acentuado aquí y hecho más visible por efecto de la proyección pública que la actividad del escritor alcanza. Tal fenómeno es el de la formación y continua reformación de la personalidad desde el centro de la conciencia individual y por obra de la imaginación creadora, que no es facultad privativa del artista, sino común a todos los seres humanos.

A partir de las fantasías que inspiran los juegos infantiles y las ensoñaciones adolescentes (recuérdese que ya el filósofo holandés Hui- zinga sostuvo que toda cultura tiene su origen en el juego, calificando de *homo ludens* al ser humano), nuestras vidas están movidas por un proyecto al que cada cual procura conformarse (Ortega lo subrayó con trazo enérgico), proyecto que establece la dirección de todos nuestros actos significativos y que determina hasta nuestra misma apostura física. Conscientes o no de ello, estamos siempre desempeñando un papel cuyo modelo estaría en dicho proyecto interno que cada uno tiene de sí propio, y es claro que en las distintas situaciones en que la existencia nos coloca nos conducimos de la manera que corresponde a ese papel: no hablamos lo mismo en familia que en sociedad, con un interlocutor



que con otro; no empleamos igual vocabulario en la carta a un amigo que en la carta a un dignatario respetado y distante; no nos vestimos de modo análogo para asistir a una función de gala que para una fiesta campestre o para pasar la velada leyendo a solas en casa. Nuestro comportamiento se ajusta a las variables circunstancias; pero siempre de acuerdo con lo que debe ser el comportamiento de ese personaje que estamos representando, colocado en esa precisa coyuntura.

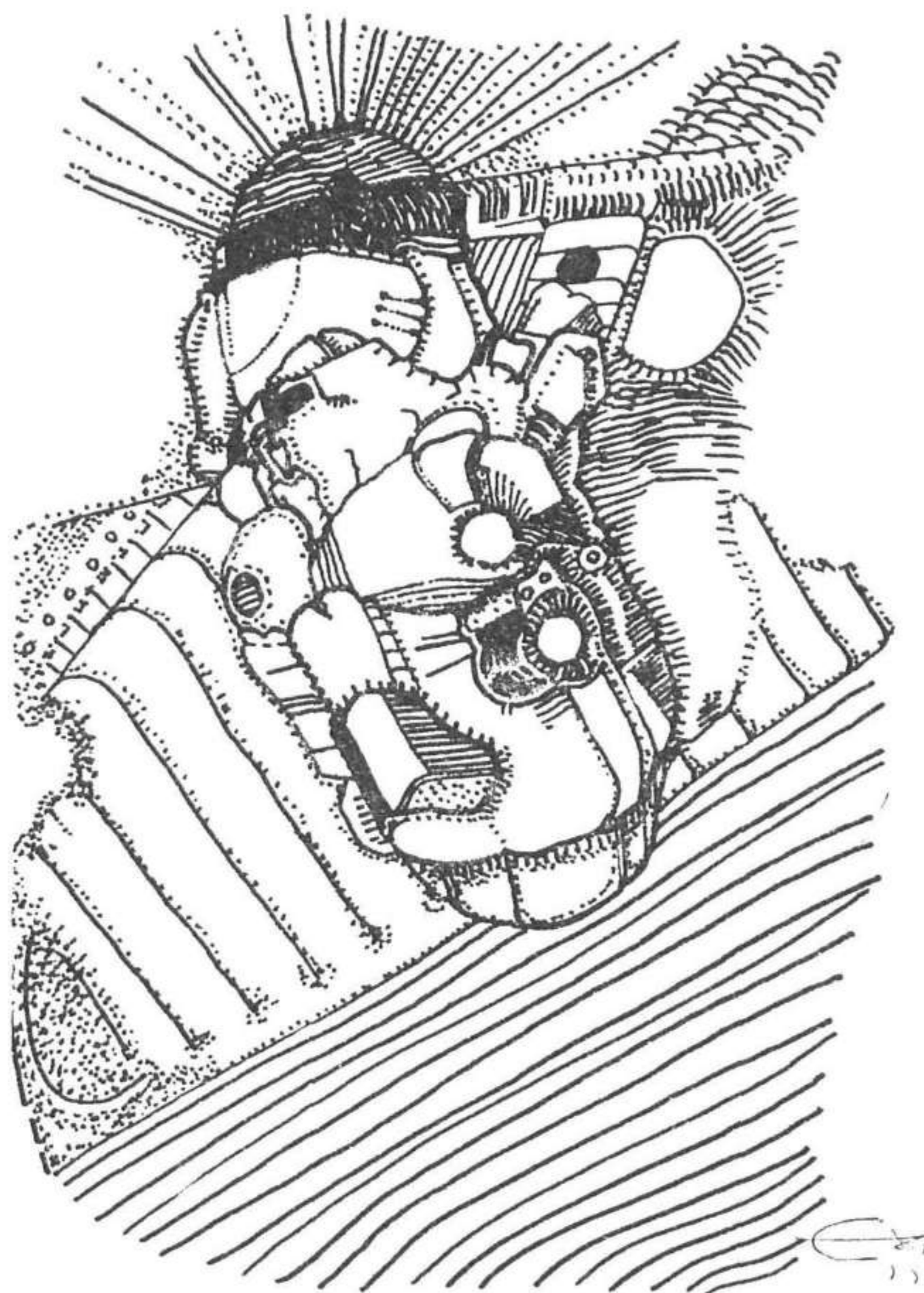
Pensemos ahora, por ejemplo, en un abogado que va a pronunciar un alegato forense, o en un político que se dispone a tener una intervención parlamentaria de importancia decisiva: el orador habrá estudiado cuidadosamente todos los recursos retóricos que pueden conducirle al mejor éxito de su empeño, y sin duda brindará a sus oyentes el placer de escuchar un discurso que no vacilarán ellos en considerar verdadera obra de arte. Pensemos en una señora que es-

cribe una carta para describir a su corresponsal algunos acontecimientos curiosos, procurando presentarlos de la manera más divertida mediante giros y palabras encaminados a tal efecto: quienes lean su carta la celebrarán desde luego como pieza deliciosa de su ingenio. En un plano muy cotidiano—y, si se quiere, pedestre—pensemos en ese amigo nuestro que tiene gracia para contar chistes y que, aun repitiendo uno antiguo y que ya conocíamos, nos regocija al atribuirse acaso el protagonismo cómico... Todas éstas son actuaciones—incluso en la acepción teatral del término—destinadas a conseguir un efecto práctico inmediato: ganar un pleito o derrotar a un adversario, deleitar con amenidad a un corresponsal, despertar la hilaridad en un grupo de contertulios, y consignadas en seguida al olvido tan pronto como la operación quedó cumplida.

Lo que en verdad distingue al creador literario de los demás seres humanos—y lo mismo pudiera decirse de cualquier clase de artistas creadores—no es, pues, el ejercicio de la imaginación, que es ejercicio incesante en todos los vivientes, es indispensable para llevar adelante una existencia humana, es decir, una existencia incorporada dentro del orden de la cultura, sino más bien la posesión de un peculiar talento que le permite encerrar las invenciones de su imaginación en una estructura verbal, fijándolas en un texto, especie de depósito con la virtualidad de provocar en los lectores experiencias íntimas, sensaciones, emociones y pensamientos análogos a los que en el escritor determinaron primero sus intuiciones originales; en suma, un talento que le permite desarrollar—quizá dentro de la tradición, y quizá reaccionando contra ella—una técnica artística capaz de lograr una obra autónoma, dotada de perennidad, más allá del acto creador.

Entendido esto, se comprenderá que no hay nada de misterioso ni de extraordinario en el aserto de que, una vez escrita la obra, todos los elementos subjetivos aportados por el escritor para producirla—incluida su propia imagen como «autor»—quedan incorporados al texto, mientras que el sujeto real que lo ha concebido y redactado se desprende de él y deriva hacia otros quehaceres. También el abogado que ganó su pleito, la dama que entregó al correo su carta, y el amigo que terminó de contar su chiste, estarán un rato más tarde comiendo, o despachando un expediente, o dando un paseo, o fornicando, o echando la siesta, o visitando a un enfermo, etc.; es decir, que también ellos habrán dejado atrás en el tiempo cuanto en un momento dado han hecho para continuar adelante, haciendo otras cosas, en el desarrollo de sus vidas. Cada cosa que uno hace podrá ser trivial, y sólo significativa para su personal existencia, o bien trascender de ésta quedando es-

tablecida en términos de objetiva validez, ya sea en calidad de obra instituida (digamos, por ejemplo, una fundación, un modelo de heroísmo o santidad, un imperio...), ya sea por sus consecuencias para una comunidad más o menos dilatada. En todo caso, las acciones de cada hombre, grandes o mínimas, constituyen su biografía, su monumento, que sólo a la hora de la muerte podrá darse por concluido. Ahora bien, entre las acciones destinadas a trascender se encuentran las de carácter artístico; para lo que aquí nos importa, la actividad literaria que produce obra de cierta perduración, capaz de influir, salvando la distancia del tiempo, sobre gentes incalculables.



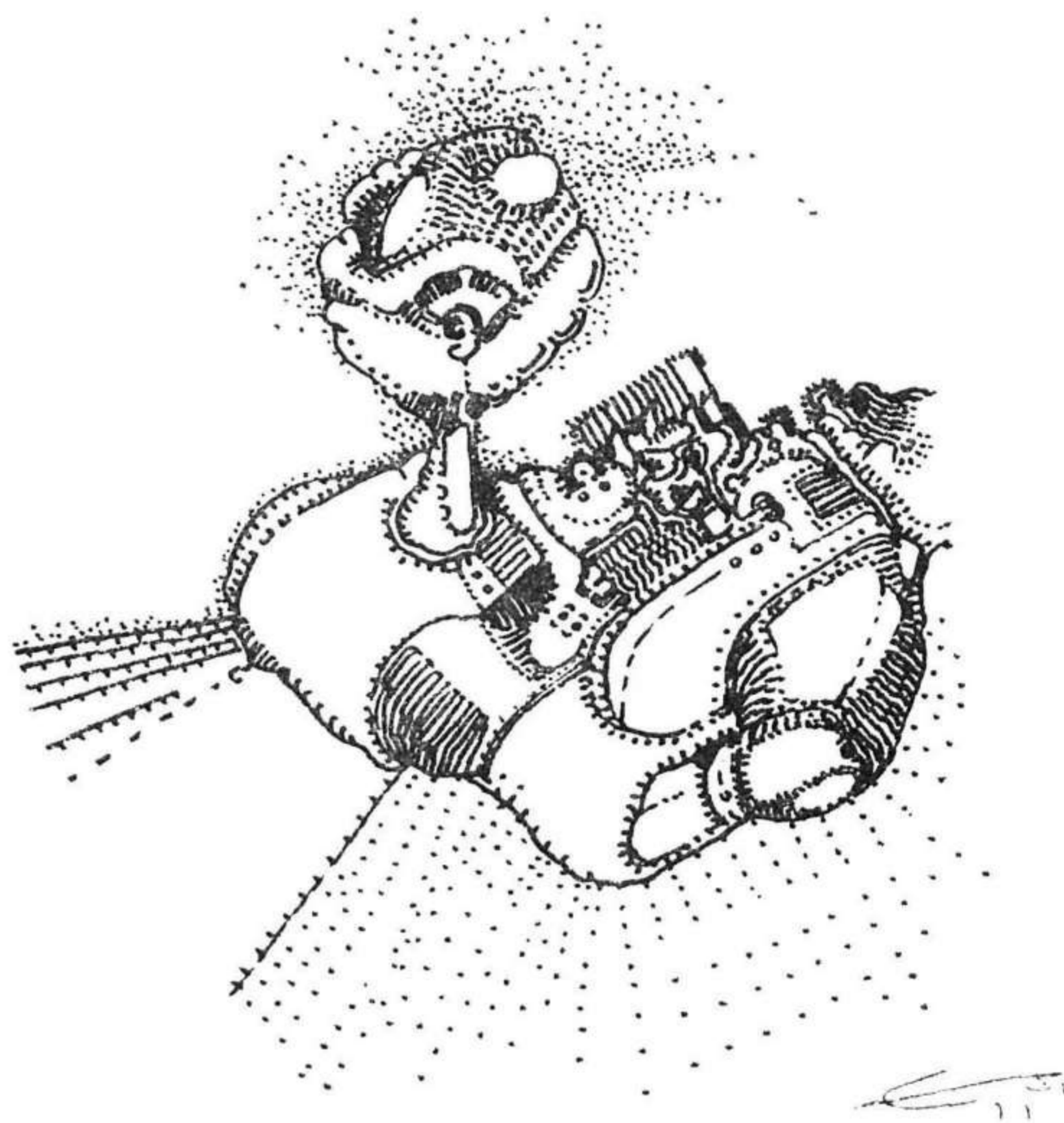
Ya dejamos apuntadas, siquiera en términos muy sumarios, la índole de dicha influencia. La obra de arte literaria (aunque lo mismo cabe afirmar de un cuadro, de una sinfonía, de una escultura; pero ahora estamos ciñéndonos a la literatura) es un objeto—un «artefacto», decía antes—, un texto, en fin, cuya organización posee la virtud de suscitar en sus eventuales lectores emociones y representaciones imaginativas de calidad estética que de alguna manera responden a las experimentadas y concitadas por el escritor en su momento creativo. Y quiero subrayar este punto: que es la técnica empleada por éste lo que preserva esa virtualidad garantizando la posible respuesta del lector.

Observamos ahora que la técnica de composición literaria (cuya ausencia hace ineficaz el poema dictado por los más ardientes transportes amorosos y cuya presencia puede en cambio dotar de cierta validez a un poema escrito «en frío»), la técnica artística apta para preservar y transmitir un sentimiento estético, tanto es susceptible de ser aplicada a un escrito de contenido ficticio cuyo propósito primario sea erigir una obra de arte gratuita y libérrima como a un texto organizado con el inmediato propósito de obtener ciertos resultados prácticos. Cuando este sea el caso, una vez lograda—o malograda—su finalidad, el texto conservará todavía su virtud artística, pues habiendo desaparecido la situación real que lo ocasionó y perdida así su actualidad, su contenido fáctico pasa ahora a funcionar como pura ficción: ha quedado ficcionalizado en la obra escrita, de la misma manera y con igual derecho que en una novela se ficcionalizan los elementos de realidad con que el novelista la ha compuesto. Cervantes introdujo en el *Quijote* lugares muy concretos y precisos junto a otros de cuyo nombre no quiso acordarse, refirió hechos históricos de su tiempo y dio entrada a personajes reales, unas veces con su mera mención, pero otras (como ocurre con el capitán Roque Guinart) trayéndolos al primer plano de la acción; y él mismo, el hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra, no se limita a aportar muchas de sus experiencias personales, sino que se complace en asomar diversamente a las páginas del libro. Nada de ello impide que éste se constituya en un ámbito cerrado, en un mundo aparte, donde esos trozos de realidad se transforman en figuración imaginaria. A final de cuentas, todo lo que el creador literario pone en palabras y frases, aunque sea el sueño que lo ha deleitado o torturado la noche antes, proviene de un modo o de otro de su propia realidad como hombre viviente; y así compondrá su obra con *such stuff as dreams are made on*, que es la estrofa de la vida, y no menos de la poesía. No otra cosa sugiere un Flaubert—que no era mujer provinciana, y, para colmo, esposa adúltera y suicida—cuando de-

clara: *Madame Bovary c'est moi*. El escritor puede edificar su obra usando como materiales sus sueños nocturnos y sus fantasías diurnas tanto como los acontecimientos de su comercio social, ¿qué más da? Acaso un lírico verterá en sus rimas congojas nacidas de un conflicto vital que lo atenaza, o quizá levantará un capital de vagas emociones al hilo de la rima y ritmo conforme va versificando, y su poema tendrá un contenido tan imaginario en un caso como en el otro. (Por eso pudo decir Fernando Pessoa que el poeta, gran fingidor, «llega a fingir que es dolor el dolor que de veras siente», trasmutando en ficción la realidad.) Tal vez un narrador se encuentra (según lo expresa el de cierto relato mío) ante «situaciones reales que vienen ya hechas como *argumento*», con lo cual, si quiere utilizarlas, deberá atenerse con rigor a ellas, tal cual vienen, sin deformaciones ni disfraces, haciendo lo que esos artistas plásticos que enmarcan un producto industrial para destacar su intrínseca belleza: el marco habrá transustanciado el objeto utilitario en objeto estético; el texto redactado por el escritor habrá convertido un hecho real, la *tranche de vie*, en obra de arte... Y es que las relaciones entre realidad práctica e imaginación poética no se dejan capturar dentro de esquemas demasiado rígidos: son fluctuantes, sutiles, elusivas por demás.

En una situación histórico-cultural como la nuestra, donde el Arte constituye un sistema sociológicamente delimitado en cuanto actividad que se define por orientación estética (pudiendo así hablarse de «arte puro» y de «arte por el arte»), cabe distinguir, según el criterio de la intencionalidad, entre la obra literaria encaminada a alcanzar el valor de Belleza, y todos aquellos otros escritos que, cualquiera sea el mérito artístico de su redacción, cualquiera la belleza alojada en su texto, apuntan hacia metas diferentes. Adoptado este criterio, será necesario ahora determinar, dentro del estricto campo del Arte, cuáles sean las obras que, en efecto, alcanzan en mayor o menor grado ese valor, y cuáles las que, aun elaboradas según la tradición artística y con el evidente designio de producir una obra bella, fracasan en él y arrojan un resultado, no indiferente, sino estéticamente negativo: el mundo está lleno de pésimos sonetos o cuentos, tanto como de innumerables mamarrachos pictóricos. Pero esto no afecta a nuestra cuestión.

Lo que deseáramos averiguar es si un escrito redactado con la intención primordial de operar de cierta manera sobre la realidad práctica, una vez pasada su oportunidad y desprendido ya el texto de su contexto real, podrá pervivir, ahora al modo de obra de ficción y convertido en tal por razón de su mérito artístico. O para ponerlo en términos de un ejemplo



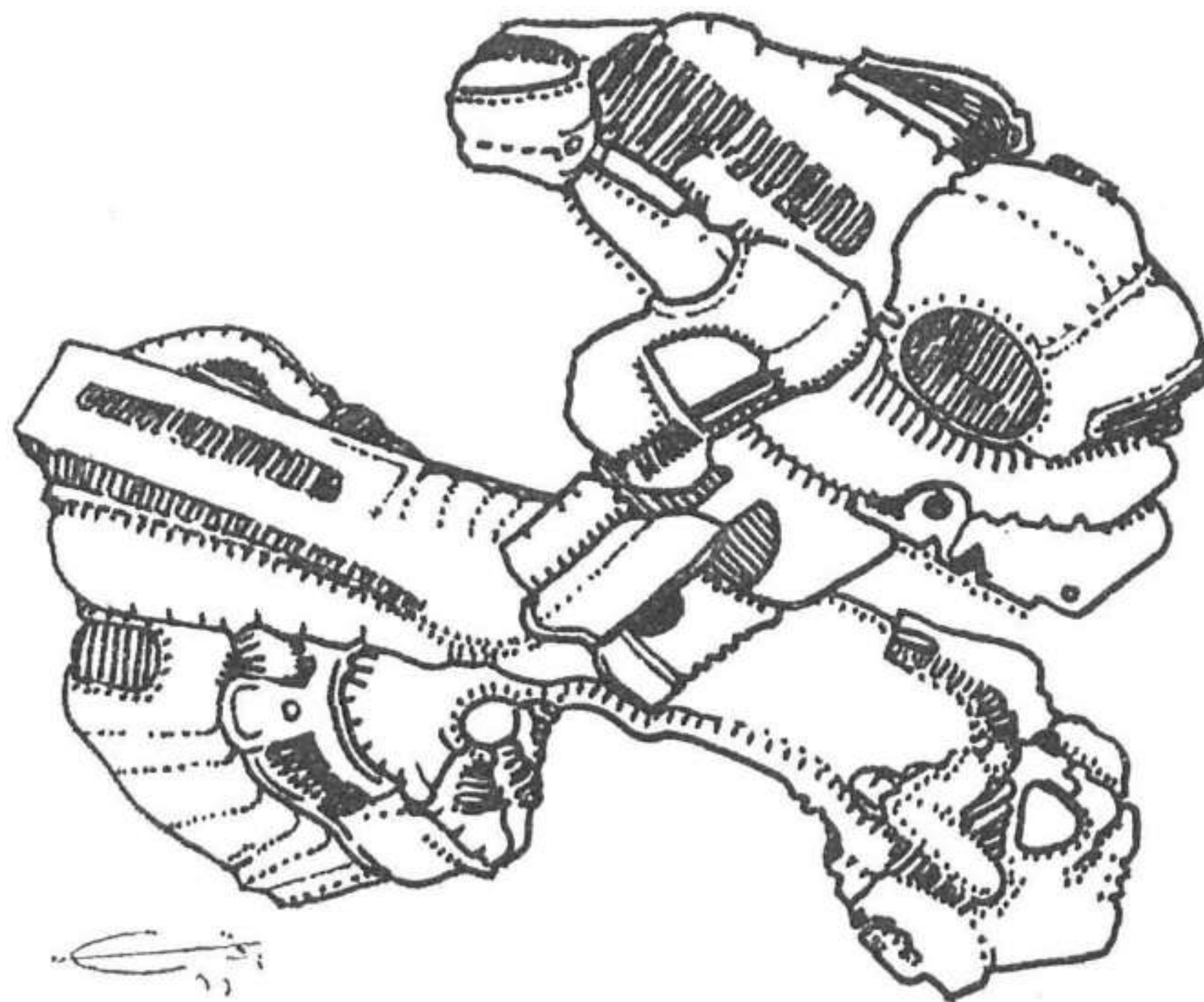
que otras veces he usado: si existe una diferencia esencial entre la experiencia estética de quien lee, u oye leer, la primera Catilinaria de Cicerón y la del lector u oyente del discurso pronunciado por Marco Antonio en el *Julio César*, de Shakespeare. O —todavía de otra manera— si varía esencialmente la experiencia estética del lector actual de las Cartas de la monja portuguesa, enterado de que se trata de obra imaginaria, de la que pudo tener un lector persuadido, como todavía lo estaba Rilke, de que fueron redactadas real y efectivamente por una tal Mariana Alcoforado, y dirigidas a su amante francés.

Cualquiera que fuere su intención, artística o práctica, todo escrito es un acto de comunicación; y claro está que el destinatario inmediato de una alocución política o de una carta de amor, por muy cargados de belleza que estén los respectivos textos, es diferente del «lector amigo», del «culto lector» o del «desocupado lector», es decir, del lector incorpóreo e imaginario a quien suelen dirigirse las obras concebidas, redactadas y publicadas como ficción poética.

Detrás de este supuesto «lector», entre el público general e indeterminado, habrá hombres reales, concretos, que eventualmente asuman el papel del «lector» previsto, cuya complicidad recaba el autor para que se lleve a cabo el juego ilusionista del arte. Por tanto, si una obra literaria inicialmente dirigida al terreno de la realidad práctica ha de funcionar más tarde como obra de ficción, tendrá que producirse un cambio en el destinatario de la comunicación, quien, para leerla como pieza de arte literaria, deberá estar dispuesto a ingresar mediante ella en el ámbito imaginario. Nosotros no somos los senadores romanos a quienes Cicerón se dirigía, ni su discurso va a influir para nada en nuestras decisiones políticas, pues nuestro mundo es otro. Pero ¿es que somos acaso nosotros los espectadores del teatro The Globe, de Shakespeare?

Lo que pretendo sugerir con esta pregunta retórica es que el destinatario de la obra de arte literaria no posee nunca la entidad concreta del hombre a quien se le manda una carta o se le dirige cualquier otra comunicación de orden práctico, sino que existe más bien como potencialidad susceptible de múltiples y diversas concreciones, cada una de las cuales realiza su interpretación propia y única del texto impartido. En contraste con el mensaje práctico, que aspira a transmitir un contenido inequívoco para su racional entendimiento, la obra de arte literaria es, por su índole misma, ambigua.

Cifra en su texto unas experiencias estéticas, que son las del hombre real que la ha creado; y a partir del nexo significativo en que dicho texto consiste se desencadenarán en el lector experiencias estéticas, también subjetivas, correspondientes—pero nunca idénticas—a las originales del autor. Es un proceso complejo, que no se agota ni mucho menos en los términos de la comunicación racional, pues entran en él factores diferentes del de la pura inteligencia por los que se estimulan otras facultades y se despierta la imaginación. De ahí la perennidad de la obra de arte, que encierra en su seno la virtud de hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos. Su efecto no está reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Nosotros no somos los espectadores que vieron a Shakespeare interpretar su *Julio César*; pero Shakespeare escribió su *Julio César* también para nosotros. Las cartas de Madame de Sévigné que figuran en la historia de la literatura acaso fueran redactadas no sólo para informar y divertir a su hija, sino a la vez—como alguien ha aventurado—con la vista puesta en aquella leída Corte (y quizá, más allá de ésta, en nosotros, hoy). De ser así, en su texto (y en tantísimos otros) concurriría la dirección a un destinatario concreto con la del destinatario potencial de las obras de arte, quien por ellas penetraría en ese recinto exento que es el propio de la ficción poética.



entrevista con

FEDERICO FELLINI

JUAN E. GONZALEZ



Federico Fellini es, sin duda, uno de los grandes directores de cine de este tiempo. Películas como *I Vitelloni*, *La dolce vita*, *Ocho y medio*, *Amarcord*, *Roma*, hasta sus últimas, *Ensayo de orquesta* y *La ciudad de las mujeres*, quedarán como un vivo testimonio en la historia del séptimo arte.

«De pequeño era un chico cerrado, solitario, agredible, vulnerabilísimo hasta el desvanecimiento. Y sigo siendo, a pesar de lo que diga la gente, muy tímido.» Efectivamente, acaso sea ésta una de las características más sorprendentes en este hombre que ya ha cumplido sesenta años y que se mueve como un cachorro de león mientras habla. Pero hay, además, otro hecho igualmente notable en su persona-

lidad y es su poderío de invención. «Infancia, nostalgias, sueños, recuerdos: he inventado casi todo por el placer de poderlos contar», dice.

En esta oportunidad le hemos pedido que recorra las etapas de su experiencia profesional, los motivos de su inspiración, sus nostalgias, sus esperanzas.

—*Se impone empezar esta conversación con una pregunta embarazosa y solemne: Fellini, ¿dónde va el mundo?*

—Siento contradecirle desde la primera pregunta, que no es ni embarazosa ni solemne y que, hecha a mí, en todo caso sería un poco frívola. Quizá me merezco preguntas así, pero, debe perdonarme, ¿realmente esperaba usted una respuesta?

—*Esperaba en la respuesta la misma ironía que hay en la pregunta.*

—Entonces ya la ha tenido.

—*Sin embargo, ironía aparte, puesto que estas preguntas las hace mucha gente, deberá haber alguien que las conteste.*

—Efectivamente, las hay, incluso hay muchas. ¿Pero no es precisamente esta multitud de profetas la que debería convencernos de la oportunidad del silencio? ¿Quién ha sido capaz en los últimos años, entre los que se han ejercitado en la profecía, de anticipar lo que iba a suceder al año siguiente? Quizá Pasolini alguna vez, con su hambre de vida, su videncia de poeta, ha percibido algo y lo ha advertido apasionadamente. Y Ugo la Malfa, en su

modo particular, de estadista, de hombre político, ha profetizado incesantemente desastres, doliente e inconsolado. ¿Y después quién?

—Evidentemente no quiere racionalizar porque también usted ha tenido alguna intuición. Basta pensar en el final de «Roma», con aquella siniestra cabalgata nocturna...

—No sé. Estoy convencido de que la tarea y el límite de un creador es el de representar. ¿Para qué sirve sobreponer la propia voz en la tentativa de sugerir o, peor, de imponer una interpretación ideológica y racional obligatoria para todos? Me parece insensato.

—También en su película «Ensayo de orquesta» usted se ha ocupado de Italia o, por lo menos, de un desastroso presente. ¿Por qué estas representaciones son tan raras? ¿Por qué los artistas italianos se ocupan tan poco de su país?

—No sé si los artistas italianos se ocupan poco de su país. Admitiendo que en esta categoría pueda estar yo, diré que quizá pueda faltar a este tipo de artistas el compromiso de un testimonio fiel, pero siglos de historia a la espalda podrían justificar esta tendencia a la evasión, a la ilusión, a lo formal, a lo ornamental. Nos gusta hacer serenatas, novelas, comicios. En suma, me parece que desde siempre tenemos dificultad para ver las cosas como son realmente, y el exceso de formalismo (en el sentido literario del término) ha hecho que la manera de decir una cosa sea más importante que lo que se dice. El abogado Berlicchio de Pesaro sostenía hace dos veranos que somos maestros en la comedia, pero incapaces de tragedia; añadía también que, entre nosotros, no ha habido un solo auténtico escritor de tragedias y concluía que desde Séneca y Alfieri hemos tenido sólo imitadores. Su cuñado, abogado también, afirmaba que a nosotros nos falta el instrumento formal con el que representar la tragedia y que los frescos impetuosos de la realidad pertenecen a los pueblos protestantes. En materia de distinción entre tragedia y comedia, en Pesaro hay todavía gente capaz.

—Usted, sin embargo, ha hecho un fresco de la realidad italiana en «La dolce vita». ¿Por qué a la Italia de los años cincuenta ha dedicado



un fresco y a la contemporánea sólo el apólogo breve de «Ensayo de orquesta»?

—Damos por bueno que un autor que hace casi un cuarto de siglo ha rodado *La dolce vita*, hoy, en una Italia todavía más lacerada y trágica, tenga el deber de una representación clarificadora. Me parece una visión moralista de los deberes de un autor, pero aceptémosla. La respuesta es que entonces me parecía que sabía, que conocía lo que estaba pasando. Cogí los elementos que me seducían más y el mismo título, que después se ha cargado de referencias morales, en mi intención quería sólo aludir a la dulzura de la vida. Al máximo había en la película la percepción, pero también vista con una especie de voluptuosidad, de que todo aquel carrusel fastuoso, lujoso, tenía seguramente que ver con un hundimiento inminente. Hoy ya no hay amenazas, ya no hay temores, estamos en el centro del desastre. En estas circunstancias el autor debería ver el aspecto edificante, esperanzador, de la situación. Pero aquí quizá actúa un condicionamiento católico, el aspecto positivo de las cosas se entremezcla de visiones inefables, rosadas, celestiales, de imagencita sagrada.

—Usted siempre ha reivindicado el título de artesano del cine, trabajador, metódico, quizá pedante, ¿por qué?

—Porque ésta es la parte de mi trabajo sobre la que me parece estar mejor informado y poder hablar con un mínimo de conocimiento. ¿Cómo nos podemos referir a los procesos del artista? Aparte de la antipatía de la palabra, ¿cómo se puede hablar lúcidamente de este estado inconsciente?

—¿Y cuáles son los instrumentos que el artesano Fellini ha aprendido a emplear mejor en estos años?

—No he vuelto a ver nunca mis películas (y no me pregunte por qué, en años de entrevistas no he logrado dar una respuesta coherente); sí debo admitir que con mi cine tengo una relación de clandestinidad psicológica hecha de recíproca desconfianza y desestima. Hago una película como si fuese una enfermedad que descontar, una desgracia de la que librarme, y creo

que la salud llegará en el momento en que me aleje de ella. Perdón por la digresión, vuelvo a la pregunta. Quiero decir que no me es posible verificar en qué aspectos, en qué fechas, con qué películas, ha llegado una evolución técnica, expresiva, del estilo. Me parece haber sido siempre igual desde los tiempos del Sciecco Bianco. O quizá soy perezoso y no me apetece reflexionar. Traducirme en espectáculo ha sido una inclinación natural, muy espontánea, ningún acto de voluntad, ninguna opción, todo ha ido por el sitio preciso con gran naturalidad y continuo divirtiéndome mientras trabajo con un trocito de madera, con un trapo...

—¿Trapos de oro?

—¿Es un cumplido?

—Realmente, no.

—¿Alude a la leyenda del coste de mis películas?

—Sí.

—Entonces la respuesta es larga. Yo he empezado a hacer cine siguiendo a Rossellini. El más grande, incluso el único autor de aquel cine que se ha llamado impropia-mente neorrealista. Digo impropia-mente porque el neorrealismo es solamente Rossellini. Los otros, muy buenos, han hecho óptimas películas, pero con la forma de mirar y de representar de Rossellini tenían muy poco en común. Por otra parte es justo que fuera así y el mío no es un juicio reductivo. Quiero decir que sólo Rossellini ha tenido esa mirada sobria, casi avara, que, sin embargo, daba al espectador la impresión de coger al instante todos los multiformes aspectos de la realidad.

«Fellini, ocho y medio»





Federico Fellini y Giulietta Masina

Esta forma de representar discreta pero impetuosa, que no se sobrepone nunca al relato, que no lo describe, es exactamente lo que hace de Rossellini un autor único. Siguiendo a Roberto mientras rodaba *Paisá* me pareció claro de repente, y fue una gloriosa revelación, que se podía hacer cine con la misma libertad, la misma ligereza con la que se dibuja o se escribe, realizar una película disfrutándola o sufriendola día a día, hora a hora, sin angustiarse demasiado por el resultado final. La misma relación secreta, ansiosa y exaltada que tiene uno con las propias neurosis, y que los obstáculos, las dudas, las reflexiones, los dramas, las fatigas, no eran muy distintas de las que sufre el pintor cuando crea un tono en la tela, y el escritor que borra y vuelve a escribir, corrige y vuelve a empezar, buscando una forma de expresión que, impalpablemente y huyendo, vive escondida entre mil posibilidades.

Rossellini creaba, seguía su película por las calles, con los carros armados que pasaban a un metro de la espalda, gente que gritaba y que cantaba en la ventana, centenares de personas alrededor que trataban de vendernos o de robarnos algo, en aquel hormigueante lazareto que era Nápoles, y después Florencia, en Roma, con todo tipo de problemas: permisos revocados en el último momento, programas

que saltaban, misteriosas desapariciones de dinero, el tiovivo trastornante de productores improvisados cada vez más ávidos, infantiles, mentirosos, aventureros. De Rossellini me parece haber aprendido un amaestramiento no traducido en palabras, ni en programas, la posibilidad de andar con equilibrio en medio de las condiciones más adversas, más contrastantes, y al mismo tiempo la capacidad natural de volver, para provecho propio, esta adversidad y estos contrastes, trasmutarlos en un sentimiento, en valores emocionales, en un punto de vista. Esto es lo que hacía Rossellini: vivía la vida de un film como una aventura maravillosa que vivir y que contar al mismo tiempo.

Pienso que el autor puede hacerlo mejor que la vida, debe hacerlo mejor. Es la única forma de realizar completamente una fantasía y de controlarla completamente, de pintarla conscientemente con todo detalle. En suma, lo inventado es siempre más real que lo arrancado afortunadamente a la realidad. Me doy cuenta de que digo cosas obvias hasta la banalidad, pero es sólo para concluir que, para hacer cine como lo hago yo, debo reconstruirlo todo en teatro.

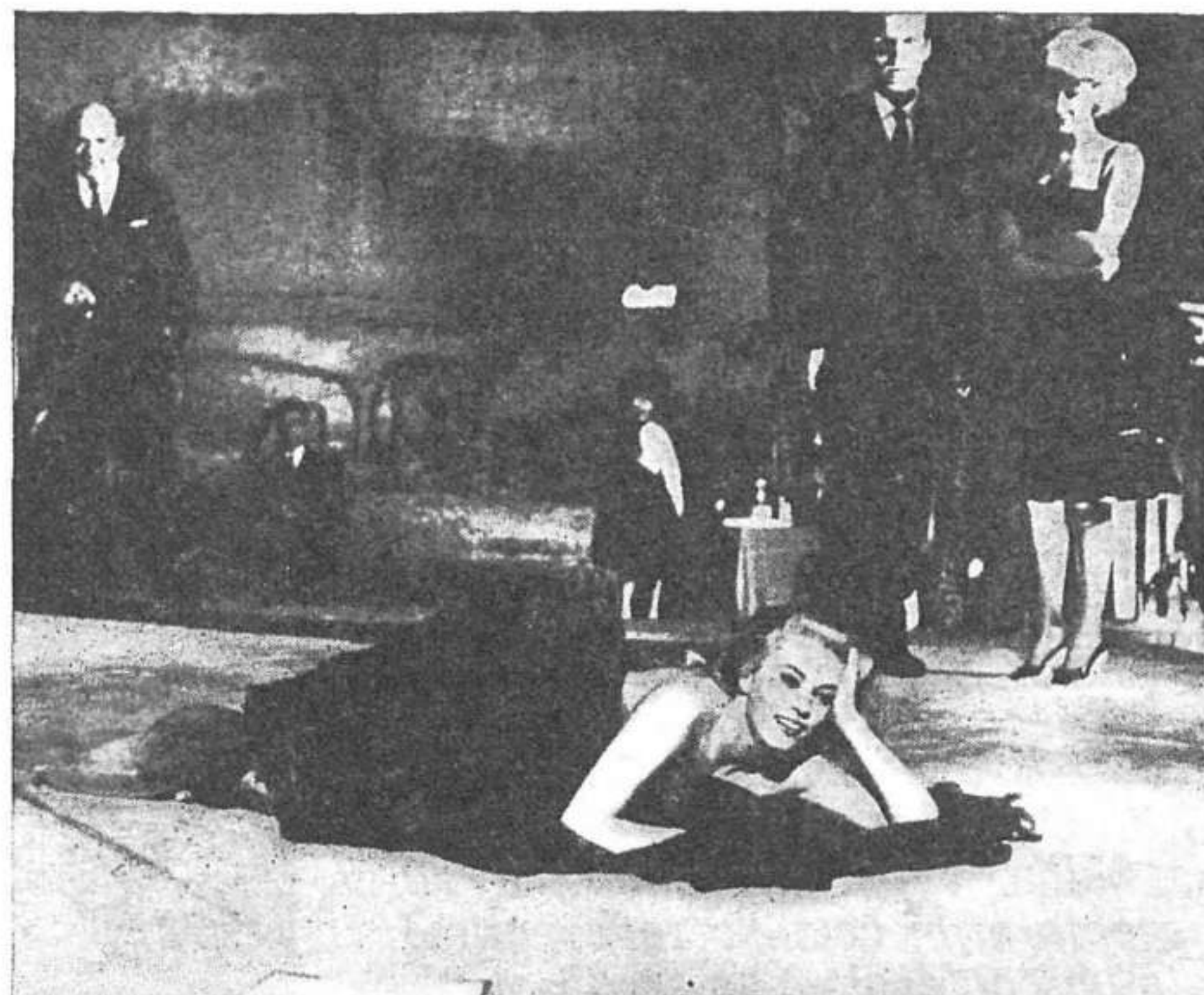
—Usted habla de Rossellini con gran afecto y admiración, aunque artísticamente sea opuesto. Usted ha querido reconstruir en el estudio hasta el mar de «Casanova».

—Me sorprende que ese mar deba seguir maravillando y serme echado en cara como algo indecente. Aparte de la dificultad de transformar una troupe cinematográfica en una tripulación pirata de la Malasia y obligarla a sostener bien lámparas, torrecillas, proyectores en una verdadera laguna movida por un verdadero temporal, afirmo el derecho de expresarme de la forma y con los medios que me parecen más apropiados. Y es la única forma que conozco para materializar la visión de un mar lleno de aventuras inminentes, lívido, oscuro, temido y deseado, lleno de tenebrosas rotundidades femeninas. En suma, si quiero hacer un mar así debo reconstruirlo en teatro.

—Esta no es toda la respuesta, el plástico de ese mar era exhibido incluso, subrayado.



«I vitelloni»



«La dolce vita»

—Pero era intencionado dejar transparentar el truco, habría podido hacer que pareciera muy real, como el que hemos hecho ahora en la última película. En *La città delle donne* hay un mar primaveral de amanecer con el brillo de la luz radiante del sol recién salido. Es más real que el verdadero. Mientras rodaba, una mañana, llegó un colegio, de aquellos que de vez en cuando, como premio, los directores llevan al zoo o a Cinecittá: trinos, gritos excitados, todos querían ir a tocar con las manos la olita reluciente de la resaca. El mismo director estaba tentado, parecía que quisiera quitarse los zapatos y avanzar él también en el agua.

Pero el mar de *Casanova* estaba inscrito en una historia que exhibía la reconstrucción artificiosa. Era la historia del acartonado Casanova en un siglo, mil setecientos, de teatritos pequeños y sofocantes, el siglo de la verdadera, integral representación.

—Y así usted se ha conquistado la fama de precioso artesano costosísimo.

—Mire, esos dos mares consistían en doscientos metros de plástico, pongamos doscientos veinte, aporreados por cuatro obreros voluntariosos (y que mientras aporreaban podían incluso fumar), unas cuantas bombillas, alguna ráfaga de agua soltada en el momento justo acá y allá, y la cosa estaba hecha. Si quiere saber algo más charle un poco con Adriano Pischiuta, el jefe

de los servicios especiales, trabaja conmigo desde hace veinte años, es extraordinario, los americanos le han ofrecido quién sabe cuánto más a la semana. Pero él se queda conmigo. Nos morimos de hambre juntos en Italia. La leyenda de mi dispendiosidad ha sido inventada, sostenida y difundida justo por aquellos a quienes les interesa hacer converger más dinero en mis películas. Y me parece inútil explicar por qué. Me considero uno de los autores cinematográficos más económicos, en absoluto. Sé lo que quiero, sé cómo se hace para obtenerlo, no tengo caprichos.

—El artesano Fellini, el trabajador del espectáculo, ¿qué otras cualidades se reconoce?

—Sin darme méritos, me reconozco cierta constancia, cierta elástica tendencia al perfeccionismo, una paciencia de constructor de diques. Realmente mis colaboradores, mis amigos, dicen que la impaciencia es una nota fundamental de mi carácter, pero yo no estoy de acuerdo con ellos, y cuando lo dicen me impaciento inmediatamente, ¿cómo se podría hacer un oficio como el mío sin estar dotado de una paciencia de faquir? En definitiva es una desconfianza, fastidio, irritabilidad hacia la aproximación.

—Un artesano que hace de director necesita otra cualidad: debe ser un jefe, ¿usted lo es?

—Cuando puse un pie en el set por primera vez me descorazoné,

pensaba que no estaba hecho para la dirección. Me faltaban el gusto de la forma tiránica, la coherencia, la avaricia, la capacidad de cansar y tantas otras cosas, pero sobre todo la autoridad. Todo esto está ausente de mi temperamento. De pequeño era un chico cerrado, solitario, agredible, vulnerabilísimo hasta el desvanecimiento. Y sigo siendo, a pesar de lo que diga la gente, muy tímido. Todo esto, ¿cómo se podría combinar con las botas, el megáfono, los gritos, las armas tradicionales del cine?

Dirigir una película es siempre el mando de Cristóbal Colón a la nave que quiere volverse atrás. **59**

Alrededor tienes caras de electricistas en las que se lee la muda interrogación: «Director, ¿vamos a quedarnos hasta tarde también esta noche?» Sin un poco de autoridad te empujarían afectuosamente fuera del teatro. Pero aspecto de comandante, de almirante, pienso que no lo tengo. Probablemente es justo esta vulnerabilidad y fragilidad de mi forma de ser lo que hace que el arquetipo de comandante se me eche encima apenas entro en el teatro.

—*Le ayuda el físico. Cuando se quita el disfraz, o sea, la bufanda y la boina, usted recuerda por su aspecto a un caudillo renacentista o a un cardenal.*

—¿Me ve usted así? Y sin embargo, no obstante el espejo y la báscula, sigo sintiéndome y viéndome como cuando tenía veintisiete años, delgadísimo, vacilante, incierto.

—*¿Qué es lo que le cansa más al artesano Fellini?*

—El aspecto más cansado es tener que hacer revivir cada mañana una especie de encantamiento, de brujeril seducción, gracias a la cual se consigue tener unida a la gente. Es una especie de círculo mágico en virtud del cual doscientas o trescientas personas aceptan, más o menos de buen grado, el participar en el juego, en el delirio que es el cine. Bueno, el gran trabajo es impedir que este nudo se deshaga. Si por un momento aliento la tensión, aunque sea con un suspiro o un momento de cansancio, me doy cuenta de que inmediatamente todos hablan en voz alta, nadie hace nada más, la jornada está naufragando.

—*Volvamos un momento a Rossellini, ¿qué significó para usted el viaje de «Paisá»?*

—¿Además de la experiencia cinematográfica?

—Sí.

—Fue el descubrimiento de mi país. Hasta aquel momento había hecho algún viajecillo con compañías de revista, pequeños itinerarios de provincia... El viaje de *Paisá*, aquellas sacudidas, aquellos escombros, fue también el derrumbarse del mundo cerrado que teníamos ante nosotros. Un panorama polvoriento de ruinas pero también aperturas. Parecían verse



«Las noches de Cabiria»

más allá de estas ruinas horizontes por conquistar que se nos habían escondido.

—*Esos años a caballo entre guerra y posguerra, parecen un período ideal de elección. Un refugio.*

—No tengo período ideal y en refugio me parece que estoy siempre, en el sentido de que no tengo la impresión de haber cambiado mucho. No me parece que en mí haya habido alguna evolución. Me siento siempre desentonado y provisional, con el impulso de seguir una tarea sugerida o impuesta no sé por quien (¿quizá por un contra-

to?), y la tarea es siempre la misma: organizar materiales para contar la nueva película. Imagino que, expresado en estos términos misticadores, el asunto, por vaguedad, nebulosidad, abstracción, complacencia, pueda ser fastidioso. Me fastidia a mí también, pero no sé explicarme mejor esta mañana.

—Si usted no tiene un tiempo ideal, sin embargo tiene un lugar: Cinecittá.

—Voy allí porque allí se hacen las películas.

—Sin embargo su relación con Cinecittá es más complicado de lo que dice.

—Comprendo, usted quiere tomarme por mi lado patético-victimista: el viejo director que se refugia en ese desquiciado huerto de ilusiones, cierra la puerta a sus espaldas y allí fabrica sus sueños... Pero ésta es la imagen que yo mismo he sugerido en alguna entrevista para ayudar al amigo periodista a hacer su parrafadita. Me parece bien merecido que ahora me lo eche en cara.

—Cinecittá es también una gran evocadora de memorias para un hombre que la ha vivido como usted, en aquellos tiempos. Y si no se tiene un culto a la memoria no se hace una película como «Amarcord»...

—No es la memoria lo que domina en mis películas. Decir que mis películas son autobiográficas es una desventaja liquidación. Me parece que he inventado casi todo: infancia, personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos, por el placer de poderlo contar. En el sentido de la anécdota, no hay nada autobiográfico en mis películas. Claro que he visto el mar en invierno y he visto la niebla invadir el paseo y borrar las plazas. Pero las historias, los personajes, las nostalgias, los sentimientos pertenecen a la invención. Yo no he sido nunca un zángano y si veía alguno no sabía siquiera que lo fuera. Les miraba con admiración, a uno porque sabía jugar bien al billar, a otro porque llevaba siempre bufandas bonitas, a otro porque gustaba a todas las mujeres. Pero desde que estoy en Rímini no los frecuenté; ellos no me habrían siquiera saludado,



—Pero «*Il Vitelloni*» y «*Amarcord*» son aquellas dos obras excepcionales que lo son porque viven de recuerdos. No puede negarlo...

—Podría hacer perfectamente una película de memorias y de nostalgia sobre Turquía, país que no conozco en absoluto. Pero, ¿por qué, *Casanova* no era acaso credibilísimo? Sin embargo, yo no he estado nunca en la corte de los Wurtemberg. La observación que estoy a punto de hacer es obvia, pero el que cree en lo que hace y realiza una recreación tan total, dibuja los ambientes, viste y hace hablar a los personajes, ¿cómo no va a identificarse? Algunos ambientes que he construido en teatro, ladrillito por ladrillito, escogiendo color por color, los he vivido de forma más vital, más participe, más verdadero, que tantos otros donde he vivido realmente.

Todo el apartamento de Roma, donde llega el muchacho, me lo he sentido encima como ninguna otra casa. He vivido realmente en ese sitio y lo recordaré siempre. Sin embargo no he estado nunca en un apartamento así en Roma. Lo he entrevisto, quizá. Pero de toda aquella realidad hecha de luces, de horas del día, de criadas, de olores, de pensionistas en bata, era para mí más real que ninguna otra pensión.

—Usted está describiendo la síntesis artística; aquella concentración que hace del teatro el teatro y de una novela la novela.

—Todo esto es obvio hasta la más ridícula retórica. Pero sigue siendo verdad.

—Igual que es verdad que su imagen es la de un artista más volcado hacia la reevocación del pasado que a escrutar el presente o el futuro.

—Hay una bella dama de Cattolica, cuyo nombre naturalmente no puedo decir, que un día me ha telefoneado diciéndome que el *Satiricón*, según ella, describía al sesenta y ocho, a los jóvenes, su aventura fracasada desde el comienzo, incomprensibles, y los encuentros con el poder absoluto, la ignorancia, el misticismo y las drogas. También para *Casanova* me ha telefoneado esta señora para de-

cirme que, siempre según ella, la película ha tenido un impacto difícil con el público no sólo porque el público se había esperado una glorificación del gran jodador nacional, sino quizá porque, en niveles más profundos, había habido un rechazo inconsciente del sentimiento fúnebre, mortuorio, de aquel embalsamamiento, de aquellos insectos polvorientos que ofrecía la película. «Es el presente», concluía con un suspiro la hermosa dama, «¿el presente no sugiere acaso imágenes análogas?» Le he dado la razón, le he dicho que a mí también *Casanova* me parecía actualísimo. ¿Y qué podía ser más anticipador de un presente (que por otra parte se ha realizado hace poco) que *Amarcord*? El reflujo, la nostalgia, la incapacidad de mirar críticamente a aquella parte de la historia que nos pertenece, que nos ha formado, a todos los que somos, que se debe rechazar, pero que no nos quitaremos del todo de encima, porque es una parte de nosotros. *Amarcord* es una especie de radiografía del momento...

—De forma nostálgica.

—No estoy de acuerdo. Ese final triste, esos chicos medio borrachos, una que se casaba con el carabinero, los personajes que desaparecían confundidos con la desolación del paisaje... No me parece que se pueda hablar sólo de nostalgia.

—Dejando aparte el final, toda la película estaba hecha de recuerdos.

—Compatiblemente con los escasos medios de mi compromiso civil, *Amarcord* ha sido para mí la

tentativa de hacer un examen de conciencia evitando la forma desenvuelta y chantajista de tantas otras películas que han dado lecciones aburridas, doctas conferencias, asambleas... Lo que estoy diciendo es poco generoso, también porque yo voy poquísimo al cine, casi nunca. Pero me ha gustado leer en alguna crítica que raramente la esencia del fascismo había sido representada con tanto realismo como en *Amarcord*.

—Usted que ha podido ver el fascismo, aunque fuera adolescente, ¿qué sentimientos le aportó?

—He nacido en mil novecientos veinte. El fascismo ha formado parte de mi panorama en seguida. Con todas las otras imposiciones: papá, mamá, el cura, estaba también el jerarca. Por otra parte, en aquella provincia romana estúpida y oscura, ¿quién podía pensar que se pudiera vivir de otro modo? América, la democracia, para mí era Fred Astaire que bailaba en las terrazas con fondo de rascacielos, o Greta Garbo, que nos miraba con esa cara fúnebre de directora. No había posibilidad de imaginarse otras cosas, que Nenni estaba en el exilio, que Gramsci estaba en la cárcel. Encima de la cátedra estaba la foto de esa especie de mamón

con una cacerola en la cabeza, en otro sitio estaba el rey con el penacho de papagayo, en medio el Papa y encima, pequeño, el crucifijo. Esta era la realidad social, política, metafísica. Tan familiar que se hacía vaga, inalcanzable.

—¿Y qué representa esa escuela?

—La escuela era otra cosa. Había la escuela y después la vida. La vida era el cine, las mil millas, el culo de las mujeres, la niebla, el mar en invierno. Y además había esa cosa absurda, abstracta, delirante, que era la escuela. Hecha todavía más irreal por ciertos profesores. Eran casi siempre meridionales, hablaban dialectos que no entendíamos, ¿cómo se puede, en esas circunstancias, pedir la lucidez de que se vivía en una dictadura? Además, Mussolini, con aquella cara bronceada como un bañero, no era antipático. Aquel brillo que tenía en la cabeza, aquella chaqueta que le hacía parecer una niñera. Tenía un aspecto maternal. La cosa, en definitiva, se quedaba en familia. Estaban tu madre y tu padre, y había otro padre que se llamaba Mussolini, que iba incluso a caballo, un caballo blanco. Una maravilla. Después estaba el aspecto un poco aburrido de los desfiles, las divisas, los fascios, los tambores. Pero también allí, aquel ruido, aquel gritar, el romper filas». El romper filas era divertidísimo. Hoy nadie lo dice ya. Las filas están rotas siempre.

—¿Cuándo ha empezado a sospechar que la sociedad, la vida, el país, podían ser distintos?

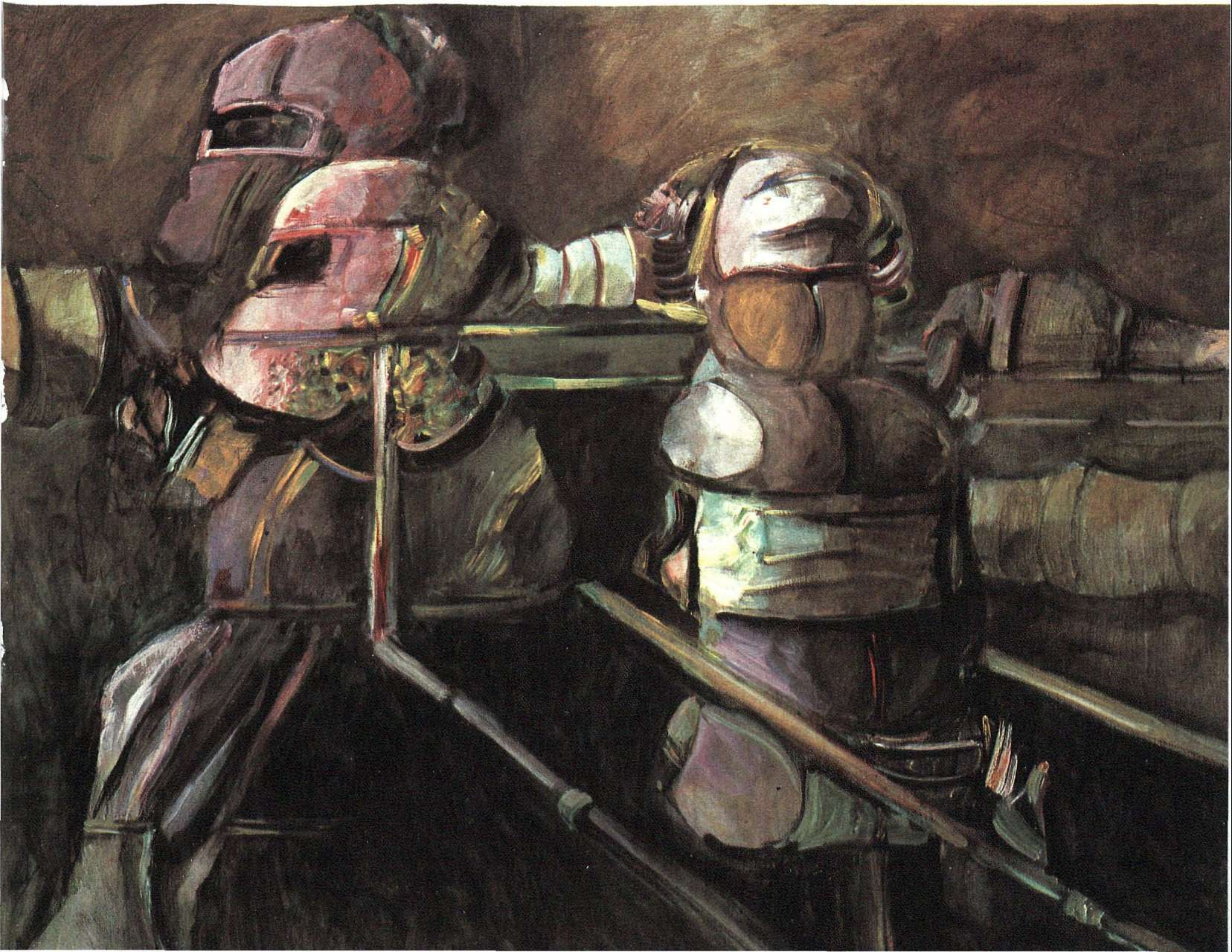
—Quizá leyendo a los primeros Steinbeck, Hemingway, Vittorini... Pero debo decir que estaba ya metido en la vida romana. Mientras tanto había dejado la provincia, estaba en Roma, y Roma me entusiasmaba tal como era. Además tuve la suerte de situarme en seguida en el «Marco Aurelio», que era como el colegio a la hora del recreo, el cine «Fulgur» cuando se encendían las luces, el bar «Comercio» de Rímini, en suma, otro nido caliente y protector. Sentados en torno a una mesa con el aire serio de una comisión de exámenes, decidíamos decir que Adán era marica, o que los griegos deberían llamarse griegos y que Churchillón era idiota, éste era el nivel de la polémica, ésta era nuestra batalla.

«El satyricon»

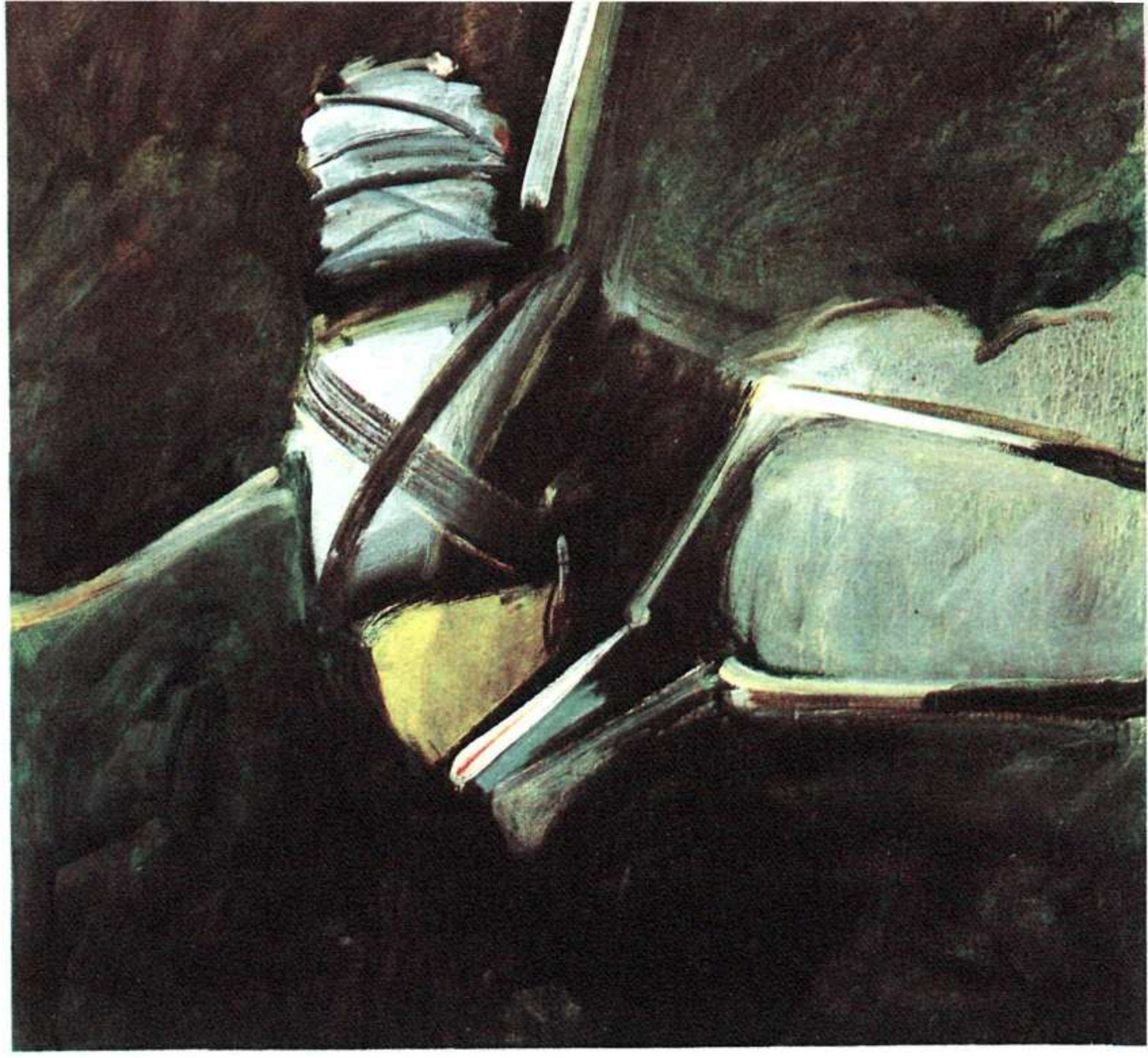


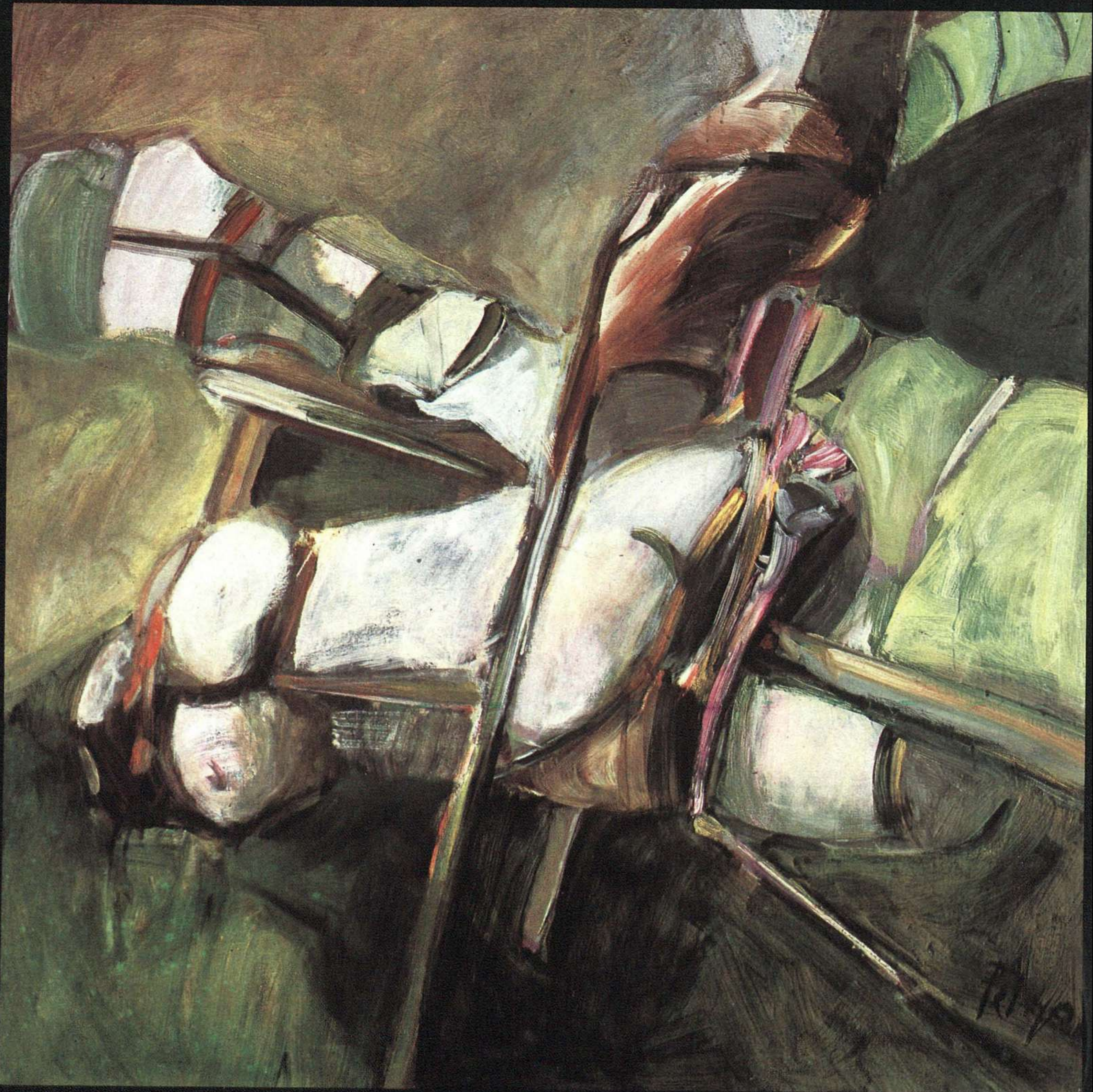


PELAJO





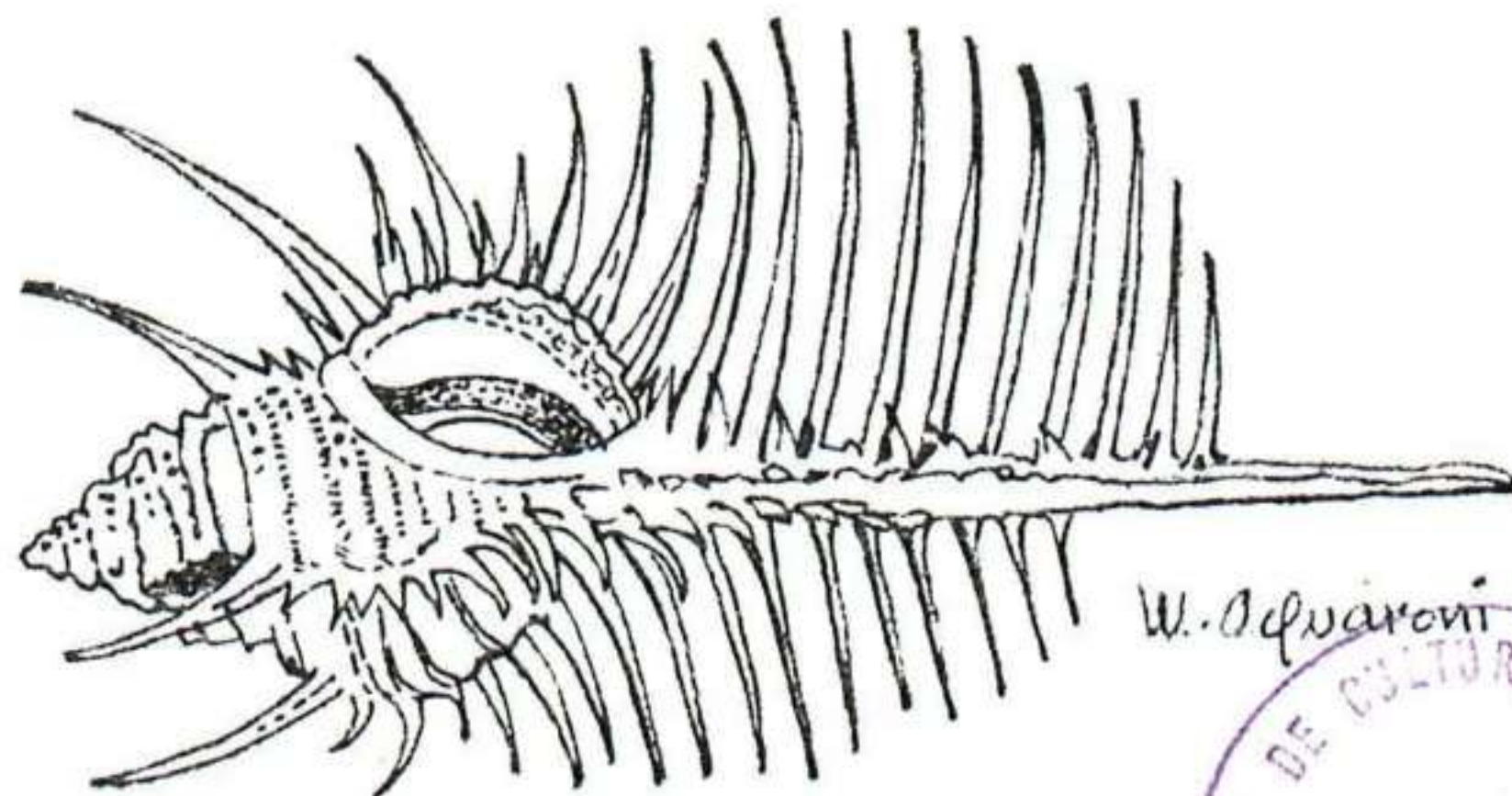




ENIGMA Y MISTERIO DE MARIA ZAMBRANO

HIJA del pensador y pedagogo don Blas José Zambrano, nació en Vélez-Málaga el 25 de abril de 1904. Cursó el Bachillerato en Segovia, donde su progenitor, contertulio y colega de don Antonio Machado, profesaba la cátedra de Gramática castellana en la Escuela Normal de Magisterio, e hizo la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Central, siendo sus maestros, entre otros, García Morante, Ortega y Gasset y Xavier Zubiri. Muy joven publicó ensayos en la *Revista de Occidente* y de 1930 data su primera obra, *Horizonte del liberalismo*, meditación política que, según su exegeta Abellán, prolonga la línea trazada por su padre en 1919 en un artículo titulado «El trabajo solidario y no la lucha». La lucha por la vida y la lucha de clases, principio y consecuencia respectivamente de la economía liberal, del liberalismo económico, impiden la realización de los postulados espirituales del liberalismo. Sólo la democracia económica puede neutralizar el materialismo que conlleva el liberalismo económico, presentando como alternativa un liberalismo cultural: «reconozcamos la esclavitud económica y no nos importe ser esclavos de la necesidad —que bajo una u otra forma siempre ha de pesar sobre nosotros— para ser libres en nuestro orbe propio», dice resumiendo su pensamiento. Este reconocimiento, impuesto en cierto modo por la realidad histórica imperante a la sazón en Rusia o en Italia, no le hizo a María Zambrano abdicar de su sentido de la libertad, como es lógico. Sin perjuicio de contribuir, como su maestro Ortega, al advenimiento de la Segunda República y de figurar, como su maestro Machado, entre los más conspicuos intelectuales «antifascistas» durante la guerra civil, su sentido de la libertad fue imprimiendo a su pensamiento un rumbo resueltamente espiritualista.

Auxiliar de cátedra en la Universidad, profesora del Instituto Escuela y de la Residencia de Señoritas, al estallar la guerra contrajo matrimonio con el historiador Alfonso Rodríguez Aldave, marchando ambos a Chile para hacerse cargo allá de los intereses del Gobierno de la República. Allí, en Santiago de Chile, publica su libro *Los intelectuales en el drama de España*. Regresaron en 1937 y, hasta el fin de la guerra, vivió en Madrid, Valencia y Barcelona, colaborando asiduamente en *Hora de España*, desde cuyas páginas replicó con gran aspereza al diagnóstico que, ya a salvo en París, el doctor Marañón emitió sobre las causas inmediatas de la contienda. En enero de 1939 pasó, a su vez, a Francia e, invitada por la Casa de España en Méjico, fue a enseñar Filosofía a la Universidad de Morella. De estos años datan, publicados ambos en Méjico, 1939, dos de sus libros fundamentales, *Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía*, pues dan la clave de su modo de pensar, de su método de meditación. Por lo mismo que Valéry ha hecho la poesía problemática y la ha asemejado al pensamiento, María Zambrano ha hecho del pensamiento una función poética y, al hacerlo, más que retraerse a la confusión romántica, se ha remontado hasta el unitarismo clásico del poema cosmogónico, al poema como sistema. María Zambrano



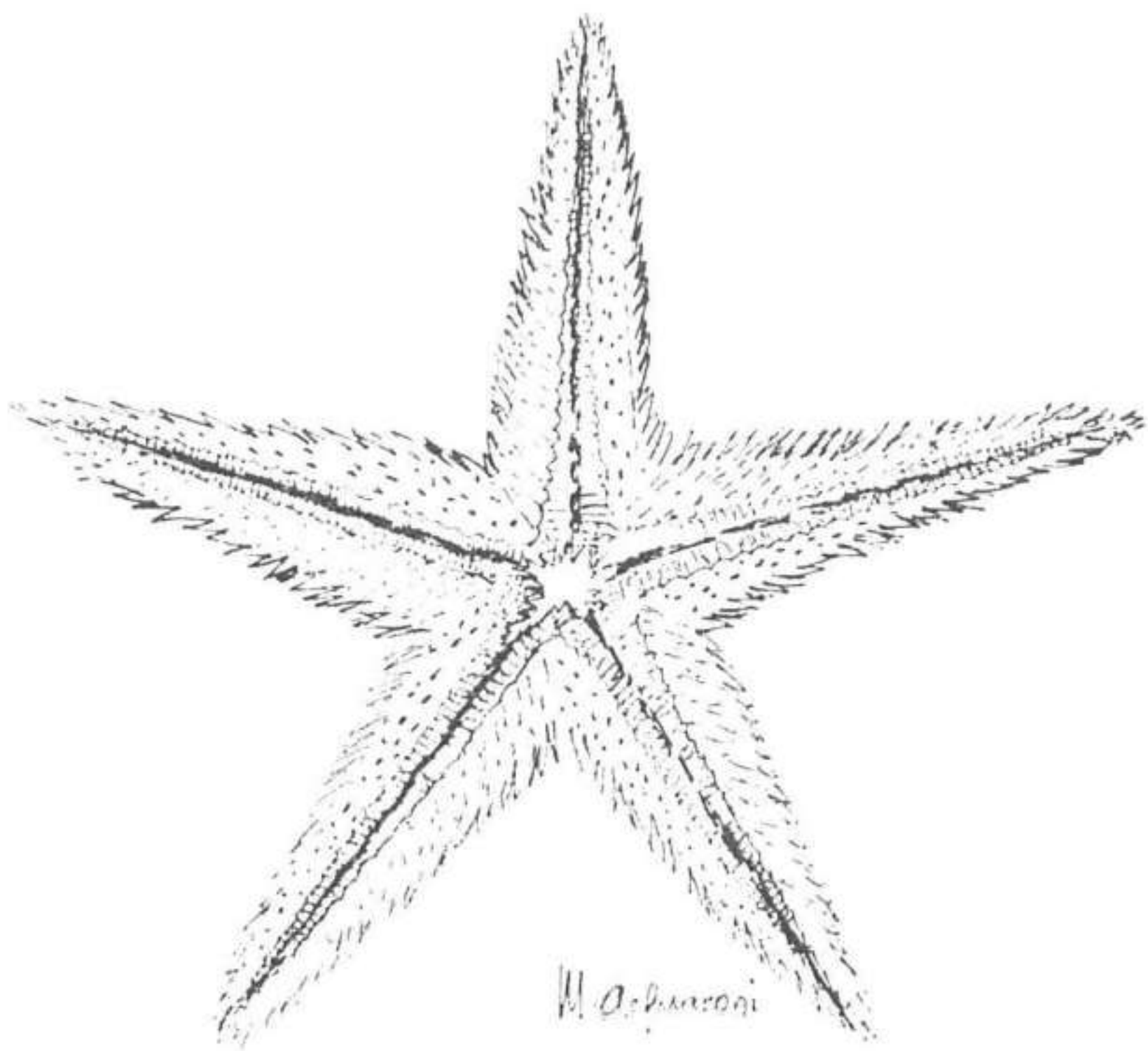
hace, pues, filosofía como otros hacen poesía, apoyándose más en la gracia que en el esfuerzo, desarrollando intuiciones más que razonamientos. Este modo de filosofar impone un modo de escribir: la gracia, don divino, exige el empleo de un lenguaje sagrado, y así la proposición filosófica resulta enunciada como un oráculo poético. Y esos oráculos, enunciados en trance poético, requieren, a veces, un esfuerzo de ordenación lógica por parte de quien los escucha, esfuerzo que sólo tiene sentido cuando se sabe desde un comienzo que las palabras de la esfinge o de la sibila nunca plantean un problema, sino que proponen un enigma o envuelven un misterio.

De 1941 a 1953 residió en La Habana, como profesora de la Universidad y del Instituto de Altos Estudios e Investigaciones Científicas y por ese tiempo hizo un par de viajes a Europa y dictó varios cursos en la Universidad de Puerto Rico. Obra de esos años es *El pensamiento vivo de Séneca*, introducción a una antología del filósofo cordobés, publicada en 1944 en Buenos Aires. María Zambrano aventura el criterio de que la filosofía española, no la filosofía de oficio, sino la filosofía de la vida, se ha nutrido por partes iguales de platonismo y de estoicismo. El platonismo, escribe, «ha enlazado a menudo con la religión y, con frecuencia, por vías de heterodoxia, especialmente con la forma mística; el estoicismo español tiene, a su vez, dos vertientes, la culta, que es la del desengaño y el suicidio, y la popular, que es la del que toma la vida "con filosofía"; es decir, con resignación, con ironía, con serenidad. Ambas confluyen en la esperanza, específico, para Séneca, de su medicina filosófica, de su filosofía curativa». Alumbró así María Zambrano el concepto de la «razón mediadora», puente entre ideas y creencias, que, junto al concepto de la «razón poética», también suyo, la deja perpleja frente al misterio de una España que —mientras en Europa piensa Cartesio su *Discurso del Método* y Leibnitz y Newton echan los cimientos de la nueva física matemática— medita sobre el tiempo y la muerte con Jorge Manrique y Fernández de Andrada. Entre los misterios en que se cifra la sabiduría de María Zambrano, es, sin duda, España, el misterio con el que mejor se ha sentido siempre identificada. Para María Zambrano España no es, como para otros, un problema, sino un misterio; misterio que, al vislumbrar y casi vaticinar la crisis del racionalismo europeo, le hace reflexionar sobre los extraños rumbos, los peculiares rumbos de la razón española; esa razón poética que, para bien

o para mal, ha hecho que España sea, en efecto, diferente. María Zambrano, ante el fusilado de la Moncloa, nos habla de un modo peculiarmente español de ir a la muerte. ¿No habrá un modo peculiarmente español de ir a la vida?

La crisis del racionalismo europeo, vaticinada en realidad por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*, es enfocada desde otro ángulo por la discípula en *La agonía en Europa* (Buenos Aires, 1945). Ese ángulo es el de *La deshumanización del arte*. La Europa cuyo orto describe San Agustín en sus *Confesiones* camina hacia su ocaso, según el arte baja a los fondos de la naturaleza humana, donde el hombre deja de ser hombre, deja de ser racional, según las formas artísticas se enmascaran o se descuartizan. La aparición de la máscara, descubierta por Picasso en su arte negro, y del arlequín, cuerpo que no es cuerpo, suponen «un retroceso del Dios de la teología en busca del Dios que devora y quiere ser devorado», una huida de la «luz de luz», punto de identidad entre filosofía griega y fe cristiana, anhelo hasta entonces de la cultura occidental. La dialéctica de esperanza y desesperanza, clave de esa crisis de la razón, impulsa a María Zambrano, en *Hacia un saber sobre el alma* (Buenos Aires, 1950), a tomar la filosofía como un acontecimiento radical de la vida humana, insuficiente, sin embargo, para superar esa dialéctica. De ahí que sobre la razón ponga al misterio, luz de luz que ilumina los enigmas.

En 1953 María Zambrano —separada de su esposo desde 1948— abandona La Habana para instalarse en Roma, donde permanece hasta 1964. Sus obras de esa época son *El hombre y lo divino* (Méjico, 1955), *Persona y democracia* (Puerto Rico, 1959) y *La España de Galdós* (Madrid, 1960). La primacía que concede al misterio frente a la razón, a la inteligencia intuitiva frente a la discursiva, la lleva a buscar la unión contemplativa con la divinidad por un cauce neoplatónico. Plotino, que había dicho que la acción es la sombra de la contemplación, dijo también —y María Zambrano lo recuerda— estar tratando de «conducir lo divino que hay en mí a lo divino que hay en el Universo». El hecho de la creencia, pasando por encima de la razón, engendraba vivencias «cuyo eco encontramos en las artes y en la poesía y cuya réplica tal vez ha dado nacimiento a actividades de la mente tan esenciales como la filosofía y la ciencia misma». Tal cosa, que ocurría cuando lo divino formaba parte de la vida humana, dejó de ocurrir cuando el hombre sustituyó a Dios por la Historia. El hombre interior de San Pablo y San



Agustín se hace exterior a sí mismo, cuando Hegel transfiere a la Historia la interioridad. La verdad no se busca ya en el interior del Hombre, sino en el interior de la Historia, divinidad que exige sacrificios humanos. Pero ese dios devorante es, a su vez, devorado por otro dios al que el hombre, dejado de la mano del Dios revelado, presta diversas máscaras: el futuro y el Estado. Librar al hombre de la tiranía del futuro, dios desconocido, destructor de generaciones, es la difícil e indispensable tarea de la filosofía: «Nostalgia y esperanza parecen ser los resortes últimos del corazón humano.»

Entre la nostalgia y la esperanza cabe inscribir la *Carta sobre el exilio*, publicada por María Zambrano en *Cuadernos* (París, 1961). La misión del exiliado español es la de ser prenda de memoria para extraer de la historia interrumpida de su patria una cierta continuidad; el exiliado español es un exiliado secular: es el «Bobo de Coria» que se ha salido de la historia, pero que baja a sus infiernos como ánima del Purgatorio para rescatar lo rescatable; es el «Niño de Vallecas», que no pide que le den nada, sino que le dejen dar «la libertad que se llevó consigo y la verdad que ha ido ganando en esta especie de vida póstuma que se le ha dejado».

En 1965 dos nuevos libros, *España, sueño y verdad*, aparecido en Barcelona, y *El sueño creador*, aparecido en Jalapa, Veracruz, contribuyen a aclarar más aún la idea que María Zambrano concibe de España a la luz de su teoría de los sueños. A María Zambrano le interesa menos el contenido de los sueños que las formas que revisten y, por tanto, no trata de analizarlos, sino de descifrarlos. El sueño es un

despertar en el que el tiempo actúa como agente de la razón mediadora, pues en el sueño el hombre se revela a sí mismo. Ahora bien, hay dos clases de sueños, los sueños de la *psique*, de la *orexis*, también llamados sueños de deseo —en los que la atemporalidad es completa y el sujeto pasivo es el ser parmenídeo, ideal y material a un tiempo— y los sueños directos o de la persona, llamados también sueños de finalidad o de destino —que son un episodio de la libertad concreta, un argumento—. Este es el sueño que transfigura la realidad y es la razón de ser de la razón poética, que revela sus secretos.

Afincada desde 1964 en Francia, en una vieja casa de campo emboscada en la maleza del Jura con vista al lago de Ginebra y al macizo del Mont Blanc, no ha dejado pasar ni un día sin su línea. No la han arredrado las adversidades físicas ni morales, pues nunca le han faltado devotos en su nemoroso retiro. Beneficiaria de una beca de la Fundación Fina Gómez, de Venezuela, ha mantenido colaboración asidua con revistas como *La Torre*, *Papeles de Son Armadans*, *Revista de Occidente*, etcétera, donde, antes de recogerse en libros, han aparecido sus ensayos sobre Edipo, Antígona, Kafka, Dostoievski; ha pronunciado conferencias en la Universidad de Ginebra y en 1971 publicó el editor Aguilar, de Madrid, la primera entrega de sus *Obras reunidas*.

Los años transcurridos en esa selvática espesura han llevado su sueño creador a *Claros del bosque* (Barcelona, 1978), obra que hace pensar en los *Holzwege*, de Heidegger, pues, en efecto, más que claros, son senderos, nueve senderos, nueve caminos por los que la razón mediadora indaga el punto de fusión del ser y el existir, del conocimiento y la poesía. «Nos hallamos —escribe J. A. Ugalde— ante una escritura que acoge el acto de pensar en estado fluido...», para plasmarse, cabría añadir, en un estado magmático. Quinta-esencia de la densidad de un estilo, el pensamiento de María Zambrano, uno con su sentimiento, alcanza el punto de quietud —y de quietismo— donde por nueve vías confluyen todos los grandes temas de su filosofía. En ese claro bosque canta sin tiempo el ave de la mística.

Trasladada en mayo de 1978 a Ferney-Voltaire, uno o dos años después a Ginebra, María Zambrano se resiste a volver a España, cuya realidad teme, con razón, que no coincida con la realidad de España de que ella es depositaria.

UMBRALOMANIA

O EL IMPUDOR Y EL NUDO EN EL PAÑUELO

«Asimismo he conocido a una joven señorita y a su padre (por lo demás muy equilibrados y de espíritu positivo en apariencia), quienes habían contraído una costumbre singular: imaginaban novelas o, por mejor decir, una sola novela, sin fin, como la vida real. No la escribían jamás: la continuaban indefinidamente y colaboraban sin cesar en ella. Conocían recíprocamente sus personajes, habían fijado mentalmente los caracteres de los protagonistas y en los paseos cotidianos hablaban de los actos y los gestos que realizaban aquellos imaginarios seres. De la manera más seria del mundo, decíale a su hija el padre: —«Sabes, Juana, muy pronto se casará Pablo Letellier con Fernanda; sus padres los han prometido.» Y Juana respondía llena de convicción: —«Oh, papá, ¡cuán celosa estará Luisa y cómo ha de sufrir!»

JEAN D'UDINE: *El arte y el gesto*.

La aparición de *A la sombra de las muchachas rojas* (1) volverá a proporcionar una nueva invitación a la «umbralomanía» en aquellos —muchos— que, en frase de Torrente Ballester, abren cada día *El País* por el artículo de Umbral. Las razones de dicha «umbralomanía» son obvias: Umbral es un escritor que posee el envidiable don de la fecundidad; que se alza en difícil pirueta en una cultura tan «ombliguiста» y reiterativa como es la actual y que, en última instancia, es un gran prosista.

Por seguir citando a Torrente, Umbral ha sobrevivido a aquel cariñoso augurio de agotamiento que le hiciera el autor de la *Saga/Fuga* en un ya lejano capítulo de sus *Cuadernos de la romana*. Y es que nuestro autor ha comprendido que una de las posibilidades del escritor, quizá la única, es escribir su vida y así, en su *Retrato de un joven malvado*, dirá que «... hacía siempre el mismo libro, ese que hace uno toda la vida, obsesivamente, inútilmente, desde el útero materno, y que seguirá haciendo, hilvanando, imaginando, más allá de la muer-

te, en el despachito apañado de la tumba» (2). Como el padre y la hija de D'Udine, escribe siempre «una sola novela, sin fin, como la vida real» y, a diferencia de aquellos, es su propia vida la que vacía literariamente en la escritura. De ahí su impudor y de ahí también el que cada libro suyo sea un nuevo nudo en el pañuelo de la memoria individual y colectiva.

La regla de oro de todo buen «umbralómano» es, pues, no esperar nada nuevo de cada nuevo libro de Francisco Umbral, lo que quiere decir *esperarlo todo*, esperar que su fórmula se repita invariablemente, incansablemente, ahondándose sin concesiones. Corroborar esta afirmación nos lleva a hacer una breve referencia a su modo de escribir y a ejemplificarlo en sus dos últimas novelas. Pese a la parquedad de estas notas, esperamos que sean esclarecedoras y con validez universal para el acercamiento al conjunto de su obra.

EL FRAGMENTO Y EL MICROFRAGMENTO

Con temprana precocidad su prosa cristaliza en la unidad formal que podemos llamar *fragmento*, que, a su vez, comprende un número variable de *microfragmentos*. Cada «microfragmento» está escrito «de un tirón» y consta de un *arranque* o «flechazo» temático; evocación lírica por acumulación de impresiones, asociaciones u objetos (generalmente en relación metonímica); la intrusión del yo que reasume lo evocado; reflexiones, observaciones ingeniosas, pastiches, arcaísmos, greguerías o coloquialismos con carácter de inciso, y el *cierre*: frase lírica en anticlímax, estructuración bimembre o trimembre a la manera de soneto barroco o enumeración abierta. (*El diálogo* queda re-

(1) Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

(2) Ediciones Destino. Barcelona, 1973, p. 10.

legado a una función subsidiaria y, tras los tímidos experimentos de *Las europeas*, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* o *El Giocondo*, se reduce al mínimo y vive a expensas de la apoyatura del «microfragmento».)

Los «microfragmentos» se integran en la unidad formal superior y definitiva del estilo umbraliano, el *fragmento*, mediante una sintaxis convencional («porque», «pues», etcétera) o mediante una sintaxis poética: la *anáfora* es un alto nivel de frecuencia la colocación de la primera piedra de «microfragmentos» sucesivos o la perpetuación de las vibraciones del primer flechazo.

El «fragmento» es el capítulo en novela, equivalente a la página de diario, al capítulo de ensayo y al artículo periodístico. Estamos, pues, ante variantes combinatorias de la fórmula mayor umbraliana: el cogito líricamente interruptus, harakiri o arte de bien morir para renacer (3).

UN BIOSISTEMA HELIOCENTRICAMENTE CONSTITUIDO ALREDEDOR DE SI MISMO

En la constitución de este cosmos son de una importancia capital los ensayos (y no sólo por lo que tienen de lectura de otro autor ni por lo que tienen de lectura de sí mismo). Es un hecho significativo que *Larra*, *anatomía de un dandy* preceda prácticamente a casi toda su producción literaria. La razón no puede ser otra que la de buscarse unos antecedentes literarios, una genealogía con la que entroncar aristocráticamente. Así, Umbral es tan «dandy» como *Larra*. *Lorca*, *poeta maldito*, es una confirmación de su propia limpieza de sangre maldita en un país como el nuestro, donde lo maldito escasea. Como *Lorca*, Umbral posee las tres cualidades principales del «maldito»: a), *lo daimónico* (ese embriagarse del yo); b), *la heterodoxia sexual*, que en Umbral se traduce en una especie de donjuanismo, de «sacerdocio de la mujer», de acceso privilegiado al sexo, y c), *la muerte prematura y trágica*, heredada por Umbral en forma de un suicidio literario recurrente: el suicidio en la obra de arte no está en cómo termina, sino en *no terminar: en el fragmento*. Y si pasamos a *Ramón y las vanguardias* nos encontraremos con el descubrimiento de toda una obra/vida paralela a la suya, que vive o escribe como su modelo, con frecuencia antes de haberlo conocido.

Los ensayos son a la prehistoria lo que las novelas a la historia: de *Balada de gamberros* a su última novela son nudos en el pañuelo de su vida, desde la calle al éxito literario y el impudor autobiográfico continua-

rá haciéndose arte en los diarios íntimos, mientras que sus artículos periodísticos tienen un mucho de reconocimiento, de punto final, de sus novelas, de crónica social del yo, a quien, una vez «en posesión de Madrid», vemos emparentado con la crema de la sociedad.

Este biosistema no podría quedar completamente perfilado si olvidásemos un aspecto muy importante: diseminada a lo largo de toda su producción, se puede rastrear una retórica, donde Umbral nos proporciona las claves de lectura de su propia obra y cuya recopilación, si algún día llega a hacerse, constituirá tanto un manual para «umbralómanos» como una sugestiva teoría de la literatura.

Esta cosmología nos lleva a la sospecha de que Umbral quizá escriba sobre lo ya sabido, sobre lo ya dicho en sus libros, sospecha que de algún modo es cierta en cuanto que cada nueva obra es una vuelta atrás, una nueva referencia y consolidación de su mundo literario. Pero ese ritornello retrospectivo se ve neutralizado por la marcha hacia adelante de su prosa. Umbral, como escritor, es genéricamente asexuado y es su prosa el obligado punto de referencia para cualquier acercamiento a su obra.

UNA PROSA QUE NOS REDESCUBRE EL MUNDO

No es nuestro propósito realizar dentro de los reducidos límites de este artículo un análisis pormenorizado de los procedimientos lingüísticos utilizados en la prosa umbraliana, pero sí queremos llamar la atención sobre algunas estructuras básicas, cuya importancia afecta no sólo a la dinámica del discurso, sino a la totalidad de su sistema narrativo. Tales son, a nuestro juicio, una sencillez sintáctica (yuxtaposición y coordinación) y la constante posposición del adjetivo al sustantivo (y las ampliaciones y equivalencias del adjetivo en el discurso: oraciones de relativo y gerundios con valor adjetival).

El procedimiento de mayor relevancia en su prosa es, sin lugar a dudas, el hecho de que el adjetivo siempre vaya pospuesto al sustantivo (a no ser en sintagmas-ruptura fosilizados, v. gr., «fermosa fembra»). Estamos de acuerdo con González Muela (4) en que conseguir originalidad mediante el adjetivo antepuesto al sustantivo exige un gran esfuerzo y raras veces se logra. Umbral utiliza la estructura inversa y la consecución fundamental es *la sorpresa*: sorprende con el adjetivo insólito, hallazgo constante a lo largo del libro. Por otra parte, las oraciones de relativo son ampliaciones adjetivales, con torsiones y recovecos significati-

(3) Como tendremos ocasión de apuntar más adelante, para Umbral el fragmento es una forma de suicidio literario.

(4) *Gramática de la poesía*. Planeta. Barcelona, 1976, p. 52.

EL RENACEDOR STENDHAL

Dos editoriales españolas están al unísono reeditando casi todos los libros de Stendhal: Alianza Editorial y Editorial Bruguera. Por lo que Henry Beyle—nombre real del escritor natural de Grenoble, nacido en 1783 de padres campesinos, politécnico, militar, diplomático, viajero, enamorado de Italia, novelista y cronista sin par, muerto de apoplejía en la rue Neuve de Capucins parisiense el 22 de marzo de 1842, a los cincuenta y nueve años de vida—es actualmente uno de los autores más presentes en los entrecristales de los quioscos y en los anaqueles de las librerías de nuestro país. Y suponemos que en su nación y en su Italia querida y descrita, en el mundo entero, pasará otro tanto, porque en Stendhal se cumple el destino verdadero de los grandes creadores: la inmortalidad.

Stendhal. Un autor para todos los tiempos, que en España dieron a conocer aquellos traductores que se llamaron Pérez de la Ossa, González Blanco, J. Rubio, F. Susann y Mayoral, Ciro Bayo, entre otros, y que ahora nos llega mayormente a través de las traducciones de Consuelo Bergés, que ha dedicado media vida al gran narrador francés, enriqueciendo las ediciones de sus obras con unos prólogos - estudios verdaderamente

ejemplares, tanto en lo analítico y biográfico como en lo concerniente a su ideario, recogiendo manifestaciones curiosísimas, en las que Stendhal revela sus concepciones literarias. Por ejemplo, la siguiente: «No, nada que haga pensar, sino al contrario, algo que disponga a la emoción, que es el medio de fuerza de la novela... Jamás la reflexión filosófica sobre el fondo de las cosas, que, despertando la inteligencia, el juicio, la desconfianza fría y filosófica del lector, corta en seco la emoción. ¿Y qué es una novela sin emoción? ¿Habrá que caer, pues, en el abominable amaneramiento de las primeras páginas de *Valentine*, leídas anteayer?» Y: «Se debe narrar, y yo escribo *consideraciones* sobre acontecimientos muy pequeños, pero que, precisamente por su estructura microscópica, exigen ser contados muy distintamente.» Observaciones que bien pudieran aplicarse muchos novelistas de hoy para salir de cierto marasmo seudonovelístico e intran-sitable para la sensibilidad lectora y receptiva.

Stendhal definió la novela como «un espejo que se pasea a lo largo del camino». Y explicaba: «Planear los caracteres muy claramente; los acontecimientos, sólo en masa; admitir los detalles a medida que se

presenten... Razón: nunca se piensa tanto en los detalles como en el momento en que se está escribiendo el libro.» Palabras, premisas de escritor, que, traídas a nuestro tiempo, podrían estar rubricadas por un Onetti ante la misma cavilación. Y es interesantísimo conocer la frase stendhaliana escrita al margen del manuscrito de *Lucien Leuwen*: «Nunca se va tan lejos como cuando no se sabe adónde se va.» ¿Lapidaria reflexión y clarividencia de que el novelista, a veces o siempre, está supeditado a lo que los personajes quieran dar de sí, como tantas veces se ha reconocido alegremente por tantos narradores? Tal vez no, Stendhal parece que se refiere a algo mucho más machucho, más esencial queremos decir, a esa aventura que emprende el creador cada vez que se enfrenta al papel en blanco, a esa alucinación enriquecedora que todo autor auténtico atraviesa so-námbulamente buscando la profundización más larga en el hombre y sus perplejidades, porque él siempre supo manejar a sus personajes y darles la existencia y los caracteres que les trazaba dentro del concierto de sus historias, como, por ejemplo, su Octavio de Malivet—*Armanca*—, Julián Sorel—*Rojo y negro*—o sus *Lamiel* y *Lucien Leuwen*, entre tantos

vos inencontrables en la lengua, mientras que la peculiar utilización del gerundio (infrecuente en el uso lingüístico), nos produce una instantánea, un pie de imagen, una detención temporal. Por encima de cualquier hipotética monotonía o morosidad, esta escritura así confeccionada es una escritura abierta, *hacia adelante*, que mantiene vivo el interés de sintagma en sintagma y que nos redescubre la realidad en una plástica y sensual epifanía.

LOS HELECHOS ARBORESCENTES: SINTAGMA Y PARADIGMA DE UNA NOVELA DE FORMULA

La presentación de esta novela vino acompañada de tópicos como «la mejor», «la más conseguida», etc., pero, desde la perspectiva intertextual que venimos manteniendo, tenemos que decir que no es la novela esperada y definitiva que la crítica parecía año-

rar, porque Umbral no es ni será nunca un autor de novelas «definitivas»: *Los helechos arborescentes* es una obra más dentro de la fórmula literaria umbraliana, y su única y relativamente justificada preponderancia sobre el conjunto se debe a su calidad de novela-clave o novela-recapitulación, pues incorpora y/o desarrolla vetas temáticas y estructurales presentes ya desde sus primeros libros: el mundo callejero, la estructura itinerante, el patrón picaresco, el desdoblamiento del héroe, el empedrado de nombres y motivos históricos, la metamorfosis mítico-esperpéntica del entorno que arropa al personaje, el prostíbulo y la aparición/reaparición de personajes, lugares, etc.

En definitiva, una *ópera saturniana*. El párrafo con que da comienzo la novela aparece transcrito varias veces en *Memorias de un niño de derechas*, *Los males sagrados*, *Mis paraísos artificiales*, en los diarios, etc. Esto da idea de la gran capacidad autofá-

tan específicos y asombrosos salidos de su prolífera pluma, y que dan vida a sus relatos con todas las contradicciones, vicios y virtudes que el ser humano contiene. Ahí están para atestiguarlo sus millares de páginas, sus diversos títulos: *La abadesa de Castro*, *Del amor, Armandia*, *La Cartuja de Parma*, *Demasiado favor mata*, *La duquesa de Palliano*, *El filtro*, *Lamiel*, *Rojo y negro*, *Lucien Leuwen*, *Vanina Vanini*, *Victoria Accoramboni*, *Los Cenci*, *San Francisco a Ripa*, *Snora Scolastica*, etc.; sus biografías de Rossini, Haydn, Mozart, Metastasio; sus *Paseos por Roma*, su *Correspondencia*, sus *Tumbas de Corneto*, sus *Memorias de un turista*, sus *Recuerdos de egotismo*, sin olvidar *Racine* y *Shakespeare*, *Letellier*, además de su *Historia de la pintura de Italia* y su autobiografía *Vida de Henry Brulard*. Leer o releer cualquiera de ellos nos pone frente a un genio «fluido, sutil, cargado de ozono», tal lo describió André Gide.

Pero Stendhal, al parecer de sus estudiosos, no fue comprendido en su época, y sí periódicamente vuelve a serlo, y que de cuando en cuando se le trae a la vida y renace para nosotros, por lo que para este hombre, que poseía el genio y a la vez el snobismo de lo imprevisto, no cabe imaginar una gloria más bella.

De Stendhal, de este hombre con cabeza de fraile carmelita, contorneada frente y patillas de general borbónico, según el medallón que de su perfil realizara David d'Angers en 1827, se ha llegado a decir que tenía, que era, «la más compleja alma de artista, un alma desenfre-

nada y razonadora, tierna hasta la locura e irónica hasta la crueldad, enérgica hasta el valor más viril y novelesca hasta el más ingenuo sentimentalismo». Y lo dijo nada menos que Bourget.

Pero puestos a reseñar opiniones sobre Stendhal, recojamos algunas más. Amiel, después de leer *Lamiel*, escribió: «Es *La Iliada* de las pasiones libres: orgullo, amor, venganza, se hacen la guerra.» Gide, a quien ya hemos citado, aseguró refiriéndose al *Diario* de Stendhal: «No quisiéramos llegar nunca al final de este libro. No me gusta estar mucho tiempo con Beyle, pero tampoco me gusta pasar mucho tiempo sin él.» El mismísimo Balzac, admirado por *La Cartuja de Parma*, reconoció: «Beyle ha escrito un libro en que lo sublime se desencadena de capítulo en capítulo.» Para C. F. Ramuz, Stendhal es una víctima de las clasificaciones literarias ya hechas, y lo defiende así: «Es considerado un escritor seco, sólo quiere verse en él a un psicólogo especialista. No hay escritor más tierno. Lo que me ha sorprendido releyendo *La Cartuja* es la verdadera ingenuidad de estilo, su espontaneidad, su frescura.» Strachey afirmó que Stendhal «pretendía representar la vida de una manera más apasionada e intelectual, y si hubiera podido reducir sus novelas a una serie de símbolos matemáticos, habría sido feliz». Es un gran interrogante el que traza esta consideración y nos llevaría muy lejos dilucidarlo para compartirlo o no; preferimos, aquí y ahora, finalmente, añadir que Valéry tenía a Stendhal

por «un maestro de esta literatura abstracta y ardiente, más seca y ligera que ninguna otra, característica de Francia».

Diversos entendimientos de una obra por parte de sus críticos es quizá lo que en definitiva confirma la categoría y la calidad de ella. Con la obra stendhaliana es eso lo que ocurre desde su tiempo hasta nuestros días; por esa razón está ahí, aquí y allí, en los escaparates continuamente, interesando cada vez más, sobre todo su novelística, iniciada a los cuarenta y tres años de edad, después de haber escrito sus ensayos sobre músicos y pintores, por lo que Consuelo Bergés acierta al considerar lo que sigue: «Si pensáramos, con Ortega, que Stendhal es un literato extraviado en la filosofía, podríamos concluir que este tardío y definitivo ingreso de Henry Beyle en la novela es la vuelta a la tierra propia del hijo perdido por países extraños.» Mas nada era extraño, nos parece, para Stendhal, pues una anotación suya en uno de sus manuscritos inacabados—reseñada también por su actual y magnífica traductora—, dice: «Contar narrativamente, contar filosóficamente.» Como bien interpreta Consuelo Bergés, «en él la novela es filosofía aplicada, estudio de almas vivas», que sustantivamente es algo que está muy lejos de la reflexión filosófica que nunca quiso apareciera en sus narraciones. Y ésa puede ser, es, una de las muchísimas razones de su gran magisterio y, sobre todo, de su popularidad.

M. R. R.

gica de Umbral: ideas, citas, anécdotas, materiales diversos transmigran por relatos cortos, artículos, novelas... Umbral se reproduce de la consumición de sus propias criaturas, genéricamente asexuadas y orgánicamente complementarias.

Los helechos arborescentes continúa sus libros anteriores, los digiere y resume. El soporte histórico es engañoso, y, si es cierto que «la memoria de uno es como una mujercita que guarda ciertas cosas, ciertos recuerdos, como reliquias reservadas para siempre» (5), en esta novela sólo se trata de una ampliación de lo evocado, salpicado de nombres con mayúscula, correlatos de los personajes de la vida madrileña de sus artículos. Como en el resto de sus obras se opera una manipulación de la realidad, la trampa del lirismo que la bautiza mediante un placentero nominalismo. En fin, el mismo arriesgado equilibrio en la cuerda floja

de la memoria, el costumbrismo o el periodismo histórico de urgencia y de genio.

Las referencias culturales y literarias son abundantes, y, además de una explícitamente reconocida por el autor, Valle, se encuentran en la novela otras muchas: Ramón, Quevedo, Francesillo, bufón y pícaro de lozanas, obscuro pájaro de la noche de la historia, Gabrielillo Araceli que aglutina episodios. Quizá sería acertado sospechar que una fuente muy productiva es la imagen: los grabados de la enciclopedia infantil, estampas, cuadros, caricaturas, películas, procesiones... Tampoco esta técnica es nueva, pues ya en 1972 el protagonista «veía pasar la Historia como una procesión» (6) y podríamos citar pasajes análogos en otras obras. Es la vieja técnica barroca de *ut pictura poiesis*, en consonancia con su constante visión plástica de la realidad.

(6) *Memorias de un niño de derechas*. Destino. Barcelona, 1972, p. 50.

(5) *Travesía de Madrid*. Alfaguara. Madrid, 1966, p. 202.

A LA SOMBRA
DE LAS MUCHACHAS ROJAS

Continuidad, pues, en este reciente libro, que, a pesar de las connotaciones del título, es menos proustiano que los libros anteriores. Se rememora el conflictivo tiempo de la transición democrática y las muchachas son el rojo reposo del guerrero callejero.

En este libro volvemos a encontrarnos con los ingredientes que convierten al lector de Umbral en «umbralómano»: la pincelada erótica; la calle, que es la vida (o la vida, que es la calle); la crónica costumbrista; la introducción de léxico callejero y de creaciones lingüísticas, de las que se encariña y repite; la magia de los nombres propios, su valor icónico-decorativo, cuyas asociaciones con otros nombres dejan en entredicho su significación real, que, por otra parte, no cae en saco roto, pues es tarea del lector liberar la afluencia de connotaciones que dichos nombres provocan; la letra gorda de la cultura y de la Historia; la obligada meditación sobre el oficio de escribir...

Y, como en todos sus libros —y a pesar de que todo lo contado nos resulta conocido—, Umbral vuelve a repetir el milagro de redescubrirnos la cotidianidad. En este sentido, «la barra de pan debajo del brazo», *leit-motiv* de casi todos sus fragmentos, es la clave «garbanceril» (o, con más propiedad, «panaderil»), sin las connotaciones peyorativas que el improvisado calificativo puede comportar, pues la barra de pan está metamorfoseada en lanza, falo y pluma, y la frescura con que nos transmite lo cotidiano, su olor a pan recién hecho, se debe a que está transfigurado por su visión lírica. Transfiguración a la que no es ajena la contribución de un cierto tratamiento entre fantástico y surrealista, que en gran parte radica en los poemáticos títulos de cada capítulo, que abren sin abrir una brecha en el biosistema umbraliano y parecen querer recuperar un género tratado tan sólo en sus comienzos literarios: el cuento.

JOSE LUIS CALVO

MALCOLM LOWRY: EL GOLGOTA DEL ESPIRITU ABSOLUTO

MALCOLM LOWRY: *El Gólgota del Espíritu Absoluto*.

Dana Hilliot, Sigbjorn Wilderness, Martin Trubough, el cónsul Geoffrey Firmin, y todos los «alter ego» de Malcolm Lowry. El mismo, el Día de Difuntos de noviembre de 1938, en Quauhnahuac (Cuernavaca), al borde del volcán macho Popocatepe y del hembra Ixtaccihuatl, entre las callejas estrechas, las tabernas y el don permanente de la ebriedad, asciende por el Gólgota del espíritu absoluto hegeliano. Dios ha hablado definitivamente como en el poema del místico musulmán del siglo IX Sidna Ali (reproducido como preámbulo en una de las novelas más fascinantes de Nikos Kazantzaki, *Los hermanos enemigos*): «Quien me busca, me encuentra. / Quien me encuentra, me conoce. / Quien me conoce, me ama. / A quien me ama, amo. / A quien amo, destruyo.»

Pero, ¿cómo realizar esa búsqueda?, ¿cómo amar?, ¿cómo sentirse poseionado? Georges Bataille, en una de sus tres vías erótico-amorosas, hablaba de un erotismo de lo sagrado, en donde el amor implicaba el sacrificio de la víctima, la muerte, la destrucción de la víctima, la muer-

te, la destrucción del objeto. Malcolm Lowry es la propia víctima, el objeto inmolado, desintegrado en el todo panteísta de la unión definitiva al absoluto; porque el hombre, según todas las tradiciones mágico-místicas (creencias de las que participaba), es una reproducción microcósmica del macrocosmos sagrado. El sufrimiento, el desgarramiento, la automutilación, la tortura mental, el acercamiento a la locura, el vértigo, a la grieta deleuziana por la que el cónsul británico Geoffrey (el más parecido y significativo de los «alter ego» de Lowry) gira y gira sin cesar, intentando todavía abrirla más, ahondar en su vacío, en la muerte, en su instinto de muerte irrefrenable.

Lowry ha elegido el camino más difícil para alcanzar la divinidad: el del mal, el del pecado. Aquel que habían introducido en la literatura de una manera generalizada, Lautréamont, Sade, el movimiento simbolista, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Nerval, etc. Contemplarlos cara a cara, descubrir este reverso escondido que se nos ha intentado ocultar. Absorber su poso y ascender hacia ese estado inorgánico (anterior a la creación del ser vivo) en el que todas las tensiones han sido completamente reducidas. En esta tentativa de dominar las experiencias displa-

centeras, Freud había observado la marca de lo «demoníaco», de una fuerza irrepresible, independientemente del principio de placer, y no sólo capaz de oponerse a éste, sino también de insistir en su perseverancia. El mal (Lucifer), el bien (Cristo), «como contrapartes simbólicas del hombre mismo» (1).

Este camino, para Gilles Deleuze (2), conducía a la vida a un proceso de demolición. La grieta se extiende, y ella participa tanto del mundo exterior como del interior. Los personajes de todas sus novelas buscan un ambiente acorde a su estado anímico (imágenes desoladoras de lugares derruidos; por ejemplo, el castillo-palacio de Maximiliano en *Bajo el volcán*, zonas escarpadas, llegando a veces a descripciones de un paisaje cuasilunar). Y allí realizan el rito de invocar la muerte, de repetir (como una gran representación teatral o autosacramental) activamente situaciones penosas, recordando alguna experiencia antigua e inconsciente, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la im-

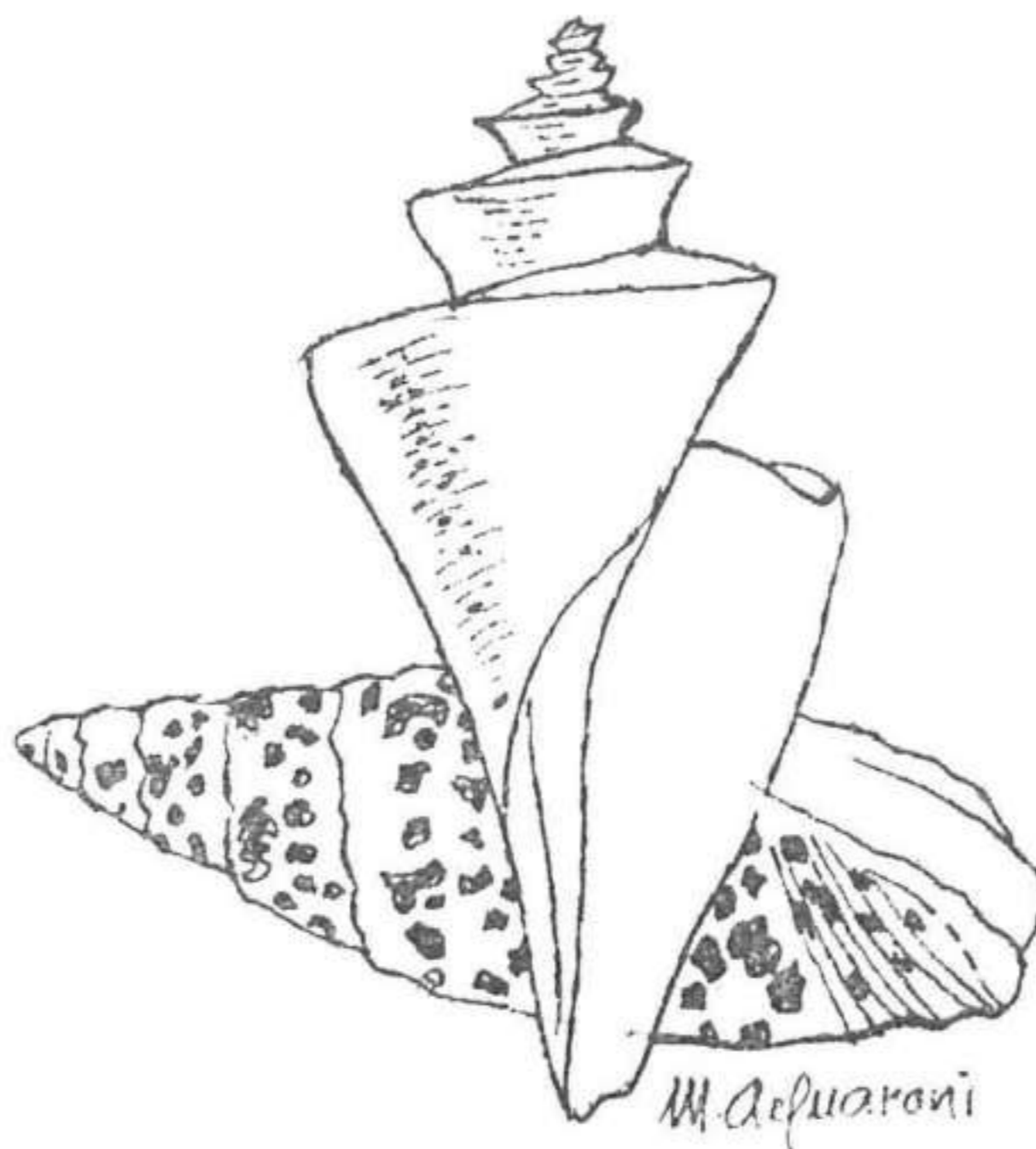
(1) *El laberinto privado de Malcolm Lowry*, de Perle S. Epstein. Se analiza *Bajo el volcán* desde la perspectiva de La Cábala. Monte Avila Editores, 1975.

(2) En *La lógica del sentido*, de Gilles Deleuze, hay un capítulo dedicado a Scott Fitzgerald y a Lowry.

presión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual. Se realiza todo un ceremonial obsesivo, en donde la víctima se sacrifica de la manera más lenta y cruenta. No hay un deseo de muerte presente, personal, que tenga como horizonte extremo la libertad de morir, y el poder de arriesgarse mortalmente mediante el suicidio (según la clasificación de Maurice Blanchot).

El suicidio, como liberación, está desterrado de esta vía de penuria, porque rompería la idea de sacrificio. El arrojarse de lleno a la grieta se desecha; igualmente el estado de alucinación total que impediría la consciencia suficiente como para tener participación en el sufrimiento y en la inmolación. La droga, el alcohol —lo más utilizado por Lowry— no es de nuevo un elemento de «placer», de abstracción, sino el utensilio movido para que esa fisura permanezca, se agrande, para que ese proceso de demolición llegue en algún momento a consumarse, pero lentamente, dolorosamente, acompañado del castigo corporal considerado como indispensable. El vino es el símbolo tradicional de la transustanciación, de la iniciación que va dejando paso al mezcal del cual Lowry dice: «El mezcal es también una droga y la trascendencia de sus efectos es una de las conocidas ordalías por las que deben pasar los ocultistas. Parecería que el cónsul ha llegado en su embriaguez a confundir ambas y quizá no está muy equivocado.»

Profundizando en su obra, encontramos ciertas características muy acusadas de masoquismo: la necesidad de castigo, el sentimiento de culpa, la neurosis del fracaso, la primera, como sentimiento apesadumbrado ante su egoísmo y egocentrismo desmesurado (todas sus novelas, que son nada más que un gran proyecto inacabado a excepción de *Bajo el volcán*, giran en torno a un único personaje, él mismo); la otra, que lo conduce a frecuentes autorreproches y a una melancólica dejadez (Geoffrey Firmin se responsabiliza de la muerte de los marineros de un submarino alemán, hundido durante la primera guerra mundial), y por último, el fracaso amoroso, el político, representado magistralmente en *Bajo el volcán* por Ivonne Constable, su mujer, separada desde hace años del cónsul británico y que regresa con el deseo de divorciarse; y su hermanastro Hugh pendiente de la guerra civil española (la batalla del Ebro), a la que partirá finalmente en defensa de la causa republicana con la conciencia de que su gesto será inútil, pero digno. La dignidad es un valor perdido, olvidado, pues implica un deseo de sobrevivencia, una ma-



nifestación sacrílega por vivir. Un masoquismo que, como afirma Gilles Deleuze, interpretando a Sacher Masoch: «No se trata de negar el mundo o de destruirlo, pero tampoco de idealizarlo; se trata de abrirse a un ideal suspendido en el fantasma. Se cuestiona la misma certeza de los fundamentos de lo real, para sustituirlo por un puro fundamento de lo irreal.»

Malcolm Lowry (1909-1957) había nacido en Liverpool (Inglaterra). Descendía de una familia de la alta burguesía comerciante (el negocio de la casa era el algodón). A los dieciocho años, y como condición previa para su incorporación a la Universidad de Cambridge, exigiría de su padre el consentimiento para embarcar. Trabajó como marinero, camarero y ayudante de fogonero en un barco mercante rumbo al Oriente. De esta primera experiencia surgiría *Ultramarina* (3). Tras terminar los estudios, sin ningún interés por continuar los negocios familiares, realiza numerosos viajes. En 1939 estará en Cuernavaca; luego se mudaría a Los Angeles, en donde contrae segundas nupcias con la actriz de cine Margerie Bonner. De allí partirán a la Columbia británica para instalarse por un espacio de catorce años, de 1940 a 1954, en los que trabajará con asiduidad en su novela *Bajo el volcán* (comenzada con anterioridad en México) y en otros numerosos proyectos. En 1945 regresaba a México acompañado por su mujer, a Cuernavaca, en busca de sus antiguas amistades y sobre todo de un paisaje que se correspondía con su estado de ánimo. De esta visita saldrá su otra novela póstuma, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, montada con posterioridad a su muerte por Margerie Lowry y

(3) *Ultramarina*. Editorial Monte Avila, 1969. Con un pequeño prólogo de su viuda.

por Douglas Dey, prologuista de la misma. En 1957, estando de nuevo en Inglaterra, morirá (como su gran amigo Dylan Thomas) tras permanecer toda una larga noche bebiendo con sus «demonios personales». En muchos autores los datos biográficos carecen del más mínimo interés, pero éste no es el caso de Lowry, cuya vida va bastante íntimamente unida con su obra narrativa, una vida convertida casi en una leyenda a pesar de existir todavía bastantes lagunas en su conocimiento. Lowry nació y murió en Inglaterra, pero la mayor parte de ella la pasó fuera de su país, entre México, Canadá y los Estados Unidos. En este último país, *Bajo el volcán*, pasó totalmente inadvertido, y una vez más los franceses la editaron y difundieron. Lowry encuentra muy difícil engarce con la narrativa inglesa de su época, y por sus intenciones, modales e inquietudes se acerca mucho a la norteamericana.

Hay dos preguntas erróneas que pueden hacerse sobre el autor de *Ultramarina*, pero que un lector total de su obra ya no interrogará. La de divagar sobre si nuestro autor era o no, realmente, un verdadero novelista. La otra, referente al intento de explicar ese movimiento hacia ningún lado, esa falta de acción exterior compensada con una extraordinaria actividad reflexiva e intelectual. Lowry es solamente un novelista (definitivo y único) en *Bajo el volcán*; en todas sus otras obras (inacabadas) es simplemente su propio biógrafo, el mejor exponente de una obra como total participación vital. En cuanto a ese movimiento hacia ningún lado, tendría explicación en *Ultramarina* y *Por el canal de Panamá*, como una pretendida huida, evasión hacia algo que no se encuentra; con una vuelta regresiva todavía mayor que antes de zarpar. Pero en las demás obras ya no se puede explicar más que dentro del contexto general y total. Pero no es que Lowry sea casi una sola vez un extraordinario novelista y un permanente tomador de notas para su obra-diario-autobiografía, sino que a veces es un horrible escritor: aburrido, monótono, egocéntrico hasta puntos delirantes, monotemático, cínico por sus críticas injustificadas a otros novelistas a los que les debía mucha de su inspiración formal (por ejemplo, en el caso de James Joyce). Pero es que Malcolm Lowry está por encima de eso. Su necesidad de escribir es un impulso marcado por esas fuerzas poderosas y ocultas a las que permanece fiel, y por las que finalmente se inmola a sí mismo y a sus personajes en efigie.

Ultramarina (1933) puede considerarse como su primera obra. Narra ese primer viaje realizado a los dieciocho años (canal de Suez, Shanghai, Hong-Kong, Yokohama, Singapur, Vladivostock) como intento de evasión por medio de la aventura. El resultado será el primer enfrentamiento con esa «fisura metafísica inmaterial», con la bebida, con el dolor. Todavía no existe una ruptura total. Permanece unido con el mundo anterior a través del cordón umbilical del amor, su primer amor. Dana Hilliot es el primer seudónimo de nuestro escritor, y el «Oedypus Tyrannus» (el nombre del barco) volverá a aparecer en *Bajo el volcán*. *Ultramarina*, después de haber sido robada a su editor, permanecería durante varios años perdida. Fortuna pareja, aunque en algunos casos peor, correría *En lastre hacia el mar Blanco* (destruida por completo en el incendio de su casa en 1944); el manuscrito en primera versión de *Bajo el volcán* sería rechazado en Nueva York por los editores; la segunda versión, realizada en el Canadá, se perdería en México, y la tercera se quemaría con la casa. *Ultramarina* no tiene otro interés que el puramente autobiográfico; formalmente es sólo el inteligente montaje de sus notas del diario personal.

Por el canal de Panamá (4) es una narración corta correspondiente al libro *Escúchanos, oh Señor, desde el cielo, tu morada* (título tomado de un antiguo himno de los pescadores de la isla de Man: «Escúchanos, oh Señor, desde el cielo, tu morada. / Como antaño en vano penamos la noche entera. / A menos de que con nosotros Tú vayas, que eres la luz. / Ven, pues, oh Señor, que podamos ver Tu rostro. / Tú, Señor, gobiernas la cólera del mar. / Cuando fuerte es la tormenta y furioso el temporal. / Poderoso es tu brazo, frágiles nuestras barcas. / Préstanos tu ayuda, recuérdate de Galilea. / Amén»), compuesto por otra serie de relatos. Casi todos se refieren a viajes, algunos por Europa. Destacaríamos, de entre todos ellos, *El estado actual de Pompeya* (a pesar de la indiferencia con que trata el tema, y que lo equipara a las reflexiones más burdas del peor turista yanqui), *El sendero del bosque que lleva a la fuente* y, sobre todo, *El más valiente de los barcos*, donde se reencuentra con algunos de sus autores preferidos, O'Neill y Conrad. Este conjunto de

narraciones cortas estaba casi terminado cuando Lowry falleció. *Por el canal de Panamá* fue anotado y meditado durante un largo viaje de Canadá a Europa en el año 1947. Sigbjorn Wilderness es el autor de una novela de la que el personaje principal es Martin Trumbaugh. Sigbjorn aparecerá nuevamente en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*. El relato no llega a ser más que un esbozo, pero tiene bastante importancia, pues en él Lowry vertió gran parte de sus ideas literarias. Desfilan con mayor o menor fortuna muchos novelistas antiguos y contemporáneos; sus influencias y deudas formales y temáticas, y los procedimientos literarios heredados y transformados sobre las lecturas de Faulkner, Aiken y James. Nosotros podríamos añadir algunas más, no reconocidas, como las de Joyce y Kafka. No existen explicaciones del por qué del viaje; es un síntoma más que un acontecimiento.

Lunar Caustic, escrito en 1934-1935, es una incursión surrealista en un ambiente de hospital psiquiátrico. *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* (5) fue escrita (o, mejor dicho, anotada y esbozada) a raíz de un viaje de Lowry y su mujer a Cuernavaca, en donde había vivido con su primera esposa en el año 1936. El interés del escritor por este retorno se centra fundamentalmente en la idea inconsciente de «peregrinación» al lugar del ritual; en donde Juan Fernández, un compañero mexicano de «orden», ha fallecido hace unos años (sin que lo supieran).

Trabajó durante nueve años en *Bajo el volcán* (6). Se publicó en 1947, sin demasiada aceptación popular. Todo lo que puede decirse de Malcolm Lowry está allí. Un año después de haber sido asesinado el cónsul, un grupo de amigos (casi en tono de discípulos) evocan su muerte a tiros, recordando todos los acontecimientos de ese día, en el que también morirá Ivonne, su mujer, coceada por un caballo. Cada personaje, cada situación tienen un valor simbólico, que se puede analizar desde el punto de vista literario hasta el cabalístico, sin olvidarse, por supuesto, del psicoanalítico. Cuernavaca se convierte en la representación desolada de ese mundo interior, en donde el cónsul se debate en esa mística y esa ascética del camino más difícil y tortuoso. El cónsul Geoffrey Firmin mantiene en esa misma década de los años cuarenta una lu-

cha por desentrañar el último significado de la existencia paralela a la de otros personajes simbólicos, como Virgilio en la obra de Hermann Broch *La muerte de Virgilio*, o Ulrich en *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. Malcolm Lowry tenía la intención de que todas estas novelas compondrían un volumen de una serie de seis o más, con el título general de *El viaje que nunca termina*. *Bajo el volcán* sería el eje central de todas ellas. Lowry, junto con otros escritores ingleses como Lawrence Durrell o Robert Graves, es un caso aislado en la narrativa inglesa contemporánea. Sin compañeros de generación, con un trabajo totalmente personal, desprendido de la tradición literaria de su país (excepto en ciertas inclinaciones hacia el género de la aventura). Muchos estudiosos lo consideran canadiense. El mismo (y volvemos a tomarlo bajo la máscara del cónsul) se consideraba un apátrida, un exiliado del mundo. El autor de *Ultramarina* está en la mejor línea de la narrativa norteamericana, sobre todo en ese intento permanente de fundir lo literario con lo vital y viceversa.

No hace mucho tiempo Pedro García Montalvo recogía, por primera vez, una serie de relatos de juventud de Lowry publicados en diferentes revistas y nunca más vueltos a reeditar. También una novela inacabada, *Ghostkeeper*, aparecida recientemente en la «American Review». El volumen (7), además, tenía el gran interés de contener un relato referente a España, «Toros de la Resurrección». Durante el mes de marzo de 1933 se acerca, con Conrad Aiken y su mujer, a Granada, si bien esta ciudad andaluza es el eje de la narración, surge también Toledo, El Greco, San Juan de la Cruz y toda una larga serie de evocaciones paisajísticas, ambientales, culturalistas, sobre las que intenta apoyarse para reflexionar en ese ambiente extraño y sugerente de una tarde de toros. *Goya el oscuro* es la otra referencia española del joven Lowry, publicada en 1930 (en *Bajo el volcán* ya hemos visto las frecuentes referencias a la guerra civil española). Los otros cuatro relatos son: *A bordo del West Hardaway*, que tiene como protagonista a Dana Hilliot, el mismo personaje de *Ultramarina*, en cuyo libro podría encajar perfectamente como un capítulo. El mar adquiere de nuevo una presencia absoluta y sirve de espejo, en el cual se refleja esa escuela dura y cruel de la vida. *La habitación del hotel en Chartres*, *El Havre* y *La conferencia* son pequeños

(4) *Por el canal de Panamá*. Editorial Era, 1969. En *Escúchanos, oh Señor, desde el cielo, tu morada* (Editorial Tiempo Nuevo, 1971), se incluyen además de *Por el canal de Panamá*, *El más valiente de los barcos*, *El raro consuelo que da la profesión*, *Una elefanta y el coliseo*, *El estado actual de Pompeya*, *Gin y varas de oro* y *El sendero que lleva a la fuente*.

(5) *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*. Editorial Monte Avila, 1969. Con un interesante prólogo de Douglas Day.

(6) *Bajo el volcán*. Editorial Era, 1964. Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz. Acaba de aparecer publicada por Bruguera la primera edición española de esta novela en la misma versión.

(7) *Ghostkeeper y otros relatos de juventud*. Ed. Pre-textos. Valencia, 1979.

experimentos que ayudan a tener una visión más global de su autor, pero en absoluto diferente. *Ghostkeeper*, más que una novela inacabada es un esqueleto, una primera escritura sin un rumbo demasiado fijo. El resultado de todos estos materiales nos reafirma en nuestras opiniones: Lowry desarrolló a lo largo de toda su vida y literatura una autofagia que culmina de manera maestra en *Bajo el volcán*.

Pero la obra de Lowry no abarca exclusivamente los terrenos de la novela; su creación poética también fue abundante y se recogió bajo el título de *El rugido del mar y de la tempestad*. Diferentes versiones fragmentarias se han ido sucediendo en nuestro país. Leopoldo M.^a Panero ha sido uno de sus traductores par-

ciales, y Antolín Rato, el último hasta ahora. *Poemas* (8) (una traducción de la edición de los *Selected poems of Malcolm Lowry*, preparada por Earle Birney con la colaboración de la viuda del escritor) nos da una idea muy clara de lo que era el poeta. Las mismas obsesiones (el mar, la preocupación existencial, la anotación permanente, la casi y constante imposibilidad de la obra totalmente terminada), pues muchos de estos poemas son un complemento a sus novelas. Los versos están llenos de imágenes, de homenajes a poetas como Dante, Shakespeare, Rilke, Yeats o al autor suicida de *El puente*, Hart Crane, que lo une a la tradición literaria de Bierce (autoexiliado de

(8) *Poemas*. Editorial Visor, 1979.

los Estados Unidos e incorporado al México insurrecto contra el general Huerta, donde desaparecería sin dejar rastro en el magma de aquella revolución, posteriormente frustrada) y otros escritores malditos. En todos los poemas reunidos en *Trueno más allá del Popocatepetl*, y especialmente en «Para Bajo el volcán» (9), Malcolm Lowry utiliza este género literario como confesión y reflexión. El poema se salva por su contenido, a pesar de su retórica, y en él siempre surge el mismo Lowry de siempre, aquel que pasó toda la vida anotando su vida.

CESAR ANTONIO MOLINA

(9) Además de estos libros existe otra obra de interés de Lowry editada en España: *El volcán, el mezcal*, con prólogo de Jorge Semprún reúne varias cartas. Editorial Tusquets, 1971.

LUIS EDUARDO AUTE, PRISIONERO DE ZENDA

Hace tres años, el crítico Antoni Batista escribía en el *Diario de Barcelona*: «Aute es un poco polifacético de la comunicación: pintor, compositor, poeta, intérprete...»; de todas sus artes, aquí, hoy, nos quedaremos con la del verso, aparezca éste donde sea; y tal falta de escrúpulo nos obliga ya a una diferenciación, *a priori* estamental: a) los poemas del «divino», y b) las canciones del profano. Algo así como si la canción fuera la hermana golfa del poema (el Cantar de los Cantautores... y la Copla). Nosotros no diremos nada, escribiremos apenas, llevados por la mejor voluntad, retratando fielmente la conversación de una tarde de otoño y reuniendo la promiscua procesión de datos indispensable a todo adicto a la bibliografía. Y empezaremos precisamente por esta última:

«Luis Eduardo Aute nace en Manila, islas Filipinas, el 13 de septiembre de 1943. Se traslada a España en 1953, residiendo primero en Barcelona y posteriormente en Madrid. Empieza a pintar a los ocho años, y hace la primera exposición individual en Madrid, a los dieciséis años. Desde entonces expone sus obras en diversas ciudades del territorio español y en Francia, Bélgica, Italia, Brasil, Estados Unidos, etcétera, con cierta regularidad, habiendo participado en la Biennale de París en 1965, en la Bienal de São Paulo en 1967, en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, en Madrid, en 1974, etc. Le conceden el Primer Premio de Pintura en la XXVII Mostra Michetti, en Francavilla al Mare, Italia, en 1974. Pisando otro terreno, se interesa Aute por el cine, y trabaja como meritorio de dirección en varias películas, entre ellas "Cleopatra", de J. L. Mankiewicz. Dirige tres cortometrajes, de los cuales uno, "Minutos después",

es seleccionado para la II Semana de Cine de Autor, de Benalmádena, en 1970. Comparte estas actividades con la canción. Es autor, compositor e intérprete de canciones recopiladas, hasta la fecha, en diez "elepés", numerosos "singles" y algún "EP". Han grabado canciones cuyas intérpretes como Massiel, Maysa Matarazzo, Mari Trini, Rosa León, Ana Belén, Marisol, Las Madres del Cordero, Ed Ames, Desde Santurce a Bilbao Blues Band, Nuestro Pequeño Mundo, etc. En el verano de 1978 va como invitado de honor al Festival Mundial de la Juventud, en La Habana, Cuba. Escribe música también para diversas películas, dirigidas, entre otros, por Jaime Chávarri, Angelino Fons, Adolfo Marsillach, Fernando Fernán Gómez, Enrique Brasó, Francesc Beltriu, Fernando Méndez Leite, etc.»

En cuanto a libros publicados—que aquí es lo que más cuenta—tenemos: *La matemática del espejo*, publicado en 1975 por Editorial Angel Caffarena, en Málaga, y recopilando poemas trabajados entre 1970 y 1975; en 1976, la Editorial Demófilo publica una antología de emergencia bajo el título de *Canciones y Poemas*; tres años pasan antes de una nueva entrega del bardo Aute: *La liturgia del desorden*, editado por Peralta en la colección de poesía de «Hiperión», con prólogo de Antonio Martínez Sarrión, e incluyendo íntegro—sin cambios—el primer libro *La matemática del espejo*. Por último, anotamos también, en este apartado dedicado a publicaciones, la aparición en 1980 del libro *Canciones* (también en Libros Hiperión y en cuya revista homónima, Aute, figura como miembro del consejo editor). Todo esto constituye lo que, en el transcurso de la conversación, dimos en llamar «primer período poético» del

Aute escritor (que en fechas comprende: desde 1966 a 1978); del «segundo período poético» es primera muestra su último disco LP, «Alma», y la producción, aún inédita, escrita en estos dos últimos años.

1.0 EL PECADO DEL ADOLESCENTE; la expresión surge, en medio de la discusión, como pretexto último a una protesta reiteradamente esgrimida por el amigo reseñador. Aute se acaba reconociendo adolescente en la mayoría de esos gestos de rebeldía que en forma de insulto estético, de agravio conceptual o de agresividad plástica salpican por doquier—de sangre y vómitos—su breve producción poética, o poemática. En tal tesitura, «degustamos» con remilgos el programa escatológico de Luis Eduardo Aute: cadáveres / vómitos / muñones / náuseas / bilis / sepultados sarcófagos sepulcrales / sangre de todos los grupos / póstumias cenizas / carroña / alguna mosca / algún monstruo saturnal / mortajas / enterramientos / Ella-la-Muerte / fantasmagorías / y algún que otro espectro. El tremebundismo de Aute prospera—ya lo hemos dicho—como grito de protesta, como agresión de adolescente. Y es, más que esnobismo, *schwobismo*. Insulto antes que mueca. Inútil, pues, relacionarlo con el grito de la pintura de Edvard Munch. Aute no es un demente. No esquizo, no paranoico, no enfermo. La tristeza no es una enfermedad—por el momento—, la rabia tampoco. Aute es... simplemente Luis Eduardo.

*Sí, hay tardes que tardan
algo más de lo prudente en dejarme
ser.*

Descartado queda titular «Psicopatología de la escatología cotidiana» este apartado de la reseña. Más sutil sería nominarlo «El recurso del método». En la conversación, buscando referencias locas, Aute es tildado de macabro, cual Marco Ferreri. En el papel, sobran ejemplos con suficiente autoridad: *Me apresuré a emitir un vómito*, escribe Aute en su «Elegía al aceite de ricino»; en el mismo libro (*) hallamos la cita de un poema completo:

*Me congratulo,
sin ánimo de ofender a nadie,
por mí—por supuesto inadmisibile—facilidad
de congratularme
frente a mi propio cadáver.*

«Enhorabuena».

1.1 SIMBOLOGIA DEL ESPEJO, o el tercer viaje de Luis-Alicia Aute. Surge ahora en la victoriana conversación—rebasada la hora del té—, el fantasma sempiterno del *espejo*; al auténtico Aute, plano sobre el espejo, dibujado a todo color. De la bibliografía tomo con gesto decidido *La matemática del espejo*: un título asumido y superado ya por el bardo Eduardo. Pero la simbología del espejo permanece, sobrevive al paso del tiempo. En nuestra charla, el asunto aparece con apariencia y redundancia de clave; el espejo como método de «introspección racional de los fantasmas personales» (el espejo es la mesa de trabajo, el papel en blanco, el lienzo impoluto, la guitarra inmóvil).

En el álbum «Sarcófago» (séptimo LP de la discografía de Luis Eduardo y representación musical fiel

a los poemas del primer poemario de Aute), la simbología del espejo prolifera aquí y allá: *blando / poroso razonamiento ante el espejo* (del poema-canción «Tímidos suicidios en ayunas») casi citando a Leonard Cohen; *como las palabras en su doble trampa / de muro y espejo* (de «El terror que producen las uñas»); *...tan culpable soy como ese cuerpo tuyo / que me acuna con espejos / rotos* (de «Todo va bien»); y en suma, *la matemática del espejo*, ejemplo expeditivo que hallamos dando título a un poema del libro del mismo título (p. 99), luego hecho canción, como todos los contenidos en «Sarcófago».

Con cierto orden, emprendemos la busca del maldito símbolo—el espejo ese—en la *Liturgia del desorden* (segundo poemario de Aute). Pero aquí nos llama más la atención la varia presencia de otros signos en rotación (!): la esfera... la Música... la fuerza que la razón esgrime, y sobre todo, la continuidad en la obra de Aute del juego de palabras, la paradoja, la trampa del lenguaje. *Dios te bendiga pordiosero* (p. 42). Ejemplos buenos, malos, para todos los gustos y de todos los tamaños. Sentencias simples (*la distancia más corta entre dos puntos es la Música*, p. 28):

*No es jugador
quien impone reglas al juego;
es un impostor.*

(p. 26)

Afición o vicio por el juego de palabras. Palabra-concepto. Juegos verbales. Juegos conceptuales. Juegos florales. Juegos reunidos.

*No sabría decirte nada,
no sabría o sí
sabría sólo sabría decirte decirte nada.*

(p. 51)

«O sea, en otras palabras»:

*Digámoslo de otro modo:
no se advierte ninguna modificación notoria
al anterior modo.*

(p. 43)

Aute, defendido y producido por un insigne de la poesía española contemporánea, Caballero Bonald, es lo suficientemente sincero como para considerarse un «poeta menor»; y lo es porque aborrece la función de la palabra: comunicar la confusión, poner puente de oro al engaño. Pero Aute es un «nombre mayor» en la Historia de la Música Española Contemporánea. Tiene su sitio exacto. Y, en mucho, se lo debe a la personalidad de sus textos.

Como cantante-autor-compositor, Aute ha vuelto su mirada a lo que de bueno y hermoso tiene el ser humano, giro magnífico expuesto ya en su décimo álbum discográfico, «Alma». Por aquí el camino es aún más difícil; pero más loable, desde mi punto de vista. Con esta conclusión dejamos la conversación. Ya en la puerta, me despido del Aute-como-hombre; en la mesa, cual en un espejo, han quedado un grupo de poemas abocados a la esperanza, y criados en la desesperación. Al llegar a casa, pongo su último disco y comienzo mi trabajo.

(*) Para las citas utilizaré la edición de poesía Hiperión, que con el título *La liturgia del desorden* (Madrid, 1979), recoge toda la producción poética de Aute, publicada hasta la fecha.

ELIO VITTORINI, CUARENTA AÑOS DESPUES

Me sentía agitado por abstractos furores; y pensaba en el género humano perdido. Inclínaba la cabeza; llovía; no cambiaba una sola palabra con mis amigos, y el agua entraba en mis zapatos.

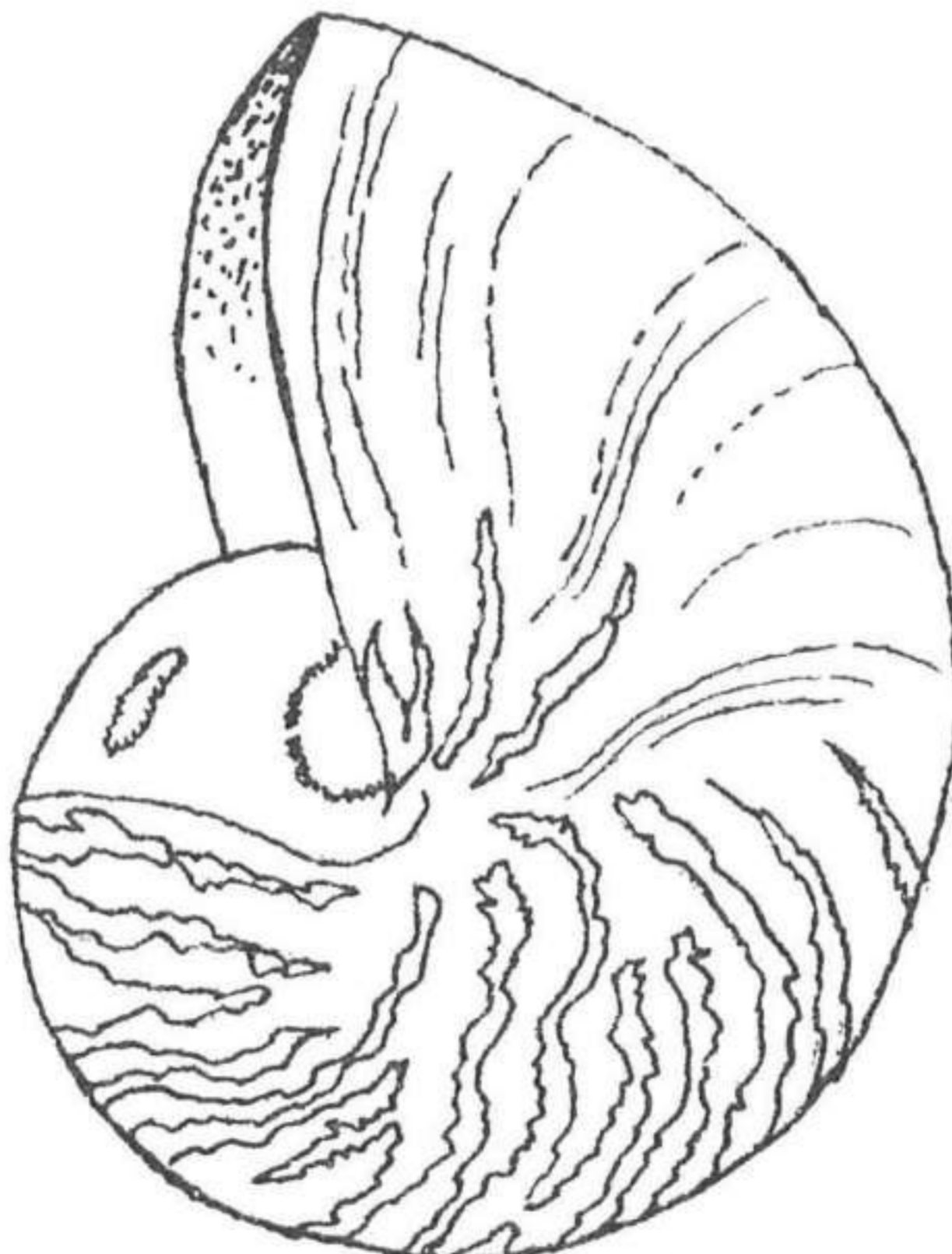
I

En virtud de una de esas garrrafales contradicciones—que por flagrantes no suelen distinguirse—, Elio Vittorini, el más importante quizá de los narradores italianos en lo que va de este siglo, se inscribió (como él dice) en el *fascio*. «Me había inscrito en 1925, aún frecuentaba la escuela, como ocurrió con todos los demás estudiantes» (1). Tenía catorce años cuando ocurrió la marcha sobre Roma y Mussolini aún ejercía de una especie de «socialista», postura que los entusiasmos juveniles denominaban *fascismo di sinistra*. En aquel momento histórico los acontecimientos ayudaban a la confusión: el fracaso del «internacionalismo proletario», el derrumbe de los sueños de los últimos estertores románticos, la estúpida carnicería de 1914 a 1918, la vía aparentemente cerrada del capitalismo que había provocado aquella contienda universal, la muerte de Lenin y la entronización de Stalin con la reinstalación de la política imperial de la santa Rusia; todo eso, más lo que cada joven ponía de la cosecha de sus propios sueños, ayudó al equívoco en Italia como, luego, en la España de José Antonio. Inútil es negarlo: el maniqueísmo vendría después, cuando Malraux reinvente esa palabra. Mientras tanto, lo mejor de la juventud italiana se fabricó la ilusión de que el fascismo podría transformarse en una especie de colectivismo, en la doctrina y en la práctica de la solidaridad humana, por encima de las desigualdades multiplicadas por ese «capitalismo podrido» que el dictador-vengador-maestro denunciaba.

II

Elio Vittorini nació en julio de 1908 en Siracusa, «una ciudad de marineros y campesinos, construida en un islote que un largo puente une a Sicilia», desde donde, cuando tenía siete años, vio naufragar un barco cargado de chinos. Allí, en los campos

vecinos a su pueblo natal observaba trabajar a los agricultores que, en las tardes entre las siete y las nueve, regresaban a sus casas para guardar sus bestias—asnos, mulos, caballos— y retornar a sus labores a las tres de la mañana. Aquellos campesinos eran sus parientes: «tíos y primos por parte de madre», ya que todos sus parientes paternos eran marinos. Su padre había sido un modesto empleado ferroviario. El resto de aquel lugar era un desierto asolado por la malaria y los latifundios sin cultivar. Allí es donde Vittorini leyó su primer libro: una adaptación para niños del *Robinson Crusoe*. En la escuela fue un alumno desalentado que no logró ni quiso diplomarse en nada, hasta que a los diecisiete años la abandonó para siempre. «Un funcionario de ferrocarriles tiene billetes de viaje gratuitos para sí y para su familia y un día escapé de mi casa con un billete válido para toda la red ferroviaria italiana y con cincuenta liras en el bolsillo. De día visitaba las ciudades, de noche, para no pagar albergues, viajaba. Fueron tres fugas en cuatro años... Me marchaba para ver



M. Acquaroni

el mundo, para ver lo más que me fuese posible de la gente del mundo, del mismo modo que leía para saber del mundo. Pero a la cuarta vez ya no regresé...» Lo haría sólo doce años después, como Silvestre, su personaje de *Conversazione in Sicilia*.

III

¿Qué había ocurrido mientras tanto? Vittorini era ya un joven de treinta años que había comenzado a transmutar en símbolo la materia narrativa.

En 1927—dos años después de abandonar la casa paterna— participó en la construcción de un puente, hazaña que lo llenaría de orgullo. («Construir un puente no es lo mismo que construir una mesa o construir una casa..., se trabaja de noche y de día sin parar, sin pensar en otra cosa que en el trabajo para ganarse el pan y vencer.»)

Pero también había comenzado a escribir—*prose varie, racconti*—. Uno de esos cuentos breves fue publicado en un periódico que dirigía Malaparte, quien lo animó a seguir escribiendo. Lo hizo y pronto fue colaborador habitual de *Solaria*, una revista florentina donde publicó la mayor parte de sus historias breves que en 1931 integrarían *Piccola borghesia*, su primer libro. Desde entonces, a raíz de su integración en *Solaria*, sería un *solariano*, «solariano era una palabra que en los ambientes literarios de aquellos días significaba antifascista, europeísta, universalista, antitradicionalista... Giovanni Papini nos injuriaba por un lado y Farinacci por el otro. Nos llamaban también puercos judíos por la hospitalidad que en aquel grupo se daba a escritores de religión hebrea y porque se hablaba bien de Kafka o de Joyce. También nos llamaban chacales. Nos llamaban hienas...».

Aparte de escribir, corregía pruebas en el diario *La Nazione*, que aparecía en Florencia; su lugar de trabajo era una especie de jaula de cristal en el centro del salón, donde también trabajaban los linotipistas. Cumplía allí el turno de noche, desde las nueve treinta a las cinco treinta de la mañana, en deplorables condiciones para su salud. Pero es allí donde tuvo la fortuna de conocer a un viejo linotipista que había estado en el extranjero y conocía el inglés. El joven Vittorini no había olvidado *Robinson Crusoe*, su primera lectura, y *Fu sul testo del Robinson Crusoe, leggendolo y traducendolo parola per parola scrivendo sopra ogni parola inglese la corrispondente parola italiana...* Después, rememora en su *Diario*, continuaba solo, como un sor-

(1) ELIO VITTORINI: *Diario in pubblico*. Ed. Bompiani, Milán, 1976.

domudo, con textos también de De Foe, y de autores del Setecientos y del Ochocientos, o de autores contemporáneos, también de americanos, hasta el día en que se halló en condiciones de poder traducir correctamente. Este fue el comienzo de aquello que luego sería saludado por Cesare Pavese como suprema maestría (carta del 27 de mayo de 1942).

El encuentro con la gran literatura en lengua inglesa fue para Vittorini de gran importancia. Pero fue el reencuentro con su propia tierra —Sicilia— lo que, por fin, le daría todo el poder y el sentido a su obra. Pero inmediatamente antes de eso está España, la guerra de España, aquello que echaría definitivamente por el suelo sus infundadas esperanzas en un mundo justo, fraterno y ordenado a ser construido por un *fascismo di sinistra* (prodotto —él lo dirá entonces— *di una contraddizione insostenibile che solo la loro ingenuità poteva sperare di comporre...*).

IV

Renato Serra (2), bien leído por Elio Vittorini, había dicho que la guerra es sólo un hecho, como tantos otros en este mundo, un hecho enorme, pero sólo eso. No cambia nada, absolutamente, en el mundo. Ni siquiera cambia la literatura. Vittorini, en cambio —y aquí también coincidía con su admirado y traducido Hemingway quien sostenía que ningún escritor podría llegar completamente a serlo sin la experiencia de una guerra— pensaba que nada, después de la guerra, podría ser como antes y, sobre todo, la literatura que, a partir de 1945, debía superar el egoísmo y la irresponsabilidad, reclamados para sí por ciertas tendencias «puras».

Y fue la guerra de España el hecho que impactó definitivamente a Elio Vittorini sacudiendo sus últimas

(2) R. SERRA: *Esame di coscienza di un letterato*, 1915.

utopías de un *fascismo di sinistra*. La lucha antifascista en España y el viaje a las fuentes que había significado escribir *Conversazione in Sicilia*. Esta obra, fundamental en la literatura contemporánea italiana, comenzó a publicarse en capítulos en la revista florentina *Letteratura* durante el otoño de 1937. Mientras tanto, la guerra en España se había convertido en el preludio atroz de una contienda antifascista mundial. «Esta fue la escuela —escribirá E. V.— para la mayoría de nosotros: la guerra civil en España, la misma versión fascista de la guerra civil en España, todo aquello que los periódicos fascistas escribían de la guerra civil en España y cuanto se podía escuchar pegando el oído en los auriculares de una radio a galena a través de las primeras voces no fascistas que, finalmente, llegaban a nosotros: Madrid, Barcelona.»

La primera edición de *Conversazione in Sicilia* fue de trescientos ejemplares y la censura lo dejó pasar, quizá por una de esas omisiones propias de los aparatos perfeccionados. O tal vez por eso: porque eran sólo trescientos ejemplares. A pesar del escaso tiraje, la crítica lo acogió bien y, en 1942, Bompiani se arriesgó con cinco mil ejemplares. Un mes después esta edición estaba agotada y la segunda fue lanzada inmediatamente. Pero entonces la crítica oficial lo fulminó acusándole de «antinacional», «inmoral», etcétera. «Un día de otoño de 1942 —contaría el mismo E. V.— me llegó un telegrama. Era una orden para presentarme a la federación fascista de Milán...»

España, la lucha del pueblo español, lo llevó a «buscar aquello sobre lo que debía escribir», aquello que debía decir, y decirlo, «en el reino fascista de Italia, decirlo de cara al público, de cara al rey, de cara al Duce..., las cosas de la tierra, de sus hombres, de los compañeros queridos que conocía y de los que no conocía, de aquellos a quienes llamaba Vasco, Giansiro, Romano, Eusebio, Battista, Sandro y de aquellos cuyos nombres ignoraba;

de los niños que eran los míos y de una mujer que no era mi mujer (...). *Más hombre*, pensaba. Creía ver en estas dos palabras españolas lo que era la guerra de España y qué eran las noches junto a mis amigos escuchando la Radio Madrid, Radio Valencia, Radio Barcelona; y no era, en el fondo, mi pensamiento otro que aquello de *más hombre*. *Che cosa vuol dire más hombre? Inmagino voglia dire, se l'espressione esiste, «più uomo», ma nella mia storia é esistita, certo esiste nel libro che fu poi Conversazione...*»

Cuando se presentó en Milán ante el jerarca escuchó «durante tres cuartos de hora» cómo le llamaban «canalla». Era por el libro. Y fue advertido que sería expulsado del *fascio* como sanción por haberlo escrito. Pero esta pena no pudo cumplirse puesto que Elio Vittorini no pertenecía ya al partido, del cual había sido expulsado en 1936.

«Así —escribirá, finalmente, en 1945— se formó la educación política de los italianos que ahora han derrotado al fascismo y quieren construir un país nuevo: no por transmisión de experiencias de padres a hijos y de viejos a jóvenes, pero sí por duras, brutales, lecciones directamente obtenidas de las cosas y por ellas, por lentas maduraciones individuales, por descubrimientos fatigosos de la verdad, por autoeducación, y todo después de julio de 1936 hasta mayo de 1939. Al viejo antifascismo italiano no lo pudimos hallar más que después (...). Lo encontramos por la guerra civil española. Y lo encontramos porque la guerra civil de España nos había enseñado a buscar...»

Tal es la verdadera historia íntima de la obra de un hombre que, como diría Pavese, ha sido la voz anticipada del período clandestino —amores desnudos y vitales, abstractos furros que se encarnan, todos, con misiones heroicas— de un hombre que ha *presentado* la época y le ha dado su mito.

HECTOR TIZON

J. D. SALINGER: EL EMPERADOR DEL HELADO

Si J. D. Salinger hubiese sido pianista, habría tocado dentro de un armario. Pero casi da igual, *escribió* dentro de un armario a todos los efectos, o en el interior de un buzón de correos en la propicia Nueva York, si se prefiere. Tan singular individuo merece que se le otorgue, o al menos comparta, el título de *Emperador del helado*, como el poema de Wallace Stevens. Sólo el más fino olfato del *Tao* advierte en los honores una desgracia semejante a la del propio cuerpo. Y así es como este

presumible autor, judío en su origen, teórico del Advaita Vedanta, un si no es cometa Halley, o Pynchon 49 (cábala del 13 y buzones, ¿acaso no estaría en uno de ellos J. D.?), combina bajo la clandestinidad de estas claves una más, la del acostumbrado nómada Stevens (Wallace) en la intimidad de *haber llegado a un punto en que ya no podemos creer verdaderamente en nada que no reconozcamos que es una ficción*. Salinger sabe que no todos los lectores son expertos, pero en su iluminado ci-

nismo nos confiesa que en su mente hay un lugar preparado para cada uno de nosotros, afirmación que remata tan candongo, acurrucado sobre la alfombra y tres horas de toldo onírico, por encima. Y así deviene *Seymour: una introducción*, o el resultado de una acusada conciencia de lo que supone la regata del tiempo en el tortuoso río de Parménides. *Seymour...* es el proyecto más ambicioso de Salinger por desarticular la estrategia de otro fantasma superior a él: su hermano Seymour, que disfruta ante todo de la atemporalidad de su mito: una inteligencia *despegada*, como un Henri Michaux de la calle ochenta y seis, unas decenas de *haikus* que la viuda (motejada miss Buscona Espiritual 1948) retiene con la fuerza de un *yack* para darle virote al pobre J. D.; y, en fin, un proyectil del 7,65 aplicado debidamente sobre la sien derecha (de Seymour, naturalmente) que ha llevado a su luna-diel oculto entre sus juegos de calzoncillos y camisetetas (marca «Ortgies») a un hotel cualquiera de Miami Beach.

Existe un hecho, nada gratuito por otra parte, que invita a reparar y remite de la lectura de Salinger a la de Onetti: más patente, aunque subjetivo (incorregible): una ojeada a *Un día perfecto para el pez plátano* y otra a *El infierno tan temido*; la coincidencia del suicidio en ambos es, si se quiere, lo más anecdótico; ahora bien, tanto el cuento de Salinger como el de Onetti hacen de quien los lea un *vigilante irracional*; y lo que a uno le salva de perder la cabeza cuando empieza a sentirse así, ante una situación que el sentimiento de alarma provoca y se manifiesta dando cabida a una de tantas formas de imperfección que posee el conocimiento (los datos que al lector le han sido fabulados son producto de un insólito, incluso caprichoso, original sumario de datos sometidos a brutas e inmediatas tensiones: la escritura de un hecho real, modificada en el tamiz de los afectos y la memoria) del contemplador incauto: «La última creencia es creer en una ficción que se sabe como ficción. No existe nada más (dice el poeta de Reading). La exquisita verdad consiste en saber que es una ficción y conscientemente creer en ella.»

En efecto, la empresa escrita reunida por Salinger en *Seymour: una introducción* es también la más amenazada: el discurso de *apegos* en torno a Seymour es alternativo con una amilanada suerte de ensayística que atiende más a dar coherencia a un conglomerado de proclamas íntimas que a configurar una ortodoxia sesuda o discrepante (tampoco lo pretende). Los tiros de J. D. no van por ahí, sino, como apunto más arriba, a emplearse contra el fantasma que derrita una y otra vez el imperio de los helados a J. D., quien, cediendo a su rondalla de cultos diversos (cómo jugaba, cómo vestía, cómo fumaba, pensaba, andaba, transpiraba Seymour), anula una posibilidad más eficaz de poder proporcionarle a su *presente* hermano una descomposición feliz en su *escripultura*.

Así, pues, hay que estar sobreaviso (siguiendo las trampas de Salinger) en quién se confiesa (en este caso J. D. sin máscaras) en público, lo que *no* se confiesa.

EL ESTETA COMO ATLETA

Chuang-tzu arroja suficiente luz sobre este invertido estímulo que es el fraude, con el aserto: «Cuidado cuando los llamados hombres sentados se acer-

can cojeando.» Salinger se nos acerca cojeando en su tullida modestia («Quiso suceder. / Oh, caracol, / trepa al monte Fuji, / pero lentamente, lentamente.») para que en alguna forma se vea rebajado al séquito de ironías y sarcasmos: «Hace falta un payaso para reconocer a otro.» Y echar a correr, de súbito, sin tiempo para que le veas la mano y sí sentir la piedra, recién endiñada en tu propia cresta. A Salinger (igual que a Proust o Blake) no le ha hecho falta buscar el material de su escritura (a menudo *poesía*, en el sentido más equívoco posible que pueda denotar el término), el material le ha buscado a él.

Junto a las últimas aserraduras de su memoria se encuentran los méritos galanteados a lo largo de una severa dinastía de «niños prodigios» (J. D. y sus hermanos) que deben emularse unos a otros con sesudo y circunspecto interés. Serán la tradición familiar y las ondas de una emisora de radio comercial las que les proporcionarán a todos, y a Seymour en especial, serones de hojarasca populachera y una cierta necia cotidianidad en la, ya de por sí, antipatía del recuerdo: *Los niños sabios*, tal se llamaba el programa. Y a renglón seguido la relación de las «víctimas»: Seymour, Buddy, Boo Boo, Walt (quien muere en Japón a causa de un estúpido accidente ya acabada la contienda y será quien inaugure la suma de sucesos nefastos en el clan de los Glass), Waker, Zooey y Franny (impecables *agonistas* de toda una ¿novela?, *memoria* de J. D.), adocenados todos y todas en torno, a la disciplina de hacer-un-buen-papel cara al público, capitaneado de modo indiscutible por Bessie Glass, madre y musolini de todos los vivientes insepultos que componen el hatajo de «Gustavines». Pero la inefable Blessie Glass ocupará a su tiempo los goces de una atención más detenida.

Pero poco o nada sabemos del esteta Salinger como Atleta, tan sólo aquello que tuvo a bien contarnos de su hermano Seymour y su habilidad para jugar a las canicas. Sin embargo, J. D. confiesa haber sido poseedor de las zapatillas (o en su defecto la confesión sirve para la niña de las zapatillas rojas del cuento de Andersen) y la subrepticia creencia de ser el Corredor Más Rápido del Mundo. Ahora bien, y dejando sus declaraciones a un lado, Salinger no parece tener otra afición que el póquer, ni otra gimnasia que el fraude (no olvidemos la máxima de Chuang-tzu). Eso sí, la demostrada (amén de lúcida) vocación de topo que muestra J. D., simultaneada con la de hondero, como oponente activo ante los filisteos del Tío Sam, su Goliat (Broadway hubiera facilitado un King-Kong) y su bamboula editorial, justifican que el *bluff* de identificarlo con un editor del *New Yorker* responda al sensacionalismo de un mequetrefe asociado con Fitzgerald y un par de cervezas en la penumbra de un figón.

No existe vuelta de hoja en lo de afirmar que la escritura de Salinger es la de un equilibrado, acaso el único de sus contemporáneos, y *ese* equilibrio es lo que le convierte en una rara avis en su medio; sus escritos son el producto de una actividad consciente, y *allí* es donde J. D. basa su poética: de la *sabiduría* nace su discurso. ¡Qué oportunas aquellas palabras de Wallace Stevens a Lane Latimer!: fue una gran pérdida para la poesía el que la gente empezara a pensar que el poeta profesional debía ser un marginado o un loco.

En *Seymour: una introducción*, su último libro, publicado en 1959, Salinger va más allá de cualquier controversia, y su discusión termina ahí: convocan-

do en un mismo espacio en blanco (antes de, claro) carta magna, autobiografía, ensayo, y el asesinato insuficiente en *leit-motiv* para un lego (J. D.) cuyos resultados nadie sabrá. Es posible que Salinger haya sacado un provecho de la escritura de este texto candado (o puerta a otros territorios incluso no escritos, pero a J. D., como al sabio del Tao, se le conoce por su silencio), aparentemente el más disperso, y es probable que el de mayor clarividencia: «No se puede discutir con alguien que cree o sospecha con igual pasión que la función del poeta no consiste en escribir lo que debe escribir, sino en escribir lo que escribiría si su vida dependiera de asumir la responsabilidad de escribir lo que debería, en un estilo que excluyese la menor cantidad humanamente posible de viejas bibliotecarias.»

Después sería conveniente compaginar en un *lugar común* (que de hecho lo tienen) a Salinger y Stevens, desechando el pacato aristotelismo de los géneros en favor de la *actitud poética* (sea en prosa o en verso) y de la coherencia interna de sus *hacedores*. Wallace Stevens, en poesía, «marcó un compás de ruptura que parte (apunta Tomás March) de la reflexión sobre la realidad y la escritura y que designa a esta última como no-imitativa sino generadora de *otra* realidad paralela a la de la naturaleza». Salinger, por su parte, debo añadir *altera* esos mismos mecanismos de reflexión sobre la realidad mediante la palabra. Y tanto *El guardián entre el centeno* como *Seymour...* constituyen dos buenos ejemplos de los predicados que advierte March en Stevens. Es decir, que ambos textos escritos en prosa por J. D. obtienen impecables objetivos (siendo entre sí usos distintos de un mecanismo común) en lo que se refiere a un lenguaje capaz de generar la *otra* realidad paralela.

BESSIE GLASS, LA VIGA MAESTRA

*De ese tin-tán y tin, tán, tán
Pueden, tan sólo pueden, promover, madame,
Un jovial alboroto en las esferas,
Que asustará a las viudas. Más, las cosas ficticias
Brillan como ellas quieren. Y brillan más si asustan
a las viudas.*

Los versos de *Harmonium* son sin duda los más aptos y relevantes, sobre todo en lo que se refiere a hacer una síntesis a guisa de introducción de la señora Glass, personaje insoslayable para completar el ámbito de tan peculiar tribu de iconoclastas, con Seymour y Buddy a la cabeza.

La señora Glass es todo un personaje, como pudo serlo en su día *Nosferatu* el vampiro. Su auténtica valoración está en la dimensión de sus parlamentos, confinados a sí misma y su exposición fonética (un monólogo, vamos) al más próximo físicamente: Zooey, por ejemplo, mientras se baña, y ella dale que te pego, intentando arreglar la vida de todos o al menos estar al corriente de las causas últimas que polarizan la actitud de Fanny, la chica, que se ha dado la vuelta en ciento ochenta grados por un misticismo impecable, amén de oriental, por crear alguna discrepancia con Miguel de Molinos, al que ni siquiera ha visto en su vida. Pero ahí está la señora Glass, sentada sobre la tapadera del retrete, fumando como empedernida los extralargos de costumbre, sin parar de interrogar a Zooey en su tibieza de gel y agua, con el jodimiento consiguiente de soportar, hasta en un medio semejante, la obsesiva, desinfor-

mada, cuneiforme presencia materna. Edipo de todos. De uno: J. D. Salinger. Y esto es importante. No olvidemos que al bueno de J. D. le gusta en particular jugar con los puntos de referencia propios y ajenos.

Entremedias del impecable monólogo materno (y equívocamente paternal) nos dirá (J. D.) lo más inopinable en torno a los personajes o al uso que mister Glass hace de las maquinillas de afeitar, nos enumerará sus diversas aficiones, las más acusadas el bricolage y llevar un sempiterno kimono, no me hagan caso, soy daltónico, morado, y ferias así en las que aparecen destornilladores, paquetes de cigarrillos, neurosis, en los bolsillos de cualquiera. La memoria de los Glass es como la de Proust y creo sinceramente que tienen más cosas en común de lo que cualquier aminoácido de la ensayística en general. Asoman unas líneas de Salinger que pueden ser un atisbo de sus resortes y lo que mediante ellos se cuenta, dice así: «He llegado a saber, quizá mejor que nadie, que una persona que escribe en éxtasis de felicidad suele ser un tipo demasiado agotador para tenerlo cerca.» El párrafo, convenientemente modificado en sus formas gramaticales, debería ser integrado entre las enseñanzas del monte Perdido donde se propalaron las bienaventuranzas.

Sólo Seymour, suicida en potencia él, desde pequeño, se huele en cualquiera de sus «retratos», ocupa un lugar, si no más preponderante, sí más amplio que mamá Glass en el horizonte de la memoria de Salinger. Ese edipo conllevado con más o menos inconsciencia queda también patente en las confesiones de J. D., a saber: «Creo firmemente que hay muchísimo de andrógino en cualquier prosista absoluto o en potencia.» Lo mismo, dicho por don Marcel Recherche, hubiese sido plasmado con otra «elegancia», claro que el francés deviene más propicio, aunque no tendría la inmediatez de la escritura de Salinger, uno de sus logros nada discutibles: su *versión* es lo único que nos muestra, no su identidad mítica de cartonnet u otro tipo de variante sofisticada, exigida por los negreros del mercado editorial (lo más ajeno a la escritura). También cuadra en lo antedicho por Salinger del componente andrógino, las cualidades de la mula como tal híbrido; claro que esta última sugerencia presenta un frondoso y ambiguo ramillete de connotaciones: ¡Cada quién, su propia Safo!

UNA SOLICITUD: GUARDIAN ENTRE EL CENTENO

Al menos Salinger no ha pretendido engañarse, bien es cierto que no hay testigos en cuanto a los resultados de su empresa. Pero su absoluto anonimato: una escritura y un seudónimo suscriben toda explicitud. Su coherencia es ser lo que es. Y aun así no eludió interrogarse con sereno *cinismo* y misericordioso *pudor*, contándonos: «Es un milagro que al escribir no seamos más cobardes de lo que somos.»

J. D. no se acercó a la escritura en busca de seguridad (de ninguna índole). Lo que hizo, si es que acaso no resulta una grosería, fue remachar evidencias, porque su única vocación era la de vigilante entre el centeno, que por ser tan crecido oculta en su estatura la de una banda de niños que corretean inconscientes de la existencia de un peligroso terraplén ultra los cereales: y ahí precisamente se emplaza su misión, preservarlos de la caída fatal.

En efecto, el lector avisado se habrá dado cuenta de cuán poco factible es llevar a la práctica tal actividad, tal y como están dispuestos los aprendizajes y otros variopintos enseres del *status*. Salinger, en su momento, también llegó a advertirlo, y obrando en consecuencia, lo contó, entre el centeno, eso sí. Y no cabe duda de que éste es su libro más poético, más creativo, y donde su *pirueta* resulta sumamente espectacular. Así lo creyó y así lo puso en práctica con el mismo desparpajo y desfachatez con que lo hiciera Chandler cuando descubrió en Marlowe a su agente clandestino.

Salinger actúa igual que aquella imborrable imagen poética del león encerrado en el laúd. Fraude, cinismo y juego en pos de una *memoria*, una: Seymour Glass, de cuya equívoca fonética, deliberadamente modificada, convoca la unívoca traducción: *ver-más vidrio*; lo mismo que Wallace Stevens observó y dijo en otras palabras: ahora el confín se

hace más diáfano: *la última creencia es creer en una ficción que se sabe como ficción. No existe nada más. La exquisita verdad consiste en saber que es una ficción y conscientemente creer en ella.*

Salinger, en el flotador de su escritura, nos empuja treinta centímetros más cerca del horizonte.

Detrás sólo quedarán: palabras, palabras, palabras.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- J. D. SALINGER: *El guardián entre el centeno*. Alianza Editorial.
 J. D. SALINGER: *Seymour: una introducción*. Editorial Bruguera.
 J. D. SALINGER: *Nueve cuentos*. Editorial Bruguera.
 J. D. SALINGER: *Franny y Zooey*. Editorial Bruguera.
 WALLACE STEVENS: *Harmonium*. (Antología.) Taberna de Cimbeles.
 THOMAS PYNCHON: *La subasta del lote 49*. Ed. Fundamentos.
 J. C. ONETTI: *Cuentos completos*. Ed. Corregidor.
 Lao-Zi. Alfaguara. Clásicos.
 SUN-TZU: *El arte de la guerra*. Ed. Fundamentos.

ERNESTO PARRA

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

EL AMOR COMO LENGUAJE DE LOS OJOS

ROLANDO CAMOZZI: *Aproximaciones al amor*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1980.

En un mundo de comparaciones, conocemos cada cosa por la existencia de su opuesto. Y así como no tendríamos conciencia de la luz si no existiera la sombra, no conoceríamos el amor si no existiera el odio. «Del amor —dice Camozzi—, como de toda realidad inefable, se sabe más por negación: lo que no es. Se experimenta más en la limitación su trascendida presencia o se mide mejor el vacío que supone su ausencia.» Por tal causa, es decir, por tratarse de una realidad inefable, es que los poetas han llegado más lejos que los filósofos en la definición —si la tiene— del amor, ya que es inherente a la poesía decir con palabras lo que no se puede decir con palabras. Para la filosofía, que requiere exactitud conceptual y verbal, un intento de análisis del amor supone un riesgo casi temerario. El amor, tomado en su manifestación primaria, es decir, la unidad de la pareja, es antes una transformación que se experimenta por sensaciones que por nociones. Las leyes aritméticas habituales se alteran: dos que se aman no son dos unos sumados, sino una unidad de dos, y mientras se verifica esa operación (esa mutación) no se racionaliza: se

siente. La misma mutación puede observarse desde el comportamiento del átomo a los cuerpos celestes, pasando por el hombre que es una especie de intermedio consciente entre ambos: el hombre se une a la mujer y causa un efecto derivado, de igual manera que la unión de los polos positivo y negativo produce la electricidad.

Una simple consideración del amor desde la perspectiva física (polaridades desiguales se atraen) sería una brutalidad, ya harta ejercida en estos tiempos por las corrientes ideológicas materialistas. Por el contrario, una consideración del amor desde la sola perspectiva de la fe (en el sentido que le da Fromm, fe como sinónimo de amor) sería una incongruencia. Pero hay que diferenciar matices: no sólo existe el amor por intermedio de la fe, sino también por intermedio de la evidencia, y este es el camino que eligió —a mi entender el único coherente— el autor de *Aproximaciones al amor*. Es decir: creyendo en el amor porque es visible, porque «entra por los ojos», como suele decirse. Pero también en lo que es evidente y visible hay que diferenciar matices:

«El ver apunta más a un acto espontáneo, connatural al sentido de la vista que está puesto para la visión (los animales ven). Mirar supone un ejercicio consciente de libertad, un juicio, una elección, en donde el yo dirige y orienta la mirada (sólo el hombre mira) (...). El ver se resuelve en una función, el mirar transmite un significado» (pp. 59-60).

Razón por la que:

«Me llega la mirada más que los ojos. No me quedan los ojos (...), sino la forma en que he sido mirado. Por eso no es lo mismo que unos mismos ojos me mi-

ren de diversos modos (...). Fundamentalmente, entonces, no importan los ojos, sino la mirada. Ya que, en definitiva, no son los ojos los que miran, sino tú en la ventana de esos ojos» (p. 65).

Todo pareciera indicar que Camozzi se plantea la cognición del amor desde el amor, lo que en gran medida representa una actitud poética más que filosófica. Por eso debe hablarse aquí de una razón apasionada ante la imposibilidad dialéctica de clasificar razonadamente la pasión. Finalidad que él mismo anuncia así: «Para que el pensamiento llegue directo, unitario, con convicción, con ardoroso entusiasmo.» Esto guarda una íntima relación con su poética, especialmente su último libro (*Los ojos deseados*, Ediciones del ilustrísimo Ayuntamiento de Burgos, 1981), en el que a la vez que poesía hace filosofía, de igual modo que en éste hace filosofía con reminiscencias de poesía. Recordemos que otros pensadores (Kierkegaard, Unamuno) considerados existencialistas cristianos, alternaron, o mejor dicho, mezclaron filosofía y poesía cuando reflexionaron sobre el amor. Y que también Chestoff y Theilhard de Chardin lo trataron, directa o indirectamente, agregando pasión a la razón. El plan sólidamente elaborado y correctamente ejecutado que se advierte en *Aproximaciones al amor* puede esquematizarse, para mí, en tres fases:

- 1) El amor es una realidad inefable;
- 2) Lo inefable es real, pero no traducible a un lenguaje lógico y convencional;
- 3) Luego el amor, como realidad inefable, debe ser expresado desde lo inefable, es decir, por medio de una lógica no convencional.

La concepción del mundo de Camozzi, que se repite (insisto) en su poesía y su

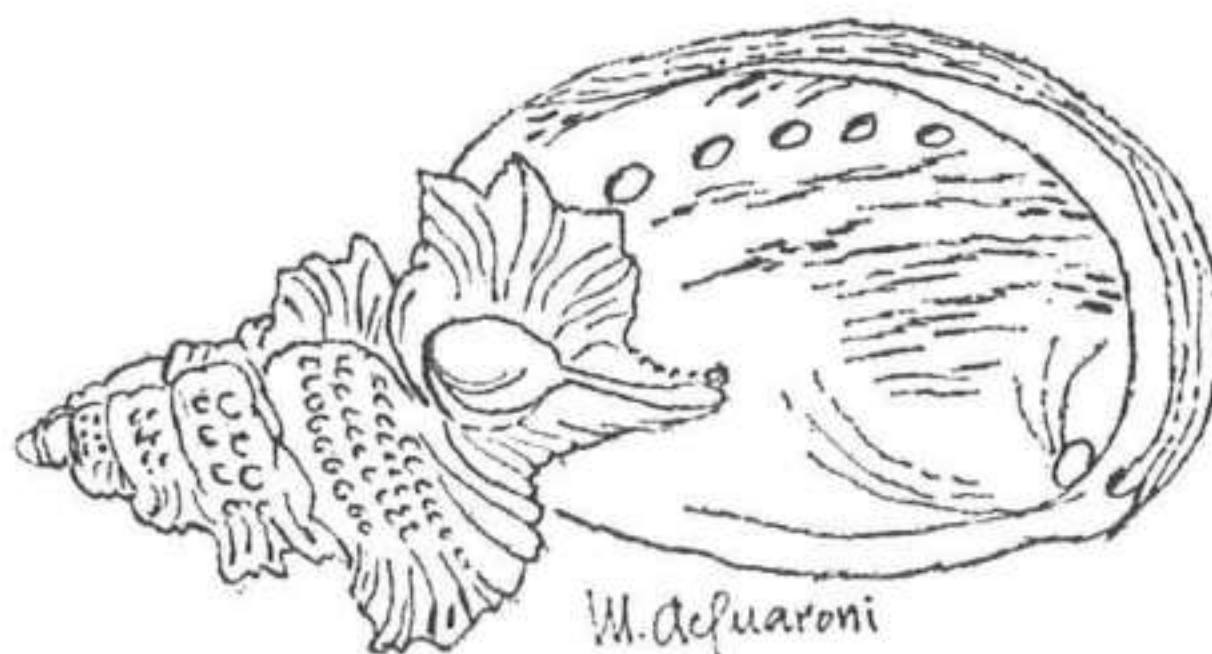
filosofía, más que un sistematizado conjunto de ideas es un deseo, como el de aquel que rogaba: «Quiero ver, Dómine.» Como quien dice: «No me conformo con saber hasta aquí.» Actitud que paradójicamente, por mucho que en apariencia dependa de los sentidos, es filosófica en la más pura acepción del término. Porque, para decirlo parafraseándolo, el ensanchamiento de la mirada es ni más ni menos que el ensanchamiento de la consciencia: («A medida que aumenta la visión / se ensancha el mundo.») El ojo que, al decir del texto bíblico, es el «faro del cuerpo», irradia su luz desde dentro, conlleva una interpretación y un juicio; un sentir, incluso:

«La mirada —dice— es el acto concreto, aquí y ahora, por el cual dos seres humanos visibles por su existencia corporal entran en comunicación. El primer modo de aproximarse al otro, de sacarlo de su anonimato, de distinguirlo del conjunto o de intentar reducirlo, es casi siempre, o siempre, a través de la mirada. Los ojos son el primer sentido de afirmación o de agresión» (p. 55). Inmediatamente reconoce que el tema tiene un trasfondo sartreano (cf. *El ser y la nada*). «Aunque para Sartre —pormenoriza— existe sólo una mirada (mirada de odio) que impide al hombre asumirse como prójimo y como ser-que-ama, su enfoque unilateral permite, por su agudeza y lucidez, intentar y sugerir esa otra mirada más humana y más llena de luz, la mirada del amor.»

He insistido en la mención del capítulo dedicado a la mirada («El amor como ser-mirado», pp. 57 a 67), no porque me parezca más denso y brillante que los otros (en este aspecto lo son todos por igual), sino porque creo que sintetiza más claramente la cosmovisión del autor. Por tal motivo, y a la vez para que este comentario tuviera una unidad, opté por anteponer una parte al todo.

Sin embargo, hay otro capítulo («El amor como ser-pobre», pp. 23 a 33) que considero de especial interés por su vigencia inmediata: la disyuntiva planteada entre el ser y el tener en la sociedad contemporánea. En este sentido no descubro nada si afirmo que un hombre no es considerado socialmente por lo que es, sino por lo que tiene. Es decir: es para los otros no lo que es, sino las cosas que accidentalmente posee o que mejor dicho lo poseen a él. Lo evidentemente monstruoso es que también la sociedad, en bloque, está poseída por las cosas que posee, es por lo tanto una sociedad cosificada, deshumanizada. No cuesta entonces demasiado esfuerzo imaginar cuántos obstáculos se oponen a la más elevada manifestación del hombre: el amor. Tener no es ni siquiera la cáscara, sino apenas el papel que envuelve a la fruta, algo prescindible y ajeno; ser es la semilla, su centro:

«Ser-pobre no se contrapone a ser-rico, pues, paradójicamente, no existe otro modo de ser hombre auténtico que el ser pobre (...). La riqueza del ser pobre es precisamente su ser tal como es, es decir, poseer en la limitación la provisionalidad constructiva de su ser. Así se va haciendo y realizando, necesitando y compartiendo. Toda riqueza que no provenga de y esté referida a este modo radical de ser, se sitúa en el ámbito del tener, que es siempre derivado» (pp. 28-29).



En otros términos (por cierto que muy olvidados en estos días): el hombre es un ser contingente, creado y no creador, necesitado y no necesario. Por eso, desde un punto de vista ontológico, es esencialmente pobre. Uno de los males capitales de nuestra época es el olvido generalizado de esta ley, que no varía por mucho que varíen las características externas de la civilización. El millonario que muere solo en las sociedades capitalistas, el déspota que muere solo en las sociedades totalitarias, se convertirán en el futuro en figuras representativas de nuestra época: lo tienen todo y no tienen nada, mueren de sed ahogados en una fuente de opulencia, no confían en nadie y nadie confía en ellos.

En este libro no hay, afortunadamente, verdades últimas. El hombre, como individuo y especie, es un proceso continuo en evolución, una entelequia en el sentido aristotélico de la palabra, un ser en tránsito. Consecuentemente, el amor está visto desde el amor, el proceso está considerado desde el proceso, no hay nada definitivo, sino una aproximación, un tanteo axiológico. Lo que ya se anunciaba en el prólogo en este tono confesional: «Con ese mismo derecho de los que fueron amados (aun sin haber amado mucho) he querido intentar estas "aproximaciones al amor".»

LUIS DE PAOLA

EL POETA EN EL CINE

MANUEL PACHECO: *El cine y otros poemas*. Diputación Provincial de Badajoz, 1978.

Como todos los vientos —y algunos fenómenos tangibles— la poesía mantiene siempre fresco nuestro aliento. Soplen de donde soplen, desconocemos el lugar de nacimiento; sin embargo, aunque la imaginación vaya más allá todavía. ¿Adónde van? Esto es otro cantar. Existen temas poéticos que no ofrecen dudas. El de Manuel Pacheco es uno de ellos. El amor, el sexo, la rabia contenida, la sociedad que no cumple, el capital y el pobre que no lo tiene.

El cine y otros poemas es el libro de este extremeño cuya poesía nos sugiere, como en otras ocasiones, estas mismas ideas. Pacheco es prolífero y cortante al mismo tiempo. Escribe mucho y ahonda cada vez más en sus poemas. Claro que su producción podría ser menor y sería lo mismo. La intención y el carácter de Manuel Pacheco es lo que le hace ser poeta, es decir, su verso tendría que ser en todos los casos amoroso y atacante, desde el primero al último. Así es su poesía. Y sus aciertos clamorosos, como en estos tres primeros versos de este libro:

*El Gallinero está muy sucio.
Vuela lejos del fango y pon huevos de*
[Alba
en los oscuros gallineros de la Tierra.

Se los está dedicando a la gallina. Y le da un consejo estremecedor, pero lleno de ternura. La intención está dentro del poeta. Este poema es una dedicatoria a la ingravidez de la poesía de Mac Laren, a la altura contada desde la realidad, desde el suelo: *Los azules molinos de la noche muelen harina de astros / y el hueco cacareo del corral se convierte en violín. Montada la gallina en góndola de plata / flota en el azul venecia del espacio.*

En el segundo poema de este libro del poeta pacense vemos un gran brote de metáforas en torno al payaso. El texto está dedicado a Fellini. Pacheco irrumpe en el tema a cara descubierta, con energía. No habla de un payaso determinado, habla de todos los seres humanos. Y con bastante nobleza. Porque *el payaso se rompe / y llega al escenario de la vida...* Fellini lo sabe bien y Pacheco lo entiende. Pero de todos, de entre todos los humanos, nace el payaso; y el poeta que es Manuel Pacheco lo va descubriendo de este modo:

*El payaso es rebelde a la estructura.
Revolución de risa y alegría.
Que mueran las hormigas
y vivan las cigarras.
Los payasos habitan en planetas azules
donde canta desnuda la palabra.*

Los filmes que Pacheco ha visto han ayudado a su experiencia y le han servido para admirar a sus directores citados en esta obra poética. Le van bien los temas de Bergman, de Buñuel, de Pasolini. Estimulan su condición, siempre a punto. Describe, y a la lírica de estos genios del cine incorpora la suya.

Y saltamos un poema de catorce párrafos numerados donde la poesía es prosa y la prosa poesía, para entrar en esos «otros» que completa el título de la obra.

Todos ellos suenan con más dulzura. En algunos versos Pacheco está muy sosegado. Y más aéreo:

Los pájaros gotean mañanas como pé-
[talos
y están cantando encima de los troncos
[azules
que avivan las hogueras del Estío.

*Canta en el silencio
de los ríos del alba.*

Pero esto lo dice en el fragmento 7 de *Poemas desde la casa nueva*. En el 15 vuelve a las andadas de un realismo muy filtrado en la poesía «casi general» de Manuel Pacheco. Podemos justificar una «justa» reacción, porque el poeta debe cantar libremente, aunque sea así: *Vivo en un barrio pobre y en frente de mi casa / hay un río que llaman El Revilla / y huele a mierda impura / si olera a mierda pura podíamos olerlo / porque mierda cagamos diariamente*.

No lo cito por nada censurable. Creo que se debe decir todo en poesía y de cualquier forma, honrando nuestra lengua. Pero en este caso Pacheco no ha dado en la diana. La bella imagen —manejando lo feo— a que nos tiene acostumbrados este poeta no aparece por ninguna parte. Quevedo, por ejemplo, nunca perdió su equilibrio lírico y sí hizo bastante uso de lo llamado vulgar... También lo hicieron, y lo hacen ahora, otros poetas menos maestros que don Francisco.

En el libro de Manuel Pacheco no se encuentran poemas que merezcan apartados ni tratamientos como el que acabamos de hacer con el anterior. Toda su poesía es rica y sus temas son los señalados al principio. Existe lo social, lo amoroso, lo erótico. Si bien lo amoroso y lo erótico se suelen confundir, yo me atrevería a demostrar la diferencia de una forma más o menos gráfica. El amor empieza en el contacto de las manos, en la caricia dulce, el beso en la frente, enlazando con el erotismo en el momento en que los amantes cierran los ojos, juntan sus bocas, se aprietan y empiezan sus manos a deslizarse por la espalda.

Con Pacheco lo veremos en este mismo libro. Hay una escala de valores que nos indican un aprendizaje y, sin embargo, no puede ser cierto el ejemplo que pongo en el párrafo anterior sobre lo erótico y lo amoroso, pero sí es posible que signifique un arranque para que alguien acierte con la definición concreta. No se puede andar por el mundo con la confusión o la duda ante un tema tan aparentemente claro y universal. Porque creo que no sobran palabras. ¿O sobran? Y vamos a que el lío sea más grande: Eros, dios del amor; erotismo, «amor sexual exacerbado».

En el libro que se comenta leemos: *Dame la mano y no sufras por tí / porque sólo por tu dolor / sabes que existen los demás*. Y después, *Fue hace un año en tu alcoba / donde toqué tu cuerpo desnudo como un pétalo / donde aprendí el amor...* Pero si consulto la *Antología* de López Gorgé y Salgueiro, estos últimos versos son válidos para el criterio de los autores en su tema.

Otro rasgo significativo en *El cine y otros poemas*, es la preferencia de Pacheco por el color azul. Se repite tantas veces que sorprende. Quizá el poeta extremeño, que se destaca por su abundancia de lenguaje, no le importen estas cosas, aunque resuenen y redoblen como un tambor «azul».

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

LOS RIESGOS DE LA FANTASIA

PEDRO ZARRALUKI: *Las fantásticas aventuras del barón Boldan*. Edit. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

Una de las constantes del panorama narrativo actual es la existencia de una franja de novelistas inclinados a la utilización de la fantasía como instrumento básico de su modo de novelar. Parece al respecto que las denuncias sobre el bajo nivel de fantasía e imaginación de nuestra narrativa, surgidas a partir de la irrupción de la novela latinoamericana y al socaire de ejemplos extraídos de nuestra propia literatura: Cunqueiro, Torrente Ballester, Pedrolo, etc., parte significativa de los nuevos novelistas intentasen cubrir ese vacío. El balance sobre este tipo de material narrativo no puede, sin embargo, catalogarse de positivo. El abuso de lo fantástico como intento de sorprender al lector, la presencia de una fantasía rala de imaginación, la excesiva identificación entre lo fantástico y lo exotérico y, sobre todo, la gratuidad de los mundos irreales propuestos, han colaborado a que la novela «imaginativa» española sea parca en resultados. Sus Macondos más aburridos que los berzas anteriores y sus héroes aventureros más predecibles que el protagonista de una novela decimonónica de mala estopa y, lo que es más grave, su lenguaje, deviene cosificado a pesar o por culpa de buscar lo insólito por lo insólito. Todo ello se resume en un triste juicio crítico: la fantasía narrativa actual suena a fantasía prestada: no suena, resuena.

De ahí la necesidad de resaltar esta novela de Pedro Zarraluki: *Las fantásticas aventuras del barón Boldan*, en las que si bien aparecen todos y cada uno de los defectos señalados al «género» en general, coexisten al mismo tiempo una serie de cualidades que nos permiten hablar de un poder de creación capaz, si no de saltar por encima de tan hondos obstáculos, sí al menos de salir de ellos, aunque quebrantado, con cierto mérito y, sobre todo, con la fuerza necesaria para seguir interesando a un lector que luego de verse sometido a tanta fantástica aventura, reclama, por afán de salir del aburrimiento a que tal exceso le lleva, la ventura de encontrar algo interesante.

Por supuesto que intentar resumir en unas líneas el meollo de la aventura que el libro nos propone es labor imposible para el crítico, pero por dar una idea, diremos que todos los elementos que el género ha ido creando están en el texto, apariciones insospechadas, exterminios catastróficos, amores imposibles y perseguidos, erotismo cantiduviduvida, gigantes, magos a lo Merlín, malos subterráneos en plan guerra de las galaxias, Platones desempeñando altas magistraturas, etc.

Y, sin embargo, el libro se lee hasta el final y no ya sólo por la obligación del crítico, sino porque, como hemos comentado, Zarraluki, en medio de tanta pretenciosidad, logra armar algunos hilos conductores de interés creciente merced a la creación de algunos personajes cuyas peripecias interiores alcanzan a sobreponerse al barullo retórico fantástico que conforma su medio ambiente. En este sentido el tratamiento de la historia de amor entre Teles el violinista y Luzlella, encarnación de la inocencia, resulta acertada y, a la larga, es una de las líneas narrativas sobre las que descansa lo más sólido de la novela al igual que el tema del fantasma, lo oscuro, lo otro; potenciado por la ambivalencia moral presente en todos los mundos fantásticos.

Todo ello convierte a *Las fantásticas aventuras del barón Boldan* en una novela que, aun rozando el riesgo de una fantasía fría y monocorde, contiene las suficientes dosis de interés como para que su lectura resulte importante desde el punto de vista de las nuevas tendencias narrativas y provechosa para el simple lector que se acerque a ella buscando un grato entretenerse entre sus páginas. Lo que no es poco.

C. B. CADENAS

ANTONIO HERNANDEZ, UN POETA CONSCIENTE DE LA REALIDAD

Cinco libros en toda una trayectoria poética son más que suficientes para poder realizar un comentario analítico de una obra en curso; de la finalidad y del estilo de un poeta. En este caso, Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, 1943), «el benjamín de la promoción de los años sesenta», como lo ha llamado Antonio Domínguez Rey, es representativo por ser un poeta de significación en la actualidad, y por adentrarse, aunque no lo sea totalmente, en la temática de lo andaluz.

La obra de Antonio Hernández se ha ido haciendo y modelando a la par que su mundo; con una visión clara, incluso en lo profético, de las circunstancias determinantes en sus vivencias. En su poética se intercalan arte y vida, fuerza y maestría. Los temas que trata adquieren esa proyección e interés en motivos propios y concretos de su inspiración en significaciones y en las formas variables del lenguaje, teniendo muy en cuenta, por supuesto, a los distintos tipos de lectores al ser portavoz de grupos sociales y de problemáticas muy concretas. De aquí que su obra se puede ir examinando como en un decurso de sus poemas, ya desde el primero que publicara con el título de *El Pueblo*, en *La Venencia*, una revista de poesía donde se dio a conocer el grupo *Atalaya*, bajo el lema de «creer y crear»; y vinculada al Centro Cultural Jerezano. Tener en consideración esta obra no es algo gratuito por más de una razón. No por ser un innovador y un exclusivista en sus tendencias y técnica, sino por saber continuar, en progresión, distinción y desarrollo, unos temas y unas formas, catalizados por su propia personalidad, que se creían abatidos por movimientos muy determinados y que supieron aprovecharse desde la debilidad en determinadas situaciones políticas hasta todo tipo de medios de información cuando ya se encontraban indefinidas o tambaleantes, o con ansias de apertura y innovación, en sus comienzos, por entonces, inexpertos; y apoyados por una crítica solamente expositiva, oportunista y, en algunos aspectos, falsamente renovadora y conductista.

Ciertamente no sería nada fácil el pretender una comunicación y un mensaje mediante libros como los que aquí trataremos (me refiero en ciertos ambientes) cuando la crítica poético-literaria se encontraba del lado de unas características muy definidas, y, por ello, dispares a las de Hernández y otros poetas (1). Además teniendo muy en cuenta, y con una cierta razón porque se producen crisis de los va-

(1) Podríamos aludir aquí, por coetaneidad e incluso por pertenecer a lugares geográficos opuestos de nuestra Península, al grupo *Claraboya*.

LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD

FRANCISCO BEJARANO: *Recinto murado*. Calle del Aire. Sevilla, 1981.

Hay que felicitar a Fernando Ortiz por la publicación en la bonita colección que dirige de este poemario, acertadamente titulado *Recinto murado*. Su autor es Francisco Bejarano, que ya había dado a la estampa *Transpariencia indebida* en 1977, denotando una indiscutible sensibilidad poética y un atractivo estilo, con el que recordaba a ciertos poetas de la generación del veintisiete, sobre todo en el tratamiento del tema amoroso. El libro fue acogido con atención por la crítica y despertó en torno al poeta jerezano amplia expectación. Para mí no constituyó ninguna sorpresa porque conocía incluso poemas anteriores y nunca publicados, que ya me habían revelado las posibilidades del joven poeta.

Y si *Transpariencia indebida* es un primer libro esperanzador, *Recinto murado* confirma una valiosa voz de la nueva poesía española por varias razones. Principalmente, porque su autor ha superado las inevitables influencias de los comienzos, quizá asimilándolas mejor y, por tanto, su personalidad afluye y empieza a concretarse. Estamos ante un poeta meditativo que busca lo esencial. E inmerso en una corriente lírica que ahora tiene entre nosotros muchos cultivadores: el culturalismo. Pero Bejarano tiene la virtud de humanizarla, pues se sirve de ella nada más que en lo que le vale como acomodo de sus preferencias éticas. Nada más, porque a partir de ello, de esas premisas llamémosle artísticas, Francisco Bejarano escribe desde sí mismo y sobre sí mismo, es un intimista a la manera de Francisco Brines o de Julio Mariscal, poetas que posiblemente tengan —entre los más cercanos— ascendencia sobre él o, al menos, deben ser significativos en su gustativa personal como lector.

Creo que es sintomático leer una poesía bien distinta de la que uno escribe y que nos guste. A mí siempre me da la sensación cuando me sucede de que es, por objetivo, un positivo detalle a tener bastante en cuenta. Y esta sensación la hemos experimentado leyendo *Recinto murado*. Vemos, entendemos, que Bejarano no busca la intensidad por la belleza, sino que quiere hallar la belleza ya de por sí intensificada, de ahí que en algunos momentos del poema, de casi todos sus poemas, resulte su verso denso y envilado pese a su apariencia sutil. Y esto es cosa que le presta fuerza a su decir, algo que en los culturalistas al uso y al abuso no encontramos. Y la fuerza, la garra, como coloquialmente se le llama a lo vibratorio, es sumamente fundamental en poesía a nuestro concepto. Mas esta fuerza que de repente se atisba en la poesía bejaraniana está en ella porque su autor nunca rehúye expresar sus sentimientos más íntimos, ni de sacar con-

lores literarios y de la identidad cultural, las palabras del canadiense Marshal Mac Luhan: «A l'époque de vidéocassettes, alors qu'il va être possible de téléphoner à un livre aussi facilement qu'à un ami, des formes d'expérience littéraire absolument nouvelles sont à portée de la main. Notre tâche prêts à faire face à ces innovations. (...) L'artiste est capable de lutter efficacement contre l'effet d'anesthésie que le nouveau média entraînent.»

Estos estilos a los que me refiero, entonces en la cumbre, eran fielmente colocados como modélicos, únicos e innovadores, por haber nacido del falso oportunismo del momento. Sin entrar en aspectos muy concretos, ni en nombres que son de todos conocidos, po-

driamos resumir tales posturas poéticas en puntos, a mi parecer, más dominantes: como una manifiesta desconfianza en la realidad, deseos —casi más que conocer— de enseñarnos —incluso como ya experimentados— nuevos mundos o distintas versiones de esos mundos..., nacidos de un afán de lecturas, nombres y viajes con alusiones a momentos de la historia en sus puntos más álgidos y gloriosos. Estas características, que en su inicio se alimentarían de ese afán, antes resaltado, de conocimientos o esteticismos, serían, después, reflejo y contexto de esa huida de la realidad presente al representarnos, en sus obras, naturalezas muertas como una manifestación del objetivismo, considerado —era una preten-

secuencias de su experiencia vital. Es decir, no es de esa clase de poetas de hoy, novísimos o culturalistas, que se salen por los lares de Cavafis o por los adoquines de la Vía Apia, creyendo que con eso nos emboban y que se nos cae la baba admirados de sus *sabidurías* y *poderes* en resurrecciones mitológicas. No, Bejarano nació y vive en Jerez de la Frontera, una ciudad para él *despoblada*, en un *recinto murado*, más solo que la una, añorando su Macharnudo de la infancia, o sea su paraíso perdido, la viña infín, en contraste con su deslindamiento de espíritu y su concepción sensual de la vida, con su atávica entendeduría del amor carnal y con su fatalismo a cuestras, se mire en un espejo, en un semejante o en una pared, y así...

No es posible vivir sin lamentarlo

Este verso, que cierra el libro, se nos antoja capital. Es digno de ser tenido en cuenta metafísicamente. Y también su idealismo hacia la trascendencia:

Queda la sombra viva que tocaste.

De vez en vez, un verso cuajado, cincelado, bruñado, sopesado y tirante, levanta el poema, un poema casi siempre breve y cuidado, posiblemente muy pulido por Bejarano en el transcurrir de los días, en su confraternización con la soledad y que nos aparece titilador desde un entrañable dramatismo, como si el poeta cantara, y creemos que así es, partiendo de un suplicio voluntariamente asumido, aunque nos diga:

No es virtud la humildad para quien es más sabio.

O:

*Cuánta impureza existe en el olvido
si todo ha sido sufrimiento en vano.*

Ya hemos señalado antes el acento meditativo, cavilador, de Francisco Bejarano, los últimos versos transcritos corroboran nuestra impresión e igualmente son muestras de que escribe con un donaire y justeza excelentes, atributos que nos interesa dejar connotados en este comentario nada sujeto a la ortodoxia crítica, sino llevado sencillamente de la emotividad de una lectura.

En definitiva, *Recinto murado* es un gran paso adelante en la poesía de Francisco Bejarano. Nos complace reconocerlo y decirlo, porque no siempre son comprendidos, en todos sus matices, poetas cuyas circunstancias personales requieren una objetivación especial, y en este caso existe una vivencia a contracorriente del ámbito en que se desenvuelve y está reflejada con sumisión, sin desgarros, pero con valiente actitud en la escritura. Bejarano avanza en su trayectoria y si consigue levantar un poco más su vuelo personal, su mundo poético, desechando para siempre apoyaturas que no necesita, estaremos muy próximamente —quizá lo estemos ya— ante un poeta totalmente diferenciado entre los de su promoción.

MANUEL RIOS RUIZ

sión—desde el punto de vista y la opinión del renacer de una aristocracia pobre e inexistente. Desconsideración del sentimiento, por confusión con lo sensiblero, al arroparse con un irreal y «novísimo» malditismo, plagiado, entre otras cosas, de los novelistas norteamericanos, tan leídos entonces; o en la evocación forzosa de poetas muy señalados. Esa realidad de la que se apartan es sustituida por la misma estructura del texto y por la palabra, sola. Y es más, la progresión de estas características van a permitir la implantación de otros modismos «in extremis» totalmente elitistas y grupusculares dando nuevas versiones de un Culturalismo, ya incipiente en los primeros «novísimos»: Todo girará en

torno y a ultranza de un decadentismo exagerado, que más que esclarecedor es apático e inconsecuente al caer en su propio enterramiento por esa obsesión en la sensualidad (nada más que tendríamos que mirar a nuestro alrededor) y falsamente generalizada y, por el contrario, dándose a conocer en la tónica más personalizada como en significación y precario reflejo de un cambio de personalidad al ser llevada o motivada intelectualmente y no por circunstancias ambientales (2). Na-

(2) No estaría de más, referente a este caso, conocer uno de los libros, *Les altérations de la personnalité*, del francés Alfred Binet; lo mismo que algunas de las ideas de Luigi Pirandello referidas a las relaciones entre Arte e Inteligencia.

cido todo ello de esa inhibición de la realidad y de la intencionalidad—únicamente—individualista; que no será tal, por caer, y esto sí que es verdad, en un caos el Culturalismo. Pues bien, si aquellos fueron malos momentos (y con ello no pretendo, de ninguna manera, desprestigiar a verdaderos y buenos poetas que pertenecen a las características aludidas, por haber aprendido algo de ellos y por saber ver, también, su calidad poética) para determinados temas, hoy lo son buenos por esa favorable evolución de ellos y por las exigencias, aquí sí que auténticas, de la, hoy, nueva poesía española, que no tiene nada que ver con obras como *l'Élégie du jardin* y el *Chariot d'or* de Albert Samain o, el también poeta, Charles Guérin; o con el movimiento *Crepuscular* italiano, capitaneado por el tan decadentista Guido Gozzano (1884-1916).

INICIACION DE LOS PRINCIPIOS

El primer libro publicado por Antonio Hernández, *El mar es una tarde con campanas* (3), con el que obtuvo un accésit del premio Adonais, es una auténtica premonición de toda su obra escrita hasta el momento. Lo que puede generalizarse en varios poetas, que su obra inicial caiga en olvido, no sucede en Antonio. Es más, temas que aparecen en este libro sin concederles mucha extensión, van a ser retomados, incluso llegando a comprender la mayor parte de todo un libro, o ser el tema dominante en un conjunto de ellos.

Si *El mar es una tarde con campanas* es la primicia literaria del poeta, y con todas las consecuencias que ello conlleva en su comienzo e inserción en el rol poético y en la crítica, se puede decir que, a pesar de su inexperiencia en temas y en fines, reflejo sin duda de la más pura sinceridad de un poeta, es un poemario muy definitorio y consciente de los principios que constituyen la personalidad de su autor. Esto se puede afirmar después de haber leído toda su obra, y haberla comparado con el contexto generacional.

El libro es un poemario de amor, pero con unas facetas muy propias. Y por supuesto que no es lo que, en su día, dijo José Albi en *Rocamador*: «Por descontado que es una poesía de torre de marfil, desconectada del mundo y de los hombres.» No siempre hay capacidad de conocimiento en los críticos, o tal vez se confía, demasiado, en la aventura. El que el libro nazca de la visión individual del poeta no es para hacer tal afirmación. En todo su proceso temático, y aquí radica su personalidad, nos va exponiendo el amor entre dos personas conscientes, una más que otra, de las circunstancias en que viven, y que, en ocasiones, son arrastrados por otras, no tan ajenas, vicisitudes. Por ello es muy importante la individualidad, sola (representada, en imagen, por el amor) y consciente de lo colectivo.

La primera parte es todo un canto

(3) Antonio Hernández: *El mar es una tarde con campanas*, Colección Adonais, E. Rialp, Sociedad Anónima, Madrid, 1965.

a la naturaleza, contagio y paralelismo con el tema principal: Triunfo del amor. Son cuatro poemas, en versos de arte mayor, los que la componen, y determinan ese canto original de la individualidad consciente y consecuente: Naturaleza, sociedad, humanidad, conocimiento y hombre. *La montaña* (pág. 16), donde ese apego con lo natural llega a transformarse en nostalgia o identificación con la niñez: «Era la montaña lo mismo que una madre. / Por ella se podía correr, saltar sin el temor / de tener extravío.» *La llanura* (pág. 17), surge de la contemplación de la naturaleza, del conocimiento y del diálogo, de la sensación que produce el poseer la abundancia natural. El misticismo de la abundancia. Y el poema *Andalucía* (pág. 18) es la ubicación de todos sus principios:

a) Identificación con la naturaleza — río — conocimiento — amor... «Repetidamente / fui viviendo en sus cosas y aprendí / por los ríos el amor; por un pájaro, / el desvelo en la paz; por las nubes ligeras, / la forma de evitarme algún recuerdo.»

b) Preocupación por el hombre desde su propia situación:

«Hasta los pobres, en vez de dolor. / de una seguridad insuficiente hablaban / Hasta los jornaleros...»

c) Conocimiento progresivo de la humanidad en la colectividad que le corresponde:

«Cada día iba aprendiendo más: que vivir / no es una ave que pasa, sino un pozo / que queda allí para el que necesita beber.»

d) Aceptación del origen y pureza de lo andaluz frente al folklorismo:

«Andalucía era limpia, y por eso / al renacer en ella, al darme cuenta / que no sólo de fiestas se trataba.»

Los poemas siguen una estructuración semejante a la que tiene la totalidad del libro, o viceversa. Me explico; cada poema comienza con un tono expositivo-narrativo, tomando al final, y de forma ascendente, un cuerpo más lírico, donde dominan las imágenes, más acción por tener abundancia de verbos y adjetivos. Y al libro, como viéndolo desde lo alto, se le aprecia la misma estructura. Incluso me atrevo a decir que igualmente sucede en toda su trayectoria poética. Nada más había que tener en cuenta que en la primera parte domina la adjetivación y los versos de arte mayor, mientras que ya en la segunda la versificación es fluida, y de arte menor. Ya desde esta segunda parte la temática se hace más personal, no por ello herméticamente solipsista, en la que la participación activa corresponde al individuo. Al yo: «Te dicen que hay un mar / con la extensión de tu deseo.»

Es muy importante a partir de donde nos habla del nacimiento al amor, relativo a una pareja (hombre-mujer) la utilización que hace de la memoria en alusiones ya pasadas, con el fin de implantar y resaltar, con más vehe-

mencia, lo presente, donde olvidamos lo ya perdido: «tú, yo, la vida, tantas cosas / que suenan en los posos —desmembradas / vencidas e imprecisas— / de forma diferente a como suenan / en el recuerdo o en el corazón» y, también, cómo considera ese amor que, aunque se inicie en la manera más lúdica, se hace y termina en contacto con la realidad más patente, en su proximidad, en su distancia, en sus dudas y, por qué no, en su felicidad, porque «como el primer día que nos vimos, / le he dado a mi mirada un corte de ternura» y en «una tarde cualquiera llegaremos al mar».

DESDE UNA CONCIENCIA PERSONAL Y COMUNITARIA

Partiendo de esos puntos o principios anteriormente citados, y manifiestos en su primera obra (de ahí el que me haya extendido en ella) se irá originando su trilogía, compuesta por *Oveja Negra* (4), *Donde da la luz* (5) y *Metaory* (6). Cada uno de estos libros son la profundización, con más cuidado, entrega y más conocimiento de esos principios ya aludidos. Personificación o alusión al pasado como afianzamiento y relevancia del presente. Interiorización mental, acción verbal, razón y juicio de la realidad personal y colectiva van a ser las preocupaciones de Antonio Hernández. Intencionalidad que se hace más que patente en esa perfecta adecuación entre la vivencia, el recuerdo y el poema. En su propia definición nos dice que «la poesía, más que otra cosa, es saber adecuar el caudal de experiencias, tanto sociales como mágicas, al cauce expresivo —o sea, al pulso poético— más o menos profundo, que se posea» (7).

El fin es doble: servirse a sí mismo y como consecuencia servir a un pueblo, poéticamente. Cada uno de estos elementos que determinan los poemas son perfectamente tratados por la intencionalidad del poeta. Ello tampoco quiere decir que hayan sido elaborados, desde su semántica a su morfología, fría y calculadamente, como cualquier discurso. No lo es así. En Antonio Hernández se da ese genio inesperado, esa perfecta imagen poética que eleva todo el poema, que concede al buen lector su participación poética e imaginativa en libertad creadora, y que, sin duda, nacen de la lenta y cotidiana contemplación de la realidad, de ese deseo, que nos da un cierto miedo, por conocer lo real.

Oveja Negra, primer libro de la trilogía, se sitúa en la desazón y en la ausencia de Andalucía desde una pers-

(4) Antonio Hernández: *Oveja Negra*. Edit. Biblioteca Nueva, Col. Poesía actual, núm. 4, Madrid, 1970.

(5) Antonio Hernández: *Donde da la luz*, Col. Melibea, núm. 2, Talavera de la Reina (Toledo), 1978.

(6) Antonio Hernández: *Metaory*, Edit. Helios, Col. Mare Nóstrum, núm. 1, Madrid, 1979.

(7) Manuel Urbano: *Antología consultada de la nueva poesía andaluza*. Col. Aldebarán, Sevilla, 1980.

pectiva personal-existencial (un tanto enfurecida) y desde un entorno social. *Oveja Negra* mantiene un tono autobiográfico, ya desde su presentación, como un poeta de acción en su sentido de lucha. *Muchacho que venías*, su primera parte, con dieciséis poemas sin titular, es el más claro exponente de ello. En *Tiempo de soledad*, segunda parte, se encuentran poemas como *Olvidar Madrid*, *Hermanos lobos*, *La libertad*, que se identifican, en cierta forma, con los estilos, cada uno en su sitio, de César Vallejo y Félix Grande: su adjetivación cortada o ausente y la rapidez en la enumeración de los elementos que nos permiten ver desde el aglutinamiento de las cosas la falta de interés por el despreocupado y veloz transcurrir de la vida; localizándolo, principalmente, en el compromiso social: «Pero qué hago ahora —alas, peces, tierra sombra, vida... / si ya no puedo más. Si solo puedo ya desesperarme» o «Allá en el sur, bajando por los montes, / cerca del mar, en donde la mirada / no asimila lo ancho, donde habita / la luz disimulando la desgracia.»

En *Donde da la luz*, título que retoma de la tercera parte de la obra anterior, como desarrollo de ella, el lenguaje es más flexible, estéticamente más cuidado tanto en lo formal como en lo lingüístico, y con las acepciones propias y muy concretas de un poeta «andalusí», como lo definió Enrique Molina Campos junto a Angel García López, Manuel Ríos Ruiz, José Luis Núñez y otros (8). Es aquí, la obra más interesante, para mí, de la trilogía, donde se manifiesta, en parte, algo de ese Culturalismo andaluz, distinto en formas, temas y lenguajes del novísimo o el veneciano. Distinción que se fundamenta ya no sólo en su finalidad, sino en sus fuentes de inspiración y concepciones sociales y poéticas, que nada tienen que ver con lo decadente, la frialdad o el malditismo narcisista de los anteriores.

El carácter extremadamente dialéctico que pudiera aparecer en los poemas anteriores a los de *Donde da la luz* se transforma y, en momentos, se alterna, en sutileza crítica, en sagaz ironía y en una profunda solidaridad con la mejor poesía andaluza. Sus entornos son más concretos, sus ambientes más identificados con la propia y específica naturaleza. Los localismos que aquí aparecen le permiten —en ilusión amorosa— esa puerta abierta a la esperanza; oculta y negra en su obra antecedente; y esa contemplación y consideración de la pluralidad partiendo de sí mismo, desde su gente, desde los lugares que más ama hasta llegar, en entrega, a un sentido y sentimiento humano, por lejano que se encuentre.

Metaory (1979) es la respuesta y homenaje más sincero de esa conciencia personal y comunitaria que determina

(8) Enrique Molina Campos: «Sobre cuatro poetas andalusíes», en *Nueva Estafeta*, Madrid, número 21-22, agosto-septiembre de 1980, p. 132.

la personalidad de A. Hernández. Consideración personal por aquel poema que Carlos Edmundo de Ory le dedicara en el año 1975, *Para Antonio Hernández*, y solidaria contestación a toda su obra, y en recuerdo al Postismo. De aquí que el lenguaje sea palabra viva, real o casi irreal, mágica o entrañable, íntima o expositiva; pero siempre en correspondencia y en aceptación o enfrentamiento con la vida que le ha o nos ha tocado en herencia o imposición. *Metaory*, donde se habla de la poesía, de la estilística, de la política o la niñez es la historia de lo cotidiano, la aceptada y quevedesca soledad, la incompreensión de un «monstruo fino al que oyen temblando, / quien desertó, y a honra, de su estilo y su firma», la ausencia que define aún más, en su necesidad, lo ya alejado.

SENTIDO Y SENTIMIENTO DE LO ANDALUZ

Me pregunto si es lo mismo (cuando la obra tenga unas características propias) el que un poeta andaluz escriba lejos de su Andalucía, o cante estando en ella. Considero que no lo es. Esta afirmación debería ir respaldada con un estudio bastante minucioso. Pero cierta intuición me lleva al atrevimiento. Y ese marcado sentimiento de pérdida, de falta de identificación con los distintos ambientes hacen que el hombre andaluz (el poeta) sienta, a veces, un resentimiento y una «violentamente» sutil desconfianza. Lo que en el hombre gallego es morriña en el andaluz es afianzamiento, idealización (en el buen sentido de la palabra), potencial en su creatividad y en su imaginación; y un cierto exclusivismo, que, por otra parte, es comprendido. De todos modos esto requeriría hacer un largo estudio, como digo.

El caso de Antonio Hernández tiene un triple valor, y que se cumple, sobre todo en su último libro publicado, *Homo Loquens* (9) al que considero, por ser distinto por evolución y no por ruptura o diferenciación con sus anteriores escritos, como el primero de otra posible trilogía. El primer mérito lo obtiene al mantenerse, su obra, en los momentos en que sólo importaban, al parecer, los novísimos (sin ignorar por ello la esencialidad poética y el valor de ellos). Segundo, por distinguirse en concepciones, formas, criterios, etc., de las reminiscencias de la mala poesía social; de la que se aparta no sólo en su renovación semántica, sino que surge, como nos dice Manuel Urbano, de una «raíz ética y de compromiso con la propia tierra en un testimonio transcendente, universal por tanto, de la realidad, la que, por cierto no queda circunscrita en autolimitación al campo sociopolítico, sino que ahonda en las propias entrañas del propio ser andaluz». Y tercero reconocerse en sí mismo y en su real Andalucía, y no en un falso Culturalismo, que también es habitante de esa misma Andalucía. En

(9) Antonio Hernández: *Homo Loquens*, Ed. Ayuso, Col. Endymion, Madrid, 1980.



M. Aquaróni

Donde da la luz, por ejemplo, ese adentramiento y sentido de la realidad andaluza se da una manera más honda y clara en la utilización que se hace de la toponimia, en lo imaginístico y en un reconocimiento de carácter épico, o mediante el manejo dialéctico con las mismas palabras. Lo andaluz habita definitivamente en la obra de A. Hernández. Y en sus *Cinco temas de Al-Andalus* (10) se culmina, aunque mediante una postura más artesonada y culturalista; pero, creo, digna en su autenticidad con el fenómeno andalusí, sabiendo poner con ella arraigo, encuentro y función poética en sus versos. E incluso en su propia vida: «En una vertiente íntegramente espiritual puedo asegurar que mi vida está en Andalucía, hasta el punto de que lo que yo he escrito, al margen de los poemas de amor, no es otra cosa que una larga elegía del exilio» (11).

EL HOMBRE QUE, ACECHANDO, HOY SE HABLA

La personalidad poética de Antonio Hernández consiste en la captación sosegada y crítica de todo cuanto le rodea, en la capacidad de comprensión e identificación desde su misma intimidad con los propósitos y las inquietudes de esa parte de la sociedad que él acepta y ama, por haber nacido, siempre, de la convivencia.

Su último libro, *Homo Loquens*, es un clarísimo exponente de esta fusión entre la intimidad y la convivencia. Si bien, y a mi entender, se manifiesta en él más preocupación (en este libro) por el individuo (el yo) y la forma de expresión. Que han surgido, y tal vez no me equivoque, de la duda y la inseguridad que se engendran después

(10) Antonio Hernández: *Cinco temas de Al-Andalus*, en *Nueva Estafeta*, Madrid, núm. 16, marzo de 1980, p. 27.

(11) *Nueva Poesía*, 1, Cádiz-Colección «Se hace camino al andar», núm. 46, Ed. Zero, Sociedad Anónima, Madrid.

de haberte entregado en todo, y caer, casi, en tu propio olvido. *Homo Loquens* es el reconocimiento de sí mismo sin olvidar a los demás, de donde emana un cierto temor por seguir desconociendo tantas cosas y motivos que nos coartan ya desde nuestras propias interrogantes: «Y yo me digo, yo, / yo me pregunto: / ¿quién hizo el mundo para devastarse? / ... / Dividen su calor / entre el amor y el miedo». Miedo que nace de la contemplación y del desconocimiento de la realidad, que no de una relación física.

En *Homo Loquens* el acto poético, sin pretender en él un alejamiento de lo real, es más consciente en cuanto a estética se refiere; y no por ella misma, sino por conseguir esa representación más fiel en la utilización y en comparación con la memoria poética. La pasión que pueda aparecer en estos poemas se identifica con el conocimiento, como nos dice Yeats: «the passionate exposition of the most delicate and strange intuitions». Estética perfecta que no puede confundirse con lo retórico sino asemejándose en lo completo, mediante el renunciamiento de presencias ficticias. Hay una evolución en la estructura poemática de este libro, aunque haya algunos poemas semejantes a los anteriores, pero las formas que dominan aquí no aparecieron con frecuencia, quiero decir, en ellos. El tono narrativo es sustituido por la superposición de ideas, de pensamientos que van representados en profundas imágenes, más introspectivas y personales, pero nunca solipsistas, donde lo autobiográfico no queda simplemente en lo anecdótico, sino, incluso, en el subconsciente, «y por eso, he aceptado / que no hay que buscar temas / para hablar / sino dejar que hablen / nuestras sombras». Todo él es un largo soliloquio, intenso, en el que el poeta, al descubrirse y hablarse, cuenta con el ser humano, y nos reconoce en cada uno de sus actos: «Por eso quiero hablar en lo que soy y nunca descubrí: esta ternura de sentirme pasmo» y «De esta forma, contarme / para hablar de vosotros.» La sutileza suplanta, aquí, al vigor expresivo de, por ejemplo, *Oveja Negra*. La intensidad de sus versos no tienen por menos que romper el lenguaje coloquial o discursivo-narrativo, dando fluidez al fondo y a la forma de sus heptasílabos. Y por ello que su alusión a la naturaleza ya no sea un canto enumerativo de excelencias, o lugares propios, sino que partiendo de una como admiración y contemplación franciscana llega a la exaltación de la vida. Y se retoma, alegrándose, en sus sentidos, en su propia biografía—siempre presente—escrita después de lo vivido, y no por crearse una imagen que tan sólo es vivencia mientras se escribe. *Homo Loquens* es uno de esos buenos libros que, sin ser culturalista, tampoco es caótico, porque A. Hernández acecha y sabe de instantes permanentes. Y su obra es fiel reflejo de lo individual cuando es consciente de lo colectivo; y algo sí que hay, en su último libro del actual Sensismo poético.

POESIA EROTICA

ISABEL ABAD: *Motivos de isla*. Colección «Ambito Literario». Barcelona, 1980.

Isabel Abad es una joven poetisa que publica su primer libro. Su poética es identificar poesía y vida: los poemas dan testimonio inmediato de su acontecer vital. Un acontecer amoroso. Si *isla* es una porción de tierra rodeada de *mar*, en estos poemas la isla es la mujer y el mar es el amor. O su recuerdo. No sólo, pues, isla por solitaria—amor lejano—, sino por rodeada—amor pleno.

El libro se compone de dos partes. La primera recoge veintitrés poemas de verso libre y entrecortado. La segunda contiene dieciocho sonetos, algunos de los cuales adoptan las libertades del serventesio, el cambio de rimas en los cuartetos y el asonante. En todo caso, y tanto en una parte como en otra, Isabel Abad demuestra un buen sentido del ritmo y una manera acertada de conducir el verso.

Es original la distribución de la frase poética. Unas veces califica con sustantivo, o bien es un sustantivo lo que se emplea en vez de un infinitivo, o lo que sirve, en lugar de adverbio, para modificar un verbo. También aparecen traslaciones de sentidos o insólitos complementos verbales. Estas alteraciones sintácticas resultan ricas expresivamente, ya que se abren a más de una interpretación. Así, cuando dice «estoy muriendo enero», queda la duda de si ese «estar muriendo», propio de la ausencia amorosa, se desarrolla en una situación que, por fría y adversa, se le denomina «enero», o bien si es enero lo que muere y en su clima el poema se sumerge.

Pero lo más personal de esta manera de expresarse es lo que llamaríamos proyectos polifórmicos de la personalidad, enunciados como consecuencia del talante amoroso. De tal recurso hay numerosas muestras: «Me voy a hacer vasija»; «Me llamo sombra»; «Una vez fui ia vida»; «Me parezco a mi sombra»; «Me llamo playa»; «Me estoy atardeciendo»; «Desierta soy de ti».

También acude esta autovisión a comparaciones con la naturaleza y los paisajes: «Mi frente es una tarde»; «El trigo de los besos»; «Mi piel es una selva»; «Voy creciendo clavel en esta tarde»; «Mi sonrisa era un bosque». A veces esos efectos naturales o paisajísticos se convierten en reiterado simbolismo, como ocurre con *nevar* (o *nieve*), que hasta tal punto adquieren connotaciones especiales—belleza, claridad, estremecimiento—, alejadas de su puro valor de meteoro, que con aparente absurdidad se dice «nevada de amarillo».

Si partimos de las aludidas autocontemplaciones, podríamos deducir que el motivo fundamental de esta poesía es narcisista: «me sueño sed», «voy oyendo mi boca», «estoy herida de lloverme». Canto, pues, a sí misma, aunque como

consecuencia de un objeto de amor. Y una tesitura amorosa de versión erótica directa, casi fisiológica. «Quiero cantar mi cuerpo», dice. Y es su cuerpo, y las reacciones sensuales de su cuerpo lo que, en efecto, alcanza bella y estremecida expresión. La parte no erótica de la personalidad se margina, porque lo que el poema plasma es aquel acontecer: «Me subiré a la rama más alta de mi cuerpo», esto es, a su más viva sensación. No recuerdo un erotismo tan pleno en poesía alguna, si no es en Delmira Agustini, en la cual me parece que hace pensar este libro de Isabel Abad. Por supuesto que, más cercana, se siente la sombra mayor de Carmen Conde—desde libros como *Ansia de la gracia* y aun desde algún poema de *Mujer sin edén*—, pero no posee su honda trascendencia. En cambio, sí se acerca a los delirios eróticos de la desdichada uruguaya, y hasta tiene algo de su panteísmo: «Me desnudo de Dios», «Me cae de Dios este lunar de nieve», dice Isabel Abad, que hasta su cuerpo siente como «un trozo de Dios». También Delmira buscaba por el amor físico una

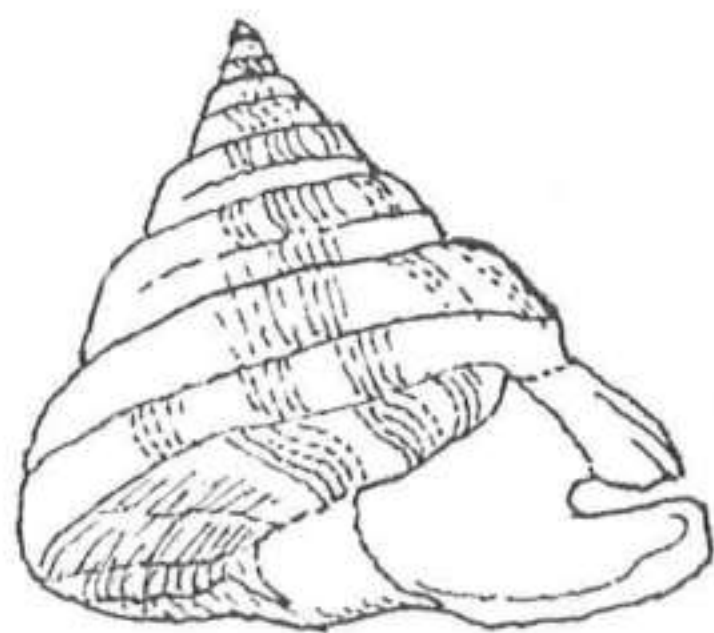
participación divina. Falta, no obstante, el soplo romántico. La autora de *Los cálices vacíos* era ante todo vehemente modernista, pero el sueño del romanticismo no la abandonó del todo: «A veces toda soy alma, / a veces toda soy cuerpo», decía. Isabel Abad, no. Sus poemas son corporales, no anímicos, y su acontecer es real y físico; no de «vivir y soñar», como a veces Delmira, sino de vivir y vivir. Pero cuando en *Motivos de isla* leemos versos que piensan en «unos dedos en mi espalda» y en «tus diez ternuras», no podemos sino recordar aquel poema a las manos, en que Delmira les dice: «con finos dedos tomasteis / la ardiente flor de mi cuerpo».

Es curioso abundar algo más en las semejanzas—que no son influencias, puesto que los cauces expresivos difieren y hay más bien que pensar en parentescos—de la joven poetisa de Barcelona y la de Montevideo de las primeras décadas del siglo. La propia entrega física y amorosa está cantada por ambas. Por Delmira: «A ti la primer sangre de mi vida / en los vasos de luz de mis auroras». Y

ROBERT GRAVES Y LAS DOS DIOSAS

Para muchos el viejo santón inglés de la isla de Mallorca, el hombrón de nariz de boxeador y collares *hippies* que habita en Deyá desde los últimos años veinte, es sólo el autor de renombradas novelas históricas, famosísimas desde su adaptación televisiva hace un par de años: *Yo, Claudio* y *Claudio el dios*, escritas en 1934, durante uno de los períodos creativos más importantes del escritor. Otros agregarán alguna novela, acaso *La hija de Homero*, recientemente reeditada en castellano, y otras más; en fin, sabrán que Graves es también ensayista y autor de un libro excepcional y difícil sobre poesía titulado *The White Goddess* («La diosa blanca»). Pero cuando le preguntan —Graves, que pertenece a la rara nómina de los escritores polivalentes, complejos— se define siempre como poeta. Y de poesía fue, en efecto, el primer libro que publicó en Inglaterra en 1918. Una antología (*), ahora de su obra total —*Cien poemas*—, en cuidada traducción de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll (y convendría siempre no escatimar elogios a las buenas traducciones de poesía, ya que las descuidadas y torpes son tan numerosas), nos lo devuelve hoy en su oficio esencial.

Se ha dicho a menudo que Robert Graves es un poeta-isla, un nombre raro en la poesía anglosajona del siglo xx. Desde luego nada tiene que ver con Eliot o con Pound o con Yeats o con Wallace Stevens, pero sí quizá con un poeta alucinado y alcohólico que murió en 1955, Dylan



(*) Cfr. ROBERT GRAVES: *Cien poemas* (Edición bilingüe). Traducción de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll. Prólogo de Paul O'Prey. Poesía. Lumen, Barcelona, 1981.

LA POESIA DE JOSE MANUEL CABRA DE LUNA

por Isabel: «... como en la vez primera / volver a ser cristal, mojarme en amapola». Y si Delmira Agustini—que también escribió, además de sonetos y otras formas modernistas, versos blancos entrecortados—habla de «la cálida tierra de tu cuerpo», Isabel Abad, que de sí misma dice «cuerpo de tierra soy», va «por tu cuerpo buscado».

La poesía amorosa de Isabel Abad es apasionada y sincera. No es tónica, porque no habla de ningún amor imaginario ni de ninguna superestructura idealizada, ni de sentimentalidad convencional. Expresa unas reacciones sensuales, y las plasma con palabra original, nueva y convincente. Acierta más en los poemas libres que en los sonetos, pese a que en muchos de estos últimos alcanza verdadera calidad, pero quizá hace más concesiones a lo consabido y abusa algo de palabras tónicas como *cintura*. Mas la intensidad de los veintitrés primeros poemas son la revelación de una voz auténtica.

LEOPOLDO DE LUIS

JOSE MANUEL CABRA DE LUNA: *Vuelos*. «Anade», libros de poesía, 10. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1980.

JOSE MANUEL CABRA DE LUNA: *Elogios y denuestos*. Adonais, 382. Ediciones Rialp. Madrid, 1981.

Lo que enseguida voy a declarar no es reflejo de ese fogonazo de entusiasmo con que a veces nos sentimos deslumbrados por la lectura de una poesía joven en cuya aparición creemos ad-

vertir particulares novedades o insólitas riquezas; la inmensa mayoría de tales deslumbramientos, ya se sabe, acaba, tras relecturas más detenidas y vigilantes, en una sensata reducción del entusiasmo a proporciones de comedido reconocimiento flanqueado de reservas. Los dos primeros volúmenes de la obra poética de José Manuel Cabra de Luna—que, como después explicaré, contienen tres libros, es decir, tres poemarios completos, independientes y diferenciados—han sido mi lectura diaria durante varios meses consecutivos, y ello no sólo por el enorme atractivo de su poesía una y trina, sino también, y sobre todo, casi obsesivamente, por mi prurito de que ese atractivo no me arras-trase a extremos de admiración susceptibles, *a posteriori*, de desvanecerse bajo los efectos de un ejercicio crítico debidamente riguroso, fuese yo o fuese algún otro quien lo practicase en su momento. Pues bien, después de esa lectura, reiterada, cuidadosa hasta el escrúpulo, *enfriada* hasta los límites de una indeseable congelación, declaro for-

Thomas. Y tal relación no es formal ni de estilo, sino de concepción del lenguaje poético. Se sienten ambos integrados a un origen celta, y herederos ambos de una tradición bárdica, en la que el poeta es como un inspirado o un chamán por cuya voz cantan las fuerzas elementales de la tierra. Y lo que en Dylan Thomas se hace himno y sana retórica, en Graves tiende a una expresión contenida y a una mezcla de voluntaria sencillez—que no es tanta cuando se bucea en el *contenido* del poema— y de manejo de claves culturales de un mundo como el de los bardos, vinculado a la magia y a un esoterismo tradicional que alcanza desde los órficos a los druidas celtas y sus continuadores.

Su teoría de la poesía la expone—poéticamente— Robert Graves en *La diosa blanca*. Existe, según él, una poesía de Apolo, racional y cuidada, *que se compone en la parte delantera del cerebro*, y que cuida que todo sea en ella terso y medido. Y otra poesía, que llama él de la Musa—la diosa blanca, la luna, la diosa de La Muerte en vida—, que procede de una pulsión irracional, de un frenesí sagrado, de sensaciones profundamente padecidas, *que se compone en la parte posterior del cerebro*. El efecto de la poesía de la Musa, lo que básica y profundamente la caracteriza, es un escalofrío, un estremecimiento, anuncio de pasión y de intensidad. La Musa es una diosa triple, exaltadora y frenética, cuya visión y amor semejan conducirnos al aniquilamiento y a la muerte. Quien sepa perseverar más allá de esa deidad *maligna*, hallará en fin (según Graves) a *la diosa negra*, diosa de la Sabiduría y de la Justicia, en cuyos benévolos prados se encuentra ese amor profundo, calmo y sabio que es el sosegado y difícilísimo fruto de la anterior pasión. Y en esto se basa la mejor poesía de Robert Graves—que nunca quiere prescindir de un cierto aire primitivo— a través de las sucesivas encarnaciones femeninas que para él han ido teniendo las dos diosas.

Hay una inicial poesía de Graves de cancioncillas líricas al modo georgiano, y de poemas de guerra—fruto de su experiencia en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial—, con logros sin duda, pero donde el poeta nunca hubiese hallado su voz ni su altura. La mejor poesía de Robert Graves se encuentra en sus poemas de amor, a veces aparentemente simples, en los que conjuga la tradición bárdica, la voz telúrica que habla a través de las hojas de los árboles, y la sagrada pasión de las diferentes pero no antagónicas deidades. Es pues la suya una poesía que va cargándose de significados y ahilándose de forma, a la vez que madurando una voz densa en su contacto con la naturaleza profunda. Sus últimos poemas de amor son poesía sabia, no por erudición (aunque Graves sea un gran enamorado del mundo clásico), sino porque trasuntan una experiencia de raíz, decantada en sobrias y sencillas palabras. (Algo parecido, y por no salirme de la lírica inglesa, se podría decir—aunque desde ángulo diverso— de uno de los últimos libros de Kathleen Raine, *En una desierta orilla*, traducido también hace muy poco al castellano.) Dejo al lector con uno de esos últimos textos de Graves, admirables de hondura y contención, como una invitación a la lectura, o como la rosa que sin duda tendrá—tras el sueño lingüístico— en sus propias manos. «Unidos indisolublemente»:

*Unidos indisolublemente por lo imposible,
lo duradero, el desprecio al cambio,
rara vez nos encontramos, rara vez nos besamos,
rara vez conversamos.
No compartimos una almohada en una pieza
[oscura,
sabiéndonos poetas gemelos, hombre con mujer,
luna coincidencia
milenaria, más allá de todo argumento, de toda
lrisa, de todo milagro.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA

malmente (de entrada, antes de abordar el análisis y la caracterización en que debe consistir el presente trabajo) que, con los tres poemarios de José Manuel Cabra de Luna, recién publicados en dos unidades bibliográficas, se inaugura, en asombrosa plenitud y seguridad desde el comienzo mismo, una obra poética llamada a figurar entre las principales de expresión castellana correspondientes, cuando menos, al último tercio del siglo que corre. No se me ocultan los riesgos, objetivos y subjetivos, que semejante declaración comporta; los asumo con entera responsabilidad y paso de inmediato a justificar aquélla, explicándola como es mi obligación.

Empecemos por hacer historia, muy breve porque, afortunadamente para él, la edad del poeta apenas sobrepasa la treintena. En la contraportada de *Vuelos* se nos dice que José Manuel Cabra de Luna «ha sido durante mucho tiempo un poeta secreto». El dato me parece un tanto exagerado. En 1978 fue publicado en Málaga un adelanto—siete piezas—del poemario *De los que frecuentan las alturas*, el cual, juntamente con el titulado *Motivos y comentarios en torno a la Lex Flavia*, compone, íntegros ambos, el volumen recién mentado. En 1978, Cabra de Luna tenía veintinueve años, si es que los había cumplido cuando el adelanto a que aludo vio la luz. Antes—según se nos dice también en la misma contraportada y yo no he podido, ni querido, comprobar—, el nombre de nuestro poeta había aparecido en diversas revistas, siquiera fuese con «colaboraciones esporádicas». ¿Cabe, pues, hablar de «poeta secreto» y afirmar, además, que Cabra de Luna lo ha sido «durante mucho tiempo»? A mí el proceso de irrupción y establecimiento de la poesía que aquí se comenta me parece absolutamente normal y desprovisto de cualquier singularidad más o menos llamativa. Lo que sí me parece singular y llamativo es—caso, por ejemplo, de Claudio Rodríguez y de Pedro / Pere Gimferrer—irrupción y establecerse, con una obra ya en sazón, a los veinte años. Un tercer caso, frecuente, de poetas adolescentes que van publicando poemarios agraces hasta que, hacia la treintena, les llega una aceptable sazón, debe de ser el «normal». Cabra de Luna, sin demasiado secreto ni por demasiado tiempo, nos ha ahorrado la publicidad de su período de aprendizaje y tanteo, y habrá que agradecerse. Ahora ya es posible, y necesario, reconocer en este poeta un nivel de magisterio. Entendámonos: de magisterio *in fieri*, en vivo allegamiento de experiencia, saberes y conformaciones.

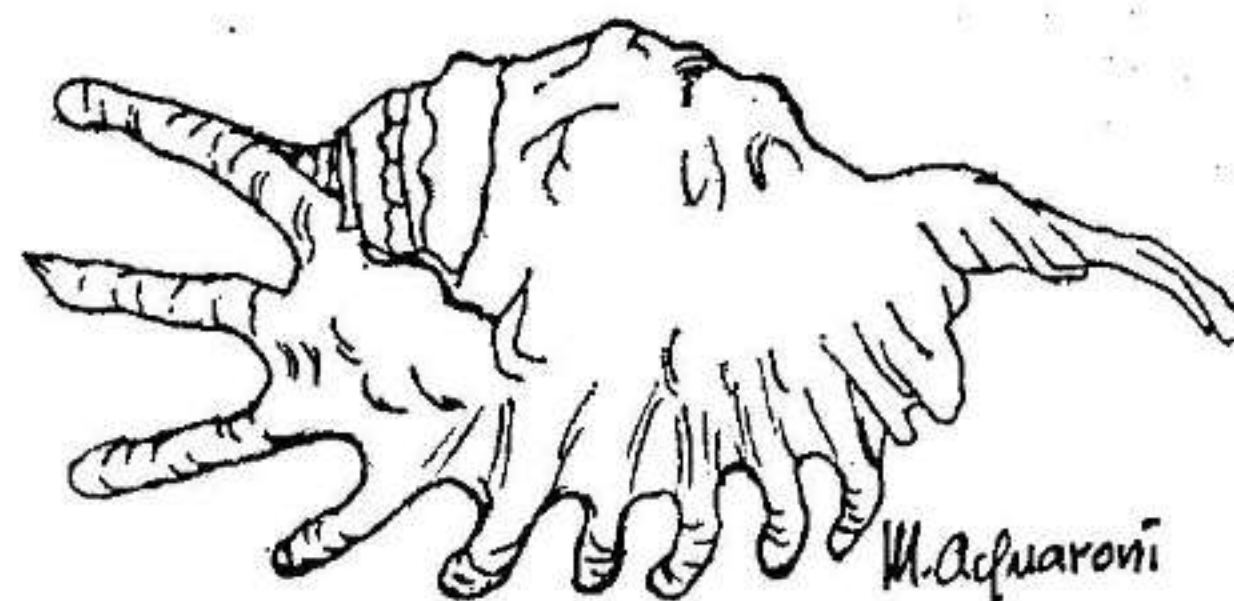
Repasemos la historia de los tres poemarios que aquí consideramos en unidad de obra. El primero, *Motivos y comentarios en torno a la Lex Flavia*, fue escrito en 1975-1976, esto es, a los veintiséis y veintisiete años del poeta. No sé hasta qué punto ni en qué sentido pueden estar los *Motivos y comentarios* marcados por su condición de libro primerizo; desde luego hay que felicitarse por la seguridad con que el poeta da su primer paso (que, por las razones que fuesen, superables y superadas, no es un primer paso editorial). El segundo poemario de Cabra de Luna, *De los*

que frecuentan las alturas, fue escrito en 1978 y—como queda reseñado—parcialmente dado a la estampa en ese mismo año. En 1980 se le presenta al poeta la que parece ser su primera oportunidad editorial importante (yo diría que también brillante, porque la colección Anade es probablemente la de más bella presencia bibliográfica y tipográfica entre las circulantes por nuestros medios de difusión poética actuales, y ciertamente de las que con más tino y fortuna conjugan la revelación de jóvenes y la reincorporación de maduros). En tal oportunidad, Cabra de Luna elige publicar juntamente, en un solo volumen, sus dos poemarios conclusos. Me temo que esta elección no haya sido la óptima a efectos de un cabal conocimiento y entendimiento de la obra. También me temo que el título del volumen bímembre, *Vuelos*, no esté libre de cierto convencionalismo y de una vaguedad que ni anticipa ni deduce el contenido de todo el volumen—o siquiera un posible sentido que, originaria o finalmente, fuese común a los dos poemarios así juntos—. Pero no nos detengamos en reparos que resultan insignificantes. Atendamos—esto sí que importa—a la publicación, en abril de 1981, de *Elogios y desnudos*, poemario que es el tercero y hasta ahora el último de los de Cabra de Luna, y que, conforme se nos hace saber en la solapa del volumen de Adonais que lo recoge, fue «uno de los finalistas» del premio de dicha colección en la convocatoria de 1980. Contrariamente a lo que había hecho en cada uno de los dos poemarios de *Vuelos*, Cabra de Luna no hace constar al final de *Elogios y desnudos* la fecha de composición. Yo he tenido en mi poder, por gentileza del poeta, los originales de los tres, bastante antes de la publicación. De lo cual colijo, ahora, que *Elogios y desnudos* debió de estar terminado en 1979. Bien pudiera ser que sus poemas hubieran ido naciendo simultáneamente a los de *Los que frecuentan las alturas*; si no todos, sí un buen número de ellos. Esta es, en fin de cuentas, una cuestión de interpretación, y no de documentación (de ahí que para abordarla no haya querido yo recurrir al fácil expediente de consultar directamente al poeta). Creo necesario—ya veremos por qué—mostrar la situación de *Elogios y desnudos* respecto a cada uno de los poemarios precedentes y respecto a los dos juntos (juntos, quiero decir ahora, no por su circunstancial vecindad en *Vuelos*, sino por su posible carácter complementario).

¿Tienen los tres poemarios caracteres comunes? Es evidente que sí. Y es evidente, también, que justamente porque los tienen—y en la medida en que los tienen—puede decirse que hay,

ya, una poesía de Cabra de Luna como hay una poesía de Garcilaso, Bécquer o Cernuda. La determinación de esos caracteres debe anteponerse, pues, al examen de cada uno de los poemarios y al discernimiento de los caracteres distintivos. Intentémosla sin más demora.

Si, tal como yo veo la nueva poesía andaluza, ésta se halla claramente repartida en dos corrientes paralelas y de signo distinto u opuesto, uno histórico y el otro ahistórico, la obra de José Manuel Cabra de Luna estaría enteramente inmersa en la corriente de signo ahistórico. Pero vayamos con tiento; las precisiones por hacer son numerosas y de gran entidad. Poesía histórica es la que parte del hombre en cuanto sujeto/autor de la historia. Poesía ahistórica es la que parte de un ideal de belleza a cuya consecución tiende absolutamente el poeta desasiéndose de su circunstancia histórica y constituyéndose en semidiós distendido entre aquel ideal y su propia índole, sometida ésta al deterioro e inexorable término que el tiempo, ajeno, decide y cumple. ¿Sería así ahistórica, simplemente así, la poesía de Cabra de Luna? No, desde luego. Cabra de Luna prescinde o se desentiende de la historia, ciertamente; pero no para—ni por—perseguir la belleza, sino para—y por—inquirir el ser último (quiero decir la *substantia*, lo que está debajo—*substat*—, y de alguna manera queda—admitámoslo—, de toda mutación operada por la historia), el ser último del hombre y el de las cosas que se interrelacionan con el hombre en el transcurso (del tiempo existencial, no del tiempo histórico ni del tiempo de duración de la belleza). La poesía de Cabra de Luna no parte, en consecuencia, del hombre sujeto/autor de la historia, pero tampoco constituye al hombre/poeta en semidivinidad a la vez exenta y condenada. Esta poesía *considera* al hombre en sí mismo, y a las cosas en sí mismas y en su comunicación con el *sí mismo* del hombre (consideración rigurosa, estoy por decir que implacable, sin concesiones a la emoción que pudiera suscitar, y de hecho suscita, la acción histórica o la contemplación/participación de la belleza). Así asume y ejercita una subespecie de ahistoricidad nada frecuente en la nueva poesía andaluza y cuyos hitos inmediatamente anteriores serían una amplia zona de la obra de Alfonso Canales y la parte más válida de la obra de Joaquín Márquez (hablo sólo de «hitos», con lo cual deseo excluir toda idea de sucesión, o continuidad, discipular). ¿Poesía metafísica, entonces, la de Cabra de Luna? No le tengamos miedo al adjetivo, pero hagamos indispensables puntualizaciones. Descartada, obviamente su aceptación angloisabelina, el adjetivo es aplicable a esta poesía en cuanto exprese el entronque con una tradición que va de Parménides y Lucrecio a T. S. Eliot y Saint-John Perse, esto es, de la *exposición de una doctrina sobre el ser a la transfiguración, eminentemente poética, de una concepción/experiencia del ser*. En el extremo moderno de esa tradición, Cabra de Luna añade a su poesía dos caracteres que la singularizan y la enriquecen: una



SALUTACION A LA TIERRA Y AL MAR

MONTSERRAT CAROL: *Bon dia, terra. Bon dia, mar.* Ambito Literario. Barcelona, 1980.

La poesía recóndita de Montserrat Carol, envuelta por la discreción de una mujer que durante largos años no ha querido presentar otra imagen que la de la esposa y madre sólo atenta al cuidado de su hogar, se transmuta de pronto en letra impresa, se esparce como un hálito de aire fresco y se hace asombro, admiración y deleite en el ánimo del lector.

El libro es una salutación a la tierra y al mar. A la tierra, porque Montserrat Carol ha nacido en el campo, ha vivido entre mieses y viñedos, ha participado directamente en sementeras y recolecciones, ha velado para que florecieran y fructificaran plantas que ha visto nacer. Sobre todo, porque ha tenido y perdido una casa que sigue siendo como un paraíso en su recuerdo, un paraíso «en medio de viñas y sembrados» al que quisiera volver en la hora de su muerte.

Pero como ella dice, «yo, que soy del campo y lo llevo en mi interior como un rescoldo inextinguible, sueño a veces el mar...». El mar, el segundo gran tema de este libro. La poetisa no está tan atada a la tierra que no pueda o no sepa imaginar otros ámbitos, otros amores, otros destinos. Acaso esa sugestión del mar no sea más que un tirón de hondas raíces ancestrales. «Mi casa fue como un barco anclado en el campo. El mar lo lanzó con aguas furiosas y él, perdido, enfermo, buscó reposo en un valle...»

Pero el mar es también el camino de lo insólito: por él se acercan los héroes de Selma Lagerlof, de Robert L. Stevenson, de Jules Verne; a través del mar llega Katrina desde la isla inhóspita de Aland. Y el mar ofrece una posibilidad de aventura. «Pequeño velero de juguete, llévame mar adentro...» «Lo que yo deseo es el ave viajera: el albatros, el eterno luchador. El me enseñaría a volar segura por el mar de la vida... Como una saeta cruzar el océano...» Al otro lado del mar está Florencia con su Ponte Vecchio entrañable y Venecia con su luz suave y triste heredada de Bizancio. Y más lejos, Leningrado con sus gladiolos como llamas en la avenida Nevsky...

Mar y tierra, flujo y reflujo de imaginación y realidad, de rebeldía y tranquila aceptación de uno mismo. «Falsas e irreales como aquellas historias de la mar... Abro los ojos y despierto del sueño... Salgo al campo: tierra seca, viento cálido, dorada espiga...»

Pero más allá de la tierra y del mar, más allá de las estrellas cuyo rumbo, cuyo espectro y cuya composición química creemos conocer, hay un misterio cósmico que ningún poeta puede descubrir. Algunos —los más grandes seguramente— consiguen entrever, o intuyen con facultades no corrientes, que el enigma nos afecta. ¿Está Montserrat Carol entre ellos? Refiriéndose a la «gran sinfonía cósmica, al monstruoso terremoto de los astros», ella ha dicho: «Nuestras orejas, pequeñas, no pueden captar los grandes sonos, las grandes palabras que tal vez nos explican las verdades que el hombre busca incansablemente...»

La voz de Montserrat Carol, tan sencilla y dulce, adquiere a veces resonancias misteriosas, como procedentes de otros mundos, donde mora otra poesía.

JOSE TOMAS CABOT

actitud *contempladora* (no contemplativa) desde una *distancia moral* y —efecto a la vez necesario y voluntario de tal actitud— un permanente ejercicio (o estado) de *calificación*. Esta calificación de lo contemplado trae consigo un permanente ejercicio (o estado) de *elección moral*. Sin duda es *Elogios y denuestos* el poemario donde la calificación y la elección moral aparecen más ostensiblemente; la

estructura misma del poemario está por ellas determinada. Pero los otros dos poemarios, de modo menos materializado y visible, igualmente incluyen —unido, trabado a lo mucho que en esta poesía hay de definición— mucho de calificación y de elección. La obra de Juan José Cabra de Luna ensambla y suma, pues, una *toma de partido* metafísica, producto de la *consideración*, y una *toma de partido* moral, producto de

la *contemplación*. Y en ello radica la parte quizá más importante de su interés.

Es natural que, con tal fundamento y tales disposiciones, esta poesía halle su cauce expresivo en un discursivismo ajustado a netas, si bien flexibles y jugosas, pautas lógicas. En ella no hay, por tanto, raptos de intuición, saltos de imaginación, ciegas zambullidas de irracionalidad. Si hay en ella —más bien, sobre ella— esa «curiosa poética de elevación» que confiere a los sujetos poemáticos «categorías simbólicas», según se afirma, perspicazmente, en la contraportada de *Vuelos*. Pero la «poética de elevación» no es asimilable a un «accésis (*sic*) casi místico» —cual se da a entender en el mismo texto—, sino identificable con la actividad transfiguradora que, operando sobre una concepción/experiencia del ser, consume una categorización (simbólica porque poética, pero cabalmente racional). La «poética de elevación», propia de la poesía metafísica *moderna*, es, justo, lo que aleja la obra que aquí comentamos de cualquier obsoleto género de «poesía filosófica» e incluso de cualquier «poesía intelectual» (por ejemplo conspicuo y más próximo, la que gozó de tan amplio predicamento en el período de entreguerras), y también de cualquier macizo y reseco intelectualismo formal. Ahora bien, suele implicar —así en la obra de Cabra de Luna— un discursivismo que se acompaña de dos principales elementos estilísticos: el primero, constante, una sintaxis muy precisa, de ancho y copioso registro e impecable articulación; el segundo, frecuente apoyatura del anterior, un sistema de nexos coordinantes / subordinantes —ilativos, consecutivos, causales, etc.— típicamente lógicos (*lo cierto es que, y así, siendo así, pues si bien, y es que...*). Alguna que otra vez, en la poesía de Cabra de Luna, el aparato sintáctico, por más que sea perfecto, resulta gravoso, y los nexos oracionales lógicos, pese a su exactitud, estorban la necesaria fluidez de la palabra poética en trance.

Es natural, asimismo, que el acervo de contenidos referenciales, imaginísticos y léxicos corresponda globalmente al área de razones profundas y propósitos más o menos conscientes en que una poesía —aquí, la de Cabra de Luna— hunde sus raíces y alza su fronda verbal. Está claro que la obra de Cabra de Luna recoge y prolonga una tradición esencialmente culta en sus razones y en sus propósitos; no hará falta que me detenga a explicarlo. ¿Es, entonces, esta obra, *culturalista* a la manera de la última o penúltima, poesía hispana? ¿Sigue esta obra, así, unos vistosos rumbos generacionales? Mi opinión es, redondamente, que no. Esta obra no erige en temas poéticos determinadas *estampas culturales*, más o menos convencionales, ni somete a *tratamiento cultural* determinados temas que otra generación había calificado de «humanos». Lo que hace es ocuparse de temas que, por causas muy complejas y no revisables aquí, sólo se habían desarrollado en medios cultos y, por consiguiente, en modos de expresión cultos. De ahí la dificultad, rayana en el hermetismo,

PULSACION DE LA REALIDAD

JAVIER LENTINI: *Museo de máquinas*. Editorial Prometeo. Valencia, 1979, 145 pp.

Tratándose, como se trata, de un «Museo de máquinas», de «Máquinas clásicas» (primera parte) y de «Máquinas contemporáneas» (segunda parte), resalta de un modo decisivo la *técnica* con que el autor nos va adentrando por ese cúmulo de monstruos, peligrosos y destructores casi todos, hasta culminar, irónicamente, en el mismo hombre maquinizado, mimetizado, hombre-máquina, robot, o servidor de su propia máquina, destrozado por su propio arte de maquinizar.

Esa técnica de abordaje que el poeta emplea consiste fundamentalmente en una *técnica dialéctica* que se repite de continuo y constituye de principio a fin las unidades autónomas (tesis, antítesis y síntesis) que se coagulan en la unidad total de la obra. Comienza siempre con un *enunciado sintético*

(tres o cuatro versos), casi un título, que bien puede ser también una conclusión, un resumen, aunque abra el conjunto. [Así: «Escondrijo / para hablarse / a sí mismo — Llover / hasta que todo el polvo / sea de nuevo hombre» (p. 17). «Inmortal / clamó la arena / del desierto / Como yo. — Todos los pájaros enjaulados / cantarán al unísono / las mismas notas / en el mismo instante» (p. 21). «Odio / la siempreviva / y no sé / cómo es — Transistorizado / las flores» (p. 41). «Concretemos / cuántas hojas es preciso / que caigan cada otoño — Ensordecedor / despertar / de lágrimas» (p. 135), etc.].

El siguiente poema es la *tesis*, con marcado carácter afirmativo, por tanto, generalmente del amor como valor decisivo de humanidad y en donde resuenan en alguna medida las grandes dimensiones necesarias y válidas del hombre. El tercer poema, la *antítesis*, presenta las múltiples máquinas, maquinarias, su historia, su función, pero ante todo su sentido de trituración, su voracidad. Desde las «máquinas de guerra» (armas blancas, armas de fuego), pasando por las «máquinas de tortura» (y la más primitiva, «la pera de la angustia») hasta culminar

de algunos, pocos, de sus poemas. De ahí, también, la riqueza y la pulcritud —que no brillantez— de su dicción. La cual nos plantea dos cuestiones conexas pero no indisociables: la de su forma métrica en general y la de su andalucidad. Veámoslas. El verso de Cabra de Luna no es, a despecho de lo que se dice en la solapa de *Elogios y denuestos*, ni en éste ni en los otros dos poemarios, el endecasílabo blanco. Salvo en una cosa. la ausencia de rima. Desde un punto de vista someramente formalista, Cabra de Luna junta y combina endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos... y muchos versos sin medida ni ritmo fijos. Yo veo en este aparente caos métrico un muy original, sabio y fecundo sistema de construcción versal. Cabra de Luna parte, a mi entender, de un santo horror al sonsonete (sobre todo, el endecasílabo), lastre de la poesía española desde hace siglos, tal como agudamente ha advertido Jaime Gil de Biedma. Y se aplica a la creación de grupos rítmicos de siete, cinco y cuatro sílabas, los cuales yuxtapone en unidades versales, pero no manteniéndolos íntegros en el seno de cada unidad (uso métrico tradicional), sino repartiéndolos en distintas unidades, para lo que fractura el grupo por donde le parece (no precisamente por donde se consigue la eliminación del sonsonete). El verso/línea queda, así, no sólo *interrumpido* abruptamente (con frecuencia, en un elemento sintagmático no significativo) y sometido a ásperos encabalgamientos, sino también privado —adrede, por supuesto— de su musicalidad unitaria, de esa musicalidad estrictamente versal que es de tradición y que lleva al sonsonete. La yuxtaposición de grupos rítmicos a lo largo de sucesivas unida-

des versales hace posibles *varias lecturas rítmicas* de un mismo texto poético: he aquí la novedad y la escondida riqueza metricomusical de estos poemas, sobre las cuales llamo la atención al lector invitándole a que las compruebe en una lectura cuidadosa, toda vez que aquí, por falta de espacio, no caben los pertinentes ejemplos, en cuanto a la andalucidad de la poesía de Cabra de Luna, remito a mi intento —líneas más arriba— de ubicación de esta poesía respecto a las que me parecen ser coordenadas esenciales de la nueva poesía andaluza. Y añado ahora: el sistema de construcción versal recién descrito —con su destrucción del ritmo tradicional y su consiguiente escasez de «sonoridad» primaria—, el tono grave del conjunto y la relativa opacidad de la constelación de adjetivos —éstos, en definitiva, caracterizadores de una poesía, puesto que la función primordial del poeta es calificar, conforme a su personal orden de valores, las cosas que de un modo u otro intervienen en su existencia—, todo esto, ¿no establece una distancia, quizá infinita, entre la obra de Cabra de Luna y la poesía andaluza? Si entendemos ésta conforme a los patrones de una crítica esquemática y atendida a rasgos de superficie (tipo Díaz-Plaja), es evidente que sí, vale decir, que Cabra de Luna no es «poeta andaluz». Aseveración que me parece disparatada si se tiene un concepto medianamente serio y hondo de la andalucidad poética, y mucho más si se hace inventario de ambientes, giros sintácticos, léxico, etc. (siempre en la medida —por lo mismo muy significativa— en que Cabra de Luna no es poeta *popular* en el buen sentido de este adjetivo). Yo diría que nuestro

poeta escribe, a salvo de cualquier enano e inane tipismo localista, una poesía fundamentalmente malagueña: baste, para comprobarlo, repasar el título / motivo del primer poemario y las alusiones, entre otras del mismo origen, al viento terral y a la «dama de noche» («galán de noche» en distinta habla andaluza: *Certrum nocturnum*, planta de las solanáceas cuyas fragantes flores se abren de noche y a la que Cabra de Luna, tal vez con algún abuso léxico/imaginístico, da el nombre de «nocturna dama»). Lo que sí puede y debe admitirse es que la poesía de Cabra de Luna, por su materia y su disposición, e incluso por su solemnidad —nada rotunda, en virtud de la ausencia de todo sonsonete—, dista mucho de la poesía andaluza más externamente «atractiva», ya sea ésta de tono enfático (Salvador Rueda) o de tono ligero y gracioso (primer Alberti). Y, a decir verdad, esa distancia la favorece.

Vistos ya, con claridad al menos aceptable, el sentido y la forma de la obra en su conjunto, es el momento de recorrer uno a uno los poemarios y de dar cuenta de las respectivas peculiaridades, aunque sin entrar en análisis textuales, para los cuales no hay sitio aquí. Aviso previo y todavía de alcance general: los poemarios de Cabra de Luna tienen estructura orgánica, y están organizados, cada uno de ellos, en unidades suficientes y dotadas de sentido y forma propios. Ello determina que los poemas surjan y se presenten, sobre todo en *Motivos y comentarios*, concadenados y difícilmente separables y aislables. Cabra de Luna no es, pues, creo yo, poeta de antologías, de lo cual debería congratularse por muchas y diversas razones.

en las «máquinas de reverenciar, enfrentar, deses-
peranzar».

Pero esta técnica dialéctica se resalta no sólo en estos ya clásicos estadios de oposición y síntesis, sino también en la utilización de ciertos recursos adicionales, como el ludismo, que parece realizar entre ciertos *artifícios literarios* [forma de dividir el verso: «liberarse de las cárneas atadu / ras...» «Quizá su más cali / ficado...» (p. 31), etc.; juego de palabras: «el ornitóptero de / viento controlado, el autogirolicóptero / de hélice continua... o el aero / alíptero de sensuales alas ondulantes, etc. (página 27). «No te entiendo o no me entiendo / o te entiendo y no me interesa entenderte / o no me entiendo y no me interesa entenderte / ni que me entiendas ni que entiendas / que no me entiendo o que no entiendas / que me entiendo... (p. 42), etc.; acumulación de erudición o elementos enumerativos: «fontaleras, camisotes, jubetes, aljofainas, celadas, / ristres, morriones, jacerinas, brazales, / quijotes, codales, gorjales y gorjalitos, / lorigas, paveses, esquinelas y canilleras, / escarpas y espuelas...» (página 39), etc.; modo de escribir el poema, que puede leerse de diversa manera, etc.] y la significación y la mecánica de los *artefactos* de las máquinas que señala. Sin duda, un ludismo dialéctico

original (artificio-arte facto), que, sin embargo, a veces, puede parecer *artificial*, pero que resulta llamativo y parece integrarse en un conjunto mecánico. En todo caso, una cosa es evidente: el gran afán de originalidad que trasunta todo el andamiaje formal y que puede resultar excesivo, y molesto. Aunque el intento es crear un lenguaje que reproduzca o prolongue el contenido maquinístico.

El tono general de las unidades poemáticas y de la obra global es el que caracteriza la ya abundante poesía de Javier Lentini y que comienza en 1968 con *Cantos de muerte y de añoranza*: la ironía, la sátira, la invectiva. Si bien no tan agresiva como en su *Trilogía prohibida* (1977) y más próxima a *Museo de exorcismos* (1974).

En suma, una búsqueda acendrada de lenguaje en un ajuste de texto y contexto y mensaje. Y ciertamente, una pulsación, nada complaciente, de la desgarrada realidad del hombre actual amenazado de automatismo y hasta de destrucción por la cibernética.

Esta dialéctica hombre-máquina sigue siendo el gran desafío a la síntesis para el porvenir humanizado. El poeta nos afirma la realidad del amor.

ROLANDO CAMOZZI

A *Motivos y comentarios en torno a la Lex Flavia*, el título le viene de la profesión forense de su autor. Dicho título—que, naturalmente, alude a la *Lex Flavia Malacitana*, famoso texto legal, especie de «ordenanzas municipales», otorgado por Roma a la ciudad de Málaga—oculta, bajo su apariencia de frontis para un sesudo estudio jurídico, una doble clave: la referencia tácita a Málaga y la nucleación del poemario alrededor de Flavio (nombre citado siempre en tercera persona pero que corresponde al propio poeta). Nos hallamos, pues, ante una poesía autobiográfica, que narra la historia íntima del poeta/hombre (la niñez y la adolescencia *consideradas desde la primera madurez y situadas en su auténtico entorno geográfico/vital*). Ahora bien, la calidad de *consideración* y la *distancia moral*, mucho más que temporal en este caso (de las cuales he hablado exprofeso más arriba), imprimen a *Motivos y comentarios* un carácter a la vez metafísico y moral: de una parte, se categoriza el progresivo estar-en-el-mundo del niño/adolescente; de otra parte, se adopta, ante el mundo y su acción sobre el poeta/hombre, y ante la correlativa conducta de este último, una determinada opción moral. En tal aspecto moral, el título del poemario tiene un tercer sentido de clave: la *Lex Flavia* es la ley (o norma) moral de Flavio, distinta y aun enemiga de la «*extraña ley, por hombres inventada*» (que es contraria a la vida), de la norma que emana de los «*destinos altísimos*» del poder, y de la moral de «*los otros, que atesoran riquezas / ... que desempolvan sies / al menor contratiempo*». La ley de Flavio—la *Lex Flavia*—, fundada en un orden «*que él mismo creara en la con-*

templación / de todo cuanto existe», no es «*una cierta manera de acomodar / conductas*», sino la enseñanza que «*habrá de derivarse del olivo, de la débil / torcaz o del soncro álamo*» y que en realidad de verdad no es—o no debiera ser—ley, pues «*no debiera crecer ley donde crece / tomillo, donde impera el olor de aquella dulce, / nocturna dama que el jardín habita*». Opción moral y categorización del estar-en-el-mundo se interpenetran en la progresión de la historia personal que va siendo narrada: el descubrimiento y esclarecimiento de la *Lex Flavia* no se produce sin la paralela búsqueda de un sentido, búsqueda que arranca de una frustrada voluntad de concordia con «*lo existente*», de afinidad con «*lo más ínfimo*», despreciado por el hombre o consumado en su diverso ser natural, «*aunque todo aparente una / absurda imagen de distancias*». El hallazgo del propio cuerpo y de su nítida alegría; el amor, su tardanza, su «*sensación de fin y mundo vegetal*», su acabamiento en el tiempo absoluto de la niñez; el tiempo relativo del vivir, la visión de la muerte (en un poema extrañamente alegórico/simbólico que incluye una curiosa afirmación casi sarrtriana: «*Condenado a la vida está, aquí, / ahora...*»); el tiempo como apariencia y fracaso («*El tiempo es / en tanto somos*», se nos dirá después, en *Elogios y denuestos*); el mar y el agua como símbolos, contrapuestos, del poder creador natural y de la limitación vivencial, respectivamente; la palabra convocadora y transfiguradora, «*ignorando [Flavio] / tal vez que la palabra vive donde el olvido habita*»; éstos son los más significativos e importantes subtemas del poemario, que se reúnen y concluyen en el poema último,

donde, con el final del verano—tiempo ideal del recuerdo—, apurando el símbolo constante del jardín, el poeta constata el final de toda posibilidad de recuerdo y ve cómo «*un círculo mágico se vuelve sobre sí, / se pliega a sus raíces y torna todo / al agua*».

De los que frecuentan las alturas está ocupado por un tema unitario, del que los subtemas poemáticos son apenas variaciones que vienen a completar la descripción de todo un mundo: el de los pájaros. Ahora la *consideración* se convierte, sin dejar de ser tal, en *modo de conocimiento*. Y el discursivismo, parejamente, en descriptivismo que yo calificaría de «*cartesiano*» y que, sin embargo, con admirable esfuerzo ascensional—la «*poética de elevación*» en ejercicio muy consciente pero entusiasta—, transfigura el conocimiento en canto (más exactamente: en materia de canto, porque la poesía de Cabra de Luna no es, ahora tampoco, *canción*). La dicción alcanza una rara transparencia (a veces coloreada por una adjetivación sorprendente: «*suave y cultural plumaje*») pero sin abandonar los nexos lógicos en serie concadenada e incluso (comienzo del poema de la página 47 de *Vuelos*) incorporando el hipébaton más complicado. De otra parte, siendo la construcción versal esencialmente idéntica a la de *Motivos y comentarios*, el ritmo es más ágil y la elocución relativamente «*veloz*». En cuanto al léxico, la contextura primordialmente descriptiva impone algunos tecnicismos; y la presencia del pájaro en obras de diversas artes da ocasión a alusiones y referencias (J. S. Bach, Braque, Saint-John Perse) que nada tienen que ver con el culturalismo al uso. La descripción—transfigurada—de diferentes pá-

jaros (los marinos, los migratorios, los prehistóricos, los de llanura, los de ciudad, los nocturnos, los cantores) y de diferentes estados de los pájaros (el vuelo, la soledad, la altura) está concebida en función del hombre y de la peripecia humana. Pero el poeta va más lejos en la categoría/símbolo: considera/conoce la condición humana a través del paradigma de los pájaros. Así en la evocación de Icaro: desde el primer vuelo humano, en el que «*el fracaso fue mito*», hasta la aviación, «*perdimos, nos faltó majestad, nos / sobraba dominio*». Así también en el excelente poema (de todo el poemario, el más próximo al canto) en el que «*el pájaro en la luz*» realiza y ejemplifica el anhelo humano («*el último sentir / que le es posible / al alma reducida / a sencilla vereda*») de iluminación en las fronteras más altas del propio ser y de la propia identidad. (Veteado de citas y referencias de san Juan de la Cruz, este poema no me parece místico sino racionalizador del impulso de rebasar «*esta suerte / de estar llamada vida*».) Así, finalmente, en el poema último, donde los pájaros, al callar el poeta, «*acabado el nombrar*», dejan a aquél desposeído de la libertad, el movimiento y la excelsitud que ellos, en la palabra poética, le prestaron.

Más enjuto, más oscuro, más abstracto en su pura dualidad metafísica-moral, *Elogios y denuestos* responde metódicamente al ejercicio (o estado) de elección moral que sigue a la calificación de lo contemplado (en una contemplación que presupone una consideración del ser). Metódicamente, porque en la ordenación del poemario-libro quedan separadas en sendas partes la aceptación, que se poetiza en *elogio*, y la repulsa, que se poetiza en *denuesto*. Es de notar que la forma expresiva—mayoritariamente discursiva, con vetas de cierta vehemencia apostrofica—no varía de los elogios a los denuestos; comparándola con la de los otros dos poemarios, es perceptible en ella una mayor concentración verbal,

de notable fuerza definatoria, y un mayor énfasis, a veces apoyado en bloques de raciocinio que resultan excesivos (versos 9 a 20 del «Elogio de la naturaleza de las cosas»). Es de notar, también, que el número de elogios (dieciséis, dos de ellos duplicados) sobrepasa con mucho al de los denuestos (seis). Y yo me pregunto: ¿no son los denuestos—en este libro, claro está—otro modo de elogio, o elogios de otro modo de lo denostado? El hecho de que la filosofía y la razón sean denostadas—aquella precisamente en homenaje a Spinoza—, ¿no significa el elogio de otra filosofía, de otro uso de la razón? En sentido inverso, los elogios del dolor, de la mentira, del azar, del fracaso, dentro de un contexto sustancialmente moral, ¿no son (lejos de toda actitud antimoral o amor, impropia del convencimiento y del talento que han levantado el poemario) reconocimientos de la positividad moral que el poeta descubre en el envés del desorden? Otros denuestos, tales el del triunfador y el de la sombra, no guardan un segundo significado: el del triunfador, que viene a ser complementario del «Elogio del fracaso», considera el triunfo como fruto de la violencia y del odio al vencido, y al triunfador como a alguien que «*sólo con ganar todo ha perdido*»; el de la sombra conecta con el anterior en la consideración de la sombra como fruto no sólo «*del desamor ubicuo*» y «*del agobiante hueco / de la nada*» sino también «*de la informe / sustancia del triunfo, de la usual / canción del que domina*». El «Denuesto del aire», que cierra espléndidamente el libro, considera en el aire la presencia y la potencia de aquello que, extraño al hombre, lo aliena y lo aniquila: la soledad, el tiempo, las «*nadas que osan / en su entraña asumir / cuanto las cosas son*»; el aire y los dioses, que juntos son el ámbito fatal del hombre, «*a las palabras dieron / ya que no su sentido / si posibilidad / y así fue el Verbo / quien primero habitó / ... / Que las palabras son / cuanto nosotros*». Algu-

nos elogios (el del mar, el de la luz, el del tiempo, el del amor, el de la naturaleza de las cosas, el de la esfera, el del número) reasumen los temas y los símbolos de *Motivos y comentarios*, si bien ateniéndose a la bipolarización metafísica-moral; el del poeta replantea la identidad entre el Poder y «*la potencia última del fuerte*», tema de *Motivos*, y personifica al Poeta, de quien el Poder es antítesis y feroz perseguidor, en Saint-John Perse, el autor de *Oisieux*, cuya sombra planea por toda la poesía de Cabra de Luna y especialmente—sin constituir lo que se suele entender por «influencia»—sobre *De los que frecuentan las alturas*. El «Elogio de la cocina» es un delicioso poema en el que un episodio de la vida del músico Rossini ejemplifica la superación en el trato «*con pasas de Corinto, con romero, con un reino / animal espléndido y pujante, con / ocultas recetas, con hierbas, con aceites*», de la derrota, en la vejez («*fracaso de la vida escapada*»), de toda ambición de armonía suprema.

Yo no sé, si tras un recorrido tan apresurado, será lícito acabar diciendo que, de los tres poemarios, *Motivos y comentarios en torno a la Lex Flavia* resulta el más cálido; *De los que frecuentan las alturas*, el más hermoso, y *Elogios y denuestos*, el más denso. Ni siquiera sé si tales adjetivos son rigurosamente aplicables a la obra que aquí he intentado comentar. De lo que sí estoy seguro es de lo que dije al comienzo: los tres poemarios que hasta hoy la componen deben figurar juntos y separados, entre las más altas creaciones de la nueva poesía andaluza y aun de toda la poesía de nuestros días (y de ajenos días futuros) en lengua castellana. La lectura de los dos volúmenes, el de Anade y el de Adonais, es el único remedio infalible contra el escepticismo o el recelo que un juicio de tal calibre puede—yo lo comprendo—suscitar.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

UN CANTAOR, ENTRE FLAMENCOLOGOS Y POETAS

HOMENAJE A UN CANTAOR

En la pasada primavera, el Ayuntamiento de Córdoba decidió nombrar hijo adoptivo de la ciudad al cantaor de flamenco Antonio Fernández Díaz, *Fosforito*, nacido en Puente Genil (Córdoba) el 3 de agosto de 1932. Se cumplían veinticinco años de la celebración del *Segundo Concurso Nacional de Arte Flamenco*, en el que aquél obtuvo premio en todas las especialidades y el premio de honor.

Allí fue revelado su nombre, que una vez encendido sigue brillando. No deja de ser curioso que tanto el Ayuntamiento del régimen anterior como

el de ahora hayan preferido repartir sus distinciones entre personas no nacidas exactamente en Córdoba. Sus hijos legítimos tendrán que seguir haciendo méritos.

Nada mejor que un libro para perpetuar, dentro de lo posible, un acontecer indudablemente resaltable. *Homenaje de Córdoba a Fosforito* (1) lo materializa. Flamencólogos y poetas han aportado a ese volumen, casi mitad y mitad, los textos que lo conforman y que comentaremos. El índice se redondea con fotos y discografía del protagonista. Las ilustraciones se deben a *Juan Valdés*, *Antonio Povedano*

(1) Varios autores: *Fosforito* (Córdoba, 1981).

—autor, asimismo, de la maqueta—, *Francisco Zue-
ras, Rafael Rodríguez, Venancio Blanco, Miguel del
Moral, Francisco Moreno Galván, Juan Hidalgo Mo-
ral, Fausto Olivares y Antonio Bujalance*. La presen-
tación se debe a *Francisco Martín López*, delegado
municipal de Cultura, quien cierra así sus palabras:
*Si Córdoba con sus concursos nacionales ha sabido
rescatar y elevar el arte flamenco a las cimas de
dignidad y pureza de que hoy dispone, Fosforito ha
sido y es la gran figura que el cante necesitaba para
recuperar la emoción y las calidades artísticas que
había perdido. Córdoba y Fosforito han mantenido
una tradición, haciendo historia en la Historia del
Flamenco. Así es.*

UN ENCUENTRO EN MADRID

Hacía el calor propio de la avanzadilla del verano en un Madrid donde aún no había—ni siquiera meses después—la desbandada vacacional de ahora. *Antonio Povedano, José Luque Calderón* y quien escribe, íbamos, a primera tarde, por el centro, cuando avistamos a *Ricardo Molina* y un muchacho de pelo rizado con pinta flamenca. Era *Fosforito*. Hacía muy poco de su triunfo absoluto en la más importante competición del jipío verificada tras el concurso granadino de 1922.

Molina no solía comunicar, a través de su persona, sentimiento elegíaco, sino euforia y vida. Estas aparecían ahora aumentadas; nos hizo una rapidísima semblanza del cantaor, quien le escuchaba sonriente, como el que oye los piropos de su padre. Ricardo propuso en seguida que nos fuéramos a tomar unas copas, aunque era más bien hora del café. Y nos fuimos a *El Patio*, en la vecina calle de Arlabán.

Un hombre ya viejo—luego he sabido que se trataba de *Juan el Manco*—aproximóse al grupo. Era un cantaor que no había llegado a tiempo de concurrir al certamen. Estaba nervioso; me pareció que incluso suspicaz y celosillo. El poeta-flamencólogo y él empezaron a hablar de la materia propia del caso. El hombre, que deseaba hacer sus demostraciones de sapiencia, aludía a unas soleares. Y Molina, en uno de sus típicos repentines, inquirió: *¿Y el macho?* Afortunadamente, gracias a Povedano, a mí esa pregunta ya no me cogía de sorpresa.

A las teorizaciones debía seguir, claro, la práctica. Esta reclamaba desenvolverse en uno de los cuartos de la parte baja del establecimiento. El poeta continuaba con sus preguntas, y el cantaor con muchos espolones quería que se le escuchase. Trajeron unas copas de Montilla. Por suerte, el fresquito estaba asegurado. Y a todo esto, *Fosforito*, gallo joven, empezó a interferirse en las explicaciones canturreadas por *Juan el Manco*. Sólo que cada vez que se producía ese cruce, donde del lado triunfador estaba la vehemencia, Molina le dirigía una mirada reprobatoria, como de apoderado a poderdante al que urgía demostrar su voz potente. El veterano alargaba el *temple*—demasiadas probaturas me parecieron—y, al fin, se marcó unas soleares según el estilo de no sé quién.

Lo que sí quedaría en mi memoria es que dije, por lo bajini, a Povedano: *Qué soleares más raras*, y Antonio se lo sopló a Molina, que—tampoco lo olvido—me miró con todo el desprecio de los sabios cabales. Poco más tarde le correspondería a *Fosforito* ganarse el enojo de Ricardo por haber desaparecido para hablar con una muchacha amiga suya. Hu-

bimos de esperarle en un café de la Puerta del Sol. Estuvo en un tris que se rompiera el dúo descubridor-descubierto.

EN LA CONFLUENCIA DE LA CULTURA POPULAR Y LA OTRA

Cuando el flamenco, o el jondo, se arrastraba por los cuartos y tablaos—estos últimos nada perjudiciales, según *Arcadio de Larrea*—llegó el renacimiento de Granada. (Allí mismo hablaron Navagiero y Boscán con vistas al renacimiento de la poesía.) *Falla y García Lorca* fueron los principales promotores de aquel impulso. *El Tenazas*, que no vino andando desde Puente Genil como dice la leyenda, y *Caracol* fueron los favorecidos. Al primero, de Puente Genil, no suele citársele.

Folklorizado el flamenco—*Caracol* es uno de los culpables del deterioro—; convertida la *ópera flamenca* en menos que zarzuela, otra vez llegaría el renacimiento salvador. Los artículos divulgadores de Ricardo Molina, en el *Córdoba*, actuaron como las gotitas del ejemplo clásico. Y la luz se hizo; el retorno a la pureza fue posible. Bastó para ello que unos cuantos poetas, escritores y especialistas atendieran a ese fenómeno, una de las singularidades españolas, que aún ofrece zonas oscuras.

Lo que ocurrió en ambas y excepcionales ocasiones está muy claro: la mítica cultura popular del cante, que al menos lo es en primer grado, estuvo asistida por el arte culto, ya nada popular, y de esa suerte de alianza surgió el remedio para que la obra flamenca no se degradase. La literatura y la crítica ganaron, en esta operación, unas pruebas de calidad exaltadora o analizadora. Se produjo el entramaje. Y bien: el cante jondo, si aceptamos que surgió del pueblo gitano para fundirse con el andaluz, ¿no es también un entrevero? ¿No proporcionan las letras de las coplas un *suelo* evidentemente popular, unas motivaciones que encuentran su pleno sentido al ser cantadas? *Opera flamenca* es un término que los puristas rechazan, y no sin razón—el *Niño de Marchena* en punta—porque designa el espectáculo en las plazas de toros. Pero, eliminando prejuicios comprensibles, ¿no es propio para calificar cualquiera de sus manifestaciones? Opera, arte minoritario; quiérase o no, para entendidos. Aunque ese membrete pomposo fuese monopolizado por los mixtificadores.

FOSFORITO, EN VISION ANALITICA

En una entrevista concedida a *Jorge Manosalvas*, dice el cantaor: *Porque nosotros, los que cantamos, no precisamos eruditos. Porque los eruditos, generalmente, meten la pata. Parece mentira, pero así es. Nosotros preferimos aficionados*. De entrada, parece un gesto de ingratitud, pues el flamenco, sin esos eruditos, no hubiese salido de un estado primario de expansión, ni remontado la fase exclusiva del que paga la juerga. Erudito fue Antonio Machado y Alvarez, *Demófilo*, y sus continuadores. Es imposible serlo sin inclinación y gusto por lo que investigan. Ocorre—¿verdad, querido y admirado Arcadio de Larrea?—que quien sabe a fondo tiene que ejercer, frecuentemente, de aguafiestas por no aceptar a pie juntillas lo que aseguran algunos intérpretes. *Justo es decir*—escribe *Luis Rosales* en el

prólogo de *La raíz del flamenco* (2), de Larrea—*que la prudencia no suele ser la condición de los flamencólogos, más inclinados a sentar conclusiones originales que a tentarse la ropa.*

El argentino Anselmo González-Climent es uno de esos conocedores (él ha puesto en circulación los vocablos *flamencólogo* y *flamencología*) que prueba de continuo su buen estilo de ensayista. No puedo sino limitarme a las conclusiones: *Fosforito no innova fundamentalmente, sino restaura.* Considera que, en su haber, influyen Chacón y Manuel Torre. *Fosforito es un consumidor vital de cante flamenco. El cante como fórmula de compromiso humano, de pasión y de embargo.* Para González-Climent, el de Puente Genil es maestro de los cantes a palo seco (deblá, toná, martinete). Pero donde la brillantez del analista llega a su extremo es en el confronto entre *Fosforito* y *Juan Talegas*—ganador del tercer Concurso Nacional—, lo que hace de forma completa. Humanidad frente a formalismo; vibración frente a técnica, etc.

Ricardo Molina fue quien en su nativo Puente Genil adivinó inmediatamente lo que su paisano *Fosforito* iba pronto a significar. Le corresponde el gran mérito del catador cuyo juicio es confirmado por los demás críticos y por el público. *Aunque no sea gitano su cante está dentro de la órbita estilística gitana.* Y define, a modo de eslogan: *El más emotivo y apasionado cantaor de hoy.* Los textos del inolvidable poeta y erudito del cante que aquí se reproducen son más entusiastas que ahondadores, salvo cuando precisa el vínculo de *Fosforito* y las soleares cordobesas.

La aportación de *Manuel Barrios* es convincentemente literaria. La de *Agustín Gómez*, crítico de *Radio Popular* y de *La Voz de Córdoba*, es la más rigurosa y nueva de las que aquí se recogen. *La manera de hablar de un pueblo se corresponde con su manera de cantar. El andaluz actual es una síntesis del castellano. Empecemos por ahí a entender una clave flamenca...* Otra característica de la forma de hablar andaluza es completar con el gesto los sonidos. Ese resumen es el grito. Y el grito es el lenguaje antes del lenguaje, la forma más ancestral que existe. Pero Agustín Gómez sabe por dónde va cuando afirma: *Todos tenemos la idea de lo que supone para el flamenco la facultad de síntesis, pero en la actualidad nos vemos ganados por la grandilocuencia y la ampulosidad.*

No es difícil ampliar el radio de esta idea. Las épocas inseguras hacen que el lenguaje se multiplique y complique, como el nadador que, en trance angustioso, aumenta sus brazadas para tratar de salvarse. La actitud barroca tiene su centro ahí; agita, forzosamente, las aguas; hay un aumento del hervor y de la fatiga.

Camacho Galindo estima que el cantaor de Puente Genil *canta como payo, no a lo payo*, y le define como *mantenedor de la escuela andaluza de cante flamenco.*

En las palabras de *Antonio Mairena* hay recuerdos, admiración y la noble dignidad del artista que sabe lo que representa. Porque a este maestro, dotado de sencilla aristocracia, ya no le falta más que llamarse duque de Mairena del Alcor.

CORRO DE POETAS

El texto que abre este volumen es de *Pablo García Baena* y data de 1956. Enlaza, como otras cosas su-

yas, con Federico García Lorca y su magia flamenca. *Si volvemos al viejo tema lorquiano de la musa, el ángel y el duende, la voz de Fosforito pelea broncamente—como Jacob—con el ángel del río, esquivando con gracia el plegado armonioso de la musa y se entrega trombada, balbuciente, enfebrecida, al deseo negro del duende.*

Esta prosa tan bella y ajustada sirve a González-Climent para el análisis del cantaor y para situarlo como antítesis de Juan Talegas o al revés. Y es que no falla: en el principio está la poesía. García Baena intuye y acierta a expresar. Literaturiza en el mejor de los sentidos.

Joaquín González Estrada es un inventor constante de soleares. Te lo encuentras, saluda y soleá al canto. Su soneto tiene una autocita de tres versos. Atmósfera de madrugada—la que cuadra al jondo—. Y el cantaor entregándose: *Dejad que cante y llore en su agonía / que se quema en sí misma... Fosforito / se ofrece en holocausto al nuevo día.*

Mi Cante de madrugada, que es uno de mis poemas preferidos, fue escrito en Fuengirola, en 1965, tras escuchar, insomne, a quienes cantaban en un chalé próximo, junto a la playa. El *Marqués de Porrinas* era el anfitrión de aquella fiesta. La copla y el mar se disputaron el dominio sonoro de la noche. Era un desafío. *Y la pena del hombre / le podía al mar / le podía / al mar.* La fuerza del individuo se alza sobre la propia naturaleza inmensamente sonora. El cante—pienso yo—es algo desprendido de un fondo comunal. El cantaor y el tocaor recuerdan la definición campoamoriana: *La soledad de dos en compañía.*

La debla es un apunte lírico de *Mario López* con palabras justas (*¡sólo el alma...!*). El donaire popular de *Antonio Murciano*, su agilísimo verbo, infunden *Tríptico para un homenaje. Carlos Murciano* demuestra de nuevo su dominio de la técnica del soneto y su afición al juego de palabras: *El fiero azor de Azhara que se azora. Cantaor, de Fernando Quiñones*, señala con originalidad una tipología y la llena de acentos materiales. *Manuel Ríos Ruiz* usa su lujoso y denso lenguaje para describir la atmósfera campesina en la que el cante es costumbre. Hay en este poema riqueza sálmica y acusado plasticismo: *condenados heraldos de la copla, varones ahorcados a un destino*, dice al final.

Completan esta corona poética—sin muerto, venturosamente—a *Fosforito*, de Miguel Salcedo Hierro, en su acostumbrado verso muy tradicional y decimonónico: *Esa voz de adelfa, araña de olivo*, un buen poema de *Manuel Urbano*, y *A Fosforito por su entrega*, de Julio Villaluenga.

He querido especificar las colaboraciones poéticas, hice con como las de prosa, porque abarcan todo el arco de incitaciones líricas que el flamenco suele suscitar: desde el lorquismo al poema de traza épica; desde la síntesis dramática y simbólica al coplerismo. Y el soneto. Aun cuando abunde el forzoso imperativo de la circunstancia homenajeadora, salen a flor los temas intemporales del jondo.

EL CANTAOR COMO ARQUETIPO

Gitano o payo, el cantaor es un heredero del juglar. Pero mientras éste se hallaba integrado, pues surgía del pueblo y lo divertía, aunque también subiera a los castillos para entretener a los señores, el cantaor—aceptada la tesis del origen calé del cante, aunque no convenga radicalizarla—individua-

liza el contenido y lo desarraiga por su condición marginal. Es la consecuencia de una ruptura societaria, de una quiebra que no afectaría sólo a la gente gitana, sino a España en su conjunto.

Las primeras noticias del flamenco y los toros vienen casi a coincidir en el último tramo del siglo XVIII. La base popular de ambos procede, en parte, como relación ante el cansancio aristocrático, halagador, de los Borbones y del lógico afrancesamiento. En ambas artes hay normas muy precisas y una terminología semejante: *temple*, *tercios* y, en fin, *estocada* (¿qué es el grito consumidor de la copla?). Ninguno de los dos es producto de un arrebatado. El cantaor y el torero están solos y lo que hacen únicamente puede ser apreciado, en todo su valor, por entendidos, que se ufanan a veces demasiado de serlo.

El toreo y el jondo significaron réplicas nacionalistas en un momento en que había justificadas amenazas de que el contorno social se desdibujase. *El pueblo perseguido ha conservado y salvado la cultura del pueblo opresor*, señala atinadamente Luis Rosales. La cultura—no se olvide—pasó entonces por un período ambiguo, prólogo de las guerras napoleónicas. Goya, en pintura, encarna una actitud

parigual, un SOS que encuentra quien lo responda.

El cantaor y cuanto transmite son la parte reconocible de un misterio. ¿Quién complicó musicalmente su mensaje? ¿De dónde proceden las letras, en las que existen hallazgos que no pueden atribuirse a una inspiración simplemente popular? ¿Cuál es el sentido último de la ambivalencia tragedia-alegría? ¿Se ha estudiado la relación de todo esto con los antiguos romanceros? ¿Quiénes implantaron las leyes de los cantes? ¿Se ha medido adecuadamente la motivación económica?

Muchas preguntas. Hacen falta eruditos, investigadores y, como tales, rigurosos. El cante desciende a los fondos donde la vida es una emanación de manantial—amor, muerte, burla aliviadora— y lo somete a compás, lo enronquece o procura que brote con limpieza.

El cantaor, trasvase de culturas, raíz en pie, aristocracia popular, concentra las incógnitas, mientras que, en los mejores casos, como *Fosforito*, une intuición y sabiduría para hacernos llegar, crujiente o saleroso, su palabra cantada. Córdoba, a través de su Ayuntamiento, obra bien al honrarle.

JIMENEZ MARTOS

UN ESTUDIO POR HACER

A. BASANTA: *40 años de novela española. Antología 1939-1979* Ed. Cincel. Madrid, 1979.

He mantenido en más de una ocasión que el campo de estudio de nuestra novela de posguerra, en cuanto alcanza el año de 1962, se vuelve inseguro, si se quiere, incluso, sistemática e indismayablemente inseguro. Y nada digamos de cuando se atreve (si es que se atreve en rigor) a sobrepasar la frontera fatídica de 1968: a partir de aquí, cada novela y autor son acuas que mejor ni tocar, a no ser amablemente (amigablemente, vamos) y siempre por el forro. Ah, por supuesto: antes de estas dos fechas coyunturales de 1962 y 1968, el campo de estudio tampoco se muestra precisamente lo que se dice primaveral, sino páramo de tics, falsetas y rémoras indismayables en su contumacia. De resultados de todo lo cual, y visto el coto, ¿qué queda?, ¿qué quedaría?; pues, exactamente la laguna y el vacío de una historia se nos lega y así de rotundo, habremos de hacer los jóvenes.

Y que lo que digo está claro y no hay equívoco ni en un ápice, lo resume a las mil maravillas la antología sobre *40 años de novela española (1939-1979)*, en todos sus puntos: introducción teórica, apartados, novelistas y textos seleccionados. Un trabajo preparado por Angel Basanta con el «objetivo principal» de «proporcionar unos

textos narrativos, especialmente aptos para comentarios lingüísticos y literarios» (p. 13, v. I); un trabajo, pues, en su objetivo y en su resultado, supuestamente «necesario y útil en tantas clases de lengua y literatura españolas». Y he dicho, supuestamente:

Si califico de inmejorable, de perfecta, la oportunidad que nos brinda la aparición en el mercado de esta antología, qué duda cabe de que con ello no me refiero en absoluto al capítulo docente. ¿Cómo averiguar su eficacia, su «aptitud», su «necesidad» y «utilidad» en el llamado «comentario lingüístico y literario»? ¿Cómo averiguarlo, si además, para más inri, nada sabemos del nivel de clases destinatarias? ¿A qué clases, de quiénes se habla?, ¿de universitarios?, ¿de bachiller?, ¿de COU?, ¿de alumnos de doctorado?, ¿de opositores?, ¿de opositores a qué? Menuda metafísica, entonces; valiente sacro roto de una metafísica realmente enredosa, pegajosa, sin solución, y que por si fuera poco aún nos llevaría de cabeza a callejones sin salida, haciéndonos olvidar cuestiones más principales, puntos más cruciales, encrucijadas que sólo el academicismo (mejor: la más añeja crítica académica metida en cuestiones actuales de cultura) en su misma mecánica hace chirriar como ninguna (quiero decir: como ninguna otra crítica). Por ejemplo: iniciemos el camino de preguntas en la primera hipótesis (dije más arriba: supuestamente) que nos abre el «objetivo principal». ¿Por qué ese truncamiento pedagógico (!) para el «comentario», y no otro? Sería el colmo de la facilidad quedarnos aquí, demostrar uno por uno los descabellados tijeretazos, enfrascarnos en tan tamaño despropósito, en tan grandísima aberración de poda para nuestra novela y novelistas de posguerra. Pero no. Porque semejante

metafísica deja de serlo en cuanto dejamos de estacionarnos cómodamente en ella. Porque, mire usted por donde, resulta, en definitiva, que, so capa de docencia, en su presunta vertiente docente, contemplamos ni más ni menos que la vieja trampa de nuestra crítica de posguerra, la herrumbrosa trampa de sus continuos, prolongados, endémicos, reproducidos bizantinismos, a saber: discutir, caer en discutir la selección de antologados (textos y autores) y pasar por alto por enésima vez consecutiva la razón primera y última que fundamenta el trabajo mismo del antólogo. ¿De qué razón y de qué trabajo de antólogo hablamos? La respuesta vendrá siguiendo la sucesión de interrogantes que arriba iniciamos. ¿Declarar el «objetivo» como «principal» implica declararlo único, exclusivo, primero también? Esto es, ¿puede haber más de un «objetivo», no sólo el llamado «principal»? ¿Qué otros «objetivos», por tanto? Nuestra vista deja de lado la arbitrariedad, truncamiento, oportunidad, utilidad, necesidad pedagógica o lo que fuera de la selección de textos y novelistas, y, en contrapartida, cae en comprender que semejante declaración, tan a las claras repetida, de principios sólo da cobertura discursiva a la *trampa de selección*, pero nunca en absoluto puede alcanzar en su justificación (como también se pretende; p. 13, v. I) al sustento teórico, a la teoría, a la crítica que se blande en la «introducción» como respaldo mismo del trabajo del antólogo. Un sustento teórico que, al resumirse, al sintetizarse, nos hace verificar a lo grande sus grietas, sus fisuras, sus torpezas.

Y ¿por qué tanto—excesivamente, por los pelos, etc.—pedir a lo que por principio supuestamente se declara limitado, parcelado, de cortas miras?

Por algo muy simple (aunque no simplista). Por algo que se pretendía hacer pasar inadvertido, camuflado bajo la supuesta bandera de la declaración de principios funcionando como salvoconducto; cuando, por supuesto, ni salvoconducto, ni de nada ni de nadie. Por algo evidente, evidentiísimo: ¿o es que acaso se olvidaba, acaso se pretendía, se ha de olvidar quizá que esta antología en dos volúmenes aparece como una fuerza más en el libre juego del mercado intelectual? La realidad, en definitiva, de esta banda obligada del juego de producción de mercado (intelectual y cultural, editorial) es la que nos hace esta vez no despachar la antología como lo hacíamos en la *trampa de la selección*. Despacharla (como podríamos hacerlo también fácilmente, ya digo) así: ¿a qué este resumen introductorio, si mejor leer por entero los tres libros y medio a que fundamental y continuamente remite?

Pero no se trata de esto. No se trata de calificar la teoría que sustenta el trabajo del antólogo de *mimética*, y aquí paz y después gloria. Muy al contrario. La fiel transcripción de teoría plantea una mesa redonda la mar de jugosa como para dejarla escapar. Desde un principio, por parte alguna se ve una mínima actitud crítica. Por todas partes comprobamos que el oficialismo domina todo el ámbito de la producción (escritura, edición, lectura, crítica) de novela, que, de ser el que mejor condensa las tensiones, luchas y enfrentamientos ideológicos abiertos durante nuestra posguerra, pasa aquí por el más apacible recipiente de inexistentes (e innostradas, claro) tormentas. ¿Dónde, incluso, el principio mismo de cultura (literatura, novela) como conflicto? La pesada losa de un evolucionismo barato (de la forma y el contenido, vamos) enrasilla toda discrepancia, domestica toda subversión, generaliza todo proyecto de innovación, banaliza, esquematiza, clasifica, ficha y reduce a la superficialidad epigráfica toda propuesta de los intelectuales, todo el trabajo de su escritura, toda la política de las editoriales y premios literarios, todo el sentido histórico, real y concreto de lo que, en definitiva, fue el largo proceso de la cultura (novela) bajo el franquismo, en su anverso y reverso. ¿Qué significa «urgencia», «testimonio», «denuncia», «compromiso», no en su descripción anecdótica, ni en su sucesión historicista, sino en profundidad, en la compleja realidad de los hechos, en la irreversible realidad de las novelas y críticas escritas? ¿Quién se atreve sin sonrojo a escribir «por eso la novela social, históricamente explicable por motivos sociológicos e históricos, en su afán por denunciar la situación miserable e injusta del país, cayó con frecuencia en la tendenciosidad manifiesta en menoscabo de su calidad estética» (p. 71, v. I), y mandar al mismo tiempo a una nota (nota 87, v. I) libros que no se los salta un galgo? ¿Cómo es posible mantener el supradicho oficialismo (en su anverso y reverso, también) hasta en cuestiones tan horripilantes como: adjetivar los años 40 de «oscuros y difíciles»; hablar de la crítica a la novela en España en términos

de «más responsable» (¿cuándo?, ¿dónde?); hablar de «pervivencia y depuración del realismo tradicional (?!); hablar de «novela imaginativa» (?!); hablar de «aquel equilibrio artístico entre testimonio social y esmerada elaboración literaria» (p. 61, v. I); hablar de «revolución experimental a partir de *Tiempo de silencio*»; ver en novelas diversas «una crítica a la inautenticidad de la rebeldía superficial de aquellos universitarios, inconformistas, porque estaba de moda y no por solidaridad humana», o bien una «amarga visión del aburrimiento de un grupo de jóvenes intelectuales», o bien «una auténtica situación límite» (pp. 22-23, volumen II), y quedarse el antólogo en la mención honorífica y repetitiva y no saber ni de dónde se ha copiado y ni, por supuesto, de qué va en realidad el asunto; transmitir en extensa correa los principios de la paupérrima «novela metafísica e intelectual en los años 50 y 60»; neutralizar la novelística de los años 70 bajo la anodina toponimia siguiente: «fin del franquismo y reforma política», «crisis económica y social», «desaparición de la censura», «confusionismo de los premios literarios», la banalidad de la convivencia (¿o mejor coexistencia?) de «tres generaciones de narradores», etc. En fin, el cuento de nunca acabar.

Pero ¿qué nos dice todo esto? Una y mil veces la absoluta carencia, la más radical ausencia de una mínima actitud crítica (dicha, incluso, en el sentido más liberal, de tradición hasta más burguesa liberal, del término) en toda nuestra cultura de posguerra hasta hoy. O lo que es lo mismo: que se ha arrinconado *ad eternum* aquel (sin embargo punto de no retorno que Eugenio G. de Nora, en medio también de su farragoso anecdótico y lista presurosa de novelistas de postrera posguerra, llamó: la imposibilidad de «saltar por arriba de la propia sombra» de nuestros intelectuales pequeñoburgueses. Eso ha sido la gran propuesta crítica. Y éste sigue siendo, pues, el gran reto: concretar, desmenuzar ese punto de no retorno. Esta y no otra, por tanto, será necesariamente nuestra tarea. Nuestra tarea histórica.

JOSE ANTONIO FORTES

DEL ESOTERISMO A LA OPRESION

FRITHJOF SCHUON: *De la unidad trascendente de las religiones*. Traducción de Manuel García Viñó. Ed. Heliodoro. Madrid, 1980.

Desde una perspectiva esotérica, que rebasa el ámbito del Ser para implantarse en la Divinidad suprapersonal del No ser, Frithjof Schuon pretende

alcanzar la «unidad trascendente de las religiones». Un intento que se limita al judaísmo, al cristianismo y al islamismo, aunque alguna vez haga breves referencias a las religiones orientales. Pero el libro tiene otras connotaciones que reflejan, sin equívoco posible, hasta qué extremo este tratamiento esotérico del fenómeno religioso conduce al clasismo social y a la justificación de la violencia.

La obra de Schuon se atiene a los dos supuestos básicos del esoterismo: 1.º, el saber esotérico es la máxima y suprema forma del saber; 2.º, «el esoterismo está reservado, por definición y en razón de su propia naturaleza, a una élite intelectual forzosamente restringida» (págs. 55 y 64).

No hay razones que avalen estos dos supuestos. Entre otras cosas, porque son supuestos y porque la gnoseología esotérica se sitúa más allá de la razón. La fuente de que se nutre, la intuición intelectual, es «una participación directa y activa en el Conocimiento divino» (pág. 12). Por eso, según Schuon, el saber esotérico es siempre, esencialmente, una evidencia, una certidumbre. Así se distingue del saber filosófico, que se nutre de la duda, y del religioso, mera creencia asumida por el hombre mediante el lenguaje dogmático. El esoterismo, por tanto, está más allá de la religión y de la filosofía. Es el supremo saber mediante el cual los elegidos penetran en la intimidad de Dios (prefacio y cap. I).

En el orden social, esta concepción del saber conduce a dos consecuencias:

1.ª El esoterismo propicia y fomenta la sociedad clasista. «De ahí la distinción que se establece, en estas fraternidades [esotéricas], de círculos interiores y de círculos exteriores, no pudiendo los afiliados a estos últimos tener apenas conciencia del verdadero carácter de la organización a la que pertenecen en cierto grado» (pág. 56).

2.ª Los elegidos que constituyen el círculo interior esotérico asumen la función activa y rectora de la sociedad. «El pueblo, en tanto que portador pasivo e inconsciente de los símbolos, es como la periferia o el reflejo pasivo o femenino de la élite, que, ella sí, posee y transmite los símbolos de modo activo y consciente» (pág. 57).

Pero la exposición esotérica de Frithjof Schuon no sólo contiene una teoría del conocimiento, sino también una ontología, si es que esotéricamente puede denominarse así la consideración de la realidad y del ser. Y esta ontología sirve de sustentación metafísica tanto al clasismo como a los privilegios de la clase dominante.

Según Schuon, sólo hay una Realidad absoluta. Si el mundo fuese por sí mismo real, la realidad mundana limitaría la realidad del Dios personal, el solo que «es». Pero más allá de este Dios personal está la Divinidad impersonal, el No ser, del cual procede la escala de la realidad universal, en la que el Dios personal se incluye. Esta escala se halla ordenada jerárquicamente, de modo que los grados inferiores «se encuentran absorbidos por integración o síntesis metafísica, en los grados superiores» (pág. 61).

Traducida socialmente, esta concepción metafísica refuerza el clasismo esotérico fundamentado en la gnoseología. Ahora, las clases superiores no sólo ejercen sobre las inferiores una función rectora y activa, sino, además, una función ontificante y absorbente. El esoterismo imprime así sobre el cuerpo político la impronta de la verticalidad: el ser y el hacer social vienen impuestos desde arriba. Lo que es o lo que puede hacer la sociedad responderá siempre, de modo indefectible, a los dictados de la superioridad jerárquica.

Pero hay más. Según Schuon, en todo ser se halla inmanente el Intelecto «increado e increable»; por eso la inteligencia humana, considerada en su estricta autenticidad, no es una inteligencia «por sí sola», sino que «se trata de la inteligencia en sí e inspirada por el Intelecto, a fin de cuentas divino» (pág. 191). Esta afirmación, que parece inocua en las alturas especulativas, comporta una profunda incidencia en la conducta personal y social, pues en el ser humano «no se puede dissociar la voluntad ni el sentimiento de la inteligencia, que las ilumina y que determina sus aplicaciones y operaciones» (págs. 192 y sigs.). He ahí una grave dificultad del esoterismo para salvar la libertad humana. Puede el hombre quizá, mediante su inteligencia, liberarse de los instintos, de las fuerzas primarias de la naturaleza; sin embargo, no puede liberarse, al parecer, de esa suprema inteligencia «en sí e inspirada por el Intelecto» que determina las aplicaciones y operaciones dimanantes del sentimiento y de la voluntad.



Desde las luces que aporta este saber profundo, no es posible la libertad radical. Consecuentemente, el esoterismo niega el supuesto fundamental de la ética kantiana, niega que haya una norma moral con valor universal. Para Schuon, «la cuestión de la moralidad de estas formas de actuar no se plantea de ninguna manera; lo que cuenta exclusivamente siempre es el hecho de la Voluntad divina, cuyo fin es invariable, pero cuyos medios o modos varían en razón de la Infinitud de sus Posibilidades y, secundariamente, en razón de la diversidad indefinida de las contingencias» (p. 147). A ras de suelo, y en términos vulgares, esto es afirmar que el fin justifica los medios.

Se supone que la interpretación recta de esa Voluntad divina ha de atribuirse, en primer lugar, a los esotéricos, es decir, a quienes participan directa y activamente del Conocimiento divi-

no; después, a quienes son vicarios del Dios personal, a quienes por El son elegidos y marcados. De este modo, la metafísica esotérica puede considerarse como el fundamento ideológico de la teocracia, del mesianismo y, por tanto, de la política soteriológica que practican tantos y tantos «salvadores del pueblo», tantos y tantos hombres elevados a las más altas magistraturas «por la gracia de Dios».

En cuanto intérprete de la Voluntad divina, la decisión del gobernante no se somete a normativa alguna. Está más allá del bien y del mal. Le está permitido todo, porque, en última instancia, Dios lo ha querido así. Al explicar el proceso unitario y trascendente de las religiones, Schuon concluye que la intervención religiosa en la vida política, incluso empleando la violencia, se reduce al cumplimiento del deber. La «guerra santa» de los musulmanes respondió a la necesidad de constituir el mundo tradicional islámico conforme a los designios de la Voluntad divina; y a estos mismos designios responden la destrucción de la tribu de los caraidies por el Profeta o el genocidio del pueblo cananeo, pasado a cuchillo por orden de Moisés (páginas 146 y sigs.).

Quienes desgraciadamente no pertenecemos al círculo interior esotérico, nunca comprenderemos esa extraña concepción de la realidad universal donde se justifica que unos hombres, erigidos en brazo ejecutivo de Dios por voces misteriosas y ocultas, empleen su poder para oprimir y exterminar a otros hombres.

ANTONIO AROSTEGUI

LOS MEDIOS Y LOS FINES

RUDOLF WITTKOWER: *La escultura: procesos y principios*. Colección Alianza Forma. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1980.

Es posible que sea en las artes plásticas en donde de manera más clara sean visibles la adecuación o los estragos, en caso contrario, de medios y fines. Las técnicas apropiadas hacen legibles las obras, y a veces es la misma técnica empleada la que constituye la mayor cualidad y motivo de las mismas. Y ello es, seguramente, más evidente en la escultura. Su presencia, su cualidad de cosa entre las cosas, hacen de ella elemento que atrae nuestra atención de modo más marcado que una pintura, por ejemplo. Si todo el mundo ha hecho, aunque sea obligadamente, sus pinitos pictóricos o al menos dibujísticos, son pocos los que han tenido ocasión de modelar, y nada digamos de tallar. Por ello las técnicas escultóricas se nos muestran como verdaderamente arcanas a casi todos. Y en el desentrañamiento de estas técnicas reside uno de los mayores alicientes de este libro.

El autor (1901-1971) era uno de los grandes historiadores del arte nacidos en este siglo. El método iconológico, que tan grandes esclarecimientos e iluminacio-

nes ha aportado a la historia del arte, tuvo en él a una de sus principales figuras. Tras sus estudios en Munich, Berlín y Roma, en 1934, entró en el celeberrimo Warburg Institute, cuya revista *Journal of the Warburg Institute* fundó junto con Edgar Wind.

El volumen que origina este comentario está formado por las doce conferencias que compusieron el Curso Slade de Bellas Artes en la Universidad de Cambridge que Wittkower impartió durante el curso académico 1970-1971. Su viuda cumple con la edición del libro el propósito de su esposo de editar las conferencias en un «pequeño volumen». Conservando un lenguaje directo y casi coloquial y sin notas a pie de página el libro se ve libre de las, a veces, excesivamente eruditas notas y digresiones a que nos tienen acostumbrados los iconólogos. En la breve introducción el autor nos declara sus propósitos: el doble objetivo de que al estudiar los métodos de trabajo de los escultores, descubrir sus ideas y convicciones artísticas y a la vez abrir al contemplador unas vías más amplias para acercarse a ellas. Propósitos que hay que declarar logra crecidamente.

Tal vez el mayor interés para el profano resida en el primer capítulo, dedicado a la Antigüedad, en el cual se nos presentan gráficamente, y se nos explica su empleo, cada uno de los útiles del escultor, herramientas que no han cambiado tanto como se pudiera pensar a

través de los siglos transcurridos. Así, el puntero, las diversas clases de cinceles, la bujarda, el martillo de punta, las escofinas, el taladro y el trépano, aparecen ante el lector y se nos muestra como en cada época las diversas preferencias o predominio de unos útiles sobre otros que han tenido mucho que ver con las características estilísticas de cada período o, seguramente al contrario, los estilos han dictado el uso de cada herramienta o abrasivo correspondiente. Partiendo de representaciones gráficas de la Antigüedad o de la Edad Media y de trabajos inacabados en los que la huella de la labor en curso es más evidente, el autor puede conjeturar con fundamento qué propósitos y qué maneras informaban la creación en épocas determinadas. Así, del hecho de que hacia el año 500 antes de Cristo pudiesen los escultores comenzar a contar con útiles de hierro o acero en lugar de los anteriores de bronce se deriva que podían aplicar golpes oblicuos en lugar de los casi estrictamente en ángulo recto con que venían trabajando. Ello exigía un gran dominio y práctica y limitaba enormemente las posibilidades expresivas de las figuras. No poco del respeto al bloque, de la textura cálida y aterciopelada, el modelado más o menos sutil, etcétera, va íntimamente ligado a la evolución de los instrumentos tanto como a la del gusto, a la del concepto.

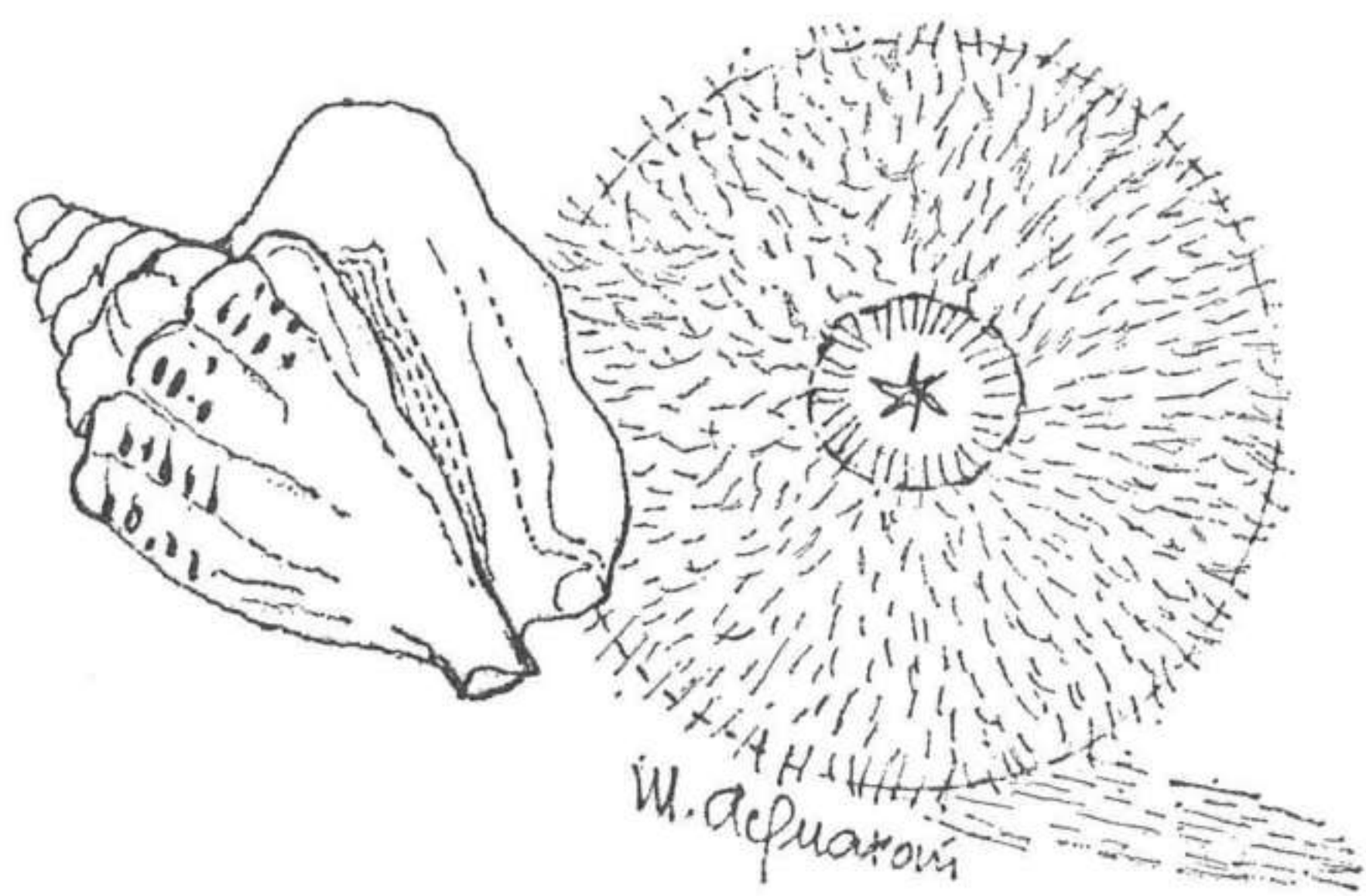
Los principios de la escultura monumental y los procesos técnicos arrancan del nacimiento de las grandes catedrales góticas. Es entonces cuando surge, después del derrumbamiento del mundo antiguo, una nueva escultura monumental. No descuida el autor, como era de esperar, las fuentes escritas, y así se remonta al tratado *De diversis artibus (Sobre las distintas artes)*, del que es autor un tal Teófilo, seudónimo que se ha supuesto pertenece a un monje benedictino que escribió la obra entre 1110 y 1140. En ella se trata de los materiales y el arte de la pintura, del vidrio y del trabajo en metal. Es en este tercer libro donde Teófilo se extiende, por lo que se deduce que era del que poseía mayor experiencia personal. No habla de la talla en piedra, pero sí de la confección de diversos útiles, con prolijas recomendaciones, y referencias suficientes para que sepamos que el taller de la época estaba abundantemente dotado de herramientas. Pero lo que interesa al autor es constatar que aún entonces no se trabajaba con dibujos preparatorios y sí, como en la época arcaica, dibujando directamente sobre el bloque. Es su opinión que a mediados del siglo V antes de Cristo los escultores se dieron cuenta de la necesidad de pasar por diversas fases planificadoras y se debía trabajar a partir de un modelo, como parece probarlo el hecho de que las estatuas romanas presenten claras huellas de haber sido punteadas. En el siglo XII la escasez de papel y la carestía del pergamino hacen inviable su utilización en estos tipos de empleos auxiliares. Escasez y circunstancias que se prolongan hasta el siglo XVI. También se nos informa que es precisamente en Teófilo donde se halla la primera referencia al papel en el mundo occidental.

La segunda fuente de que se vale el autor para seguir su demostración es el inevitable Album de Villard de Honnencourt, que éste fue realizando durante años en la primera mitad del siglo XIII y que muestra claramente las preocupaciones digamos estilísticas y laborales de un arquitecto de la época. El álbum tiene mucho de muestrario y en él aparecen figuras que sin duda interesaban al autor; muchas de estas figuras copiadas de escultores y que los estudiosos han ido localizando en muchos casos. Solamente en una ocasión, y enorgulleciéndose, declara Villard haber dibujado del natural. El dibujo en cuestión es de un león. Otras fuentes de gran valor para sus aseveraciones las encuentra

Wittkower en las representaciones de la época que muestran escultores en acción, o mejor dicho canteros trabajando. Es un material abundante y el autor selecciona ejemplos de la tumba de San Vicente, en Avila (siglo XII), y dos vidrieras de la catedral de Chartres, de hacia el 1225. Todo ello nos lleva a la consideración de que en la Edad Media era desconocido el término *sculptor* en el sentido actual de artista que trabaja en tres dimensiones. Los digamos escultores eran canteros, con mayor o menor categoría según su habilidad, y, lógicamente, mayor o menor retribución. Nicola Pisano, en un documento de 1266, aparece como *magister lapidum*, que significaba tanto en la época como arquitecto y escultor, y todavía en un documento póstumo de 1483, nada menos que a Donatello se le llama *scarpellator*, o sea, cantero. Hay un hecho que sirve para trazar la línea que separa la historia de la escultura moderna de la Edad Media y el primer Renacimiento, y es el encuentro del padre de Miguel Ángel y Lorenzo de Médicis, Lorenzo el Magnífico. Este encuentro tuvo lugar hacia el final de la década de 1480, y en él convenció Lorenzo de Médicis al padre de Miguel Ángel para que le permitiera ser escultor, pues el padre aducía que nunca permitiría a su hijo ser cantero o picapedrero.

Casi de un modo detectivesco va el autor buscando e indagando en miniaturas de manuscritos o en detalles de coros en que aparecen escultores, canteros, trabajando para ir deduciendo de qué se valía el escultor en cada momento. En un manuscrito alemán del siglo XV el escultor aparece trabajando en un sepulcro a partir de un modelo que según se indica en la inscripción es el propio muerto, un miembro de la realeza. Allí se ve que el escultor trabaja directamente, sin ningún tipo de ayuda mecánica.

La catedral de Chartres es el principal foco de atención para el esclarecimiento de los modos de trabajo en los monumentos. En ella, en su taller, parece inaugurarse una nueva tradición. Si la decoración escultórica en la primera Edad Media estaba cerca de la pintura, por su policromía obligaba a ser tratada como ella, esto es, en el muro, y ello hacía que se tallase en muchas ocasiones *apres la pose*, esto es, *in situ*. En la catedral de Chartres sus monumentales esculturas son esencialmente tridimensionales, cada una de ellas es una sola pieza y en muchas ocasiones la figura y la columna están realizadas de un solo bloque. Colocadas en diagonal, una de las aristas del bloque queda siempre de frente al espectador. El escultor cuidaba de no vulnerar el bloque estableciendo un curioso ritmo de codos pegados al cuerpo, brazos extendidos, etc. De todo ello se deduce que el escultor trabajaba al modo de los escultores griegos arcaicos, esto es, dibujando los perfiles de las figuras en el bloque de piedra. La vibración que percibe en las superficies le inclina a creer que se trabajó preferentemente con el puntero, aunque en ocasiones barbas, ciertos pliegues, se utilizaran otros utensilios como los cinceles dentado y plano. Las figuras se trabajarían en un cobertizo próximo a la obra. Quedan en el aire, sin respuesta de momento, dice el autor, preguntas tales como qué tipo de planificación general del trabajo cabe suponer dado que no es fácil admitir el empleo de papel, pergamino y todavía menos, modelos. El cómo fue capaz el maestro de asimilar el programa con todos sus detalles y recordarlo durante los muchos años que duró la ejecución es un enigma. Wittkower declara no tener la solución, ni él ni nadie, y confía que nuevas fuentes, u otras interpretaciones de las existentes, permitan aclararlo. En los aproximadamente ochenta años que median entre el pórtico occidental y los septentrional y meridional



de Chartres ocurren cosas decisivas. La humanización gótica y una cierta estilización de las figuras menos esclavas de su adosamiento a las columnas. Entran en juego los dibujos preparatorios. Incluso los modelos. Las catedrales de Reims, Bamberg y Orvieto son los puntos de apoyo en los que se basa el autor en su análisis del paso de la Edad Media al gótico. Por otra parte, ya no son solamente los talleres catedralicios los que se encuentran en actividad. El retablo de Veit Stoss para la catedral de Bamberg, perfectamente documentado, del que se poseen contrato y diseño preparatorio, viene a rematar la época y la tesis sostenida por Wittkower. El remate, ya renacentista, de este retablo da paso precisamente a los capítulos dedicados al Renacimiento.

«Los cambios que tuvieron lugar durante el movimiento que llamamos Renacimiento fueron de una naturaleza tan fundamental que acabaron por provocar nada menos que la aparición de un nuevo tipo de hombre. Yo me cuento entre los estudiosos que ven en el movimiento renacentista nada menos que los albores de la modernidad, incluidas algunas de sus dudosas ventajas.» Efectivamente, el hombre nuevo, y hasta el actual de alguna manera, comienzan en el Renacimiento y son los capítulos dedicados al Renacimiento de gran interés y sus figuras las más grandiosas y familiares. Hoy, cuando el arte se debate entre la integración de las artes y la especificidad de cada una de ellas, e incluso de cada técnica, no dejan de tener interés las reivindicaciones de Leonardo en su *Paragone* para demostrar cómo la pintura debía de figurar por encima de la escultura. «El trabajo del escultor implica un mayor esfuerzo físico, mientras que el del pintor supone un mayor esfuerzo mental... El escultor, al tallar su estatuto del mármol o de otra piedra en la que se halla potencialmente escondida, ha de quitar las partes superfluas o sobrantes con la fuerza de sus brazos y los golpes del martillo, lo cual es un ejercicio evidentemente mecánico.» Que esta cuestión no era cosa baladí a lo largo de la época nos lo demuestra la encuesta que en 1547 realizó Benedetto Varchi, historiador y hombre de letras florentino, que invitó a muchos de los más notables artistas del momento a enviarle su opinión por escrito. Así, Miguel Ángel encuentra frívolo el asunto, pero declara: «Tales disputas llevan más tiempo que la ejecución de estatuas. Por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar, pues lo que se hace a fuerza de añadir (se refiere a modelar) se asemeja más bien a la pintura.» Ya Alberti y Leonardo habían notado esta diferencia, pero en boca de Miguel Ángel ello iba a ser

ley en cierto modo durante mucho tiempo. Las esculturas de Miguel Ángel iban surgiendo del bloque, al principio como un relieve y poco a poco liberándose y quedando exentas. Vasari pondría el conocido ejemplo del cuerpo sumergido en una cubeta de agua y que iba siendo sacado lentamente y con gran trabajo. Curiosamente, Winckelmann creería a Vasari al pie de la letra y pensaba que Miguel Ángel colocaba el modelo y el bloque de mármol en dos tinas de agua y determinaba los puntos correspondientes desaguándolas gradualmente. Pero volviendo a la encuesta de Varchi, vemos cómo Cellini manifiesta que la escultura es siete veces más excelente que la pintura, ya que una figura pintada solamente presenta una vista, mientras que una escultura ha de tener ocho. No explica por qué ocho, pero es lógico suponer, con Wittkower, que se refiere a los cuatro ejes principales y a los cuatro ejes diagonales. Más tarde, llegará a hablar de más de un centenar de vistas. Anteriormente, Leonardo había hablado de dos medias figuras como suficientes, y el correspondiente bulto. Y así se deduce de sus escauceos escultóricos. Los capítulos dedicados al Renacimiento, Miguel Ángel y Bernini, componen breves monografías dentro del volumen, destinadas a conducirnos a través de la historia. Bernini buscará en cierto modo efectos pictóricos para la contemplación de sus obras. No se ceñirá al bloque, sino que no le importará emplear varios en la misma obra, estudiando, eso sí, los efectos de cada uno.

A través del barroco y del neoclasicismo, que creo debiéramos decir neoneoclasicismo, pues el Renacimiento, con todo, tiene mucho de neoclasicismo, como el neoplatonismo de Ficino es en realidad un neoneoplatonismo, pues el primero sería el de Plotino, vamos llegando a Rodin y sus curiosos modos de trabajo. Modos que en alguna ocasión ya había utilizado Bernini, por ejemplo, en su busto de Luis XIV. Se sabe que el escultor observaba a su modelo en la vida normal de éste y sacó numerosos dibujos de gestos y ademanes. Según cuenta Paul Gsell, varios modelos desnudos paseaban por el estudio de Rodin o descansaban. Este los miraba incesantemente, y cuando *daban* un movimiento que le gustaba tomaba rápidamente barro y bosquejaba un modelo. Así trataba de captar el movimiento y la vida.

Fue Rodin un intuitivo genial, su instinto nunca le falló, pero su bagaje cultural era escaso. Fue el gran modelador. El barro se convertía en vida entre sus manos. Pero la piedra apenas atraía su atención. El método de puntos era habitual en su estudio. Y de la poca atención que dedicaba a este trabajo se sigue el que sean apreciables defectos de terminado en algunas obras. Wittkower pone el ejemplo de *El beso*, en la réplica de mármol de la Tate Gallery, donde son visibles agujeros y hasta algún error. El otro escultor que junto a Rodin iba a marcar el siglo XIX es Hildebrand. Este era la antítesis de Rodin. Su libro *El problema de la forma* supuso una notable aportación a la moderna historia del arte. Recuerdo las abundantes referencias a esta obra por parte de Worringer en su *Abstracción y naturaleza*, por ejemplo. Ambos, Rodin e Hildebrand, tienen a Miguel Ángel al fondo. Pero si el primero fue deslumbrado por la titánica labor del genio italiano, por su intensa pasión creativa, y todo ello fue lo que imitó sin llegar a penetrar en la auténtica profundidad de la escultura miguelangelesca, Hildebrand sí supo intelectualmente percatarse de cuál era el mensaje del florentino. Volvió a la piedra, volvió a la talla directa, pero, ¡ay!, su obra, como pasa tantas veces, es un pobre eco, seco, formal y sin la intensa vibración interna que el fulgor de Miguel Ángel supo transmitir a sus esculturas. Pero ambos escultores y sus posiciones opuestas prepara-

ron el camino para la gran eclosión que supone la escultura del siglo XX. Especialmente Rodin, que concitaba en torno suyo admiraciones y odios encendidos. Así, cuenta el autor, el odio que Archipenko sentía hacia la obra de Rodin, que le recordaba un trozo de pan masticado y esculpido sobre una base. Así, Brancusi, fanático de la talla directa, a la que consideraba el único camino válido para la escultura. «El genuino entusiasmo de los escultores del siglo XX por las obras de las llamadas primeras civilizaciones o civilizaciones primitivas, con sus formas sencillas y cúbicas, no era solamente una reacción contra la ya superexplotada ideología clásica, ni tampoco la nueva forma, grande y sólida como la obra de Moore, era solamente una reacción contra el impresionismo de Rodin; es preciso subrayar enérgicamente que este nuevo modo de plantearse la escultura estaba firmemente enraizado en la tradición europea, y también que su irrupción se produjo cuando los tallistas genuinos reinterpretaron las doctrinas de Rodin, del modelador por excelencia.» Tal vez sea excesivamente simplificador el hacer de la pugna talla-modelado el elemento generador de la escultura moderna. Más acertado me parece fijarse en lo que el autor llama la edad del espacio. Boccioni, Archipenko, se dan cuenta del papel del vacío. El *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner, en 1920, comienza negando el

volumen como expresión del espacio. Moholy-Nagy, en 1922, habla de la activación del espacio mediante un sistema dinámico-constructivo de fuerzas; Julio González proyecta y diseña en el espacio...

Lo demás es de ayer, o de hoy. La escultura sigue su camino, que ya no es sólo modelar o tallar. Nuevos materiales sirven a nuevas concepciones o las imponen. El escultor actual, impuesto de su oficio e impregnado de las necesidades expresivas y formales del hombre de hoy, indaga y trabaja, conoce y reconoce el pasado y reacciona ante él de alguna forma.

El libro de Wittkower es rico y sugerente. Susceptible de varias y distintas lecturas. La talla y el modelado; los diversos modos de previos trabajos, bocetos dibujados, dibujos sobre el bloque, modelos pequeños en barro o cera, modelos en tamaño de la escultura definitiva; el punto de vista asignado al espectador; bien único, bien vario, y muchas cosas más son traídas a colación por el autor que en cada caso solamente señala sin pretender ser exhaustivo. Pero el lector de esta obra verá la escultura de distinta forma después de haberla leído.

JOSE MARIA IGLESIAS

novedades editoriales

GLORIA FUERTES: Así soy yo. Emiliano Escobar, editor. Madrid, 1981.
DONALD L. SHAW: Nueva narrativa hispanoamericana. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.
LOUIS BOURNE: Médula de la llama. Ed. Prometeo. Valencia, 1981.
LOUIS PERGAUD: La guerra de los botones. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
MANUEL FRANCISCO MESA SECO: Territorios. Ed. Nascimento. Santiago de Chile, 1981.
RUBEN VELA: Maneras de luchar. Fundación Argentina para la Poesía. Buenos Aires, 1981.
RAFAEL ALBERTI: Marinero en tierra. Alianza-Losada. Madrid, 1981.
ARTURO USLAR PIETRI: Las lanzas coloradas. Ed. Bruquera. Madrid, 1981.
VICENTE MOJICA: Libro de las tribulaciones. P. de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.
GERARD PIERRE-CHARLES: El Caribe a la hora de Cuba. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
OMAR TORRES: Apenas un bolero. Ed. Universal. Miami, 1981.
MIGUEL DELIBES: Las ratas. Ed. Destino. Barcelona, 1981.
HEIMITO VON DEDERER: Las esca-

leras de Strudlhof. Ed. Destino. Barcelona, 1981.
JUAN JOSE TELLEZ: Medina y otras memorias. Cuadernos del Mar. Valencia, 1981.
MANUEL J. RUIZ TORRES: Cartas a Elena Schumann. Cuadernos del Mar. Valencia, 1981.
SUSANA GESUMARIA y AARON CUPIT: Cuentos de frontera para jóvenes. Ed. Losada. Madrid, 1981.
JOSE LUIS ARANGUREN: La filosofía de Eugenio d'Ors. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.
GRAHAM GREENE: Nuestro hombre en La Habana. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
KAFKA: Klaus Wagenbach. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
BULWER LYTTON: Los últimos días de Pompeya. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
JULIO VERNE: El castillo de los Cárpatos. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
BEATRIZ PASTOR: Roberto Arlt y la rebelión alineada. Hispamérica. Gaithersburg, 1980.
RODRIGO RUBIO: El incendio. Emiliano Escobar, editor. Madrid, 1981.
JESUS TORBADO: Tierra mal bautizada. Emiliano Escolar. Madrid, 1981.
IVAN CARVAJAL: Del avatar. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
RUBEN ASTUDILLO Y ASTUDILLO: La larga noche de los lobos. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
MIGUEL ANGEL ALCOCER: Itinerario. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.

ROSARIO HIRIART: Un poeta en el tiempo: Ildefonso-Manuel Gil. Institución «Fernando El Católico». Zaragoza, 1981.
REMIGIO GONZALEZ «ANDARES»: Vuelo de papel. Imp. Calatrava. Salamanca, 1981.
PEDRO NALDA QUEROL: El fundamento y la combustión. Excelentísima Diputación Provincial. Granada, 1981.
JUAN MANUEL GONZALEZ Y FERNANDO POLANCO: Poemas del Suroeste. Copiasol. Madrid, 1981.
MARIA TERESA BRAVO: Sombras de la razón. Imp. Sur. Málaga, 1981.
SANTIAGO ARAUZ DE ROBLES: Idoia. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1981.
ORLANDO GONZALEZ-ESTEVA: Mañanas de la poesía. Col. Juglar. Miami, 1981.
JUAN LISCANO: Fundaciones. Monte Avila, editores. Caracas, 1981.
JORGE LOBILLO: Mutilación del agua. El Milenio. México, 1981.
JUAN LUIS ROMAN DEL CERRO: El léxico base del castellano: Análisis estadístico y de contenido. Publicaciones de la Caja de Ahorros. Alicante, 1981.
ANTONIO CASTRO Y CASTRO: Escultura-3. Ed. Rodas. Barcelona, 1981.
JOSE ANTONIO LOPEZ NEBOT: Artífice de Islas. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.
BLAISE CENDRARS: El oro. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.
FERNANDO DE VILLENA: Pensil de rimas celestes. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

HISTORIA DE UNA FRUSTRACION

MARTIN WALSER: *La enfermedad de Gallistl*. Editorial Lumen. Palabra Menor. Barcelona, 1980.

Es deplorable una vez más que, al disponerme a escribir sobre cualquier autor literario de merecido, aunque no siempre reconocido prestigio, haya de recurrir a ciertos rasgos extraliterarios, porque ello significa que, como lector crítico, prejuzgo, en base a una serie de datos tangibles, la incidencia de su escaso conocimiento como escritor en un momento y lugar determinados. Lo evitaré, sin embargo, en el presente caso, pues no es mi intención provocar aquí la ira de los dioses. Permítaseme, en cambio, decir que si esto podríamos asegurar y demostrar con hombres que hablan nuestra propia lengua, no es difícil imaginar con otros para cuyo contacto necesitamos el recur-

so de la traducción, salvedad superada en los países realmente preocupados por el desarrollo cultural. En España estamos todavía lejos del inicio del camino si tenemos en cuenta que también en nuestro suelo los privilegios se disputan. Tal es el caso de Martin Walser, crítico, dramaturgo y novelista alemán que nace en Wasserburg el 24 de marzo de 1927. En nuestro país empieza a conocerse en 1970 con la edición de uno de sus dramas más importantes *Eiche und Angora (Roble y conejos de Angora)*, iniciativa ésta que debemos a la colección de teatro de la Editorial Cuadernos para el Diálogo. Hoy, una década más tarde, nos encontramos con un pequeño libro en prosa: *La enfermedad de Gallistl*. Martin Walser, de gran popularidad y eficacia narrativa en Alemania Occidental, sin duda a la altura de Günter Grass o Heinrich Boll, ha conseguido importantes premios literarios: en 1955 el del «Grupp 47», en 1957 el «Hermann Hesse», en 1962 el «Gerhart Hauptmann», en 1965 el de la «Fundación Schiller», en 1967 el premio «Bodense de Literatura»... No creo necesario, por otra parte, reproducir aquí una más o menos larga lista de títulos de obras que sustentan en su poder cuando no podemos tener oportunidad de encontrarlas en nuestro idioma.

¿Tendremos que esperar, mientras tanto, el paso de otra década para recibir un nuevo libro del Walser o tal vez la llegada del certificado de su defunción? *La enfermedad de Gallistl* ha caído en nuestras manos como quien aprieta el cuentagotas de su autorizada lectura. De ahí que no deba pasar inadvertida al menos en una publicación literaria como ésta.

Martin Walser se inserta literalmente en la llamada «generación del 27», junto a Ingeborg Bachmann, Günter Grass y Hans Magnus Enzensberger, si tenemos en cuenta los años de su nacimiento, enmarcados cronológicamente entre 1926 y 1929. Todos ellos conocieron las consecuencias socio-políticas del Tercer Reich. Su aparición responderá, por tanto, a la situación de posguerra conectados al ya mencionado «Grupp 47». Pero al igual que gran parte de los miembros de su generación anterior, «tampoco ellos tienen demasiadas esperanzas en el crepúsculo de la humanidad ni en la solidaridad universal», como dice Hans Mayer refiriéndose a estos nuevos escritores que surgen. Remontándonos al pasado reciente, no podemos dejar de tener en cuenta, si queremos situar perspectivamente la actual producción artística de posguerra, el poderoso influjo del psicoanálisis sobre el expresionismo alemán, que, como demuestra Walter Muschg, «sería inconcebible sin Freud». Abrumadoramente así se ha descubierto en Kafka, Thomas Mann y Hermann Hesse, por ejemplo. Bertolt Brecht beberá en las aguas de Hegel. Martin Walser no podrá negar en su obra las reminiscencias kafkianas, ni como dramaturgo deshacer la herencia del teatro de Brecht. Sus piezas fundamentales polemizan sobre lo que Marx definió como «miseria alemana», calificativo extensible de forma más clara al prototipo dramático *Los plebeyos ensayan la revolución*, de Günter Grass.

El reciente libro de Walser, *La enfermedad de Gallistl*, parece romper en ciertos aspectos con la trayectoria anterior y engarzar estructuralmente con la historia corta y con las narraciones en primera persona, características formales de la actual narrativa de escritores alemanes. Pero difiere de estos últimos por el carácter unitario entre el creador y el protagonista creado por la específica simbiosis ideológica entre ambos. Por el contrario, como señala Hans Meyer sobre la nueva generación, «el yo narrador no asume, sin embargo, en ningún momento, la función de confidente autobiográfico, como en el caso de Goethe, Gottfried Keller o hasta de Hermann Hesse. Las obras de los nuevos novelistas alemanes no dejan traslucir absolutamente nada de sus experiencias personales o su forma de pensar». A los autores citados por Mayer debemos añadir el de Walser, que, como hemos dicho, actúa al descubierto en esta pretendida autocrónica de su «enfermedad». Pero, además, como veremos más adelante, Martin Walser es un fiel explorador de la realidad exterior e interior, con capacidad de diagnóstico, como sobradamente ha demostrado. Sobre esa mirada al mundo de la problemática hitleriana es significativo *Shwarzer Schwan (El cisne negro)*, drama compuesto en 1964. Y es que, como muy bien ha manifestado Karl August, «el escritor es consciente de su época, que él ha comprendido lo

MARIANO DE CAVIA: Antología. (Estudio y selección por Enrique Pardo Canalís). Institución «Fernando El Católico». Zaragoza, 1980.

FRANCISCO GALVEZ: Un hermoso invierno. *Antorcha de Paja*. Córdoba, 1981.

BORIS VIAN: Con las mujeres no hay manera. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

JAMES M. CAIN: Pacto de sangre. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

ANA MARIA NAVALES: La tarde de las gaviotas. Ed. Unali. Zaragoza, 1981.

JORGE CANESE: Esperando el viento. Ed. Diálogo. Asunción, 1981.

JOSEPH CONRAD: Lord Jim. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

MONSERRAT ROIG: Aprendizaje sentimental. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

D. H. LAWRENCE: Canguro. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

JOSE VIDAL BENEYTO: Diario de una ocasión perdida. Ed. Kairós. Barcelona, 1981.

GUILLERMO DIAZ PLAJA: El encanto de Europa. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.

KATERI AZORIN: Sólo el eco de la noche. Fernando Torres, editor. Valencia, 1981.

JUAN LUIS FUENTES LABRADOR: Catarsis. Libros Cla. Bilbao, 1981.

ALICIA JIMENEZ: Torrente Ballester. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.

RAFAEL ALBERTI: Del mar de Cádiz. (Prólogo y selección de José Luis Tejada.) Fundación Municipal de Cultura. Puerto de Santa María, 1981.

JOSE MANUEL BERMUDO: Diderot. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.

MIGUEL ANGEL GRANADA: Maquiavelo. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.

JAVIER ECHEVERRIA: Leibniz. Editorial Barcanova. Barcelona, 1981.

FEDERICO GALLEGO RIPOLL: Poemas del Condottiero. Ed. Rialp. Madrid, 1981.

JOSE MANUEL CABRA DE LUNA: Elogios y denuestos. Ed. Rialp. Madrid, 1981.

RAFAEL PEREZ ESTRADA: Instrumentos de tortura. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1981.

JULIO LLAMAZARES: El entierro de Geranín. Ed. Del Teleno. León, 1981.

ELOY SANCHEZ ROSILLO: Páginas de un diario. Los libros de la Frontera. Barcelona, 1981.

JOSE VICENTE SELMA: Advertencias de Medusa. Ed. Prometeo. Valencia, 1981.

MERCEDES ESTIBALIZ: Estrofas de una mujer. Ed. Alazán. Bilbao, 1981.

EMILIO MEDINA ARAGON: Imágenes y descripciones. Ed. Lafornis. Barcelona, 1981.

ANA MARIA MATUTE: Los abel. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

DIONISIO RIDRUEJO: Castilla la Vieja. Soria. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA: El doctor inverosímil. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

ROBERT L. STEVENSON: Aventuras de un cadáver. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

que cada momento exige de él y que ha interpretado sobriamente su misión, de acuerdo con la fatalidad de una situación que le coarta por todas partes». Pienso, no obstante, que si dicho juicio de valor no puede aplicarse a cualquier escritor por el mero hecho de serlo, éste será inevitablemente el más certero con el que el lector deberá encontrarse al término de su lectura. Veamos si no, en un somero reflejo por el interior de sus entrañables páginas, la confirmación de tales afirmaciones.

El protagonista de la presente obra de Martin Walser se nos presenta al comienzo de la misma con el fin de relatar la historia de su enfermedad en base al recuerdo que de hecho supone la etimológica significación de «amnesia». De pronto, y a través de una corta introspección a su etapa escolar, Gallistl refiere con el uso reiterado y contrapuesto de afirmaciones y negaciones la base conceptual de lúcidas sensaciones que se nos pretende mostrar como anómalas y patológicas: «No es dolor de cabeza. Es como cuando uno ama y no puede tener a la persona amada. Jamás volverá a ser tuya. Es un dolor. Pero esto sería mucho decir. Precisamente no es un dolor. Pero tampoco es una ausencia de dolor. Pero uno cree que no podrá resistirlo. Pero uno sabe que lo resistirá. Pero uno no sabe por cuánto tiempo.» Semejante técnica expresiva queda de manifiesto ante el denodado esfuerzo por mantener la inequívoca sinceridad del relato, sinceridad manifestada en la duda que acosa a la conciencia y en el conflicto de dudar sobre la duda como último recurso de auto-defensa: «Sé lo que me callo. Ya no sé lo que me callo. Me gustaría saber lo que me callo. Ya no me gustaría saber lo que me callo.» Pero esto no es un mero juego de palabras ni el resultado estático en sí mismo buscado, sino el espejo reflectante de vitales contradicciones, al mismo tiempo que observamos el dominio de un lenguaje en oraciones combinadas en perfecta correspondencia con la intencionalidad comunicativa. En Georg Gallistl es la pugna del «ser» con el «estar» lo que provoca el conflicto. Como consecuencia, nos encontramos, pues, con dos «yos» enfrentados: el que somos, puesto que estamos, y el que deseamos ser; pero para «ser» deberá sucumbir el que somos. Este es el anhelo irresistible de identidad personal puesto claramente en evidencia cuando el protagonista decide hacer su presentación al lector en opuesta relación con el microgrupo de personajes, sus amigos, a los que designa genéricamente con las letras del alfabeto: «Yo soy Josef Georg Gallistl. Me gustará ser Josef Georg Gallistl. Trabajo para ganar el dinero que necesito para ser Josef Georg Gallistl. Pero como necesito trabajar tanto, no logro nunca llegar a ser Josef Georg Gallistl. Hasta el momento no soy más que un tipo que trabaja para Josef Georg Gallistl, que aún no existe. Por consiguiente, soy una esperanza. Mi esperanza.» Aquí radica realmente la verdadera enfermedad de Gallistl, que abarca por igual al grupo en que se inserta. Así, pues, esta falta de identidad conlleva la inestable dependencia, la ausencia de seguridad en uno mismo, la constante incertidumbre a la que anteriormente me refería, la necesaria «aprobación de los demás». Por ello

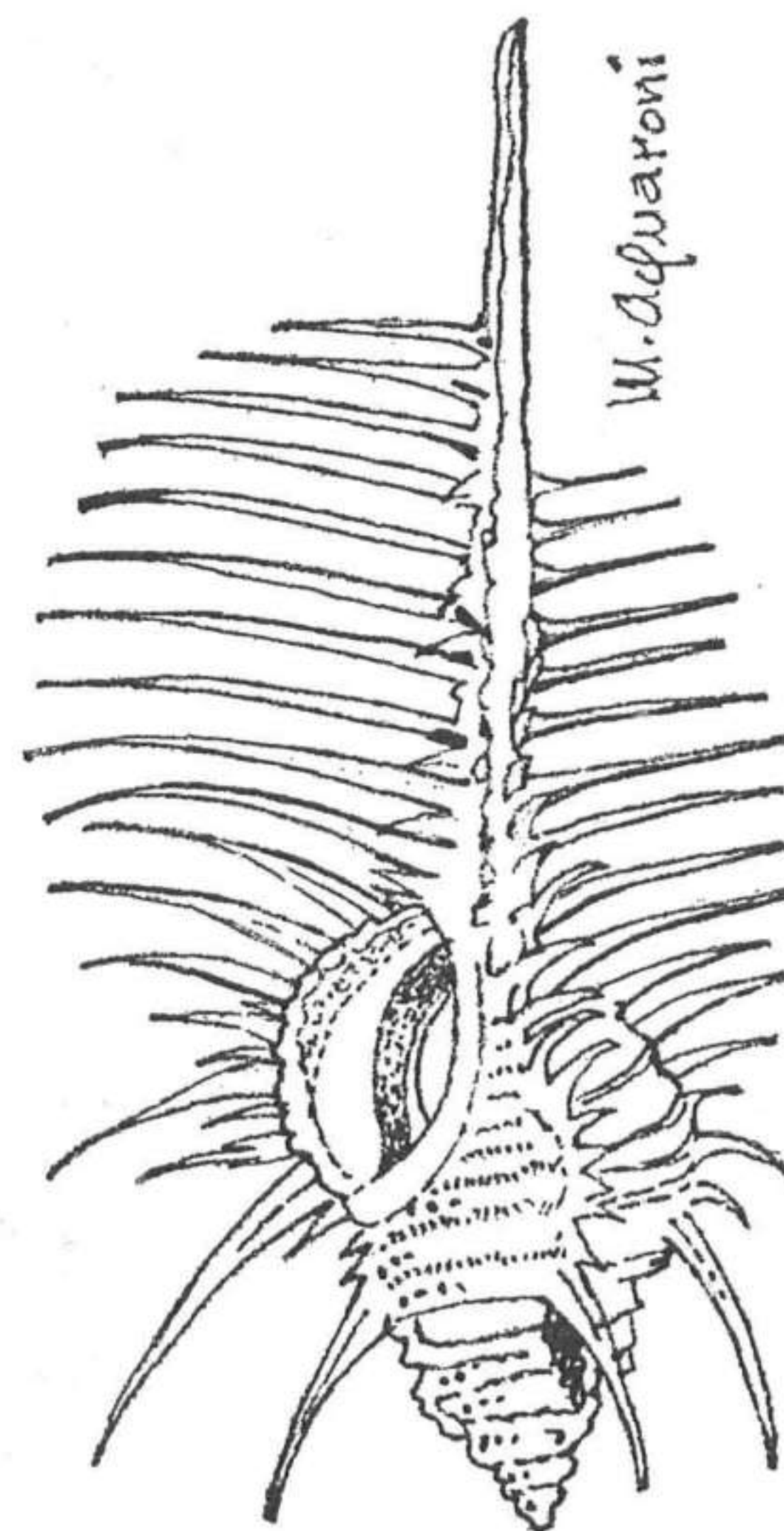
el personaje central de la obra de Martin Walser se siente acosado, impotente e irresistible a la vez ante el influjo exterior que le aprisiona y subleva, dubitativo en las convicciones que sustenta y por lo cual teme la pérdida de su individualidad: «Yo tengo una opinión de mí que nadie comparte. Por esto resulta difícil mantenerla.» También aquí reside la consecuencia lógica de su constante conflicto. Y consciente de la defensa de su indivisa personalidad amenazada, exclama: «Lucho. Conmigo mismo. No hay vencedor.» Este es como vemos el campo de batalla: un solo gladiador y dos espadas en alto.

La última de las cuatro partes que componen el libro sumerge al lector ante el reiterado esfuerzo de control existencial que Gallistl se impone en la búsqueda de sus señas personales: «Volveré a tomar en mis manos el dominio de mí mismo. Estoy luchando por mí mismo. Lo desesperante es, tan sólo, la imposibilidad de dar expresión a esta lucha.» Constantemente se nos recuerda el único contrincente posible: uno mismo. Pero, ¿cómo llenar de contenido la ansiedad o hacia dónde dirigir los dardos con certera precisión? Martin Walser reflexiona y pretende que el lector se introduzca en disquisiciones de tipo social, histórico o filosófico a través de algún personaje como el revolucionario Pankraz o el «dulce» Sylvio Schmon. Ilustrativo a este respecto es el siguiente fragmento sobre la influencia positiva o negativa que ciertos sistemas políticos ejercen sobre la humanidad: «El Capitalismo favorece el subdesarrollo de los seres humanos, los quiere atávicos, pependencieros, caníbales, egoístas (...). El Socialismo necesita a un hombre más desarrollado. No sólo tiene necesidad del mismo, sino que lo hace posible. El desarrollo del hombre en perjuicio de la expansión, de los índices de crecimiento, de la competencia.» Asimismo se encuentran en este apartado de la narración toda una serie de reflexiones sobre el obrero y el empresario, la alienación dentro del sistema capitalista y los intelectuales, el partido, la dialéctica y el lenguaje en el interior del mismo, el internacionalismo y el carácter de la dictadura del proletariado.

La enfermedad de Gallistl es, en definitiva, la tragedia de un hombre que no se resigna ante los síntomas de mediocridad experimentados en un mundo que no respeta la posibilidad de la total destrucción de sus causas. Esta obra singular de Martin Walser describe con igual intensidad emotiva sentimientos acorralados de fugaces pensamientos, confundidos con aparentes manifestaciones triviales. Me atrevería a decir que este hermoso libro es la historia de una frustración, enfermedad catalizadora en gran medida de países como la República Federal Alemana. Martin Walser posee una tremenda sensibilidad ante la asfixia de este sistema agresivo que encuadra al individuo en alienantes *status*. De ahí que experimentemos, por tanto, la convincente indefensión como resultado de una capacidad de respuesta que encierra en sí misma insuficiencias palpables cuando se vuelve individual y solitaria. Como contrapartida, Walser pone de manifiesto una inmensa y aterradora capacidad de supervivencia ante la situación injustificada del mundo que le rodea, con la profundidad crítica

que le caracteriza, ligada a la sinceridad de sus creencias, porque, como escribió en cierta ocasión sobre la labor del crítico, «sólo parece verosímil lo que uno expresa de forma despiadadamente personal».

FRANCISCO LOPEZ



EN EL II CENTENARIO DE LA MUERTE DEL PADRE ISLA

REIVINDICACION DE FRAY GERUNDIO

JULIO LLAMAZARES

EL próximo día 2 de noviembre, de madrugada, se cumplirá justamente el segundo centenario de la muerte, en la ciudad italiana de Bolonia, del Padre José Francisco de Isla, autor, entre otras obras, de la jocosa, punzante y celebrada *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, una de las cotas literarias principales, junto al *Teatro crítico*, del Padre Feijoo, y la *Poética*, de Luzán, del llamado Siglo de las Luces español.

Incomprensiblemente, el segundo centenario de la muerte del Padre Isla está pasando completamente inadvertido, sin que apenas nadie haya tenido un mínimo recuerdo para aquel fraile leonés, amante del tabaco, el chocolate y las siestas conventuales, que con su pluma aderezada de humor y de ironía caricaturizó con extrema y socarrona lucidez la abotargada sociedad española de su época. Aquella misma sociedad cortesana y barroca que

sólo reaccionaría, como tantas veces sucede y ha sucedido en la historia de nuestra literatura, para enviarle al exilio durante los últimos años de su vida, cumpliendo aquel viejo adagio que dice que si las noticias no gustan, lo mejor es matar al mensajero.

Cuando nació el Padre Isla, el año 1703, en el pueblecito leonés de Vidanes, la hasta entonces venturosa estrella de España había comenzado a eclipsarse definitivamente. Tras dos siglos de primacía en el concierto mundial de la política, las artes y las letras, la sociedad española comenzaba un declive estrepitoso en favor de la vecina Francia, que era quien imponía ya su poderío militar, sus gustos y sus modas. Las luchas de sucesión que sacuden nuestro país durante los trece primeros años del siglo XVIII acabarán con las posesiones que España tiene en Europa. Sólo conserva ya algunas ciudades e islas italianas. El país entra en un largo período de abotarga-

miento colectivo e inútiles luchas cortesanas que, poco a poco, van hundiendo al país en la pobreza, mientras sus gobernantes, demasiado ocupados en bailes y en intrigas, son incapaces ya de reaccionar.

AQUEL FRAILECILLO SOCARRON Y ENFERMO

Es en este contexto en el que viene al mundo el niño José Francisco de Isla de la Torre y Rojo. Hijo de una familia humilde, a los dieciséis años ingresa como novicio en el convento que los jesuitas tenían en Villagarcía de Campos, al parecer después de un apasionado y fallido amor de adolescencia. Un año más tarde se traslada a Salamanca, donde traba amistad con el Padre Feijoo, a quien el Padre Isla consideraría siempre su maestro.

Ya ordenado, recorre durante algunos años diversos conventos que los jesuitas tenían desperdi-

gados por diversos puntos del país (Medina del Campo, Santiago de Compostela, Pamploña...) y comienza a escribir y a publicar sus primeras obras. Pero son sus cartas, especialmente la abundantísima y detallista correspondencia epistolar que mantuvo con su hermana doña María Francisca, las que nos permiten seguir prácticamente día a día la vida y los avatares del Padre Isla.

A través de esas cartas, podemos conocer por ejemplo la fragilidad de su salud y la inquina que siempre tuvo hacia médicos y boticarios, a quienes dedicó numerosos y despiadados párrafos, satirizando con su celebrada y punzante retranca clerical los inútiles y molestos remedios a que aquéllos le tenían permanentemente sometido. Tanta fue su aversión hacia los profesionales de la medicina que llegó incluso a publicar unas apócrifas y despiadadas *Cartas de Juan del Enzina* en las que satiriza con extrema crueldad a un médico de Segovia, encargado de la curación de la hija del regidor de la ciudad, que, en su atrevimiento, llegó a escribir y dar a la imprenta un *Método racional para curar sabañones*. Esa inquina visceral hacia médicos y boticarios fue sólo compartida con la aversión que el Padre Isla tuvo siempre hacia el oficio de confesor, deber que le aburría especialmente, según manifestó a su hermana en varias cartas, que termina muchas veces con esta socarrona e irónica expresión: «Voy a darme una panzada de pecados.»

En el capítulo de las aficiones, y aparte de la ya mencionada de mantener una diaria y cuidada correspondencia, figuran su amor al tabaco, a la buena mesa, a las siestas conventuales y a aquel vicio, tan del siglo XVIII, de tomar chocolate, para lo cual tenía en su celda, como la mayoría de los frailes, una chocolatera, que le servía, además, según refiere su hermana, para combatir de alguna manera los largos inviernos de Tierra de Campos. Por otra parte, el Padre Isla fue también un gran aficionado al deporte de la caza

y, como sucede paradójicamente con la mayoría de los cazadores, a los animales, teniendo siempre su celda convertida en un improvisado criadero de ardillas, aves, gatos e, incluso, un lobezno, al cual logra que le amamante una oveja del convento.

En esta tranquila y apacible quietud, permanentemente rodeado de animales y de medicinas, alternando su correspondencia y sus confesiones con la liturgia del chocolate, las siestas y la caza, fue el Padre Isla escribiendo toda su obra, hasta que, en 1767, condenado ya su *Fray Gerundio*, es arrestado en Pontevedra, a donde se había trasladado desde el convento de Villagarcía de Campos para curarse su sordera, y embarca junto con otros 200 jesuitas en el puerto de El Ferrol camino del exilio italiano, del que ya jamás regresaría.

Los últimos años de su vida fueron para el Padre Isla especialmente amargos: alejado de su tierra, detenido y confinado varias veces en diversas ciudades italianas, sufre el olvido más absoluto de la misma abotargada y decadente sociedad española que él caricaturizara con gracia y socarrona ternura en muchos de sus escritos. Un olvido en el que todavía hoy permanece cuando se cumplen ya los doscientos años de su muerte en Bolonia, pocos días después de que renunciara definitivamente a regresar a su patria, como se traduce de una de las últimas cartas a su hermana, en la que le manifiesta con irónica amargura: «Las berzas de Bolonia me saben ya mejor que los capones de Pontevedra...».

FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS

Aunque ya anteriormente, en 1727, había escrito, al alimón con el Padre Losada, una pequeña y despiadada obrilla titulada *La juventud triunfante*, en la que se narran las fiestas celebradas en Salamanca con moti-

vo de la canonización de los jesuitas San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska, el primer libro que aparece firmado por el Padre Isla es el titulado *Día grande de Navarra*, destinado a glosar la proclamación en Pamploña de Fernando VI. La obra tuvo un éxito sin precedentes, hasta el punto de que muchas personas llegaron a aprenderla de memoria. Sin embargo, no tardaron en descubrir una finísima y sutil carga satírica entremezclada en el texto apolo-gético, lo que le costó al Padre Isla diversos cargos de los que pudo salir hábilmente absuelto, aunque tuviera que abandonar Navarra ante la irritación popular que contra él se desató.

Junto a estas obras literarias originales, a las que habría que añadir sus numerosísimos sermones, muchos de los cuales serían recopilados y editados en 10 volúmenes por su hermana doña María Francisca, y en los que se advierte también la fina ironía y la retranca clerical y socarrona que plasmaría con especial fortuna en el *Fray Gerundio*, el Padre Isla realizó numerosas e interesantes traducciones de obras francesas: *La Historia del emperador Teodosio*, de Fléchier; 12 de los 18 volúmenes de lecturas piadosas escritos por el Padre Croiset bajo el título de *El año cristiano*; *El compendio de la Historia de España*, del Padre Duschene, y el *Gil Blas de Santillana*, originalmente escrito en francés, y que, gracias a la traducción del Padre Isla al castellano, pudo figurar con todos los derechos en la nómina de nuestra literatura picaresca. Las traducciones del Padre Isla son extremadamente interesantes, ya que las completa con abundante información, sustanciosas notas a pie de página, bibliografía e, incluso, en ocasiones, sencillos y humorísticos resúmenes en verso para una mejor comprensión y retención memorística por parte de los niños.

Pero, sin duda, la obra cumbre del Padre Isla, la que le ha consagrado como uno de nues-



tros más importantes escritores del siglo XVIII, es la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, de alguna manera entroncada en la más rancia hebra de la literatura picaresca española, y que fue considerada en su época como el *Quijote de los predicadores*.

El *Fray Gerundio* vio la luz en Madrid en 1758 y causó tal conmoción que, en poco más de una hora, se había vendido ya medio millar de ejemplares, cifra récord para la época. Pero apenas veinte días más tarde, cuando se iba a proceder a la impresión de la segunda parte de la obra, el *Fray Gerundio* era suspendido por un decreto de la Inquisición, entablándose un proceso que habría de durar cerca de tres años.

La polémica originada por el libro era lógica. Ya el propio Isla la presentía y trató, en un principio, de editar la obra como anónima. En aquella época, los púlpitos españoles estaban saturados de verborrea y pseudoculteranismo, primando por encima de cualquier otro tipo de oratoria la hipérbole y el latinajo, la cita macarrónica y la erudición más hueca e innecesaria. El abanderado de esta tendencia era un predicador llamado Hortensio Félix Paravicino, cuyos extravagantes y floridísimos sermones eran ampliamente comentados en Madrid y apasionadamente imitados por numerosos predicadores de todo el país. Este curioso personaje —que, en su paroxismo, llegaría a definir la Eucaristía como «encarnada macolla de teándrica espiga, que en el ígneo horno de calor intensa tronzó la segur de inexorable parca»— parece ser que fue quien sirvió de inspiración al Padre Isla a la hora de crear la figura de Fray Gerundio, del cual pretendió, según sus propias palabras, fuera para los predicadores lo que Don Quijote había sido para los caballeros andantes.

El libro narra la insólita y sabrosa historia de un niño de Campazas, un pequeño lugar de la comarca de Campos, en el sur de la provincia de León, a quien su padre, que era el labrador más rico de la comarca, aplicó a diversos estudios, por ver si alcanzaba a conseguir lo que él había deseado y echado por tierra, cuando ya era medianista, por un pleito de embarazo: fraile predicador o capellán de algún arciprestazgo. En casa de Antón Zotes y de Catalina Rebollo, que así se llamaban los padres de Gerundio, solían hospedarse los frailes y predicadores que pasaban por la comarca, con lo que aquél, aficionado desde niño a oírles ensayar sus disparatados sermones, después de la cena, aún no había aprendido a leer ni a escribir y ya sabía predicar. Ello, unido al aprendizaje que recibió del cojo de Villaornate, extravagante maestro

cuya personal gramática estaba encaminada a averiguar la razón de por qué había de escribirse de igual tamaño caligráfico la «m» de monte que la de mosquito, más la posterior ampliación de estudios con el dómine latinísimo que no podía casarse sin dispensa con el cojo de Villaornate, fueron llenando la cabeza del joven y despejado Gerundio de tal suerte de disparates y barbaridades que, cuando ingresa como novicio en un convento cercano a su pueblo, ya difícilmente podía ser recuperable. En el convento cobra en seguida gran admiración y provechoso ejemplo de Fray Blas, el Padre Predicador, modelo ejemplar de la oratoria sagrada que entonces imperaba en España. De esta forma, cuando por fin es ordenado, Fray Gerundio encamina y dirige sus pasos hacia el ansiado oficio de predicador, en el que llegaría a alcanzar cotas impensables de osadía por la extravagancia de sus pláticas y sermones.

La novela del Padre Isla caricaturiza con gracia y despiadada sátira a quienes de allí en adelante serían conocidos ya por el apodo burlesco de predicadores gerundios. Aunque de estructura narrativa lenta y desigual—las continuas digresiones interrumpen el ritmo natural y la acción principal de la novela—, la historia de Fray Gerundio constituye hoy todavía una lectura apasionante y divertida, conservando intactas toda la frescura y la capacidad de crítica que la hicieran polémica y perseguida en la época de su publicación. Desempolvarla del olvido injusto e inmerecido en el que modas pasajeras y permanentes desconocimientos la han tenido sumida, constituye, más que un capricho o un homenaje sentimental y efímero, una obligación inaplazable. Especialmente en esta época, a dos siglos ya de la muerte del Padre Isla, en que gerundios de toda laya vuelven a llenar nuestros pulpitos religiosos, literarios y políticos de hipérboles, metáforas y erudición vacía y latíniparla.

PUSCHKINIANA

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

NO es un cuento de miedo. No es mentira. Es una verdad tan absoluta como suelen serlo las verdades literarias que nacen en las noches blancas junto al Neva, mientras los poetas con chistera y bastón de ébano con puño de marfil, contemplan la fortaleza de Pedro, y al fondo la aguja del Almirantazgo, y un poco más allá la estatua de la poderosa y materna Catalina protegiendo con sus magníficos y suntuosos brazos de armiño a sus pequeños amantes de uniforme, ceñidos, como niños roussonianos, a sus pies.

Hay testigos de que al poeta se le cayó uno de los anillos en el altar de la iglesia de la Anunciación cuando el pope hizo la entrega, para el intercambio conyugal de alianzas. Al ir a recogerlo, dio de bruces contra el facistol y tiró la cruz del Evangelio al suelo.

—¡Malos augurios! —dijo al levantarse con semblante oliváceo, y casi no se atrevió a mirar a la bella mariposa con la que iba a contraer matrimonio: Nathalie Nikolaewna Goncharova. David, el pretendiente desdeñado, dicen que lloraba por el abandono en que le había dejado la bella de los pendientes colgantes y el cintillo de brillantes sobre la frente, aquellos brillantes que luego iban a ser vendidos para saldar las deudas del poeta.

El peor augurio fue la suegra, que ya desde el segundo

día de matrimonio se empeñó en aconsejar a los sirvientes cómo se debía hacer el *pirog*, aquel pastel de hojaldre, la *ujá*, sopa típica rusa, y a qué temperatura debe estar el agua del samovar. Ordenaba al *staroste* que entre nosotros es el administrador, golpeaba a los *mujijs* de Zarkoie Selo y de Mikhailoskoie, como si fueran almas muertas de su posesión, y daba latigazos al *izvoschik* vulgo cochero, para que fuera más deprisa la *troika*.

Pretendió que sus órdenes fuesen *ukases* para el poeta. Como la bruja Baba Yaga, aquella suegra, quería hacerles danzar a todos el *hopak*.

Gracias a la protección de la *niania* acogedora en su cabaña de troncos en el bosque, el poeta conoció el mundo mágico—verdadero—de Ruslan y Ludmila, y pudo ver al gato sabio, sujeto al tronco de un robusto y verde roble por una cadena de oro, dando vueltas incesantemente en torno de él. Gato que al girar hacia la derecha entona una canción, y a la izquierda relata un cuento. También vio una casita con patas de gallina, que no tiene puertas ni ventanas.

Otro augurio funesto fue el día que encaminándose hacia Moscou vio pasar corriendo una liebre por el campo. Poco después se declaró la epidemia de cólera que le tuvo encerrado en cuarentena, y el zar prohibió el Boris Godunov y se erigió en el propio censor de sus poesías.

leía de vez en cuando para no olvidar los nombres: Calipso, Vera, Annete, Amalia, Elisa, la Venus de Bronce, etc.; no podemos citar todos porque ocuparían muchas líneas. Aparte de que la lista de Don Juan debe ser secreta, y sólo se lleva en el bolsillo para caso de apuro, como una credencial. El poeta no debe perder la lista, porque es como perder el pasado.

En sus poemas «El puñal» y «El chal negro» y en aquellos que sólo se señalan con asteriscos, después de la misteriosa dedicatoria A***, hay muchos augurios sorprendentes, cuando se vieron luego confirmados por los lectores. ¿Es que predecía su futuro? Parece ser que un polaco le dijo que tuviera cuidado con un hombre de barba blanca, llamado Weisskopf (cabeza blanca), pero no le advirtió nada acerca de la posibilidad de que llevase guadaña. No sabemos a qué se referiría.

Pero ni Baba Yaga, ni suegra, ni cruces caídas o lunas lívidas, ni otros augurios fueron lo peor. El presentimiento de ser cornudo, como le anunció aquella breve carta anónima poco después de ver bailar a la «divina mujer», a la celestial bella que era Nathalie Nikolaewna con el seductor D'Anthes, más seductor aún por ser francés y hablar la lengua de Voltaire como Voltaire mismo, aunque con la ventaja de ser mucho más guapo, fue lo que determinó el desenlace fatal.

La mancha de sangre sobre la nieve después del desafío era estética; lo rojo sobre lo blanco era de una belleza suprema. Los disparos en la soledad de Chernaya Rechka (Río Negro) sonaron como secos golpes de timbales de la mitología rusa al regreso de la Zarina y los siete guerreros. Pero el poeta estaba herido de muerte. Lo más raro, lo más extraño, aunque verdadero, es que el reloj de la cámara donde dejó de latir su corazón a las dos cuarenta y cinco del día 29 de enero de 1837 dejó de sonar y quedó parado a la misma hora.

FERNANDO TERREMOTO: DE JEREZ, AL CIELO

ANTONIO HERNANDEZ

HACE apenas un mes, con la sudez de las sorpresas y la prontitud de los elegidos por los dioses, se nos ha marchado para siempre Fernando Terremoto. Volvía a su Jerez de un festival flamenco y el corazón se le quedó parado en el remate de la seguiriya. Se tuvo que poner, de pronto, el manto negro a la Virgen, un crepón al Arco de Santiago y un silencio ahíto a las bulerías de las terrazas veraniegas porque se había ido Fernando, el amo gitano del cante moreno.

Para conocer cómo Jerez de la Frontera lleva a hombros de su corazón a sus ángeles populares hay que pasarse por allí una temporada y comprobar que, si por sus habitantes fuera, a Rafael de Paula se le dedicarían novenas en los predios de la pasión; a Manolo Ríos, una real academia para sí sólo, y a Fernando, un aura de santo como un arco iris con siete tipos de cante en vez de siete colores. Imagí-

nense ustedes qué puede ocurrir cuando uno se les escapa, cuando los deja, de repente, con una lágrima que pesa todo el recuerdo del mundo. Imagínense lo que ha sido aquel pueblo habitado por doscientos mil flamencos al írsele el rey de las tagarninas, los caracoles y las uvas hechos grito de música. Porque Fernando, si abría la voz de entrecejo sonoro, dejaba todo aquello esparcido, pero, además, como si dejara al aire las primeras tagarninas, los primeros caracoles y las primeras uvas de la creación. Tenía el duende agarrado a la garganta, y el duende hacía el milagro.

A Fernando lo conocí en el barrio madrileño de La Concepción, que viene a ser una posdata andaluza junto a la plaza de toros en *cantaos*, tascas con vino rubio del Sur y freidurías de pescado para que la nostalgia no se nos atragante. Lo conocí concretamente en *Los Rafaeles*, iglesia mayor de las devociones, a Rafael de Pau-



la en Madrid, donde aún nos mira desde una foto con algo de esquelamortuoria anticipada, con la aureola de la muerte impregnada en la figura de quien la sorbió en los repullones del cante.

—¿De dónde eres tú? ¿De Arcos? ¡Ojú!, de donde se ven los pajarracos por el lomo...

Fernando era como un niño pasado de estatura y de carnes, y por eso, se había quedado en su infancia, sabiendo sólo por ella. Cualquier cambio o innovación le quedaba al margen de la existencia, como cuando simulaba un pase garboso y el toro imposible le salía suelto, lejos de su habanera blanca, que es como el uniforme de los señoritos de Jerez en épocas de buen tiempo.

—¡Ojú!, de Arcos... Zapata, La Peña, los pajarracos... ¿Tú conoces a Tía Joaquina la de los jierros...?

A pesar de ser yo de la tierra de los pajarracos que emigraron, se hizo amigo mío, y todos los días, a las dos de la tarde, nos echábamos nuestra partida de *chinos* y de dominó, nuestra media botella y nuestro cante como quien, sin darse cuenta, se empapa de lúdica y misterio. Y allí, en aquel tabanco con pinta blanca de clínica de la Seguridad Social, ante la risa arrugada de Enrique, el dueño, la seriedad a punto de romper de Eduardo el Güito, la imponente sorpresa reeditada de El Sordera o los zapatazos de gozo de Juan El Lebrijano, me contaba sus cosas de Undibé del cante, sus anécdotas surrealistas y cómicas, sus invenciones relativas y sus chistes, como si todo lo insólito que le hubiera sucedido a los demás le hubiera pasado a él primeramente.

—Mira. La primera vez que me subí a un avión... «Ya estamos vo-

lando a cinco mil metros.» Y al ratito «Ya estamos volando a ocho mil metros». Y yo con lo que pone la gallina en el pescuezo. «Ya estamos volando a...» Me fui para una de las azafatas y, silbando más que una bicha en un lentisco para parecerle educado, le dije: «Señoritasss, yo soysss Fernandosss Terremotosss, el cantadorsss de Jerésss, amigoss del capitansss, que quieross saludarloss.» Entré en la cabina, ojú, saqué la farruca, se la puse en el *pescue* y le dije: «Ya te quiero ver volando a ras de las *jabas*.»

Fernando, que era una lumbrera en traducir los inicios del mundo, era ágrafo, analfabeto como un cojombrillo, vamos, la antípoda de Pitágoras. Pero si no sabía distinguir los números sabía contar. Una vez me dijo, en broma, claro está, que había aprendido para que Pulpón, un representante sevillano de *cantaos*, filigranero digital como su nombre indica, no pudiera equivocarse alguna vez. Que lo había enseñado su hija «la gorda», una especie de multinacional de las pellas, que tenía la costumbre de despertarlo por las noches con un ruido de rata de ciencia ficción.

—«Isabel, ahí hay ratones...» Mira, yo rezando y mi mujer diciéndome: «Levántate y coje la escoba, hombre...» ¿Sabes tú lo que pasaba? ¡La niña mascándose los cubitos de hielo de la nevera! ¡Qué *jambre* maneja!

Cuando Fernando llegó a Madrid llevaba en el bolsillo derecho de

la chaqueta una nota cicerone que decía: «Tablao Las Brujas». Y en el izquierdo, otra en la que se podía leer: «Virgen de Lourdes, 22», que era, aparte de la suya provisional, la casa del guitarrista Manolo *El Morao*, su cuñado y compadre. Un día se lió la manta a la cabeza y apareció con las claras del día por aquella calle, sucedáneo del barrio de Santiago jerezano en la Villa y Corte, cantando todavía por lo bajini eso en desuso de «el colchoncito que era de plumas». Total, que se metió en el ascensor como un elefante en una tienda de cerámica, contó hasta el cinco en el marcador sin tener en cuenta la alarma y la parada y cuando abrió la puerta de lo que él creía el domicilio de *El Morao*, se encontró con un niño que gritaba: ¡Papá, papá, aquí hay un ratero! Salió de allí como el que sale de las catapultas, o con la misma velocidad, intentando explicarse su casi inexistente vocabulario atónito, pronunciando una única palabra —«Moradosss, Moradosss»— como tabla de salvación, impulsado sin cuento por un hombre fuerte, bigotudo, «con batín». Y como pensara que todo había sido una equivocación de su elemental contoneo, una vez más dentro del ascensor inició la misma operación, tan abstraído y dedicado que, al llegar al tercero, ya no recordaba el incidente. Introdujo la llave estándar en la cerradura ídem y exclamó confiado: «Isabel, Isabel...»

—Mira, otra vez el niño diciendo: «Papásss, papás, otra vesss el rateross...»

Se solucionó la cosa porque, cuando Fernando logró articular unas palabras indicando al señor de bigote y batín que era cuñado de *El Morao*, aquél lo condujo hacia dos pisos más arriba, o bien para comprobar si era cierta su declaración extremadamente sesante o bien para que su hijo no se asustara más con el ratero. Lo grande vino después, al comunicarle *El Morao* que aquel sorprendido señor era teniente de la Guardia Civil. Fernando debió pensar en toda su raza gitana y, más ligero que un cohete, le ordenó a su mujer que fuera haciendo el petate: «Venga, Isabel, que ya estamos en La Mo-

derna.» La Moderna es una conocida cafetería jerezana en la que Fernando, al día siguiente, tomaba café sin que nadie creyera lo que estaba contando. Ni, por supuesto, él mismo.

Las salidas insospechadas de Terremoto, sus historias jocosas como para guiones de Peter Sellers, podían ser ciertas o no, le podían haber ocurrido a él o se las podía haber apropiado como cuando se apropiaba del público al elevar la seguriya gitana, levantando de paso, el vello. Pero lo que era indudablemente suyo era aquel ángel de payaso serio que originaba la hilaridad. Con los ojos como bobas, el entrecejo de apache, la voz cambemba de curdela, los labios grandes sacados hasta casi el beso involuntario y su rematada figura de Sancho cobrizo, nos contaba los sucesos más inverosímiles cuando lo inverosímil era la forma de contarlos, mezcla de candidez y malicia, de asombro y de escepticismo, de convencimiento e incredulidad, escena a la que añadía unas matizaciones propias de un genio que de un exagerado como, por ejemplo, el contrapunto de humor negro puesto a un arriesgado viaje por una perversa carretera almeriense, de signo inequívocamente fatalista: «Fíjate cómo sería la carretera que los cuervos seguían al coche, esperando...»

Este verano ha sido la última vez que lo he visto, precisamente en mi pueblo, el de los pajarracos desertores, emperrado con el cante como si no hubiera pasado el tiempo, como el primer día en que, para sí, percibió el inédito asombro de descubrirse el corazón en el aire. Y, curiosamente, de entre tantos cantaores como lo acompañaban en aquella noche de la II Velá Flamenca de las Nieves, fue el único que no fue a Arcos para darse el paseo y cobrar. Cantó como si se estuviera despidiendo de mí, a quementraña, a bocajarro con su voz de cañón prodigioso y bautismal, como cuando me cantaba tras de las borracheras de *Los Rafeles*, en La Concepción, camino de casa.

Seguro que ahora, en el cielo, está sentado a la diestra de Manuel Torre.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MIGUEL ANGEL MARTINEZ

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

EL JUDIO ERRANTE

ESTABA sentado en una piedra grande, las manos en la empuñadura de un viejo bastón y la barba gris hundida sobre el pecho, contemplando con los ojos entornados la vieja sinagoga. El blanco manto que lo cubría a guisa de toga, arrastraba en el suelo largos flecos entrelazados con un ribete rojo. En la cabeza, una especie de capelo negro redondeaba los grises y lacios cabellos. Las manos le temblaban y su cuerpo se balanceaba como en una salmodia penitente. Sus ojos estaban húmedos y dos gotas resbalaban lentamente por sus agrietadas mejillas.

Me dirigí a él y le pregunté si se encontraba bien.

—Tiene aspecto de estar muy cansado —dije—. ¿Necesita alguna cosa? ¿Desea algo en lo que yo pueda ayudarle?

—No, hijo, gracias —respondió—. Son cosas de la edad, ¿sabe?

Me miró con sus ojillos miopes y pareció que le agradaba mi presencia.

—Siéntese, joven —y me ofreció una esquina de la piedra—. Tal vez sea usted el último con quien tenga posibilidad de hablar.

Había dejado de temblar y me observaba atentamente. Su acento y su habla parecían denotar en él a un extranjero. Al sentarme a su lado y contemplar la frágil figura del anciano, se apoderó de mí un extraño sentimiento de gozo y nostalgia. Nostalgia de anhelos y sensaciones pasadas, de épocas lejanas en el tiempo pero que, como vivencias de una existencia ancestral, inundan el corazón y ahogan la garganta en una emoción contenida y reverente.

Nostalgia de viejas historias contadas al amor de la lumbre por los ancianos y que hablan de gloriosas gestas de bravos guerreros, de desgraciados amores de moros y cristianos empeñados en una convivencia dura y difícil; de odios y pasiones encontradas, de los viejos y sabios alquimistas que mortificaban cuerpo y espíritu en busca de

una eterna y vaga quimera; de los doctores y físicos con los que el Rey Sabio alumbró la ciencia a los siglos venideros. Nostalgia infinita de Toledo que acongoja el alma del peregrino hambriento de saber, sediento de maravillas, y que provoca en el espíritu un seísmo fugaz de sobrecogimiento casi religioso.

—¿Sabe una cosa? —dijo—. Todos los años vengo al Tránsito, como ustedes la llaman, y todos los años esta roca ofrece el descanso a mis pobres y fatigados huesos. No soy más que un viejo sefardita lleno de achaques y rarezas. No hay ya nada en el mundo que tenga interés para mí, excepto esta sinagoga.

Se fatigaba al hablar y descansó un momento antes de proseguir.

—Pero usted es joven y seguramente tendrá cosas más importantes que hacer que escuchar la charla aburrida y estúpida de un viejo loco como yo. Perdóneme.

—Nada de eso—repuse—. Le escucho muy complacido y comprendo perfectamente que a los hombres de su edad les guste charlar de vez en cuando con alguien más joven. Pero creo que no debe usted fatigarse hablando. Déjeme permanecer unos minutos con usted haciéndole compañía. Después me marcharé.

—No se preocupe. Ya es igual que me fatigue un poco más. Las energías que me quedan debo gastarlas en algo provechoso, y en estos momentos no hay nada mejor que esta charla en la que un viejo que apenas puede sostenerse va a emplear los últimos minutos de su vida.

—Por favor, no hable usted así.

—Es la verdad, joven. Mi hora se acerca.

—No debe pensar en eso. No somos nosotros quienes debemos decidir el momento de nuestra muerte.

—Tiene usted razón. Pero el Señor, que ha sido siempre el eje de mi existencia y del que nunca me he apartado, así lo ha decidido. Lo sé.

—Se atormenta inútilmente. Puede que usted piense que cualquier momento es bueno para morir, pero yo creo que le quedan aún muchos años por delante.

—En eso se equivoca, ¿sabe? Desde que celebré mi Bar Mitzba no he faltado nunca a mi cita con la sinagoga. Y hace muchos años ya de eso. Ahora ya no es templo de mi culto, ni se escucha la voz del rabí leyendo las escrituras. Ustedes han hecho de ella un museo y un lugar de visita para los turistas. Es un monumento más en la historia de Toledo. Pero para mí es mucho más que eso. He pasado mis manos por sus paredes y he gastado mis ojos leyendo los rollos de la Torah con la nariz pegada al cristal de las vitrinas. Me he sentado largo tiempo a contemplar las fotografías de los barrios judíos de las viejas ciudades castellanas y me sé de memoria las inscripciones hebreas de las losas. He aspirado su olor y me

he impregnado de él recordando épocas lejanas y casi olvidadas en mi memoria. Entre estas paredes he sido feliz, y ahora, que apenas puedo andar, me conformo con contemplar desde fuera, aquí sentado, su eterna gloria. Mi tiempo ha concluido, y sólo espero el final. ¡Ah! Le dije que soy un viejo charlatán y que cuando me pongo a hablar no me doy cuenta de que molesto. ¿No se lo decía?

—De ninguna de las maneras. Su conversación es muy interesante y realmente me encuentro a gusto a su lado. Cuando esta mañana andaba solo por las calles no podía imaginar que llegaría a encontrarme con alguien como usted. Necesito que me hable, oír su castellano vie-

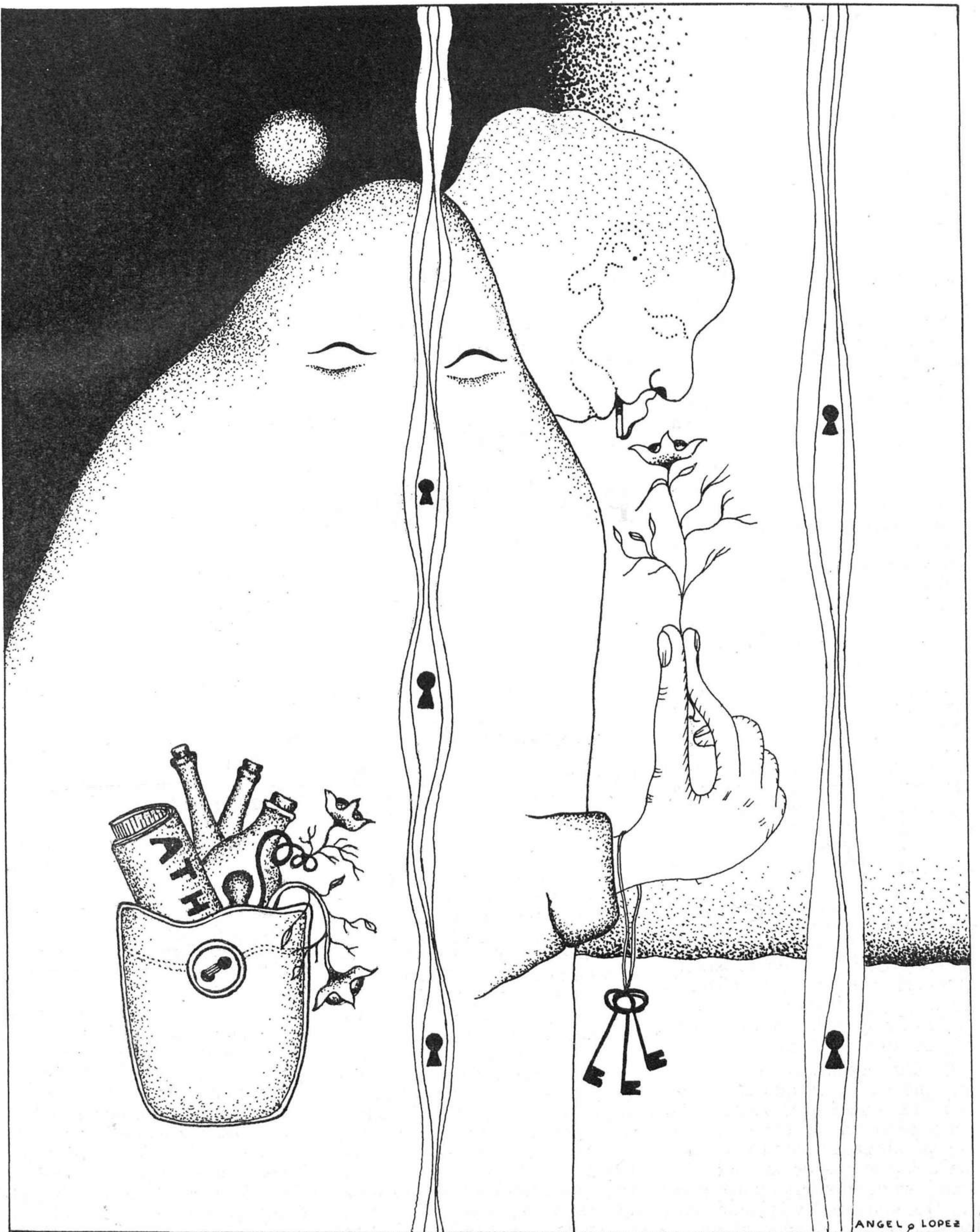
jo y desusado para darme cuenta de que los monumentos y las obras de arte, como esta sinagoga, no son nada sin los hombres que los aman. Pero dígame, ¿por qué ha vuelto usted al Tránsito?

—Verá usted. Cuando Samuel-Ha-Levi construyó este templo mi familia participó directamente en su erección. Eran tiempos difíciles para nosotros, pero este país siempre nos hizo gozar de bastantes libertades para practicar nuestra religión en comparación con el resto de Europa, pues aquí pudimos convivir árabes, judíos y cristianos, creando entre todos una gran cultura. Ciertamente que teníamos que pagar grandes impuestos, pero aun así puedo decirles que esta sinagoga es en gran parte la obra de mi familia. Es como algo que me pertenece por herencia pero de lo que sólo me es permitido gozar en pequeños instantes. Destruída Sión, nosotros adoramos aquí al Señor y Toledo fue nuestro cobijo y nuestra gloria. Ahora mi pueblo posee de nuevo Jerusalén y nuestra gente puede postrarse libremente ante el Muro, pues las puertas se han abierto en la Ciudad de David. Yo ya no puedo ver Jerusalén. Sión me ha sido vedada. Sólo me queda el Tránsito.

Volvió a hacer una pausa, pues respiraba con bastante dificultad. Los recuerdos que debían acudir a su mente no eran con seguridad muy agradables.

—Sí—dije—, todo eso corresponde a un pasado muy lejano. Luego se cometió el tremendo error de expulsar a los suyos de un país que era en realidad de todos los que lo habían forjado, y su pueblo contribuyó en gran medida a ello. Pero tras la expulsión vinieron las torturas y las hogueras para los que se quedaron. ¿Dónde estuvieron ustedes entonces?

—La historia de mi familia es un poco la historia de mi pueblo. Después de la expulsión pasamos a Inglaterra, pero la intransigencia y el odio nos hicieron comenzar de nuevo la diáspora. En Alemania nos asentamos durante algunas generacio-



nes, dedicándonos al comercio en la medida en que las leyes de ese país nos permitían desenvolvernos con cierta libertad. Inseguros siempre; teniendo que volver a empezar innumerables veces, abandonamos el imperio cuando crecía la ola de antisemitismo, llevándonos como joya de inapreciable valor nuestro idioma, que no habíamos abandonado desde nuestra salida de España, nuestra añorada Sefarad. Bajo los zares conocimos de nuevo la miseria de los ghettos y los pogromz de los cristianos fanáticos. Con la última matanza que estuvo a punto de acabar con nuestro pueblo volvimos a España. Aquí murieron mis hijos y aquí me he hecho viejo en el recuerdo de las penas pasadas. Hoy vuelvo por última vez a la sinagoga. Ahora me toca a mí el turno de desaparecer.

Se quedó callado, mirando fijamente el antiguo templo. De entre los pliegues de su manto extrajo la kipá y la colocó cuidadosamente sobre sus cabellos. Era como si en su interior alguien hubiera hecho sonar misteriosamente el shofar dando comienzo al shabat. Le estreché las manos en silencio, en una despedida muda y agradecida. Me di cuenta de que mi presencia ya no contaba para él. Había desaparecido de su vida de la misma forma en que llegué, furtivamente, constituyendo simplemente un desahogo para su alma angustiada por los sufrimientos. Le vi tomar entre sus manos un pequeño libro de oraciones y comenzar con voz apenas audible la eterna salmodia de su pueblo: «Escucha, Israel, el Señor, tu Dios, es el Único...» Su cuerpo se balanceaba atrás y adelante como si estuviera orando ante el Muro.

Desandé lentamente el camino que me había llevado al Tránsito. Un momento después, gritos y carreras me hicieron volver la cabeza. El pobre viejo yacía caído al pie de la roca. Su frente se hundía en el polvo y la sangre comenzaba a manchar poco a poco su blanco manto...

EL "PREMIO INTERNACIONAL DE POESIA CIUDAD DE MELILLA", POR TERCERA VEZ

ARMANDO LEZAMA

UNA BREVE HISTORIA

En 1979 fue convocado por primera vez el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*. El impulso partió del Ayuntamiento de la ciudad, que preside don Rafael Ginel Cañamate, siendo secundada inmediatamente esta iniciativa por la Universidad Nacional a Distancia y la Delegación de Cultura. La tradición literaria de Melilla, que tanto relieve tuvo a través de las revistas poéticas *Ketama*, *Mantial* y *Alcántara*, sumaba así un atractivo certamen. Medio millón de pesetas para el ganador y su libro editado en la colección *Rusadir* eran, en verdad, recompensas muy sustanciosas.

Acudieron más de doscientos originales a la primera llamada. En septiembre de 1979, un jurado, presidido por el poeta, crítico y académico Guillermo Díaz-

Plaja, y del que formaban parte como vocales Dámaso Santos, Florencio Martínez Ruiz, Leopoldo de Luis y Jacinto López-Gorgé, éste como secretario, dictó su veredicto a favor de *El puerto*, de Alfonso Canales. Finalista: Angel García López con *Trasmundo*.

En 1980 hubo menos concurrencia de libros, pero más estimable calidad. Esta vez el presidente de los juzgadores sería Leopoldo de Luis, e integraron el tribunal Dámaso Santos, Florencio Martínez Ruiz, Alfonso Canales y Jacinto López-Gorgé. Como el año anterior, no resultaría fácil llegar a conclusiones. En ambas ocasiones, la ausencia de un criterio unánime hizo que brotara la polémica. *Asamblea de máscaras*, de Mariano Roldán, se alzó con el Premio, siguiéndole en el número de votos

—concretamente dos— *La ciudad de las cúpulas*, de Antonio Enrique.

EL CONCURSO DE 1981

Para empezar, al contrario que en las ocasiones anteriores, se exigió que las obras fuesen presentadas bajo plica. Sin duda esta circunstancia influyó en la avalancha de originales: nada menos que 291, cifra impresionante. La procedencia de los mismos fue muy variada, como de costumbre en estos certámenes. Resaltemos las ciudades que contabilizaron mayor número de ellos: Barcelona, 19; Granada, 11; Madrid, 55; Málaga, 11; Sevilla, 15. Entre los países hispanoamericanos, Argentina aportó 59.

La selección previa, para ordenar un poco el maremagnum de poemas, incluyó 37 obras. Ahí van sus títulos: *Un rostro en cada ola*, *Poemas marinos*, *Las piedras azules*, *A ciegas con el tiempo*, *Ejercicio de retina*, *Ejercicios y tocata para teclado electrónico*, *Crónica peregrinante*, *Acontecer del fuego*, *Cuerpo de hombre*, *Versos sobre versos*, *Las cruces sobre el mapa*, *La estupidez de los príncipes*, *Platero y nosotros*, *Azorado Alcorán*, *Poemas para Job*, *Lugar de reunión*, *Apócrifo del domingo*, *Pavana en la resurrección de una doncella*, *Los domingos anillados de luto*, *Azulejos*, *Desirab*, *Tristia*, *El regreso*, *Los eclipses*, *Aguilas aristas*, *Amaranto*, *Crisis de lo dual*, *Balada a Marcel*, *Lógica de nieblas*, *El hombre me concierne*, *Bajan las aguas miedo*, *Rostro con paisaje*, *De cómo el tiempo erraba por mi cabeza como pájaro*, *La voz adolescente de las horas*, *Sabática*, *Junto estas palabras para cuatro personas* y *Las estatuas de sal*.

Este conjunto quedó posteriormente reducido a veinte libros, tras varias votaciones realizadas con anterioridad al fallo. Salváron la barrera: *A ciegas con el tiempo*, *Azorado Alcorán*, *Desirab*, *Ejercicios y tocata para te-*

clado electrónico, *Un rostro en cada ola*, *Las estatuas de sal*, *Aguilas aristas*, *Los eclipses*, *Sabática*, *Acontecer del fuego*, *Rostro casi paisaje*, *Balada a Marcel*, *Lugar de reunión*, *Amaranto*, *Poemas marinos*, *Apócrifo del domingo*, *Pavana en la resurrección de una doncella*, *Tristia*, *Los domingos anillados de luto* y *Las cruces sobre el mapa*.

El 1 de octubre se reunió el jurado en Melilla, estando compuesto por Antonio Gallego Morell, rector magnífico de la Universidad de Granada; Florencio Martínez Ruiz, Emilio Miró, Luis Jiménez Martos y Jacinto López-Gorgé. En la primera votación consiguieron cinco votos: *Un rostro en cada ola*, *Acontecer del fuego*, *Apócrifo del domingo*, y cuatro: *Las estatuas de sal*, *Lugar de reunión* y *Tristia*, que se mantuvieron destacados hasta el final. A ésta, propiamente, después de cinco votaciones, llegaron: *Un rostro en cada ola*, *Tristia* y *Los domingos anillados de luto*. El Premio Internacional de Poesía de la Ciudad de Melilla fue conseguido por el primero de estos libros, original de Luis Rosales, que obtuvo cinco votos. *Tristia* depararía la sorpresa, muy poco frecuente, de corresponder a dos autores, también granadinos: Alvaro Salvador y Luis García Montero, mientras que el último de los citados se debe a Salvador García Jiménez, de Murcia, poeta joven ya conocido gracias al accésit que obtuvo en el último Premio Adonais. Estos poemarios, a los cuales se cita sin orden de prelación, aparecerán en *Rusadir*.

Una urgente valoración nos lleva a estas conclusiones: la calidad ha sido superada en la presente convocatoria, a la vez que la cantidad. El libro ganador es sencillamente uno de los mejores en la bibliografía de Luis Rosales, quien, desde *Diario de una resurrección*, y ya cumplidos los setenta años, ha iniciado una etapa de su poesía que sin duda va a suponer algo fuera de lo común. *Un rostro en cada ola*, digamos como resumen, es un li-

bro de auténtica excepción, como ha de apreciarse en cuanto se imprima. Esta favorable circunstancia pone al certamen en el compromiso de no rebajar, en lo posible, la altura a que ahora ha llegado.

Los libros finalistas responden a una atractiva mezcla de culturismo e intimismo. Se trata de dos poemarios brillantes y convincentes.

EL MARCO DEL PREMIO

Ahí está Melilla, aislada de forma real y simbólica, afanosa porque no se la olvide.

Ahí está Melilla, en su frontera, al pie de los montes míticos, junto a una bahía que une dos mundos. La visión nocturna de la ciudad—luces blancas, amarillas y azules—es difícilmente igualable; es poética por naturaleza.

La Comisión del Premio, dirigida por Lourdes Carballo, un ejemplo de la capacidad femenina que, por suerte, cada vez goza de más oportunidades, ha trabajado de firme. Hay que destacar a todos, pero, particularmente, la tarea de Ramón Rico. El Balneario Municipal número 2, al filo de la playa, fue convertido en un escenario deslumbrante para la gran noche del Premio. El aspecto de su fachada, donde se alinearon las banderas de los países participantes, con miembros de la Guardia Municipal en traje de gala, parecía propio de un festival cinematográfico. Todos los asistentes vestían de rigurosa etiqueta. Durante la espera de la decisión final, fue presentado *La ciudad de las cúpulas*, leyendo su autor algunos poemas.

Poco después de las doce fue dado a conocer el fallo, abriéndose las plicas ante el público. Gallego Morell pronunció un breve discurso en el que dijo, entre otras cosas interesantes, que ahora la baraja correspondía a los poetas y que no se había premiado a una vieja gloria, sino a un autor de obra en marcha. 119

Cerró dicho acto el subsecretario de Cultura, Eugenio Nasarre, con palabras elocuentes y entusiastas.

Además de los invitados pertenecientes al mundo de la poesía —entre ellos Luis Antonio de Villena; Antonio Enrique; José Lupiáñez, director de *Rusadir*, y Armando Vázquez—, se ha tenido esa deferencia con un grupo de médicos melillenses, entre los que se encontraban los doctores Pozuelo y Soriano, quienes aprovecharon su estancia en la ciudad para reunirse en un simposio. Leopoldo de Luis pronunció una conferencia —*Un poema de Juan Ramón Jiménez*— y Guillermo Díaz-Plaja otra, bajo el título de *Presencia de la poesía española en Melilla*, ocupándose en especial de la obra de Miguel Fernández, quien, al término de ésta, recibió de manos de su hija Mariola, y tras unas palabras de Luis Jiménez Martos, la estatuita de Venancio Blanco que le acredita como Premio Adonais.

Hubo al día siguiente, asistencia al sábado legionario, comida en una *jaima* de la Sociedad Hípica, visita a la Ciudad Vieja, con eruditas y amenas explicaciones del ex alcalde y cronista oficial Francisco Mir. Hubo una rebotante cordialidad y una perfectísima organización. Como dijo el alcalde Rafael Ginel, durante la recepción en el Ayuntamiento, Melilla se ha aprestado al desafío de la cultura y está dispuesta, según se ve, a ser adelantada, asimismo, en este orden, como lo es en el geográfico.

Melilla ha quedado fuera del Estatuto andaluz, pero crea un premio donde, hasta ahora, ha habido ganadores andaluces. Melilla no entra, según se afirma, en los cálculos defensivos de la OTAN, pero procura defenderse echando el espíritu creador por delante. Es justo dar la más calurosa enhorabuena a quienes han hecho posible esta realidad ascendente y, por descontado, a los triunfadores de un concurso que acierta a poseer carácter propio.

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA-GASTEIZ

JUAN EMILIO ARAGONES

DEL 30 de septiembre al 12 de octubre ha tenido lugar en Vitoria-Gasteiz un Festival Internacional de Teatro que, aun precedido por otros cinco también organizados por la Cooperativa Denok, ha de ser considerado como el primero de alcance realmente internacional, en parte por la experiencia acumulada en ocasiones precedentes por la ya muy profesional y por fin estabilizada Cooperativa de Teatro —perceptible sobre todo en cuestiones de infraestructura—, y también porque desde ahora cuenta con mayores medios económicos para la contratación de espectáculos de primerísima categoría, merced a la subvención del Gobierno de Euskadi, quien viene a engrosar muy sustancialmente las ayudas ya habituales del Ayuntamiento, de la Diputación y de otras entidades, entre ellas la Caja Laboral Popular.

Así las cosas, este VI Festival Internacional puede entenderse como interludio y transición hacia un próximo futuro de mayor raigambre estética. No lo ignora el propio Carlos Gil, director de la Cooperativa Denok y valioso adelantado del teatro en Euskadi, que está en la

mejor disposición de ánimo para afrontar el envite.

Respecto al comportamiento del Gobierno vasco, junto al aspecto positivo de su aportación económica, notoriamente pública, por cuanto el viceconsejero de Cultura la entregó en forma de talón bancario en el transcurso del acto inaugural, coexiste el negativo de la indiferencia no menos notoria de los representantes de dicho Gobierno, tanto a los espectáculos del festival como a los coloquios populares que abundaron en el mismo, con lo que los aficionados alaveses que esperaban esta ocasión para interrogarles sobre cuál iba a ser su política teatral en el futuro inmediato, se quedaron con las ganas, lastimosamente.

Como único lenitivo a tal desilusión, les queda la promesa formal que don Imanol Olaizola, viceconsejero de Cultura, hizo en sus palabras previas a la entrega del talón de los cuatro millones de subvención, según la cual el Gobierno vasco había resuelto establecer la capitalidad del teatro en Vitoria-Gasteiz, en tanto que en San Sebastián y Bilbao quedaban las del

OCTUBRE

DE

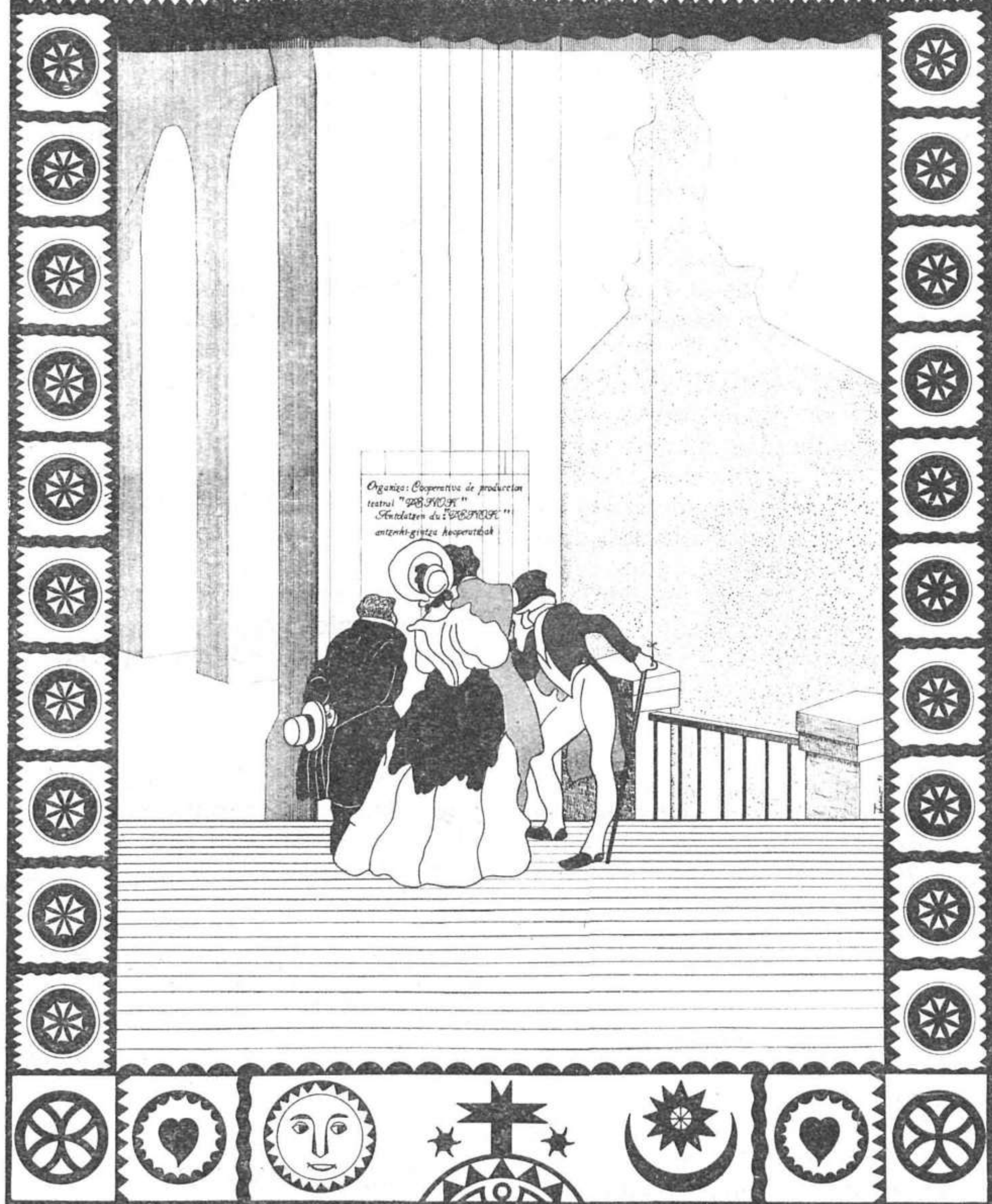
1981

VI Festival Internacional
de Teatro Vitoria-Gasteiz

1981

EHO

UAAJA

VI Nazioarteko Antzerki
Emanaldia Vitoria-Gasteiz

cine y la ópera, respectivamente. Y, como dijo el otro, menos da una piedra.

ESPECTACULOS DEL FESTIVAL

Aunque, como suele ocurrir en estas manifestaciones artísticas de vario origen y diversa concepción del hecho teatral, hubo de todo, predominó la buena calidad, ya atestiguada en la *Medea* de Eurípides, que, en versión de Juan Germán Schroeder y dirección de Lluís Pas-

qual, escenificó la compañía de Nuria Espert en sesión que inauguraba el festival.

Pese a haberme correspondido —las localidades no eran numeradas y había que apurar el último pitillo— una de las zonas del local en las que la acústica llega al espectador muy deficientemente, pude seguir la acción con bastante nitidez cuando estaban en el uso de la palabra Nuria Espert, Gabriel Llopart, Montserrat Salvador... y también en la episódica actuación de Nuria Moreno, que de casta le viene la correcta vocalización.

Por razones acaso extrateatrales, sin que supongan óbice para la dignidad del espectáculo, posiblemente *Flowers*, de Lindsay Kemp, se constituyó en el número fuerte del festival, de los que me fue dado asistir en Vitoria-Gasteiz, pues un compromiso previo me obligó a regresar en la madrugada del día 7, a tiempo aún para presenciar en Madrid la última de las representaciones que aquí dio el grupo polaco Cricot-2, de Tadeusz Kantor, con el que, ya concluyendo, alcanzaría su máxima cota el festival, pues su espectáculo es tal como para erigirse en culminación dramática no sólo del festival de Vitoria-Gasteiz, sino de la totalidad del teatro de ahora mismo. Estoy refiriéndome, claro, a *Wielepole, Wielepole*, cuyo texto aparece, traducido, en la última entrega de la revista *Pipirijaina*. (Lo digo para quienes no hayan tenido oportunidad de asistir a las representaciones del María Guerrero, aun consciente de que la invención de Kantor es mucho más que el texto, y puede seguirse cabalmente sin entender palabra del polaco.) *

Con todo, lo definitorio por excelencia de este festival ha de cifrarse en la participación popular, especialmente resaltable, por razones obvias, en los ejemplos de teatro callejero *Pantzart* y *Espectáculo de animación*, que trajeron los dos grupos bilbaínos participantes en Vitoria-Gasteiz: «Maskarada» y «Karraka», el primero de los cuales hizo doblete, presentando también una deliciosa función para niños, *Ekilibristaren Kaso*, en el teatro de



MEDEA

COMPANÍA NURIA ESPERT

Versión
IG. SCHROEDER
Espacio escénico y vestuario
FABIA PUIGSERVER

Dirección
LLUÍS PASQUAL
Con la colaboración del
MINISTERIO DE CULTURA

un colegio de Abetxuco, barrio en la periferia de la ciudad.

Semejante afición al teatro, ese afán participativo que demostraron los vecinos de la capital alavesa, no es sino la consecuencia, tan lógica como envidiable, de seis años de continuada actividad de la Cooperativa Denok. La descentralización teatral tiene que ir precedida necesariamente por la existencia de un grupo estable, porque las actuaciones esporádicas de festivales y compañías profesionales que hacen «bolos» con perfecta adecuación al calendario festero de cada localidad no pasan de ser pan para hoy y hambre desde mañana mismo.

Al objeto de certificar con cifras lo anterior y no dejarlo en el limbo de la mera especulación, solicité de Carlos Gil el número estimado de asistentes a los espectáculos de la Cooperativa y su evolución desde que fuera fundada, seis años atrás, y los datos no pueden ser más indicativos: «Cuando empezamos —me respondió—, la asistencia media de espectadores era de unas ochenta personas, eso sí, en su totalidad jóvenes; en la actualidad, el mínimo de espectadores está en torno a los cuatrocientos cincuenta, y empiezan a venir —concluyó irónicamente— adultos acompañados por jóvenes.»

Y tras esta conveniente y pienso que incluso aleccionadora digresión sociológica, prosigamos con los espectáculos del festival. Voy a hacerlo según el orden cronológico de actuaciones.

Después de Nuria Espert y esa *Medea* que viene interpretando desde los dieciocho años hasta hoy, en que ya sobrepasa la edad del personaje, con una capacidad de adecuación verdaderamente prodigiosa, «Los Colombaioni» presentaron su espectáculo *Los clowns en la comedia del arte*. Tres payasos, el padre —Nani— y dos de sus hijos —Walter y Leris—, con prolongada tradición familiar de saltimbanquis, han resuelto dar un salto mortal estético, saliendo felizmente librados del compromiso. Barajan en su espectáculo volatinerías circenses y farsa popular asentada a partes iguales en la repentización

siempre ocurrente y en un sutil requerimiento participativo del público que, de cien veces, cien encuentra la acogida deseada.

Seguía «The Living Theatre», el mundialmente famoso grupo creado en 1947 por Julien Bek y Judith Malina. Desde 1964, por el aquel de su matiz contestatario, están exiliados en Europa, con sede italiana, pero... se han quedado varados en facetas que fueron innovadoras hace, qué sé yo, *tropecientos* años, que las fórmulas artísticas no admiten medidas temporales de andar por casa, y la suya ya no es válida hoy. Escenificaron *Antígona*, de Sófocles, en versión de Bertolt Brecht, y pasó con más pena que gloria, quizá porque el público no entrase en las desfasadas connotaciones —conflicto vietnamita— del texto... o, simplemente, porque su moraleja pacifista/libertaria no encajase del todo en la parcela beligerante del pueblo vasco.

De los restantes grupos participantes, únicamente puedo dar noticia —que no análisis— de «Bumper to Bumper», toda vez que asistí a la rueda de prensa otorgada por los suizos el día 6 por la mañana. De sus declaraciones deduje que, desde su aceptada marginación social, aspiran con el espectáculo *Virus Molok* a propugnar un cambio copernicano en la sociedad.

Completaron el programa del VI Festival —ausente yo— Elaine Loudon, con la obra de antidiscriminación racial *Mitzi Wildebeest*, el ballet Momix y el mimo checoslovaco Ladislao Fialka.

PARABIENES FINALES

Ha supuesto una gozada este primer contacto con el VI Festival en Vitoria-Gasteiz. Ojalá encuentre la continuidad merecida. El teatro saldría ganancioso.

* En el próximo número publicaremos una sustancial entrevista que ha hecho en exclusiva para NUEVA ESTAFETA a Tadevsz Kantor el periodista polaco Bogdan Gieraczynski.



**BIBLIOTECA
DE VISIONARIOS
HETERODOXOS
Y MARGINADOS**

primera serie

TRATADOS Y CANONES

PRISCILIANO

160 págs. 140.- ptas.

Colección de los textos conservados de Prisciliano, el hereje cristiano español más importante de los primeros siglos, quien fue condenado y ejecutado en Francia.

INQUISICION Y CIENCIA EN LA ESPAÑA MODERNA

SAGRARIO MUÑOZ CALVO

284 págs. 300.- ptas.

Obra en la que se recoge un panorama amplio de las cuestiones y las experiencias científicas o pseudocientíficas que perseguía el Tribunal de la Inquisición.

TERCERA PARTE DE LA VENIDA DEL MESIAS EN GLORIA Y MAJESTAD

MANUEL LACUNZA Y DIAZ

430 págs. 300.- ptas.

La parte más escatológica de la obra de un milenarista español y chileno que vivió en la época de la independencia americana. Se hacía llamar Joseph Josaphat Ben Ezra.

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES

ALONSO DE LEDESMA

288 págs. 300.- ptas.

Selección de poemas de los conceptos de Ledesma. Este autor es uno de los que han sido considerados como probables escritores del Avellaneda.

ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO

RAMON J. SENDER

288 págs. 200.- ptas.

Obra de sumo interés, en la que Sender repasa aspectos oscuros y esotéricos del Cristianismo.

SINAPIA (UNA UTOPIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE LAS LUCES)

MIGUEL AVILES

136 págs. 130.- ptas.

Un proyecto racional de nueva organización para una España (SINAPIA) situada exactamente en los antípodas.

segunda serie

SANTORAL EXTRAVAGANTE

ANA MARTINEZ ARANCON

432 págs. 400.- ptas.

Santos escogidos del Santoral de Villegas, uno de los que más circularon en la época de los Austrias, con un análisis de la Santidad en el Barroco.

EL ENTE DILUCIDADO (Tratado de monstruos y fantasmas)

FRAY ANTONIO DE FUENTELAPEÑA

768 págs. 550.- ptas.

Obra de sumo interés publicada en 1676 por vez primera, en la que se pretende demostrar que los duendes existen y son seres irracionales y estúpidos. Esta obra es uno de los libros de prodigios más apasionantes de la Historia de la Literatura.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO

LUIS ALDRETE Y SOTO

458 págs. 400.- ptas.

Un médico del siglo XVII, descubre el Agua de la Vida, remedio universal contra todo género de enfermedades. Levantó una gran polémica filosófica y médica que recoge esta edición.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE

MIGUEL JOSE HAGERTY

336 págs. 300.- ptas.

Textos de la falsificación morisca de unos evangelios españoles del siglo I. Pretendían convencer a los cristianos de que los musulmanes no debían ser objeto de persecuciones. La polémica que suscitaron duró un siglo, y el monte de Valparaíso, de Granada, pasó a llamarse, desde los maravillosos descubrimientos, Sacromonte.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Via, 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

ELIAS CANETTI

PERE GIMFERRER

MELIANO PERAILE

ANGEL BERENGUER

CARLOS RODRIGUEZ SPITERI

CRISTINA PERI-ROSSI

REYNALDO GONZALEZ

100 pesetas