

NUEVA ESTAFETA

2-44



8

julio 79

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Avda. José Antonio, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	800
ESPAÑA. Correo aéreo	1.000
EUROPA. Correo normal	1.100
EUROPA. Correo aéreo	1.300
OTROS PAISES: Correo normal	1.100
OTROS PAISES: Correo aéreo	2.000

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 8 - JULIO 1979

- | | | |
|--------------------------|----|------------------------------------------------------------------------|
| LUIS GOYTISOLO | 4 | <i>Cómo llegar a ser un gentleman.</i> |
| ERNESTO MEJIA SANCHEZ | 14 | <i>Long play/Boleros.</i> |
| JUAN PERUCHO | 19 | <i>Fragments de un diario apócrifo de Octavio de Roméu.</i> |
| MANUEL VILANOVA | 25 | <i>Seis poemas de «E direivos eu do mister das cobras».</i> |
| JOSE CABALLERO | 35 | <i>Pintura y poema.</i> |
| FRANCISCO AYALA | 39 | <i>El intelectual y los medios audiovisuales.</i> |
| ANTONIO GALA | 49 | <i>Presentación del libro «Memoria del flamenco», de Félix Grande.</i> |
| EDUARDO ZEPEDA-HENRIQUEZ | 52 | <i>El cadejo, mito nicaragüense.</i> |
| MANUEL CAMPOY | 58 | <i>Pasolini, el director es la estrella.</i> |
| JOSE CABALLERO | 63 | <i>Pintura y poema.</i> |
| VARIOS AUTORES | 67 | <i>Critica y notas bibliográficas.</i> |
-
- CARTAPACIO
- | | |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|
| 107 | <i>Destacamos el nombre de... PILAR SALAMANCA: Un culo pintado de rojo.</i> |
| 111 | <i>Traducciones.</i> |
- CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS
- | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------|
| 116 | <i>BLANCA VALDECASAS: Prometeia (9).</i> |
| 117 | <i>JAIME SILES: La lengua de Lummaj (10).</i> |
| 118 | <i>R. A. BORELLO: Reencuentro primaveral (11).</i> |
| 119 | <i>ALONSO CUETO: La madurez del agua (12).</i> |
| 120 | <i>ANTONIO DI BENEDETTO: Relojismos (13).</i> |
| 122 | <i>Artículos: MANUEL ALVAR: El Amazonas, como un recuerdo terco.</i> |

Portada de José María Iglesias.



COMO LLEGAR A SER UN GENTLEMAN

LUIS GOYTISOLO

Las notas previas a la redacción de este relato fueron escritas hacia 1956. Formaban parte del material relativo al ciclo de Las Afueras, de cuya estructura definitiva terminaron por ser descolgadas en beneficio de la cohesión del conjunto. Lo mismo sucedió con otros materiales que por diferentes motivos no armonizaban con el tono general de la obra; éste es el caso, por ejemplo, de Claudia, un cuento que apareció en Destino con anterioridad a la publicación de Las Afueras. Distinta fue la suerte de las extensas notas—un borrador sin construir, en la práctica—agrupadas por aquel entonces bajo el título provisional de Gentleman: permanecieron guardadas en una carpeta hasta que la primavera pasada, concluida La cólera de Aquiles y como si no pudiera parar de escribir, se me ocurrió retomarlas, con todo, y dar por descontado que ni el tema tenía relación con mis temas del presente, ni desde este presente me iba a ser posible escribirlo como entonces lo hubiera escrito. De ahí el recurso al tópico del hallazgo de un manuscrito, introducido en la versión que ahora ofrezco al lector a modo—ante todo—de filtro respecto a mí mismo, de nexos de unión entre un autor y un texto. También quisiera aclarar que nuestro protagonista, aquí carente de nombre, sólo podía haberlo encontrado en las páginas de Las Afueras, junto a su homónimo Alvarito.

I

Es curioso lo que pasa con algunos nombres. Que no haya forma de recordarlos, si es que alguna vez los hemos llegado a saber. Personas que vamos viendo de vez en cuando, que nos encontramos aquí y allá, en el curso de los años; tipos con los que incluso hemos hablado en alguna que otra ocasión, que tal vez hasta se consideran amigos nuestros, y cuyo nombre, no obstante, desconocemos por completo. Y lo peor es que, en el fondo, ni siquiera nos merece la pena el saber el porqué, esclarecer caso por caso el motivo de tal olvido.

Pues bien: el tipo que subió al tren en Sitges y se instaló en mi departamento pertenecía a

este género de personas. Un tipo que había ido al cole, aunque nunca a la misma clase. Uno de esos que conocemos de vista y con los que nos seguimos tropezando por la universidad, en el bar, en los patios, entre tantas otras personas que estudian otra carrera. Fue por esa época cuando nos encontramos en el tren. Luego aún coincidimos en la mili, siempre en distintas unidades. Por lo que pude apreciar, había ganado mucho en popularidad, en autoridad y en seguridad en sí mismo. O, si se prefiere, invirtiendo el orden, en seguridad en sí mismo, en autoridad y en popularidad. La gente le llamaba Pachá, eso sí que lo recuerdo, y, como para reforzar la significación del apodo, constituía poco menos que una muletilla obligada

referirse a él añadiendo que era un tío cachondo. De acuerdo, claro está, con lo que en la década de los cincuenta se entendía por cachondo, una época en la que, oficialmente establecida y generalmente aceptada la finalidad canónica del sexo de las españolas, una turista era codiciada promesa de ligue, de excitante alternativa a la rutina del prostíbulo. Cachondo, en consecuencia, era todo hombre de natural extrovertido y vehemente que experimentase una especie de atracción hacia cuanto de forma directa o indirecta se relacionaba con el sexo, y sólo por extensión, subsidiariamente, sinónimo de tipo divertido. Desde aquel entonces, desde nuestro común paso por la mili, que no hemos vuelto a vernos.

No sé si cuando subió al tren en Sitges, y entró en mi departamento, tenía ya semejante aureola y gozaba, en su medio, de semejante prestigio. El caso es que su aspecto era de fatiga: ojeras, traje arrugado, mejillas sin afeitar y la clásica forma de dejarse caer en el asiento, propia del que se ha pasado la noche en blanco. Hasta el acto de reconocermme pareció costarle un esfuerzo, su mirada como escurriéndose bajo el peso de los párpados. Una inglesa, dijo a modo de explicación global. Y aún añadió: ¡Qué noche! Luego, sonriendo, se dejó poseer por ese sueño apacible y voluptuoso de quien se duerme paladeando un recuerdo placentero; debían de ser cerca de las nueve. Le despertaron los altavoces cuando ya estábamos en Paseo de Gracia, que también era su estación, según comentó con sobresalto. Y fuese por las prisas, fuese por su aturdimiento, el hecho es que, al recoger nuestras cosas, cambiamos, inadvertidamente, nuestros respectivos periódicos. Así, pues, sólo al llegar a casa descubrí aquellas cuartillas manuscritas entre los pliegues de mi periódico, es decir, del suyo, un texto que, a juzgar por su contenido, parecía ser el contenido de un diario íntimo.

Bueno: si yo ni sabía su nombre, mal podía localizarle, y él, más que en el cambio de periódicos, iba a pensar, simplemente, que había perdido las cuartillas. Además, el hecho de que mi curiosidad me impulsase a leerlas no quitaba que se las guardase, por si algún día me las reclamaba. Y como mi curiosidad se vio satisfecha hasta el punto de que decidí guardar aquellas cuartillas, al margen de que me las



reclamase o no, como él no me las reclamó cuando tuvo ocasión de hacerlo, ahora, holgadamente prescrita, desde un punto de vista moral, la paternidad de su contenido, me permito reproducirlas sin mayor rectificación que la de las erratas obvias y una irreprimible tendencia a confundir el uso de la g con el de la j, empezando por la propia palabra Sitges, que él escribía Sitjes. Por lo demás, como el lector tendrá ocasión de apreciar, su prosa era mucho más correcta de lo que en principio cabía esperar; de lo que cabía esperar de un tipo como él, quiero decir. De un tipo que empieza por definirse a sí mismo como sibarita.

II

Soy sibarita en todo. Me gusta saborear lo que es estético. Por eso, lo primero que hice al llegar a Sitges fue darme una vuelta bajo las palmeras de su incomparable paseo marítimo. Después, un buen aperitivo al sol, en la terraza del Gustavo, sin prisas: vino blanco y muchos mejillones, que allí los preparan como en ningún sitio. Total, que cuando ya era hora de comer no tenía ni pizca de hambre. Además, nunca he soportado ajustarme a la rutina de los horarios, como si la vida fuese una especie de guía de ferrocarriles. Pero a la gente le gusta vivir como de acuerdo con una guía de ferrocarriles, y cuando mejor se está en la playa se van a comer, con lo que la playa se queda semi-desierta, más agradable todavía. Así es que decidí que había llegado el momento de instalarse y me dirigí a la playa.

La elección del lugar también la hice conforme a criterios estéticos: ante el comienzo del paseo, al pie del incomparable promontorio de la iglesia. Me situé a cierta distancia de la orilla, a salvo de las salpicaduras de los bañistas y de los críos, en un sector bastante despejado. Me desnudé sin preocuparme de si enseñaba o no enseñaba algo al ponerme el bañador; no puedo concebir qué ve la gente de particular en estas cosas. Lo único importante, eso sí, es seguir un orden determinado: zapatos y calcetines, camisa y camiseta, pantalones, calzoncillos. Nada más ridículo, por ejemplo, que sorprender a un tipo ya en bañador y todavía con los zapatos y calcetines puestos. Mi bañador es

de punto, amarillo, más bien ajustado, sin extravagancias de ninguna clase, aunque tal vez marque demasiado cuando se moja. El amarillo nos sienta bien a los rubios y, con el bronceado del verano, produce un efecto especial, como si uno fuese el negativo de su propio cuerpo.

Una vez instalado, protegidos mis ojos por unas gafas de sol—los ojos claros son muy sensibles al exceso de luz—, encendí uno de mis cigarros, haciendo pantalla con las manos. Cigarro, no cigarrillo; corto, suave, pero hecho enteramente de hoja de tabaco, superior, con mucho, a los cigarrillos vulgares. Fue en este preciso momento, tendido de costado en la arena y encendiendo uno de mis cigarros, cuando la vi por primera vez; nuestras miradas se cruzaron serenamente por encima de las respectivas gafas de sol. De entrada, no sé por qué, me pareció que era más bien escandinava. Llevaba un dos piezas verde, con sendos volantes por debajo de las tetas y en torno a las caderas. Le acompañaba un viejo, un hombre bronceado por el sol y de cabellos blancos, muy bien conservado para su edad. Acababan de llegar y miraban en derredor, dubitativos, sin duda buscando un sitio que fuese de su agrado. Finalmente, fue ella quien decidió. Cerca, muy cerca de donde yo estaba. Se tumbaron sobre una especie de esteras y, tras bromear brevemente por lo bajo, se sumergieron en sus respectivas

lecturas. Yo también hacía como que estaba leyendo el periódico, por más que, en realidad, no les perdiera de vista, atraído por ella como me sentía tras aquel inicial y en apariencia intrascendente cruce de miradas.

No andaba desencaminado. Al poco rato, tras un nuevo intercambio de impresiones, el viejo se levantó, enrolló su estera, le dio un beso en la frente y la dejó sola. Inmediatamente, tres chicos jóvenes, que se hallaban algo más allá, iniciaron una maniobra de aproximación. Aunque bien constituidos, eran de aspecto vulgar, como vulgares y hasta groseros eran sus intentos de llamar la atención de la chica, con comentarios y risas, mirándola descaradamente, arrojando pequeñas conchas marinas en torno a su cuerpo. Moscones, como diría mi hermana. La chica no se daba por enterada, mientras que yo, por mi parte, me mantenía impassible, parapetado tras mi periódico. Pero, bajo esta aparente actitud ensimismada, era perfectamente consciente de que entre ella y yo se iba creando como un mutuo intercambio de fluidos, cada cuerpo como captando la receptividad irradiada por el otro.

Pasado un tiempo que juzgué prudencial—el tiempo jugaba a mi favor—, me incorporé y, muy tranquilo, caminé despacio hacia el agua. Me mojé descuidadamente el pecho, los codos y las rodillas hasta que, con un salto incisivo, me zambullí bruscamente de cabeza y durante varios minutos nadé en semicírculo, dando largas y veloces brazadas de cowl. Al salir volví con paso elástico a donde tenía mis cosas y me friccioné enérgicamente con la toalla. Cuando dirigí mis ojos hacia ella, me la encontré sentada en la estera, rebuscando en su pequeña cesta de paja.

Cogí mi paquete de cigarros y me acerqué a ella con decisión. *Voulez vous gouter mes petits cigars?*, le dije al ofrecérselos. Ella me miró con sus ojos enormes, sorprendidos, inocentes. Luego sonrió y, mientras decía algo en inglés, tomó uno de mis cigarros. *No french? No, no: english. English? Yes, yes.* Yo también me eché a reír. *Lástima, damage, dije. I only speak french, sólo francés; no english.* Nunca hubiera dicho que fuese inglesa; era, no sé, como más sensual, los ojos, los labios, los abultados pechos. Parecía más bien escandinava, holandesa o incluso alemana. Ahora reía y tosía

al mismo tiempo, dándome a entender que el cigarro era demasiado fuerte para ella. *Yes, very strong, muy fuerte, dije, al tiempo que ella sacaba sus cigarrillos ingleses y yo le daba fuego con mi Ronson.*

En esto, se aproximó uno de los tres moscones. Era fornido, moreno, tipo Víctor Mature. *Oye, chaval, que nosotros estábamos primero, dijo. ¿Y eso qué?, le dije sin parpadear, por más que el sol me daba en la cara. Pues que esto no se hace, chaval, dijo, y se dio media vuelta con sus andares de matón. Seguro que era uno de esos pescadores que terminan por convertirse en gigolós profesionales a fuerza de rondar por el mercadillo, ese sector de paseo donde se dan cita tías viejas y también tíos en busca de jóvenes. ¿Y a mí qué me explicas?, le grité aún, mientras volvía a encender el cigarro. Ella quería saber qué pasaba. Nada, nothing, le dije. He is a fishman. Y ante su expresión de extrañeza, me hice entender por gestos, señalando el mar, una barca de pesca y cosas así; fishman, pescador, y acabamos riendo los dos a la vez. Juzgué preferible no explicarle lo del mercadillo.*

Seguimos riendo y charlando, entendiéndonos mitad por palabras mitad por gestos, hasta que ella expresó su deseo de volver a casa. Dijo algo de su daddy, de su papá, que no comprendí del todo. Yo también, *I also, dije no obstante, y recogimos nuestras cosas. Mientras nos reti-*



rábamos, los tres moscones tararearon la marcha nupcial. Volvimos a reír. Y así, en el calor de la improvisación, como respondiendo a una ocurrencia súbita, le propuse cenar juntos. You and me diner tonight. Okay? Esta noche. Juntos. Y con el índice la señalaba a ella y a mí mismo alternativamente, y hacía entrechocar el índice derecho con el izquierdo, como emparejándolos. You and me. Okay? Ella asintió con la cabeza, sin dejar de reír. Okay. Okay.

Su apartamento estaba situado en pleno casco antiguo, en una casa remozada con gusto exquisito, respetando al máximo el aspecto de casa de pescadores. Me señaló una pequeña terraza, en la segunda planta. Yo le expliqué por gestos que pasaría a recogerla a las ocho, que ahora me iba a mi hotel, a ducharme, a descansar un poco. Okay, okay. At eight o'clock. Me despedí chasqueando los labios como en un beso y, dando media vuelta, me alejé con paso firme, sin mirar atrás.

A las ocho. Y en aquel momento eran las cuatro y cuarto. Justito, pero con un poco de suerte tenía tiempo suficiente. Lo primero era comprar una guía de ferrocarriles. Lo segundo, tomar el primer tren para Barcelona. En cuanto al hotel, ya tenía mis planes: El Colibrí. No sabía con exactitud ni dónde quedaba ni cómo era, pero en el bar Gustavo había oído comentar a unos vecinos de mesa, entre detalles contados al oído y contagiosas carcajadas, que allí pasaba de todo; lo que se dice de todo.

En el quiosco de la estación compré uno de esos libros tipo *El Inglés en Siete Días*, a fin de refrescar mis escasos conocimientos del idioma, adquiridos a lo largo del bachillerato. Y, en espera del tren, me senté ante una cerveza helada. Como es lógico, volví a pensar en Olga. Pero, esta vez, más bien divertido: a rey muerto, rey puesto, como suele decirse. Y es que cuando algo se acaba, se acaba. Y no hay que darle más vueltas ni buscarle gusto a la nostalgia. Olga podrá comprobar por sí misma lo poco que me importa, lo rápido que la sustituyo, lo pronto que ha de arrepentirse. En definitiva, de niñas Diagonal como ella las hay a patadas. Y hasta menos pavas y todo. Lo único relativamente original de Olga está en su nombre.

Estación de Sitges, 17,5 h., 6 de junio de 1955.

III

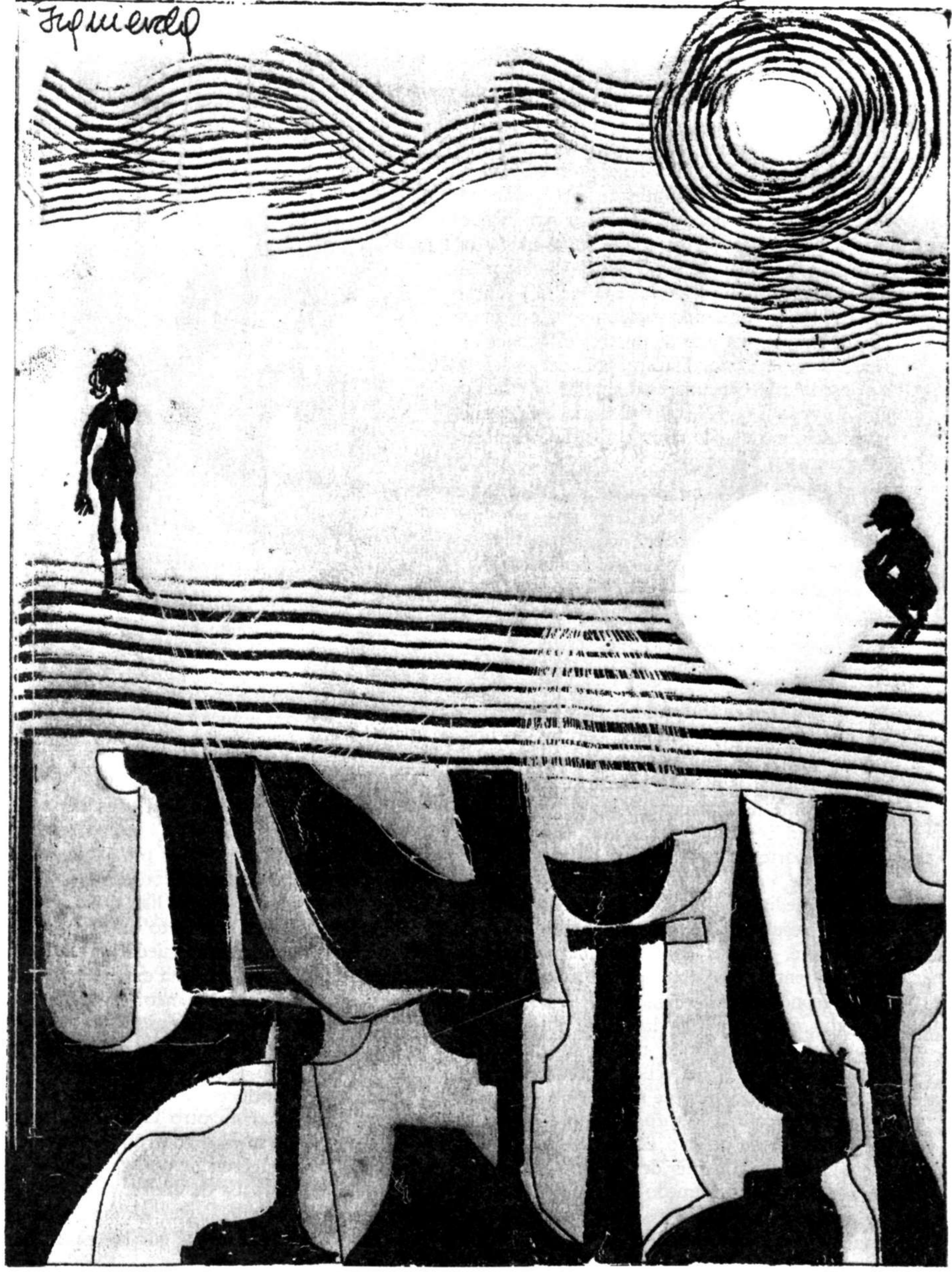
El Colibrí no era lo que me había imaginado, uno de esos hoteles con amplias terrazas que hay a lo largo del paseo, con vistas al mar, a un mar como enmarcado por la silueta incomparable de las palmeras. Tenía terrazas, sí, pero daban a la carretera y a la vía férrea, a dos pasos de la estación. Por lo demás, la habitación y el cuarto de baño eran correctos, y esto era lo principal. Y a la gente que había en recepción no les sorprendió lo más mínimo que yendo solo pidiese una habitación doble.

En Barcelona todo había ido bien, minuto por minuto, como cronometrado. En casa me limité a explicar que estaba invitado a una puesta de largo, que volvía mañana. Lo que no dio tan buen resultado fue mi recuperación del inglés aprendido en el bachillerato, por mucho que en el tren, tanto a la ida como a la vuelta, me leí el librito de cabo a rabo; alguna palabra, eso sí, pero a la hora de hacer una pregunta me armaba cada vez un lío.

Me pegué una buena ducha y, antes de pasar a recogerla, aún tuve tiempo de tomarme un whisky con hielo en un bar del paseo. Aunque a las ocho en punto me encontraba delante de su casa, ella ya me estaba esperando, acodada en la baranda de la pequeña terraza o balcón. Sonrió radiante y con una seña me indicó que bajaba en seguida. Cuando apareció en el portal yo estaba encendiendo uno de mis cigarros, y la vi aproximarse a través del primer soplo de humo, realmente espléndida, ahora con una falda floreada de amplio vuelo y un chal blanco sobre los hombros, arrebujiándose en sus pliegues como para mejor destacar el generoso boqueo de su blusa entreabierta. How do you do?, le dije. Y ella se me colgó del brazo, doblándose de risa, mientras me soltaba una larga parrafada de la que no entendí ni gorda. No obstante, también me eché a reír y le oprimí expresivamente la mano. Ella se soltó con suavidad y, volviéndose hacia el balcón, donde ahora se hallaba el viejo que por la mañana la acompañó a la playa, se despidió con un gesto. Comprendí su intención y, con una sonrisa, hice lo mismo.

Echamos a caminar, los dos riendo como niños. Al doblar la esquina, le propuse tomar un aperitivo, an aperitiv. Ella meneó la cabeza,

Fujimori

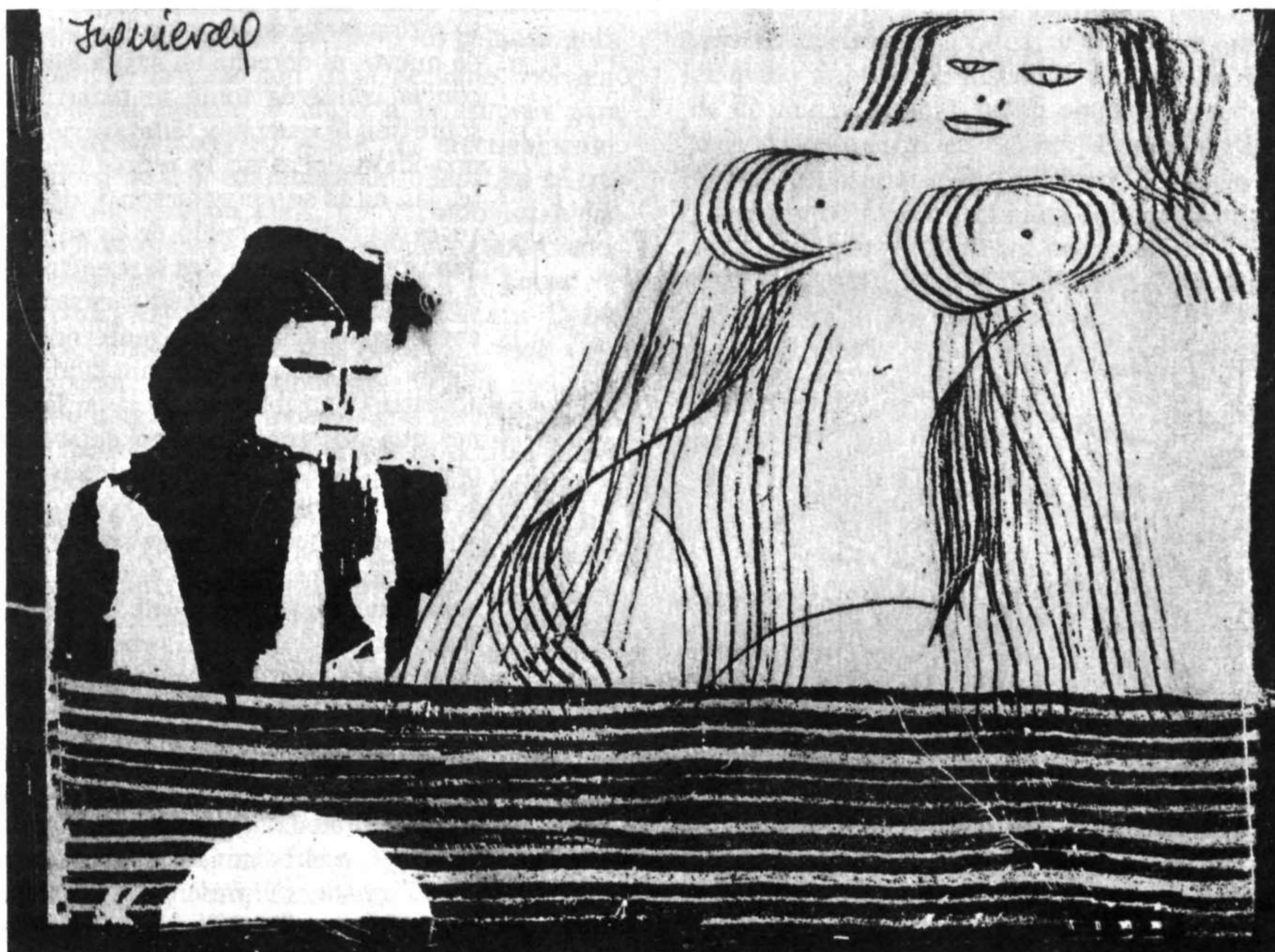


dándome a entender que no, que tenía hambre. Comprendí que para una inglesa era verdaderamente tarde y, conforme al plan previsto, la llevé al Gustavo. Encontramos mesa fuera, al aire libre, y, de entrada, pedí vino blanco frío y muchos mejillones. Luego tomamos ensalada vegetal y parrillada de pescados; y más vino blanco. Seguíamos riéndonos de todo como niños, aunque, sea por los nervios o por lo que sea, yo diría que el vino se me subió más a la cabeza que a ella. Así, no podría asegurar si aquel tipo que nos observaba desde la penumbra del paseo, haciendo movimientos obscenos con la lengua, era uno de los tres moscones de la mañana, el Víctor Mature, para ser exactos. Yo le contesté con un gesto similar, y cuando ella quiso saber qué estaba pasando, aproveché para estrecharla más contra mí, para deslizar mi mano por su escote.

Luego la llevé a un montón de sitios. Ella quería bailar y bailamos un buen rato, pero yo procuraba que pasáramos el máximo de tiempo posible en las mesas de atrás, metiéndole mano. La verdad es que nunca he comprendido qué ven de atractivo las mujeres en el baile, qué gracia le encuentran aparte de la de exhibirse, pues lo cierto es que el magreo se practica con comodidad mucho mayor, y sobre todo más a fondo, metidos en cualquier rincón. Siguiendo mi método habitual, empecé por los pechos, y sólo cuando las puntas de ambos estaban tiesas y endurecidas al acto pasé a la parte baja. Y ella se me iba entregando según yo progresaba, según centraba más y más mis caricias. Por otra parte, la cosa se hizo tanto más fácil cuanto que, en su falda floreada, sin duda con toda premeditación, lo que en apariencia eran bolsillos resultaron ser bolsillos sin fondo o, si se prefiere, simples aberturas que facilitaban enormemente el acceso manual a los puntos más recónditos. Así, debidamente trabajados, cedieron en su guardia las caras internas de sus muslos, rindiendo a mis dedos, bajo las bragas, la suavidad del vello, un vello no excesivamente tupido, muy de rubia. Pero ni siquiera entonces cometí la torpeza de precipitarme, y buena prueba de ello es que, cuando finalmente ahondé con mis dedos, su sexo estaba ya perfectamente húmedo y licuado. Abiertos los grandes labios, abiertos los pequeños labios, tras un reiterado recorrido de circunvalación

vulva adentro, con insinuaciones de penetración vaginal, alcancé finalmente el centro del centro: el clítoris. Sé por propia experiencia hasta qué punto el clítoris constituye la verdadera clave de las mujeres, hasta qué punto las enloquece el descubrimiento de sus posibilidades, hasta qué punto queda grabada para siempre en su memoria una experiencia de este tipo. Y el de ella, mi blanco, mi diana, se hallaba ya notoriamente erecto cuando fue alcanzado. Sólo que ella, una vez más entre risas, apartó mi mano apenas percibió el contacto.

Por aquel entonces no estábamos ya en el Oliva, sino en algún otro lugar cuyo nombre desconozco; lo que sí recuerdo es que nos metimos allí por sugerencia mía, ya que, entre los transeúntes, acababa de divisar a nuestros tres moscones de la playa, con sus típicos andares de matón. Y el corte que ella me pegó cuando

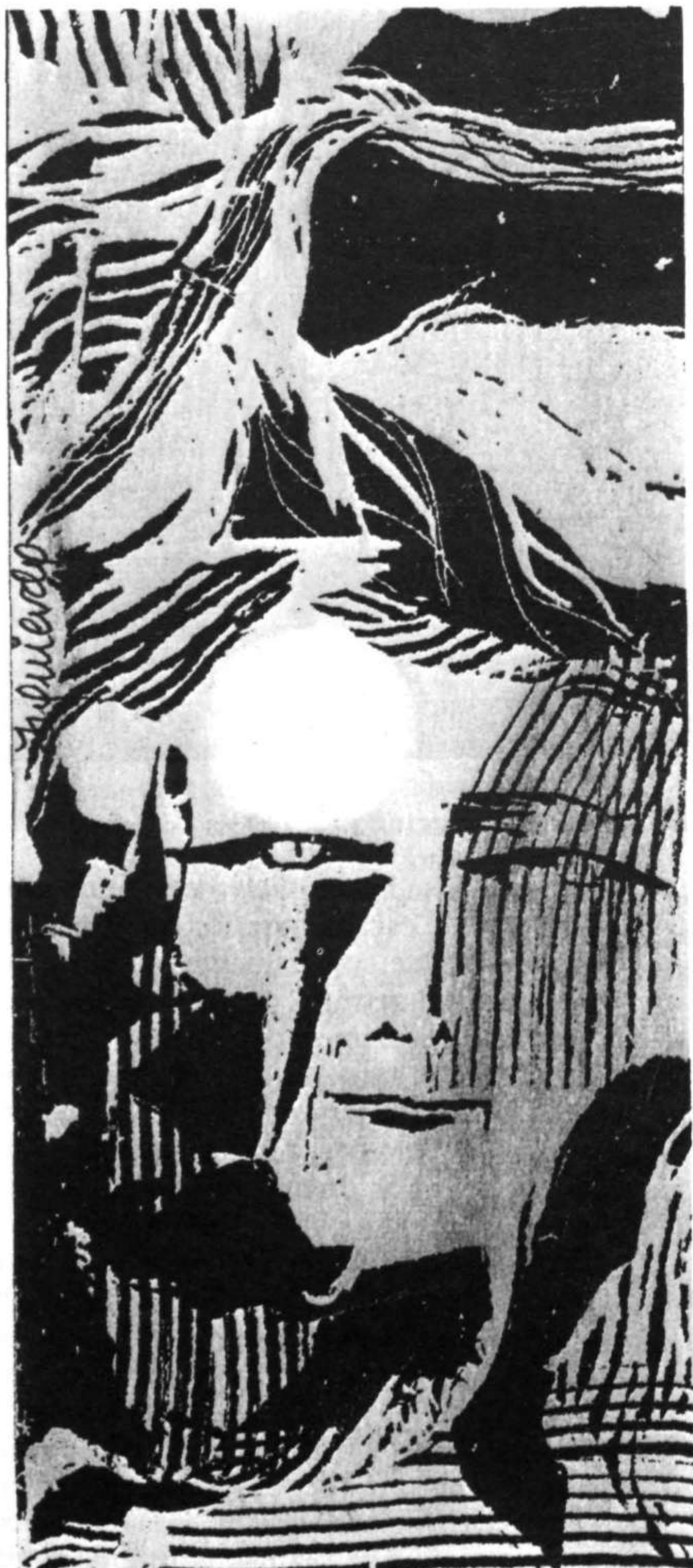


lo del clítoris, en apariencia inexplicable, sólo me aturdió por un momento ya que en seguida caí en la cuenta de que, al mismo tiempo que alcanzaba mi objetivo, había intentado besarla. Y, al igual que en anteriores ocasiones, ella había rehuido el contacto lingual. Así, pues, cuando lo del clítoris, su rechazo no era un rechazo dirigido a mis manos, sino a mi boca. ¿Y por qué ese rechazo hacia el más convencional de los contactos entre hombre y mujer? La respuesta me vino dada en forma de un fuerte sabor, mitad a cebolla, mitad a ajo, que desde el estómago invadió bruscamente mi boca y hasta mis narices. Un sabor que, probablemente auxiliado en su ascenso por los efluvios alcohólicos, no había cesado de repetirse desde que, irreflexivamente, me dejé servir cuantas salsas quisieron servirme con el pescado a la plancha, salsas que ella, por el contrario, con

más cálculo, se había guardado bien de probar.

Pedí café y cazalla para los dos y me largue al lavabo. Oriné copiosamente, en parte fuera de la taza del retrete, ya que me sentía algo borracho. Luego me mojé la cara, hice repetidos bucheros y hasta me lavé el capullo, operación en la que fui sorprendido por la alborotada irrupción de un par de tíos, también medio volados, de cuyas bromas deduje que me imaginaban entregado a otra clase de prácticas.

De nuevo en la mesa, indiqué a la chica que el café y la cazalla había que tomarlos alternativamente, a pequeños sorbos. Ella me dio a entender que la cazalla era buena pero fuerte, que quemaba, y yo dije yes, yes, si bien sus gustos era lo que menos me importaba en aquel momento; lo que me importaba, justamente, era que le quemase, que le abrasase la boca igual que a mí, a la vez que el café disimulaba



aquel maldito sabor a cebolla y ajo. Por otra parte, la combinación tuvo sobre ambos el efecto estimulante de un latigazo. Mientras hundía de nuevo mi derecha en sus bolsillos sin fondo, con la izquierda tomé su mano y la deposité sobre mi bragueta, y ella volvió a reír como una idiota, pero no la retiró. Desgraciadamente, las luces se encendieron y apagaron varias veces seguidas, a modo de aviso de que cerraban. En un dos por tres nos encontramos en la calle, una calle bulliciosa y ensombrecida, casi energuménica, llena de gente que salía de los sitios, cosa que si, por un lado, hacía difícil advertir la posible presencia de los tres moscones que nos rondaban, no dejaba de facilitar, por otro, el que pasásemos inadvertidos. Volví a extender un brazo en torno a su cintura, atrayéndola con firmeza contra mi cuerpo mientras caminábamos, a punto ya de proponerle que se viniese a mi hotel, cuando ella, como si adivinase mis pensamientos, me propuso subir a su apartamento. Yo asentí, estrechándola todavía más fuerte contra mi cuerpo.

Lo que en cambio no me esperaba era que a estas horas, a las tantas de la noche, el viejo anduviese todavía despierto, aguardándonos acodado en el balcón. Y ni siquiera me hubiese percatado de su presencia de no haberle ella saludado con alborozo desde la calle, my daddy, mi papaíto, como ella decía, obligándome así a saludar también a mí. El viejo, visto de cerca, a la cruda luz del apartamento, parecía menos viejo: flaco sí, pero musculado y de piel curtida por el deporte al aire libre, el blanco de sus cabellos en agudo contraste con la inusitada viveza de sus ojos grises, alegres y oceánicos al mismo tiempo. Me estrechó calurosamente la mano, me hizo pasar al living, me ofreció un whisky con hielo. Y, a todas esas, no paraba de hablar, de decir cosas que yo no entendía, por más que siguiera repitiendo yes, yes, lo mismo que cuando ella le hablaba, sin que yo tampoco supiera qué coño le estaba contando, así colgada de su hombro, medio a caballo del brazo del sillón y de uno de sus muslos, los dos riendo llenos de júbilo y yo riendo con ellos. Finalmente, cuando ya me iba, al estrechar reiteradamente mi mano, el viejo me dijo: you are a gentleman, esto sí que lo recuerdo. De lo que no estoy tan seguro es de que ella le llamase realmente daddy. Tal vez le llamó

Paddy o Caddy, aunque esto último no tenga demasiado sentido, ya que, si no me equivoco, un caddy es ese chico que lleva los palos de golf.

Salí de la casa con paso decidido, volviéndome únicamente al llegar a la esquina para despedirme con un gesto. Y, efectivamente, como si de una comunicación telepática se tratase, allá estaban ellos, tal y como los había imaginado, en el balcón, moviendo sus manos al unísono, ella recostada contra el pecho de su daddy, Paddy, Caddy o lo que fuera. Doblé la esquina. Me sentía más bien animado; a fin de cuentas no lo había pasado tan mal. Me había dado el lote, como suele decirse; le había metido mano hasta donde es posible meter mano, le había tocado todo lo que es posible tocar en el cuerpo de una mujer. El buen humor, la buena disposición de ánimo me duró hasta el hotel. Probablemente empezó a trocarse cuando, tras una larga ducha, caí en la cuenta de que había olvidado mi cepillo de dientes, de que no había forma de desprenderse de aquel jodido sabor a cebolla y ajo. Luego, sea que el café me mantuvo desvelado, sea que el ruido de los trenes nocturnos era mucho más crispante de lo que jamás hubiera supuesto, el hecho es que no creo haber podido conciliar el sueño ni por un minuto. Alguien, además, conurreaba en la terraza, a lo largo de la baranda, común a varias habitaciones. Incluso llegué a escuchar, en una pausa de silencio, el repiqueo de unos dedos contra las persianas. Magnolia, cantaba una voz suave, con marcada entonación andaluza: olvida ese beso y olvida mi nombre y búscate un hombre que puedas amar, Magnolia. ¿Alguno de los tres moscones? Porque esta clase de gente va a por todas, apechuga con lo que se les ponga por delante, les da lo mismo un hombre que una mujer. Atisbé por un intersticio: un tipo en albornoz, un marica horrendo que paseaba arriba y abajo, con cara de patata o de viejo chino gordo. Cerré con pestillo la puerta y las ventanas, pese al calor asfixiante. Y sólo renuncié a dormir cuando las primeras luces empezaron a configurar una especie de constelación a través de las rendijas de las persianas.

Estación de Sitges, 7.55 h., 7 de junio de 1955.

Aquí acababa el diario. Cuando pocos veranos después, en la mili, volvimos a encontrar-

nos, cuando él era más conocido por Pachá que por su nombre y todo el mundo le pedía consejo en cuestiones eróticas y su juicio era reclamado a modo de instancia última a la hora de dirimir polémicas, había olvidado, sin duda, nuestro encuentro en el tren, el perdido fragmento de su diario, su aventura de Sitges. La prueba la obtuve, en un inútil intento de malignidad, cuando alguien, por enésima vez, le dijo que era un cachondo. Pero siempre en plan gentleman, dije yo. Y él se echó a reír y me dio un afectuoso, casi paternal palmetazo en el hombro.

LONG PLAY/BOLEROS

ERNESTO MEJIA SANCHEZ

I

Peste, gangrena de la voluntad, bestezuela,
alcohol que no enloquece sino que alucina,
pezón de cinamomo en los dientes del pródigo
(te quiero, te he querido, querida, muy querida).
Eres la que devora el sexo a los maricas, Lilith,
la que derrama bilis caliente e ira en la entraña
del hombre y la mujer, perdón del infeliz y mirada
de vidrio y moreno joyel para la noche del capricho,
fuego verde en el jardín de los tigrillos, pusiste
la pezuña en las violetas, diste a sorber el vino
azul que mata en los labios de la madrugada.
Fuera del corazón, golosina y veneno, veneno
corrompido pero dulce y querido en el lecho
del náufrago, gozo y castigo y purgatorio
(te quiero, te he querido, querida, muy querida).

II

Tu rostro se borra como el de la moneda en las yemas del avaro,
date prisa, y no finjas. No te conozco, pero sé lo que seas.
Sin pudor, que no hay tiempo. Que no hay tiempo fuera del Tiempo.
Lo que más me jode es el bien pasajero desaprovechado.
La mirada azul y oro inofensiva como de puta,
la patita blanca sin mácula, sin salud, pero blanca.
Sube. perrilla fina, hasta el lecho del moribundo.



Foto A. Viada



III

Seguro amor se jura el pasajero en la noche.
Toda separación, duro pensamiento soez.
Pero ¿quién discute el final? Si la agresiva
timidez y el terror pueden más que el yo
y las promesas, ¿cómo parar el brusco minuto?
¿Quién se negará un trozo de mezquina
belleza? Goza con tu goce, amiga, y olvídate.
No jures mi nombre en vano. No sabes que ya
todo está dicho. Nadie te creerá, ni yo mismo.
Han retirado la pasarela. Vuelvo a mis aguas
turbias. La mariposa revuelve el cieno
con indolente ofuscación. No me busques.
Estoy en todas partes, doncella que mi vista
ha favorecido. Tendré una torpeza divina,
un vicio o calumnia que justifique mi decoro.
Pero no quiero justificación, sólo castigo
y denuncia, pues no hay desorden que me sea
envidiable. Empalidezco a fuerza de sonrojos.
Sé que estoy pagando justo por pecador,
justamente por pecador, ¿pero quién es el justo?

IV

Y la mujer pagada y pagada de sí,
con uñas de oro y cabello dorado
y el sexo pequeño de lavarlo al momento
y se cree diosa del día y no hace más
que robarme los hijos de la fertilidad
y ganarme el despego, el odio,
el desamor y el dinero, por lo que yo
ofrecí que era pobre pero limpio,
porque sobre la nada de la mujer no hay
nada escrito que diga nada sobre su nada.

V

Azorado gotón de miel en el nido de flechas,
a la sombra querida de enconada ternura.
En esta selva malva de betún y de vello
cruzan rápidos buitres, pasan peces de azogue
en el oro del fondo compasivo y moreno.
Pones tu corazón en los anzuelos (voy de lejos)
y los dardos que la bestia herida sacude
vuelven a ti por las aguas salobres de la mirada.

VI

Después del frenesí y de la ofensa, anchos,
húmedos besos bajo el pelo de cobre,
sorbidos entre el vellocino de la nuca,
sólo escuchados por la orquídea de la oreja
o por el ópalo pendiente. No quiero decir
por hombre las cosas que ella decía mientras
tanto, con la desvergonzada naturalidad de quien
recibe una ofensa y la devuelve quizá con creces
para corresponder a nuestros halagos. Falacias
como éstas: ¡Te encontré tarde en mi camino!
Mentira, cuando fue en el mero momento.
O: No me quieres tanto como yo. Lo que tampoco es cierto.

VII

Las hijas del amor somos nosotras,
más que nuestros hijos. Te quise,
alma vulgar, para deleite y condenación.
Sólo sabía decir estos reproches: Cómo
me engañaste, ignorando que el único
engañado fue el amor o algo parecido.

VIII

¡Cómo cuidas, criatura, mi cabeza! Entre
las piernas de oro macizo y el regazo de Venus,
entre el ombligo solar y los frutos de Hespérides,
hallas lugar preciso para la frente desvivida.
¡El cuerpo / el alma, qué invención! Con sólo
entornar la puerta, la mano, ceñida, quemada
ya por los besos imaginados, estalla la brizna
ardiendo del soplo de los dioses. No he querido,
forma o música, diapasón de la cintura al corazón
herido por el deseo marino, osar la flama azul
del fulgor en vela de tu sombra, cuando, he aquí,
que llegas con el clavel entreabierto, trémula
y jadeante, al *hall* del hotel, hacia la jaula
vertiginosa y ascendente que conduce al paraíso.
No es hora de dormir, sino de soñar... Avive
el sexo y despierte / contemplando... Ya no eres
ni tú ni yo, ni siquiera nosotros. El Universo
gira con una estrella nova, niña, en la cabeza.

FRAGMENTOS DE UN DIETARIO APOCRIFO DE OCTAVIO DE ROMEU

JUAN PERUCHO

In memoriam Eugenio d'Ors.

Estoy en Tortosa, y desde el alto castillo de la Zuda contemplo los edificios descendiendo hacia el río. Aquí el Ebro es majestuoso y lento, algo sonámbulo, y se complace en ceñir perezosamente la cintura de esta ciudad ilustre, cargada de historia y de belleza. Viendo sus monumentos y sus derruidas fortificaciones no me parece ya tan vano el rango que indudablemente le es debido a la antigua Tortosa. Que lo diga la sombra enamorada del caballero Despuig cuando, rondando por estas calles y plazas, escribió en sus «Colloquis» el más limpio y claro elogio de Tortosa.

Otro caballero estuvo también enamorado de la misma ciudad, y fue el casi desconocido beato tortosino Francisco Gil de Frederich. Nacido el 4 de diciembre de 1702 llegó a ser un hombre de una vasta cultura y leía a Virgilio en las lujuriosas huertas ribereñas oyendo cantar a los pájaros y saltar sobre las aguas del río a las sabogas. El 1 de mayo de 1729 fue nombrado miembro de la barcelonesa «Academia dels Desconfiats», la cual, más tarde, una vez obtenido el favor real, convirtiéndose en la «Academia de Buenas Letras». Existen indicios de que al aparecer el monstruo Bernabó en la Academia, Gil de Frederich, fue el primero que saltó por la ventana.

Su discurso de ingreso titulábase «Disertación sacra e histórica sobre la manera de vivir de Jesucristo desde los doce hasta los treinta años de

su edad». Me parece que este polvoriento discurso se halla en el mismo armario que contenía el manuscrito de los «Dietaris», de Jerónimo Pujades. Otros libros debía haber escrito este ilustre personaje, pero se los ha comido la carcoma.

Los Gil de Frederich tenían su casa solariega en Benisanet y viñedos en Gandesa. Durante la vendimia Francisco se hacía acompañar de un criado vestido de verde y montado en una mula enjaezada.

El historiador Bayerri, que admiró mucho a Gil de Frederich, le dedicó unos versos de elogio. Una de sus estrofas dice así:

*Qui és aquel gran màrtir
Que vibra la palma
Com un sol brillant?
Gil de Frederich
Es aquell gran sant
Que va honrà a Tortosa
En l'honor mes gran.*

Murió mártir en Ton-Kin el 22 de enero de 1745. Las campanas de las iglesias de Tortosa doblaron entonces lúgubre y misteriosamente.

* * *

La inexistente ciudad de Basca fue vagamente detectada por Francisco Carreras Candi cuando hizo su exploración artístico-arqueológica por el Somontano. Tratábase de un perímetro bastante considerable, con trazas urbanas importantes, cuya localiza-



ción no precisó en su famosa *Excursions per la Catalunya aragonesa*, seguramente por temor al ridículo y a la oposición decidida de su íntimo amigo, el también erudito Miret i Sans, quien no se cansaba de advertirle que, sin pruebas convincentes, era inútil la investigación científica, completamente inútil. El caso era que, en cuestión de días, las huellas de Basca habían desaparecido y sobre el miserable montículo de su ubicación sólo podía verse una pareja de sucios buitres. Las pajarracos despiojaban conienzudamente su plumaje mirando a los viajeros con pupila siniestra.

Aparte la misteriosa referencia a Basca, que se encuentra en la crónica de Jaime I, lo curioso es que no existe ninguna clase de certeza sobre la materia. Sólo conjeturas. Parece, sin embargo, evidente que no se trata de la restauración de una «civitas» y tampoco que se haya otorgado carta de población alguna. La configuración jurídica y la organización de su sociedad es dudosa, aunque, a base de ella, el eminente K. Bosl haya establecido la dualidad, o mejor dicho, el binomio «pauper y potens», que no era evidentemente la clásica distinción de pobres y ricos (pues habían pauper ricos y potens pobres). Se trataba, más bien, de una relación de dependencia. Hubo, sin embargo, un caudillo demagógico que preconizaba la libertad de los «pauper», así como el derecho de prisión. Se llamaba Juan.

En Basca había cuatro plazas mayores, seis fuentes de agua limpia y un sistema perfecto de alcantarillado. En una de estas plazas se alzaba la catedral, célebre por su liturgia latina. Alguna sutilísima relación debía de haber con Osio, el del Credo de Nicea. Pero vale más no tocar estos temas peligrosos y resbaladizos, como lo fue, más tarde, el de «Filioque».

Cuando vea a mi querido amigo José María Font y Rius le preguntaré por Basca. Seguro que quedaré deslumbrado, como siempre, por su maravilloso saber.

* * *

Establecí contacto con Philip Marlowe a través de la «Serie Noire», de Gallimard. Hace de esto bastantes años, y me interesaron en seguida sus actuaciones rápidas, fulgurantes y rudas. Marcel Duhamel, que entonces dirigía la colección, nos dio a conocer a los aficionados, junto a Raymond

Chandler, las creaciones de Dashiell Hammet (loado memorablemente por André Gide), Hadley Chase, Peter Cheney, James Cain y, más tarde, a Mike Spillane. Eran los duros. Todos bebían repetidamente «bourbon» sin hielo, silbaban ante el cuerpo escultural de una rubia y no vacilaban en matar. Sin embargo, Raymond Chandler pretendía convencernos de que Philip Marlowe era además un hombre cansado, sonriente y de buen corazón.

Ahora las editoriales españolas, en un afán de estar al día, han puesto de moda a Philip Marlowe, pero le han atribuido pretenciosas y aburridas significaciones político-sociales. Eso es lo que, por lo menos, quieren hacernos creer algunos críticos después de deshauciarlos en «Play-back». No obstante, no fue ésta la última aventura de Marlowe, sino la que recientemente ha sido sacada a la luz con el título de *La frambuesa mecánica*, y que ha servido de modelo a muchas películas de éxito. Fue después del siguiente diálogo:

—No es tan astuto como parece —le dijo—. Todavía tiene mi «lugar». Y eso arruina un poco las cosas, ¿no es así?

—Ya veo que me entiende, detective.

—Dios mío —exclamó la enfermera—. Este tipo tiene un mentón de elefante. Le pegué con alma y vida.

Los pequeños ojos de Galbraith estaban llenos de muerte. Entonces Philip Marlowe comprendió. Era, indudablemente, la frambuesa mecánica, artefacto diminuto y erótico que provocaba la muerte a distancia, arrancando a la víctima aullidos de placer.

Voló rápidamente a Roma. Demasiado tarde. Al entrar en el café Greco (lugar donde solían escribir sus crónicas Sánchez Mazas, Masoliver, Rúa-

no, Ridruejo y Montes) se produjo el gélido deslumbramiento. Era algo inaudito, como una súbita fragancia o una negra mariposa aleteando en la noche.

* * *

Me ha llegado la noticia de la futura creación en el Tibidabo de un museo de autómatas; es decir, de un museo que albergue a los desvaídos y gesticulantes muñecos que, pese a los tiempos, todavía existen en los locales del barcelonés parque de atracciones. Aunque un tanto apolillados y macabros, estos autómatas son seres deliciosos, cuyo mecanismo anima actitudes espirituales y poéticas con sólo introducir una moneda en la ranura abierta al efecto en sus ligeras cárceles de cristal, quiero decir en sus vitrinas. Entonces, se encienden mágicamente unas luces, algo comienza un sordo ronroneo y, tras dispararse una música alborotada de timbres y platillos, se mueven los autómatas. Puede ser un leve y coqueto parpadeo, una sonrisa, el vuelo de una mariposa. Puede ser también una mano que rasgue sobre el papel una carta de amor.

Existen varios de estos museos en el mundo. Hace años se publicó un libro sobre los autómatas precedido de un texto de André Pieyre de Mandiargues, el autor de *La motocicleta*. El libro tuvo mucho éxito entre los coleccionistas y diletantes, tal vez porque se incidía en la dimensión misteriosa de los autómatas. Según este escritor, las relaciones del muñeco con la vida y la muerte son múltiples e inquietantes, y la invención del movimiento artificial es, en el plano de la materia, inerte, un atentado al sepulcro, ya que pone en pie una especie de cadáver simulado. Para Mandiargues es imposible entrar en el mundo de los autómatas «sans emprunter d'abord un chemin funèbre».

Han existido autómatas célebres, como el que construyó en la Edad Media el monje Gerbert, que estuvo aprendiendo matemáticas en Ripoll. Luego fue Papa bajo el nombre de Silvestre II.

* * *

Los fantasmas son entes dolorosos e inciertos, y aparecen como perversas crispaciones de aire en los rincones de las alcobas o en los largos pasillos de las mansiones silenciosas



(que así es como recordamos a los memorables de *Una vuelta de tuerca*). Otro formidable clásico del género, Montague Rhode James, culto director del célebre Colegio de Eton, los hacía aparecer en las catedrales y dentro del marco de los grabados antiguos. Ante tal circunstancia, silbaba el vapor en el caño de la tetera puesta al fuego y recorría el cuerpo un delicioso escalofrío. Desde luego, el lector los veía en todas partes—a los fantasmas, por supuesto—e incluso acudían siniestramente «a la clarté des lampes».

El fantasma tradicional, desde las novelas góticas de Horace Walpole, Ana Radcliffe, M. G. Lewis y Ch. R. Maturin, es siempre el espectro de alguien que falleció, y su presencia pugna por significarnos o decirnos algo. Su mensaje es terrible, aun cuando pretende, en el mejor de los casos, ser benéfico. A veces, su presencia no es vista—muy raramente se ven—sino presentida o adivinada, y ello sólo para gente de muy especial sensibilidad. Esto lo comprendemos, por ejemplo, ante los cuadros de la misteriosísima pintora Amelia Riera, cuyos fantasmas no están en los lienzos, pero se presienten casi físicamente.

Quienes poseen esta peculiar sensibilidad, a la socorrida pregunta «¿cree usted en los fantasmas?» pueden dar por respuesta: «No, pero me dan miedo». Esto lo trae graciosamente a colación Edith Wharton en sus *Relatos de fantasmas*, oponiéndose a la tesis de Oscar Sitwell de que los fantasmas se marcharon definitivamente al llegar la electricidad. Para Wharton el mayor peligro para los fantasmas está en el cada vez más escaso número de videntes o poseedores de esta clase de sensibilidad y no en la invasión doméstica de las aspiradoras, batidoras o cocinas eléctricas. «Los espectros, para manifestarse, requieren —afirma— dos condiciones contrarias a la mentalidad moderna: silencio y continuidad.»

Por ello, lo que aconteció en la barcelonesa calle de Viladomat, de manera clamorosa y multitudinaria, me parece—tanto a mí como a los «happy few» de lo misterioso—un grotesco espectáculo circense.

* * *

He llegado al antiguo monasterio de Veruela. Excepto el guarda, no hay nadie en el enorme y solitario recin-

to, anclado al pie de las nieves del Moncayo, en un paisaje de sombría belleza. Hace apenas unas horas salí de Barcelona, y ahora el frío me da de lleno en el rostro, haciéndome tiritar mientras recorro estas naves abandonadas, estos claustros y estas estancias habitadas todavía por la sombra delicada de Gustavo Adolfo Bécquer. En la puerta de la destartada hostería, y colocada por la «Asociación de Amigos» del poeta, hay una lápida de mármol que lo recuerda con una directa alusión a las célebres *Cartas desde mi celda*.

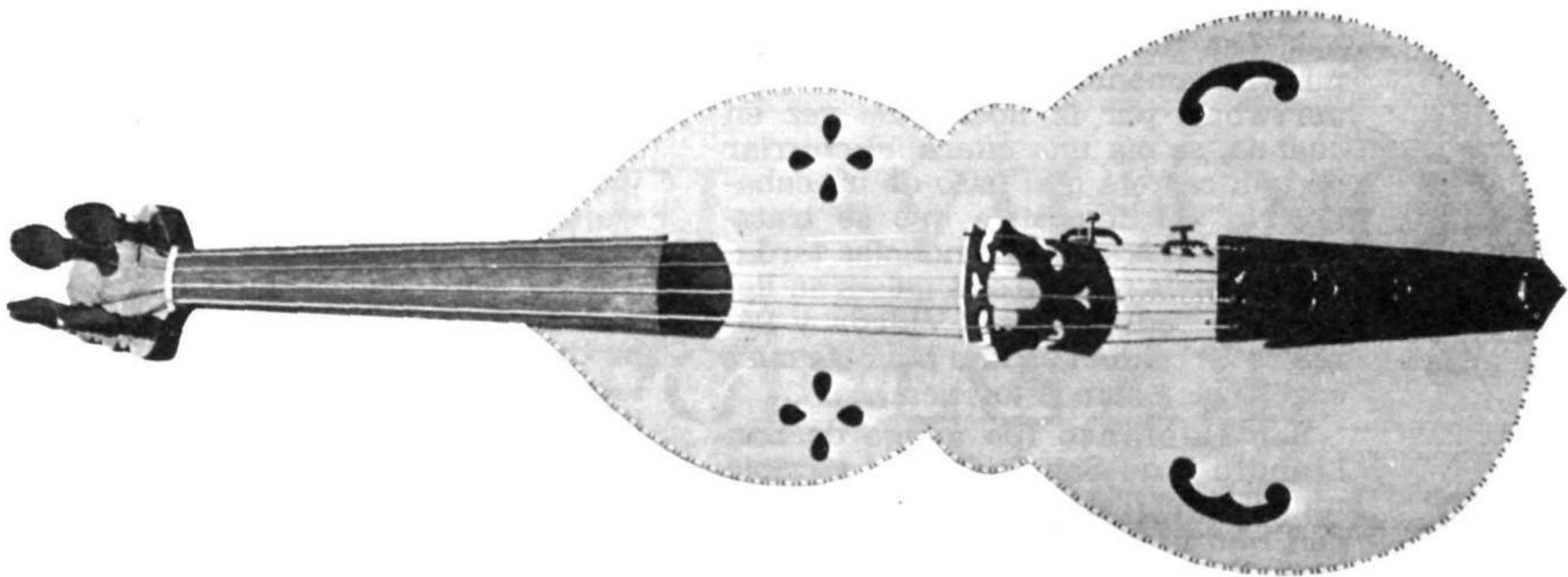
Cuando Bécquer estuvo aquí, el monasterio-fortaleza estaba ya sin comunidad, era un caserón vacío en medio del campo, y, tras ocuparse de las brujas de Trasmoz, pueblecito cercano, y de un incierto tesoro, escribió: «Al penetrar en el anchuroso recinto, ahora mudo y solitario, al ver las almenas de sus altas torres caídas por el suelo, la hiedra serpenteando por las hendiduras de sus muros y las ortigas y los jaramagos que crecen en montón por todas partes, se apodera del alma una profunda sensación de involuntaria tristeza.» Ante tal descripción se me ocurre pensar que algo ha mejorado, sin embargo, el estado actual del monasterio, pues, aunque solitario, ha sido éste parcialmente restaurado y parece bien atendido, lo que no puede decirse de otros muchos lugares históricos o artísticos de la geografía española.

Ha cantado un imaginario cuclillo, posado en mi hombro derecho. Ante tal imaginaria presencia, me marché a almorzar a la mudéjar y cercana ciudad de Tarazona, delicia segura del investigador aragonés Gonzalo M. Borrás Gualis. Admiro, entre otras cosas, el Ayuntamiento en la plaza Mayor y me parece que una de sus monumentales figuras debe representar a Orlando con su caballo a cuestas.

Oigo una risa burlona y veo algo que se mueve bajo uno de los pórticos. Ello me recuerda una particular página de Bécquer, que rescató del olvido, misteriosamente, mi amigo Dionisio Gamallo Fierros, a quien no veo hace ya muchos años.

* * *

Me he detenido ante un escaparate de la calle Fernando. Me parece que fue aquí, hace de esto muchos años, que estuve a punto de comprar un cachorro de perro «pachón», instiga-



do por las machaconas y desgarradoras súplicas de mis dos hijas pequeñas, que me acompañaban y que a la sazón tendrían unos diez y doce años de edad. Resistí la tentación y las súplicas, y me salvé. Con harto dolor, ésta es la verdad, pues la afición familiar a los animales es vasta y dilatada. Como todos los cachorros, aquél era también una maravilla desmañada, aunque singularmente embellecida ahora por el recuerdo.

En este tramo de la calle Fernando, que más o menos corresponde hoy al frente de la iglesia de San Jaime, había, según los eruditos, una sinagoga, construyéndose luego, en 1334, una pequeña iglesia bajo la advocación de la Santísima Trinidad, para los judíos conversos. Según dice Víctor Balaguer en *Calles de Barcelona*, en este lugar «estuvieron las arenas o el circo de los romanos, que era donde se celebraban sus "naumaquias", los juegos y combates de gladiadores, sus sangrientas diversiones de fieras, sus carreras».

Don Víctor Balaguer me resulta un personaje muy simpático. Fue ministro, entre otras cosas, y «Clarín», no sé si en sus *Paliques*, dice de él que se encerraba en su despacho del ministerio recitando versos como un loco. A veces, leo sus libros llenos de exageraciones románticas, pero sus *Memorias de un constituyente* las encuentro deliciosas.

Este verano, en Vilanova i la Geltrú, volví a visitar su biblioteca-museo. La sala de lectura estaba desierta. El museo es famoso por su pintura de El Greco. Sin embargo, tiene también un Casas sensacional, del que apenas se habla. Me pareció el mejor de los Casas existentes. Sólo por él ya merece la pena visitar la biblioteca-museo.

* * *

San Ildefonso fue arzobispo de Toledo y hoy su cuerpo descansa en la iglesia a él consagrada, en Zamora. Su sepultura, junto a la de San Atilano, se halla insólitamente colocada sobre el baldaquino del altar, y forman ambas un conjunto sombrío y polvoriento, ante el cual uno decide salir lo más pronto posible a tomar el fresco de la calle. Zamora es una ciudad con muchas iglesias románicas y un largo puente de piedra sobre el Duero. También tiene la joya de su catedral, con su cúpula bizantina. Bueno, eso es lo que creo. Desde las afueras de la ciudad se la ve brillar con sus grandes y luminosas escamas de piedra bajo el sol.

San Ildefonso es un santo de la época en que todo olía a tomillo y a humo de zarzal quemado, en que los latines se contenían en macizos breviarios y

los pájaros se paraban a cantar sin descanso en el alféizar de las ventanas. Las flores, asimismo, se abrían misteriosamente por la mañana y se cerraban por la noche. De vez en cuando, se oía una cítara, el chirriar de una carreta o el paso de un caballo. No era imposible que se tratara de un correo cuyas noticias tardarían todavía más de seis meses en llegar. Los padres García-Villada y Pérez de Urbel han escrito páginas muy sugestivas sobre estos tiempos.

San Ildefonso fue amigo de San Leandro y de San Isidoro, y escribió un célebre tratado sobre la virginidad que fue comentado en los cenobios. El tema no era muy nuevo, y sospecho que fue redactado a la sombra del de San Ambrosio de Milán, que era un varón justo y prudente.

El diablo aparecía por todas partes y quemaba la comida que cocinaban las mujeres, extraviaba los zapatos de los zapateros, rasgaba los paños de los sastres y agriaba el vino de los bodegueros. También ponía la semilla de la herejía en el cerebro de los clérigos y los magnates, como ocurría, por ejemplo, con los arrieros. Todo esto acabo de leerlo (lo del diablo y demás) en el precioso libro de Pascual Serra *Sant Ildefons, el taumaturg*, publicado en Figueres en 1854.

El sol, como todos los días, seguía su curso obstinado por el cielo y caminaba hacia el ocaso. Era la ley de Dios.

* * *

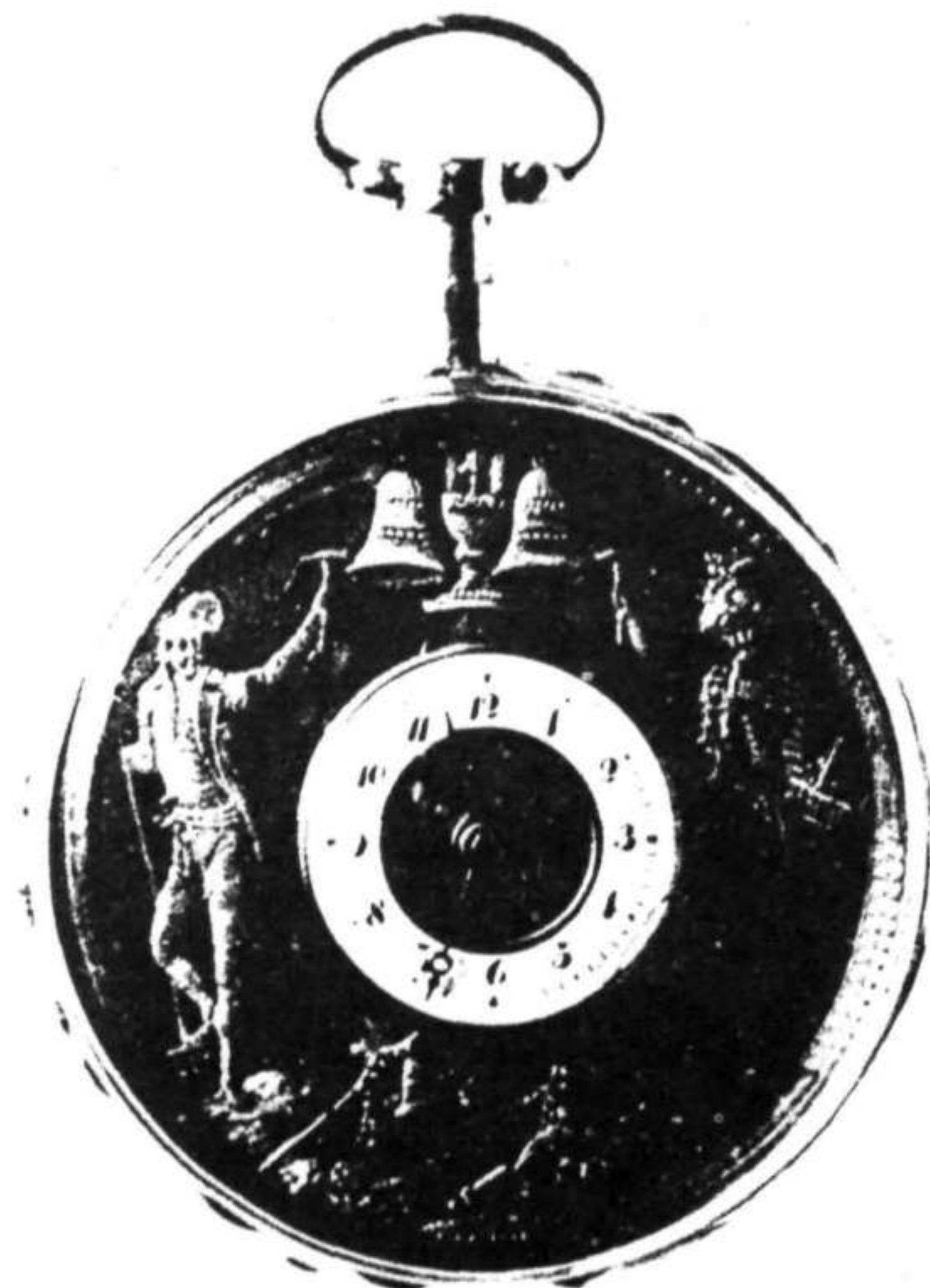
Doña Emilia Pardo Bazán recogió parte de sus viajes por la península en un libro leve y gracioso lleno de desenfadadas observaciones, escrito con una apabullante naturalidad. Esto último, que, como se sabe, es algo muy difícil de conseguir, doña Emilia lo tiene casi siempre, lo usa en este libro y lo despilfarra, lo tira por la ventana. El libro se titula *Por la España pintoresca*, y cuando de su mano llegamos a Santander, nos dice que antes de visitar la basílica ha ido a comprar guantes y no sé qué otras menudencias en una famosa guantería. Añade injustamente que en el gremio de los perfumistas es requisito indispensable el aspecto adamado del vendedor y la charla meliflua. Al escribir esto, debió de sonreír.

La condesa da la impresión de ser una mujer que no se arredra por nada, que no se para en barras. Sabe

siempre exactamente lo que quiere y va directamente al grano. Escribe con seguridad. Visitando la casa de Menéndez Pelayo, afirma que no hay sino libros, libros y libros, sin un retrato, sin un florero en la biblioteca, y añade que cuando el sabio salía de viaje, recomendaba: «¡Pocas visitas y mucho cuidado con mis libros!» En cambio, el palacete de Galdós era otra cosa. Galdós amaba la vida. Le produce una gran impresión su palacete, sus cachivaches y la hamaca, ligera y sólida, que el novelista solía colgar de los árboles en las tardes apacibles, exactamente a la hora de la puesta del sol. A partir de entonces, menudean las citas de Galdós.

Doña Emilia se interesó también por la cocina (aparte de su tarea novelística, claro está), y fundó una «Biblioteca de la Mujer», de progresismo feminista. En el prólogo de su *Cocina española antigua* escribió que los guisos españoles acusan la influencia, en general, de la Cuaresma y de la vida conventual. Puede ser.

Tuvo la condesa una vida íntima con mucho trajín, como lo prueba el epistolario con Galdós. Es un epistolario que se descubrió póstumamente y fue editado sólo hace unos años. En algunas de dichas íntimas cartas se advierte su afición a llamar afectuosamente a Galdós «roedor literario»; en las últimas, «mi ratón querido», «ratonciño mío» o «amado roedor».



MANUEL VILANOVA

6 POEMAS DE

“E DIREIVOS EU DO MISTER DAS COBRAS”

ALUCINADA PATRIA

Ponme como selo sobre o teu corazón, como selo sobre o teu brazo, porque o amor é forte como a morte, duros como o inferno os ciumes, as suas brasas son brasas de fogo acendido vehementísimas. E todas estas augas non poden apagar o amor, nen os ríos o poden anagar. Aínda que dese o home todos os haberes da sua casa polo amor, como se non os prezase, ponme como selo sobre o teu corazón.

Chove sobre a miña patria alucinada e pobre;
cinza na noite fendida por cabalos,
lingua oscura chea de ríos silenciosos,
cinza na noite,
aciaga é a vida, que leva únicamente
horas de desgracia e de desgracia,
máquinas e máquinas mortais arrastran
cinza na noite
de arados infinitos,
toda a cinza para o poeta enlouquecido,
o guerrilleiro enlouquecido, o home enlouquecido,
derrámase a morte aquí entre oficios humillados,
inocencia caída en vágoas, sombras
de nada até cair atónitas
na nada, cinza na noite.
Galiza só e pobre, alucinada e pobre,
eu levo comigo os teus puñais aciagos,
o pouco que aínda me queda: o que che debo de coraxe,
os home borrosos, a tua lingua clara,
lingua e materia enterrada en poemas excavados no mar,
cinza na noite,
homes enterrados no mar,
cinza na noite,
escravos que tradan o rostro de Deus,
cinza na noite,
alucinada terra chea de silencio,
todo o silencio para o soldado enlouquecido,
o home enlouquecido, o poeta só,
alucinado silencio cheo de cinza.

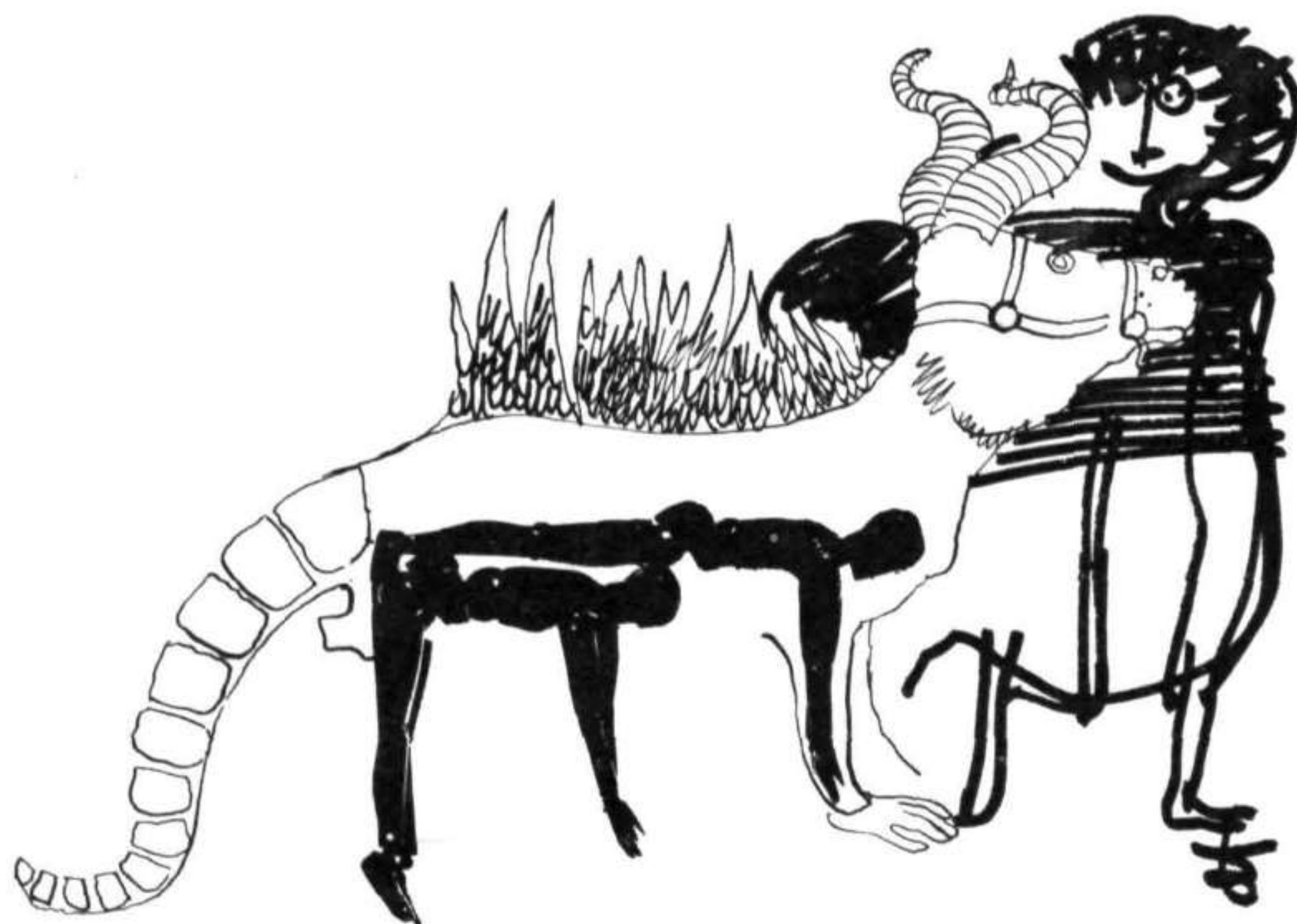


o labrador enlouquecido,
odor indescifrábel de campos visionarios,
o enlutado de distancias,
silencio só.

Todo o silencio para o só,
todo o silencio para o pobre,
toda a historia para o pobre.
¿E que a historia do home é para o home?
Aquí chove.
Ponme como selo sobre o teu corazón.
Alucinada.

DETÉSTABEIS

Camiñaron na alborada: a alba
los tregaba do albor. Escoitaron
como tolos. No fondo dos ollos
levaban as lápidas para cando
botara para adiante a morte. Eran
homes fuxidos, murados na tardiña:
o seu corazón troupeleba de terror. Diante
dos fusís puxéronse como enrugas: turbáronse
de trebóns: anoxos asesinos, cabezudos
afervoados cumpriron de cloacas. Alguns, zapatos de charol, terra seca nas mans,
quizáis, non tiveron nen tempo para o terror de matar:
exercitaron o inevitabel mister de facer de mestres da morte:
oficiaron para converter anxos en cadáveres: fixeron mortos
de nenos recoñecidos. Chamade por eles
a eles que os chamaron polo seu nome tremulado.
Craváronse as balas como un urro inmóvil, arraizáronse
aos brincos que tiñan pegado xuntos desde nenos: perforaron as balas
vidas florecidas e andaiñas: arrollos de auga: algunhas cousas
cos grilos lles cantaban cando nenos: peneiraron
o tempo e fixeron semente, fixeron
os mellores salgueiros. Longo tempo foron
vimeiros esquecidos, pedras albeiras
que non moen: tellas antigas
que hoxe teñen razóns para ter terror: aínda mortos:
para derrubarse de terror e de miseria. Chovía
fora e camiñaron na alborada: levaban
no ventre os camiños do monte, o agurgullar
da fontecha, o lar das tabernas, o pan e o viño
longamente compartido, levaban no ventre
anaquiños de eternidade. Eran
moito home; o grupo de homes viñeron a ser homes,
lostregados do albor eran como cerdeiras.
Doutra banda, os detéstabeis son mister de esterco, fusís, e recordan
que un día tiveron que fechar cobardemente os ollos
para oficiar unha morte gorda e rica, levar
un inferno dentro, vivir como tolos.



LEIXAPRÉN EN CAPO PARA O ANIVERSARIO- ATAUDE DE PETRARCA E HENRI FONDA

Erguede, pais ancestrais, tapade a rúa os meniños, os xilgaros
fabulantes, tapade a rúa, os días, mirade o ancestral fabular
das horas ancestrais e azuis, os dedos azuis na tarde, morreríades de vergoña
mulleres con andar de chuiva. Erguede míticos,
desapartádevos de río: esmorece a cada paso. Lembrade as horas
e nas horas poñede o xeito enlutado da noite. Ide á noite que nas noites
os fusís disparan desastres doentes contra o peito escarnido de Petrarca
e despois quédalle doendo o peito, cheo de escarnios, con buratos
para porlle portas para que non se escape o de dentro como costra,
disparan desastres e cementos como cinza. Homes, ceños, ortigas,
tanxede a morto que nos disparan os murmurios do río,
métennos polo peito ao escarnecido do mar e móranos o mar,
escarnecido, o oceano mítico
polo que o mundo amostra a perpetua calidade de ser mundo
transformado en morte, a cama dos crimes míticos
onde esmorece devagar o esterqueiro historia como oceano,
o xeito que ten a historia orixen de cinxir homes maquinando mítica
a mítica de máquina tractor para arrancalos como ortigas,
dedos, ceños, parade a vida, antigos, pais brancos,
destrozade o mecanismo, o xeito que ten a historia de nacer en Barbantes
cemiterio, cravade a historia para que non sexa homenaxe
a historia dos crimes onde esmorecen tremulando os crimes míticos desde o inicio,
e desde o inicio ten andar morto, cosméticos e lamé de prata
leva a historia para ir bailar romarías folclore co corpo-belbís por fora,
e por dentro sosténs policíacos, camiñar de río,
arqueoloxía implacabel de ortigas. Leva amigo, fabulantes pintasilgos
o meu amigo desacerto, e é o desacerto o meu senhor,
a dona cravada mítica: o mar oceano que eu teño por senhor: con escuras palpitacións
no seu silencio miserábel, sulagado e azul, miserábel azul similar vómito. Azul





esterqueiro. Erguédevos dentre os mortos, sentádevos ao meu lado, meniños,
ortigas, xílgaros, morenos das aradas, mirade
o pistolón que ten a historia estrume, a miña canseira,
o cepo das sombras, o lacrase policíaco, historia de necedade,
mírote desleixado, só, que non ven ninguén, erguede, mirade
como ven co mauser brutal de vir por min, mirade
como a miro miserábel, gravemente, aos pouquiños, lostrega
folclore ao quebrar a rúa con lamé de prata, mirádea
xirar a presenza e chamarme sorriso desde lonxe,
aproximarse collerme pola cintura de soste o mundo,
esfiañándome a gabardina de defender a vida, o meu brial
tipo similar aspecto protección Henri Fonda,
erguede, mirade, vinde a ver a fabulante fabularme o turno de Manuel Vilanova, mortalla.
E eu, co frío de can sombrizo nos charcos dos anos mortos, andando morto por evocar os
loutonos que vivín acedo
na vida que tivo outros ollos e que nunca máis foi miña, xamáis nosa,
erguede, miraremos as sombras con cepo, o futuro de mar oceano: esterqueiro
que lle agarda a esta raza de bronce, vindeo a ver,
ten belvís a miña canseira de ser engatillado, eu,
o engatillado de balas pola espalda.
Se viñeran os meniños co ataude a tapar a rúa
poñeríalos no meu sitio engatillado.

ATAÚDE CAMIÑO DO AREAL

I

Se alguén che dixera algunha tarde baixo a chuiva, con afago: en Galiza a traza da cor do ceu cál é, a raíz delicada cál é, cál é a dirección-sentido das horas compañeiras, cál é a música e o apoio, a escaleira para saír do laberinto desatino meu Deus, cál é.

Coas raíces secretas afundíndose leves no meio do corredor para ónde o árbore, os 700 metros de vagar, para ónde a cor branco mortal que trai un desde nacer, de ónde desgalla esa cor branca desacompañada, aquela cor quedarse pálido por dentro ao romper as pernas baixo a chuiva, o desflorece caíndo polo día de deus, qué tempo é se che dá alguén a man con un rostro afogado para o doído dentro, para poñerche en pé o quebrado por desánimo ás apañas, esta lacaieira, meu Deus, cál vai ser a dirección da miña fuga na mañá das escopetas. Cál é o alguén, meu Deus, que nos vai meter dous tiros no desánimo sobreceño; macías, as raíces leves afundíndose baixo a chuiva até invadir as centrais telefónicas do laberinto desatino, as columnas deste esquecerse que ven desde nacer con afago incontenível, meu Deus, o desánimo cál é.

Alguén o quebranto abatése até afastálo polo chan, durante a chuiva, e baixo a chuvia asaltas sobre do corpo do senhor, aguantándollo entre as pernas como un deus e despois quédache entre as pernas o sabor a tristeza e o pracer de facer ben ten o mamilo das tetas con sabor amargurado, difícil de suportar, este mercado, meu Deus, cál é.

II

Se algunha tarde a alguén lle preguntases ás sorpresas, entre as pernas da chuiva, cál é o desenfrear para o noxo que se axiganta na saia das cousas, ás sorpresas entre as pernas das cousas, cál é o sentido e a dirección das horas desde
!que teñen máis de dous mil anos,
as tolas entre as pernas das horas que teñen os marxinarios co sabor demente das te-
!tas coas mamas enfraquecidas,
cál é o sentido, meu Deus, do noso sen sentido, o sensabor entre as pernas, co contristar de un deus na catedral responderíache, quizáis para a fronde, vencerse a hora do camiño do areal, como reza na catedral parecería.

III

Esa indomada fusilaría coa que se achegan os 700 metros das sombras da noite a aloxarse nos isquiños, bostelas do noso esqueleto, o plano credor do noso doer, as tranzas abenzoadas que penduran do esqueleto, os ramallos polos que dependuran os campos, os isquiño grimando a grima, axustando medo ao volver a un o decurso de sentarse na escaleira, grimando a grima isquiño a isquiño até chegar a porta da casa, e no erradío ao pasar por diante do portal mirarnos menos na escalinata esperando a vida, e alguén che dixera baixo a chuiva
¿qué fas aí?, ¿agardándo a vida?, qué fas aí
coa cor do ceu co branco de romper as pernas qué esperas;
nenos que aconteceu chuiva afastada polo chan, nenos no degrau dicendo que vou ser bon,

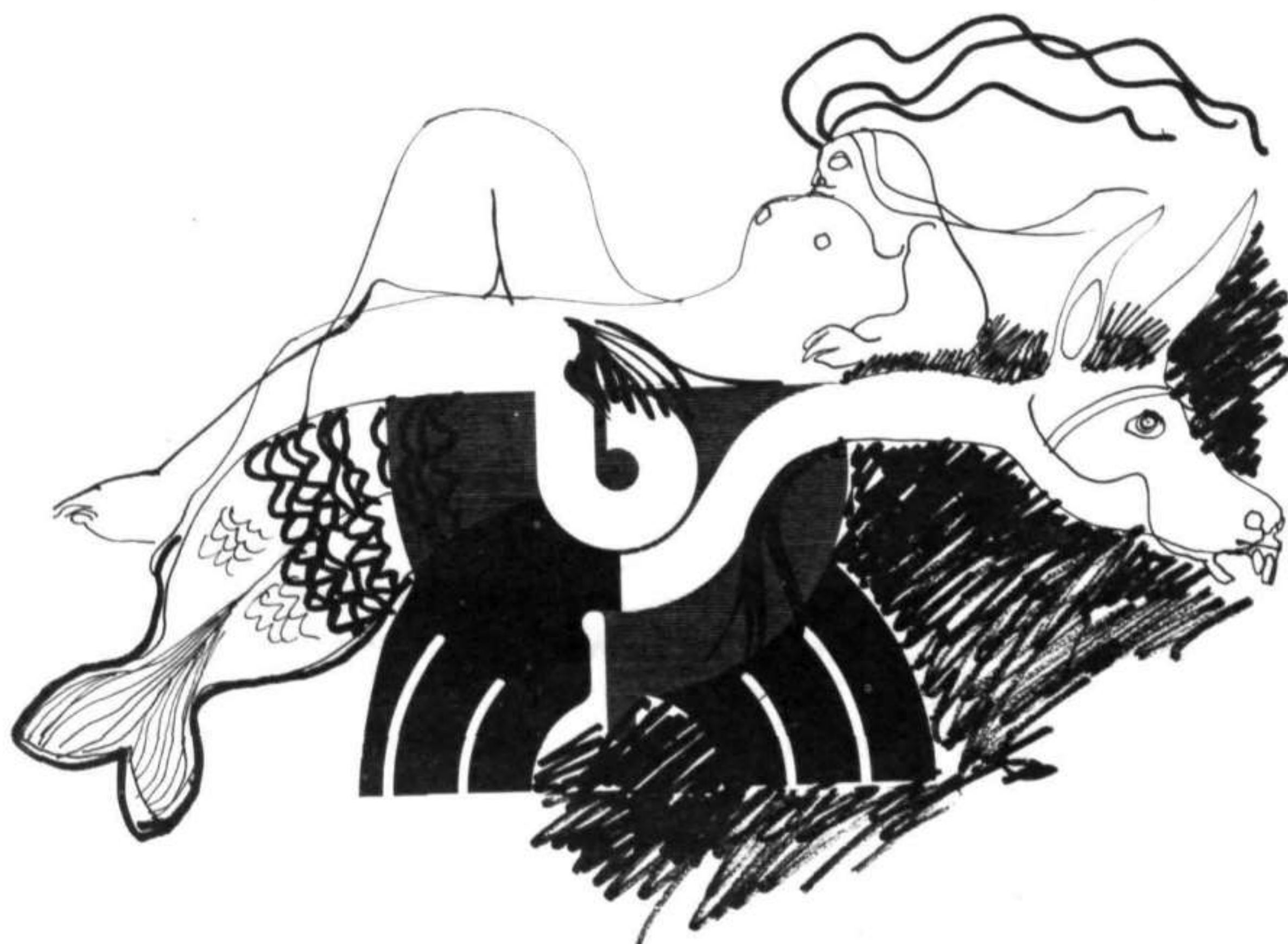


que ía ser o ser fechado que non lle vai facer dano a vida,
dicéndolle polas claras que se quede queda a vida
que un vai para porcaría, que decisivamente o neno na escaleira, isquión a isquión,
se amontoará con coraxe até desbordar bosta coa cor do ceu, meu Deus, como un deus,
que algún día entre as pernas da chuiva, entre o desenfrear da agua
robaréi, mataréi, hei de enganar por defender o terror do meu direito
á vida-irme matando pola xanela con pálpebras do desasombro, a razón
ao degrau para subir a casa de estar sobranceiro baixo o esplendor da chuiva,
roubaréi, pezoña, coas miñas atropinas historiadas, coas miñas mans
en traza de ouro até, aínda que non queira, ilos deixando nas xiadas con menos dourar,
máis fillos do demo, agrestes, ilos deixando pezoña,
e non me escusará, meu Deus, ocultarme de triste na sepultura de non coñecerse chuiva ou pezoña,
o esplendor da pezoña entre a cova que lle poñen as cousas,
mataréi axoellado para apanar o alento dos meus labios, intrincados fura-vidas,
nos murmurios: hei de enganar, meu Deus,
até que na charca o meu rostro de feretro sexa murmurio,
disimulo da ira que me pon nas mans o pistolón de matar feldespató,
violencia inconteníbel da cobra con sede, branda queima, distancia verde.
Esta dor tola: chove e teño de ir nada baixo a chuiva.

EPÍSTOLA MORAL E POEMA PARA ONDE A PROSA PARA FACER SANGUE

Nas horas noxentas da noite, namentres os segredos fastientos
mencen por acima do corpo os vómitos do primeiro tercio
da vida coa sua miseria de luces amortecidas, ¡ooh!, os vomitorios
coas luces amortecidas entre o fusco e lusco namentres monte abaixo
ven orinando torpe a noite co seu enfastiado tornavoz. Perto das cortinas,
no leito cheo de cobras e de fíos do encéfalo, sélase a vista, queda,
a un libro cos tipos enlouquecidos, arames en lamé de prata. Crisálida
no leito chéganche até aos ouvidos os ruidos secretos, échente de terror
os ruidos cos que as cousas tornan que van cheas de cancos nas horas
de ollos en revolta: música para a barraca da feira da banda de alá.
Coñeces entón que as cousas, sobresalto de túnicas brancas na noite
fendida polo galope dos cabalos, co rouge nos beizos foron convocadas
até chegar a tí como pombas que acoden a unha cita. Ouvéate despóis o urro
do esqueleto construíndoche un arco da vella coas cousas antigas da tua fendida historia,
pintas con minio os dentes da noite, lento, envellecido, tatuaxes minerais pintas
nas horas enfastiadas, só, cos segredos fastientos que lle orina a noite ao borracho risoño.
A memoria viuva no desván, a borracha sorrinte, as ataxentas que se recervaron os baixos,
fixeronche morada para o seu xemido fungando laberintos
de sal para o borracho sorrinte. Ollar sen goberno, con soas semellantes ao xemer do tren
o xemer de min, home. Petroglífos ten a tua vida en abóbada, na cripta, o ceu celeste do encéfalo,
o ceu da tua boca con barbas como estalactitas ao falar da terra alucinada,
a voz fendida de chamar a terra ao enterro dos ouveos do esqueleto. Un pingar
chiente como o dos carros na noite, na noite o xemido de cabalo ruin,
torto e sorrinte, eu, o ladrón de cabalos, ouveando como un lobo, carregado
de cousas, camiñando como un boi, aínda escoito polos camiños secretos
a guinchar das rodas trabadas ao baixar a costa. Enviéi atrás miña aos pastores:
traédeme a cabeza de fungar na salmoira. Hoxe a miña pastora de laberintos colga da barraca.
da feira, alén da noite. Na zona de sombras da catedral. Recordo
alá, cando o sol pola sórdida inmundicia do meu, espantadizo, as cousas con vómitos,
a luminaria das cobras, turra a vida con trebos empodrecidos co de sempre na bodega,
os anos tiñan a herba en céspede para non quebrar as pernas,





aqueles outros días que tiveron as rodas trabadas para baixar a costa, chama o lembrar até quebrar as pernas e xa que me chama o lembrar coa cor branca de vir por min, e ven dándolle libre as cobras pola zona das sombras desta reza infernal respondo á chamada por delirios e dígolle desvarío, fantasía en salmoira, casa-noite borracha, delirios que son cortinas para chegar ao olvido, luces amortecidas. Persianas como pálpebras para estar máis só no esconderixo do desasombro, ribeira

da nada, sorrinte borracha, muxir de horas como río, picaña de facer ben, crisálida, Meendiño que fas na noite de luces apagadas, ¿sabes cómo existe un cando está cheo de medoás noitébregas, algunha vez mirache o teito de pedra que lle brotáu ao meu piñeiral e sentiche o medo subir desde o fondo, borracho fondal, viche algunha vez cargar os fusís á alba? Escoitade todos: eu fun tamén un fusíl alí e os fusís tiñan as bocas coas luces apagadas e os estampidos tiñan soar de río, camiñar de can as balas, mordían os homes como cobras. Meendiño, meu ben, transmitíronnos ponzoña. Eu vin os homes, nas horas enfastiadas da noite, vencerse a tolos, vivir como cobras, sair ataúdes polos vomitorios da historia azul esterqueiro, cheo de caneros o Henri Fonda, esta rexeita



de que nos deron a comida envenenada. Grande Castelao, ¿sabías ti que ao vernos xantar Meendiño entristecido ordenara alumear mil candís aos piñeiros que creceran tortos? ¿Cómo se chaman as mil árbores que ten o monte? Chove nesas cousas que ten o monte e teñen nome de alucinada patria. Alucinada. E pobre. Meendiño, meu Señor, sabes ti do Frank Sinatra, do nome dos ventos, quén foi Roberto Alcázar. ¿E Purk, o home de pedra?, qué facían neste laberinto por qué se me achega o albariño azedo á boca. Entro na casa coas cortinas acendo as horas infinitas da noite, no tempo que comeza a discorrer, agonizante, meu Deus, até onde se vai cravar esta lacaieira nos isquións de deus, até cando a beldade lamé das flores será aquí unha beldade que ten fríos de lamé de prata. Vou insone na noite, meu Picaña, enfeitío, coa maquillaxe Elene Rubinstein para as sombras azúis dos ollos, rouge nos beizos anelantes, minio no rostro de prata para mirar o rouge nos beizos das horas, ao rostro de prata dos segredos fatigantes, a maquillaxe de luces que se pon a noite e miro nos xardíns os homes anoitecidos que andan a facerse ben na herba en céspede que crece polo chan na zona de sombras da catedral, e, insone na noite, borracho revelado, atopo nun banco da alameda a Manuel Vilanova, no cepo da mortalla, levántase, ponme unha man chea de cobras no hombro, dime, baixo a man con embargo de ataúde cómo van as cousas das cobras, compañeiro, cómo se chaman as árbores do monte, todas as cousas que perdeche desde nacer, cómo se chaman, sabes, cismáronme os cervos, amigo, e teño de ir nada, xente de prata e frío, ¿teño de ir nada?, ¿nada, e iodo, e cobra no lodo? Reza de tristezas antigas vou coa lingua chea de sal para nomear intacta a limpísima nudez das cousas que veñen desde o fondal da nosa vida, todo o que meu pai amóu, coa obriga veñen de ter un nome para engadilas ao carro chiante que colle os dedos e fai sangue.



DOS CABALLOS SUELTOS POR LAS CALLES DE SEVILLA

SEVILLA, 28.—En la Jefatura de Policía se recibieron esta madrugada varias llamadas telefónicas de vecinos de la barriada del Porvenir, denunciando que por la calle Felipe II corrían dos caballos sueltos que ponían en peligro el tráfico por la zona.

Miembros del Escuadrón de Caballería de la Policía Armada salieron en busca de los animales, a los que pudieron sujetar y conducir a los establos de la Policía, donde se hallan a disposición de quien acredite ser el dueño. (Cifra.)

Hai cabalos que nos deixan porque viron chorar Minerva, porque está a botella quebrada e os tubos de anfetaminas espallados pola cama;
deixánnos como hai homes que poden deixar de amar as confusas lindes con que as veces se lles oferta a vida (e eu non sei se será bón) ven a vida como se fose a ribeira dun río
pola que pasa o tempo e seguimos durmindo voltos de espalda ao ritmo presuroso do dor.
Hai cabalos que se perden polas rúas como se (sen nengún problema) pudesen converterse en rapaces fermosos,
ou se perden polas rúas como se fose un día de festa e ninguén nos tivese castigado. No meio dun grande vacío destila a vida o atormentado corazón dos cabalos como se a vida fora a ribeira dun río e, depositado alí polo empuxe antigo das augas, estamos a ollar o leito que está cheo de pastillas para saltar as barreiras, como se ún non fose outra cousa que unha figura corva;
e entón as pastillas convértense en mulleres que teñen as pernas xuntas, e háinas negras-negras, e dun vago azul ceu impreciso, e verdes da cor da esperanza; hainas de todas as cores, elas mesmas procuran a súa forma, atinxen tamaños sorprendentes, hai que suxeitar con cintas os seus cabelos, as suas crinas, chegan a se converter en cabalos.
Hai xentes que chaman por teléfono para denunciar os cabalos e veñen bandadas de policías desde os umbráis do ceu con ollos nos que brillan anos obstinados,
mirannos cos seus ollos de viuvo e xesto obscuro e é, outra vez, o pasado. A penúltima pastilla deixou unha marca de carmín nos meus beizos:
eu ofrezco a Deus os ratiños cegos que vexo agora, o leite branco que me da o meu pai e que aínda non sei se o vou tomar.
Non vos caiba a menor dúbida: non son neutráis diante das ofensas os cabalos: se realmente sofren danos afrontan os riscos dun combate exáctamente o mesmo que facían os xóvens de Atenas hai máis de dous mil anos. Xemen os cabalos e os seus rinchos éñchense das barcas perdidas do río e travesan o ar como se levaran leitos cheos de tubos vacíos de pastillas, xarros de pedra,
mortallas de reis de escasa estatura, mulleres cun xesto de carmín entre amargo e divertido.
Xemen os cabalos e quédanlle húmidos os ollos: son mellores que o condutor acostumado a ser perxuro e no seu coche fai grandes cruceiros pola cidade, sai do traballo como para se morrer, leva ao seu coche a beber gasolina; entra nun cine para ver cómo mira o amante, crúxenlle as cinzas e os dentes, vaise apagando até ser unha idea primitiva entre os días, ten un coche que é a arma que lle dá carácter de verdugo ás cousas, tócase pola noite no leito que lle da carácter solitario e lento ao verdugo que ten un coche e é libre



ao fin puderon suxeitalos: arrañaron o profundo asombro dos seus ollos escapáronse da miña casa igual que se escaparon os nomes das cousas que tiñan pasado

e as cousas que pasaron levannas aos estábulos da policía e alí, de noite, adquiren significados diferentes.

Son extraños os cabalos, para galopar, polo que foron acusados, escolleron a rúa que leva o nome do rei máis cruel da historia;

o pálido rei Filipe, que Deus garde, ademáis de rei tiña algúns vicios vulgares, vicios que, aínda que lascivos, e tristes como cando o río vai na seca, imos esquecer agora, chegue con lembrar que el sacrificou seres humanos como se fosen cabalos, como se non fosen outra cousa que cabalos,

vicios, digo, que, aínda que vulgares foron até certo punto interesantes,

o vicio da reza en exceso e o vicio de ter angustiado o corazón levaronno a morte entre as suas monxas. Morreu cheo de terror,

gritaba desafortadamente diante da visión do inferno que el mesmo inventara. Nen sequer gritaba: rinchaba. Non morréu coa dignidade que teñen os cabalos.

Imos esquecer agora a sua pouco elegante maneira de emprender a viaxe —¿quén estará libre de o non imitar?, ¿quén será capaz de non deixarse dominar por un terror así?, ¿acaso hai outra maneira de morrer? Chegue con recordar que nas suas confusas lindes fixo un brindis á vida convidándoa con xarras de pedra e de inxustiza

que foi sanguinario e que levantou altas colunas e que, desditadamente, alcanzou a celebridade e non tivo sabiduría. Agreguemos só que o seu casarón estaba cheo de moscas,

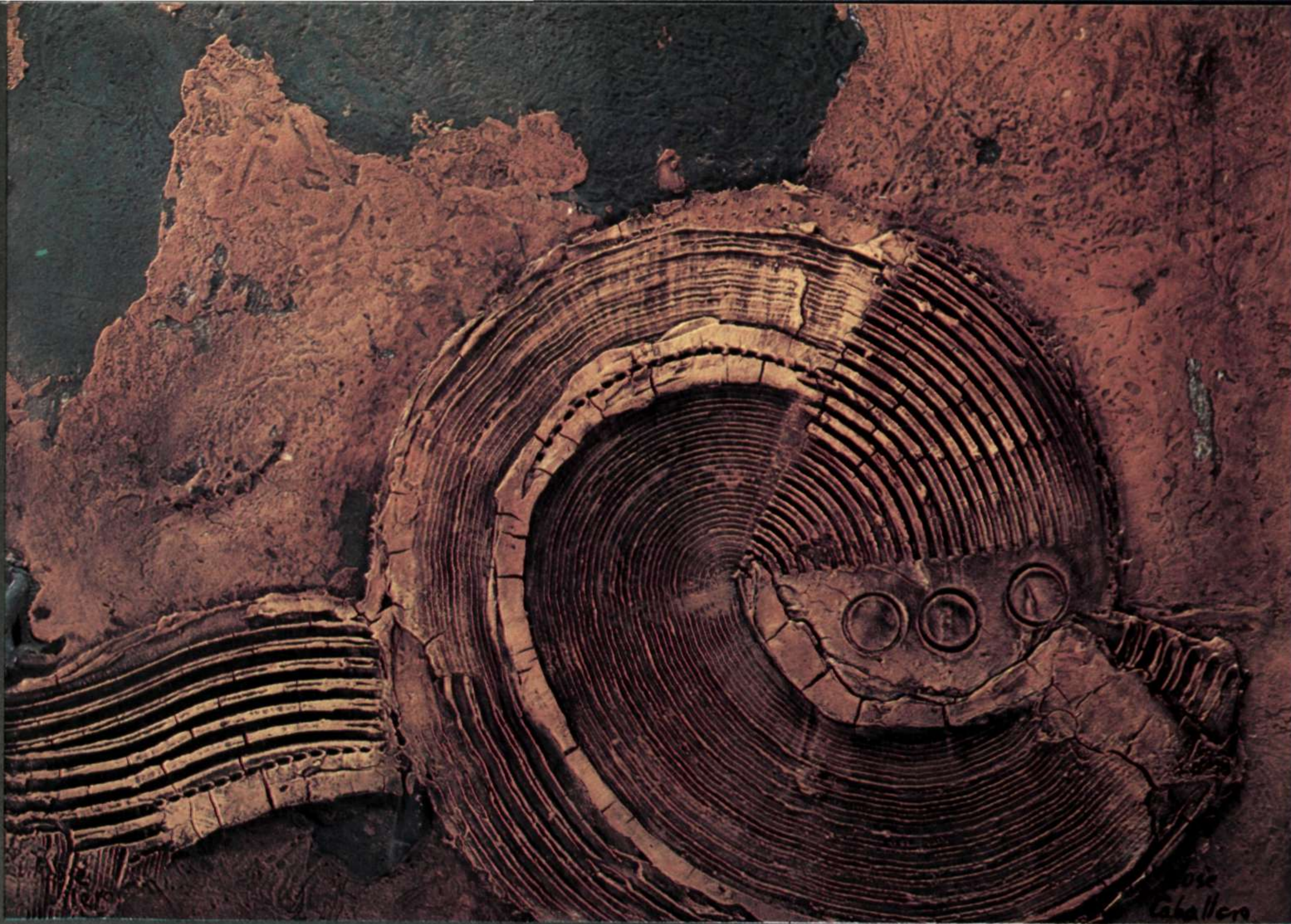
estes cabalos non, estes cabalos fuxiron do Templo do Tempo pois sexa cal for a sua casa os seres meigos sempre buscan a liberdade. E eu un día cometín a audacia de cabalgar sobre eles vestido coa túnica do imperador, fuxiron, ocultáronse entre

as árbores do monte, os policías miráronnos mortos con ese xesto de viuvo oscuro que aprenderon para sempre do rei Filipe:

oferezo a Deus o xesto de tristeza co que tomo anfetáminas, vexo chorar Minerva, inclínome sobre a botella de uisque, rechazo o leite quente que me ofrece o meu pai con xesto bondadoso.

O pior é que non che din de seguida que estás tolo cando chamas por teléfono para denunciar aos cabalos.





JOSE CABALLERO





Me confirma la sal
que estoy herido.
Enigma mental.

Círculo frío.

En la ruina del Círculo
hay un nido ardiendo,

gravitando entre espinos.

Vertiginoso rodar.

Lo inaplazable ocurre.

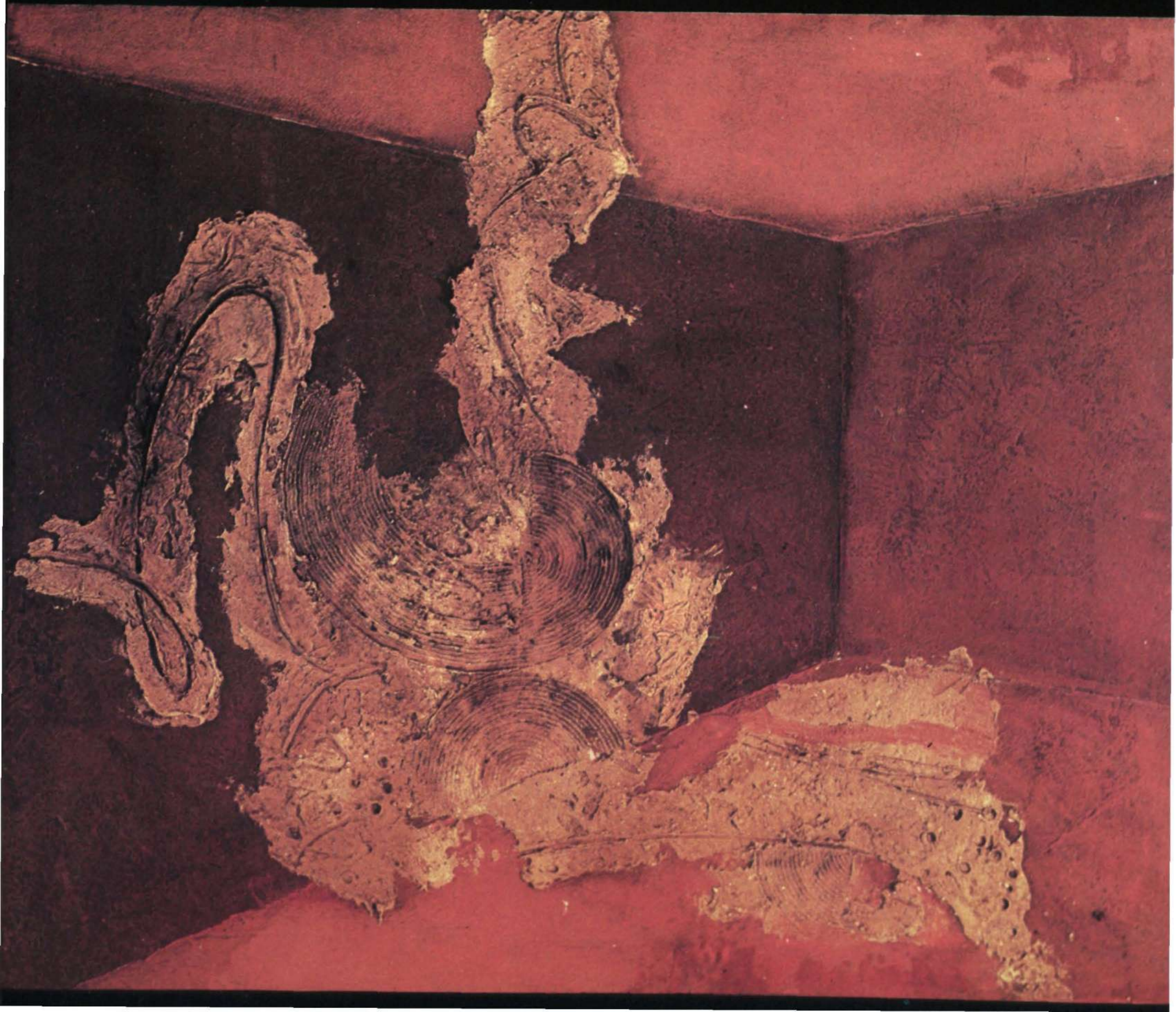
La Fiebre estremece

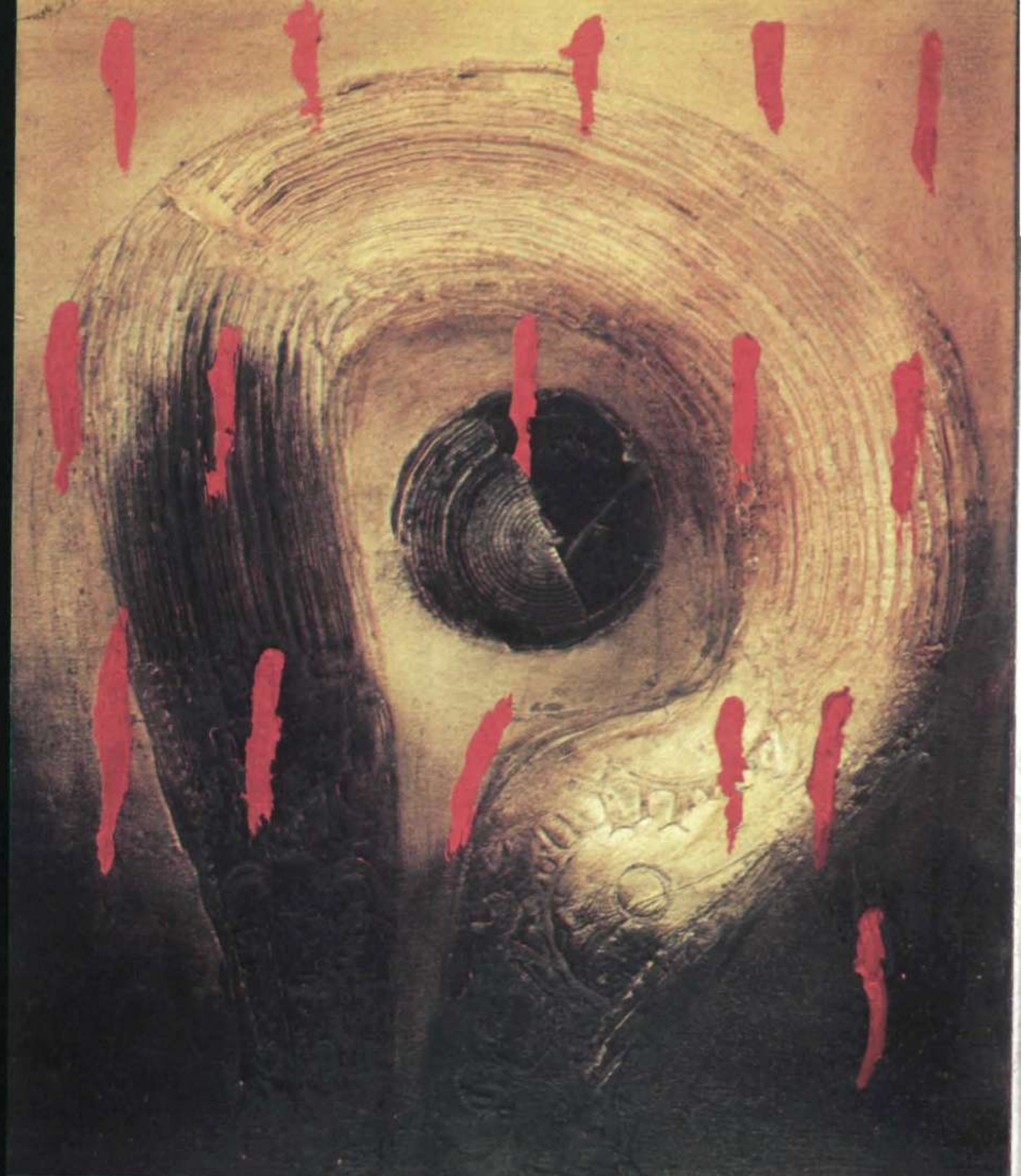
el instinto.

Cuando pasan lentas, las horas,
todo el círculo ha ardido.

JOSE CABALLERO

1979





EL INTELLECTUAL Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

FRANCISCO AYALA

EL objeto de esta disertación es comparar la posición ocupada por el intelectual en la actual sociedad de masas—donde la comunicación con el público se efectúa sobre todo a través de los medios audiovisuales—con la posición que tuvo durante la época del libro impreso (la llamada «galaxia Gutenberg»), es decir, desde el Renacimiento en adelante y, de manera típica, en la segunda mitad del siglo XIX. Esa comparación deberá servirnos para iluminar algunos de los más graves problemas que nuestra civilización tiene planteados a la hora presente.

Proponemos designar como «intelectuales» a aquellos individuos que, por vocación y aptitudes personales, están capacitados para elaborar una interpretación congruente de la realidad y, por consecuencia, brindar a sus contemporáneos los criterios de conducta adecuados al mundo en que viven. Innecesario parece precisar que el contexto histórico-social correspondiente determinará a su vez, en cada época, la posición típica del intelectual dentro de la estructura social desde la cual está interpretando la realidad de su mundo.

Instalado en los cuadros de la Iglesia, el intelectual hubo de cumplir durante la Edad Media su función específica a partir de un cuerpo dogmático de doctrinas institucionalmente sostenido, pero a raíz de la crisis cultural del Renacimiento em-

pezará a hacerlo en la Edad Moderna a partir, no ya de la verdad revelada, sino del común raciocinio, y poniendo a contribución sus propias luces.

Sólo de forma muy abreviada podemos referirnos aquí a esa gran crisis de la cultura occidental, que, abierta con el entusiasmo por la antigüedad grecorromana y por las humanidades, y acentuada con la Reforma protestante, encontraría su aspecto más sensacional en la revolución tecnológica, cuyos últimos desarrollos estamos presenciando ahora nosotros. Baste recordar cómo la invención de la brújula permitió desplegar la navegación de altura, que conduciría a los espectaculares descubrimientos geográficos de portugueses y españoles en los siglos XV y XVI, cómo la de la pólvora trajo consigo una transformación formidable en el arte militar y cómo, por exigencia de esta transformación, tuvieron que alterarse también las relaciones políticas y económicas todas, dando lugar al nacimiento del Estado nacional bajo la monarquía absoluta, con el crecimiento de un capitalismo financiero, cuyo principal rasgo sería el crédito fundado sobre la letra de cambio y demás instrumentos bancarios, y el consiguiente incremento de la burguesía; en fin, cómo la invención de la imprenta permitió el abaratamiento y amplia difusión del libro, inaugurando la que se ha denominado «galaxia Gutenberg».

Ciertamente, en más de un sentido puede designarse como «Epoca del Libro» la que se extiende desde el Renacimiento hasta hace bien poco, hasta las décadas recientes, cuando los medios audiovisuales comenzaron a suplantarlos. Por lo pronto, la publicación de la Biblia traducida por Lutero fue uno de los acontecimientos más significativos de nuestra historia cultural. Esa versión, que debía fijar la norma de la lengua alemana general, fue al mismo tiempo instrumentó eficazísimo de la Reforma protestante, que, negando la autoridad incontrovertible de la Iglesia, había transferido al juicio particular de los fieles la interpretación de los textos sagrados. La Reforma separó de la obediencia a Roma a un gran sector de la cristiandad; pero, por otro lado, en aquellas zonas de Europa que, mediante la Contrarreforma, habían permanecido sujetas a la disciplina católica, hubo de producirse también, aunque en forma de mayor sutileza, un movimiento de análoga tendencia: la revolución filosófica llevada a cabo por Descartes con su *Discurso del método*, que situaba el punto de arranque de todo conocimiento en la conciencia del sujeto pensante. Apelando a la sola virtud del raciocinio, se esforzarían de ahí en adelante los hombres por leer la verdad en el Libro de la Naturaleza.

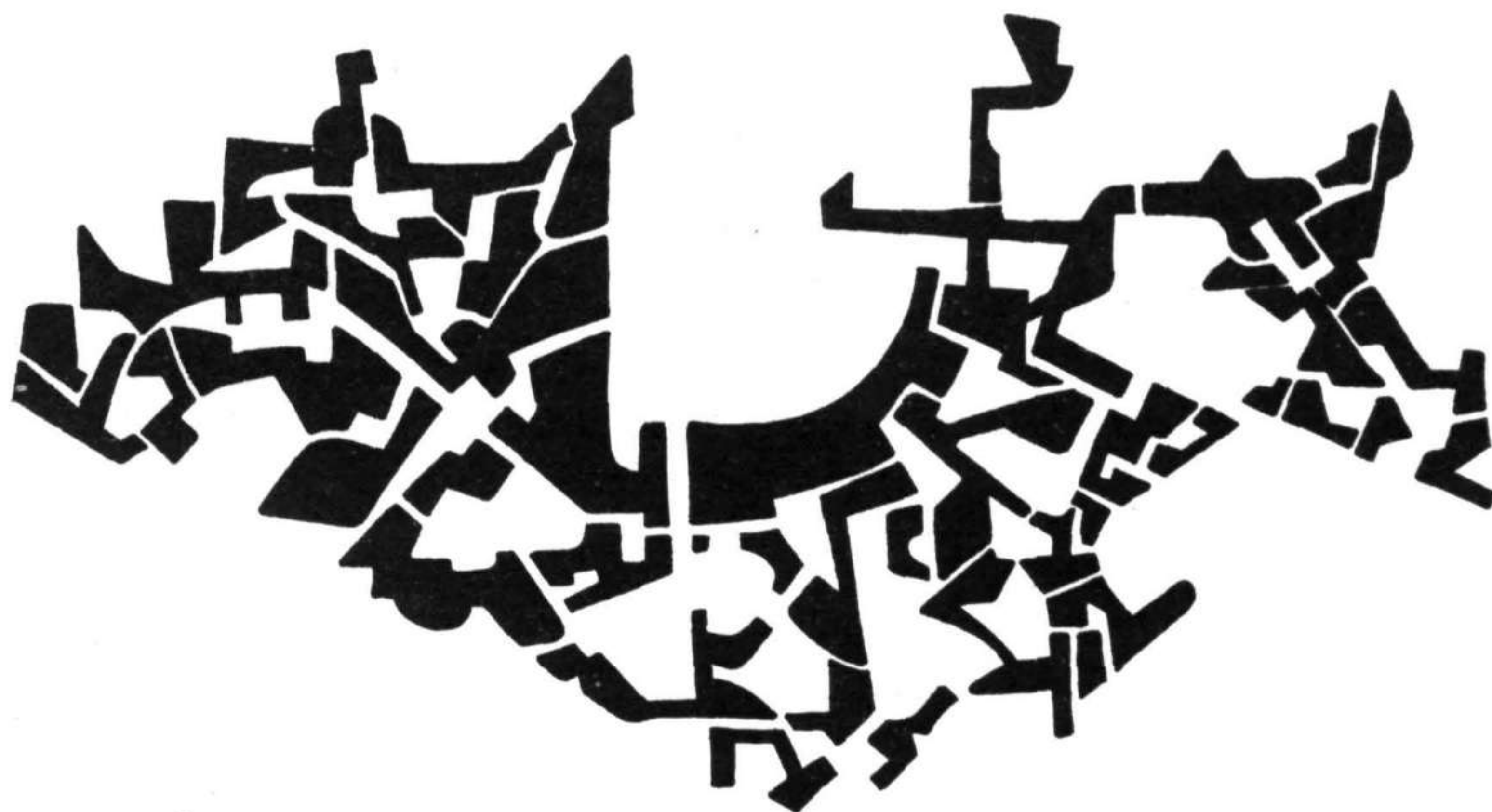
¿Desde qué posición social desempeñarán los intelectuales este cometido durante la Edad Moderna? O, con otras palabras, ¿cuál será, dentro de la Epoca del

Libro, la inserción social «típica» para aquellos individuos, los escritores, aplicados a elaborar y proponer a sus contemporáneos una interpretación de la realidad en que viven? A lo largo de tan dilatado período podrán encontrarse, sin duda, casos abundantes de intelectuales, de escritores, socialmente instalados en una institución —la Iglesia, la universidad—, como había sido normal con los clérigos de la Edad Media, o bien sostenidos por el mecenazgo de grandes señores (cuando por ventura no eran grandes señores ellos mismos), o, más probablemente, del Estado, del aparato docente, de fundaciones, empresas industriales, etc. Las estructuras sociales complejas permiten detectar la presencia en su seno, para cada momento de su evolución histórica, situaciones que son mera pervivencia del pasado, o tal vez anticipaciones del porvenir, pero la comprensión de un determinado período exige prescindir de ellas para atenerse tan sólo, de entre la confusa variedad de tales situaciones tantas veces híbridas y ambiguas, a aquellas que merecen ser caracterizadas como típicas. Si consideramos la Edad Moderna como la época del creciente predominio de una burguesía racionalista, la posición «típica» del escritor dentro de esa sociedad estará representada por aquellos, pocos o muchos, que trabajan por su propia cuenta, a la manera de un profesional libre frente al público abierto, viviendo así de su pluma.

Este caso típico se da con cierta frecuencia en el siglo XIX, época de apogeo de la clase burguesa, cuando el escritor «abre tienda» —por así decirlo— y, como el abogado en su bufete, el médico o el dentista en su consultorio, el comerciante en su negocio, depende del favor de una clientela que le reconoce buena fama y le guarda fidelidad. Igual que esos otros profesionales independientes, el escritor está integrado en la sociedad burguesa a través del ejercicio de su peculiar actividad, adquiriendo en su seno una posición legítima. Es un profesional libre, un burgués más dentro de un orden de relaciones burguesas; personalidad independiente y autónoma frente a un público que, siendo por principio anónimo, indefinido, está constituido de hecho por la «burguesía ilustrada», a la que él mismo pertenece como miembro conspicuo. En suma, este escritor típico se mantiene vendiendo los productos de su ingenio al comercializarlos directamente —cuando hace imprimir por cuenta propia sus escritos para ofrecerlos al eventual comprador—, o bien a



V. Cantarero



V. Ankerz

través de los mecanismos de una industria editorial que, incipiente todavía, le permitía negociar y a la que incluso podía llegar a imponerle sus propios términos, en virtud de la ley de la oferta y la demanda.

Sin embargo, la asimilación del escritor a los demás profesionales libres que en la situación típica de la sociedad burguesa ejercen sus diversas actividades se reduce a eso: al modo en que todos ellos se encuentran insertos en la estructura social, pues fuera de eso la materia específica de las tareas cumplidas por quienes se aplican al ejercicio de las letras adquiere en esta sociedad un nuevo y peculiarísimo alcance trascendente. Ya quedó señalado antes, aunque muy sumariamente, el hecho de que la revolución tecnológica del Renacimiento fue a la vez una revolución espiritual, a consecuencia de la cual quedó quebrantada y cuestionada, cuando no negada de plano, la autoridad intelectual de la Iglesia, mientras que ahora se atribuía a la competencia del individuo particular la determinación de la verdad y el criterio para juzgar de todos los valores según sus propias luces. A partir de ahí, la función de quienes, por vocación y aptitud, se dedican al cultivo de las disciplinas mentales no podía estar ya reducida, como antes, a interpretar la realidad de acuerdo con un cuerpo dogmático, y, aparte de ello, al margen de ello, acumular información profana y producir obras de arte y de entretenimiento o de edificación moral; a partir de ahí debían recoger en sus manos aquella autoridad de

que la Iglesia había sido destituida y, apelando a la razón común, tratar de orientar a sus contemporáneos, proponiéndoles eventuales interpretaciones del mundo en torno suyo.

Así, desde el Renacimiento en adelante, los llamados intelectuales se entregaron a la libre especulación, basada en el común raciocinio, acerca de lo divino y lo humano, en gran medida disputando contra las tradicionales posiciones sostenidas por la Iglesia, cuyo poder no se dejaba desafiar en vano. Fue un largo y laborioso proceso lleno de peripecias dramáticas, una lucha apasionada, a veces heroica y con frecuencia llevada a extremos de persecución violenta y martirio de los disidentes; pero ya para el siglo XVIII, y sobre todo en el siguiente, aparece claramente establecida la función del escritor libre como guía de la opinión pública y exponente de la conciencia comunitaria. Dentro de la pluralidad de tendencias que corresponde a los presupuestos teóricos de la democracia liberal, la segunda mitad del siglo XIX ofrece, en efecto, el espectáculo de una integración activa y dinámica de los escritores con su público lector. Incluso aquellos que defienden la tradicional autoridad de la Iglesia y la verdad de sus doctrinas lo hacen con las armas intelectuales del libre discurso, es decir, en el terreno del adversario, lo cual implica la tácita aceptación previa de su derrota.

Según puede verse, el *homme de lettres* no es, en la sociedad burguesa, un productor más que vende el producto de su trabajo. La mercadería que él lleva a la plaza

pública tiene un carácter muy especial que hace secundaria y accesoria su condición de tal mercadería, y no es mero fruto del engruimiento que el escritor haya podido verse a sí mismo, en el Romanticismo y después, como una especie de vate investido de una fuerza sagrada, como sacerdote laico, pues su importancia social ha crecido hasta el punto de hacerse superlativa. El es quien oficia en el Templo de la Verdad y quien proporciona orientación a sus conciudadanos en los problemas de la vida práctica.

Ahora bien, ¿por qué mecanismos se lleva a cabo ese proceso de integración orientadora? ¿Cómo se efectúa la comunicación, que hemos calificado de activa y dinámica, entre el escritor y su público? O, dicho de otro modo, ¿cuáles son las vías técnicas que la sociedad burguesa presta a esa comunicación? Será conveniente que las reseñemos, siquiera sea en forma muy sumaria, para marcar luego su diferencia con las que hoy existen y predominan en nuestra actual sociedad de masas.

LA COMUNICACION INTELECTUAL EN LA SOCIEDAD BURGUESA

Por supuesto, en la época de «la galaxia Gutenberg» el principal medio técnico para la comunicación de las ideas y, en un sentido amplio, del pensamiento creativo —que, desde luego, puede venir incorporado también en obras de imaginación poética— es el libro impreso. Y ahora, lejos ya los tiempos en que la lectura solía hacerse en voz alta para beneficio de un grupo de oyentes analfabetos, en la sociedad burguesa el libro está destinado a un público de lectores capaces y medianamente ilustrados que van a leerlo en silencioso aislamiento.

Se trata, pues, por lo pronto, de una comunicación de individuo a individuo y, por cierto, comunicación muy directa. El autor, al escribir, ha debido figurarse a su lector, lo ha tenido en cuenta; y con frecuencia se dirige a él —rostro desconocido, pero presente tras de la página— para concitarlo, estimularlo, llamarle la atención sobre algo, interrogarlo —con retóricas preguntas, se entiende—, increparlo, fustigarlo a veces. En todo caso, apela a sus potencias de comprensión, buscando su aquiescencia —o quizá provocando sus reacciones, que es otro modo de actuar sobre el ánimo de nuestros prójimos.



V. Cantarero 79

En cuanto al lector mismo, debe enfrentarse a solas con un texto que absorberá siguiendo el ritmo de lectura que le convenga y durante los lapsos que prefiera, un texto sobre el que a cada instante podrá volver para meditarlo, reconsiderarlo, relacionarlo y compulsarlo con otros, anotar, subrayarlo, comentarlo al margen... Pues siendo la operación de leer una operación bastante exigente, requiere del que la ejercita una movilización de todas sus facultades perceptivas. Contando con ello, la comunicación mediante ese instrumento técnico que es el libro consiente al escritor un tratamiento demorado, tal vez analítico, de asuntos complejos, con la introducción de matices sutiles que sus lectores captarán según los personales gustos, sensibilidades y disposiciones íntimas de cada cual.

De este modo, la relación entre escritor y lector —una relación que, según lo expuesto, permite ser descrita como individual, recíproca y potencialmente profunda, refinada y compleja desde el punto de vista intelectual— promueve una integración socio-cultural dinámica dentro de la

línea de la democracia liberal que constituye el trasfondo ideológico de la clase burguesa. Es lo que venía ocurriendo cada vez con mayor intensidad a partir del Renacimiento, y alcanzó su ápice en la segunda mitad del siglo XIX. Dicha integración se efectuaba y tenía lugar, claro está, en el seno de la burguesía; pero siendo como era ella una clase abierta —y no ya un «estamento»—, su ulterior desarrollo histórico, con la ampliación democrática que figuraba en su perspectiva ideológica y estaba efectivamente promovida por el crecimiento fabuloso de una economía cuya base técnica se hacía cada día más avanzada, debía conducir a la actual sociedad de masas. De hecho, el proletariado, incorporado y políticamente activado en el sindicalismo marxista, fue elevando su nivel de vida hasta un plano cada vez más alto gracias al aludido crecimiento económico, y adoptando los valores burgueses, esto es, asumiendo la mentalidad de la clase entonces dominante. Pues, por cuanto se refiere a la literatura, que es expresión cifrada de los valores sociales vigentes y acatados, el proletariado compartió desde el comienzo los gustos de la burguesía, leyendo —si acaso podía leer algo— esos folletines populares donde aquellos valores burgueses encuentran su expresión más cruda, sin que en momento alguno haya podido atisbarse el más pequeño brote de una pretendida literatura —o, en general, cultura— «proletaria», hasta hoy, cuando disueltas ya en una amorfa sociedad de masas las clases antes contrapuestas, se alimentan las multitudes con la misma subliteratura y sus derivaciones audiovisuales.

Innegable, y quizá inevitable, es el hecho de que en la sociedad de masas han alcanzado preeminencia los subproductos culturales que en la previa sociedad burguesa carecían de prestigio, mientras que aquellas creaciones dotadas de originalidad quedan reducidas a márgenes precarios. Es demasiado evidente y no hace falta recalcarlo el abaratamiento de los antiguos valores burgueses ahora diluidos en la masa, empezando por los principios democráticos sobre que esta sociedad está fundada. Baste observar —entre los muchísimos ejemplos que pudieran ponerse— cómo el mecanismo de la selección y renovación que Pareto describiera como «circulación de las élites» se ha desacreditado hasta el punto de constituir hoy acusación denigratoria el adjetivo «elitista»: por democracia ha llegado a entenderse, no la igualdad de oportunidades en una libre

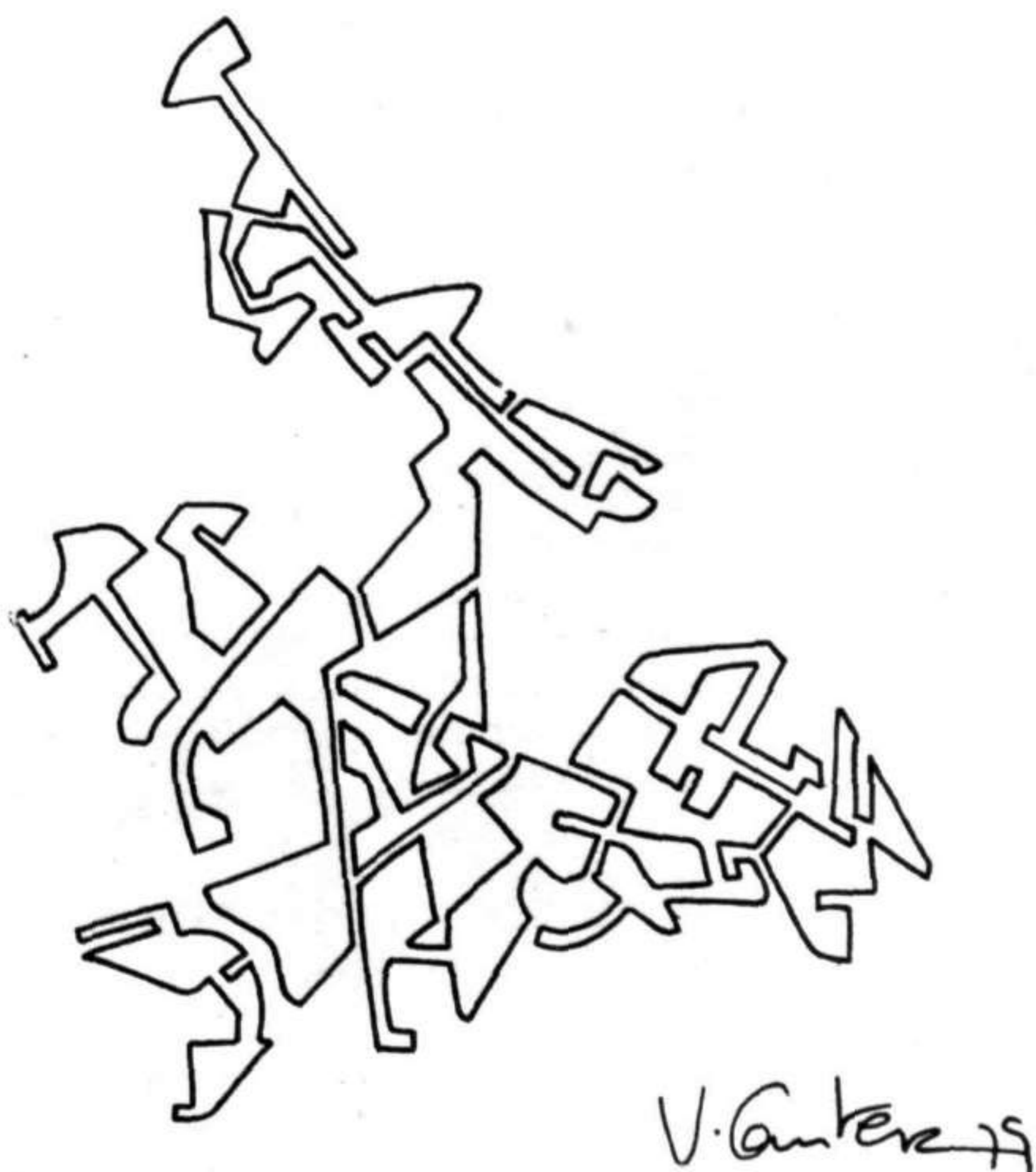
competencia, sino la medida por el más bajo rasero con el consiguiente prevalecimiento de lo ínfimo.

Lo cual nos conduce directamente hacia el problema que debemos tratar aquí: el de la posición del escritor genuino, del creador de cultura, frente a los actuales medios de comunicación con la masa. Porque el escritor —o, puesto en términos más amplios, el hombre que por vocación y natural aptitud se consagra al cultivo de las disciplinas mentales— está *ipso facto* asignado a formar parte de una *élite*: la propia índole de su actividad lo lleva a separarse de la rutina situándolo en actitud crítica ante lo establecido y comúnmente aceptado.

Ahora bien, al confrontar este tipo humano con la sociedad actual, la primera cuestión que se nos plantea es la de si su figura sería prescindible; la de si sería posible renunciar a aquello que él es capaz de aportar al mundo en torno suyo.

¿ES PRESCINDIBLE LA FUNCION DEL INTELLECTUAL?

Ya hemos visto que, en la época burguesa, la función desempeñada por el escritor consistió en suministrar a la clase dominante, a la que él mismo pertenecía o a la que se incorporaba, las claves para una interpretación de la realidad y los crite-



rios para la orientación de la conducta práctica, actividad que se cumplía en un estrecho contacto creativo, muchas veces de carácter polémico. La sociedad de masas, en que aquella sociedad clasista se ha disuelto por fin, no está menos necesitada que la burguesía de ayuda semejante; antes parece hallarse en condiciones aún más menesterosas, puesto que, hasta ahora, viene nutriéndose básicamente con los detritos de la cultura burguesa. Y esto, en un momento histórico en el que las grandes multitudes que dominan la escena disponen de recursos económicos antes inconcebibles, de mucho tiempo libre a su entera disposición y, sobre todo, de una tecnología fabulosamente avanzada que unifica a todos los seres humanos a través de las más diversas experiencias comunes.

Entre tales experiencias ocupa un lugar eminente la información general y el espectáculo recreativo transmitidos por los medios audiovisuales: cine, radio y televisión. Y es claro por demás que si esos medios hubieran de limitarse a reproducir en forma cada vez más anodina los contenidos culturales heredados de una sociedad, como era la sociedad burguesa, muy diferente a la nuestra actual, el resultado no podría ser otro que la caída en el marasmo, pues el sistema de valores de la burguesía, acuñado en vista de su específica situación histórica, no puede funcionar en un contexto social tan cambiado. Así, la nuestra llegaría a ser una sociedad sin valores, entregada al juego de los impulsos animalescos. De ello es fácil detectar ya bastantes indicios; y muchos fenómenos contemporáneos son el preludio ominoso de tal situación.

No hay duda, pues, de que la sociedad actual, tan radicalmente nueva en todos los aspectos, requiere —si es que ha de pervivir y no hundirse en el caos— ser equipada con los instrumentos de una racionalidad adecuada a sus peculiares condiciones; y esta es, por cierto, la actividad propia de los llamados «intelectuales». Una vez reconocida la necesidad —y necesidad apremiante— de su específica función, el problema consistirá ahora en examinar las circunstancias que pueden permitir su más eficaz ejercicio.

EL LIBRO Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Si los individuos dotados de aptitudes para percibir las eternas cuestiones de la naturaleza humana y reformularlas dentro

del contexto social contemporáneo han de cumplir su vocación intelectual con eficacia en la situación presente deberán hacerlo por fuerza a través de tales medios de comunicación, pues éstos son los que hoy educan y condicionan a las nuevas generaciones. Y si la pretensión de que la galaxia Gutenberg está extinguida resulta exagerada sin duda, es muy cierto sin embargo que el libro ha dejado de ser ya el vehículo principal para la transmisión de contenidos culturales. Nada importa, aunque sea verdad, que continúen escribiéndose libros y quizá se publiquen y lean más que en ningún período del pasado; no importa, porque, con todo, el libro ha venido a situarse, en cuanto a su eficacia social, al margen de aquellos medios. Durante el siglo XIX, el libro operaba directamente sobre la clase, más o menos restringida y compacta, que tenía en sus manos las palancas de mando; pero una vez disuelta esa clase, la dirección del conjunto social —si es que todavía existe una dirección— se ha desplazado hacia instancias tecnocráticas que, en lo cultural, comparten la mentalidad de las masas y que, de alguna manera, están supeditadas a las propias masas. Es, pues, sobre éstas que deberá ser ejercida la posible influencia intelectual o espiritual. Y el camino para llegar a ellas y alcanzarlas no es otro que el ofrecido por los medios audiovisuales.

¿Quiere decirse acaso que carece ya de sentido el esfuerzo del escritor aplicado a componer libros? En modo alguno; el libro no puede ser descartado. Ante todo, la obra escrita (es decir, el tipo de composición literaria cuyo normal vehículo de transmisión ha sido el libro) responde en su propósito a exigencias de la mente humana que mal podrían satisfacerse sin el requisito de una sosegada meditación. Obras construidas con rigor intelectual, estructuras complejas de pensamiento o de poesía, no podrían lograrse sin un demorado y muy cuidadoso estudio, pues es en la precisión del texto escrito donde radica la virtud superior de tales obras. Y su adecuada recepción pide a su vez una lectura atenta en meditativa calma. Es por eso precipitado y, en definitiva, falso postular la desaparición del libro.

De otra parte, es bien sabido que los argumentos de películas y los programas de radio y televisión son con la mayor frecuencia adaptaciones de libros, antiguos y modernos, con lo que éstos, indirectamente, nutren a dichos medios. El problema está en la calidad de tales adaptaciones; o sea, en el proceso que conduce desde la

creación dotada de originalidad hasta la comunicación de su contenido a las masas receptoras.

Notemos sin embargo que no siempre y por fuerza la adaptación de un libro al cine o a la televisión implica una rebaja de calidad, pues ocurre a veces que, por el contrario, un libro mediocre da lugar a una obra superior en la pantalla. La explicación es fácil. Cada obra de arte es única, dependiendo en su absoluta singularidad de las técnicas puestas en juego por su autor para crearla y, en último extremo, de la maestría con que haya sabido aplicarlas. Si es fútil comparar a base del «argumento» una novela con otra, cuánto más no lo será comparar entre sí obras nacidas mediante recursos técnicos tan heterogéneos como son los que emplean los medios audiovisuales respecto de los tradicionales recursos retóricos con que el literato elabora sus invenciones escritas. El argumento con que un novelista adocenado redacta un libro de escaso mérito puede servirle a un genial director cinematográfico para montar una película de extraordinaria valía. Si hay adaptación, como tantas veces la hay, la obra producida a través de la tecnología audiovisual no será ya el libro en que se ha inspirado, sino otra distinta, cuya validez reside en sí misma.

La dificultad radica en lograr que aquellos individuos especialmente cualificados por su personal vocación y aptitudes para

buscarle un sentido a la existencia humana dentro de la realidad social presente, es decir, los hombres capaces de producir obras de arte o de pensamiento significativas, hallen acceso directo a la organización de los medios audiovisuales y —lo que es más— sientan el estímulo para cooperar en ella. Pues la necesidad de orientación que la sociedad burguesa laicizada sentía, y a la que subvenía en el siglo pasado el escritor erigido en autoridad espiritual laica, se hace sentir con mayor apremio aún en la actual sociedad de masas. El proceso de desintegración cultural experimentado por nuestra civilización a lo largo de la Edad Moderna se ha extendido, por efecto del progreso técnico, a todos los pueblos del planeta, y se ha llegado ya al punto en que las gentes del mundo entero, privadas de cualquier apoyo en valores tradicionales, deben flotar a la deriva, movidas sólo por los vientos que soplan desde los medios de comunicación de masas. Lo grave es que éstos, a su vez, carecen tam-





V. Cantarero

bién de criterios firmes y, a falta de otros, procuran guiarse por las cuotas de popularidad de los programas ofrecidos reduciéndolos al máximo común denominador. Si apelan con cierta frecuencia a la adaptación de obras literarias de alto rango es porque su apetito no tiene límites: cine, radio y televisión están obligados a emitir incesantemente, ofreciendo al público un continuo flujo de sensaciones —y la sensación reposa sobre la novedad, siquiera sea aparente—, por lo cual quienes deben mantener en funcionamiento el insaciable mecanismo buscarán por todas partes los materiales con qué confeccionar sus programas. En esta búsqueda desesperada echarán mano también de las obras literarias a las que suele calificarse de «serias»; pero como este adjetivo equivale, para muchos, a «aburridas» y lo que se procura ante todo es divertir de la manera menos exigente al mayor número posible de espectadores, no será raro que, al manipular tales obras con el fin de adaptar su contenido (esto es, su argumento) al nuevo medio, las desvirtúen y las transmitan desustanciadas, falseadas y, en definitiva, inoperantes. De ahí la general preocupación que hoy día se advierte en todas partes por el manejo irresponsable de los medios audiovisuales, sobre todo la televisión, que moldean las mentes de la multitud y que, al establecer con ellos pautas de conducta social, lo hacen de manera perniciosa.

Sólo el acceso *directo* de los individuos capaces de originalidad creadora a la or-

ganización de los medios audiovisuales podría acaso corregir esta situación lamentable.

LA CREACION CULTURAL EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Subrayo la palabra *directo*, acceso directo, porque no basta con que esa organización capture de vez en cuando, devore y digiera tales o cuales obras literarias de calidad superior. Ni tampoco sería suficiente que los hombres capacitados para interpretar de manera original la realidad del mundo en que vivimos suministraran sus *ideas* a unos técnicos encargados de llevarlas a la práctica y convertirlas en obras concretas. Esos «intelectuales» desvinculados del proceso creativo, especie de cerebros desencarnados, servirían de bien poco. El verdadero creador ha de dominar la técnica conducente a expresar su concepción; y así como un escritor que no dominase los recursos literarios sería desde luego un mal escritor, frente a los medios audiovisuales el intelectual que pretendiera ofrecer directivas abstractas para ser ejecutadas por los buenos oficios de un técnico sería una irrisoria nulidad comparable al pretendido poeta o novelista que dice tener en la mente un poema o novela, pero no sabe cómo desarrollarlos en palabras. La separación entre el «intelectual» y el «técnico» es inaceptable, no funciona. Después de todo, las manipulaciones maquinísticas de la moderna tecnología no son tan intrincadas como para que no pueda aprenderlas cualquiera con relativa facilidad. El *quid* está, no en los mecanismos, sino en saber explotar sus posibilidades para dar expresión cabal a concepciones originales y significativas.

En definitiva, esto es lo que han hecho y hacen los grandes creadores que hasta ahora lograron imponerse en el campo de los recursos audiovisuales, especialmente en el cine. Pero no se alegue que si esos pocos consiguieron en efecto salir adelante venciendo dificultades enormes y trabas descorazonadoras, otros muchos pueden seguir su ejemplo conquistando los medios de comunicación de masas. Sobre la excepción no cabe fundar una regla normal de vida. Habrá que darle a esos medios una estructura que, en lugar de presentar resistencias tremendas, brinde atractivos suficientes para concitar la actuación de aquellos a quienes hemos convenido en designar como «intelectuales».

El problema no es nada sencillo, pues



V. Cantarero

las dificultades y resistencias son, en gran parte, inherentes al medio mismo. Mientras que el escritor trabaja convocando las potencias de su ingenio en la concentración de un solitario aislamiento, las obras audiovisuales son el producto de una colaboración entre un grupo de personas que trabajan en equipo. Sin duda, deberá haber un director con autoridad suprema para controlar la producción, pero no por mucha que su autoridad sea dejará de verse obligado siempre a contar con la iniciativa o al menos conseguir la docilidad de otros seres humanos coordinando los esfuerzos de todos con vistas al resultado final, con lo cual ese control suyo jamás será tan completo como el que un escritor ejerce sobre sus propias facultades en una operación creativa cuyo éxito depende exclusivamente de su inteligencia, imaginación y dominio de los recursos retóricos. Si de lo que se trata es de formular interpretaciones válidas de la realidad presente en función de la esencial condición del hombre capaces de dar a su conducta una orientación positiva, no hay duda de que el sosegado ejercicio de la actividad literaria promete mejores perspectivas de penetración que el trabajo en equipo, con todo lo que inevitablemente tiene de improvisado y aleatorio. Para superar esos inconvenientes se necesita que el director—autor responsable de la obra audiovi-

sual— reúna a su perspicacia de pensador y a su intuición de artista aquellas condiciones de carácter que le permitan aglutinar al equipo y ejercer con eficacia el mando ejecutivo, condiciones de carácter no demasiado compatibles con la propensión contemplativa y especulativa que suele darse en el «intelectual». Aun cuando éste sea capaz, como a veces sucede, de saltar desde una actitud vital a la otra, desde el plano del pensamiento solitario al de la actuación en grupo, ese salto resultará acaso perturbador por cuanto le obliga a bruscos reajustes psíquicos. No habrá, pues, de qué extrañarse si—tras de algunas frustraciones o experiencias desagradables en el terreno de los medios de comunicación de masas al que quizá acudiera atraído por el señuelo del dinero y fama— el «intelectual» se retrae y vuelve a su aislamiento, donde al menos cree poder darle rienda suelta a su vocación, aunque luego termine por amargarlo la falta de respuesta oficial en que sus librescos esfuerzos se pierden.

Estas son, como decía, dificultades y resistencia inherentes al medio audiovisual, y por lo tanto insuperables. Pero en cambio no parece imposible contemplar una reestructuración del sistema sobre el que la tecnología de la comunicación de masas se encuentra montada, para el efecto de eliminar aquellos otros males que sean

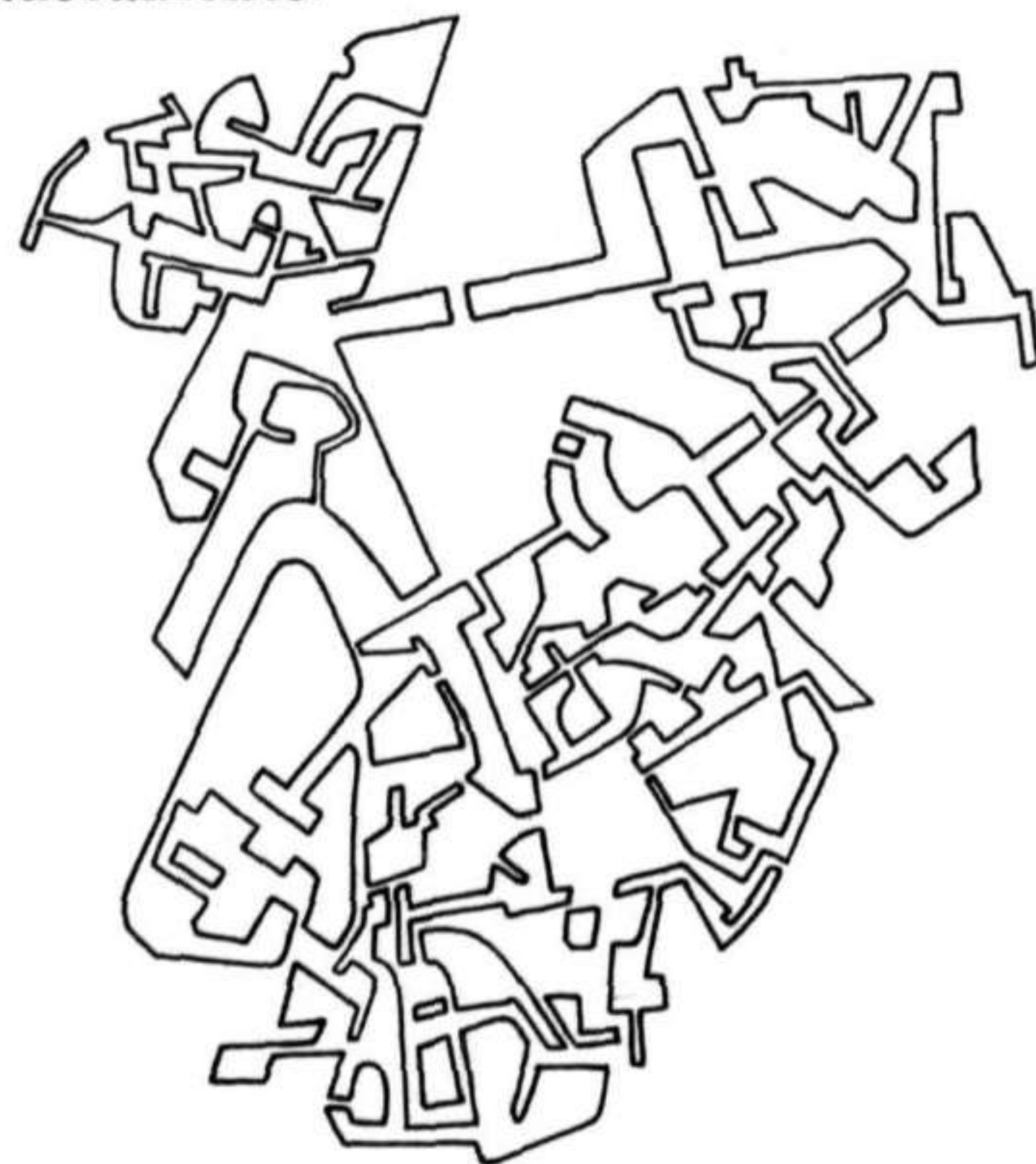
subsanales. El peor quizá, y el que enseguida salta a la vista es —según ya quedó apuntado— la tendencia a rebajar la calidad del producto ofrecido en espectáculo hasta los niveles ínfimos de la comprensión y del gusto donde se alcance el más amplio auditorio. Es ello un resultado del mecanismo económico en la sociedad de consumo. En esta sociedad la inmensa mayoría de la población, que posee unos ingresos relativamente altos y dispone de mucho tiempo libre para su recreo, constituye el potencial adquisitivo indispensable para mantener en marcha la gigantesca industria: es una población de eventuales compradores, a quienes hay que estimular mediante la propaganda y a quienes hay que suministrar entretenimientos que alimenten su ociosa recreación. Ambas funciones están desempeñadas simultáneamente por los medios de comunicación de masas, cuando se encuentran montados sobre el principio de la libre competencia y necesitan disputarse el favor del público. El programa recreativo debe atraer al mayor auditorio posible con el fin de que los anuncios comerciales que lo acompañan alcancen difusión máxima. Estudiosamente, se apelará a los estímulos elementales que son comunes a todos los seres humanos, rehuyendo complejidades intelectuales y emocionales que escaparían a mucha gente, desviándola y ahuyentándola. Sin duda que un creador genial —y en ello está su genialidad— podrá producir obras complejas de sencillez aparente, con múltiples niveles de comprensión: ahí están para atestiguarlo las de un Cervantes o un Shakespeare; pero en la rutina cotidiana el resultado previsi-

ble es una trivialidad creciente en la que popularidad y vulgaridad se identifican.

Por otra parte, los medios de comunicación de masas montados sobre el principio del monopolio gubernamental presentan los inconvenientes obvios de todo burocratismo —sin que, por supuesto, ofrezcan la menor garantía de calidad superior—, sumándose a ellos el peligro de que sean utilizados como instrumento de persuasión política abusiva.

¿Cómo se conseguiría, sin desatender la realidad ineludible de la sociedad de consumo ni incurrir en gratuitas utopías, evitar los daños de una competencia desenfrenada entre gestores cuyo único interés consiste en alcanzar el mayor número de espectadores u oyentes para sus programas, y los daños del favoritismo, de la rutina y demás vicios burocráticos en el caso menos grave, y de manipulación política en el peor caso, si se trata de una dependencia oficial? Para alcanzar una diversificación del contenido de los programas emitidos por los medios audiovisuales destinada a ofrecer servicio idóneo a los distintos grupos sociales, y satisfacer las distintas necesidades y sensibilidades, a la vez que se corrige aquello que, por un inconsiderado deseo de atraer un más extenso auditorio, pudiera fomentar tendencias socialmente nocivas y aun destructivas, deberá buscarse —como en la práctica se intenta en varios países— una combinación de elementos organizatorios donde, a base de equilibrios delicados, quede establecida una jerarquía flexible de valores abierta al público.

Pero esto sería ya materia de propuestas concretas, a examinar y discutir muy cuidadosamente.



V. Cantón 19

PRESENTACION DEL LIBRO

MEMORIA

DEL FLAMENCO,

DE FELIX GRANDE

ANTONIO GALA

FELIX Grande comienza este libro con un elogio casi infinito de la memoria. Para él es, como Cristo dijo de sí mismo, el camino, la verdad y la vida. Es «otra manera de la sangre». Es recuerdo, pero también profecía, anticipación y presentimiento. En ese invento circular y torpe que llamamos el tiempo, la memoria es quien pone la sabiduría, la emoción y el anhelo. Por eso escribe Félix que quien niega su memoria se convierte «en un ser macilento, superfluo, vegetal». Quien niega su memoria se ha negado a sí mismo. Sin ella, ¿qué somos? ¿Qué nos queda? ¿En qué fragmento, en qué vagabundo aerolito, en qué innecesaria tartamudez se nos convierte el alma? Sin saber de donde venimos, ¿dónde iremos? Este libro es, en sus páginas iniciales, como una invitación a la memoria que al lector le es difícil rechazar. De ahí que yo, como presentador, acepte el primero tal invitación y haya de recordar una amistad. Una amistad—quizá tan antigua o quizá más antigua que nosotros mismos—de Félix Grande y mía. No me acuerdo de quién nos presentó: signo claro de que nuestra presentación fue un gesto prescindible, contingente y convencional que la vida ya daba por sobreentendido. Yo miro para atrás y veo a Félix; a Félix y a Paquita, que hoy es Francisca Aguirre. Yo nos veo a los tres, porque quizá aquel Antonio Gala que fui entonces es hoy más de ellos que del Antonio Gala que ahora soy. Y no porque a mí me falle la memoria, sino porque no me falla el corazón ni el sentido común de la justicia: «suum quique tribuere».

Juntos atravesamos la época más abrupta de mi vida. la de más árida apariencia. De aridez

espiritual, amorosa, económica, literaria. Como una hermosa y crecida y omnipresente flor se alzó nuestra amistad, dando razón de ser a muchas cosas que, o no la tenían, o entonces la ignorábamos. Fuimos tan jóvenes que no es posible que hayamos dejado de serlo. Estuvimos tan apretados que no es posible que nos separe nada sin destruir lo más nuestro y memorable de cada uno de nosotros. Cambiaban los paisajes, el grado de penuria, los presidentes del Ateneo, la acidez del vino y su color, nuestra propia vehemencia, los amigos incompatibles o compartidos, los gobernadores civiles, los directores de las revistas, el leve importe de nuestras colaboraciones, los peldaños de nuestra bamboleante escala social, los géneros literarios cultivados, el amor otra vez... Cambiaba todo, acaso todo ha cambiado y seguirá cambiando. Una sola cosa entre nosotros permanece inmutable: la mutua seguridad que nos corre por la masa de la sangre, la perpetuidad de nuestros encuentros imprevistos, la natural fraternidad con que hemos visto y veremos pasar la vida, detenerse la vida, metérsenos la vida—como un cielo y un infierno juntos—dentro de nuestras casas.

Porque ahora ya tenemos casa propia. Ahora ya—quién nos lo iba a decir—tenemos hasta una Casa del Libro, donde no excluyo la posibilidad de que antes cometiésemos algún hurto famélico, y donde en este instante yo estoy presentando un libro en dos tomos, de ensayo—de ensayo apasionado, por supuesto—, del que es Félix autor. Y Paquita es testigo, como antes, más que antes. Somos los mismos y otros y otros y otros. Somos otros y los mismos, los mismos. Porque he aceptado su invitación a la

memoria—sólo por eso y nada menos que por eso—he venido a presentar el libro de su memoria. Orgullosa como si fuera mía. No; más orgullosa que si fuera mía y más orgullosa que si fuera de él sólo. Porque aquí Félix Grande es el vehículo de mucha desdicha derramada, de mucha dolorosa incertidumbre, de muchos miedos, de mucha perplejidad indefensa y mucha humillación. Félix aquí es una mano prestada, una garganta prestada, como es prestada la garganta del cantaor, por la que brota el turbión cenagoso y purísimo de la queja, el chorro vivo del llanto, el desesperado ulular del ser humano inexplicablemente sacudido, la quemante pregunta que deja tras de sí toda injusticia: ¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué?

Pero he venido para desaparecer. Del mismo modo que yo ya no recuerdo quién fue el que nos presentara a Félix Grande y a mí, nadie deberá recordar estos minutos míos aquí hoy. Vosotros comenzaréis una enriquecedora relación con el libro de Félix que yo os he presentado: estoy seguro. Y la comenzaréis justamente cuando yo ya no esté, cuando yo sólo esté citado un par de veces en el libro, materia de archivo ya, disecado en sus páginas por la mágica abundancia—apenas verosímil—de su autor. Autor que será también un Félix Grande distinto del que veis aquí a mi lado. Tal es precisamente el milagro de la memoria: rehacernos a cada instante, reunir lo disperso, identificar los contrarios que somos. Por eso es lógica y exacta la frase de Tía Anica la Piriñaca: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre». Porque el sabor a herrumbre, y a vejez y a mismidad de nuestra sangre es el sabor de la memoria; el sabor del recado transmitido a la oreja de generación en generación; de nuestra inapelable conexión con una casta, con una tierra, con los muertos que guarda nuestra tierra.

De las acepciones que de la palabra memoria da la Real Academia, Félix, como buen titula-

dor, acoge varias en su título. Potencia del alma por medio de la cual se retiene y se guarda lo pasado; monumento para recuerdo o gloria de una cosa; estudio o disertación escrita sobre alguna materia; relación de acaecimientos particulares que se escriben para ilustrar la historia. Primero, porque Félix Grande siempre ha sentido la necesidad de ir a Roma por todo. Segundo, porque si cualquier camino lleva a Roma, quizá no sea llegar a Roma lo que más importe (porque a ninguna Roma verdadera se acaba nunca de llegar del todo), sino el camino y la forma de llegar.

Por eso, Félix Grande se deja fascinar con frecuencia por los ramales del camino principal, como el que ha visitado una ciudad maravillosa y la muestra después a nuevos visitantes y no se resigna a pasar nada por alto—ni una sorpresa, ni el matiz de una nube, ni una cúpula—y retrocede para luego volver, se separa y retorna. Porque en este libro, como en la vida, no está seguro Félix Grande—ni yo—, de qué sea más placentero: si el camino real o sus desviaciones; ni de quién es quien llama real a un solo camino; ni de si el hombre se desenvolvería por ventura mejor sobre caminos irreales. Por eso en este libro también se habla, de cuando en cuando, de flamenco. Pero quien quiere a la col, quiere a las hojitas del alrededor. Y se habla del bandolerismo como escándalo emocional. Y de las marginaciones legales y aterradoras, de cuyo estercolero brota la negra rosa mística. Y de la Reconquista de Andalucía, que pretende ser una liberación—¿de qué?—y acaba siendo una venganza. Y del interminable vía crucis de los inermes, que hace que muchísimo más de media España pueda morir a manos de muchísimo menos de la otra media. De ahí que este libro sea una enciclopedia estremecida y amorosa; un rímero sorprendente de aportaciones; una miscelánea de árboles genealógicos (los Caganchos, los Pelaos, los Talegas, los Loros), y de cautelosas interpretaciones ardientes, y de letras de cantes rezumando sudor y sangre y vida; una colección de escalofríos; un recorrido monumental por nuestra amarga historia; un examen de conciencia; una aportación a la antropología; un peritaje de la pena negra; un inventario de cicatrices provocado por heridas, alguna de las cuales ni siquiera fueron infligidas aún.

Tan evidente es la razón de escribir este libro que no tendría por qué haber sido confesada. No creo que Félix Grande haya hecho nada nunca que no sea por amor. Pero qué gran cantidad de amor embarullado, geométrico, borbollante, iracundo, ternísimo, parcial, reflexivo, insatisfecho, instantáneo y eterno. Qué gran cantidad de amor hace falta para escribir un libro así.

Yo soy de una región acostumbrada a grandes digestiones (no alimenticias, por desgracia, sino históricas). En ella han representado sus brillan-



tes o míseros papeles tantas razas, tantas culturas, tantas religiones; se excava allí y aparecen rosadas piedras molineras árabes, ánforas para el aceite, tartésicas iberas o romanas, candiles de todos, las cenizas de los muertos de todos. Sobre su gleba tanto han pisado los siglos, que los imperios pueden caer sin fragor, apenas levantando un poquito de polvo, como quien se echa a dormir simplemente una siesta. Andalucía, conquistadora de conquistadores, cuando ha sido preciso, ha cambiado de nombre, ha mudado de templo las aras y los dioses, ha mullido en silencio para el vencedor la cama del vencido, ha dispuesto sobre la mesa el pan que había cocido para otro y el aceite. Y se ha puesto a cantar. O quizá a lamentarse. O a echar mucho de menos. Pero cantando, mientras el aire, leve, movía los olivos de su paisaje, que la luna blanquea porque lo acaricia y el sol porque lo lame.

Y una de las esenciales características que el flamenco tiene en común con Andalucía es esa misma calidad de esponjario, esa facilidad para las digestiones a lo largo de su desenvolvimiento: desde lo bizantino y lo hebreo y lo árabe hasta los cantos populares—campesinos o marineros—propriadamente andaluces. Y eso porque

el flamenco no es un *ludus*, sino un *fatum*; porque se trata de una voz aislada y sin paisaje, y porque se trata de una creación colectiva, aunque se cuente en primera persona con una voz individual «esclava del Señor» como en otro grave misterio de la Encarnación. De ahí que para saborear y padecer el flamenco no sea imprescindible distinguir los cantes. Ya que por lo que nos entremece es por lo que no entendemos. (Lo que se entiende no turba demasiado; lo conocido nunca es de verdad terrible.)

Y como Andalucía y como el flamenco, Félix Grande nos da en este libro, por muchos motivos admirable, prueba de su predisposición a las buenas digestiones. Pocas veces me ha parecido tan bien digerida, en efecto, una erudición; tan expuesta sin frialdad; tan entregada como un regalo habitual; tan a pie y tan humana y tan de la estatura del primero que venga y que la lea. A lo mejor lo que le pasa a Félix Grande es que escribe divinamente bien.

Por eso, como amigo, como andaluz, como *aficionao*, como lector y como español, no le puedo decir a Félix otra cosa que lo que él dice al terminar el primer tomo de este libro: «Muchas gracias, de todo corazón.»

EL CADEJO, MITO NICARAGÜENSE

EDUARDO ZEPEDA-HENRIQUEZ

EL pueblo de Nicaragua es «todo oídos», porque aún «se deja llevar de la corriente» de la oralidad. Su genuina cultura sigue siendo mitología, ficciones que se cuentan de padres a hijos. Y esos cuentos «de nunca acabar» estimulan la inventiva de los nicaragüenses, hasta ser habitual entre nosotros «salir con un cuento», en el sentido de justificarnos con fábulas ante los demás. Culturalmente, pues, aquel pueblo suele «tocar de oído», y, desde luego, sólo por culpa, por la máxima culpa de quienes no le enseñaron a leer. Pero aquí se alude —con tristeza, por cierto— a lo que dice nuestro refranero: «No tiene la culpa el loro, sino quien le enseñó a hablar.» Y, justamente, el loro o la lora —en femenino, como nosotros la nombramos, acaso para galantearla— podría ser nuestro animal heráldico, símbolo vivo de la tradición oral nicaragüense; ya que también la lora es el animal doméstico por excelencia en Nicaragua. ¿No es lícito, además, relacionar un especial cultivo de ese sentido estético que es el oído con la invencible vocación poética de nuestra gente? ¿Si hasta por paradójica, la mejor defensa de aquel pueblo está en «hacerse el sordo», parapetándose, como otro Minotauro, en el laberinto del oído! «No, tatita, serán los oídos que te chillan», le contestan los hijos, en son de reproche, a nuestro Güegüense —«máscara» de come-

dieta folclórica, pero criatura primigenia del ser nicaragüense—, cuya fingida sordera es más que un medio para complicar la trama o atar el «enredo», y, por supuesto, bastante más que un truco para desatar el humor. Vale añadir, entre paréntesis, que el Güegüense es el «peor sordo», o sea «el que no quiere oír». Se trata, por ello, de una voluntad de conservación y no de un instinto; de una salvación consciente de la propia personalidad, que no debe asociarse a la del «gracioso» de la comedia clásica española, mero contrapunto del personaje central. Porque la sordera de aquel mito de nuestra nacionalidad es todo un carácter, un protagonismo y un modo de ser; nunca un hábil recurso destinado sólo al entretenimiento.

Estábamos, sin embargo, en eso de que el nicaragüense necesita aparentar que no oye, porque se halla condenado a escuchar como nadie. En efecto, una de las muletillas más características de nuestro lenguaje es el «te cuento», y así no queda más remedio que aprender a escuchar. Pero el colmo de quien sabe escuchar es fingirse «duro de oído», para que le repitan el cuento. Y no se olvide que la tradición oral es, por esencia, repetitiva. De ahí que al nicaragüense lo que le entra por un oído, «no» le sale por el otro, sino por la boca. Diríase que el destino de aquel pueblo, constantemente amenazado en su identidad histórica, es permanecer atento; ser un pueblo que «se fija», como allí decimos de la lora. El nicaragüense, por otra parte, no suele ser locuaz. Como hombre que vive escuchando, no es de los que hablan sin parar; pero sí puede reconocérsele como dichero o dicharachero. Porque el dicharacho y el dicho tienden, precisamente, a volver a decirse. En este sentido, nuestro pueblo se repite a sí mismo, con la monotonía de aquella naturaleza de dos estaciones. Y así se explica el abuso que hay en Nicaragua de la partícula «re», que hasta cuando lleva intención ponderativa equivale a mencionar algo dos o más veces. Allí también usamos, como en España, «requemado» o «rebueno»; pero, además, se dice «remaduro» o «retemplado» (por «alentado», «confortado»...), e incluso la palabrota nacional, que entre nosotros tiene únicamente la significación de «fastidiado», se convierte con frecuencia en «rejodido».

Todo ello viene a cuento de que no debe resultar extraño que muchos de

los mitos nicaragüenses que llamaremos «escatológicos» sean mitos típicamente auditivos. Ahí están, por vía de ejemplo, la Llorona, con sus quejidos de «quijongo» —el contrabajo nativo de nuestra música popular—, o bien la Cegua, con sus «chirridos infernales», «voces y maullidos», «horrendas carcajadas» y «silbidos», de los cuales habló Rubén Darío en el poema que tiene el nombre de este fantasma de mujer. Es cierto que en todos los países hay espantajos que se oyen, además de verse; pero es raro que asimismo se den, como sucede en Nicaragua, «aparecidos» que no aparecen por ninguna parte; «fantasmas» que no son tales, conforme la etimología griega, que sólo significa «visión» fantástica, «imagen» o «espectro». Es el caso de nuestro Cadejo, «que todos hablan de él, pero nadie lo ha visto», según el refrán nicaragüense. El hecho mismo de que el Cadejo ande en Nicaragua de boca en boca o «de dicho en dicho» corrobora su carácter de mito puro,

como verdad existencial comunitaria y permanente. Y esto a pesar de su «naturaleza» escatológica, es decir, aquella que pertenece al «plus ultra» de la condición humana, a la ultratumba; la «naturaleza», en fin, de todo mito originario y no de aquellos por extensión. El Cadejo es un mito de la muerte nicaragüense, y por lo tanto, vinculado a una realidad concreta, porque nuestra muerte «está ahí»; esa «muertequirina» con que nuestro pueblo expresa su mestizaje, sin darse cuenta de la redundancia. Pero tal mito responde también a un impulso metafísico ancestral, seguramente el mismo que había movido el cacique Nicaragua a preguntar a Gil González esto que transcribe Gómara: «Dónde habían de estar las almas, y qué habían de hacer una vez fuera del cuerpo, pues vivían tan poco, siendo inmortales» (*Historia general de las Indias*, 1.^a parte). Y, por añadidura, se trata de un mito arraigado en la moral de nuestra sociedad provincial. Porque el Cadejo —escribe Alfonso

Valle, en su *Diccionario de Habla Nicaragüense*— «salía a asustar a los trasnochadores callejeros». Su presencia, pues, parece una forma de escarmiento ejemplar para la «gente de mala vida».

Ahora bien: así como las cargas eléctricas de distinto signo se atraen, esas verdaderas cargas de profundidad que son la vida y la muerte, también «se tocan». Por ello, nuestro mito de la muerte resulta, de algún modo, un mito vital, en la medida de la creación, de lo ab-origen. A decir verdad, el Cadejo, para los nicaragüenses, es un pecado de originalidad o un remordimiento de conciencia histórica. Ese mito es el pasado hecho presente, y vale la pena vivirlo, en tiempos de furiosa «desmitificación», puesto que su presencia casi genética condiciona nuestras costumbres. Más aún: modifica nuestra cultura, que tiene mucho de «misterios», de habladurías y de consejas. «Para no cansarte el cuento» es una frase habitual del nicaragüense,



que vive «cuentaando» y que, por lo mismo, teme aburrir a su interlocutor. Nuestra cultura es ritual, en el sentido de la costumbre. Es, sobre todo, un «culto» a la fabla y la fábula, que están, precisamente, en la raíz etimológica del mito. Por algo, «mito» y «rito» se diferencian sólo en una letra. Así, en aquellos relatos, los hechos tienen apariencia de hechizos, de diabólica ceremonia. No se sabe si el Cadejo puede presentarse en forma de hombre, bestia o demonio, por la sencilla razón de que «nadie lo ha visto». Sin embargo, en una versión de esta leyenda, nuestro mito adopta casi la figura de un animal híbrido del macho cabrío que preside los aquelarres y del can Cerbero, guardián de los infiernos, del imperio de Hades. Fernando Buitrago Morales, en sus «Pasadas» —o relatos de lo que él ha visto al pasar y, a la vez, imagina—, lo llama indistintamente «perro del Malo», «cabro malo» o «animal desconocido», el cual se anuncia con «el ruido sordo y arrastrante de su trote cabruno». Y el mismo autor nicaragüense llega a describirlo como «ofreciendo la brillantez de una piel netamente negra con el capricho de una barriga y de un pecho nítidamente blancos y un par de carbunclos, vastas brasas, por ojos». Pero Buitrago Morales tiene buen cuidado de advertirnos que «por lo menos ese parecido le encontró» y que «sólo poquísimas personas alcanzan a conocerlo». Y, al respecto, conviene asimismo citar lo que nos recuerda Alexander Eliot: «La función de guía de almas (psicopompos) fue también asumida por animales como el perro o el lobo; del mismo modo, Anubis cumplió una tarea similar en la mitología egipcia y los demonios buenos y malos, que acompañaban al hombre a través de su vida, defendían el alma ante el juez de los muertos» (*Mitos*).

A su vez, Pablo Antonio Cuadra, en un ensayo titulado «Los Toros en el Arte Popular Nicaragüense» (*Cuaderno del Taller San Lucas*, núm. 4), vio en el Cadejo un caso de licantropía, asociándolo a una variante del mito de Licaón, el sanguinario rey de Arcadia que Zeus convirtió en lobo. Homero no habla de esa metamorfosis, pero pone en labios del personaje una frase terrible: «Debo de ser odioso al padre Zeus...» (*Il.*, XXI, 74-96). Ovidio, en cambio, sí nos cuenta la leyenda del hombre-lobo, del cual dice que «sigue siendo la imagen de la ferocidad»

(«*Met.*», I, 230-239). Pero es en la mitología nórdica, en el lobo Fenris, donde se halla relacionada esa bestia con lo demoníaco, como símbolo del desorden y del espíritu del mal. Y si hubiese que buscarle figura corporal a nuestro Cadejo, no sería exactamente la del lobo, sino la de un perro, ya mencionado por Oviedo, cuando refiere las prácticas de brujería en Nicaragua: «e tienen por averiguado entre los indios, que estos texoxes se transforman en lagarto o *perro* o tigre, o en la forma del animal que quieren» (*Hist. Gral. y Nat. de las Ind.*, XLII, 12). El cronista añade que, al interrogar a un indio sobre el rapto de un niño español, «dijo que sí, que texoxes eran; porque... los había visto, que eran dos animales grandes, el uno blanco y el otro negro». «... e halló el rastro de las pisadas de los dichos animales, como de perros grandes...» (*Idem*). Por supuesto, esos «perros grandes» no se parecían a los «perros mudos» indígenas (¿nuestros «mapachines»?) que tanto interesaron a Oviedo, aunque sí a los temidos perros de presa de Pedrarias Dávila, probablemente lebreles y mastines. La imaginación del pueblo haría con facilidad lo demás, pasando del mastín o «perro lobo» al lobo de «hocico diabólico» —que dice Darío—, y de éste al hombre-lobo, dado el precedente de los primitivos «texoxes». Un nuevo paso, y se caería en la confusión entre el Cadejo y el «infame lobo del demonio». ¿Y por qué no mejor el coyote, que es el lobo america-

no? Así tendríamos un coyote fantasmagórico, además de un Tío Coyote, que es también el personaje tradicional de muchos cuentos de los indios de Estados Unidos; personaje hispanizado por Coronel Urtecho, como «el animal Quijote». Pero el caso es que ya tenemos en Nicaragua un coyote «aparecido», y por añadidura, vinculado a ritos infernales, en la leyenda de la Teodora Coyota, muy distinta de la del Cadejo. Nos la relata Nicolás Buitrago Matus, en su obra «León, la Sombra de Pedrarias». Se trata de un curioso mito, según el cual una vecina de León de Nicaragua, Teodora Moraga, se descarnaba —literalmente— de sus formas femeninas, en la embrujada noche, quedándose en puro esqueleto, para luego vestir la carne, la piel y los instintos del coyote. En cierta ocasión, sin embargo, el agua bendita y unas reliquias colocadas sobre aquellos verdaderos despojos de su imagen de mujer, la dejaron para siempre transformada en coyote mitológico:

*Dormite, mi niño,
cabeza de ayote,
si no te dormís
te come el coyote.*

Todas estas leyendas son mestizas, y se remontan, cuando más, a mediados del siglo XVIII o al despertar del XIX, como señala Buitrago Matus. La contemporaneidad entre las mismas hace, pues, que tiendan a barajarse. Es lo natural, y por tanto ello no debe desnaturalizar unos mitos que, como el del Cadejo, nos conducen al manantial común de la muerte y la vida. No tratemos de ver en nuestro Cadejo una reproducción de los animales totémicos, a no ser que se tome el sustantivo «animal» por su revés etimológico de «ánima». Dijérase que el Cadejo es un «alma en pena», con esa entidad platónica, incorpórea, de un más allá de «aquí no más». Porque el mito puro es pura poesía, nombre en el origen, conjuro y ensalmo. El mito se clama y se recita como un exorcismo. Cuando nuestro pueblo dice «Cadejo», sube el nivel de su credulidad, de su fe mítica, donde se hacen presentes el maleficio y el beneficio. Por consiguiente, la palabra «Cadejo» (con mayúscula) está conectada, al menos, a una realidad moral. Pero, antes que nada, el Cadejo opera como una realidad lingüística en Nicaragua, con fuerza de evocación coral o comunitaria, que ha influido, sin duda, en el comportamiento



PEPI SANCHEZ

histórico de los nicaragüenses y que sigue creando verdades objetivas en el orden de la sabiduría de la vida, lo mismo que en el artístico. Aún más: «El proceso mediante el cual las imágenes míticas afloran del inconsciente a la conciencia—como indica Furio Jesi—constituye, cuando se trata de mitos genuinos, también una determinante de equilibrio humanista entre inconsciente y conciencia» (*Literatura y Mito*).

Por lo demás, al Cadejo se le atribuye igualmente el poder estar en varios sitios a un tiempo, como para asegurarnos de que no aparece en ninguno. Y acaso por ello se inventó la palabra «encadejado», la cual designa, literalmente, al poseído por el Cadejo, al que lo lleva consigo, como en el caso del «endemoniado». En cambio, si se hubiese querido dar la idea de una «visión» quimérica, podríamos haber usado la expresión «jugado de Cadejo»—o algo por el estilo—, así como decimos «jugado de Cegua», y no «encegado», para referirnos a la persona a quien «le ha salido» este otro personaje mítico de largos dientes y de cabellera larguísima de vieja. Y el ser invisible del Cadejo o su propio estar dentro del «encadejado», adquieren pleno sentido en el hecho de que al general Emiliano Chamorro se le conociera en Nicaragua por «El Cadejo», no a manera de un simple apodo, sino porque, en cierta época, la gente rústica de nuestro pueblo creyó de veras que ese caudillo de guerras civiles y presiden-

te de aquella república tenía poderes mágicos, los cuales le permitían no ser localizado por quienes iban con la orden de capturarlo; hallarse de modo simultáneo en varios frentes de batalla, o estar en primera línea de combate sin ser alcanzado por el fuego del enemigo. «A tal señor, tal honor.» Al burlador de la muerte, un mito de la muerte, que produjo, paradójicamente, aquel grito popular que más ha surcado los aires nicaragüenses: «¡Viva Chamorro!» Porque allí se abusa del grito callejero como para compensar nuestros «oídos sordos». Y recuérdese que pronunciar un mito en voz alta es una forma ceremonial de reclamar su existencia misma; de crearlo de nuevo en su verdad de origen, y de que tenga vida en lo más íntimo del hombre o que se manifieste. De cualquier forma, se trata de desentrañar el mundo y de apropiárselo: «El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo—escribe Mircea Eliade—vive en un mundo 'abierto', aunque 'cifrado' y misterioso. El mundo 'habla' al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos» (*Mito y Realidad*).

El lenguaje y el mito funcionan iluminándose mutuamente, por ser los dos—como ha precisado Cassirer—«formas ideadoras» o «órganos de la realidad», que nos imponen el esfuerzo «de comprenderlos en su interacción, de entenderlos en su dependencia y en su independencia, ambas relativas» (*Mito y Lenguaje*). Por eso, no es ocioso contrastar cualquier «iconografía» del Cadejo en el propio signo lingüístico, que es tal signo, precisamente, por tener en propiedad y asociar en nuestro espíritu una significación y un «significante»; en este caso, el sentido de la voz «cadejo» y la imagen sonora de la misma, las cuales, a su vez, se asocian por atracción recíproca, aunque se distinguen entre sí rotundamente. Pues bien, Corominas sospecha que el término «cadejo»—de dudosa etimología—se deriva de «cadarzo» («seda basta de los capullos enredados»), en virtud de un cruce de este con la palabra «madeja». Sea de ello lo que fuere, la verdad es que «cadejo» significa en lengua española «parte del cabello muy enredada», «madeja pequeña» y «conjunto de muchos hilos para hacer borlas». Está claro que esas acepciones no pueden emparentarse ni remotamente con la carga semántica del Cadejo de la mitología nicaragüen-

se. Allí el Cadejo se ha caracterizado como un ser invisible y extrahumano, o se le ha confundido con el perro negro (los «sobos de manteca de perro negro») de nuestra brujería.

Y aquí conviene apuntar que las dicciones terminadas en «ejo»—sean rigurosamente diminutivos o no—resultan típicas del lenguaje vulgar nicaragüense. Baste saber que abusamos del término «pendejo», hasta volverlo palabrota corriente, conforme las acepciones segunda y tercera que trae el Diccionario de la Academia («El que va para viejo, va para pendejo»); que al muchacho inquieto o travieso le llamamos con el diminutivo mestizo «pilguanejo»; que allí decimos «berrejo», aplicando tal vocablo a la persona de aspecto débil y de mal color o verdoosa, y que empleamos «alicroje» a manera del despectivo peninsular «bichejo», referido asimismo a la persona de mala índole. Otro ejemplo sería el adjetivo castellano «parejo», al que nosotros recurrimos con inusitada frecuencia, y que abunda en nuestros dichos: «Duro, tieso y parejo» (modo de referirse a una forma de proceder enérgica) o «No hay que dar brincos estando el suelo parejo» (para advertir que no existe motivo de alarma).

En cuanto a la versión del Cadejo con figura de cánido, hay que observar que es producto de un error fonético. Como del latín «catellus» («cachorro») se derivó el arcaísmo «cadiello», que el Diccionario de Autoridades, en 1726, había definido como «perro», y que, en su forma «cadillo», tiene en la última edición del léxico oficial el significado de «perro de poco tiempo»; se cometió la equivocación de creer que «cadejo» también procedía, como una variante, de aquel término latino. Con dicho antecedente, incluso es posible que en Nicaragua se haya partido de otra falsa etimología popular: un imaginario cambio de «caNejo» en «caDejo». Pero resultaría demasiado caprichosa la transformación de esa «n» intervocálica y simple en una «d» fricativa—de suyo vacilante—, porque ya se sabe que suelen permanecer intactas las consonantes nasales y líquidas, como en el caso del hipotético «caNejo». Por lo demás, el propio Lazare Sainéan supuso que la palabra «cadejo» (en portugués, con el sufijo «exo») provenía de «catellus», aunque sin explicar—como apunta certeramente Corominas—la transformación de «ellus» en «ejo».



Pese a lo dicho, nuestro Cadejo sigue siendo un misterio, una maraña, como de «muerte-quirina» que asusta, sin dejarse ver. «Cadaverejo» y Cadejo, a un tiempo. Y permítaseme la broma de ese vocablo despectivo y de la arbitraria síncopa o «fuga» de sonidos, que se ha quedado en aliteración. Al fin de cuentas, lo de «cadaverejo» se inspira en la intencionalidad con que Ru-

bén usara—en su autobiografía—el latinismo «cadaverina». Mas también responde a la quintaesencia del Cadejo que nos da el refranero de Nicaragua, como si se tratara de una ceñida definición. Según eso, el Cadejo tiene el rostro de la muerte: un inconfundible rostro en hueco. Y por algo le acompaña el perro de la muerte, ese que Jung dice haber visto en una pesadilla, y que es apenas la sombra que proyecta la misma muerte, un aullido apenas, como en el verso dariano:

*una ilusión que aullaba como un perro
[a la Muerte
(«Marina»)*

He aquí, pues, un mito y su sombra. Porque a los dominios de la muerte se les llama, precisamente, «el reino de las sombras»; reino del cual el hombre de Nicaragua sólo ha podido regresar a medias: como un ser inmaterial

o adoptando una terrible forma, tan o más espantosa cuanto más deshumanizada. Así se han multiplicado, entre nosotros, las versiones del mito del Cadejo, pues cada campesino cuenta su «historia de encadejados». Aquel pueblo se desvive por relatar leyendas de ultratumba, y en esa paradoja del «desvivirse» está la vida de nuestra muerte, la de llevarla con nosotros, pero exhibiéndola a diario, como impúdico «vademécum». Ello equivale casi a vivir doblemente sentenciados a muerte, a destrucción y muerte. ¿Será acaso el Cadejo quien desata nuestras catástrofes? Lo cierto es que tal mito puede ser el vencedor de sí mismo—por mucho que nos ronde y nos aceche con puntualidad—, siempre que sea verdadero mito, creación poética, vale decir, «canto de esperanza». Puesto que no somos nicaragüenses por estar expresados en esos mitos, sino por haberlos creado.

PASOLINI

EL DIRECTOR ES LA ESTRELLA

MANUEL CAMPOY

El director es la estrella reza el título de un libro—que hemos visto al paso en alguna librería y que no recordamos bien—, un libro dedicado seguramente a estudiar a varios realizadores cinematográficos. Abrimos un periódico de hace unos días y leemos: «La hoy privilegiada figura del autor-director.» La expresión «cine de autor» se halla también de moda de unos años a esta parte. A este respecto—la importancia del director en la confección de la película—el cine no ha cambiado desde tiempos lejanos. Pero es ahora cuando el director, como estrella, se ha apoderado de las páginas de los diarios. Sin esta fama tan ostentosa de que hoy gozan, los directores de cine siempre han significado lo mismo no sólo para los hombres de la industria y los profesionales, sino también para los adeptos al cine como espectáculo. No habrá que puntualizar que nos referimos a unos adeptos cultos, más o menos cultos. Pertenecen estos adeptos a la clase de personas de las que se dice que «siguen la marcha...», siguen la marcha de un arte o de una actividad cualquiera. Y se sigue la marcha buscando cada día en el periódico las noticias de la actividad que interesa. Hace bastante más de veinte años—hace veinte años el que suscribe tenía esos mismos años—ya seguíamos nosotros la marcha del cine. Y la seguíamos con un apasionamiento sin duda mayor que el presente. En realidad el apasionamiento ya no existe. Sin que hagamos nuestro el parecer de Azorín, el cual opinaba que al ir al cine no hay por qué prestar atención al título de la película, pues todo se ha de olvidar pronto. Si las películas se han de olvidar rápidamente, es lo que dice Azorín, ¿para qué molestarse en retener un título? Todo esto es pura exageración; pero Azorín lo

ha escrito. Azorín replicaría que no había que entender su afirmación literalmente; que es bueno llamar a las cosas por su nombre. La intención, sin embargo, queda clara. Azorín no acudía a los cines de estreno. Entraba, a ciegas, en algunos locales de sesión continua del centro de Madrid. Esta frecuentación fue corta, de unos pocos años. Y Azorín pagaba esta entrada a ciegas en los cines—con desdén al local de estreno, al conocimiento previo de lo que se va a ver—; la pagaba a veces con el pequeño disgusto de tener que levantarse y marcharse, porque la nulidad de la película se le hacía insoportable. A nosotros no nos ha ocurrido a menudo tener que abandonar una sala de cine por lo insufrible del espectáculo; en la adolescencia, sin tiempo para haber asentado nuestras ideas, la novedad de todo y el ocio de esa edad—que no conoce el dolor por las horas perdidas—, nos hacía verlo todo sin mayor impaciencia ni irritación; pero en seguida, antes de entrar en la plena juventud, fuimos cambiando; la impresión de novedad se esfumó en unos cortos años y empezamos a experimentar desabrimiento por la inconsistencia y pobreza de la generalidad de las películas; dejamos de ser asiduos del espectáculo y en adelante seleccionamos lo que habíamos de ver. Y si dijéramos cuál es nuestra relación actual con el cine tendríamos que hablar del hastío y el aturdimiento que nos provocan tanta imagen vista... y no vista, por lo menos no contemplada, ya que en el cine no se detienen las imágenes el tiempo suficiente para ser contempladas; ahora desistimos de ver no sólo el grueso de la producción—nunca lo hemos visto—, sino incluso ese lote de películas consideradas importantes cada temporada; pese a los ditirambos de

los comentaristas, no significan esas películas nada; sólo añaden confusión a la confusión, y si las vemos, al cabo de unos días advertimos que ya están olvidadas; mejor dicho, esas películas ocupan un lugar en la mente—sin fruto alguno—y, por tanto, nos robaron inútilmente un tiempo; al fin nosotros no padecemos de aburrimiento y amamos inmensamente la lectura; nos limitamos, pues, si no a esas siete películas que, según Buñuel, pueden verse en un año, sí a un número no muy alejado del citado (Buñuel piensa que veinticinco películas son demasiadas). Importa que volvamos para acabar al enunciado de este párrafo. El director es la estrella, sí, pero, como decíamos atrás, ello no es de hoy, sino de siempre, en el sentir de los más conscientes espectadores. El espectador culto de hace veinte años, de hace cuarenta años, conocía el nombre del director cuya película iba a ver. El director era una garantía, o no lo era, para el producto que ofrecía la cartelera. Y hace veinte años a nosotros, que entonces vivíamos en una ciudad pequeña, nos ocurría que en ocasiones experimentábamos el deseo de ver una película, y nuestro deseo había de quedar muchas veces defraudado, porque no había un solo nombre de prestigio en las películas que aquel día brindaban los cines. Quiere esto decir que conocíamos ya a los directores, los buenos directores, y seguíamos su marcha. En una palabra, desde muy pronto—en la corta historia del cine—el director ha sido la estrella para el público minoritario.

PASOLINI

Pasolini es uno de estos directores que son estrella y que se convierten en estrella. Su nombre, además, tras-

ciende con intensidad al gran público. Hoy, en realidad, esto sucede con todos los directores, los que son efectivamente estrellas y los que no lo son y, sin embargo, quieren ver sus nombres —o lo ven sin poner en ello ningún empeño especial— en las marquesinas de los cines, en las viñetas de los anuncios cinematográficos, con caracteres bien grandes. Nos sonreímos al ver en las referidas viñetas la expresión «un filme de...», cuando el director no es estrella, sino uno del montón, un inaguantable confeccionador de productos en serie. Pese a expandirse la nombradía de los directores-estrella universalmente, no se sabe, en el fondo, mucho sobre ellos.

Algunos no pasan de ser un nombre: de lo que está detrás de ese nombre lo ignoramos casi todo. Pero otros —los más personales— hacen familiar incluso su pergeño físico; sus ideas se hacen conocidas, y de modo aún más explícito que en sus películas, por medio de la labor de la prensa, a través de entrevistas, declaraciones... ¿Y ha meditado el lector —que será también espectador— en qué partido militan todos estos directores-estrella tan famosos, decimos los del momento, los que ahora están en candelero? No se asuste nadie, pues no vamos a contar quiénes se hallan a la derecha y quiénes a la izquierda. En general, estos hombres militan en

el gran partido de la libertad. Creemos que no hay un solo gran director —para nuestro gusto— que haya virado enteramente a diestra o siniestra. Recordamos perfectamente el comienzo de la fama de Pasolini, el comienzo de su fama fuera de las fronteras italianas. Esta fama se la proporcionaba el cine; sin las películas, Pasolini, más allá de Italia, no hubiera sido nada. La celebridad de Pasolini en España la hicieron los periódicos y las revistas, y no los cines, por la aplastante razón de que casi todas sus producciones, duras como la vida misma, no eran admitidas en España. Desconcertó Pasolini en sus inicios. Por una parte llevó la figura de Cristo a la pantalla,



Pasolini. Dibujo de Nicolás Gless



por otra pareció que simpatizaba con cierta política, absolutista en lo económico como en lo moral. Respecto a su mérito, no provocó menos dudas: muchos, equivocándose, lo creyeron un advenedizo—fea palabra—en el campo cinematográfico. Era, para éstos, un escritor que tenía el capricho de querer dirigir. Después—y lo pudieron ver en seguida los espectadores o catadores de cine de mayor sensibilidad—se ha comprobado su valía como realizador y que su introducción en el cine obedecía a una afición real por las imágenes. Y algo después, ya en los últimos años, realizadas sus principales películas, se comprobó también que ya no era posible, ni por asomo, adscribir a Pasolini con ninguna política, con ninguna creencia. Pasolini, como a todos nos pasa, había ido viviendo, había ido acumulando experiencia, hasta arribar a una gran independencia: no era, al final, más que un buen artista en este arte ni seguramente muy fácil ni seguramente muy difícil de narrar en imágenes. Y si se ocupó de Cristo, también realizó más adelante, en *El Decamerón*, una especie de palinodia: recuérdese aquel feliz instante—feliz por el ingenio que exhibe—en que el pintor, interpretado por el propio Pasolini, sentado a la mesa entre los religiosos, mira a su derecha y a su izquierda, y viendo a éstos hacer la señal de la cruz, sin imitarlos, se lleva la mano a la cabeza y se rasca la coronilla con un dedo, en señal de perplejidad. Y si en sus declaraciones o en los actos de su vida dejó traslucir alguna inclinación por el absolutismo político, con *Saló* borró cuanto pudo, en ese sentido, decir o hacer. Pasolini había nacido en 1922; hacia los treinta años de edad vino—desde provincias—a Roma. Escribió novelas, guiones cinematográficos, artículos; pronto pasó a la realización de películas: su camino, a partir de entonces, es el que ya conocen todos. Y habrá que dedicar algunas palabras a su asesinato. En 1975, Pasolini apareció muerto en una playa cercana a Roma. La muerte de Pasolini se parece a las restantes muertes—ya sabe el lector—que los periódicos de España reseñan: en España estas muertes son numerosas; lo serán igualmente en países como Italia, Francia o Inglaterra. Pasolini condujo a aquel paraje solitario a un desconocido. Los dos datos—soledad y desconocimiento—son fundamentales en esta clase de sucesos. Porque el hombre o el joven de identidad ignorada—o conocido secretamente, que es lo mismo—puede ser un individuo de instintos brutales, un asesino o un malhechor. En oca-

siones, el hombre-Pasolini—el lector nos entiende—se deja acompañar incluso de dos desconocidos a la vez; es jugar con la muerte. No se apesadumbe el lector a hacer reproches. No diga que estos hombres se lo buscan ellos mismos. Es cierto que muchos de estos hombres son o muy temerarios o muy ignorantes: no, indudablemente *no siguen* cada día en el periódico *la marcha*... de los sucesos, una sección que les convendría repasar. Pero el lector, como cualquiera, gustará del amor, y si no lo tiene en casa andará en su persecución fuera de ella. ¿Y no ha meditado el lector que la naturaleza humana es una, y que lo único que cambian son las circunstancias a que están sometidas las personas? Usted, lector, si fuera homosexual, obraría exactamente igual que esos hombres que tienen la desgracia de ser asesinados. Es imposible pasarse la vida en guardia, receloso, preso de la cobardía, midiendo cada paso. Los políticos, ante los atentados, ante los crímenes que se someten contra ellos, comentan con filosofía: «Son gajes del oficio.» Igual argumentan los homosexuales. ¡Cuánta tinta gastaron los periódicos en la muerte de Pasolini! Finalmente, como sucede a menudo, nuestra curiosidad quedó despierta e insatisfecha: no supimos por qué motivo aquel joven, el presunto homicida, mató a Pasolini. En estas muertes, cuando el criminal es atrapado, si no medió la intención de robo, las razones que suele aducir son enteramente absurdas. Ningún juez admitirá que una negativa—la del muerto a conceder algo que se le pidió—o, por el contrario, una solicitud de amor que recibió el matador, unido todo ello a cualesquiera otros lances que se produjeran—tal alguna amenaza verbal proferida por la víctima con la mira de zafarse de la desdichada situación—, puedan servir de atenuante a un asesinato. (No debe entenderse la anterior como que seamos partidarios del máximo rigor; de modo opuesto, creemos que debieran imponerse siempre—en toda clase de transgresiones—las mínimas penas, y estamos convencidos que a esto tiende la justicia.) Resulta curioso registrar el modo tendencioso con que cierta prensa comentó la muerte de Pasolini: hablamos de España. Es una prensa—no deseamos aludirla claramente—cuyos columnistas nos miran, desde una pequeña fotografía, con una sonrisa de miel. Parecen decirnos: «Pero, ¿no veis que éste es el mejor de los mundos?» Pues esta prensa, demagógicamente, quería hacer culpable a Pasolini de su propio asesinato. ¡Qué pintoresco es

esto! Mientras los que escriben buscando la imparcialidad experimentan angustia al advertir los errores en que hayan podido incurrir, hay quienes vuelven al mundo del revés en medio de la mayor tranquilidad. ¿De qué manera el propio asesinado puede ser culpable—sólo porque sí, o sea sin distingo alguno—de su asesinato? He ahí el misterio. Se trataba en esta ocasión de enfatizar, una vez más y por la dicha prensa, sobre el amor que placía a Pasolini, y ni más ni menos que si Pasolini se hubiera creado ese amor y no se lo hubiera dado la Naturaleza. Estamos, pues, todavía en la época de la fatua negación. Además, la noticia de uno de estos asesinatos tan notorios, como es el de un Pasolini, se redactan—en el sentido que venimos criticando—intentando presentar como un acontecimiento excepcional el lance que lo motivó. La realidad es que, encuentros en la noche y entre hombres en sitios solitarios o poco concurridos, y más en las grandes ciudades, son cosa absolutamente vulgar, que ocurre a diario.

EL MUNDO ARABE: LAS MOSCAS

¿Las moscas?, se preguntará algún lector. Las moscas, sí. El último estreno en España de Pasolini, *Las mil y una noches*, invita a escribir algo sobre las moscas, ese insecto del cual el diccionario, sintéticamente, nos dice que es «muy común y molesto». Seguramente que no ha de pasar mucho tiempo antes de que los diccionarios deban introducir alguna modificación en la información que brindan sobre las moscas. Porque las moscas, siendo todavía comunes, lo van siendo menos que en épocas pasadas. No hace muchos años—las personas que hoy son maduras, maduras en edad, lo saben—era difícil estar en una habitación donde no hubiera, al menos, unas cuantas moscas. Al presente es fácil permanecer en una habitación sin que veamos aparecer una sola mosca. ¿Y no es en verdad sorprendente que este insecto sucio, «molesto», haya sido, y lo sea todavía, compañero del hombre? Pero el Planeta no es uno. Y la desaparición de las moscas corresponde a Europa y corresponderá a otros lugares del mundo con una civilización similar a la europea. Pero, desde luego, la desaparición de las moscas no ha alcanzado aún al mundo árabe. Un mundo al que no han llegado las costumbres ni la higiene europeas es un mundo que no puede verse libre de las moscas. Y la película de Pasolini lo muestra a las claras. Vemos a las moscas

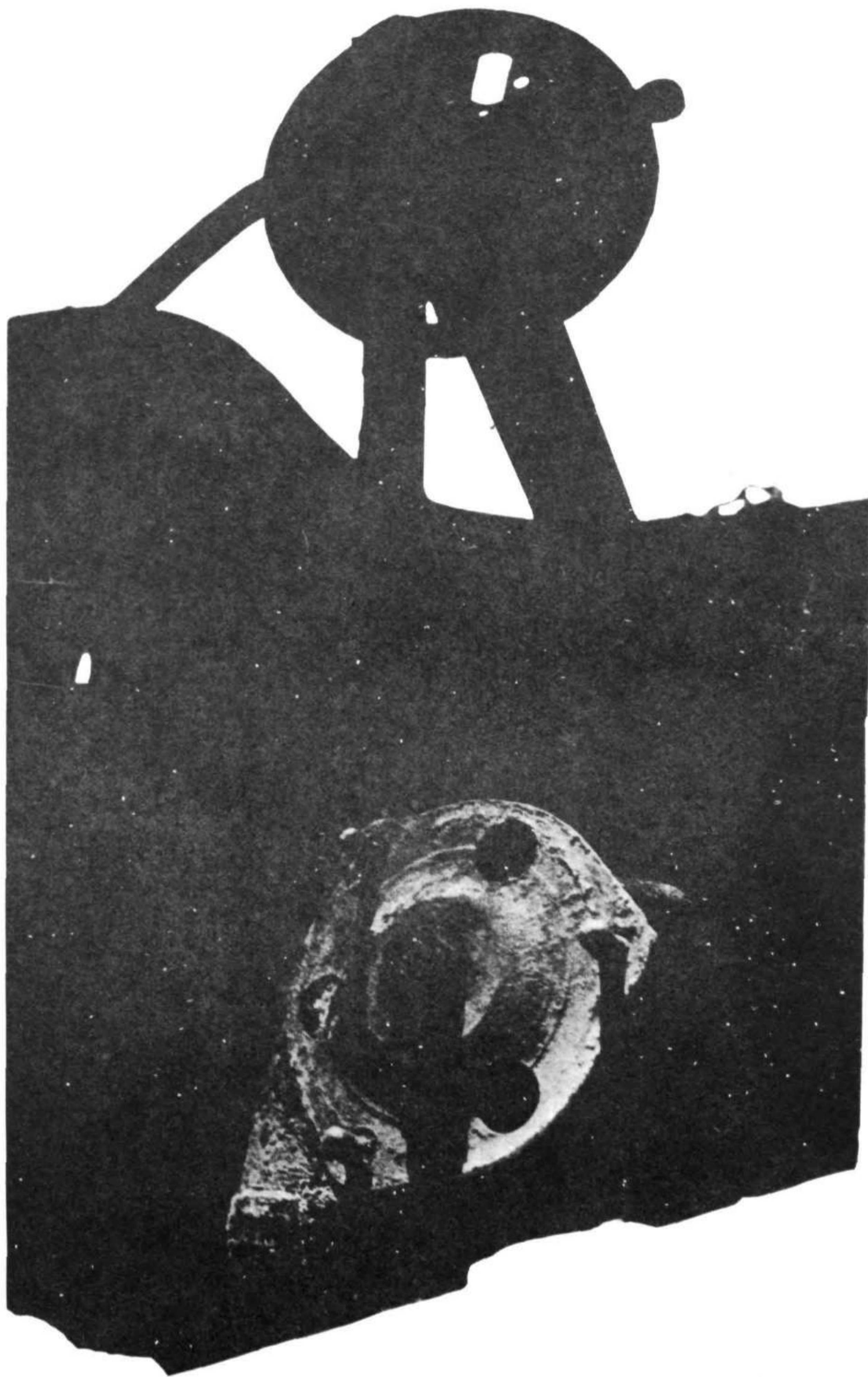


Foto Angel Ubeda

posarse en el rostro e incluso en la punta de la nariz de los actores. Y ello porque Pasolini ha rodado su película en países musulmanes de Oriente. ¿Cómo echar a las moscas del lugar en que se filma? Se habrá reparado que, si bien las moscas nos acompañan cotidianamente, en el cine no se las admite. En los estudios, si las hay, se tiene buen cuidado de espantarlas. Una mosca, en la pantalla, provoca entre los espectadores la irrisión. Pasolini, en este caso, pensamos que no se ha inquietado por la presencia de

los enfadosos insectos, aceptándolos como un detalle realista. Las moscas conjugan perfectamente con los ropajes abigarrados, con las comidas realizadas sobre esteras o en mesitas bajas, con las calles de arena, con la limpieza deficiente, con la abundancia de desperdicios en los exteriores de las viviendas. Si Madrid, con ser Madrid, es decir, una de las principales ciudades de Europa, ve sus calles afeadas por los papeles que las gentes, en su negligencia, arrojan al suelo—afortunadamente sólo son papeles, pero papeles que es injustificado tirar existiendo papeleras por doquier—, imagínese cómo estarán las calles de las ciudades, pueblos y villorrios de ese vasto mundo, el árabe, que se extiende desde el Atlántico al Indico. Las moscas, naturalmente, se encuentran aquí en su propio ambiente, el ambiente que las hace crecer y multiplicarse. Y bien, volverá a preguntar algún lector, ¿es éste modo de escribir sobre una película? Y hasta es probable que exclame para sí: ¡vaya extravagancia! ¿Y por qué?, replicamos nosotros. ¿No es todo esto más interesante que esos comentarios fríos, abstractos, aburridos—sin contacto alguno con la realidad que nos rodea—, que, indefectiblemente, nos encontramos siempre al leer sobre las películas? Por otra parte, no podríamos escribir nosotros sobre la película de Pasolini como los comentaristas al uso, porque ni se nos admitiría ni, para nosotros, nuestra satisfacción, valdría la pena. Entonces, ¿cómo escribiremos para salirnos disertando sobre un director y una película, del surco común? Justamente como venimos haciéndolo. ¿Se lee mucho en Europa este libro famoso, *Las mil y una noches*? No nos preguntemos si se lee en el mundo árabe, pues sin duda éste es un mundo sin lectores. Nos parece que en Europa la nombradía de este libro la han creado artificialmente los propios traductores de la obra. Pero el libro, si encuentra traductores, ¿encuentra por igual lectores? Pese a las bellas y lujosas ediciones—aunque generalmente con el tipo de letra diminuto que espanta a los lectores, y no sólo a los hipotéticos lectores del libro que nos ocupa, sino de otros muchos libros—, creemos que *Las mil y una noches* es un libro muy poco leído por los europeos. Atraído por su fama, el europeo intenta leerlo, pero el mundo que le ofrece es demasiado distinto al suyo, y al enfrentarse continuamente, a lo largo de las páginas, a la inverosimilitud, a la fantasía, a la puerilidad, se hastía y desiste de la lectura. Leyendo *Las mil y una no-*



ches, abriendo el voluminoso libro al azar y leyendo algunos relatos, nos parece estar viendo revolotear a las moscas, de las que su autor o autores no nos hablan. Y con las moscas, la pobreza o la vida calculada, necesariamente frugal; el trazado laberíntico de las callejas e incluso de las propias viviendas, el carácter entre hierático e infantil de las gentes que pueblan este mundo, tan diferente al europeo, en lo externo—tipos, vestimenta, arquitectura—y en lo interno, el referido carácter, la especial idiosincrasia, que crean otra mentalidad y otras costumbres. Pasolini pudo leer entero el famoso libro o asesorarse sobre algunos relatos que le convinieran para realizar su película. Y a pesar de las críticas que comentaristas superficiales han hecho a Pasolini, críticas relativas a que Pasolini, según esos comentaristas, muestra más el desnudo masculino que el femenino, el espectador consciente advierte el respeto de Pasolini—al elegir las historias—hacia esa masa heterogénea que constituye, cualquier día, en cualquier país, el público de los cines. Dicho está con ello que lo que abunda en la película son las relaciones entre el hombre y la mujer, con desdén, por parte de Pasolini, a la oportunidad única de presentar en extensión el amor que ocupaba su pensamiento. Desde luego, Pasolini no desaprovecha del todo la ocasión, y su obra calca no sólo el original en el que se inspira, sino el propio mundo árabe real en la naturalidad de ciertas costumbres. Que no son costumbres: son... instintos.

SALO

La última realización de Pasolini ya tiene un título en España: es la primera película secuestrada en nuestro país. Desaparecida la censura, es de suponer que asistiremos de vez en cuando al secuestro de una obra cinematográfica. No caigamos en la tentación de decir, vulgarmente, que España no se acaba nunca: y a propósito, como es natural, del reseñado secuestro. Porque España, felizmente, se acaba de colocar, respecto a la libertad de expresión, a compás con la generalidad de los países europeos. Y la misma película ha estado secuestrada en su país de origen, ha tenido dificultades en Inglaterra... En París se permitió su exhibición en un solo local. Medidas hay de los políticos que hacen sonreír. ¿Por qué en un local y no en varios? ¿Para fastidiar, quizá, a los habitantes de otros barrios de París que desearan ver la película? El cine tiene su público, en los cines están siempre las mismas o casi las mismas personas. ¡En un solo local! Extraeremos una lección o moraleja del secuestro de *Saló*. Lo que digamos vale tanto para España como para cualquier otro país en que la película se secuestre. Estos embargos, de películas en este caso, embargos excepcionales, si tienen trascendencia para quienes invirtieron su dinero, no la tienen para los espectadores ni para la vida cultural de un país. Se prohíbe o se embarga lo más notable realizado en una tendencia cualquiera—peligrosa o poco familiar todavía—; se prohíbe, por ejemplo, *Saló*. Pero... a la

vez se ven en todos los cines, en multitud de películas, hechos parecidos a los descritos en la producción vetada: como esos hechos, igualmente terribles, no ocupan toda la trama de las obras a que pertenecen, estas obras no encuentran obstáculo para su proyección. ¿Quién detendrá una marea? Pues la cultura, el avance de la civilización es como una marea que el político—freno de la vida—no podrá detener jamás. Estas prohibiciones, estos secuestros, sirven solamente para hacer ostentación del principio de autoridad. ¿Qué le puede importar a España no haber visto una de las películas más famosas de los últimos años, *La dolce vita*? ¿Estaría España en otro sitio que donde está si la hubiera visto? Ni una prohibición ni dos evitan nada: la cultura y el ambiente general de una nación son los mismos que si las prohibiciones no se hubieran producido. Todo sigue por su camino. Con mucho mayor motivo, en el mundo de hoy, un mundo de rápidas comunicaciones en que las gentes, en los países en que existe libertad para salir de ellos, libertad para viajar, traspasan por millones las fronteras. La influencia de una obra determinada existe, aunque la obra no haya sido permitida en un país, porque cientos de miles de ciudadanos la habrán visto en el extranjero. Y precisamente entre esos ciudadanos estarán, sin duda, los que más mano tengan en el mundo del espectáculo, de la cultura. Consagraremos unas líneas a *Saló*, que hemos visto fuera de España. El espectáculo que ofrece—no es, en verdad, un espectáculo—es demasiado horrible. Sólo desazón y tristeza se siente ante este cúmulo de violencias y maldades. En ocasiones se hace necesario apartar la vista de la pantalla. (Pero nunca el arte de Pasolini, en la narrativa en imágenes, había sido más depurado, más perfecto.) ¿Qué pretendía Pasolini? Aparentemente, revolverse contra el nefasto absolutismo político. El error—si es error—habrá estado en utilizar, con ese propósito, a Sade. Porque el propio Pasolini queda traicionado. Y es que no puede dudarse de que él se complace en realizar ciertas escenas, tan horribles como todas y cada una de las que componen la película. ¿Y acaso Pasolini—hombre de alguna imaginación literaria—no era capaz de trazar un argumento en que con libertad, con alegría, y no por la coacción de los fusiles, como en *Saló*, se pudieran desarrollar algunas de las escenas, las mismas escenas, de *Saló*? Y preguntamos esto por la evidente ambigüedad que se desprende de la película, como insinuamos atrás.

JOSE CABALLERO





Acaso soy la negación de mí mismo.
La impaciencia de lo desconocido.

Alertado,
descreído.

Al filo mismo

de la angustia en que vivo.
El clavo que se hunde en la madera.
La desidia del camino recorrido.

Un jardín geométrico.

No tan geométrico.

Nada geométrico.

Destruído por el tiempo. Sembrados de cansancio
los caminos.

Ya no recuerdo cómo era.

¡Aguarda! ¡Espera un poco!

¡Todavía un poco!

¡Inútil geometría!

Indiferencia

de todo lo sabido.

De todo lo que me costó tanto,

y comienza su ruptura, en algo tan insignificante
como una piedra.

Tropezar, recoger y contar piedras de río,
pulirlas con la mano.

Dejarlas olvidadas,

con una conciencia de vacío.

JOSE CABALLERO

1979



LEZAMA LIMA Y SU "EMBRIAGUEZ MISTERIOSA"

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

Con fino olfato, no sé si poético, pero seguro que político, decidió Fidel Castro, en contra de muchos juicios adversos, la publicación de *Paradiso*, obra que dio universalidad a su autor, el cubano José Lezama Lima, y que supuso un tanto cultural para la revolución castrista. Con este detalle, dado el contenido formal de la novela-poema o del poema-novela, los presupuestos revolucionarios del arte cambiaron de matiz. Revolución y escritura en libertad eran compatibles. En la práctica de la obra literaria cabe la objetividad, formal y estéticamente concebida. Fidel Castro supo recabar para sí, en tal ocasión, el prestigio que, de otra manera, *Paradiso* le hubiera robado.

¿Y no arrancó de ahí, podemos preguntarnos hoy, toda una factura renovadora del quehacer literario, allende y aquende los mares? Hace años que las estructuras narrativas bucean en el trasfondo nunca lúcido de la unidad poemática, discursiva y autoaniquiladora, capaz de generar en su propio transcurso niveles que se fundamentan en otros anteriormente yugulados. La obra transmite entonces el ritmo germinal más próximo al centro fecundante. Y esto es, en resumen, el último cometido de la poesía de Lezama Lima: hacer que el poema sea un espejo amplio, o lo más abierto posible, de las varias y encontradas fuerzas energéticas que actúan en el cerebro y comportamiento de su autor.

Tal tentativa arranca, por lo menos—y esto es de sobra conocido—, de las páginas finales del *Ulises* de Joyce. Pero hay que recordar aquí también la «poétique de la Voyance». Rimbaud admiraba a Baudelaire, de quien decía que era «le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu». Sin embargo, le reprochó más de una vez su formalismo a la antigua, poco acorde, según él, con los nuevos descubrimientos de la irracionalidad: «les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles». Por eso se lanzó el joven «vidente» hacia otros hemisferios, más allá de las convenciones humanas y sociales, hacia un «objetivismo» atento a la voz de «L'Inconnu».

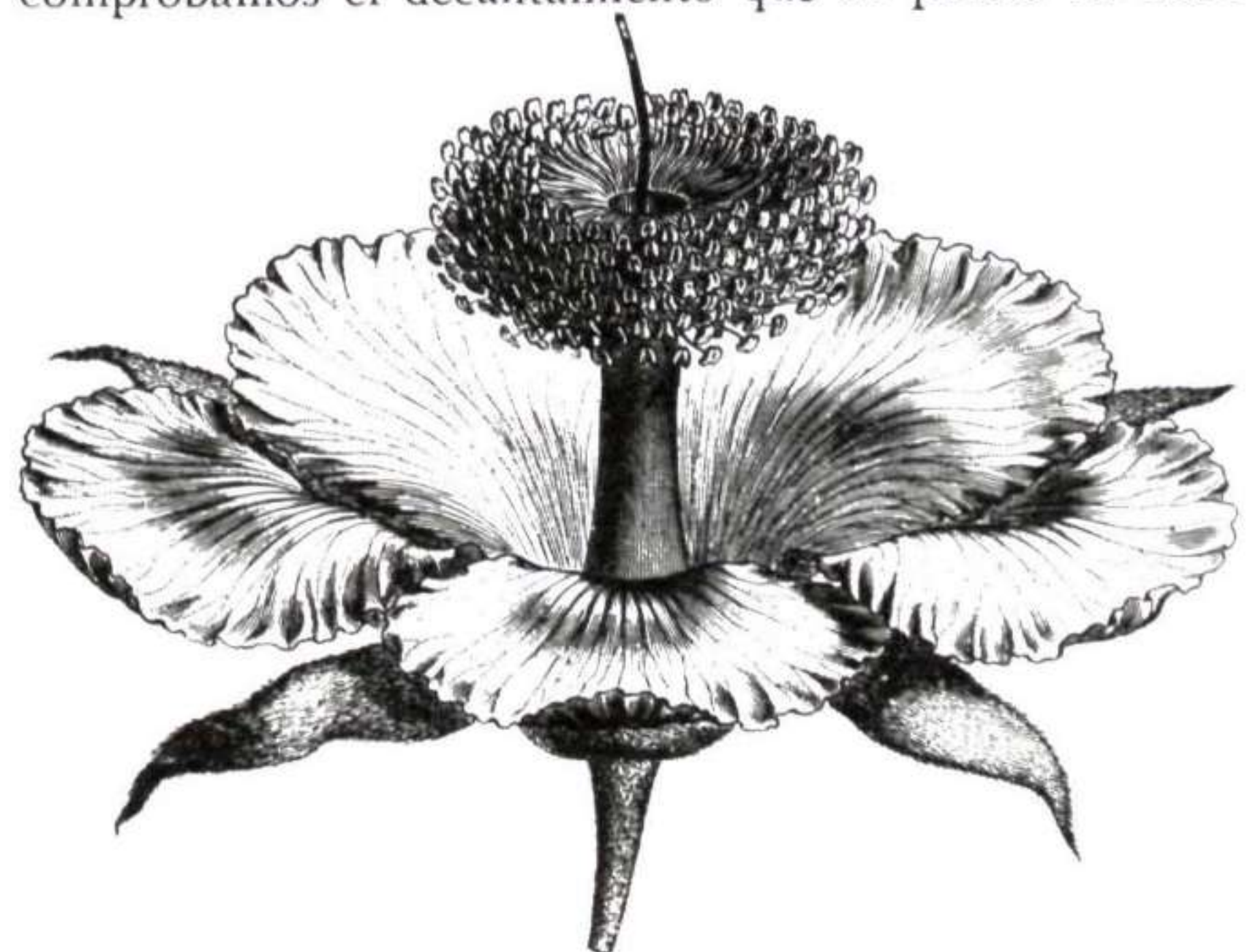
Con esto quiero decir que en el término «objetivo» o «poesía objetiva» caben, desde hace tiempo, discursos puramente irracionales y autónomos, evidencia que ignoran muchos teóricos de la praxis. Las mentes de corto alcance y oído agudo acostumbran a distinguir sola-

mente los efectos retóricos, la charla o vecindario que todo poema lleva encima; asimismo los de mente afilada y oído corto proceden al revés, excluyendo el griterío. En cualquier caso, sufre la obra por alguna de sus partes. En cuanto a Lezama Lima, podemos decir que fue el interés político quien supo salvar las razones poéticas de *Paradiso* frente a las sinrazones políticas de poetas y críticos.

¿Y para qué todo este preámbulo? Para situar lo mejor posible el «hermetismo» y la difícil lucidez de su obra, el «antipopularismo», como podría decir alguien al leer poemas posteriores a las *Aventuras sigilosas* (1945). La intensidad de la intuición y la llamada de lo desconocido exigían una vez más revulsivos formales, que en este caso vinieron apadrinados por el surrealismo francés.

Lezama Lima es el polo opuesto, por muchas razones, a Nicolás Guillén. Sus obras son dispares, aunque no del todo, si partimos de una concepción profunda de la poesía. Las dos son altamente rítmicas, pero por cauces diversos. Captar, gustar e interpretar un ritmo básicamente fonomorfológico y apoyado en los ritmos tribales de la comunidad es, hasta cierto punto, fácil. Más difícil resulta lo mismo en cuanto a sintaxis y semántica, como es el caso de los poemas de Lezama Lima. Las recurrencias melódicas son, sin embargo, más asequibles, si bien dilatadas e intelectualizadas, frente a las bailables y nerviosas de Nicolás Guillén.

Al releer estos *Fragmentos a su imán*—obra póstuma—, ya que no basta con leer a Lezama Lima, sino que es obligado entrar una y otra vez en sus escritos, comprobamos el decantamiento que su poesía ha sufrido



do en los últimos años. Atrás quedan los ecos de *Enemigo rumor* (1941) o de la *Muerte de Narciso* (1937). Pero también se exprimen los espacios porosos, aunque melódicos, de libros posteriores, tales *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960). El verso se concentra en este imán por intensificación; tanto, que en ocasiones se acerca al puro dictado de la conciencia, una conciencia muy alambicada, al borde de la contradicción entre el puro juego, la más tierna afectividad y la grave sentencia humana.

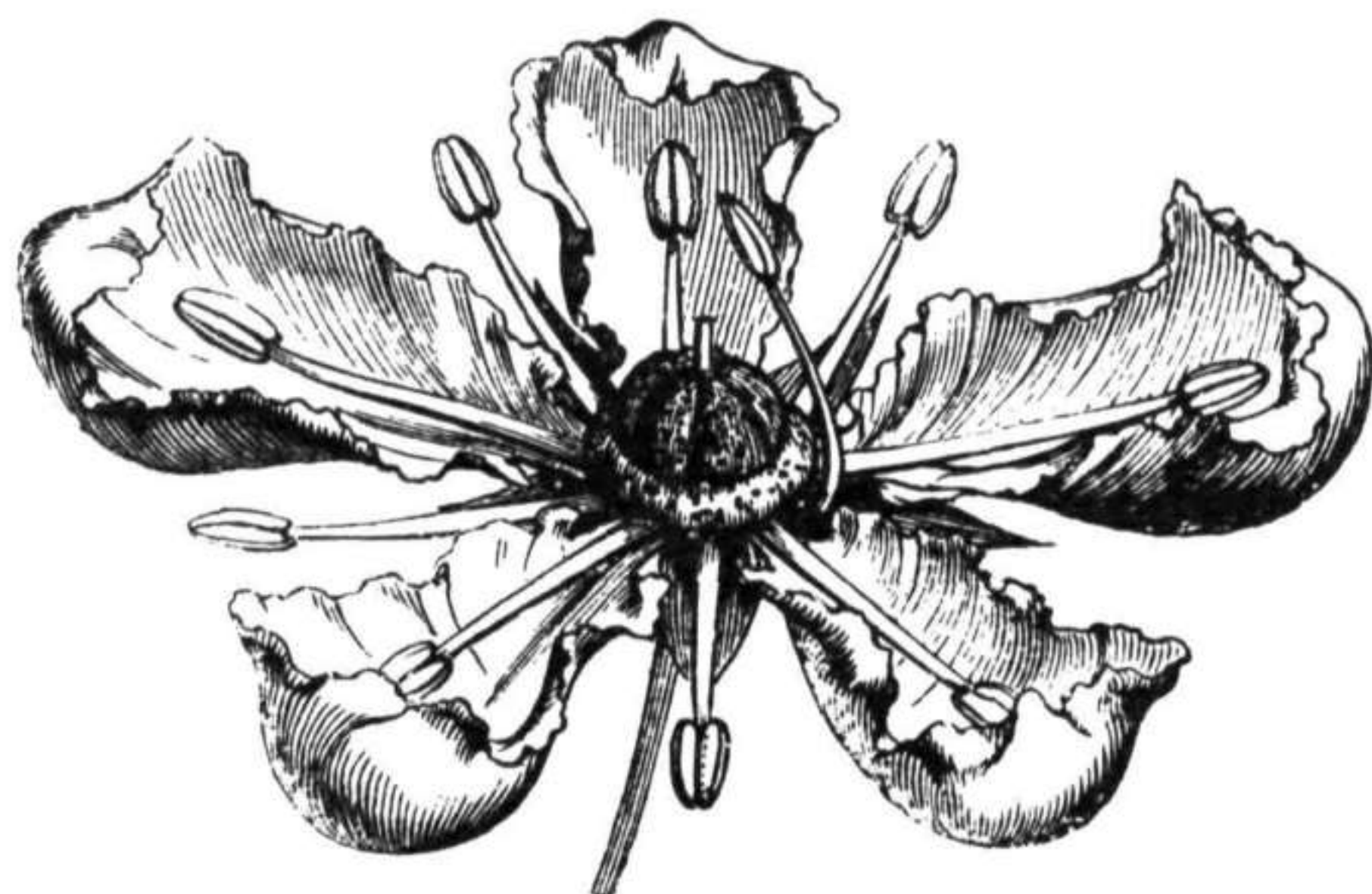
LA VIGILIA DEL SUEÑO

A pesar del barullo inicial que estos poemas evidencian, avanzada la lectura se nota una espontánea naturaleza de asunto cotidiano. ¿El porqué de tanto alambicamiento? Saber que detrás de cada cosa hay algo, una sombra que puede estar en consonancia o reñida con aquélla.

Lezama Lima ordena la realidad con mirada cósmica. Los seres nunca son solos, son en sus relaciones. Por éstas sabemos de la irresistible unidad a que todo aspira. Conviene recordar aquí dos versos que anuncian en 1949 —pertenecen a «Poema», del libro *La fijeza*— la poética de Lezama Lima: «Sus espirales sólo pueden desear / una concentración cremosa.» Entre la fugacidad de las formas y su retorno constante está la presencia unitaria del hombre, centro integrador del universo. Esta idea de la integración a través de la «imagen» la recoge en una carta a A. Alvarez Bravo, donde dice: «Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades» (1).

El universo poético surge en el sentido evocador de la palabra y del ritmo. Es real navegación del hombre en el mundo, del espíritu en la materia, entrelazados: «la embriaguez misteriosa», retina que une en la imagen el reflejo de lo invisible y caprichoso; que separa, en la misma imagen, lo ya trenzado: «los dos oleajes», el del sueño y el de la vigilia, unidos mediante la imaginación. Cada plano tiene su original dialéctica metafórica. El de las visiones, barroquizante; el de los sueños, surrealista. Y los dos se juntan, como observa Cintio Vitier, generando nuevas mitologías, nuevos mundos interpretativos. Igual que Octavio Paz, Lezama Lima —o aquél como éste— busca una integración de las fuentes, occidental y oriental del pensamiento creador. Por una parte, la ironía, el salto burlesco y la imagen sentenciosa; Orfeo, el macho cabrío de Goya, que aquí es un marsupial de Oceanía, y hasta cierto esperpentismo velado. Por otra, el salto de la imaginación, la metamorfosis vegetal, animal o astral. Pero, también por ambas, coincidencia de cauces e igual misión reveladora: de lo visible a lo invisible, pasando por la luz: «La luz es el primer animal visible de lo invisible»; de lo presente a lo ausente; de la plenitud al vacío o *tokonoma*, identidad final de los contrarios: de la vida y de la muerte, del bien y de su ausencia.

«Me duermo, en el *tokonoma* / evaporo el otro que sigue caminando.» Este poema, el último del libro y también el último que escribió Lezama Lima, se titula



«El pabellón del vacío». Sobre la imagen del símbolo japonés que representa la presencia del vacío en la casa —un agujero en la pared—, proyecta la inquietante aguja de la esperanza: «No espero a nadie / e insisto en que alguien tiene que llegar.» Ese otro u otra cosa parece reducirse en el poema a las primigenias sensaciones e intuiciones infantiles, camino comprensible en una mente de cultura occidental, acostumbrada a ver en el verse y no a ver en el cegar. De hecho, la presencia de la madre y de la esposa-madre, así como de todo el mundo femenino tiene sobrado relieve en su obra. Creo que el *tokonoma*, al margen del influjo oriental, puede interpretarse —me refiero al concepto que encierra— como una prefiguración de la muerte, uno de esos estados vivenciales en los que la vida, al reducirse progresivamente, inaugura —ya no ella, sino la ausencia a que da paso— un caminar inverso, perdido o evaporado en las brumas del olvido.

«LA CONTRADICCIÓN DE LA POESÍA»

El engranaje poético de Lezama Lima es harto difícil. Hay que entrar varias veces en los textos para poder salir con algo en los ojos. Practica una poética divergente, incondicionada, oblicua y contradictoria: «Cada palabra destruye su apoyatura / y traza un puente romano secular.» De esta manera, el salto operado entre el referente y el sustituto puede alcanzar un segundo y hasta tercer grado de metaforización, apoyándose frecuentemente en la sucesión sintáctica. La referencia se pierde en aras de lo connotado, que avanza en el texto por contradicción o abismales separaciones entre los términos. El campo semántico se amplía a cualquier elemento de la cultura y respiración caprichosa del poeta, nada dadivoso en cuanto a concesiones. El lector debe hacerse previamente con la situación y el contexto para poder después, al releer la obra, gustar de su contenido. Estamos ante la posibilidad de la propia autonomía poética.

Negando o destruyendo las apoyaturas de lo establecido, crea una contradicción que ha de resolver el universo de la obra. Nada de lo que aparece es como aparece —viejo problema del Barroco, juego de imagen y metáfora, de reflejo y construcción, de espontaneidad y artificio—. Las cosas y sus sombras están dissociadas.

Lo mismo ocurre en el campo de la imaginación, entre «los dos oleajes» anteriormente citados. Y en tal punto interviene el acto metafórico espejo de todas las uniones realizadas en la naturaleza a través del amor y de la energía cósmica, que une los contrarios. El acto metafórico resuelve o incrementa la disociación establecida, al mismo tiempo que traduce el viaje dialéctico, errante, que opera en la intimidad de la creación. De este modo se funden, como señala Cintio Vitier, el pensamiento mágico y la naturaleza, lo real e irreal, el surrealismo y el barroco. Por una y otra esquina salta la imaginación en cabriolas que evidencian ternura y misterio. El foso latente entre los dos planos provoca imágenes serpénticas, así como el corrector de realidad truncada que es la fantasía promueve metamorfosis a lo Walt Disney. Y todo eso en una estructura lingüística que tanto parte de lo evocado, de lo que quiere ocultar u oculta, como de la misma fluencia de las palabras, autónomas en gran medida, propias de una escritura en libertad, temperamental muchas veces e intencionada otras, cuando no las dos fundidas en maravilloso acierto lírico, como en el poema titulado «Los fragmentos de la noche» o «Nacimiento del día».

CORPOREIDAD

«La inmortalidad es una sombra / que brota incesantemente del cuerpo». El cuerpo es elemento de suma importancia en la obra de Lezama Lima. En varias de sus composiciones se hace eco del respirar universal, de la profundización de los órganos corporales, sobre todo ojos y manos, en la sustancia del universo. Los cuerpos se funden en cópula boreal, y las relaciones entre las cosas están vistas como roces eróticos; hasta la rotación terrestre aparece como «un coito universal».

Tal corporeización del universo, que lo es también del conocimiento, recupera para la mente preteridas razones

biológicas de otras épocas. Coincide con las últimas es-
tribaciones del existencialismo francés, concretamente con la filosofía de Merleau-Ponty. El cuerpo se convierte en catalizador metafórico de la realidad. Su presencia irradia efluvios hacia el poema, que también busca sus razones biológicas. En «Las imágenes posibles» (1948) dice: «Todo lo que el hombre testimonia lo hace en cuanto imagen, y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas» (2).

Tanto por el lado de la mente como por el del cuerpo, es decir, a través de la integración cósmica que es el hombre, se testimonia una espiral ascendente cuya imagen más perfecta es la creación, anidada en el poema. Desde tales presupuestos no se concibe una estética anuladora. Hemos apreciado el final visible de esa ascensión, el *tokonoma*, invisible, por cierto, a medida que el ser se extingue. De 1966 data un texto en el que nos habla de la imagen como resurrección, opuesta, por tanto, al ser mortuorio y anonadador de Heidegger: «Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección» (3). Se refiere, como podemos deducir, a la poesía en cuanto posibilidad o despliegue potente de la imaginación y de lo real concreto.

Queda ahí, en su obra, esa espiral sin destino confirmado, volátil, pero que arrastra toda la historia del hombre. Al margen de gustos o disgustos versales, la poética de Lezama Lima se presenta como uno de los intentos más integradores de resumen y síntesis vital en la literatura del siglo xx.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

(2) *Ibid.*, pág. 185.
(3) *Ibid.*, pág. 189.

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

LOS CAMINOS HACIA UNA POESIA DIFERENTE

JUSTO JORGE PADRON: *El abedul en llamas*. Hyspamérica Ediciones. Editores Mexicanos Unidos. Madrid, 1978.

Cuando desde el comienzo del ya tan próximo Tercer Milenio se pueda mirar el conjunto de la poesía española del siglo xx. se observará

lo que más de una vez se ha sugerido: que se trata de un nuevo Siglo de Oro para la poesía escrita en España. Lo que nos ocurre es que vivimos todavía inmersos en esta galaxia lírica, que no cesa de crear, y nos falta perspectiva para poder ver su resplandor conjunto, aunque la intuición nos lleva, con clara seguridad, hacia lo que en un mañana muy próximo será certeza.

Vivimos en un siglo extraordinario en cuanto a la creación poética en español. Y quiero ceñirme solamente a España, pues Hispanoamérica contribuye, también, con nombres de significación lírica original y profunda: Gabriela Mistral,

Rubén Darío, González Martínez, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz.

Pero, sin salirnos de España, lo que la poesía del siglo xx nos da es una constelación lírica de singular estremecimiento: Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Antonio Machado, León Felipe; la Generación de 1927, con Guillén, Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Emilio Prados, Altolaguirre; los poetas de 1936, con Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Vivanco, Ridruejo, Carmen Conde, y hay que agregar a los poetas de

la primera generación de la posguerra, como Bousoño, Valverde, Hierro, Celaya y otros.

Doy este rápido recuento porque me gusta repetir estos nombres y porque resulta indispensable la referencia para hablar de un poeta como Justo Jorge Padrón, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1934, y cuyo primer libro aparece en 1971: *Los oscuros fuegos*, accésit al premio «Adonais» de 1970.

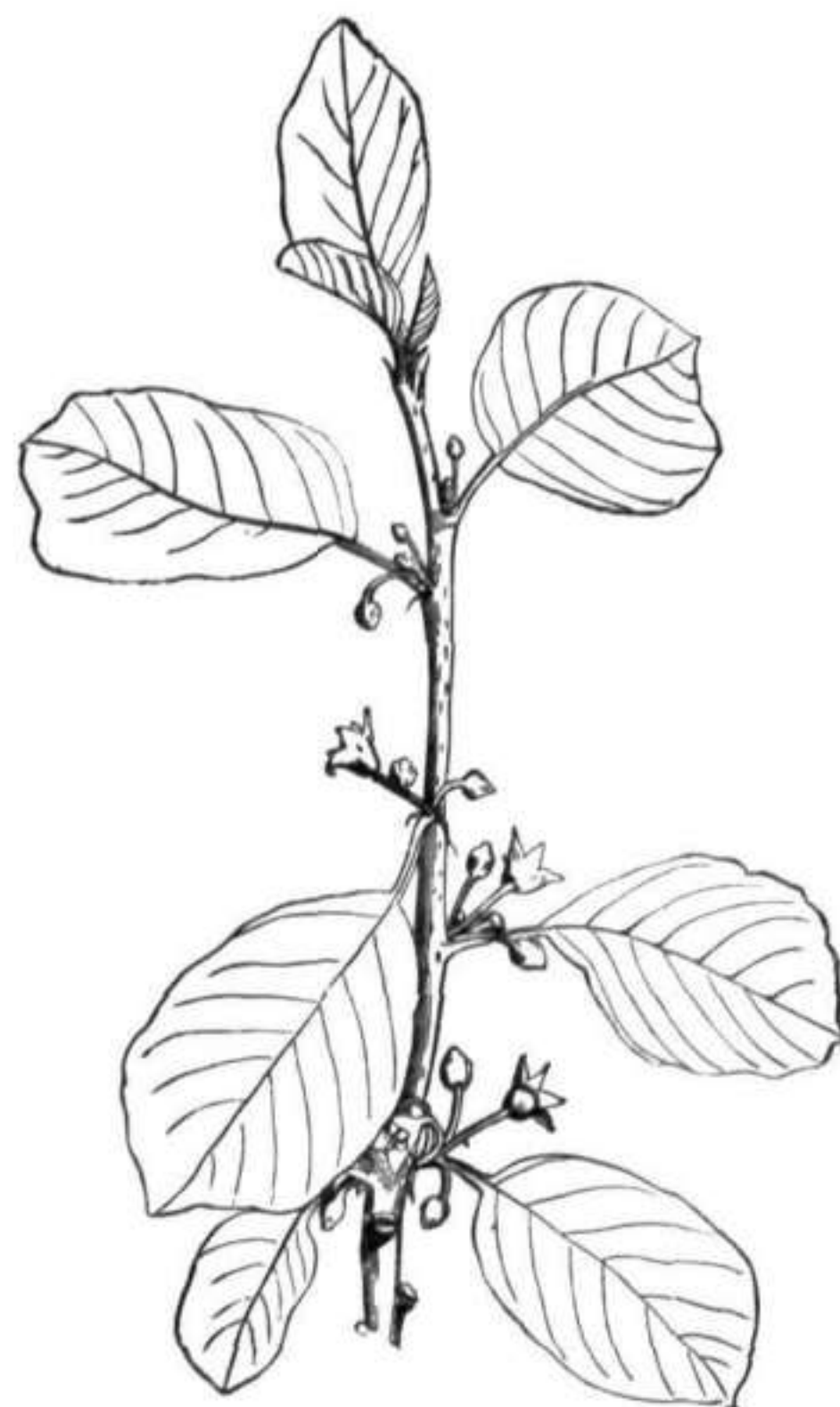
Tanto los poetas de los años cincuenta como los poetas de los años sesenta y setenta reciben la herencia y el inestimable aporte de los modernistas, postmodernistas, Generación del 27 y de los poetas de 1936 (los que, aun cuando en algunas antologías han sido llamados así, empiezan en realidad antes de ese año, y casi todos coinciden en las páginas de *Caballo Verde para la Poesía*, pero me atengo a la designación del 36 para no desbordar estas notas).

Es uno de los grandes de la Generación del 27—Vicente Aleixandre—el que ha escrito el «Pórtico» para el libro de Padrón. Aleixandre ha destacado la «radiosidad sin tiempo» que emana *El abedul en llamas*.

Es uno de los grandes poetas llamados de 1936—Luis Rosales—el que ha escrito el prólogo para el libro de Padrón que comento. Rosales termina su introducción a la poesía de Justo Jorge Padrón—y más allá del prólogo es el esquema y la anunciación de todo un ensayo sobre el poema-objeto y el retorno al poema—afirmando que *El abedul en llamas* es un libro diferente. Y analiza el porqué.

Este libro diferente de Padrón nos lleva a pensar en los caminos diferentes, o en los nuevos caminos de la nueva poesía en España, y deseo señalar o reiterar lo ya dicho hasta aquí: la singularidad y el beneficio que significa para los nuevos poetas poder partir desde una experiencia tan rica y tan valiosa aportada por los poetas, desde los de la Generación del 98 hasta los de la promoción de 1936. Hay que recordar, además, que algunos de los poetas del 27 y del 36 continúan escribiendo—Guillén, Diego, Alonso, Aleixandre, Rosales, Vivanco, Carmen Conde—. Y esto significa mucho. Pensemos solamente en *Diario de una resurrección*, de Rosales, algunos de cuyos poemas han sido anticipados por *Cuadernos Hispanoamericanos* y por la NUEVA ESTAFETA. Constituyen una nueva fuente de experiencia, en cuanto a temas y tonos, para los poetas más jóvenes.

70 La poesía española—nueva y diferente—se afirma, a mi modo de



ver, en un retomar el viejo cauce de la poesía española «eterna»—para usar una voz juanramoniana—, pero con unos aportes distintos, originales, *sui generis*, que provienen del nuevo tiempo espacio histórico que viven Félix Grande y Justo Jorge Padrón, al que enriquecen con experiencias tomadas fuera de España y para ser incorporadas—luego de filtradas, asimiladas, decantadas—al cauce de la nueva poesía española. Félix Grande, con *Los Rubaiyatas de Horacio Martín*, retoma el mundo del Oriente Medio—que tiene su resonancia española en la poesía arábigo-andaluza, sólo en parte, puesto que Omar Khayyan es de Persia—, pero agrega el amor-pasión en dimensión libertaria, española, existencial. Por su parte, Justo Jorge Padrón realiza el raro milagro de unir la resonancia mítica de las atlánticas Canarias con el mundo escandinavo, también mítico, solar, frío y ardiente a la vez; boreal y cálido en lo interior, natural y hermoso, donde «Las hojas del otoño cegadas por la bruma. / Sus rojizos semblantes / caen moribundos en la tierra fría, / como si sólo fueran / mariposas metálicas / roídas por el agua y la intemperie» (p. 93).

Los versos citados corresponden al poema «Frío del Norte», que abre la segunda parte de libro, sección que el poeta llama, no sin razón, «Hojas de la memoria», donde hay que destacar sus poemas «Gran Canaria» (p. 99), «Su ausencia» (página 103), «El poeta» (p. 109), «Candelabros del invierno» (p. 115), «Mujeres nórdicas» (p. 117), «El secreto» (p. 119), que me parecen antológicos.

La simbología nórdica está presente en el homenaje a Arthur Lundkvist (p. 107), de quien dice Padrón que «su sed es la del vien-

to» y que «bosques en movimiento son sus libros». Quisiera detenerme en el poema que dedica Padrón a «El poeta» (p. 109), donde parece compendiar Padrón su personal visión poética. Sabe que la tarea del poeta se libra en soledad, y a la vez relacionado con la vida, y que este oficio es de paciencia y de fervor, de vocación y minuciosidad, puesto que se trata de iluminar el existir («... estar solo, aplicado / al diáfano oficio / de un arte minucioso, / con la mansa paciencia / de empezar cada día / trenzando las palabras / en columnas de luz»). No hay aquí un trabajo de laboratorio de poesía «pura», filtrada, pero Padrón vigila la calidad del molde donde dará el tono del mensaje.

Si nos habla el poeta de este trabajar a las palabras «en columnas de luz», el arte de Justo Jorge Padrón consiste en equilibrar esa perfección técnica con una corriente secreta, subterránea, de un onirismo natural, arremansado como el correr de un río que fuera limpio y hondo a la vez. Padrón no desconoce que estos decires de las galerías del alma, que es la vida, vienen desde el ayer—y si pensamos en C. G. Jung, desde anteayer—, y es en el encuentro de estas dos corrientes—la pura luz y el subterráneo río que baja desde lo nocturno del ser—que Padrón encuentra la vía para su poesía distinta: «Acorde el pasado / y el dudoso futuro / con la imagen o el sueño / que tuvimos entonces, / amando los vocablos, / percibiendo en sus signos / nuestra voz más profunda, / y aceptar la elección / de este adverso destino: / el fracaso y la llama.»

En esta vía diferente, que es la poesía de Padrón, hay que tener en cuenta su trabajo en la claridad, en la efusión, en la invención, y esa «ternura emocionante», destacada por Aleixandre en el «Pórtico» (p. 11). Y hay que tomar en cuenta ese «calor afectivo», el carácter orgánico del poema como un ser vivo, la relación de los versos como ramas de un árbol, y esa aspiración a la plenitud, destacada por Luis Rosales en el «Prólogo» (pp. 18 y 19). Señalemos, para mayor claridad del aporte de Padrón, lo escrito por Rosales: «Nada que tenga existencia en un período artístico puede ser arbitrario. Así, pues, este retorno tiene sentido, pero también tiene peligros. Apuntaremos uno solamente. Cuando sólo se busca la perfección del verso, la técnica poética se convierte en orfebrería. Cuando sólo se busca la originalidad de la expresión, suele desatenderse la unidad del poema y el arte se reduce a un juego. En fin de cuentas, los árboles no dejan ver el bosque. Y en fin de

cuentas, aquí sucede lo contrario. Este es un libro de poesía en donde no se busca la perfección, sino la plenitud. Creo que éste es el mejor camino» (p. 17). Y éste nos parece que es el gran acierto de esta poesía diferente de Padrón, que es un trabajo de rehumanización del tema y del tono lírico, que al encontrar la comunicación no deja de ser profundo, ni de albergar ese misterioso temblor de toda poesía verdadera y ese estremecimiento del ser. El trabajo de Padrón es desde la emoción participativa, participadora.

El abedul en llamas reúne poemas escritos desde 1974 hasta 1978. En su primera parte, «Las estaciones terrestres», encontramos estos otros poemas dignos de una antología ideal: «El agua» (p. 29), «Golondrina del alba» (p. 31), «El mar» (p. 43), «La primera estrella de la noche» (p. 53), «La transparencia» (p. 57), «Otra ardiente distancia» (p. 65), «Sólo una gota de rocío» (p. 67), «Esa otra ventura» (p. 77), «Niño absorto en invierno» (p. 79) y «La clara anunciadora» (p. 87). Es mucha calidad reunida para un libro de poemas.

Del último poema citado podemos señalar estos versos, con un adentramiento de un fino intimismo sentimental de la mejor ley: «Nada puede abarcarse, / ni color ni palabra, / quizá seas sonrisa / de lo eterno y lo intacto, / la clara anunciadora / de lo que nunca viene.» Nos parecería escuchar a Pedro Salinas si no fuera que el tono de Padrón, aun adentrándose en terrenos del poeta de *Seguro azar*, es

personalísimo, diferente, más levemente cargado de melancolía vital.

Padrón no desdeña los aportes de la imaginaria de la vanguardia, pero todo lo incorporado pasa a tener un sello muy propio, muy de Padrón («Musical platería de los vientos», p. 79). Las relaciones entre la poesía española y Rilke —viajero por España en otros años— han sido sutiles y, a veces, cálidas. Padrón no es ajeno a esta beneficiosa corriente («los recuerdos de instantes ya perdidos / acariciados siempre por nostálgicas / manos», p. 73), pero, aunque las vuelva a incorporar, las personaliza, las interpreta y sólo acepta lo que ya está en él. Rosales, en las páginas 13 y 14 de su «Prólogo», nos ilustra —de modo muy diáfano— sobre el parecido y lo común, que es originario, «y pone de relieve no sólo semejanzas, sino filialidades» (p. 13).

Rosales esclarece un tema que siempre ha preocupado a los poetas y a los analistas de la poesía. Dice Rosales: «El parecido entre dos poetas no prueba en modo alguno la influencia del uno sobre el otro. Pudiera obedecer a otros motivos: una influencia recíproca entre ellos o una misma influencia entre ambos. También pudiera ser un parecido externo y casual. En cambio, lo común siempre es profundo y obedece a una ley: la ley genética» (p. 13).

El final de «El niño y la piedra» nos lleva a un terreno sutilísimo de adentramiento y acierto psicológico, profunda y rápidamente intuitivo («Pronto conocerá la mínima distancia / que existe entre la di-

cha y la tristeza», p. 39). El final de «Olvidarme» nos lleva a parecidos hallazgos, pero esta vez en la simbología de la naturaleza libre y abierta («y entrar en los confines de la tarde / igual que un río en mares transparentes, / solamente buscando / la renuncia y la luz», página 59).

Las penetrantes sutilidades de algunas zonas de *El abedul en llamas* nos hacen pensar en una poesía tan fina, tan sutil, tan adivinadora, plástica y aguda, de un ingenio tan sensitivo y de una ingenuidad tan lírica, como es la poesía japonesa de los haikus. He hecho un ensayo con la poesía de Padrón. He tomado su poema «Sueños del asombro» (p. 75) y he reunido los versos 18, 21 y 22 del poema y he aquí este exquisito milagro de temblor lírico sutilísimo: «Luna nueva en la altura de la llama, / perdiéndose en los sueños / como la transparencia de las rosas» (sólo he colocado una mayúscula y una coma, para reunir y unificar los elementos).

Una observación final. En «Esa otra ventura» (p. 77), Padrón consigue una filosofía del vivir que se aproxima a J. Krishnamurti y al budismo Zen, pero con todo lo mostrado aquí, que no prueba otra cosa sino la apertura humana de Justo Jorge Padrón, predomina siempre en *El abedul en llamas* la relación del mundo de las islas atlánticas —que lo vieron nacer— con el mundo de los países nórdicos que durante unos años lo han tenido como su sensitivo, lúcido, residente, para bien de la nueva poesía española.

ALBERTO BAEZA FLORES

DEL COMPLEJO ARCHIVO JUANRAMONIANO

JUAN RAMON JIMENEZ: *Historias y cuentos*. Selección e introducción de Arturo del Villar. Bruguera, Libro Amigo. Barcelona, 1979.

Los libros en prosa de Juan Ramón Jiménez —si exceptuamos *Platero y yo* y *Españoles de tres mundos*— son conocidos sólo parcialmente, en más o menos acertadas antologías o en ideales aproximaciones de lo que habría de ser, en realidad, la obra en prosa que el gran poeta hubiera querido dejar realizada. Al contrario de lo que ocurre con su labor poética —tan sostenida—, el lector afanoso de su prosa encuentra lagunas y saltos insospechados que los es-

tudiosos de la difícil y espléndida obra juanramoniana se esfuerzan en salvar, ordenando una serie de libros que son sólo respetuosos intentos de seguir, dentro de lo que cabe, las directrices marcadas por el autor. Tales son el caso de *Por el cristal amarillo*, *La colina de los chopos*, *El trabajo gustoso*, *Estética y ética estética*, *El andarín de su órbita*, etc.

Ahora Arturo del Villar, gran conocedor y entusiasta del poeta de Moguer, hace un gran esfuerzo por acercar de nuevo la obra en prosa juanramoniana en un volumen titulado *Historias y cuentos*, título que procede, como los anteriores, del complejo archivo juanramoniano. Y la verdad es que el esfuerzo se ha visto compensado por el logro conseguido.

Obra en prosa, decíamos, aunque en realidad para el poeta todo era indistintamente prosa o verso. «Prosa o verso que es lo mismo en cuanto a lengua —nos dirá— ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no que lo diga un ciego.»

Este conjunto de prosas que hoy nos brinda Arturo del Villar —algunas de ellas rigurosamente inéditas y de ahí el interés mayor del libro— es una sucesión de estampas compasivas, humanísimas, que echan por tierra la tan tópica figura de un Juan Ramón encerrado en su torre de marfil. «Mucho sabía —escribe el acertado prologuista— de dolor, de enfermedad y de insolidaridad humana. Los que más le debían no se lo agradecieron. Es lógico que en su escritura se note una desazón continua, un sentimiento de angustia ante la pobreza, la enfermedad y la soledad, ante la vejez y la fealdad.»

Tema insistente en este libro es el del niño, sobre todo el niño enfermo o desamparado. «Juan Ramón —dice Arturo del Villar— no tuvo hijos y tal vez por ello volcó su inmensa cordialidad en los niños sabiendo que ellos no le pagarían su afecto con calumnias y envidias.» Y, con los niños, su afán de justicia, la denuncia feroz de ciertas actitudes: la situación social de los viejos, de los pobres, de los solitarios, de los aislados, de los enfermos, de los ciegos... Todo envuelto en una personal y bellísima prosa poética, casi poema en prosa, forma que cultivó mucho a través de su vida y que introdujo, como tantas cosas, en las maneras literarias de su tiempo.

Historias y cuentos presenta un verdadero retablo de la vida en Moguer, Madrid, o en las ciudades hispanoamericanas en donde vivió el poeta. Escenas de la vida común con una cálida moraleja que se desprende del sentimiento mejor, por decirlo



a la manera juanramoniana. Nada de torres de marfil, de círculos de fuego, de aislamientos ni endiosamientos —ese clisé tan gastado—, sino que el poeta desciende —o asciende— al dolor del mundo, a la impresión directa de las cosas, a la trivial anécdota desconcertante de lo que pasaba a su alrededor: la niña muerta, la mendiguilla, el borracho, los ciegos del Retiro, los trashumantes, el vendimiador, las ruinas crueles...

La calidad de estas prosas se relacionan con frecuencia con el impresionismo. Sabemos que Juan Ramón fue también pintor y que de alguna manera participó en este movimiento artístico. «El impresionismo —escribe del Villar— le servía adecuadamente a Juan Ramón para manifestar su visión de la realidad... Su mundo de belleza ideal, un poco triste casi siempre, queda reflejado a la perfección mediante la técnica impresionista. Y como quiera que el impresionismo desea captar un instante sólo en cada viñeta o cuadro, no hace falta escribir muchas páginas para reproducirlo literariamente. Juan Ramón no relaciona toda una vida de sus personajes, sino aquel minuto concreto en que él los mira.» Minuto que importa, a veces, por toda una vida y que revela, sin duda, la sensibilidad extraordinaria del gran poeta que cada vez con menos palabras, cada vez con mayor ansia de perfección, quiso dejarnos la impresión de su mundo y del mundo que le rodeaba.

Páginas todas, o casi todas, *revividas*, a veces con dos fechas al pie para que se advierta bien el momento de creación y el de recreación. El poeta, en general, corregía reduciendo. Su afán de síntesis achicaba casi siempre la prosa o el verso, con lo que la intensidad resultaba mayor. Luego, a esta síntesis, añadía nueva adjetivación, un enriquecimiento de palabras no artificioso ni retórico, sino inefable y secreto. La página así quedaba enjoyada con incisos e insinuaciones que le daban exactitud.

En estas páginas que componen *Historias y cuentos* no encontramos la acumulación de elementos que podemos observar en *Españoles de tres mundos*. No llega aquí Juan Ramón a la condensación increíble de las «caricaturas líricas». Sin embargo, hay en muchas de ellas «pomo de lengua», como los hay ya en algunos capítulos de *Platero y yo*. El libro está dividido en cuatro partes: «Edad de oro (Historias de niños)», «Hombro compasivo (Mano amiga)», «Cuentos largos» y «Crímenes naturales». Algunas de estas prosas fueron ya incluidas en otros libros bajo distinto título general. Otras parecen en versiones ligeramente retocadas y otras son —como ya decíamos— rigurosamente inéditas. Arturo del Villar hace una aportación muy interesante para

el conocimiento de la prosa juanramoniana. Los que lo hemos intentado en otras ocasiones sabemos de la gran dificultad que encierra por las muchas versiones de los capítulos y las muchas indicaciones —a veces contradictorias— que aparecen en los textos. Arturo del Villar, que ha hecho un loable y considerable esfuerzo, termina su introducción afirmando: «Sólo queremos aproximarnos a la realización de sus pro-

yectos, advirtiendo muy claramente la circunstancialidad de la edición. Con ella descubrirá un número amplio de lectores este verdadero tesoro oculto de la prosa juanramoniana, no recogido en libro por su autor, y comprobará que es tan bella como la de *Platero y yo*, tan rotunda como la de *Españoles de tres mundos* y tan exacta como su verso.»

FRANCISCO GARFIAS

DE OFICIO PROBADO

JORGE W. ABALOS: *La Viuda Negra*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1978.

Quince relatos, breves en su mayoría, recoge Jorge W. Abalos en este nuevo libro, que acrece su ya nutrida bibliografía, con Shunko a la cabeza. Abalos, platense de sesenta y pocos años y, sucesivamente, maestro rural, profesor universitario e investigador científico, es escritor de oficio probado y prestigio cierto. Bien sentado esto, apuntemos, concluida la lectura de su nueva entrega, su aparente falta de rigor selectivo, que origina una muestra irregular, con acusados altibajos.

No es frecuente que un escritor deje entrever las dificultades de construcción de su obra, menos aún si ésta tiene la concisión propia del género que nos ocupa. Sabido es que el acierto de un cuento no reside sólo en el hallazgo del tema, sino en la manera de presentarlo y desarrollarlo, es decir, en su tratamiento literario. Pues bien, en el que abre y nomina el volumen *La Viuda Negra*—poco más de ocho páginas—, hay un instante en el que el narrador vacila en cuanto a la fórmula a aplicar, en cuanto al procedimiento a seguir. Y, a su modo, lo dice. Es esto, por insólito, lo que queremos destacar de entrada en nuestro comentario. Porque cuando el relato, ya iniciado, parece encauzarse, es cuando surge la duda. Escribe Abalos: «Es difícil explicar todo esto. Aquí no funciona la fórmula de comenzar por el principio. Quizá habría que retroceder más aún, como cuando se busca una verdad filosófica. Pero dejémosnos de disquisiciones metafísicas. Cuando Reina Mansilla murió... No, tampoco es la puerta de entrada a mi relato, pues éste es mi tema fijo y sólo explicaría el porqué me ocupo de venenos animales (lo que qui-



zá descargara mi conciencia); pero no es lo que quiero relatar aquí.» A partir de este instante, todo vuelve a fluir sin tropiezos, y el autor no hace sino retomar el hilo allí donde lo abandonara. Ese personaje que menciona, y a quien no ha citado antes—Reina Mansilla—, no reaparecerá ya, siendo como es, en cierto sentido, el elemento desencadenante.

La Viuda Negra (*Latrodectus*) es una araña de cuerpo globoso, no mayor que un garbanzo, mas de picadura mortal. El protagonista de Abalos dirige un laboratorio donde el veneno del cruel animalillo—implacable devorador del macho, tras la cópula—es necesario para llevar adelante la producción del suero que un instituto elabora. Un hombrecito esmirriado, Aramayo, se ofrece a suministrar hembras de *Latrodectus*; lo hace a través de su mujer, atractiva y sinuosa. Aramayo muere, picado por la feroz araña, en tanto el investigador, enredado lentamente en los hilos invisibles de la hermosa viuda, acaba venciendo sus escrúpulos—su miedo, pues que ve en la hembra tentadora a la culpable de esa muerte—y buscándola. No es casual que este relato encabece el volumen y le dé título; quiero decir que su autor sabe que ha cuajado una pieza excelente y, en consecuencia, la erige en amparadora y avaladora del resto.

Porque Abalos mezcla, sin distinguos, el cuento propiamente dicho

—tal *La Viuda Negra*— con la reseña de unas anécdotas viajeras—«Encuentro en Hawai»—; entre uno y otro queda, por ejemplo, «*Tapera*», donde el acontecer motriz está superado por una mayor ambición caladora, por una más entrañable sacudida. Otro tanto le ocurre con su escritura; Abalos elude cuando quiere los argentinismos, el fraseo vulgar que—al menos, a nuestros oídos—tanto rechina, y deja rezumar una prosa clara y precisa, de gran eficacia; cuando no lo hace, la narración toma otros cauces. Así, nos habla de una comisión policial que recorría determinada zona «en procura del autor de una carneada subrepticia», o de la «marcha aplumana» de un ómnibus, o de un tipo que «no le cuerpea a los gerundios»; y escribe «el agresor vuela el anca», o «lo abarajé de punta», sin olvidar el sos, el vos y el tené, y aún inicia un relato de esta forma: «Raúl hace un gesto como para sacudir, en cenicero imaginario, un cigarrillo que, espasmo cardíaco mediante, hace años dejó de paladear.» Mas cuando, en «*El alma de este angelito*», describe la caminata de unos campesinos—hombre, mujer—, portando a lomos de una caballería el ataúd de su hijo, logra, por pulso, por contenido desgarrado, una narración modélica; los vocablos autóctonos—*chelco, chala, chuspa, quischaloros, ukles, guarchintacos, vinales*...—, ensamblados con justeza, sitúan la acción y apuntalan la desolación de sus protagonistas, «*madre y padre, uno en dos*».

Este último es uno de los nueve cuentos que Abalos cohesionan entre sí, por así decirlo, colocando en su arranque una coplilla popular, una estrofa romancera, cuyos versos resumen lo narrado e incluso le brindan título. Son cortos, directos. Citaria también de este grupo «*La cáscara guarda el palo*», tristeado, manchado acaso de la misma suciedad de sus criaturas, pero con el ramalazo final de ruda ternura que lo levanta y justifica. Por su tema—la mordedura de una víbora—recuerda uno anterior, «*La bo-*

NOVELA AL NATURAL

MARINA MAYORAL: *Cándida otra vez*. Colección «Ambito Literario». Barcelona. 1979.

Me temo, y lo siento, que esta novela, de 100 páginas bolsilleras, no despierte la atención que merece. Es muy posible que pase inadvertida por razones de índole esnobista. *Cándida otra vez*, original de Marina Mayoral, es una narración tradicional en cierto sentido, donde el propósito fundamental de su autora ha sido contar una historia con aceptables visos de realidad y arropada por un aura de suspense. Y lo ha conseguido con plena sencillez expresiva —aunque no por ello exenta de calidad idiomática—, con cierta naturalidad; mejor, con sorprendente naturalidad, con precisión de detalles, pero sin regodeos ni excesos descriptivos. En resumen, una novela en la que la trama va fluyendo e interesando sin necesidad de efectos literarios epatantes.

Y una novela así, amena de verdad, sin escapismos oníricos tan al uso y al abuso, sin barroquismos prefabricados, sin «modernismos» artificiosos y banales, sin preconcebidos ejercicios de estilo, es muy posible que no la atienda la crítica «exquisita», que no la valore en su justa medida, por considerar que no sigue «al pie de la letra» las tendencias prosistas del momento, los sofisticados «sistemas» que la narración actual se empeña en seguir a machamartillo, para ese estar al día que es señuelo casi común, para evitar ser tildado de

trasnochamiento, o de linealidad, en el mejor de los casos.

Pero *Cándida otra vez* es toda una dignísima novela. Una novela al natural podríamos considerarla y no entrar en más matizaciones. Una novela, sin embargo, contemporánea, tanto en su enfoque y en su forma como en su levitador desarrollo. Y además está escrita con rigor literario, con un tono que se nos antoja bien templado, bien llevado y mantenido, donde la acción se corresponde perfectamente con la esencia del argumento, dejando ver claramente el trasfondo de la cuestión, la intencionalidad de poner de relieve los poderes aún vivos de una clase privilegiada (pese a los paulatinos cambios que los tiempos y las primeras libertades fueron operando en nuestra sociedad). De ahí que la obra de Marina Mayoral tenga el interés y los alicientes que requiere en el aspecto sociológico la novela de hoy, aunque los plasme sin altisonancias ni rebuscamientos relumbrantes, sino con una lógica en el discurso que se denota en el contenido, sin más valimientos para lograrlo que la virtud del bien contar y el resuelto desenvolvimiento de unos personajes con particulares odiseas.

Y de los personajes hay que decir también algo sumamente determinante: son auténticos personajes de novela en el más cualitativo sentido de la denominación, principalmente Cándida, porque van naciendo, creciendo, explicándose, realizándose, conforme la peripecia argumental avanza y acaece. Y de esta forma el lector los va conociendo más, página a pá-

ca del caballo», si bien parezca éste más encajado en el modo tradicional, más propio de la transmisión oral, que aquél, tan sobrio y vivido.

En resumen, un escritor de talla, capaz de redondear, en el difícil terreno del cuento, una compilación definitiva. Si no renuncia a la poda.

CARLOS MURCIANO

PRIMER POEMARIO

ANGEL TEODORO CRESPO: *Canto al hombre*. Imp. Arjona. Benisa (Alicante), 1978.

poeta. Halagadora impresión que nos guía en nuestro criterio.

Angel Teodoro Crespo es natural de Benisa, un laborioso pueblo alicantino envuelto en luz y color. El poeta es joven, maestro de escuela, y tiene un hijo. Escribe, según propia declaración, desde los dieciséis años, como Rubén Darío, como Miguel Hernández, como tantos y tantos poetas que nacieron tales. Y es ahora, a su casi treintena, cuando se decide modestamente, como temiendo incurrir en falta, a lanzar sus versos en castellano. Porque también escribe, por atracción natural y devoción a su tierra, en su lengua nativa, la valenciana.

Canto al hombre presenta treinta y cinco poemas signados en romanos. Instalados en las páginas nobles, no tienen numeración alguna, ignoramos el motivo. Una cita de Caballero Bonald —«Nadie tan libre de vivir / como el que canta»—, pa-

rece expresar la sincera naturaleza de Angel Teodoro Crespo, pues se entrega abiertamente al lector desde el primer poema, por el solo hecho de enviar su mensaje: «Cantar al hombre es —sencillamente— llamarle hermano».

Y le sigue tratando fraternalmente a lo largo de los versos, invitán-



gina. Esto es, quizá, el mayor acierto de la joven narradora: no darnos desde el principio la psicología, el carácter de sus personajes, sino ofreciéndonos, poco a poco, sus reacciones, sus recuerdos, sus premisas y motivaciones vitales, lo que dejan entrever sus palabras o reflexiones. Y así, al final, sabemos quién y cómo era Cándida de verdad—personaje femenino, por otra parte, de verdadero interés humano y racial, amalgama de contradicciones anímicas y orgánicas que pocas veces encontramos en la novelística española—, o cómo es la gente en general, Pedro, Marta, Javier, que viven sin decidirse a vivir plenamente cuanto auténticamente sienten, en contrapartida con el singular y reconcentrado bastardo, que sí concibe el fin de su existencia y lo culmina en la medida que le es posible: la venganza.

Revelar algo más sobre estas 100 excelentes páginas de Marina Mayoral sería, tal vez, contraproducente, porque hemos creído conveniente intentar simplemente llamar la atención sobre ellas, para que el posible lector inicie su lectura, como lo hicimos nosotros, sin saber nada sobre su planteamiento, nudo y desenlace, que dirían los críticos decimonónicos, ya que la edición carece—¡qué bien!—de la clásica solapa «orientadora».

No obstante, debemos añadir lo siguiente a esta modesta y quizá poco ortodoxa reseña: la narración está atractivamente ambientada, con conocimiento directo del lugar medular de los hechos; tiene a trozos cierta envoltura enmisteriada, a ratos ritmo policíaco, y siempre una jugosa dosis de lirismo contenido. Marina Mayoral puede, y debe, seguir escribiendo novelas.

MANUEL RIOS RUIZ



dole a cantar también él de cuanto vea y de cuanto sienta porque con ello anuncia su existencia. ¿Vive más un poeta, vive más quien mejor sabe captar la naturaleza, el amor, el odio, transformándolo en poesía? En el poema VIII se canta a la muerte, lo que también es vida:

*La muerte está en tu cuerpo
como un acto justo, sencillo, irremediable,
pero ya no eres su esclavo,
—el eco simplemente—
y tu voz hoy suena a canto,
a poema libre, a viento sin dueño
en cada uno de tus pasos cansados.*

Una gran ternura sustenta los versos de Angel T. Crespo, un gran deseo de procurar el bien a la humanidad, de dignificar a los hombres a través de su propia conciencia, a través de su propia inquietud existencialista convertido en len-

guaje poético. «Si cantas con palabras / ya tienes de antemano ganada la batalla. / Si desnudas tu aliento, / alguien escuchará entre las cuerdas de guitarra / tu lamento—tan viejo como el mundo—, / tu triste carcajada»...

Pero es él, el poeta, quien verdaderamente canta al hombre, a la vida, a los abiertos horizontes del universo para derrotar al hastío, a la tristeza y a la soledad. Sin embargo, hay que buscar la soledad y el silencio para poder hablar consigo mismo y conseguir que el dolor se diluya, atizando la esperanza hacia una situación mejor. Es evidente la lucha que el poeta benisano sostiene con él mismo y sus sentimientos y sus nobles deseos de que todo resulte satisfactorio, lo material como lo espiritual, lo propio como lo ajeno. La duda surge, también la contradicción. Dice en el poema XXII:

Guarda silencio. No grites. No estropees

el paisaje con tu voz.

Ama con todas tus fuerzas.

Y clama por que sea realidad lo que sueña el hombre, lo que anhela sobre todas las cosas, todas las sensaciones y todas las experiencias. Y una vez más le ruega que hable, que cante «para hablar con tus hermanos» ... «Yo también necesito oír tu canto».

Velador del sueño de los otros, les sigue los pasos como hermano suyo, vinculado a sus problemas, a sus amarguras y a sus alegrías, porque su «grandeza es capaz de hacer cambiar al mundo».

La incertidumbre le obsesiona e invita al hombre a que la acepte, a que dude asimismo de todo, pues vacilar es existir, porque dudando del océano, de cuanto nos rodea, es «demostrar que sigues vivo».

*Toma entre tus manos un puñado
[de palabras
y ondéalas al viento.*

...
*No entierres nunca las palabras
en el surco de la vida.
Espárcelas al viento.*

Defiende, sobre todo, la libertad porque «no podemos ser hombres sin ella. / Quien la consiguió procure retenerla»...

Angel T. Crespo está bien seguro de que «Quien canta ya es libre» porque ha extrvertido cuanto le desasosegaba, bueno y malo, con lo cual se liberta de su personal prisión, de su angustia humana en el largo viaje emprendido.

Cada uno de los treinta y cinco poemas de *Canto al hombre* van dispuestos por lo general en quince versos de desigual medida, sin una sola rima consonante, no siendo siempre asonantados. Un delicado metaforismo embellece el trasfondo temático, aunque no siempre. Es de lamentar que el poeta no haya profundizado un poco más en su cosmovisión ontológica a la hora de crear. Mas ello, necesariamente, le sobrevendrá con el tiempo y su particular entorno sentimental e intelectual, provisto de buenas vivencias.

A pesar de tal reparo, *Canto al hombre* es un poemario que sitúa a su autor en el camino de la mejor poesía.

El poeta alicantino Manuel Molina ha escrito para el libro un prólogo muy cordial y alentador, como deben ser las palabras introductorias de una primera entrega de poemas. Suya es esta frase: «Resplandece en su verso el ritmo de la soledad y el silencio, y en cada es-

trofa la cálida música de la gracia y la belleza de la juventud». Buen elogio al joven poeta paisano suyo y de quien firma estas notas.

MARIA DE GRACIA IFACH

CUATRO ESCRITORES PARA UN MITO

VARIOS AUTORES: *Los cuentos de Contrebia*. El Toro de Barro. Carboneras de Guadazaón, 1978.

Siete cuentos integran el número 7 de los volúmenes de *El Toro de Barro*, que cuida y dirige desde Carboneras de Guadazaón Carlos de la Rica, autor de dos de los relatos y del más que clarividente prólogo, imprescindible para adentrarse en el mundo de luces y tinieblas que es pálpito y enjundia de esa mitologizada Contrebia que alucina, inquieta y subyuga. Otros tres cuentos son originales de Federico Muelas, correspondiendo los restantes a Meliano Peraile y a Arturo del Villar.

La Contrebia de estos cuatro escritores, reunidos aquí con propósito común, no es la ciudad de la celtiberia que pretende localizarse en las proximidades de Daroca ni la que Tito Livio situara cerca de Numancia, sino la propia Cuenca, intuida por el desaparecido Federico, o al menos otra dimensión de esta ciudad proyectada al envés del fantasmagórico espejo del tiempo, en su nebuloso espacio inquietante, esotérico, mítico, de angustioso regusto onírico donde resulta posible hasta lo más misterioso, mágico y demoníaco a través de la sensibilidad creadora, sintonizante de lo angélico y de lo esperpéntico, envuelto en hálito invisible o materializado en la realidad subyacente de la grávida piedra ancestral.

En «*El umbral de las siete ciudades*», Carlos de la Rica nos ofrece la fantasmagórica visión de la creación de Contrebia, la ciudad que compendia el aliento de los siete espíritus, que es el «de las siete ciudades que Contrebia, como Troya, atesora». «El candelabro de los siete brazos», segundo de los relatos de *De la Rica*, es una historia de judíos en la Contrebia de iluminados y alquimistas que pudo ser; historia en la que se habla de la existencia de la familia de los Salmerones, que, acosada por la Inquisición, esconde en el tapiado hueco de un muro la Torah sagrada, iluminada por un candelabro de siete brazos que continuará encendido durante siglos hasta que se produce su descubrimiento. Cuentos cargados de misterio y temblor lírico, preñados de esoterismo amordazante, como la totalidad de los del volumen.

Federico Muelas describe en «*Visperas del último día*» la peripecia de Guillén Villares y sus iluminados, que vuelve a ser una suerte de mitologización de la ciudad a través de simbolismos cargados de ese esoterismo repetido y omnipresente al que aludíamos. En «*La muerte, esa mariposilla*», la temida e inevitable visitante adquiere lírica configuración de mariposilla escondida en el agujero de la llave que el maestro rejero Juan Andrés, contertulio del deán y el corregidor en su propio taller, fabrica para la futura arqueta-joyero destinada a su hija Casilda. La llave portadora de la muerte cumplirá sucesivamente su misión hasta desaparecer no se sabe cómo entre los legajos de una herencia detenidos a causa del proceso desamortizador —que a esa época corresponde el relato—. Por último, Federico Muelas, en el tercero de sus cuentos, nos ofrece una deliciosa pieza al borde del humor negro, llena de gracia y de ironía, en la que es protagonista pasiva una criaturita conservada amorosamente en un frasco de alcohol.

Camina muy bien Federico por sus campos de la ilusión fantástica adobada de humor y sensibilidad poética muy sui géneris, realmente encantadora.

El cuento que aporta Meliano Peraile se titula «*En la provincia de Contrebia. La Jara de Villanueva*», y está apoyado en el tema de la noche de las ánimas, con el curioso personal del ciego Marcial, enterrador y campanero, que prepara el zurra conquense y las patatas asadas para su amigos contertulios del molino, mientras espera la hora de tocar a ánimas, cosa que harán las campanas solas, después de muerto el ciego, cuando el resto de

los hombres del pueblo juega loterías en el casinillo.

Meliano, con un tema no muy original (¿cuáles son los temas originales?) hace gala de su gran oficio y dominio en el manejo del lenguaje y la técnica del cuento, género del que es constante cultivador y destacado.

Un largo relato, «*Tren de la vida Sotillos de Guadazaón-Contrebia*», es la aportación de Arturo del Villar, que se ha aproximado en pocas ocasiones, pero con acierto, a los pagos del cuento. Aquí lo hace con la extraña historia de una muerta sucesivamente resucitada al compás del traqueteo de un pequeño y concreto tren, convertido desde hace años en su hogar privado. Un relato a lo Poe, lleno de misterio y encanto, de inquietante trasfondo metafísico, en el que lo más increíble se torna natural en su época y lugar. Relato conseguido en todos sus extremos que avala la disposición de Del Villar para estos menesteres, colmando de desazón al lector que haya recorrido estas excitantes y oníricas historias enraizadas en la teluria de la nebulosa y quimérica Contrebia, convertida en mito por la óptica de estos cuatro escritores reunidos en el breve y sustancioso volumen reseñado, más que comentado o criticado.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

EN LA SELVA VIRGEN

MIREN DIEZ DE IBARRONDO: *La zarpa de las flores*. Novelas y Cuentos, Madrid, 1978.

La última obra de Miren Díez, que nos presenta *Novelas y Cuentos* y que ha merecido el premio «Ciudad de Gerona», contiene una línea narrativa directa como excusa casi para la presentación de un ambiente que resultará exuberante y enloquecedor, el ambiente selvático venezolano: «No me pesa —dice la protagonista al comienzo de la obra— haber llegado al lugar donde pocos llegan. No me pesa seguir la huella de estos seres errantes, soñadores, tan pobres y tan ricos como todos los que abrazan la vida azarosa pero libre del minero. No me pesa el primer fracaso, que nos condujo a mi hombre y a mí, como a tantos otros, a la fantástica bulla que anunciaba una inmensa porción de geografía, donde sólo con



escarbar a flor de tierra, todavía menos a flor de tierra de lo que comúnmente se hace, surgían los diamantes a puñados, brindando la riqueza a cambio de una aventura con poco riesgo» (p. 20). La línea narrativa a la que nos referimos tiene su base en la historia de unos personajes, dos de los cuales consiguen alcanzar los caracteres físicos y psicológicos de protagonistas universales, ella y él, Claudia y José. La historia se va abriendo paso en círculos concéntricos a través de un proceso narrativo que partiendo de ellos consigue abarcar a todo un pueblo amazónico, El Bucare, cuyo nacimiento y desaparición se pierde en la cuenta del tiempo, permaneciendo únicamente el personaje femenino. Con ello Claudia se convierte en símbolo, si no de la maternidad, que será interpretada o representada por otro personaje, la mujer negra de José, María, sí en el de la pasión extraordinaria de una naturaleza puesta en libertad. Necesariamente, cuando esta libertad empieza a resentirse de ciertas trabas o impedimentos, sociales, psicológicos, morales sobre todo, entre los que no hay que descartar el poderoso y temporal del aburrimiento, comenzará la decadencia natural de la mujer y, por ampliación, de la selva.

Sea quizá ésta la consecuencia general de nuestra particular interpretación de la obra de Miren Díez de Ibarrondo: cada bloque narrativo que compone la novela representa un aspecto de la selva virgen a la que se ama apasionadamente como madre y como amante, representada simbólicamente, como ya hemos indicado, por el personaje femenino de Claudia. El personaje masculino, representando la voz de

toda una humanidad civilizada, llega a la selva con su falso mensaje de amor y religión dentro de unos esquemas mentales y sociales (la familia compuesta de José, María y el niño Jesús) que resultan pretenciosos, inexactos e inadecuados para el lugar, a través del pobre José, cuya incapacidad para comprender el nuevo mundo al que llega es la verdadera causa de su muerte repentina: «El grito de Camarata resonó selvático. ¡No! Usted será mi compañera o no lo será de nadie. Todo sucedió fulminante, salvaje e inconcebiblemente. El machete de Camarata vino hacia mí, pero algo cortó su trayectoria y su brillo mortal. Fue el cuerpo de José. Yo vi la punta ensangrentada que salía por su espalda. Yo lo vi desplomarse. Camarata saltó hacia atrás y escapó bamboleándose como un simio y esgrimiendo alaridos dementes. Aún tuve el valor y la fuerza de ayudar a los hombres a transportar a José hasta el catre. Estaba herido de muerte y su pecho se rompía en estertores. Besé sus pies que calzaban alpargatas» (p. 303). Quizá la muerte de José significa la única vía posible de salvación para Claudia, la selva. Antes, la también inesperada muerte de su hijo Jesús había anunciado tal realidad. En esta ocasión es el personaje masculino quien nos lo relata, con los propios gritos de la madre: «¡Quiero a mi hijo! ¡Es mentira que está muerto! ¡Era el niño Jesús y no pudieron hacerle daño! ¡Yo sé que vive, que me está necesitando! ¡Déjenme, malas mujeres! El hombre—añade el narrador—se está hundiendo en algo terrible y confuso. No sabe por qué se aterran aquellas huestes de hembras. Parecen animales locos. O pá-

jaros necios, tan necios como las mariposas. Estoy cansado. Pero las mujeres no son mariposas, han entrado y no están achicharradas; entran porque la puerta está abierta. Tal vez son más listas que los insectos. Y María vuelve a lanzar su grito atroz. Si no está pariendo, ¿por qué grita así? Sólo cuando paren un hijo gritan así las mujeres» (p. 240).

La forma de asimilar los hechos de Claudia resulta la adecuada para la fecundación del germen depositado por José, por lo que intuimos en las páginas finales del libro la decadencia de una mujer que, por otra parte, también está llegando a la vejez, y de una selva que está empezando a ser conquistada por el hombre. Pero la autora, con esa vía libre que abre con la muerte de José, nos deja intuir la posibilidad de que la civilización tarde mucho en llegar a esta tierra virgen, ocupada únicamente por animales y minerales, exuberancia vegetal y naturaleza, con los únicos límites impuestos por su soledad. Terminamos con las palabras de José Montero Alonso que, al prologar esta obra, comentan totalmente acertadas sus aspectos formales: «El delicioso frenesí de contar de que habló Ortega es como el alma de esta novela—dice Montero Alonso—. Miren Díez de Ibarrondo nos cuenta con frenesí, temblorosamente, apasionadamente, la complejidad de unas vidas sobre un escenario que diríase, también, frenético. El relato tiene, conforme a los buenos rasgos y caracteres del género, movimiento, dinamismo, sorpresa, variedad, vigor. Y profundidad psicológica en el tratamiento del mundo interior de los personajes.»

JESUS GOMEZ AYET

FERNANDO PESSOA REVISITED

Antología de Alvaro de Campos. Edición bilingüe preparada por J. A. Llardent. Editora Nacional. Madrid, 1979.

«Lo que escribe Fernando Pessoa corresponde a dos categorías de obras que podemos llamar ortónimas y heterónimas. No cabe decir que sean autónimas o seudónimas, porque en verdad no lo son. Obra heterónima es la del autor fuera de su persona; la de una personalidad completa fabricada por él, como podría serlo la de cualquiera de los personajes de cualquiera de sus dramas. Han hecho las obras heterónimas de Fernando Pessoa hasta ahora, tres nombres de persona: Alberto

Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Su personalidad debe ser considerada como diferente de la del autor. Cada una de ellas forma una especie de drama, y todas juntas forman otro drama. Es un drama en gente en vez de en actos...» Es prácticamente imprescindible y mimético, al referirse a la obra poética de Fernando Pessoa, divagar acerca de sus heterónimos. El mismo provocó esta dialéctica no sólo a través de sus «otros Yo», sino también en diferentes textos de reflexión estética, filosófica y cuasibiográfica. Y este aspecto para, como por ejemplo, Octavio Paz en su artículo «El desconocido de sí mismo», incidir sobre la crisis de personalidad del autor; aunque el mismo Paz, con su precisión acostumbrada, no agota un tema tan múltiple afirmando: «Son una invención literaria y una necesidad psicológica, pero son algo más. En cierto modo son



lo que hubiera podido o querido ser Pessoa; en otro más profundo, lo que no quiso ser: una personalidad...» Porque además de una crisis de identidad personal, realmente cierta, es evidente otra de funcionalidad poética. El poeta como creador, como parte de la divinidad capaz de desafiar el orden lineal del drama clásico. Ni la exposición, ni el nudo, ni el desenlace, ni la unidad del tiempo y de la acción. Ni Hamlet, ni Shakespeare, ambos realidad, ambos ficción. El poeta, que es la pura invención en cuanto creador y como tal un tergiversador, que es la propia divinidad engendrándose a sí mismo, en sí mismo, confronta todas las realidades y pone en entredicho sus jerarquías, fundamentalmente la que corresponde a la identidad a través de lo literario, pero también a través de la propia existencia.

Después de todo esto, qué puede quedar. Por lo pronto, todavía la conciencia y la antigua memoria, las sombras sobre la caverna. Y la lucha contra ellas continúa, se inicia, se reanuda, ya sea desde el «fingimiento» («miento como siento»), o desde la disolución del Yo. Pero queda aún el redescubrimiento del decálogo de los instintos y las sensaciones, que en Alvaro de Campos se convierten en una religión de salvación muchas veces por medio de la autoinmolación, en su versión futurista, de la exaltación de la violencia sadomasoquista (*Oda marítima*), en el goce ante la pasividad y recreación en las torturas físico-espirituales.

*¡Azotar con agua fustigante las carnes de mi aventura,
empapar con fríos oceánicos los huesos de mi existencia,
flagelar, cortar, curtir con vientos, espumas, soles,
mi ser ciclónico y atlántico,
mis nervios expuestos como jarcias,
lira en manos del viento!
Sí, sí, sí..., ¡crucificadme a las navegaciones,
que mis espaldas gozarán la cruz!
¡Atadme a los viajes como a un poste,
que la sensación del poste me entrará espinazo adentro
y yo lo sentiré como un vasto espasmo pasivo!*

Partiendo del Caos, de la Nada, de la destrucción de todo antiguo valor y reasumiendo nuevamente la sabiduría de la prudencia contemplativa, el poeta se convierte en sujeto, en ente trascendente, en la propia trascendencia. El poeta ya transformado no puede tener identidad, personalidad determinada, pretende ser heterogéneo.

*Nada me ata a nada.
Quiero cincuenta cosas al tiempo.
Anhelo con la angustia del hambre de carne
no sé bien qué
—definidamente lo indefinido...
Duermo inquieto, y vivo en el soñar inquieto
del que duerme inquieto a medias soñando.*

Alvaro de Campos en otro poema, «Tabacaria», reinicida magistralmente:

*No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.*

Pero en el ser engendrado y no creado, en la autogestación bajo los rituales de las máscaras, existe la suficiente carne como para entablarse la lucha a muerte entre el momento único existencial y esa amplitud trascendente, en la que las vivencias humanas se funden independientemente de sus coordenadas de espacio y tiempo, todo como algo ilusorio. El tiempo real (auténtico) e irreal (inauténtico) combaten y se entrecruzan. Alvaro de Campos prescinde de todo, abandona todo, pero la forma como lo hace le traiciona. También se deja traicionar por sí mismo. Cree en la salvación, aunque provenga de un no-hacer intelectual, tan solo por medio de las sensaciones contrapuestas a las ideas. Sus amarras todavía no se rasgan del todo; los recuerdos y, sobre todo, el ansia de comunicación humana lo llevan más hacia ser un profeta que un dios, o un dios pagano caído más que un profeta, o a la vez todos ellos juntos. Alvaro de Campos trata de abolir la conciencia, pero su paso es dialéctico. Y como profeta está lleno de tentaciones, de nostalgias, de falsos pasos:

*¿Qué se yo lo que he de ser, yo, que no sé lo que soy?
¿Ser lo que pienso? ¡Pienso tantas cosas!*

Y ya no es sólo un personaje a la búsqueda de autor, sino el propio autor-creador a la búsqueda de su propia trascendencia, porque incluso para él todo se torna simple indicio de ausencia, de sombra de un posible sujeto totalizante, quién sabe si ya él mismo más allá de la divinidad, más allá de los dioses, más allá del Destino.

Alvaro de Campos había nacido en Tavira el 15 de octubre de 1890; al igual que Alberto Caeiro, cuyo programa poético consistía en querer unirse inmediatamente a la naturaleza rural, sin gente, antes del tiempo y de la historia, lo hacía en Lisboa en 1889, muriendo también allí en 1915, después de haber dejado escritos *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* y *Poemas Inconjuntos*. Ricardo Reis, el poeta mezcla de estoicismo y epicureísmo, discípulo en paganismo de Caeiro, nació en Oporto en 1887, siendo *Las Odas* una de sus obras más importantes. Fernando Antonio Nogueira Pessoa, uno de los poetas portugueses contemporáneos más dotados e influyentes, vivió una de las vidas menos románticas y aventureras. Nacido en Lisboa en 1888 y muerto allí mismo en el 1935, lo que singulariza su formación cultural fue el haber realizado sus estudios primarios y secundarios en Durban, Africa del Sur, donde vivió con la madre y el padrastro entre 1896 y 1905, a excepción de unos meses de estancia en Portugal entre 1901 y 1902. El inglés fue su principal lengua cultural, intentando él mismo utilizarla como medio de más amplia expresión literaria. Hasta la fecha de su fallecimiento, sólo publicaría un volumen en su país titulado *Mensagem* (1934), destinado a un concurso literario, además de algunos folletos y separatas de revistas; sin embargo, en 1918 ya había tenido cuidado de publicar en la editorial que dirigía 35 *Sonnets* y *Antinous*, este último después refundido en *English Poems I* (1921), al que se-

guirán *English Poems II* (Inscription) y *III* (Epithalamium). En esta misma lengua, Fernando Pessoa dejaría poesías inéditas, habiendo intentado también la publicación de novelas policíacas. En muchas de sus *Páginas íntimas* y de *Autointerpretación* existen anotaciones escritas en el idioma de su infancia. En 1912 aparecen una serie de artículos en *A Aguia* sobre *La nueva poesía portuguesa*, en donde ensalza al movimiento de *Renovación portuguesa* y anuncia la llegada próxima de un super-Camoens. En 1914, con el poema *Pauis*, publicado en el único número de *A Renascença*, lleva hasta las últimas consecuencias la mezcla de decadentismo y saudismo, que bajo el nombre de Paulismo influirá en el resto de su obra y también en la de uno de sus más íntimos amigos, Mário de Sá-Carneiro. En 1915 participa en la batalla del Futurismo, además de comenzar las traducciones para la *Colección Teosófica y Esotérica*. Al Futurismo le prestaría uno de sus heterónimos más creadores, Alvaro de Campos, escritor y ensalzador del movimiento, de la acción, pero desde la desconfianza en una salvación inmediata a diferencia de sus compañeros de escuela.

Al volante del «Chevrolet» por la carretera de Sintra, a la luz de la luna y al sueño por la carretera desierta conduzco en la soledad, conduzco casi despacio, y un [poco me parece, o me esfuerzo porque un poco me parezca, que sigo por otra carretera, por otro sueño, por otro [mundo, que sigo sin que haya Lisboa atrás dejado o Sintra a la [que llegar,

que sigo, ¿y qué más puede haber en seguir sino no parar, proseguir?
Voy a pasar la noche a Sintra por no poder pasarla en [Lisboa, mas al llegar a Sintra me apenará no haberme quedado [en Lisboa. Siempre esta inquietud sin propósito, sin nexo, sin con- [secuencia siempre, siempre, siempre esta angustia desmedida del espíritu por nada en la carretera de Sintra o en la carretera del sueño o [en la carretera de la vida.

Las revistas *Contemporánea* y *Athena*, de la que fue codirector, publican parte de sus mejores poemas. A partir de 1927, el importantísimo grupo *Presença* lo acoge y ensalza como su maestro. Fernando Pessoa no sólo ha significado la renovación en la poesía de su país, sino que su influencia, como la de Cavafis, ya se ha venido dejando notar en todo el Occidente, siendo ampliamente reconocido como una de las personalidades más trascendentales de la poesía postsimbolista.

J. A. Llardent ha realizado una importante versión de Pessoa, superando traducciones anteriores. Versiones como la de la *Oda marítima*, *Lisboa revisited*, *Estanco*, *Al volante del «Chevrolet»*, etc., acercan al lector castellano a uno de los poetas vecinos más importantes del siglo. Y no sólo a un poeta aislado, sino también a toda una literatura desconocida, cuya tradición e importancia en el mundo no ha sido lo suficientemente valorada hasta ahora.

CESAR ANTONIO MOLINA

COMO UNA EPIFANIA MONSTRUOSA

VICTOR POZANCO: *Cantos eróticos*. Col. «Ambito Literario». Barcelona, 1979.

Era necesaria, en un tiempo de resurgir de tantas esperanzas, una labor editorial seria, amplia y fecunda, que llegara desde la reivindicación de diversas tradiciones olvidadas en el ámbito vernáculo hasta el rescate de autores jóvenes y hasta el estudio novedoso de escritores aún sin criticar seriamente. Esta labor ha venido a cumplirla desde hace dos años largos un proyecto editorial tan modesto en sus principios como fértil en sus resultados posteriores; su nombre es *Ambito Literario*. Y si hablamos de esta editorial barcelonesa es porque el autor del libro que nos ocupa no es otro que el gran animador y responsable de la misma. Víctor Pozanco se ha convertido desde hace algún tiempo en otro promotor lú-

cido de la cultura, dentro de esa línea ya tradicional de escritores-editores al estilo de los Bartañal y compañía. Personalmente, siempre sostuve la conveniencia de que el creador bien pertrechado culturalmente debía ser el único y verdadero crítico literario, sin menoscabo de que hubiera todo un ejército de investigadores literarios; así, de idéntica manera, el escritor es, en este caso, el editor que conoce los problemas morales y materiales de la literatura.

No hay que insistir más, pues, en el ambiente caldeado y denso que

ha ido promoviendo lenta y continuamente (casi febrilmente) el proyecto editorial de Víctor Pozanco; si hay que insistir, hecha esta introducción a la figura literaria que nos interesa, en la trayectoria, ya afianzada de antaño, de este poeta, crítico y editor, cuya primera de estas tres facetas es la que primordialmente importa en este momento (habría que destacar igualmente la labor de traductor). De Pozanco conocíamos Soria pura (*Artesa*, 1970, 2.ª ed., 1976), libro sorprendente en su depurado clasicismo, tan inédito en tiempos de dicotomías (lo social/lo esteticista) que no sólo reinventaba el placer y rigor de las «silabas cunctadas», como diría el clérigo del culto mister, sino que se aferraba a la resurrección milagrosa (¿simplemente machadiana?) de un paisaje tan revestido de sustancia gráfica que escapaba al grosor próximo de la palabra en un alarde de condensación, al mejor estilo, por cierto, de los clásicos castellanos, del marqués de Santillana a Enrique de Mesa. Basta, si no, con recordar aquellos versos, remotos en el recuerdo y en el eco, que, como si reverdeciesen la densidad expresi-



va de San Juan de la Cruz o de Quevedo, rezaban:

Esos panes de oro verdigualdo que tiemblan en las ramas.

Fue posteriormente una traducción (más bien versión) de poemas de John Donne el siguiente intento de Pozanco para seguir practicando un conceptismo tan ceñido a veces al texto como voceador de los particulares propósitos del poeta-traductor. Y aun a pesar de algunas recaídas en cierto becquerianismo teñido de un agridualdor juanramoniano, este libro tuvo ya la enorme virtud de transportarnos a un viaje por la mejor retórica; al menos se trataba de una retórica (como toda retórica, buena o mala) con referente y sin metalenguaje posible. La edición de una personalísima antología propia (tan personalísima como aquella otra inolvidable: Nueve poetas del resurgimiento, *Ambito Literario*, 1976) nos ha devuelto la posibilidad de recordar aquellas obras, imbricadas en textos inéditos como «La escribanía». Me refiero, naturalmente, a Historia de manuscritos (*Ambito Literario*, 1977). En cualquier caso, hay que decir que el poeta que ya se acercaba de manera incontenible manifestaba conscientemente su adscripción a unos entramados tan profundamente líricos, etéreos y cultos que, al mezclarse con nuevos elementos que habían de venirse añadiendo al ya voluminoso corpus, habían de producir una reacción en cadena.

Realmente, aun a pesar de lo que el lector pudiera esperar, esa reacción fue El oráculo de Numeria (*Ocnos*, 1974), donde se anudaban felizmente elementos, aún semicaóticos, de ese mundo en ebullición ya pormenorizado. El oráculo de Numeria, tercer libro de poemas de Víctor Pozanco, aun a pesar de ser un desencadenante de materiales acumulados, está todavía en el proceso (un tanto misterioso) que había de conducir a estos Cantos eróticos que pasaremos a analizar más adelante. El aroma de las sílabas «contadas», la inclusión de las primeras palabras clave ya desde la «Nota previa» del libro (*Cábala, sibila, olifante*) y, por último, un «Homenaje a Rubén» que era una parodia del revés (algo así como la aparente veneración por algo que sin embargo encierra un regusto deceptivo), todo ello no pudo, sin embargo, librar a Pozanco, muy a pesar suyo (y me consta por declaraciones suyas), hacia una inevitable adscripción a los terrenos más cercanos a las aguas neomodernistas de los años setenta (más clari-

MUCHO MAS QUE UNA GEOGRAFIA

ENRIQUE BADOSA: *Mapa de Grecia*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1979.

Este *Mapa de Grecia* abarca mucho más que una geografía o un paisaje, aun con ser la geografía y el paisaje privilegiados y su belleza esplendente, derramada en múltiples islas, incitación al canto y a la contemplación y aun cuando sea precisamente la geografía el sustento que permite este itinerario poético, demorado en esas cinco partes que constituyen los ámbitos del mapa griego: la Península, el Peloponeso, las Cícladas, Creta y Levante. Más que un recorrido descriptivo, es una reconstrucción, una recreación lírica y evocativa, de un mapa que es el mundo griego, su historia, sus incomparables monumentos artísticos, su cultura indeleble y contagiosa, eso sí, partiendo de un recorrido moroso e inteligente por la Grecia actual y sus reiteradas devastaciones. Pero por, sobre todo y ante todo, este mapa es una interpretación del espíritu, de la esencia de la Grecia eterna y perdurable, creadora de la Epopeya y la Tragedia, de la Lógica y el Silogismo, de la Polis y la Democracia, de la Ar-

monía, la Forma y la Proporción. Cultura de la Luz en forma de Belleza, esplendor de las formas, unidad de visión de lo inteligible, razón buceadora en incansable búsqueda de la Coherencia y la Verdad, estatura del Hombre, en suma, rebelde a las cadenas, indómito de Libertad. Este es el mapa geográfico, humano y cósmico, universal, por tanto, que con morosa delectación y medida y serena efusión nos transita, reconstruye, evoca e interpreta Enrique Badosa.

Enrique Badosa es ya un veterano y consagrado poeta cuyo temprano primer libro de poemas *Más allá del viento* apareció en Adonais en 1956. Y desde entonces, en ascendente continuidad, ha ido multiplicando su voz original en *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza* (1959), *Baladas para la paz* (1963), *Arte poética* (1968), *En román paladino* (1970), *Historias en Venecia* (1971), *Dad este escrito a las llamas* (1976), etc.

En este *Mapa de Grecia* sorprende, en especial, por la conjunción unitaria de elementos, por la conjugada amalgama de facetas interpretativas, por la capacidad de remontarse desde una situación concreta o elemental a una visión universal y, a la vez, a un cuestionamiento personal, casi

ficadas ya que en los sesenta). El oráculo de Numeria, en fin, fue un libro oscilante entre la irregularidad y la variedad, cuyo mayor logro fue, por encima de todo, el trazo de una huida consciente hacia la retórica patria (siempre con referente), fuera de otras retóricas extrañas, tan en boga aún (siempre sin referente).

Y llegamos así, desde la perspectiva centáurica, fáustica (pero nunca báquica) de El oráculo de Numeria, a su libro más reciente: Cantos eróticos (*Ambito Literario*, 1979). No tengo aún necesidad de apuntar que es, en opinión personal, el mejor libro de su autor hasta la fecha, porque el breve análisis

que voy a hacer de él se encargará de demostrarlo. Se abre el poemario con los primeros apuntes de la semiosis literaria y sus inabarcables implicaciones: el mundo como signo (la confusión signo-referente) y el papel exorcista del poeta. Como aderezo, de nuevo la preocupación e interés por las sílabas contadas, y el papel del escritor como eterno vocero de realidades conflictivas, al servicio y desacuerdo de los poderes humanos y divinos. Como se ve, un planteamiento no sólo considerablemente ambicioso, sino rigurosamente trazado. La clave, una vez más, al menos en estos comienzos, vuelve a ser (y ahora más que nunca) el arrebatado fulgor del homenaje clásico:

la lluvia» (rigurosísima metáfora apositiva) (p. 61).

Los epígrafes de cada canto remiten no sólo a otras literaturas, sino a conscientes homenajes en clave. La cosmogonía más torrencial (y sin embargo contenida) sobrepasa, entonces, los linderos del erotismo strictu sensu; por eso, donde lo mítico y lo mágico se hacen verdadera humanación, nace el poema como la dovela de una puerta superior. Por ejemplo, el Canto VI supone un alarido jubiloso, con su justeza incluso, motivado por el renacer sanguíneo, biológico y universal que comienza a culminar el largo recorrido preparatorio del libro. Lentamente irá llegando la unión definitiva, la entrega y la ósmosis a imitación del cosmos; el lector lo irá percibiendo:

La tierra que ha nacido de las
aguas
se puebla de preguntas y se oculta.
Y, puesto que te amo, me contemplo.
(P. 73.)

El Canto VII, punto final del periplo, reincide en el problema de la semiosis, que, a fin de cuentas, se encamina hacia el otro problema, insoluble, del conocimiento (o sea, de la identidad y de la denomina-

ción de las cosas) y hasta de la ontología. He aquí el epígrafe:

Tanto como una lucha
o un gran teatro, el
mundo, la vida, es un
ritual.

(P. 109.)

La depuración expresiva e ideológica de Víctor Pozanco en Cantos eróticos le han alejado de la reciedumbre hispánica (castellana) que venía latiendo insistentemente en sus libros anteriores. Ello no quiere decir que no se entrevea su característico clasicismo en muchos momentos, pero un acercamiento a determinadas áreas del veintisiete (Juan Ramón incluido) le pone en una colocación más críptica que de costumbre. Cantos eróticos es el poemario más maduro, personal y coherente de Pozanco. Restalla en él, como una epifanía monstruosa, el presentimiento cosmogónico del erotismo. Personalísima, encaminada no se sabe hacia dónde, la proyección poética de Víctor Pozanco en el panorama de la poesía española actual es no ya evidente, sino, por qué no decirlo, ambiciosa.

JULIO LOPEZ

LOS NUMEROS PRIMOS DE PACO PINO

FRANCISCO PINO: *Antisalmos*. Ed. Peralta. Poesía Hiperión. Madrid, 1978.

Ar'ddid'arrvvo v'ir'arr

1. Keridod' ikkod'
d'ievvvv're keridod' ikkod'
2. ed' div'id'irr er'kor'ddrar
oddrad' vv'arravrad' vvad'
vv'od'ivvad' vvad' ddevvvv'
orarred'
3. keridod' ikkod'
d'ievvvv're keridod' ikkod'
4. ed' div'id'irr er'kor'ddrar
oddrad' vv'arravrad' vvad'
rrekkar'ad vvad' ir'ddevvvv'
orarred'
5. keridod' ikkod'
d'ievvvv're keridod' ikkod'
6. rra rrur'a ed'dda ariva
devakko.

(Pág. 95.)

Novedades

Editoriales

CARMEN CONDE: **Cuentos del romancero**. Ediciones 29. Barcelona, 1979.

BENITO PEREZ: **Crónicas líricas de Rafael de Paula**. Sexta, S. A. Jerez, 1979.

SALVADOR LOPEZ BECERRA: **Poemas**. Librería El Guadalhorce. Málaga, 1979.

JOHN LE CARRE: **El honorable colegial**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

GREGORIO CORRALES: **Mar amblés**. Gráficas Varela. Madrid, 1979.

LUPO HERNANDEZ RUEDA: **Del tamaño del tiempo**. Amigo del Hogar. Santo Domingo, 1979.

BLANCA DE FLORES: **Tiempo niño**. Libros de México. México, 1979.

CARLOS ROBLES PIQUER. **Parole italiane**. Ambasciata di Spagna. Roma, 1978.

ANTONIO G. BARBEITO: **Mi primera palabra**. Ed. del Autor. Sevilla, 1979.

MARA JOSE MAGAZ MARCOS: **Poemas de amor y de muerte**. Alta-graf. Barcelona, 1978.

ELMORE LEONARD: **El desconocido número 89**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

J. P. MANCHETTE: **Un montón de huesos**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

JORGE SANCHEZ AGUILAR: **Tierra sin mal**. Ed. Botella al Mar. Buenos Aires, 1979.

FRANCISCO MENA BENITO: **La tierra se ha vestido de vida**. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.

ROBERT SILVERBERG: **Juegos de capricornio**. Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

JAVIER DE BLAS: **Palabras desde la oscuridad o el negro vuelo de la sonrisa**. Imp. La Ciudad. La Coruña, 1979.

DOLORES DE LA CAMARA: **La despertó el amor**. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.

VICENTE BEGUER ESTEVE: **La voz que me quema**. Biblioteca Torrentina. Torrente, 1979.

JOHN MAGUIRE y MARY LEE DUNN: **¡Abrazaos y morid!** Ed. Argos/Vergara. Barcelona, 1979.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: **Minna von Barnhelm, o la felicidad del soldado**. Ed. Bosch. Barcelona, 1979.

CARMEN ALCALDE: **Cartas a Lilith**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

PHILIP SLATER: **La soledad en la sociedad norteamericana**. Ed. Península. Barcelona, 1979.

HENRY MILLER: **Trópico de capricornio**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

CAMILO JOSE CELA: **El bonito crimen del carabinero**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

FREDERIK POHL: **Pórtico**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

VICTORINO POLO GARCIA: **Literatura hispanoamericana. Textos para el comentario**. Universidad de Murcia. Murcia, 1979.

JUAN J. RUIZ-RICO: **La culpa es de Cairós**. Las Ediciones del Espejo. Madrid, 1979.

JUAN JOSE RUIZ-RICO: **Hacia una nueva configuración del espacio político**. Caja de Ahorros Provincial. San Sebastián, 1978.

Tan difícil como intentar toda una tesis racional de la pintura abstracta española puede resultar, al menos a primera vista, hacer lo propio con nuestra poesía experimental. Probablemente en ambos casos fracasaremos en ese absurdo intento de encasillar lo que, *a priori*, parece el esfuerzo conjunto de una tribu de heterodoxos con aires de ocultistas. Lenguaje cerrado, reflexivo, notas comunes en experimentalistas y fronterizos del arte. Pero conviene distinguir que a cada uno de ellos le debemos una interpretación particular. Como en psicología clínica: cada enfermo requiere un tratamiento distinto. Y no en vano el poeta experimental ha dirigido su esfuerzo hacia una conclusión tónica: él y su clave son, por principio, una individualidad; aún más, una *soledad*, una unidad de arte que, como siempre ocurre, sólo adquiere valor si es en esencia eso que los matemáticos han dado en llamar «un número primo».

Llegados a este punto, lo habitual para el crítico—o su émulo—es adaptar la obra elegida a sus conclusiones, tal y como aparecen éstas en la exposición final (la tesis de cabeza). Pero esto es traición. Si



el crítico divaga o disfruta «cabalearlo», allá él. Al margen de estas y otras sin-sustancias deben quedar el poeta y su obra.

Francisco Pino es un castellano genial. Lo dicen estos 74 antisalmos, lo dijeron sus viejos versos, lo deja patente su silencioso ir y venir junto al Duero, entre álamos (como tantos otros castellanos). ¿Es esto un tópico? Probablemente. Todo castellano «número primo» es tan tópico, como individual es la Luna... hasta que Paco Pino nos demuestra que hay tantas lunas como luces quiera reflejar el río.

1. *La luna está arriba, debajo,
mirándonos
a todos y a nadie, así como un
salmo.*

(Pág. 65.)

Ceremonia reflexiva. Ceremonia hermética. Cuadro de claves. *Idioma coruscante* y cerrado como una canción en la garganta.

1. *Tenia tres años, Dios bendito.
Se le ha llevado el río,*
2. *jugando;
el Angel de la Guarda estaba
dormido.*

(Pág. 70.)

Hasta aquí, el crítico—o su émulo—ha hablado, quizá más de la cuenta, de ese carnaval que enciende en sus páginas el recuerdo de la obra a sentenciar. Es hora, pues, de dar paso a la publicidad, al dato, a la fecha, a la cita. Vamos por partes.

Como sucintamente informa la contraportada de la edición de Peralta-Hiperión de estos *Antisalmos*, Francisco Pino nació en 1910. Se licenció en Derecho por la Universidad de Valladolid. Fundó y dirigió las revistas poéticas *Meseta* (1928), *Ddooss* (1931) y *A la Nueva Ventura* (1934). Por esos tiempos visita

y reside en Francia y en el University College Hall, de Londres. Tras la guerra civil se retira a El Pinar de Antequera (Valladolid), donde, recluso y apartado de todo grupo literario, va recogiendo en ediciones limitadas su extensa obra tradicional. Un día, allá por el año 56, edita *Textos económicos* y *Solar*, obras cuya agilidad tipográfica e ironía delataban su ruptura con el verso anterior. Así, en 1970 intenta una poesía espacial basada en la eliminación de la palabra y el signo (*Poema, Hombre, Canción, Ventana, Oda* son cuadernos en los que el vacío se adopta como expresión del texto). Por su obra primera le vemos incluido en la antología *La generación poética de 1936*, publicada por Plaza Janés. En cuanto a su trabajo experimental, se ha visto recogido en varias antologías extranjeras: la de la revista alemana *Akzente*, la de la francesa *Doc(k)s*—titulada «Mérídonaux»—y en la portuguesa *Antología da poesia visual europeia*. Pino es habitual colaborador en revistas experimentales, como *Ovum* (Argentina), *Reaktion* (Alemania) y *Stempelkunst* (Holanda), y sus obras no lineales se han expuesto en galerías de arte como «Other Books & So» (Amsterdam) y «Remont Gallery» (Varsovia).

Punto, ahora, en el *curriculum* de Pino, innecesario para los afortunados que a lo largo y ancho de un tiempo de silencio han ido recibiendo pequeños recortes, notas—regalos—, ediciones milagrosas del mesetario anacoreta, del majestuoso ermitaño de El Pinar. Para ellos, Paco Pino no es sorpresa (como Cirlot no lo fuera en otro tiempo).

Dejamos volar, hoy, el velo de «marginado», para contemplar cómo, con qué fuerza, ha florecido en el jardín de los críticos este tueste lírico. ¿Lo agotarán tantas miradas?

9. *No hay nadie que sepa leer
sin previo*

10. *aviso*

(Pág. 31.)

Al son del soneto abre Pino su libro de antisalmos y lunas. *Como frenando estuve día a día*. Desenfrenado ya, el poeta, matemático mágico—por nuestro presente antojo—, da cuerda a una primera operación lírica: ANTISALMOS DE LAS FORMULAS. Luego, convertido en físico, Einstein castellano, Pino añade una variante más, el tiempo: ANTISALMOS DEL TIEMPO. Un tercer capítulo cierra el libro allí donde el lenguaje se convierte en cifra: ANTISALMOS DEL QUE SE ACUESTA, para

LEONCIO GARCIA JIMENEZ: *Olor a tierra quemada*. Ed. de Autor. Madrid, 1979.

Nueva narrativa guineana. Documentos URGE. Madrid, 1979.

Poetas guineanos en el exilio. Documentos URGE. Madrid, 1979.

EDUARDO FERNANDEZ CASTILLEJA: *Trasplante de cerebro*. Novel Andaluz. Sevilla, 1979.

DOMINGO F. FAILDE: *Materia de amor*. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.

ZULMA NUÑEZ: *Mientras viva*. Ed. Crisol. Buenos Aires, 1978.

J. L. GUILLUE: *Las primeras sombras del día*. Ed. del Autor. Granollers, 1979.

VARIOS AUTORES: *Pego*. Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1979.

CARLOS M. RAMA: *Fascismo y anarquismo en la España contemporánea*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

JOSEFINA VERDE: *Dimensión para un grito*. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.

SERGIO VILAR: *Crisis y nueva política de la izquierda española*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

CELEDONIO GONZALEZ: *El espesor del pellejo de un gato ya cadáver*. Ed. Universal. Miami, 1978.



aquellos que les interese más el peso que el vuelo, el poeta ofrece generoso la clave del sueño (página 85). Y el misterio se desvela. Descifrado el mensaje, vuela la música del idioma... perdemos así todo su ritmo, su religioso encanto.

ANTISALMO FINAL

1. Queridos hijos
siempre queridos hijos
2. es difícil encontrar
otras palabras más próximas
más temporales
3. queridos hijos
siempre queridos hijos
4. es difícil encontrar
otras palabras más lejanas más
intemporales
5. queridos hijos
siempre queridos hijos
6. la luna está arriba
debajo (1).

(Pág. 95.)

Para todos aquellos a los que les interese más el peso que el vuelo.

F. TORRES NAVARRO

(1) Traducción, o transcripción, del crítico (o su émulo).

PELIGROS DEL SOCIOLOGISMO LITERARIO

CRISTINA LACASA: *Jinetes sin caballo*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

Los diecinueve textos que integran este libro, fechados entre 1955 y 1977, despliegan su interesante temática sin asumir plenamente ningún género narrativo. No alcanzan a ser cuentos—cuando la autora se lo propone—ni relatos en una nítida acepción. Quizá logren su mayor autenticidad en los ramalazos visiblemente autobiográficos que constituyen *Los gitanos* (1960), *Juanito, el limpiabotas* (1967) y *La tartana* (1971). La contratapa define el libro como una «serie de fabulaciones», ambigüedad que no consigue esquivar ni cubrir la indefinición que confirma su lectura desde cualquier ángulo de análisis.

Sin embargo no es la carencia de identidad literaria lo que aflige a *Jinetes sin caballo*, sino una especie de sociologismo no domeñado que amortaja, como capa de petróleo al mar, incluso los mejores instantes y pasajes del texto.

Un vaho rancio a lo Eugenio Sue sobrevuela a los personajes, galería de seres y pobres humillados, envidiables para cualquier escritor y, justo es decirlo, poco frecuentados por la literatura moderna. La piedad de la autora se torna sujeto de la escritura más que los personajes mismos y su devenir, Sue desaloja hasta a Dickens, el observador social al creador, la manipulación del «mensaje» al arte. Para deslindar equívocos se debe recordar que no es la sensibilidad humana, social, histórica, la que separa al escritor—y al artista en general—de su obra, al contrario. Lo que puede apartarlo de un estilo fructuoso, consumado, es el olvido de que debe transformar su cosmovisión, por más justa y aplaudible que sea, en arte.

Si, por ejemplo, un Máximo Gorki, un Manuel Rojas, el John Dos Passos de la trilogía *1919* y *Manhattan Transfer*—por invocar a unos pocos—lo hubieran olvidado, ni *La madre*, ni *Hijo de ladrón*, ni las cuatro bellas novelas del norteamericano se hubieran convertido en obras maestras y clásicas de este siglo. No es la ideología *en sí* ni *por sí algo* deleznable para la literatura: de hecho toda obra la alberga en su esencia. Es la exterioridad de la ideología respecto al núcleo de la escritura la que malogra todo, letra e idea.

Verbigracia: la profusión de pseudopoemas sobre el lustrabotas que muchos autores propinan al mundo, en los que siempre se dice, palabra más o menos, que «oh, pobre lustrabotas, tú que haces relucir el calzado de los demás y andas descalzo, oh». Lo único que queda en pie de tales cosas es el pobre lustrabotas (pese a sumar el nuevo castigo del poeta), porque al menos hace bien su trabajo y vive su destino. El firmante de la verseedada, en cambio, no sabe hacer poemas ni lus-

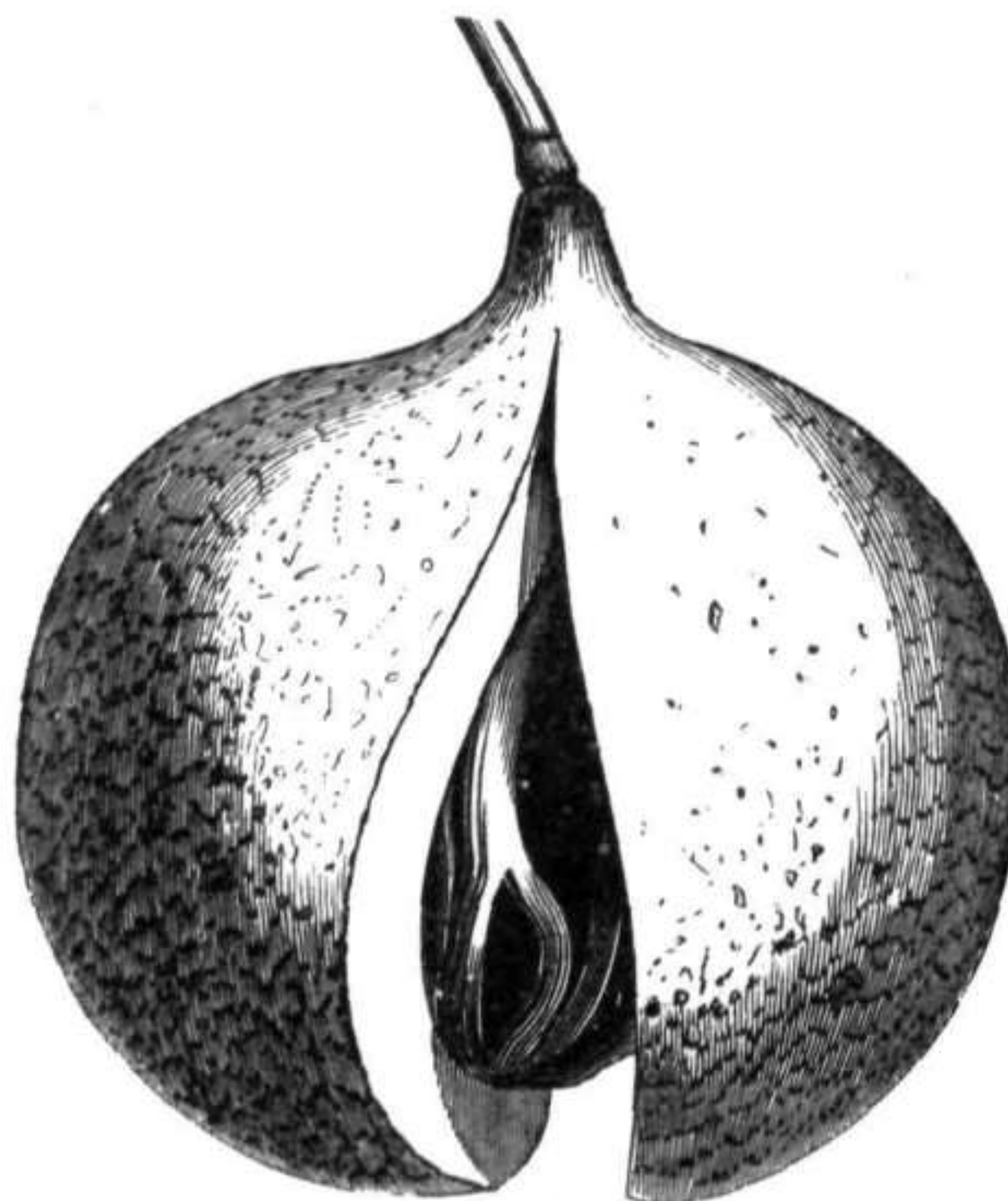
trar botines. «Cada lechón en su teta, que es el modo de mamar», como diría Martín Fierro.

Capítulos que parecen ascender a una diáfana estatura literaria (verbigracia: *Las cartas de Amparo* (1956), *El tranvía* (1963), *El ojo de la muñeca* (1975)) se frustran—letra interrumpida—por endeblez finales e innecesarios comentarios de la autora. En estos tres trabajos, que con una conciencia iluminada del oficio pudieron—aún pueden—ser tres bellos y fascinantes cuentos, Cristina Lacasa revela, como en otras páginas y párrafos, que posee un fluido instrumento y don del idioma y el ritmo. Pero sólo ella podrá organizar sus herramientas para un objetivo mayor, si logra que el dichoso «mensaje» no aparezca incrustado como un apéndice externo que pulveriza la perspectiva y los planos de su obra. Si logra—creemos que puede, si lo procura—que toda idea, sensibilidad, angustia o ternura surja de los propios personajes y su legítima dialéctica, sin necesidad de hacerles recitar frases de cartel o folleto ni de adjuntarlas como relatora con aire sentencioso.

Maiakovski, antes de retirarse por propia decisión de este planeta, demostró hasta el hartazgo que se puede construir el más bello poema rebosante de ideas y el más hermoso afiche pleno de poesía. También César Vallejo con aquello de «vivan los compañeros, escribía Pedro Rojas con un dedo gordo en el aire». Ya Rimbaud lo había hecho mucho antes con *El herrero*, *Los azorados*, *El durmiente del valle*. Y Miguel Hernández y..., no son los únicos ni mucho menos.

No se trata de una crítica al estilo tradicional, sino de una apreciación estética que llega a la síntesis inequívoca de que C. L. se dejó ganar o traicionar por una didáctica de analista social más que por la revelación de un universo crítico, dramático, en su víscera artística. Esos personajes requieren, de un libro lanzado en el ámbito literario, de una voz, una carne, una piel estética. De los canales de la propaganda exigen, a su vez, la misma claridad y definición, pero no literatura.

Es difícil no fraternizar con Cristina Lacasa en su grito o su ironía en torno a la injusticia de la situación de los trabajadores, la mujer y otros marginados de una sociedad que se debate, niega y afirma en pos de formas desalienadas de vida. Pero es imposible admitir que las solas buenas intenciones son arte. La falsa orientación de su trabajo conduce a C. L. a convertirse virtualmente en el personaje principal de su libro, quien pasea piadosa-



mente por las páginas sus lágrimas y sus caricias a los desventurados, lo quiera o no.

Conviene a este momento de la cultura española que se descubra la inconsecuencia de cierto realismo corto y plañidero, pues se corre el riesgo que, bajo la bendición bienpensante de una posición política, se cometan entre dos tapas malos libros. Si convenimos en que los personajes retratados esquemáticamente en *Jinetes sin caballo* son, en la realidad cotidiana, seres crucificados por angustias, penurias, sacrificios, es justo que un escritor se les parezca a la hora de desgarrarse y sangrar con todo su ser por construir una bella obra. El facilismo, la connivencia ideológica con algún lector amigo, no son los mejores camaradas del creador. En caso de dudas, se puede preguntar su parecer a Bertolt Brecht, es decir a la obra que dejó, y, especialmente, leer su *Elogio de la duda*.

El tema es tan antiguo como el nacimiento de los sindicatos y partidos populares en la Europa del siglo XIX y de los periódicos y editoriales bajo su influencia, donde nació también la polémica entre los partidarios de un arte nuevo, carnal y esplendente, y los de un «arte» inmediateista, ramplón y generalmente obsecuente.

JULIO HUASI

JOSE RUIZ SANCHEZ, ENTRE LA IMAGINACION Y LA REFLEXION

JOSE RUIZ SANCHEZ: *Museo de vestiduras*. Alderabán, Serie Antares, núm. 5. Sevilla, 1979.

Con su décimo libro de poesía —este Museo de vestiduras— en la calle, José Ruiz Sánchez (Málaga, 1926) sigue estando lamentablemente desatendido de la crítica mayor del país. Entiendo por «mayor» la que escriben nuestros escasos verdaderos críticos, en forma de estudios, ensayos, tesis, etc., de cierta envergadura; no, por tanto, los artículos en la prensa diaria, ni las reseñas en las revistas «del ramo», obra de los aficionados de siempre, miembros o no de alguna docta casa. José Ruiz Sánchez no encaja, por su edad y por la disposición y el sentido de su poesía, en ninguna de las clasificaciones al

uso; y esto significa la condenación en unos medios en los que imperan criterios de coleccionista.

Yo he intentado, en varias ocasiones y en la corta medida de mis posibilidades, promover el interés por una poesía ya tan importante —cuantitativa y cualitativamente— como es la de este malagueño hondo y empecinado que ha conseguido acopiar un esplendoroso caudal de conocimiento y de dicción concomitante, a lo largo de un personalísimo aprendizaje de las «pocas palabras verdaderas». Y, en mis aproximaciones a esta poesía, me ha parecido verla dominada por una preocupación capital —la del tiempo— que opera en tres direcciones, de alguna manera complementarias, pero cada una determinante de un modo de comunicación. Son tales direcciones: la del ser (religioso-metafísica), la del estar (por lo general, frente a la civilización actual y sus constreñimientos) y la del convivir con la materia (ésta, contemplada, desde el corpúsculo hasta el cosmos, o sentida, como naturaleza familiar, en el paisaje). Por ser, las tres direcciones, complementarias, los modos de comunicación determinados respectivamente por ellas se pueden juntar y combinar —y en efecto lo hacen, con relativa frecuencia— en el seno de la unidad poética (el poema simple o el poema-libro compuesto). En todos los casos, el resultado es una poesía reflexiva, que se conforma en discurso, no en canto. Tal vez no sea ocioso advertir que ni este discurso es nunca discurso lógico, ni esta poesía es «intelectual», en ninguna de las diversas acepciones del adjetivo que tienen validez poética (del *De rerum natura*, de Lucrecio, a *La jeune Parque*, de Valéry, con los interpuestos que se quieran). El tiempo es un misterio (no un problema; recuérdese la distinción marceliana) para el poeta, quien lo intuye emotivamente, no lo aprehende racionalmente: decir que la poesía de Ruiz Sánchez no es, al menos en su conjunto, canto, denota, nada más, que no está constituida por la sola transfiguración melodicoverbal de la emoción, sino, de modo muy sensible, por la preocupación del tiempo, que, vivida, da origen a aquella emoción. Lo cual implica que esta poesía sea naturalmente discursiva; a saber, configurada por la concatenación de enunciados, sin que los enunciados ni su concatenación sean de índole racional.

Y no son de índole racional precisamente porque el poeta, para dar a su reflexión una doble eficacia, estética y comunicativa, recurre,



con tanta espontaneidad como sabiduría, a su más genuina fuente de invención creadora: la imaginación. Ruiz Sánchez emplea en su poesía dos especies de imaginación: una, que podríamos llamar impura o evocativa, y otra, que llamaríamos pura y en la que habríamos de distinguir dos modalidades: la inmediata o metonímica, y la remota o acumulativa. La última (probablemente la más necesitada de identificación y de explicación) es aquella mediante la cual el poeta amontona en un verso, o en varios versos seguidos, sintagmas cuyo parentesco recíproco y cuya relación con el sujeto del poema son aparentemente nulos, pero cuya yuxtaposición produce cabalmente el efecto estético-emocional que el poeta buscaba. Tal acumulación se asemeja un tanto a lo que Leo Spitzer llama «enumeración caótica»; yo la distinguiría de ésta en que su principio motor no es un raptó de entusiasmo (místico, amoroso, erótico, etcétera), sino una calculada «voluntad de confusión», resultante de una actitud crítica, la cual, por su naturaleza misma, confiere a la acumulación un sentido fuertemente irónico. En efecto, esta modalidad de imaginación se presenta con más frecuencia en aquellos poemas en los que predomina la protesta (contra el mundo contemporáneo: los del libro *Futuro imperfecto*) o el desconcierto (ante la precariedad del existir humano y de su conjugación en proyecto: muchos, especialmente los primeros, de *Museo de vestiduras*). Traer aquí ejemplos (cosa que parece inexcusable) nos haría agotar el parvo espacio de que disponemos.

Lo más novedoso (por su profusión y su intensidad, pues ya estaba presente en libros anteriores,

sobre todo en *El ciego de la piscina de Siloé* y acaso lo más interesante de *Museo de vestiduras* sea el empleo casi sistemático de la imaginación evocativa, la cual —como de su calificativo puede deducirse— evoca a un personaje —real, de ficción o simplemente verosímil—, en cuya boca el poeta pone sus propias reflexiones, adecuándolas a la condición y a las circunstancias del personaje. De otra parte, los personajes han sido elegidos en virtud de la semejanza que su condición y sus circunstancias tienen con las del poeta, dentro de la cosmovisión de éste en el momento de la composición del poema-libro. Obviamente, se trata de una objetivación del sentimiento, y como tal ha de ser relacionada con el tipo de poema histórico que ideó Kavafis y que tan cultivado viene siendo por nuestros poetas de hoy, a partir de Cernuda. Ruiz Sánchez abandona en los poemas así concebidos la primera persona del plural que solía emplear para establecer el carácter solidario de su «cuidado» por el paso y la usura del tiempo, y la sustituye por la primera del singular (el personaje habla expresando la reflexión del poeta) y también por la segunda del singular (el poeta se dirige al personaje razonándole o exhortándole conforme a la semejanza entre sus propias condición y circunstancias y las de aquél). Dado que los personajes pertenecen, de un modo u otro, a la historia o a la literatura, este tipo de poemas es, de suyo, culturalista, y más aún si, como ocurre en *Museo de vestiduras*, aparece siempre precedido, introducido, por una cita, generalmente amplia, de un texto literario, histórico o filosófico (y, a veces, explicativo, del poeta mismo).

Ahora bien, todo ese aparato cultural queda equilibrado, en *Museo de vestiduras*, por el continuo funcionamiento de la que he llamado imaginación acumulativa. Los diversísimos materiales que ésta allega, no sólo, al yuxtaponerse y contrastarse, multiplican los efectos estéticos y emocionales, sino que también, al romper bruscamente —con términos científicos, «prosaísmos», o expresiones coloquiales— la majestuosa andadura del poema, lo «rebajan» de tono sin trivializarlo y lo despojan de cualquier apariencia de «pretexto» para la nuda autonomía verbal: de ambas maneras lo alejan del modelo Kavafis-Cernuda. Aquí tengo que volver a lamentar la falta de espacio para los ejemplos; bástele al lector recordar que los últimos versos del poema «Lamento y regocijo de Alexander Setonius» —poema de



alusiones históricas y literarias, de acotaciones geográficas exóticas— rezan así: «... diles / por mí: iros a la mierda.» Ejemplo extremo, pero significativo.

Museo de vestiduras empieza y acaba con sonetos, composición que Ruiz Sánchez (poeta de verso libérrimo desde *La señal*, excepto en los alejandrinos de *El día* en que empieza el verano) no utilizaba desde *Los vientos de tu rosa*, su libro primero y bisoño. En estos sonetos —uno inicial y tres finales, agrupados bajo un mismo título y una cita de Quevedo—, en los que el poeta opta por la expresión «noble», privada de cualquier especie de distorsión imaginística, pero no de cierto revoloteo metafórico y sintáctico que alguien calificaría de andaluz —yo me resisto a ello—, se nos declara el sentido profundo de los poemas intermedios: de la carrera del tiempo, ilusoria en una muy última instancia, restan las ruinas próximas, refugio ostensivo de los fatales despojos de cuanto el hombre es y posee; y —sonetos finales— esos despojos, por serlo, constituyen la prenda de un trasfondo, no soñado (como soñado es para el hombre el tiempo), sino de una realidad cuya comprensión corresponde únicamente a Dios, remoto observador-ordenador del transcurso. Hermosísimos sonetos, perfectos en su construcción, densos hasta el hermetismo y al cabo reveladores precisos de toda una conciencia de «ser-en-el-mundo». Con ellos, los poemas «Argantonio», «Pilato», «Ibn Hazm de Córdoba», «Razón de Martín de Cátaras el constantinopolitano», «Doménico Theotocopuli», el ya citado «Lamento y regocijo de Alexander Setonius» y «El tiempo cruzado de brazos» (selección muy difícil en un conjunto en el que no hay quiebras ni caídas) me parecen lo mejor de este espléndido libro; al que debería aplicarse, y no desespere de que lo haga, nuestra crítica más responsable.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

LA LOCURA ES SOLEDAD

GIBRAN KHALIL GIBRAN: *El loco*. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.

Aunque presentado en forma de narraciones breves, *El loco* es un texto en el que lo fundamental es su aspecto filosófico, su concepción de la vida. El recurso del relato facilita la exposición de ideas, revela la intencionalidad didáctico-moralizante. Pero entonces, lo que se expone vale como analogía, o más, como símbolo. La lectura no puede ser literal, porque la anécdota es simple ejemplo, aplicación concreta de una idea general y abstracta. Los relatos se estructuran de dos modos: a) un narrador, personaje que da título a la obra, y participa en primera persona en el discurso que enuncia; b) un conjunto de apólogos presentados por una tercera persona, en los que los personajes son personas, animales o cosas. A pesar de la diversidad formal, el mensaje es unitario. Todo se conforma para develar la lucidez del protagonista.

La sociedad margina al mismo tiempo que valora a tipos como el loco, el borracho o el ciego, no encuadrables en las normas, ni criterios de una lógica que pretende ser coherente, posfergados pero ensalzados por lúcidos, sinceros o sabios. Loco es tener otros valores no comprendidos por el vulgo, quizá por eso superiores. Un loco que predica es una especie de profeta, y así se titula otro de los libros de G. K. Gibran.

La memoria «demente», retrotrae su origen a un «illo tempore» mítico, «Un día, mucho antes de que nacieran los dioses, desperté de un profundo sueño...» (pág. 15). El nacimiento sólo es parte de un proceso mayor que lo entronca con el ori-

gen, ya que antes de nacer existía, era, aunque sin materializarse en la paternidad del sueño.

Este «yo-narrativo-loco-poético», no sólo procede del «illo tempore», sino que continúa en él, porque su existencia actual repite «aquella»; de otro modo, es ahistórica, y además parece no tener fin. En esta atemporalidad-eternidad, le habla a Dios, no como parte de una experiencia mística entre Creador y criatura, sino como aspecto de una relación que se establece entre seres complementarios (flor en el cielo, mañana; raíz en la tierra, ayer). Ni la obediencia, ni el reconocimiento, ni el amor, atraen la atención de la divinidad; sin embargo, reacciona con dulzura ante su semejante.

El premio a la enajenación es la libertad de estar solo y a salvo de ser simplificado por la comprensión. Se valora la soledad, el destino personal. Lo individual pasa a ser un privilegio no sacrificable en pos del grupo. El loco es soberbio como Dios, impenetrable como la noche. La amistad es un fingimiento ya que: «Tú amas la Verdad, la Belleza y la Justicia; y yo por ti digo que es bueno y apropiado amar esas cosas. Pero en mi corazón me río de tu amor...» (pág. 20). Hipócritamente se asume como cauto, sabio prudente; sólo cuando se quita estas «máscaras» o «trajes», aparece su «yo», escapa a las leyes y convenciones sociales, expone su personalidad.

Se siente profeta de su verdad inquestionable, ya que no da paso al diálogo o éste es la bipolarización de su monólogo. Particular, distinto, único, divino, rechaza al pesimista, al optimista, al filántropo, al místico, al idealista, al realista, al puritano. En rigor, no tiene lugar ni en la tierra, ni en el cielo, ni en el infierno. Aquí, también descendiendo en soledad, poseído por una *hybris* que ni siquiera alcanzaron los héroes antiguos, quienes, en general, necesitaron una guía y un proceso de aprendizaje para su descenso. Aclara que el fuego quemaría los ojos de los no iniciados.

Pretende desentrañar la diferencia entre ser y parecer, y este tema se reitera obsesivamente en los apólogos. Las necesidades, las carencias o las limitaciones relativizan o impiden el conocimiento de las esencias (gatos/ratas, perros/huevos, zorra/hambre, sombra).

Al parecer la propia naturaleza condiciona la idea de «verdad», y ésta da lugar a los distintos puntos de vista: «El uno gritaba: "¡Es un pecado!" y el otro protestaba: "¡Es una virtud!"» (pág. 55). Pero es posible una mirada (un ojo) que ve debajo-detrás-por sobre la realidad.

De este modo el conocimiento no deviene tanto del estudio de la naturaleza (de los fenómenos), como de la meditación interior o de la iluminación personal del elegido-por-sí. El ser hombre, es un don de unicidad singular, intransferible, incomunicable en cuanto destino o misión. Se conforma así, una postura espiritualista, idealista, con influencia cristiana, evangélica, pero no ortodoxa, ya que el dios del bien y el del mal son confundibles. Se rechaza a los habitantes de la Ciudad Santa porque cumplen al pie de la letra lo indicado por las Escrituras. La mutilación no evita el pecado, las limitaciones deben ser asumidas y superadas.

En la codificación del discurso destaca el uso reiterado del número: en especial el siete adquiere un valor simbólico, ya que siete son las máscaras, siete son sus yo, siete las gotas de la bruja, siete las lunas. Desde la antigüedad se lo considera como el número de oro que une lo par y lo impar. Sin embargo, si se destaca el caso de los siete yo, como facetas de organización de la personalidad, se presentan simetrías en el sentido de que habría tres pares de oposiciones: dolor, tristeza / alegría; amor, pasión, deseo / odio, rencor; pensamiento, imaginación / trabajo. Pero la estructura general es asimétrica ya que los seis primeros yo se oponen como unidad: «destino que cumplir» al yo sin ocupación. El séptimo yo, es la nada, el centro, el polo solitario del que se apartan las otras seis condiciones dinámicas del hombre.

En conclusión, *El loco*, resulta un testimonio personal, transmite un mensaje que es producto del en-

trecruzamiento de la cultura oriental con la occidental. El yo poético se erige en profeta de la lucidez y la certeza, se autoasigna el don de elegido. La locura es soledad, no contaminación, ya que «ser entronizado es ser esclavizado», «ser comprendido es ser rebajado». Pero en la medida en que el texto se entrega al lector, el escepticismo comunicativo se desdice. Sobre todo en este caso, en que el mensaje ha logrado adeptos. Por fin el nihilismo con respecto a los valores sociales, también se destruye, porque el solitario, el loco, tiene necesidad de exponerse a los otros, por ello se expresa, y en la medida en que se entrega, pierde unicidad, gana en pluralidad semántica, se vuelve filosofía. Es comprendido.

El hombre está destinado a superhombre, aunque pocos sean los elegidos; sin embargo, el protagonista es uno de ellos. Envidiable y temible papel. Y para que pueda subsistir, contará con la ayuda (a través de la recreación que toda lectura implica) no solicitada pero de cualquier modo lograda, negada pero recibida, del lector-común, que para escapar de la angustiante problemática de su pequeña vida cotidiana, se ilusionará él también, con llegar a adquirir algún día la grandeza del «loco».

En la presente edición, las hermosas ilustraciones de Leiva, cumplen función de anclaje del mensaje. Los dibujos reorganizan el discurso, exaltando el detalle significativo. Constituyen la versión plástica del relato. Las siluetas se conforman estilizadas, en trazos decididos, continuos, finos, ondulantes. Vale la pena seguir la sintaxis del dibujante, sobria, elegante, actual y original.

MARÍA VICTORIA REYZABAL

UNA NOVELA PARA CONDENSAR LA VIDA

FERRAN CREMADES I ARLANDIS: *Coll de Serps*. Editorial Ucronia. Barcelona, 1978.

Esta novela, ganadora del Premio «Sant Jordi 1977», el máximo galardón novelístico de las letras catalanas, es un eslabón más de una cadena de obras publicadas bajo la dirección literaria de Biel Mesquida, uno de los jóvenes valores de la narrativa del Principado. Coll de Serps está dedicada a Gottfried Benn, a James Joyce, a Goya y al



Réquiem de Mozart, dedicatoria no sólo compleja y original, sino representativa, como lo es el epígrafe que encabeza el libro: «Tota novel.la impressa és un cadàver.» Con dicho epígrafe queda diáfano el pensamiento del autor, quien no cree en la letra impresa. Sin embargo, escribe una novela y triunfa con ella. ¿Contrasentido? En efecto. Empero, ¿quién no cae en contradicciones? La vida misma es una permanente contradicción, p u e s existe en función de la muerte. En el epígrafe se nos habla de «cadáver». La muerte preside esta novela. La muerte de Empar (Amparo), víctima del abuso del poder. La muerte de un general, a quien un soldado asesina. La muerte de este soldado, fusilado por un pelotón de ejecución. Y por eso Cremades i Arlandis nos habla del sobrevuelo de buitres en la montaña de Ull Negre (Ojo Negro).

Mas también vibra, palpita, hierve la vida en esta impresionante y densa narración, donde el sexo, la rebeldía, la violencia estallan en mil formas distintas. La sexualidad vista como un solemne y mayestático ritual. La rebeldía como necesaria afirmación de la personalidad. La videncia como método para romper unas estructuras y renovar la sociedad. Un grito de individualismo exacerbado y absoluto atraviesa este relato de poco menos de doscientas páginas. Un grito revelador de la visión ácrata que el novelista tiene de la existencia humana.

En el monte Ull Negre destaca un collado —el Coll de Serps—, provisto de una hermosa leyenda: un cuerpo desnudo, se ignora si de varón o hembra, llegó hasta la cima y peleó contra catorce serpientes —«serps», en catalán—, robustas como el brazo del joven cuerpo, quien las venció a golpes de piedra, desangrándolas. Abunda mucho la sangre en esta novela. Sangre física —guerra, heridos torturas— y sangre moral —dolor, lágrimas, injusticias—. Y todo envuelto en un aura de misterio, en una lectura difícil y enrevesada, puesto que ni el argumento es lineal, ni casi se orchestra un argumento. Los personajes y las situaciones surgen difuminados, como envueltos en niebla. La niebla que los esfuma es, por un lado, la deliberada maestría de Ferrán Cremades en convertir el asunto en una vaga idea, como enigmática y delicuescente es la vida: un soplo, un sueño, una ficción. Por otro lado, el argumento se sumerge, se hunde, se pulveriza bajo el esplendor mágico de las palabras, bajo el discurso narrativo, bajo la exultante explosión del verbo. Una novela, por consiguiente,

muy literaria, con un lujuriente amor a la expresión, con una apasionada búsqueda de la expresividad, con un alucinado afán por los vocablos. Lo cual no significa que la obra sea retórica, ni vacua, ni hinchada. Por el contrario, los vocablos —llenos de jugo, de sabor, de intensidad— visten y revisten el tema con un acento muy sólido, muy macizo, muy real. Antes hablábamos de la contradicción entre la cadavérica letra impresa y el logro de una magnífica novela. Señalábamos el contrasentido entre el predominio de la muerte y el triunfo de la vida. Y ahora nos topamos entre la abundancia del estilo y la consistencia del contenido, entre la hegemonía de lo verbal y la rotundidad de lo real. En medio del follaje estilístico asoman con tajante fuerza de árboles robustos unos seres humanos, unos sucesos y un ambiente. Personajes, situaciones y ámbito muy concretos, muy convincentes.

Como contrapunto a la riada de las palabras, el impacto seco, duro, chocante de unos episodios sobriamente retratados, de unos momentos de profundo y estremecedor patetismo. Contrapunto que acrecen las referencias a salmodias litúrgicas, a frases sagradas, a invocaciones religiosas, las cuales son a veces modificadas, con objeto de cargar el dramatismo o de subrayar sarcásticamente, amargamente, la debilidad humana, el fracaso del individuo. Porque esta narración se desarrolla también bajo el signo del fracaso. ¿Hay mayor derrota que la domesticación de los sueños, que la imposible realización de ellos, que la muerte de ellos? En este caso, sueños e ideas vienen a ser lo mismo. Cuando sueños e ideas se identifican, se les bautiza con un nombre hermoso: ideales. Precisamente porque son tan bellos, dig-

nos y nobles —cualesquiera ideales, ahora no entro en los que específicamente defiende el autor—, duele tanto su frustración, resulta tan lancinante su fracaso. Uno de los personajes afirma que para triunfar las ideas deben triunfar primeramente los cuerpos. En esta aseveración reside la clave de Coll de Serps: balanza entre lo mental y lo físico, entre la defensa de lo individual y la asfixiante presión de lo social, entre el altruismo renovador y el peso del sexo. Las ideas necesitan del cuerpo. Una filosofía, como se ve, poco abstrusa, escasamente abstracta. Una ideología anclada soberanamente sobre el espeso y compacto magma del mundo en que habitamos, en que nos movemos, en que soñamos, en que amamos, en que odiamos y en el que queremos tales o cuales valores.

Por las páginas de Coll de Serps —collado situado en una zona denominada Cuenca de Aura— desfilan escenas de instrucción militar y de ocio cuartelero, recuerdos de naturaleza abierta y salvaje, imágenes rebosantes de erotismo y una cruel descripción de un sanatorio mental. Sin embargo el leitmotiv de la obra son las desnudas paredes de un cuartel y la noche. Indicio de que para Ferrán Cremades i Arlandis —nombre muy sonoro, muy eufónico, como lo son los lugares geográficos en que nos sitúa— la vida resulte desoladora y poco confortable y sea una aventura a tientas y a ciegas. Soledad del individuo, ante una realidad dominante y aniquiladora. Oscuridad total en la pesquisa de la verdad, del bien, de la belleza, de la justicia. Y si la vida es noche tétrica, nada debe extrañarnos que el río que cruza la Cuenca de Aura se denomine «Mitjalluna» («Media luna»). En la noche, sólo la luna es faro que alumbra, si bien en esta novela la luna solamente es media luna, es decir, medio faro. A tal extremo llega el pesimismo del escritor. Y, sin embargo, otra vez el contrasentido: pesimismo mental, pero vitalismo, euforia de vida por medio de la voluntad y de la acción. Nada ni nadie puede aplastar al individuo, quien siempre es capaz de salvarse por su ansia de lucha, por su deseo de sobrevivir, por el contagio ejemplar de su conducta, por el fermento creador de sus sueños.

Siete capítulos se reparten el contenido de Coll de Serps, divididos a su vez en varios subcapítulos. La estructura de la novela es perfecta, sin titubeos ni desbordamientos. El autor lleva el ritmo de la obra con pulso firme y seguro. Nada sobra ni nada falta, pese a la apariencia



de sobreabundancia formal. Los títulos están bautizados con una sola palabra, salvo el último. Así, nos encontramos con «Espantalls» («Espantajos»), con «Malson» («Pesadilla»), con «Oronelles» («Golondrinas»). Títulos que indican el claro-curo goyesco del libro, la alucinada intensidad, la inclinación al contraste. Y de ahí el título general de la novela, con referencia a la serpiente, el animal que encarna el doble sentido vida-muerte, ya que

anualmente se aletarga y se entierra, a fin de resurgir con mayor ímpetu, con mayor brío.

Se esté o no de acuerdo con la ideología del autor, se comulgue con sus asertos y rechazos o se le excomulgue a causa de ellos, todos coincidiremos en que estamos ante una creación literaria de auténtica calidad y ante una novela de pujante fuerza. Una novela en la que el dolor—o sea, la vida—, en la que el placer—la vida, por tanto—re-

zuman por todos sus poros. Y una novela vale, sobre todo y ante todo, por la cantidad de vida que condensa. Más que por el estilo, por las técnicas, por el experimentalismo o por la personal visión del autor, con sus afirmaciones y negaciones. Novela es sinónimo de vida. Entre muchas razones, porque la vida es la novela de cada uno de nosotros.

JOSE CAROL

el ocio atento

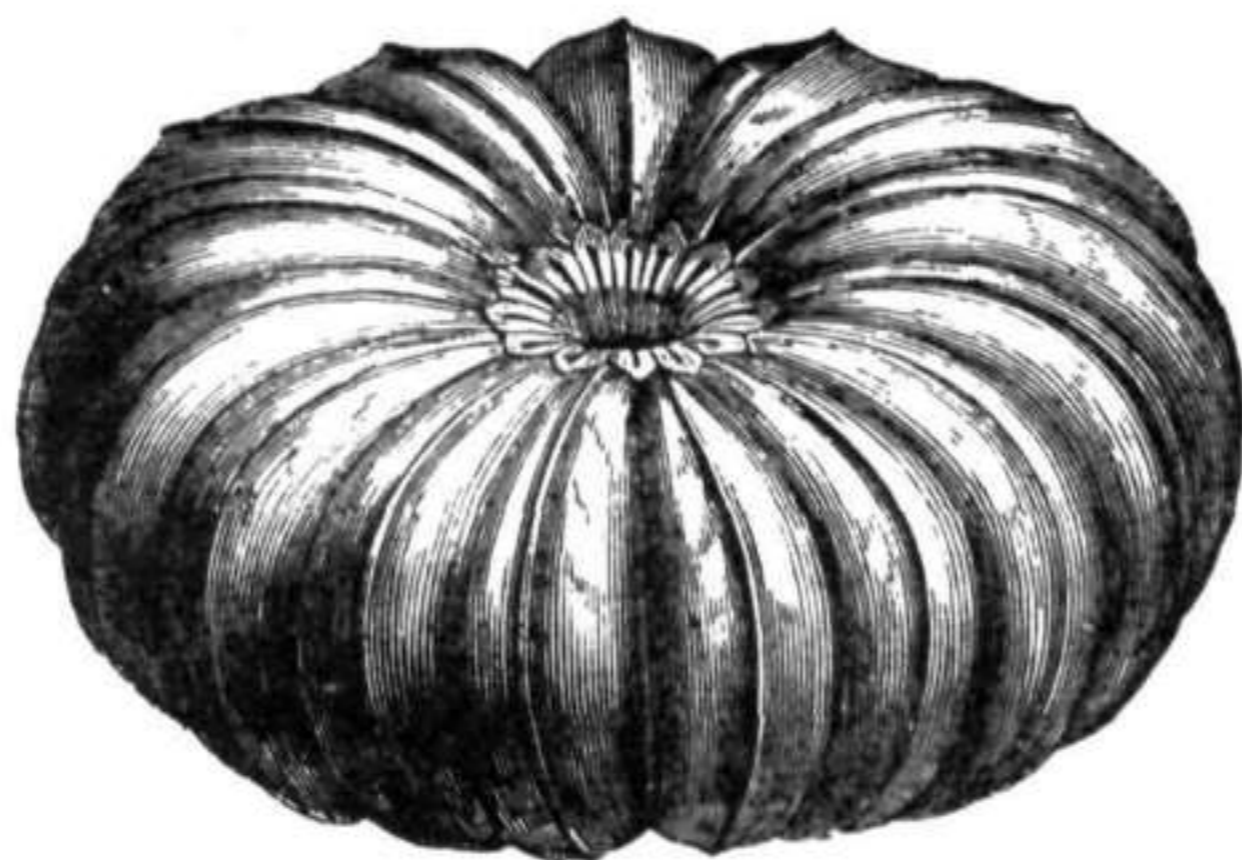
DEL FENOMENO CREATIVO

IGNACIO MARTIN POYO:
Teoría y Práctica de la Creatividad. Instituto Nacional de Publicidad. Madrid, 1978.

La creatividad, como «aptitud que todos los individuos poseemos, unos más o menos desarrollada, para producir ideas y soluciones nuevas», mediante una vuelta al inconsciente y a la naturalidad, es el tema que Ignacio Martín Poyo expone en su *Teoría y Práctica de la Creatividad*, que fue objeto del Premio Nacional «Pedro Prat Gaballí» de investigación publicitaria, en la convocatoria 1975-76.

El autor, licenciado en Ciencias Sociales y Psicología Social, en la Sorbona, fundador del Centro de Investigación Psicológica y director técnico de Synapse-Ibérica, nos presenta el fenómeno creativo bajo aspectos teóricos y prácticos; pero incluso la teoría está mezclada de tal forma con ejemplos, que hace que el libro sea un manual para conseguir la creatividad en los individuos, con un fondo de nociones doctrinarias.

De esta forma, partiendo del grupo como elemento básico y motor de la creatividad, Ignacio Martín estudia el citado fenómeno a través de los distintos tipos de sociedades y de la historia, contraponiendo el peso cultural y la tradición al movimiento creativo. Llega a la deducción de que es en las sociedades desarrolladas donde más existe el hecho creador. Por otro lado, culpa a la sociedad y a las normas establecidas, cuyo lema es conservar y transmitir lo conocido desde que



nacemos, de reprimir e inhibir las aptitudes de creación; en la familia y en la escuela nos dan enseñanzas cristalizadas para que en los contactos sociales y en el trabajo actuemos de manera, más o menos, preconcebida.

Contrapone la lógica a la imaginación, y establece las condiciones necesarias para lograr la realización de nuevas ideas, que son, según el autor: abandonar el campo de lo real, buscar un estímulo y establecer un contacto otra vez con la realidad; esta vuelta a la realidad ha de hacerse lentamente y, una vez en ella, se hará una crítica positiva de todo lo vivido en el anterior estado, para sacar a la luz las ideas adecuadas. El inconsciente, la efectividad, la innovación en el lenguaje, para no ser presa del vocabulario, renunciar a nuestro propio equilibrio y convicciones, la cohesión del grupo, la indefinición y el descondicionamiento social y psicológico, olvidando las situaciones y respuestas prefabricadas, son premisas muy importantes si se quiere alcanzar esa creatividad.

Para que el grupo de creatividad funcione, Ignacio Martín Poyo propone una serie de normas a seguir: el grupo no debe ser superior a doce

personas; hay que devolver al individuo su especificidad y su autorrealización; han de expresarse utilizando al máximo las potencialidades del cuerpo; escuchar, también, utilizando todo el cuerpo; tomar en serio las cosas más ridículas y ridiculizar las serias; soñar despierto y despertar los sueños; realizar los sueños y soñar las realidades; eliminar juicios de valor; y todo esto en un ambiente relajado, de protección mutua, naturalidad y espontaneidad para que se desarrollen todas las cualidades humanas. La presencia de un animador es aconsejada.

Continuamente encontramos ejemplos insólitos; así, nos pide, para conseguir llegar al mundo de lo imaginativo y al inconsciente, que imaginemos que las piedras se pudren, o que se suprime el metro; o que no reaccionemos afligiéndonos con los acontecimientos tristes, ni alegrándonos con los felices, ni impresionándonos con los sucesos dramáticos. Quiere que eliminemos las preguntas, los porqués y las negaciones y que, ante cualquier posibilidad por imposible que nos parezca, digamos: «¿por qué no?».

Después de esta exposición teórico-práctica del funcionamiento y aplicaciones del movimiento creativo, la lectura de este libro nos lleva al campo concreto del marketing y la publicidad. Especificando más, aplica directamente lo estudiado sobre la creatividad a esas dos parcelas citadas. En los estudios de mercado y en las campañas publicitarias, nos dice, hay que basarse tanto en la psicometría (que indica lo cualitativo), como en la sociometría (lo cuantitativo); lo ideal es el psico-sociomarketing. Más adelante, describe los diversos modelos a utilizar—casi todos ellos de invención



norteamericana— para que, basándose en la creatividad, se tenga más éxito a nivel publicitario. Ipsy, inducción, Brainstorming..., son algunos de ellos; también hace un análisis de cada uno, estudiando sus «pros» y sus «contras».

En el último capítulo del libro, los ejercicios aparecen estructurados en forma de fichas técnicas, donde se formulan los principios en que se basa el ejercicio, los objetivos que se quieren conseguir, cómo es la puesta en obra y sus variantes. Las primeras están encaminadas a la formación de verdaderos grupos de creatividad, para conseguir el desarrollo de la subjetividad de cada individuo y la cohesión del grupo.

Curiosamente, podría decirse que, a pesar de que el volumen pertenece a la serie «Premios de Publicidad», el autor no hace una apología de la misma, sino más bien de la creatividad; y así lo dice Ignacio Martín en su nota introductoria: «La disciplina de la Creatividad es totalmente independiente de la publicidad... La investigación presente aunque con frecuencia hace alusiones a la publicidad y al marketing, se posiciona de forma más ambiciosa, incidiendo en los aspectos técnicos y humanos que facilitan la creación aplicada no solamente a la publicidad y al marketing, sino a cualquier otro problema.» Pero lo cierto es que en seguida busca la aplicación de la faceta creativa en el mundo económico, para solucionar problemas internos de la empresa, o con fines promocionales o publicitarios. Desde el momento en que se busca el objetivo y los manejos de la creatividad, ésta deja de ser válida para la libertad y la realización del individuo y del grupo y, simplemente, se convierte en útil a la sociedad consumista.

Pero, ante todo, hay que decir que la obra es amena, con un vocabulario sencillo y coloquial, que está al alcance de todos, que siempre presenta el nivel práctico de lo que expresa teóricamente. Tiene

gráficos y una amplia bibliografía, aunque no detallada, a pie de página. En particular, está aconsejada para los estudiosos de la creatividad y para los publicitarios.

M.^a CRUZ CAMPOO

LOS OTROS DIALOGOS DE ANTONIO GARRIGUES

ANTONIO GARRIGUES Y
DÍAZ-CAÑABATE: *Diálogos
conmigo mismo*. Ed. Planeta.
Barcelona, 1978.

No han sido frecuentes en España los libros de memorias. Se diría que quedaba como un desmedido pudor a contar las propias vivencias, aun a costa del bien que se le podía hacer a la historiografía. Pero nuestros políticos, bien por temor, bien por pereza o por no volver a «remover las cosas», fueron pasando por la vida pública sin dejarnos el testimonio de su historia pequeña, íntima, que, no obstante, configura —y de qué manera— la gran historia. Fueron los poetas los que primero se atrevieron: Alberti, Dionisio Ridruejo. Luego, los hombres que desempeñaron cargos públicos: Serrano Suñer, Gil Robles, Sainz Rodríguez... Algunos libros de memorias vieron la luz muertos sus autores: Emilio Mola, Alcalá-Zamora, Franco Salgado-Araujo...

Antonio Garrigues y Díaz-Cañabate se sabía en el deber de hacerlo. Veterano político, había sido director general de los Registros y del Notariado, del Ministerio de Justicia, nada más proclamarse la República en 1931. En el primer gobierno de la Monarquía, 1975, fue nombrado ministro de Justicia. Entre esas fechas están sus misiones diplomáticas, irreprochables, como embajador en Washington y en el Vaticano. Puntos claves de la política exterior española de los últimos cuarenta años. Y, al mismo tiempo, Antonio Garrigues es un intelectual puro. Cuando la política o la diplomacia no le han absorbido demasiado —y aun cuando así ha sido— ha cuidado el mundo de los libros, de las publicaciones. Sus artículos aparecían en periódicos y revistas, analizando temas no sólo políticos o económicos, sino jurídicos y hasta poéticos... A menudo, en su gabán romano llevaba un

cuadernillo donde escribía versos, en medio del tráfico de la Ciudad Eterna... Con esta ancha, dilatada tarea; con esta dualidad vital —político e intelectual rigurosos—, Antonio Garrigues tenía que dar a luz un libro de testimonio. El testimonio de su propia vida. «Un hombre que ha desempeñado cargos públicos tiene la obligación de dar cuenta de sí mismo y de su obra, y dar cuenta es aceptar una responsabilidad. Hay que responder de aquello que no es propio; una función pública se debe hacer para otros, no para uno mismo, y hay que comparecer ante aquellos a quienes se ha servido.» Es la primera confesión que hace Garrigues; sin embargo, su libro no irá, como otros de este tipo, por el terreno de las exculpaciones o de la vanidad. Tampoco por el de la chismografía. El autor ha ido deshilvanando su vida, tranquilamente, sin darse cuenta quizá de los muchos acontecimientos que jalonan su vivir; casi sin darle importancia. Esta huida del narcisismo y la apología presta al libro una sincera y detallada manifestación de ese pálpito que se busca: la vida en cada instante.

Porque el autor no ha querido dar, exclusivamente, a su testimonio un contenido político. Confiesa que «la vida está llena de sentido, de profundo sentido». Esta aseveración sirve para enfocar el libro en su totalidad. No un libro político, no un libro clásico de memorias: sencillamente, el relato de una vida; con hechos contados, a veces, de una manera desordenada; otras, con pasión; con calor, siempre. Garrigues baraja los recuerdos a su aire, tal como los evoca. Ha huido de los ataques personales, de la sombría negatividad, de lo que separa o encona o divide. El escritor, el político, va desgranando su existencia según le ha ido dictando la melancolía y el corazón, con todos los tornasoles «en un claroscuro que no es deslumbrante ni sombrío, pero que está abierto a la esperanza de una vida mejor y más bella».

Van desfilando por estas páginas personajes que son historia viva de España, al lado de confesiones apasionantes del ámbito familiar, como la conversión al catolicismo de Helen Anne Walker, su esposa, leyendo a Santa Teresa. Impresionan sus recuerdos de Sánchez Mejías, de Federico García Lorca, de José Antonio Primo de Rivera... De pronto, Antonio Garrigues vuelve la vista a su propio entorno y con unas dosis de gracia y agilidad literarias cuenta todo lo que cree que es el llamado por la política y la prensa «clan Garrigues». Enjuicia su labor durante la República. Sus definicio-

nes de Prieto, Azaña, Besteiro, Franco, don Juan de Borbón están llenas de un certero conocimiento, sin ceguerras ni desdenes. Fría y lúcidamente.

A veces, por encima del intelectual surge el político y su preocupación por España. Así, al enjuiciar a Manuel Azaña señala: «No pudo hacerse nunca con el mando, con el liderazgo efectivo, en los cinco años de la República, y cuando estalló la guerra no puede concebirse que él, su presidente, mientras España ardía por los cuatro costados y se desangraba, se dedicase a escribir *Las veladas de Benicarló...*»

A lo largo del libro, Antonio Garrigues utiliza, en técnica periodística, los ladillos como preguntas tácitas que se va haciendo en su intimidad. Siguiendo el hilo de esos ladillos se podría incluso analizar los altibajos del autor ante sus propias vivencias. Algunas contradicciones en la alteración de las preguntas ratifican esa posiblemente involuntaria pero humanísima y clara entrevista de Antonio Garrigues con Antonio Garrigues. Ellas registran todos los volúmenes y tensiones, recuerdos y analogías, melancolías y esperanzas... Determinados capítulos tienen categoría de ensayo, tales como «El oficio de embajador», «El totalitarismo, la democracia y los partidos políticos» o «España y Europa y las dos Espa-

ñas»; otros apartados descubren al hombre en su intimidad, como cuando confiesa sus aficiones («mis poetas modernos preferidos son los Machado, García Lorca, Alberti, Neruda, Rosales, Dámaso Alonso y Luis Felipe Vivanco...») o admiraciones («el personaje histórico que encuentro más fascinador es el rey David. Como mujer, María Magdalena») hasta llegar a los momentos cumbres de su carrera diplomática al ser embajador en Washington, ante Kennedy, o en el Vaticano de Pablo VI. El análisis que hace precisamente de la familia Kennedy es asombroso por sus captaciones psicológicas, como las que hace de Jacqueline, ya viuda («era una mujer profundamente desorientada y terriblemente sola... En su estado de desesperación hizo una "fuga hacia delante". No tenía temperamento para ser una heroica Judit, consagrando su viudez a encarnar la imagen y el espíritu de un pueblo... No quiso, o no pudo, ser el símbolo de la mujer norteamericana, intachable, invulnerable, que es lo que los más esperaban de ella...»). O al contar la anécdota de Pablo VI cuando estuvo a punto de venir a España con motivo del Año Santo Compostelano, y cuyo viaje no se produjo «porque Franco no quiso con ese encuentro verse comprometido a ceder el derecho de presentación de obispos». O todas las ten-

siones del Concilio Vaticano II y su repercusión en España. Así van desfilando los últimos acontecimientos políticos españoles: la muerte del general Franco, la ascensión de Don Juan Carlos al Trono, el primer gobierno de la Monarquía, donde Antonio Garrigues ocuparía la cartera de Justicia... Con sagacidad y buril afilado Garrigues estudia aquel Gobierno y a sus principales mentores: Arias Navarro, Fraga, Areilza, y los problemas planteados: el penitenciario, la transición, el terrorismo, la democratización de las instituciones... hasta llegar a la crisis de aquel primer gabinete.

Y Garrigues dibuja perfiles y estudia situaciones y ensaya fórmulas, sin acidez, sin amarguras, con una profunda esperanza en España y con la conciencia tranquila para rendir cuenta a Dios, «la única verdad que hay en la vida». En esa creencia, Antonio Garrigues, después de entregarnos la esencia de su larga y fecunda vida, nos lleva, en último capítulo, a una profesión de fe; a una ratificación de hombre profundamente católico que ensalza el gran misterio de un Dios crucificado por amor a los hombres. «Esta es mi fe, y en ese don maravilloso residen mi humildad y mi orgullo. Si en una pieza autobiográfica faltase una profesión de fe, faltaría todo.»

SANTIAGO CASTELO

UNA HISTORIA SOCIAL DE NUESTRA LITERATURA

CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRIGUEZ PUERTOLES, IRIS M. ZAVALA: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1978-1979.

La aparición de una historia de la literatura española siempre es un pequeño acontecimiento, por su inmediata repercusión sobre el conjunto

de los interesados por el tema: en distinta escala profesores, estudiantes, críticos y escritores recurren sin cesar a la historia literaria, de la que difícilmente se puede prescindir, pues, exceptuados ciertos límites, no se puede separar a la historia del estudio de los textos, aunque éste sea completamente sincrónico. Este acontecimiento es más importante cuando se trata de una historia que se define como «social», escrita desde el punto de vista del «contexto», etc. (no nos detendremos más en las declaraciones, un tanto petulantes, que figuran en las guardas y que obedecen quizá al reclamo publicitario, aunque efectivamente contienen una afirmación cierta: se trata de un libro polémico, con el que, a partir de ahora, será preciso contar).

Será preciso contar con él, sin duda, porque se atreve a afrontar de una manera seria el problema de la historicidad de la literatura, problema rehuido en muchos casos por las corrientes idealistas, para las cuales la obra literaria, en última instancia, es algo carente de historia



—una creación irrepetible, fruto del genio o el talento individual—o bien tiene solamente la historia de su tradición, sin quiebras desde Homero hasta Joyce, al margen de la historia de los otros tipos de producción, material y espiritual.

Ahora bien, fuera ya de los peligros de esta Escila, queda el Caribdis del sociologismo, de la reducción de lo literario a fenómenos situados fuera de su especificidad (relativa, pero cierta), fenómenos de orden social, de los que la literatura sería el reflejo o la estructura homóloga. Este obstáculo es más peligroso, ya que nos sale al paso una vez hecho el primer deslinde, la orientación hacia la historia.

El texto, en efecto, acepta sin más la tradición Lukács-Goldmann, según la cual el marxismo sería la herencia de la razón burguesa, sin rupturas, y la literatura, reflejo de las condiciones materiales de producción y de las contradicciones de las luchas de clases. Como es sabido, este debate del reflejo es casi inherente a la tradición de la historiografía artística y literaria marxista, desde Plejanov a Goldmann (pero también Zdanov) y ha sido el propio marxismo quien se ha encargado de criticarlo, al darse cuenta de su poca rentabilidad, teórica y práctica (recordemos la mediocridad de conjunto del «realismo socialista»), incluso desde perspectivas diferentes: Della Volpe y sobre todo los franceses: Althusser y sus discípulos y colaboradores: Balibar, Lecourt, Badiou, Macherey. Este último habla de un reflejo no especular, para cuya concepción es necesario revisar otro concepto clave en la historia del pensamiento marxista: el de ideología.

Este concepto, desde la *Ideología alemana* a Lukács, tiene el sentido de «falsa conciencia», enfrentada a la razón y dotada de connotaciones claramente negativas. Esta es la acepción que el texto va a recoger (p. 27). Sin embargo, los teóricos antes citados tratan de profundizar en el concepto y encuentran cómo la ideología es una instancia tan importante como cualquier otra dentro del todo social, y no mera «superestructura» reflejo de una «base». La consecuencia es que la lucha de clases atraviesa la ideología—y la escritura, pues—y no sólo ésta es reflejo de aquélla. Se fijan, por otra parte, en la dimensión inconsciente de la ideología, lo cual abre un campo inmenso de posibilidades y de problemas, y atienden a su aspecto de saber, en el sentido que M. Foucault da al término.

Todas estas aportaciones constituyen avances indudables en el terreno teórico, y se echa un poco de menos una mayor atención a ellos en el prólogo.

El libro, a pesar de sus altibajos, parece regido por esta teoría lukacsiana del reflejo, con lo cual se hacen patentes una serie de hechos. Existe una especie de obsesión por los aspectos directamente políticos en los textos, por su funcionamiento, en virtud del cual son clasificados inmediatamente según las correlaciones de fuer-



zas de cada época, de modo que en el feudalismo, por ejemplo, el «espesor» ideológico de la mentalidad medieval, dotada de sus registros propios y lugar donde se desarrolla el texto, se reduce a expensas de su funcionamiento como obra de protesta o propaganda. Así, se nos dice que Mío Cid está «contra el sistema y la clase dominante» (p. 54, t. I), sin matizar los términos de esa supuesta oposición, o el siglo XIX, durante el cual se va implantando la ideología de la burguesía clásica en España, en sus diversas variantes, se convierte en la búsqueda constante de la introducción y el desarrollo del socialismo, utópico o científico.

El resultado de este «politicismo» es la proclividad un poco ingenua hacia el «contenidismo». Quevedo mejor que Góngora, por ejemplo: «Proponemos, sin embargo, que... al tratar la importancia de Góngora ha de tenerse en cuenta la posibilidad de que su aventura estética haya sido un gran fracaso» (I, 326), y necesariamente un cierto esquematismo, que lleva incluso a omitir hechos literarios de gran importancia cuantitativa, como puedan ser la mención de la literatura latina medieval—aunque no fuese más que recordar que está ahí, y que por otra parte el afán por estudio exclusivo de la literatura medieval en lengua romance es en gran parte herencia del nacionalismo romántico—y la mención de la literatura barroquizante en los capítulos dedicados al siglo XVIII, literatura (y teatro, sobre todo es importante la polémica de los autos sacramentales) que constituye una importante zona de sombra frente a la veta de las Luces.

En otro plano, más técnico quizá, el libro adolece de una cierta precipitación, sobre todo en la bibliografía del primer tomo, donde las ediciones tienen fechas que pueden despistar a un lector poco informado, al no ajustarse a los años de publicación de los textos: Engels 1934, Amador de los Ríos 1960, S. M. Stern 1974, etc. En

el tomo segundo, las bibliografías —bien hechas de todos modos— aluden a veces a introducciones en *Clásicos castellanos* sin especificar tampoco las fechas y en ellas se echan de menos títulos. En el tomo I, página 30, se cita *El arte y la vida*, de J. Plejánov (falta la palabra *Social*), y la cita del poema *Galope*, de Rafael Alberti (tomo III, p. 29), no es tampoco totalmente correcta. Todos estos defectos pueden ser subsanados en ediciones posteriores.

De cualquier modo, ahí está esta primera *Historia social...* como hito inevitable para quien

quiera enfrentarse con la historia literaria española, aunque sea para tratar de superar (en el sentido estricto de la *Aufhebung* hegeliana, recogiendo y asumiendo) algunos de sus puntos de vista, con elementos novedosos (cuando se tratan temas en los que los autores son especialistas) e incorporando al estudio materias menos conocidas o imposibles de decir hasta hace poco, como la literatura en la guerra civil o la literatura del exilio.

ANDRES SORIA OLMEDO

CONTRA LA TIRANIA DE LA SUCESION

RAMIREZ MOLAS: *Tiempo y narración*. (Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez.) Ed. Gredos. Madrid, 1978.

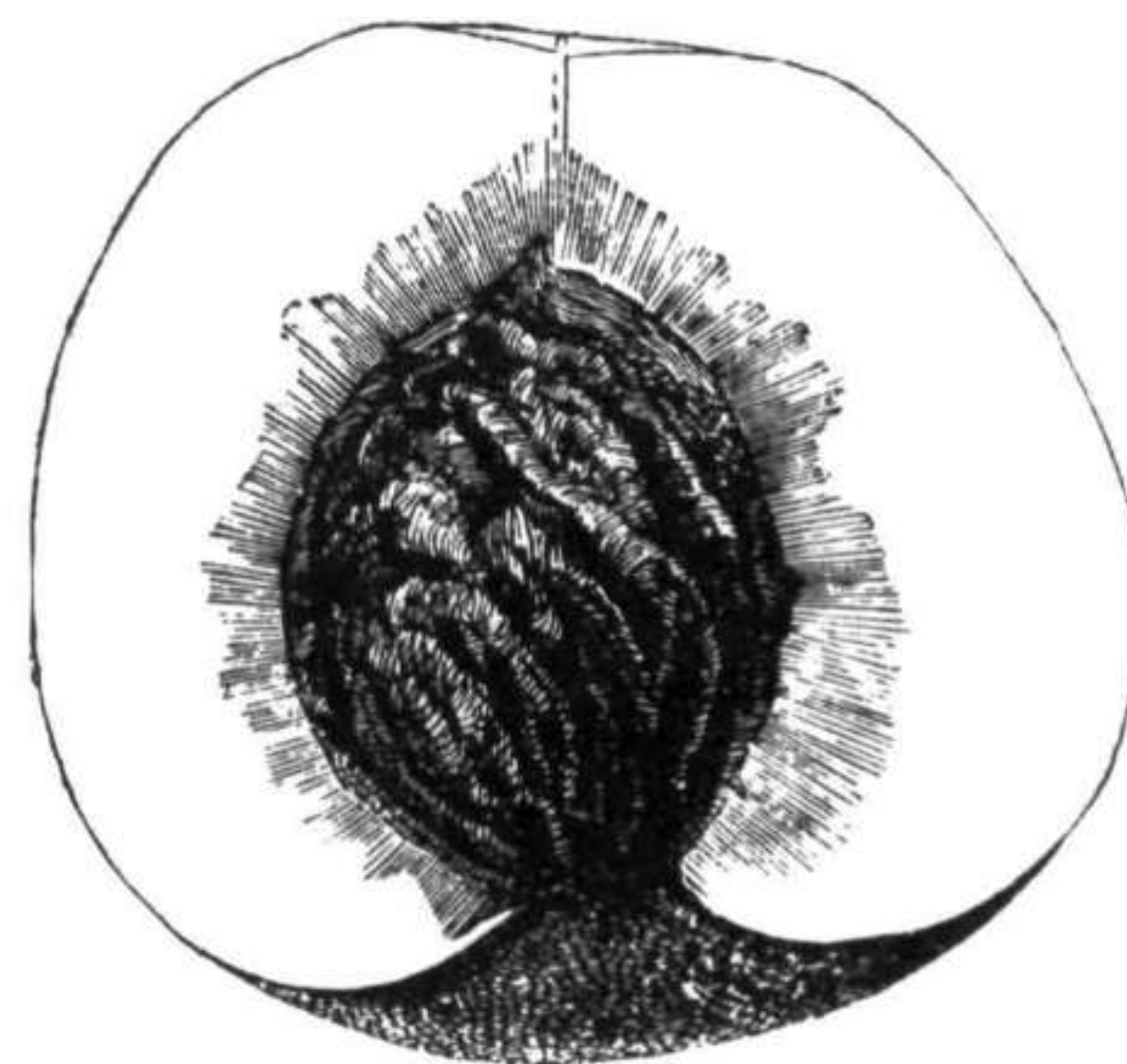
El tiempo —ese «tembloroso y exigente problema... acaso el más vital de la metafísica», según Borges— está en el centro de toda narración y de toda lectura, entramado a la vez con los tiempos personales del escritor y del lector, herido por la irreductible paradoja de sucesión y duración, muerte e inmortalidad. El tiempo humano —viene a decir Ramírez Molas— no se reduce a mera linealidad que disuelve el instante, sino que aspira a una fijeza de ese mismo instante, como «momento apocalíptico en el doble sentido de la revelación y la catástrofe». De manera diversa y complementaria, ése es el objetivo de los cuatro narradores: Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez.

El autor de *El Aleph* ha escrito: «La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas. Cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los inmortales» («El inmortal»).

Frente a la pura duración de diamante, Borges reconoce la «intolerable miseria» de la sucesión y la caducidad, pero también desprecia el tiempo miserable de los inmortales porque una duración indefinida genera necesariamente en sucesión indefinida. De ahí su apelación al tiempo de la poesía, al «instante memorable» que nos redime de esa miseria fluyente: «Cualquier destino por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es».

«En Alejo Carpentier —escribe Ramírez Molas— la búsqueda se dirige al tiempo primordial del pretérito dentro de un presente ajeno al tiempo de la prisa». De la temporalidad lineal recesiva de «Viaje a la semilla» y del salto atrás en el tiempo de «Los pasos perdidos», Carpentier extrae la intuición del instante en el Ti Noel agonizante de «El reino de este mundo» (como el asfixiado de Bergson, como el Hladík borgiano, como los Buendía de García Márquez). En «El siglo de las luces» —advierte Ramírez Molas— se da un pretérito puro interpretado a través de «la enjundia genial de los tiempos lentos» (un tiempo masculino —del perfecto simple, de la actuación pura vertida al exterior— y un tiempo femenino —del imperfecto y pluscuamperfecto, de la acción reprimida, de la iteración, de la evocación, de la vida interior—, en una sinfonía concertante de diversas temporalidades entretrejidas.

Julio Cortázar aborda el tema de la temporalidad existencial, sobre todo en el relato «El perseguidor» y en las novelas «Rayuela» y «62, modelo para armar». El músico que protagoniza el relato siente sobre sí la pavorosa miseria del tiempo vacío, excepto cuando toca, cuando logra meter la música en el tiempo, cuando logra evadirse de él mediante la magia misteriosa y vehemente de la música libre, compulsiva. El Oliveira de «Rayuela» decide abolir su futuro para hurtarlo a la inevitable tiranía del pretérito, pero «con



ello —precisa Ramírez Molas— el mismo presente se le escapa de las manos... El nervio del relato de «Rayuela» es el dinamismo de la instantaneidad... pero la razón es incapaz de captar el relámpago de lo instantáneo». (62, modelo para armar) nos sumerge en una total saturación de la temporalidad —mezcla incesante de tiempos que se complican con la confluencia de lugares.

Finalmente —siempre según la interpretación de Ramírez Molas— la temporalidad de García Márquez, mejor dicho, de sus «Cien años de soledad» busca su síntesis en un instante revelador en el que pasado y futuro convergen y se aplacan, instante prodigioso en el que las profecías cantadas de Melquíades se cumplen. «Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante». Es el triunfo minucioso de la anticipación que confluye o coincide con el recuerdo en un instante lúcido y extremo (la inminencia vertiginosa de la muerte).

Los cuatro narradores intentan sabotear la tiranía de la sucesión. Los cuatro buscan el instante glorioso y su duración redentora. Los cuatro dejan el problema del tiempo sin resolver (sería pedirles lo imposible), pero introducen en la escritura sucesiva un elemento fecundo y subversivo, una realidad acaso

precaria pero fértil. El instante de la plenitud no escapa tampoco al estrago de lo efímero, pero es posible conquistarlo una y otra vez, empeñarse en su búsqueda, perderlo con la esperanza de que vuelva. En definitiva el tiempo no es unívoco. Cada persona vive su temporalidad a su manera. Y la del narrador no es la menos limitada, porque él puede seleccionar y desechar, puede convocar —por la magia de la palabra— ese instante puro y ofrecérselo al lector no sólo como imagen inventada, sino como vivo proyecto vital. De hecho «el tiempo nos vive» como aburrida sucesión lineal. Es preciso aprender a vivirlo como duración densa y creadora.

Ramírez Molas ha realizado un trabajo brillante que supone muchas horas de lúcida e intensa lectura. Quizá exagera cuando dice que ha sido la nueva novela hispanoamericana la que ha roto el esquema del tiempo categorial (recordemos a Kant, a los místicos, a la poesía, incluso a la leyenda popular que habla de la instantánea revelación de los ahogados o de los moribundos, o a la bella leyenda del monje arrebatado durante doscientos años por el canto de un pájaro...). Pero es indudable que en la obra de estos autores hay una deliberada obsesión por el tiempo y una estimulante rebeldía contra sus límites.

JOSE MARIA BERMEJO

GLORIA TORNER, EN VERSO Y EN PROSA

MIGUEL ANGEL GARCIA GUINEA: *Gloria Torner*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.

VARIOS AUTORES: *Gloria Torner en la voz de los poetas*. Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1979.

«Música en los doce tonos» dice Gerardo Diego que es la pintura de Gloria Torner. Y Miguel Angel García Guinea asegura que «el arte de Gloria Torner es emocional, pero en absoluto pasional»: dos definiciones que se ajustan perfectamente a la pintura de esta mujer artista sorprendente, capaz de encerrar al mar y al cielo en sus lienzos, paisajes que tienen tanto de la tierra como del espíritu. Han aparecido al

mismo tiempo dos libros que aco- tan su arte, el uno desde la perspectiva crítica, el otro desde la peculiar visión de los poetas. El nombre de Gloria Torner se ha ido forjando en los últimos años con precisión, alcanzando cotizaciones que sólo son aplicables a los maestros. Y es curioso que, al mismo tiempo, despertara el interés de los poetas, compenetrados con su especial visión de la realidad paisajística.

En la tan notable colección de «Artistas Españoles Contemporáneos» se ha editado un estudio crítico de García Guinea sobre la pintora santanderina, hecho conforme a las características de la colección: estudio biográfico y crítico del autor, selección de textos críticos sobre la pintora, bibliografía y esquema de su itinerario, además de las ilustraciones que relacionan el texto con la pintura. En este libro hay que destacar la colaboración ya presente de los poetas, puesto que se abre con la reproducción de un poema de Jorge Guillén, en facsimil, y se cierra con otras colaboraciones en verso. Algo tiene esta pintora que llama la atención de los poetas, algo que seguramente es poesía no escrita, sino pintada.

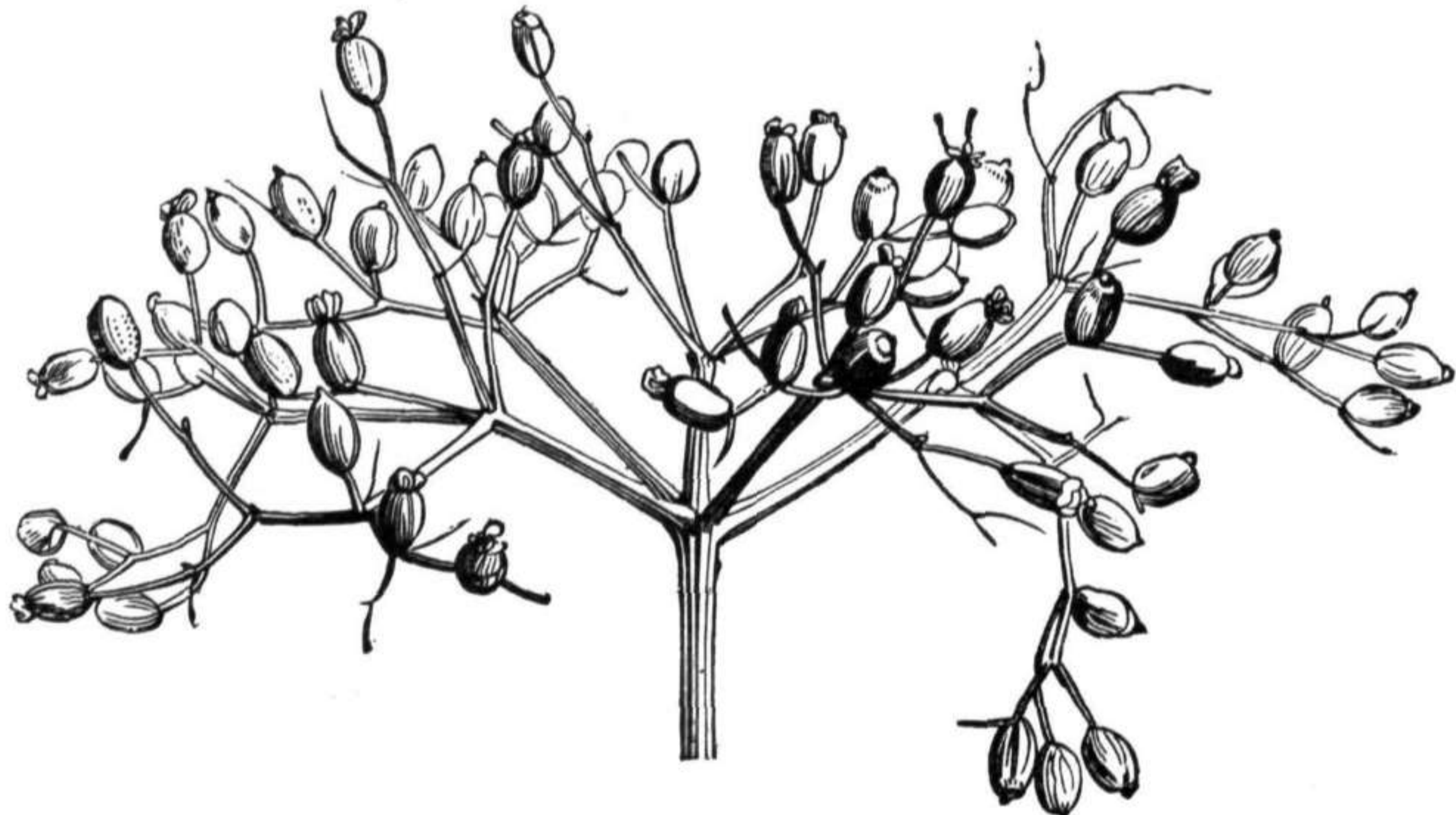
La explicación de que a los poetas les interese tanto esta pintora la da probablemente García Guinea cuando comenta que el arte de Gloria Torner, su color, su difuminado acento, adquiere a veces calidades de pintura en seda; hay una transparencia sutil, como si por detrás del lienzo entrase la luz a los objetos y quedaran prendidos en la atmósfera. Prueba de que su pintura es más producto de la intimidad de la artista que de lo externo a ella, es que toda su obra parece vista más a través de lo sensible que de lo real.

Un poeta que también es un destacado crítico de arte, José Hierro, acertó plenamente al señalar que «Gloria Torner es una pintora fauve sobre cuyos cuadros ha caído la niebla. Los colores han perdido su con-

dición salvaje al sumergirse en la atmósfera plateada, como de anís con agua. Toda su tarea consiste en convertir la realidad en recuerdo, en melancolía.» De la mano de los poetas se llega a comprender mejor el arte; esta afirmación carece de excepciones y se demuestra una vez más al leer los textos, en prosa o en verso, que han dedicado tantos poetas a Gloria Torner. Y es que su pintura va más allá de la realidad, aborda esas zonas sensibles en las que muchos se pierden, pero los artistas verdaderos se encuentran. Allí es donde se sitúa siempre esta artista santanderina, poeta ella misma con los pinceles y dueña de una sensibilidad nada común.

Decía su paisano Gerardo de Alvear que Gloria creaba en sus lienzos una bahía. Y es verdad, porque aparece recreada más que copiada, a pesar de que se sitúa en ese «balcón de Miranda» en que la vio Gerardo Diego un día en su casa; desde el balcón de su estudio, en efecto, se divisa el mar Cantábrico en su casi perpetuo gris invariable; pero ella no copia el color natural, sino que lo crea desde su intimidad absorbente del entorno y lo matiza en una casi imposible gama diferencial a partir del gris puro, prolongado en una infinita sucesión de matices muy difíciles de reproducir. En esto se asemeja a su paisano Pancho Cossío, al que ninguna fotomecánica es capaz de copiar debidamente. Resulta que para estos dos pintores santanderinos la realidad se muestra velada a través de una transparencia sutil e imprecisa, que añade una calidad insólita a los cuadros.

Lo que hace Gloria Torner es arte: sus grúas y sus barcos, sus palomas y sus flores, sus paisajes vistos desde una ventana abierta al infinito se hallan colocados en el lienzo como elementos de un todo que es el cuadro. Pero resulta que toda esa pintura es real, que es así como es. Lo mismo puede decirse



de las flores, tan sorprendentes siempre cuando aparecen en su obra, con unas características propias que las hacen reales en su apariencia irreal. Si los girasoles son de Van Gogh, las anémonas son de Gloria Torner; es cuestión de color nada más. Sobre ellas domina un tono melancólico, propio de la ensoñación, que es a la vez muy sobrio y parece nota común a los pintores montañeses actuales; así, por ejemplo, lo hemos visto en las últimas exposiciones de Angel Medina, donde las flores estaban en un segundo plano que a veces adquiría el protagonismo, siempre dentro de una sencillez cromática muy notable, sin pretender reflejar la luz o representarla, sino ser flores solamente.



cas permanecen representadas en el libro, desde la promoción del veintisiete hasta hoy mismo. Se produce, en efecto, una adecuación notable entre estas pinturas y la poesía, así como en el verso se reproducen veladas las emociones del artista. Y también se incluye en el libro la colaboración del músico Regino Sainz de la Maza, con una «Cantilena» especialmente compuesta para Gloria Torner, inspirada por sus obras.

En suma, se han publicado los dos libros, el estudio crítico y el homenaje poético, al mismo tiempo que la pintora mantiene su actividad expositiva, ahora en una galería de arte madrileña, Kreisler, como hace poco en otras de toda España. Gloria Torner se mantiene en una primera línea creadora, con un estilo personal dentro de unas condiciones semejantes a las de la tradición pictórica montañesa. Es decir, que si bien cada pintor santanderino asedia el arte desde un estilo peculiar y distinto a los demás, en muchos se da un cierto aire semejante: en Cossío, Alvear, Medina, Gloria Torner... Quizá se deba al interés común por el paisaje de su tierra norteña, tan velada siempre por las nubes grises.

ARTURO DEL VILLAR

COMPOSICION Y SIGNIFICADO: UNA TECNICA DE ANALISIS

JOAQUIN GIMENO CASALDUERO: *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento. (Su forma y su significado.)* Ediciones José Porrúa Turanzas. Madrid, 1977.

La aplicación de las técnicas estructuralistas al análisis de la literatura ha supuesto, sin duda, una revitalización singular —y necesaria— para la crítica literaria de nuestro siglo, que ya avergonzaba por su erudición puntillosa, cuando no aburría con generalidades archaisadas. El estructuralismo, a pesar de todo, no es la panacea universal, como creen los exagerados, ni un engendro surgido de la nada, sino más bien el resultado de una meditación sensata, que ha recogido en su metodología la herencia analítica precedente. No en balde algunos conceptos de hoy recuerdan otros de ayer. Así, por ejemplo, el estudio de la composición y el significado de las obras literarias evocan los toscos análisis escolares de la forma y el fondo.

Las investigaciones que ha hecho Joaquín Gimeno Casaldueiro sobre la composición y el significado de algunas obras de nuestra literatura medieval y renacentista, incluidas con un par de trabajos más en un libro de reciente aparición, tienen, que yo recuerde en este instante, un antecedente inmediato y magistral en varios estudios de Joaquín Casaldueiro sobre la forma y el sentido del teatro cervantino, del *Persiles y Sigismunda*, de las *Novelas ejemplares*, etc.

Mediante dicho análisis estructural, Joaquín Gimeno pretende mostrar «cómo la creación literaria se realiza y cómo se realiza de una manera diferente en dos épocas distintas». Para ello intenta demostrar que la composición y el significado de una obra «descubren la concepción del mundo propia» de su época.

Al estudiar la *Vida de Santo Domingo de Silos*, observa que Berceo desarrolla los temas de la virtud, del enriquecimiento —por su virtud— del lugar en que habita el protagonista y de su papel como pastor, pasando por nueve estados diferentes (de pastor de cabras a pastor de hombres), para relacionar a las criaturas con Dios. Se deduce, pues, una «santificación escalonada», una «ascensión graduada» del santo hacia Dios, apuntando al infinito «en forma de progresión», lo que se entiende como la característica más destacada del Gótico.

Asimismo, *El conde Lucanor*, dividido en tres partes, que dan diferente tratamiento a la materia didáctica, intensifica progresivamente los elementos doctrinales, suprimiendo primero lo narrativo y luego las sentencias, para presentar la doctrina de forma más elevada.

«Don Juan Manuel escribe su libro para guiar la conducta de los hombres de manera que sea provechosa a sus honras, a sus hacien-

Todas estas características dominantes en su pintura han hecho que los poetas se fijan con especial atención en ella. Y así ha sido posible el libro Gloria Torner en la voz de los poetas, que recoge veintidós nombres bien conocidos, desde los maestros Gerardo Diego y Jorge Guillén, hasta los más jóvenes Marcos Ricardo Barnatán y Manuel Ríos Ruiz, pasando por las poetisas Gloria Fuertes, Carmen Bravo Villasante y Ana María Navales. Es decir, todas las generaciones poéti-

SOCIOLOGIA DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

JOSE MARIA DIEZ BORQUE:
Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1978.

El teatro de cualquier época, espectáculo público tanto o más que fenómeno literario, hasta el punto de negar alguien su clasificación dentro de la literatura, plantea complejos problemas socioculturales, ajenos, por supuesto, a las obras dramáticas mismas, cuyo estudio ha estado, por desgracia, muy lejos de tener cabida en las facultades universitarias de letras: ha sido norma común tomar las obras de teatro sólo como textos literarios concretos, al igual que si de un poema o de una narración se tratara. Y es que el teatro nunca se ha hecho para ser leído, sino para ser representado en un escenario público, lo cual conlleva un intento de comunicación, no sólo por medio de la palabra, sino por medio de una totalidad en que, al lado de la labor del escritor, existen otros factores no menos importantes. Estos factores son los analizados con esmero, erudición y acopio de datos por el profesor Díez Borque, de la Universidad de Madrid.

Lo que ha hecho Díez Borque, mereciendo por ello las mejores felicitaciones, es precisamente algo distinto de lo que estamos acostumbrados a leer y a oír en el aula universitaria. El autor se aparta del tradicional análisis de las «comedias» del siglo de oro, de las escuelas dramáticas de nuestro teatro nacional, de sus

orígenes y características; es decir, se aparta del estudio del hecho literario propiamente dicho. Se dirigen, en cambio, sus investigaciones a aspectos que pudieran parecer más materiales, más cotidianos: papel social del teatro en el siglo XVII, sus protagonistas, lugares de representación, estructura económica y administrativa, decorados, vestuarios, etc. Aspectos que no dejaban de tener, mirados desde el punto de vista sociológico, la misma importancia que aquéllos, porque ponían en marcha el espectáculo favorito de los ciudadanos de una época en que apenas si existía otro.

Lo que primeramente me atrae del libro es su plan metodológico. Haciendo honor al refrán sobradamente conocido, el autor restringe su investigación a un lugar concreto, Madrid, y a un tiempo corto, 1621-1635; es decir, lugar y época en que el teatro de Lope había ya fraguado como una auténtica tromba de éxito popular y cuando ya puede hablarse de una madura organización teatral, tanto de escenarios como de «empresarios». Pero si esta restricción de campo es importante para un trabajo científico, mayor trascendencia tiene la enorme documentación que maneja el autor y el rico caudal de datos seguros que ofrece al lector interesado en el tema.

Hay, en segundo lugar, algo que me parece oportuno destacar de este interesante libro, y es su labor desmitificadora del teatro nacional español. Todos hemos oído repetidamente las razones del éxi-

to de Lope o de su nacionalismo, de su exaltación de la libertad o de la monarquía: en una palabra, de su acendrado idealismo. Cuando se acaba de leer el libro de Díez Borque y se da uno cuenta que el teatro en el XVII no era sólo un *modus vivendi*, sino que se convertía la mayoría de las veces en un negocio, con bastantes probabilidades de no ser tan limpio como se hubiera deseado; cuando se conocen los múltiples problemas de la gente de teatro o la discriminación social a que daba lugar el hecho teatral, promovida fundamentalmente por las clases aristocráticas; cuando, digo, se conocen estas circunstancias y otras, que se analizan en el libro, se desmorona todo el idealismo que pensaba el lector existía en el teatro del Siglo de Oro y se ve mucho más claro su carácter de espectáculo.

Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega se estructura en dos partes fundamentales y plenamente justificadas, ya que la primera la dedica el autor al factor humano y su localización, es decir, a los profesionales de la comedia, al escritor de comedias, al público y al corral de comedias, y la segunda al espectáculo en sí mismo, su semiología, sus clases y su relación con otros posibles espectáculos.

En la primera, tras registrar la existencia de lugares no permanentes de representación y la aparición de los corrales como lugares permanentes o fijos (Corral de la Cruz, Corral del Príncipe), se explica la organización administrativa de los mismos; las cofradías (como la de la Pasión o

das, a sus estados y, por último, a sus almas.» Para él, «como para el Gótico, la sociedad humana se organiza como copia de la celeste. Es decir, en forma de pirámide jerárquica», que nos lleva escalonadamente del pueblo a Dios. De esa manera justifica la invariabilidad de la estructura social, no sin añadir que «cada hombre puede salvarse dentro de su estado». Así, pues, como dice Joaquín Gimeno, «forma

y sentido se compenetrán»: la gradación piramidal de la obra coincide con la organización social de su tiempo y con los diferentes públicos a quienes va dirigida cada parte del *Libro*. Se salvan «la honra, la hacienda y el estado; se salva la sociedad dividida, jerarquizada, que don Juan Manuel defiende», y puede salvarse el alma, si se siguen los oportunos consejos del *Libro* en sus tres fases, que oscurecen progresi-

vamente la doctrina: «Del suelo al cielo, como siempre sucede en el Gótico.»

No pasa lo mismo, en cambio, con las otras obras que comenta Gimeno Casaldueño. Parafraseando al crítico, diríamos ahora: del suelo al suelo, o sea, del hombre al hombre, perdiendo la dimensión teocéntrica de la literatura medieval.

La tercera égloga de Garcilaso se distribuye simétricamente en cinco

la Soledad) y hasta el mismo Ayuntamiento madrileño, se benefician del lucro unas veces y sufren la quiebra, con sus consiguientes subvenciones oficiales, otras. La organización es tan compleja que incluso interviene en ella la Administración Pública o el Consejo de Castilla por medio de comisarios o alguaciles que le daban la impresión certera de ser una organización eminentemente municipal.

La creación de un lugar fijo para la comedia es razón suficiente para el nacimiento y desarrollo del actor como profesional, según Díez Borque. Esta cuestión conduce, lógicamente, a hablar de los profesionales de la comedia, de las clases de actores o de las compañías, entre las que se distinguen fundamentalmente dos tipos, las *compañías de título*, en que los actores firman contrato con salario fijo y no son ambulantes, y las *compañías de partes*, en que la recaudación se repartía entre sus miembros a fin de año. Las compañías eran sociedades organizadas al frente de las cuales estaba el *autor de comedias* (que no es el escritor), verdadero director-empresario que, amén de la responsabilidad comercial, tenía la responsabilidad estética, al intervenir en el texto del poeta si lo creía conveniente. Los autores de comedias, piensa Díez Borque, fueron tan importantes que sin ellos la comedia no hubiera llegado donde llegó, ya que compraban las comedias a los poetas, los cuales perdían sus derechos sobre ellas. Un pormenorizado examen de los salarios de los actores y las ganancias de los autores completa esta panorámica.

Menos novedad, creo yo, ofrece la parte del libro que se ocupa

de la situación económica del poeta-escritor de comedias. Toma como base a Lope y su supuesta pobreza, sus quejas y adulaciones a la nobleza (piénsese en el duque de Sessa) con otros etcéteras que posiblemente no digan cosas nuevas al conocedor de la vida de Lope de Vega, pero que quizá eran indispensables en el conjunto del ensayo. Sí existe, sin embargo, novedad en el tratamiento del tema cuando Díez Borque penetra en la sociología del público de las comedias, fijándose en la demografía de Madrid y en las clases sociales, creciendo el interés y la curiosidad al tratar del precio de las entradas, desde las más populares (las de pie en el patio) hasta las más caras (las de rejas, celosías y aposentos) o de la distribución del público en los corrales: los hombres de pie en el patio, las mujeres en la *cazuela*, la nobleza en los *aposen-tos*, los doctos en los *desvanes* y las personalidades oficiales en aposentos reservados.

La segunda parte del libro se ocupa del espectáculo como tal. El interés y la curiosidad prosiguen en la documentación de las circunstancias externas, como horarios, renovación de la cartelera,



publicidad, aceptación o protestas del público, vestuario y su coste, etcétera, pero alcanza su punto culminante cuando nuestro ensayista se embarca en la semiología de la obra dramática y su representación. Distingue dos textos: el texto A, texto literario de la obra, y el texto B, texto escénico que diferencia al teatro de otros géneros literarios, ya que en aquél se pueden representar varios significantes simultáneos en una unidad significativa desde el momento en que en el espectáculo teatral no sólo intervienen las palabras, los signos lingüísticos (texto A), sino otros signos, como la diferencia social de los personajes por el uso del lenguaje o el vestido, la acción y los movimientos, gestos y disfraces, maquillajes y decorados, etc. (texto B). Todo ello, por supuesto, encuadrado en la época de nuestro siglo XVII.

Concluye el ensayo examinando la posible competencia que otros espectáculos (los incipientes toros, el juego de las cañas, los acróbatas y volatineros, las funciones religiosas) o la lectura de la comedia impresa pudieran plantear al teatro, así como la descripción de la compleja representación en el escenario con una detallada clasificación de las obras que la conformaban.

En resumen, me parece ésta una exposición clara, seriamente elaborada y precisa del entorno social y de las circunstancias tanto externas como internas del teatro nacional del Siglo de Oro, que continúa la labor emprendida por el autor en otro ensayo, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, publicado en 1976.

SANTOS ALONSO

partes, a las que ha de añadirse la dedicatoria que sirve de introducción (estrofas 1-7). La primera (estrofa 8-15), tercera (34-38) y quinta (47) partes «sirven para abrir, cerrar y relacionar entre sí» lo que Joaquín Gimeno considera el «cuerpo de la obra», esto es, la segunda (estrofas 16-33) y cuarta (39-46) partes, que «se oponen: por sus temas (presencia-ausencia), por su materia (míticas historias concluidas-

trozo de vida en movimiento), e incluso por el patrón que las sostiene (cuatro episodios paralelos que modificando lo accidental refieren una misma historia - cuatro momentos, cada uno de estructura dual y contrapuesta, que enlazan sin repetirse distintos sentimientos)». Ambos núcleos reflejan el dolor de Nemoroso (i. e., el dolor de Garcilaso) desde distinta perspectiva. Y un elemento nuevo sirve para encuadrar

a los personajes de uno y otro núcleo: el paisaje toledano «sobre el que proyecta Garcilaso su dolor».

En *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* dos son los protagonistas (don Rodrigo y Abindarráez), dos sus historias, cuyo propósito común es destacar la virtud (la del alcaide cristiano, que «se presenta en su totalidad desde el principio», y la del moro, «como resultado de la decisión del protagonista»), y dos los

temas: el amoroso y el heroico, cuyas funciones respectivas son «definir el amor de acuerdo con las ideas de su época» y «suministrar patrones de conducta». La novela no se dirige a un público minoritario; «se escribe para todos... porque se cree, con Séneca, que la virtud y el heroísmo son la obligación y el privilegio de cada uno de los hombres».

Los estudios de Gimeno Casaldue-ro, en especial, los de Berceo y del *Libro del conde Lucanor*, son un modelo de análisis estructural. La técnica, además, no parece complicada y descubre aspectos inéditos de las obras. Pudieran venirle muy bien a más de uno, de añadidura, para aprender a comentar un texto literario.

MANUEL CAMARERO

CONCEPTOS SEMIOLOGICOS

LUIS J. PRIETO: *Pertinencia y práctica. Ensayo de Semiología*. Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual. Barcelona, 1977, 156 págs.

Luis J. Prieto (Buenos Aires, 1926) es un lingüista sobradamente conocido en los círculos de la semiología contemporánea, a la que ha dedicado una labor docente en distintas universidades europeas y notables trabajos, tales como «Mensajes y señales» (1966), «Principes de noologie» (1964), «Etudes de linguistique et de semiologie générale» (1975) y el presente «Pertinencia y práctica», publicado en francés en el año 1975, aparte de artículos en revistas de distintos países. Por añadidura, el autor hispanoamericano no ha circunscrito su trabajo en alguna de las muchas facetas sofisticadas de la moderna lingüística, sino que la temática por él tratada es perfectamente ampliable al campo de las realidades humanas más inmediatas, entre las cuales ocupa lugar de primera línea el problema de la comunicación como fenómeno complejo y abarcador de lo estético, antropológico, sociológico, etc.

El autor abre las páginas del libro con una frase de Brecht en la que se cuestiona el papel de las ideas y sus finalidades, a modo de anticipo de lo que puede estimarse el núcleo más profundo de cualquier aproximación semiológica, por muy tecnificada que ésta sea, ya que el gran misterio de la palabra toca fondo en el terreno de las ideologías y de las ciencias humanas y de

la naturaleza. Se desarrollan después los cinco ensayos que componen el libro, empezando por semiología de la comunicación y continuando con semiología de la connotación, lengua y habla, lengua y código no lingüístico y, por último, pertinencia e ideología. Se trata de cinco partes convergentes a partir de una doble definición, anticipada por Saussure y explicitada por Gardiner, según la cual el objeto de la lingüística lo configuran la manera en que el hablante conoce los sonidos y lo que dice en su producción fónica, siendo la lengua la estructura que determina la manera de conocer tanto los sonidos como el sentido. En consecuencia, toda lengua es un modo de conocimiento que, a su vez, está implicado en la práctica (págs. 11-12).

En este contexto, la semiología de la comunicación abre un juego de posibilidades para clarificar las ciencias del hombre, ya que todo estudio de estructuras semióticas, así lo indica el autor, no podrá frenarse en el análisis de un conocimiento tan abstracto como alejado de lo concreto, sino que deberá ser ampliado hasta las adquisiciones cognoscitivas reales que las sociedades han ido progresivamente incorporando a sus saberes formalizados y a su práctica histórica. Dicho sencillamente, el autor pretende acercar la semiología de la comunicación a los terrenos de la historia como quehacer humano. La connotación, por su parte, es abordada desde la definición de Louis Hjelmslev y las interpretaciones de Roland Barthes para referirla a las artes literarias, arquitectónicas y musicales como concreción.

Los conceptos articulantes de lengua y habla quedan contextualizados por Luis J. Prieto en la temática de las ciencias del hombre y tratados a partir de las precisiones de André Martinet, Eugenio Coseriu y Louis Hjelmslev, para referirse después a las interrelaciones lengua-códigos no lingüísticos.

Singular importancia tienen las hipótesis adelantadas por el autor en el capítulo V en torno al problema de la objetividad en las ciencias de la naturaleza y en las ciencias del hombre. La historicidad y objetividad de las ciencias del hombre son analizadas a la luz de un hecho básico, según el cual su realidad no es distinta de la de su objeto, y éste puede ser reflejado tal como es, siempre y cuando el sujeto no aporte componente alguno a la configuración del conocimiento, lo que remite a la cuestión de las ideologías y su debatido papel gnoseológico.

AGUSTIN CHOZAS MARTIN

UNA INTERPRETACION DEL "QUIJOTE"

ANTHONY CLOSE: *The Romantic Approach to 'Don Quijote'*. New York. Cambridge University Press, 1978.

El profesor Anthony Close, lector de español en la Universidad de Cambridge, de Gran Bretaña, nos ha obsequiado con una magnífica, según reza el subtítulo de su obra, «historia crítica de la crítica de tradición romántica», la cual ciertamente ha dominado hasta hace poco, salvo muy escasas excepciones, todos los estudios del *Quijote*. El profesor Close somete la crítica romántica a un severo escrutinio, y a través de sus certeros juicios existe la posibilidad de obtener entre la mucha hojarasca una visión más realista, y tal vez más verdadera, del ilustre caballero. Paso a paso va desarrollando los sucesivos avances de la crítica, que en primer lugar se hicieron, paradójicamente, fuera de su patria, y sólo después que el gran libro obtuvo el reconocimiento del mundo comenzó a apreciarse dentro.

Después de un corto prefacio, donde declara que ha estado diez años pensando y escribiendo su libro —más bien parece toda la vida por lo bien pensado—, expone y analiza en siete apretados capítulos las distintas opiniones que el loco hidalgo ha suscitado entre los estudiosos. Tras una conclusión recapitulativa de diez páginas, siguen un



breve apéndice sobre los últimos diez años y una selecta bibliografía de revistas cervantinas, ediciones y traducciones del *Quijote*, trabajos críticos del *Quijote* y obras generales. El libro se cierra con una excelente tabla analítica de los nombres e ideas tratados.

Antes de 1800 todos se reían con el *Quijote* y del *Quijote*, un simple títere burlesco. Pero a su paso por Alemania los románticos lo acogieron seriamente y desde allí salió dotado de una nueva interpretación que, según Close, aún persiste equivocando la polifacética figura, por una excesiva idealización y anulación del propósito satírico, por hacerle símbolo del espíritu humano y de la historia española y por hacer de su espíritu y estilo el reflejo de la ideología, estética y sensibilidad de nuestro tiempo. El profesor Close lamenta que en los últimos cien años muy poco del importante caudal de la crítica moderna se haya preocupado de señalar algo que es el alma del *Quijote*: el contraste ridículo del héroe ilusionado y la prosaica realidad social. Su lamento me parece más bien retórico, pues tanto la crítica de ayer como la de hoy ha dicho y redicho que Cervantes es también artista cómico, irónico, paródico. Afirmar que desde 1925 los no iniciados no lo sabrían es, ciertamente, un decir personal. El *Quijote*, como lo que de él se dice, es tan ancho y tan largo, tan profundo y tan alto que admite y sustenta, como la Biblia, toda clase de interpretaciones. Se puede usar para argüir, criticar, contradecir, defender, etcétera, y cualquier punto parecerá aceptable; todo depende de la atalaya en que uno se coloque. Tampoco deja de ser opinión muy personal concluir que la crítica española de los últimos cuarenta años no tiene valor, salvo dos ensayos de Dámaso Alonso y Rafael Lapesa y los escritos de Martín de Riquer (p. 257). ¿Y los trabajos encomiados por el maestro Pidal, de José Antonio Maravall: *El humanismo de las armas en Don Quijote* (1948), que acaba de republicar como *Utopía y contrautopía en el «Quijote»* (Santiago: Pico Sacro, 1976), y de Luis Rosales: *Cervantes y la libertad* (1960), no valen más que los dos artículos de Alonso y Lapesa?

Si hemos de reprocharle algo al profesor Close es falta de atención a los detalles; por ejemplo, nos da en francés el título de la obra de Georg Lukács y en alemán la de Hatzfeld (pp. 256 y 258). ¿No sería mejor dar los dos en el original alemán, o en español dirigiéndose a hispanistas: Lukács, *Teoría de la novela* (Buenos Aires: Siglo XX, 1966); Hatzfeld, *El «Quijote» como*



obra de arte del lenguaje (Madrid, 1949 y 1966)? Por el contexto, la obra de Ludovik Osterc (1963) parece una contribución al Simposio Cervantino de Berlín en 1967 como la de Francisco Olmos García (p. 258). En busca de «García Olmos» rompí mis zapatos, por no decir mi cabeza, este verano.

ARSENIO REY

INTRAHISTORIA TAURINA

DEMETRIO GUTIERREZ ALARCON: *Los toros de la guerra y del franquismo*. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1978, 240 pp. Ø 13,5 x 20 Ø.

He aquí un libro de gran utilidad para quienes deseen conocer la intrahistoria del mundo de los toros a lo largo de los últimos cuarenta años. Ya desde el principio del volumen se nos advierte del entronque de la fiesta taurina en las vicisitudes de la vida española durante dicho período. «El espectáculo nacional—los toros—se entrelaza con los acontecimientos políticos y bélicos—escribe Gutiérrez Alarcón—, como un fenómeno digno de ser estudiado por la sociología». Y el autor investiga, profundiza en la temática, consiguiendo que su trabajo prenda en el interés del lector.

Hemos de hacer hincapié en que se trata de una obra de difícil realización. Para darle cima su autor ha tenido que emplear muchas horas en archivos y hemerotecas, además de ya poseer unos amplísimos conocimientos taurinos e históricos. En la primera parte del libro

se nos presenta la realidad de una España desgarrada en sus propios centros vitales—la guerra civil—, pero empecinadamente adicta a las corridas de toros. La contienda, con todo su aparato de horrores y de hambre, no hizo desaparecer la fiesta taurina. Sólo cuando se agotó su elemento primordial, el toro. En la zona roja—sobre todo a partir de 1937—las ganaderías prácticamente desaparecieron, pues las reses bravas fueron sacrificadas para alimentación de la tropa y de la población civil.

El enfrentamiento ideológico produjo en el mundo taurino casos y situaciones realmente curiosas. En Valencia, por ejemplo, se anunciaba una corrida a base de «Seis hermosos y bravos toros de la ganadería del Frente Popular». Gutiérrez Alarcón describe (página 19) el ambiente tenso y asfixiante, que en muchas ocasiones rompe con el tipismo tradicional: «Eso de cantar el "Himno de Riego" y "Bandera Roja", saludando puño en alto la plaza entera y, por supuesto, los toreros, no cuadra muy bien que digamos. Claro que en la zona de Franco ocurre otro tanto, con el "Cara al sol", y, además, al final, todos en pie, con el saludo falangista, se dan los gritos de rigor.» En mayo de 1939 se organiza en Madrid la llamada «Corrida de la Victoria», en la que los alguacilleros hacen el paseillo brazo en alto...

El trabajo de Gutiérrez Alarcón resulta en verdad sugestivo. Nos cuenta los casos más curiosos y las verdades más tristes. Nos habla de los toreros que militaron en un bando y los que lo hicieron en el otro. Según leemos, la mayor parte de los matadores de toros se hicieron—los que ya no lo eran—de derechas, mientras que los subalternos se inclinaron por el bando republicano. Indudablemente se trata de un dato revelador de que en el fondo de la contienda latía la lucha de clases. El autor se refiere ampliamente al comportamiento político y militar de los toreros, a la suerte que corrieron sus vidas en aquellos años trágicos, a sus gestos heroicos, a sus trucos—torear en plazas francesas—para pasarse al otro bando. Al mismo tiempo—y esto es una constante a lo largo del libro—, va recogiendo los datos esenciales de la realidad sociopolítica del país.

La segunda parte del volumen—que consta de catorce capítulos y tres apéndices—está dedicada a los toros durante el franquismo, recopilando—la obra es eminentemente periodística—un material sumamente valioso respecto a las reformas y avatares que el nuevo

Régimen fue imprimiendo a la fiesta. Se hace referencia a las figuras que van surgiendo —«Mano-lete», Pepe Luis Vázquez, Luis Miguel Dominguín, Aparicio y «El Litri», Antonio Ordóñez, «El Córdoba»...— a partir de la guerra, glosando su real valía y el impacto que producen, así como otras muchas cosas dignas de recordarse: el toro chico, el afeitado, la burocratización de los festejos, etc.

En las páginas finales se transcriben varias opiniones de toreros famosos de hoy sobre la figura de Franco, reconociendo todos ellos que el Caudillo fue un excelente aficionado a los toros, muy entendido en los avatares de la lidia. Un dato francamente favorable a Los toros de la guerra y del franquismo es que su autor no deriva en ningún tipo de sensacionalismo ni banderías políticas; está escrito con una admirable objetividad, propia de un buen periodista.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

RESUMEN VALORATIVO DE UN CURSO LITERARIO

VARIOS AUTORES: *El curso literario español (septiembre 1977-junio 1978)*. «Ambito Literario». Barcelona, 1978.

M. Benavides, M. Quiroga Clérigo y César Antonio Molina son los encargados de valorar y comentar lo que según sus respectivos pareceres ha sido lo más destacado literariamente del curso académico, el comprendido entre septiembre del 77 y junio del 78, en lo concerniente a ensayo, poesía y narrativa, para este volumen de la tan variada colección «Ambito Literario», que con indiscutible entusiasmo, pero con altibajos en la calidad de las entregas, dirige Víctor Pozanco.

Naturalmente este tipo de trabajos, como el que anualmente edita Castalia, suelen pecar de omisiones patentes, ya que están demasiado supeditados a la gustativa personal del crítico de turno, tal vez en demasía. De ahí que normalmente pasen sin pena ni gloria. Quizá sería conveniente para su realización otro sistema, acaso el de una consulta lo más mayoritaria posible entre los críticos, un sondeo de opinión más generalizado.

100 En esta ocasión, en este recuento, estas son las premisas editoriales:



«Cubierto ampliamente el espacio dedicado a anuarios informativos sobre publicaciones aparecidas durante el año, *El curso literario español* pretende ser un contexto valorativo que dedique a las obras seleccionadas por los críticos el espacio que merecen... Para aproximarnos a este objetivo se ha limitado el número de obras a cinco, como mínimo, y diez, como máximo, para cada género y la extensión global de que ha dispuesto cada crítico se ha fijado entre los diez y los veinte folios... De otra parte se ha partido del propósito de abarcar el período septiembre 1977-junio 1978 con la idea de ir habituándose al paralelismo curso académico-temporada editorial... El desbordamiento de estos límites viene dado por la libertad de cada crítico al interpretarlos y flexibilizarlos».

Pues bien, César Antonio Molina, que sin duda es el mejor de los tres críticos escogidos para este evento por muchas razones, se ocupa del ensayo, acertando con incluir, entre los nueve que comenta, *El irracionalismo poético*, de Carlos Bousoño; *Conocer a Joyce y su obra*, de José María Valverde, y *Estructura y tiempo reducido en la novela*, de Darío Villanueva.

Manuel Benavides es el encargado de considerar los libros de poemas más cualificados del período. También ha elegido nueve títulos y los despacha en doce páginas. Entre ellos se encuentran, acertadamente, *Descrédito del héroe*, de Caballero Bonald; *Insistencia de Luzbel*, de Francisco Brines, y *El canto de la tierra*, de Alfonso Canales.

Manuel Quiroga Clérigo se ocupa de la narrativa, y para hacerlo ha buscado obras bastante distantes entre sí, como *Estado de novela*, de J. L. Alegre Cudós, y *Todos los parques no son un paraíso*, de Antonio Roig, por ejemplo, pero su empeño no convence, se queda más en glosa que en crítica.

Esperemos que «Ambito Literario», si repite la suerte de estos volúmenes críticos, lo haga con más profundidad y mejor planteamiento selectivo.

JOSE JAEN RUIZ

LA IGLESIA DESDE 1775 A 1939

GONZALO REDONDO: *La Iglesia en el mundo contemporáneo* (2 vols). Ediciones Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1979.

En los periodos o divisiones clásicos de la Historia está admitido por todos que la Edad Media, al crear una tradición cristiana, había creado también una vida cristiana. Un modo muy distinto de considerar las cosas se presenta en la Edad Moderna y singularmente en su último tramo, denominado —tal vez sin mucha propiedad— «Edad Contemporánea». Cuando en la vida humana colectiva, en los tiempos modernos, se introduce el subjetivismo, tanto la existencia como empresa fundamentalmente espiritual, como la misión de la Iglesia como fijadora de los rumbos que han de seguirse para alcanzar tal finalidad trascendente, experimentan muy duros embates que pretenden minar el papel decisivo que tal Entidad tuvo en otros tiempos pasados. Así, la secularización pagana que se propuso el Renacimiento, la violencia, desgarradora de su unidad, de la reforma protestante; la mundanización de la cultura perseguida por la Ilustración—que tan decisivamente contribuyó en la formación de la conciencia moderna al relativismo, al indiferentismo y a la duda— y, más más recientemente, a la especial dureza de la lucha por la propia vida, que ha traído consigo la era de la industrialización, pugna que deja muy poco tiempo para meditar en problemas religiosos, que aumenta las tensiones, favorecedoras de odios y amarguras, pues resulta evidente que la actual sociedad «industrial», con su «masificación», nos propicia al desprecio o ignorancia deliberada de la tradición, a la despersonalización del trabajo humano y en definitiva a la desvinculación de todo lazo espiritual. Por ello, y recordando el aserto de Napoleón —paradigma de no pocos ejemplos humanos, aunque no excesivamente religioso— de que «una sociedad sin religión es como un navío sin brújula», nos parece sumamente oportuna para ilustrar a las presentes generaciones esta obra destinada a subrayar, con el limpio argumento de la exposición de los hechos históricos, la importante misión de la Iglesia católica en los

dos siglos postreros de pasado humano, como señal cierta de que también en los tiempos más inmediatos de la Historia no sólo ha sabido resistir con entereza los ataques plurilaterales mencionados, sino que ha sabido evidenciarse como una clara demostración de una excepcional energía viviente.

La obra—que, dicho sea de paso, es de carácter general, sin aparato erudito, aunque su bien fundada orientación bibliográfica previa nos asegura la excelente información de su autor, el profesor Gonzalo Redondo, del Instituto de Historia de la Iglesia de la Universidad de Navarra—consta de dos tomos excelentemente editados. El primer volumen abarca desde el pontificado de Pío VI al de Pío IX, esto es, entre 1775 y 1878.

El segundo comprende los papados desde León XIII a Pío XI, o sea, de 1878 a 1939. Nos bastaría enunciar la titulación de los ocho capi-

tulos en que se desarrolla su contenido—cinco en el tomo I y tres en el II—para que el presunto lector—maduro o joven—aprecie el destacado valor informativo de sus páginas, bien como repaso y clarificación expositiva para los unos, ora como alimento de la necesaria curiosidad para los otros. El contexto se enriquece con 32 ilustraciones magníficamente seleccionadas—17 en el I y 15 en el II—, tanto biográficas como de acontecimientos, y con 18 mapas—ocho en el I y 10 en el II—, perfectamente adecuados a la mejor comprensión de lo relatado.

Lleva además una explicativa tabla cronológica distribuida sumariamente en las fechas más significativas de los papados historiados, así como un índice de nombres y de conceptos, que, junto con los numerosos títulos al margen que sangran sus páginas, ofrecen al lector un libro extraordinariamente útil y

pedagógico. La importancia del papel de la Iglesia en el mundo contemporáneo nos refleja en este libro el que, además de su relevancia mundial, trasciende su carácter sobrenatural, más patente en estos tiempos, cabalmente por su entereza ante tantas acometidas que le han consentido sobreponerse a ellas y manifestarse firmemente como legítima y auténtica depositaria de la revelación bíblica y por tanto de la verdad, sosteniendo a todo riesgo su indeclinable responsabilidad respecto a la guía de las instituciones verdaderamente culturales y al desarrollo del saber humano, labor en la que atestigua cada día que pasa una gran recuperación del prestigio universal que a estos efectos tuvo en sus primeros tiempos históricos y que la constituyen en sólida esperanza de los «hombres de buena voluntad».

NAVARRO LATORRE

LAS CONTRADICCIONES DE VALERA

ARTURO GARCIA CRUZ: *Ideología y vivencias en la obra de Juan Valera*, Salamanca, Universidad, 1978.

La crítica, con cierta frecuencia, cuando da con una posibilidad de encasillamiento, suele sentir el alivio de haber encontrado la clave de una obra, incluso de una vida. Facilita, además, la posibilidad de repetir el marbete, desentendiéndose de matizaciones o de reconsideraciones. Pero, por otra parte, abre con ello las puertas a espectaculares recuperaciones, giros copernicanos en la valoración de un autor o, al menos, cambios de rumbo en la concepción global de su obra. Resumiendo, puede afirmarse que hay dos posibilidades: o ahondar en la postura acuñada y de general admisión o intentar una visión renovadora, aun en contra de todo lo admitido. Por este último derrotero se guía el libro de García Cruz, que se propone presentar una nueva visión de la obra y la vida de Juan Valera, pero arrojando peligros como la diferencia entre el ser y el querer ser, el ser y el aparentar o, pirandelianamente, la conjugación entre lo que se es, lo que creemos ser y lo que los demás creen. No hará falta insistir en los riesgos que conlleva un análisis de este tipo, al menos en lo que a vida se refiere, porque hay una parcela última de intimidad, velada al crí-

tico, y en la que no es posible hacer averiguaciones a través de testimonios exteriores.

Ha venido repitiéndose que la novela de Valera respondía, coherentemente, a una ideología y un sistema estético, expuesto en otras obras suyas. Se ha señalado como principio rector su tendencia embellecedora de la realidad, su concepción de la literatura fuera de un valor testimonial y una posible función social, es decir, arte por el arte, diversión sobre compromiso, ausencia de tesis. A cambio, habría gracia, ironía, ingenio, técnica de oficio de buen narrador en su novela. Convenía recordar esto, aunque obviamente hay otras posturas en el enjuiciamiento de la obra de Valera, por-



que García Cruz mantiene tesis distintas y las razona con agudeza, novedad y originalidad. Pero va mucho más lejos de la demostración de que Valera no es un novelista de arte por el arte, pues el propósito del libro es poner en claro las contradicciones entre su pensamiento y su vida y su sistema estético y sus novelas, aunque ambos planos están relacionados porque sus novelas responden al ideal humano que se ha forjado Valera y lo que le preocupa a García Cruz es mostrar, precisamente, la contradicción entre ese ideal humano y el pensamiento filosófico y estético de nuestro novelista, especialmente en el misticismo y platonismo, y llega a afirmar: «Del contraste entre este pensamiento y su vida, pues el primer término no se ve correspondido por el segundo, nace la suposición de que este primero es, en los términos más generales posibles, ideológico: pierde su posibilidad subjetiva de verdad en función de otras motivaciones. Para don Juan Valera, el misticismo y el platonismo, a los que llega en nivel de pensamiento, no son verdaderos» (p. 15). La afirmación resulta apasionante por la nueva luz que proyecta sobre Valera, pero arriesgada, porque parece afectar a ese reducto último a que me refería y en el que es difícil entrar. En este sentido, quiero retener otra afirmación del autor del libro que, por su contundencia, puede sorprender, pero que lleva a meditar sobre la razón de ser de la novelística de Valera, lejos del arte por el arte que viene afirmándose: «Los contenidos, y aun la forma, de las novelas de Valera, como expresión de su ideal humano, que radica en sus vivencias, están en

contradicción con su pensamiento. Las novelas expresan la verdad de lo que pensaba y quería don Juan. Su pensamiento estético es para él mismo falso. La falsedad de éste queda expresada porque nuestro autor en sus novelas, como en su vida, se encarga de demostrarlo» (p. 16). Pero una vida no es cristal transparente y menos cuando ha de reconstruirse a distancia y desde fuera.

García Cruz divide su estudio en dos partes, de acuerdo con su plan de mostrar el contraste entre pensamiento y vida y entre pensamiento y novela. El autor analiza aspectos esenciales y sintomáticos, entre ellos el catolicismo de Valera para poner en claro que siendo agnóstico se expresa como católico o católico liberal. El agnosticismo es, pues, pieza clave en el sistema de valores de nuestro autor y García Cruz lo estudia en su multitud de facetas, con especial atención en establecer la vinculación e influencia de Kant en el agnosticismo de Valera. Influencia no simplista ni acrítica y que García Cruz va analizando rigurosamente en una de las aportaciones fundamentales de su libro. Pero Valera defiende la fe, una de sus contradicciones, aunque se trata de «una fe esencialmente estética» (p. 71), un misticismo que «se caracteriza por su orientación estética» (p. 71), en el que mantiene contactos con Schelling y con un cierto grado de fusión —o de identificación— entre la experiencia religiosa y la experiencia artística, apasionante problema que nos llevaría a las agudas y sugestivas interpretaciones que se han producido sobre la relación experiencia poética-experiencia

EL "GRAFFITI" Y SUS INTERPRETACIONES

FEDERICO GAN BUSTOS: *La libertad en el W. C. Para una sociología del Graffiti*. Dopesa. Barcelona, 1978.

A partir de un trabajo de campo realizado para un Seminario de Psicología Social y tras algunas vicisitudes, Federico Gan Bustos logró realizar este libro, uno de los pocos que aborda en España el tema del *graffiti* como peculiar fenómeno de expresión individual y social.

En un comentario sobre el mismo hay que distinguir, necesariamente, dos aportes por demás in-

teresantes. Por una parte, la *interpretación teórica del fenómeno y los intentos de aproximación a una explicación del graffiti como elemento de comunicación contracultural*. En este sentido, cabe destacar el análisis breve pero sugestivo que hace el autor de los tres factores claves del producto:

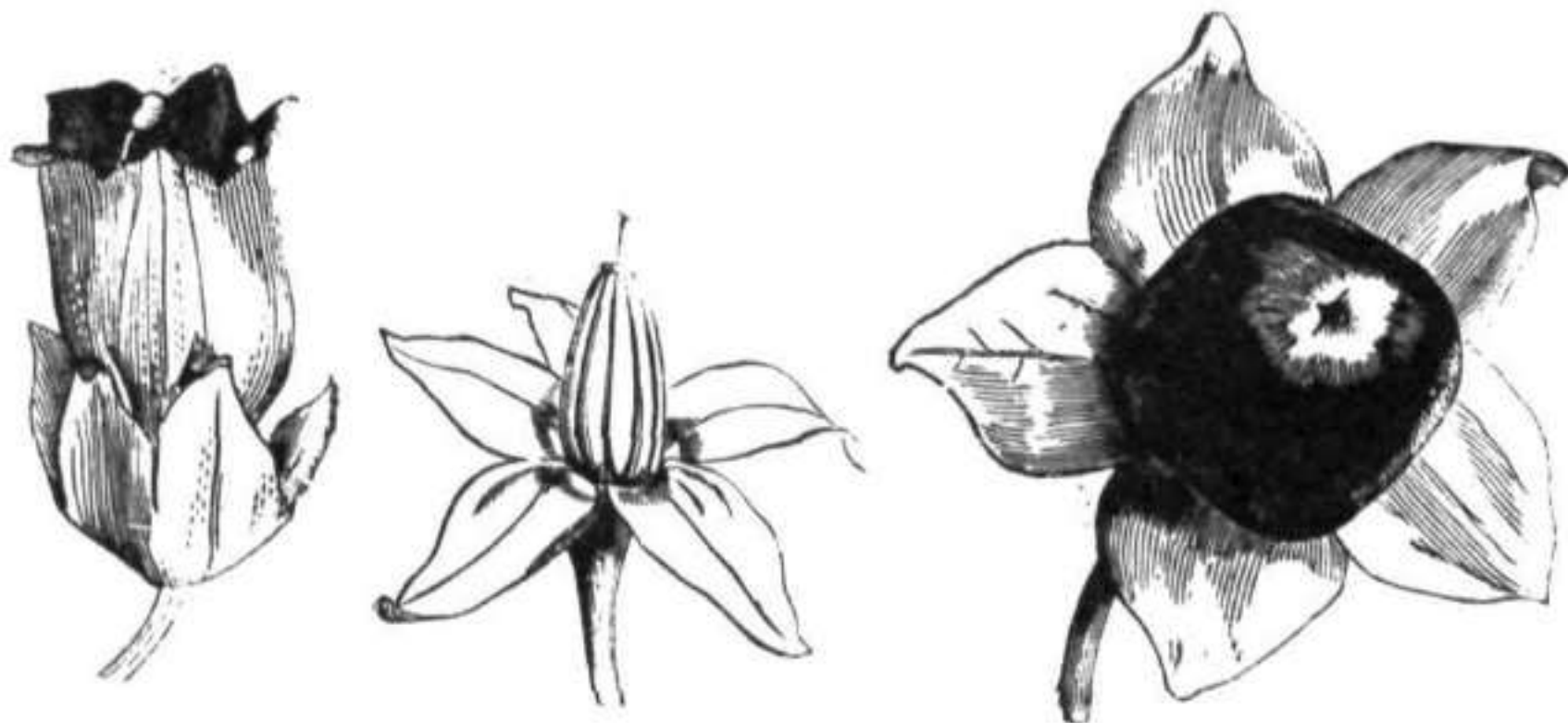
- *El sujeto emisor del mensaje* (su presunta identidad, los condicionamientos particulares y generales a que está sometido en la sociedad, las necesidades que lo impulsan a «evacuar algo que decir», la diferencia entre los sexos).
- *El objeto del mensaje* (el contenido de los enunciados, que, según la hipótesis del autor, «cuando proclaman un desequilibrio social, unas tensiones, unas crisis, que en suma juzgan y contestan un estado

de cosas, caen en los mismos defectos del orden social que atacan» —pág. 20—).

- *El retrete como espacio expresivo* (al decir de Gubern, territorio privilegiado para la práctica del *graffiti*, tanto por su protegida intimidad y anonimato como por la elevada circulación de personal visitante, como, finalmente, por su función, que permite completar la descarga fisiológica con la psicológica plasmada en las paredes).

Por otra parte, hay que señalar el esfuerzo realizado en el acopio de material empírico y su buena presentación (textos y dibujos, diversamente sistematizados según criterios de clasificación que Gan Bustos explica oportunamente).

Este material empírico —la muestra— se recogió en los W.C. feme-



mística, con una veta de platonismo en el fondo. Pero no olvidemos que la intención de García Cruz no es tanto «reunir» los componentes de su «estética» como sus contradicciones, el escepticismo de Valera que le llevaba a no creerse lo que afirmaba: «Su salto al misticismo era para él un salto en el vacío. Con el sentido común justificó eso y todo lo demás. Con el sentido común justificaba cualquier ingeniosa pirueta de la razón. Con el sentido común ha justificado, en último término, el subjetivismo en la teoría estética» (p. 83). Justifica amor platónico y justifica mística, para negarlos desde la vida y desde la obra. Valiosas me parecen en verdad estas aportaciones de García Cruz, y especialmente el estudio que hace de la oposición subjetivismo/positivismo, fundamental para deslindar conceptos de arte por el arte, función moral de la novela y mostrar el carácter ideológico de la estética valeriana y que, en cuanto tal, se produce dialécticamente.

No podía faltar el estudio de la proyección del pensamiento de Valera en la es-

tructura y valores sociales de la época, es decir, el análisis funcional del tan cacareado esteticismo de Valera. El cuidadoso análisis que lleva a cabo García Cruz le permite afirmar que Valera no hace arte por el arte y bajo esta óptica puede intentarse no sólo una nueva interpretación de la novela, sino, incluso, de la forma en que Valera se planteó su propia vida, aunque, repito, esto me parece más peligroso. Pero sí juzgo muy válida esta «interpretación social» del esteticismo de nuestro novelista como ideal nuevo y no como anquilosamiento: «Por medio del esteticismo expresa Valera su ideal humano, su concepto del hombre perfecto en el grupo social, cuya vida él consideraba que debería ser la perfecta» (p. 135). No se trata, pues, de aceptación de la sociedad, sino de insatisfacción ante ella, de equilibrio entre la propuesta de nuevos valores y la conservación de los existentes. Sobre los conceptos ramplones de realismo como reflejo «mecánico» de la realidad, García Cruz maneja el mucho más rentable de estudiar el tipo de *mimesis* que opera en la novela de Valera y que le permite obtener novedosas conclusiones.

Hay todavía otras muchas aportaciones en el libro de García Cruz de las que no puede darse cuenta aquí. Creo, no obstante, que lo apuntado sirve para poder afirmar la originalidad del libro sobre tanta repetición acerca de la figura de Valera y el rigor de pensamiento con que ha sido llevado a cabo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

ninos y masculinos de los comedores universitarios y de las Facultades de Pedralbes (Derecho, Ingenieros, Bellas Artes, Farmacia, Física y Química, Arquitectura, Aparejadores, Filosofía y Ciencias de la Educación, Económicas y Mercantiles) y de los bares de las Ramblas de Barcelona «desde plaza Cataluña hasta Colón». Ello permite contrastar en cierto modo el fenómeno tal como se manifiesta en una población relativamente homogénea en cuanto a edad, sexo, extracción social y otras variables diferenciales, como lo es la población universitaria, con otra población imposible de caracterizar por su absoluta heterogeneidad, cual es la que pasa por los bares de las Ramblas barcelonesas.

La organización de la obra es otro de los aciertos. Primeramente, hay un prólogo de Ramón Gubern, que en poco más de dos páginas

acota las dimensiones fundamentales del fenómeno y anticipa y sintetiza los principales elementos teórico-interpretativos que se manejarán en el libro.

A renglón seguido, el autor hace una presentación de la obra e introduce tres capítulos que explicitan los presupuestos teóricos y metodológicos de su estudio. Estos presupuestos son expuestos de manera breve y quizá falte más trabajo y elaboración en las hipótesis, aunque éstas son ricas en sugerencias—si no en fundamentación teórica—para futuras investigaciones. Los tres capítulos se titulan:

1. «*Graffiti*: ¿Por qué en la Universidad?»
2. «*Graffiti*: ¿Por qué en las Ramblas?»
3. «*Graffiti*: ¿Por qué en el W.C.?»

Como última parte del libro—la más extensa—se presenta el material recogido, sistematizado en una taxonomía de *graffitis* que, según Gubern, «abre las puertas a un estudio que todavía está por realizarse en profundidad: el estudio de la retórica del *graffiti* (y de sus múltiples y complejas dimensiones como fenómeno de expresión contracultural individual y colectivo, agregaríamos nosotros).

La clasificación se realiza en función de dos variables fundamentales: *Los contenidos de los graffiti* y *su localización* (W.C. femeninos o masculinos en Facultades y comedores de Pedralbes o en bares de las Ramblas). Se fundamentan claramente los criterios de la sistematización (aunque mezclando elementos teóricos y metodológicos) y el autor intenta, a la vez, una primera aproximación a la interpretación teórica del material mientras



lo va presentando. Cabe destacar, lo reiteramos, la buena reproducción de la muestra recogida tanto de los textos como de los dibujos.

Tres grandes categorías permitieron a Gan Bustos una primera clasificación por contenidos: *graffitis sexuales*, *graffitis políticos* y *graffitis varios*. Cada uno de estos apartados se analizó más detenidamente a través de varias subcategorías que ajustaron el estudio:

1. *Graffitis sexuales*: Aparecen enunciados tal y como se encontraron en las puertas y paredes de los W.C. La clasificación se hizo *a posteriori*, después de fijar características observadas en expresiones y diálogos. La muestra consta de 315 *graffitis*, 245 masculinos y 70 femeninos, subclasificados en:

- *Heterosexuales*: Exaltativos, poéticos y filosóficos, utilitaristas y confesadores, reivindicantes, polémica, masturbación, diálogos.
- *Homosexuales*.

Se analizan peculiaridades específicas, comparación entre categorías, términos más usados y localización.

2. *Graffitis políticos*: Esta categoría incluye todos los *graffitis* que ponen su intencionalidad en el comentario de ideologías o situaciones políticas y el autor los agrupa en función de intenciones o ideas que, a su juicio, parecen adoptar una misma postura política. Según Gan Bustos se trata, en primer lugar, de conocer el discurso de cada corriente política (qué y cómo lo dicen), y para ello el criterio sistematizador rompe, en este caso, las posiciones originales de los *graffitis* (físicas y semánticas) para agruparlos según este criterio. La muestra consta de 211 *graffitis*, 150 masculinos y 61 femeninos, subclasificados según orden alfabético en:

Anarquistas, antianarquistas, apolíticos, comunistas, anticomunistas, extrema izquierda, falangistas, fe-

ministas, izquierda sin concretar, monárquicos, nacionalistas, antinacionalistas, pacifistas, político-sexuales, sindicales, sin identidad observable, socialistas, antisocialistas, ultraderecha y derecha franquista.

Se analizan también, al igual que en el caso anterior, peculiaridades específicas, comparación entre categorías, localización y términos más usados.

3. *Graffitis varios*: En esta tercera y última categoría el autor agrupa a todos los *graffitis* que quedaron fuera de las clasificaciones anteriores, a fin de lograr un apartado «que explique y muestre parte de esas afirmaciones que vemos habitualmente en los W.C. de la ciudad, de nuestro barrio. Porque quizá sean estas expresiones las más repetidas, las más comunes a todo tipo de W.C., y en ellas contemplemos más directamente al individuo, universitario o no, hetero u homosexual, progresista o reaccionario...» (pág. 179).

La muestra consta de 349 *graffitis*, 252 masculinos y 142 femeninos, subclasificados en:

- Típicos del W.C.
- Románticos.
- Existenciales y filosóficos.
- Negativistas y agresivos.
- Autoafirmativos.

Se analizan siguiendo un criterio análogo al utilizado en las categorías «Sexuales» y «Políticos».

Cierra esta obra—por cierto, recomendable y muy útil para una primera aproximación al fenómeno del *graffiti* en España—una breve bibliografía especializada, especialmente valiosa si se considera la falta de publicaciones y estudios sobre el tema.

VICTORIA GALVANI FORESI

EL XX TESTIMONIO ANUAL DEL TEATRO ESPAÑOL

FRANCISCO ALVARO: *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1977)*. Edición del autor. Valladolid, 1978.

Desatendidos de todos, incluidos los directamente interesados en el empeño, es decir, sin ayuda de los profesionales ni la debida y siem-

pre aplazada subvención de cualquier organismo oficial de cuantos tienen que ver específicamente con el teatro o, en general, con la cultura, Francisco Alvaro prosigue dándonos año tras año, ininterrumpidamente desde 1958, el resumen de las actividades teatrales en España, mediante diálogos entrecruzados de personales y lógicamente distintos criterios en los que, previo muy cuidadoso y equilibrado análisis de opiniones, el espectador de excepción que es Francisco Alvaro hace que participen los críticos de Madrid.

El volumen vigésimo de la serie sostenida por el robinsoniano esfuerzo del teatrero vallisoletano es comprensivo de lo que fue escénicamente 1977, con secciones monográficas al hilo de la actualidad, apéndices significativos para la estadística—así, la relación, país por país, de las obras de autores españoles contemporáneos o clásicos representadas en el extranjero durante dicho año—, datos expresivos de la actividad teatral en Barcelona y un ensayo sobre el teatro en Cataluña durante la citada anualidad, para el que Alvaro ha elegido la valiosa colaboración del mejor y más completo hombre de teatro catalán—en su triple cualidad de autor, director escénico y poseedor de una dramaturgia propia—, o sea, Ricard Salvat.

Además, semblanzas biográficas de los profesionales fallecidos en el transcurso de 1977, salvo en el caso de Miguel Mihura, al que, por su calidad de gran humorista, precursor en España del teatro del absurdo que decenios después universalizaría Ionesco y otras características de parejo relieve ya manifestadas en su primera obra, *Tres sombreros de copa*, dedica todo un capítulo, con inserción de coloquios retrospectivos anteriores a la serie *El espectador y la crítica*, es decir, desde 1943—Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario—hasta 1957—*Carlota*—, con lo que el plural análisis de la producción de Mihura alcanza su totalidad en los volúmenes de Francisco Alvaro, al igual que en precedentes entregas lo hizo con otros autores: Buero Vallejo, por ejemplo, a su ingreso en la Academia.

Pues bien: todo este cúmulo de datos, numéricos o estimativos, según el capítulo en el que figuren, y todo el compendio de pareceres opuestos, complementarios o, simplemente, enriquecidos por la diversidad de ópticas cotejadas, que supone la parte esencial y más extensa de cada volumen, no hubiera sido posible sin la tenacidad poco

menos que heroica y, por supuesto, personalmente onerosa de Francisco Alvaro, quien, desde su atalaya provincial de Valladolid, es al tiempo ilusionado inventor e involuntario editor de una colección que, a trancas y barrancas, ha llegado a su volumen vigésimo, objeto de este comentario, colección sin la que serían necesarias múltiples consultas de hemeroteca para los presumiblemente numerosos investigadores de la etapa—tan cambiante en sus directrices expresivas—constituida por el teatro español de posguerra. (Aquí puede advertirse cómo, dentro del denominador común que supuso la limitación censoral, sus distintos sistemas de aplicación promovieron una línea acentuadamente quebrada, con márgenes expresivos muy varios.)

Lógicamente, los veinte años de aparición continuada han supuesto para la colección un enriquecimiento documental creciente y un ordenamiento por secciones mejor concebido de año en año, además de su significación como «una válida muestra sociológica del cambio español que trae consigo la reforma política», según puntualiza literalmente el esclarecedor prólogo de Lorenzo López Sancho, cuya inserción acrece el interés del libro.

Limitado el prologuista a constatar en sus líneas introductorias lo que ha sido el panorama teatral español durante 1977, no le es dado ofrecer su calicata personal en otro de los máximos alicientes que, desde una visión retrospectiva verificada en el presente, reclama la colección de Francisco Alvaro, que podría consistir en el examen de cómo, junto al lenguaje obligadamente oscuro y escudado en alegorías, símbolos y rodeos expresivos de los autores opuestos al anterior régimen, se registran diversas interpretaciones enjuiciadoras, pero no menos crípticas en el propósito de descifrar claves políticas sin riesgo censoral, otras exaltadoras de valores estéticos con deliberado olvido de los fundamentos éticos y

sociales que en realidad los sustentaban y, en fin, las críticas del todo ajenas—por ignorancia o por desinterés, que eso está por averiguar—a cuanto constituía el meollo de piezas tan a extramuros de la tónica media permisible en los respectivos años de su estreno como *La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre; *El triciclo*, de Fernando Arrabal; *La camisa*, de Lauro Olmo, y *La doble historia del doctor Valmy*, de Antonio Buero Vallejo, entre otros títulos de similares características.

Además de todo ello—que es mucho—y de los pormenorizados índices en los que resume toda la actividad escénica española, de los títulos de piezas estrenadas durante 1977, a los que incluyen a cuantos profesionales participaron en las escenificaciones, desde empresarios de locales dedicados al teatro hasta autores, directores de escena, traductores o adaptadores, escenógrafos o intérpretes, hay que consignar las ilustraciones del volumen, elegidas con buen tino para resaltar los acontecimientos cimeros del año y, claro, la relación de críticos participantes en la exégesis enjuiciadora mediante coloquios hábilmente respunteados por Francisco Alvaro.

Y, todavía, el resultado, en transcripción del acta notarial, de los premios instituidos por el autor de la serie y de igual denominación, que anualmente conceden los críticos de Madrid a los profesionales cuya labor ha sido la más descolante en cada una de las varias parcelas constitutivas del complejo arte teatral.

El prologuista López Sancho aboga por la institucionalización de estos volúmenes—y de sus paralelos premios—y califica a aquéllos como «curiosa, valiosa, magnífica enciclopedia o antología crítica del teatro en España»; entiende que tal misión compete al Ministerio de Cultura.

Desde las páginas de una publicación como ésta, vinculada al citado Departamento, es lícito y qui-

zá también exigible dejar constancia de adhesión y apoyo a la iniciativa del buen crítico teatral y excelente escritor, para que la invención de Francisco Alvaro logre la deseada continuidad.

(En la primera página del volumen su autor deja constancia de los premios que la colección ha obtenido—Nacional de Teatro, de la crítica de Barcelona y Medalla de Oro de Valladolid—: distinciones honoríficas o migajas, en lugar de la subvención ministerial en cuantía suficiente que asegurase la perdurabilidad de la singular y feliz invención que Francisco Alvaro puso en trance circulatorio hace veinte años.)

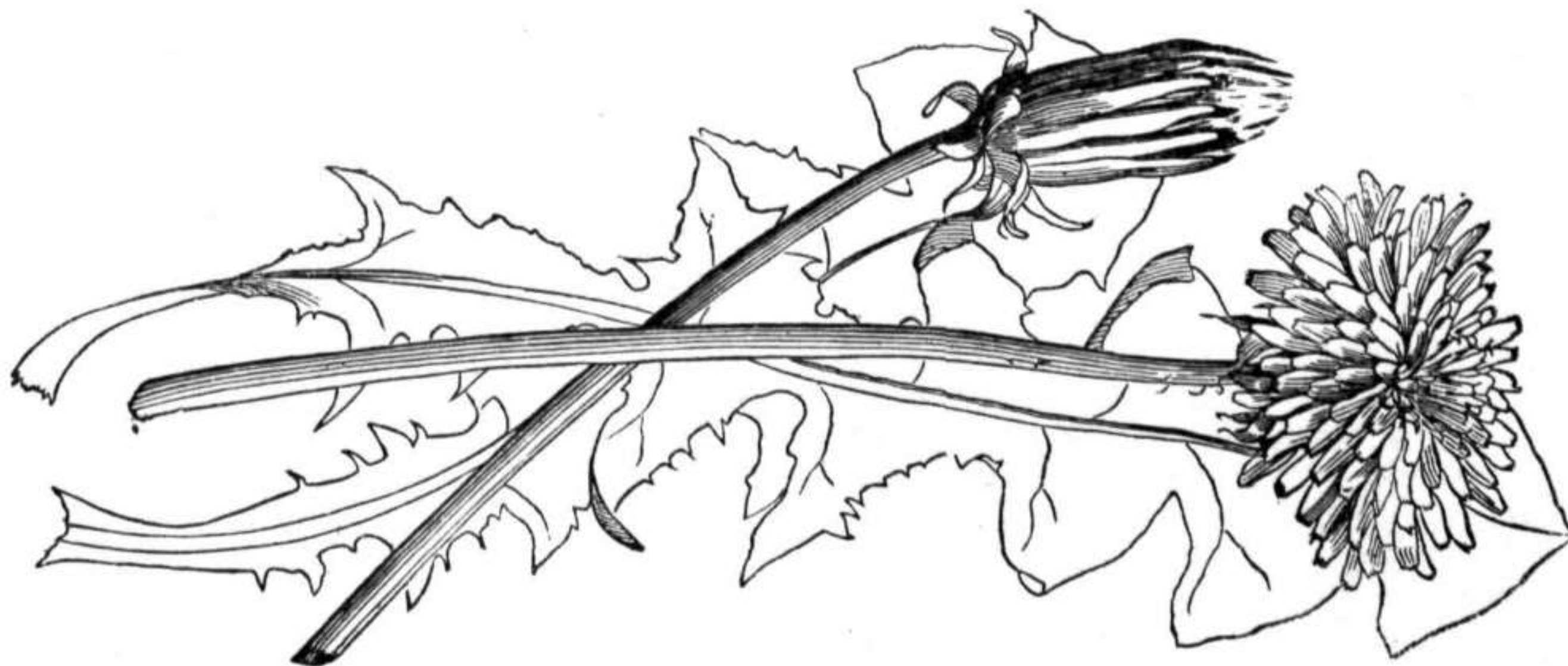
Finalmente, y para dar a los lectores cabal idea de la amplitud conceptual y estadística del volumen, añadamos que también hallan cabida en él las reposiciones, estrenos de café-teatro, escenificaciones de grupos independientes, marginados del circuito comercial, compañías que actuaron en provincias en 1977 y títulos de las obras representadas, Festival de la Opera y premios teatrales—además de los de sello propio, ya citados—concedidos en dicho lapso.

JUAN EMILIO ARAGONES

HACIA EL DISCURSO DEL SEXO

PASCAL BRUCKNER y ALAIN FINKIELKRAUT: *El nuevo desorden amoroso*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1979.

Si el del Renacimiento fue un discurso del método, como el del Medioevo lo fue teológico, y el del XVIII y el XIX lo fueron sucesivamente sobre la razón, el sentimiento, la ciencia y la sociedad, el de nuestro tiempo lleva camino de ser el discurso del sexo. Freud y después Reich desvelaron aspectos insospechados en el transcurso de las conductas y mentalidades individuales y colectivas, y alojaron su explicación última en los recovecos de la libido. Toda una afanosa legión de discípulos y seguidores se han empleado en las últimas décadas para hacer del psicoanálisis, y en particular de sus facetas libidinales, la ideología de este siglo, el arca que encierra las respuestas definitivas a las preguntas de siempre.



A lo que se ha venido con ello, y desde que esa manera de ver las cosas dejó de ser mayoritariamente heterodoxa y reprobada, es a consagrar nuevos estereotipos de conducta y a dar base —o al menos apariencia— científica a la especie en progresión de los sexólogos, esa mezcla de médico, psicólogo, sociólogo, brujo, guía de la felicidad, libertino dieciochesco y *voyeur*. Entre unos y otros, y hay un nombre, el de Reich, que lo resume todo, han venido a codificar un nuevo paradigma de comportamiento sexual que tiene su eje teórico en la eyaculación del varón. A poco que se piense se deja ver que buena parte de ello no es más que un reduccionismo gratuito que aspira a encorsetar y «normalizar» en los cauces rígidos del discurso científico algo tan esencialmente inasible,

multiforme, mutable e irrepetible como el ejercicio sexual de cualquier sujeto, o pareja de sujetos, medianamente sano de cuerpo y mente.

Una protesta apasionada y vigorosa contra ese ordenancismo reichiano es una de las muchas cosas que hay en este libro, que bordea acaso peligrosamente el abismo del extremo opuesto en su propósito de dar explicación y coherencia doctrinal a algo que tan difícil y sólo parcialmente puede tenerla. Pero, en efecto, quizá la nota más llamativa de este texto sea su carácter frontalmente anti-reichtiano, en la medida en que lo mucho y dispar expuesto por W. Reich se pueda resumir en la consagración de un código de placer masculino o masculinista, e incluso falocéntrico, que hace del orgasmo/eyaculación centro y culmen de la relación sexual y de la genitalidad su único cauce. Contra esa ordenación viril y genital se pronuncian los autores desde el principio y sin ambages: «La revolución sexual como reducción del cuerpo total por el mero ejercicio de los órganos genitales es una aberración y una imbecilidad tan monstruosa como el puritanismo hipócrita de las generaciones anteriores» (pág. 53).

Posiblemente no se deba a la casualidad el que esa consagración del modelo masculino de goce la hayan oficiado en exclusiva hombres. Para los autores, el predominio secular de la relación sexual en clave masculina y la más reciente apología del orgasmo, no encierran otra finalidad de fondo que el escamotear a la mujer su inabarcable capacidad de goce, estatuyendo la eyaculación como «caricatura masculina del placer femenino» (página 32). Pero con ello también el hombre está negando su propia polimorfia sexual, negándose a la diversificación de su propia capacidad de goce, dentro exclusivamente de la relación heterosexual; reduciéndose a una práctica sexual (el coito más o menos historiado) en el que «la mujer aprende a permanecer insensible, el hombre a contentarse con escasas alegrías» (página 128). Bastaría, en efecto, la simple alusión a algunos bien conocidos clásicos del erotismo oriental para ponerlo de relieve.

La existencia de un esquema de goce diferente, más rico, imaginativo, diversificado, no se le oculta al hombre que lo envidia y lo teme. Este es el segundo punto del libro de Bruckner y Finkielkraut que debe resaltarse, la emergencia, que ellos detectan y describen, del goce femenino desinhibido; algo que el feminismo cerril puede proclamar

y reclamar como autarquía sexual, pero que más bien exige una reeducación del entendimiento y la práctica por parte del compañero. En efecto, la intensidad y permanencia del placer en la mujer resulta deslumbradora y profundamente inquietante para el hombre que ve allí un paradigma de goce para él inalcanzable y por ello doblemente envidiado. La alteridad del modelo, la diferencia de las situaciones es bien clara, desde luego, «la mujer hace el amor para despertar su deseo y no para matarlo y expulsarle de ella como el hombre» (pág. 174). Por ello el goce femenino se presenta como algo infinito, inacabable, en constante autorregeneración, «pues, en última instancia, sólo hay un sexo que es el sexo masculino, pero sólo un cuerpo sexuado que es el cuerpo femenino» (pág. 255). El imperativo para el hombre es claro: pasar de ver el cuerpo femenino como objeto de placer a hacerlo modelo de placer.

El texto de Bruckner y Finkielkraut es denso y atractivo: discurren en él sobre la prostitución, el amor, la pornografía (sin dejar de echar su cuarto a espadas en la manida distinción entre pornografía y erotismo, pág. 67), todo ello en un lenguaje directo y claro (y es obligado mencionar el excelente trabajo de traducción de Joaquín Jordá), con tono irónico que pone en solfa las más sagradas vacas y que en ocasiones se trueca en riguroso ensayismo o adquiere una probablemente no deseada atmósfera poética. Desde luego lo que ellos parecen haber hecho con más intuición que erudición, con más ardor que academicismo, coincide con muchas de las conclusiones establecidas desde supuestos estrictamente científicos. (Piénsese, por ejemplo, en las indagaciones de Serrano Vicent sobre la sexualidad femenina.)

A la hora de sacar conclusiones los autores proclaman la revuelta contra «el modelo totalitario de un goce como es debido» (pág. 335), hoy prédica universal. Imponiendo el modelo orgasmo como comportamiento sexual de la mayoría se establece un orden normalizador que toma el relevo al ya devaluado moralizador, pero que funciona igual para delimitar y etiquetar desviacionismo y normalidades.

En suma, un libro que demuestra cómo aún se puede escribir sobre el sexo bien e inteligentemente, un libro estimulante después de tanto pedestristismo tipo *Informe Hite* y tanta zafiedad y lugar común proliferantes.

D. CASTRO ALFÍN



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

PILAR SALAMANCA

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

UN CULO PINTADO DE ROJO

PICABA horribilmente y cuanto más me rascaba, más picores sentía. No sabía qué hacer para disimular delante del taxista, que no me quitaba ojo a través del espejo retrovisor.

Hacía apenas tres horas, una medio monja, enfermera y pálida, con la piel de gallina por los brazos, había entrado en mi cuarto armada de cuchilla-un-sólo-uso, dispuesta a despelarme viva por do más pecado había. «No queda otro remedio», murmuraba mientras raspaba piel y pelos en una pieza, yo con las piernas abiertas y el culo al aire, sufriendo una vez más el absurdo ridículo de mi cuerpo desnudo bajo aquel blanco desinterés que no veía.

Desnúdate, espatárrate viva en la mesa de exploraciones con los muslos separados y colgantes, el sexo abierto a la nada o, lo que es peor, al frío espéculo de unas manos distantes que investigan tu vientre con menos curiosidad que prisa. Sentirte sobada, doctoralmente violada, con

los pechos marcados y los pezones doloridos a fuerza de pellizcos; «no parecen muy congestionados», dicen; podría resultar una experiencia muy interesante si no fuera porque, entre manos y manos, tu cuerpo deja de



ser tuyo para convertirse en un salchichón cualquiera.

La pobre enfermera lo estaba pasando peor que una. «Lo siento, estas cuchillas son muy malas»; y yo: «Usted no se preocupe, siga, siga», imaginando que lo malo vendría después, cuando los pelos empezaran a crecer de nuevo y durante días enteros tuviera que acordarme a la fuerza de ese pálido fantasma en plena faena.

De vez en cuando el camillero se asomaba a la puerta, impaciente: «venga, que el quirófano está preparado», y yo me sorprendía a mí misma con una especie de estúpido rubor; «pero bueno, este hombre, qué demonios está mirando», como si el hombre en cuestión tuviera el más mínimo interés en verme, como si mi ridícula postura, pintada encima de una vacinilla, pudiera ser algo menos que morbosa.

Se trataba de un legrado; «cosa de cinco minutos», me habían advertido mitad en broma, mitad

molestos; «semejante nadería en sábado, y yo que libraba», supongo que pensaría el cirujano.

Camino de la habitación, hospital adelante, empecé de nuevo a desabrocharme la blusa. Después de una semana de «vístase usted, desvístase usted», el gesto se me había vuelto automático: la blusa, el sujetador, las bragas, la falda, por este orden, no sé por qué. Nunca hubiera creído que treinta años disfrazados de médico pudieran resultar tan fríos. Preñada te conviertes en un saco más o menos hinchado, por casualidad con tetas, a veces brazos y piernas, cabeza nunca.

«No quiero un hijo.» Me había cansado de repetirlo, por supuesto sin que nadie se molestara en oírme, no faltaría más. Preocupados doctores investigaban los plazos de un feto semidesprendido: «aquí, aquí, todavía se mueve», con el vientre untado de aceite de girasol para la ecografía; «a ver, nos lo traen de las cocinas mezclado con el de oliva, por eso huele tanto». Tú, por debajo de los demás, callada, no había a quién responder; tampoco te preguntaban nada.

Ahora, tranquilos ya, el aborto había sido espontáneo, se disponían a meterme en el quirófano para acabar con los restos.

Legal, eso sí. En esto había terminado todo. Querer o no querer, el tiempo lo había resuelto a su manera. El tiempo y unos saltos. «¿No quieres el chico?, pues salta», y yo me había pasado dos días saltando, subiendo escaleras con los dientes, hecha cisco, a tortas con mi pobre carne, que no tenía la culpa de lo que estaba pasando, y cosa mía, le tocaba sufrir las consecuencias.

Había llegado el día. En el fondo no era el hijo lo que importaba, sino la imposibilidad de elegir y, aún más que eso, la obligación de aceptar tu papel, el papel de mujer-mal-que-te-pese, en el único acto tradicionalmente considerado propio del sexo: parir.

Tendida en la camilla, a trompicones sobre cuatro ruedas y mirando al techo mientras el camillero, silencioso y oscuro, lejano a conciencia y sin querer acercarse (siquiera una palabra, por favor), empujaba al muerto, mi cuerpo muerto o como si lo estuviera, la cama y mi cuerpo fundidos en la misma sustancia neutra a través de los pasillos desiertos.

De puerta a puerta, el hombre se detenía, soltaba la cabecera y se adelantaba para abrir paso, dejar entrar la camilla y vuelta atrás para cerrar de nuevo.

En una de aquellas paradas entraba el sol por la ventana. Recordé entonces a Jhony sin boca, sin piernas, sin casi cuerpo y supiel alegrándose con el calor del sol. Maldito e indiferente, el mismo ante muertos y vivos, ante mi miedo y las lágrimas que se me iban escapando sin querer.

Autocompasión y lástima. Probablemente. La verdad es que me la merecía. ¡Hacía un día tan hermoso...! No tardamos nada en llegar al quirófano, semirredondo y bien iluminado, mezcla de verde y blanco, tenía algo de cristal gordo y deforme. Yo misma me coloqué en la mesa de operaciones; la camilla era demasiado baja y se hacía difícil empujarme suavemente; así que, ante la perspectiva de un meneo mal dado y la sangre fría,

opté por esta última; al fin y al cabo la cosa no era para tanto.

El gran brujo esperaba con las manos alzadas, adorándose a sí mismo, supongo, a falta de dioses más altos. Las enfermeras, en derredor. El anestésista, detrás. Me sujetaron los muslos con correas y, una vez más, abierta en canal, me vino a la cabeza eso del «culo más conocido de Europa». Pintado de rojo, pelado, con esa absoluta falta de obscenidad que ayuda a distinguir un sexo de un cepillo. Allí estaba. Yo no lo veía, desde luego; los demás, sí, claro.

Continuaban los preparativos: «ahora viene el pinchazo, tranquila, no es nada; respira hondo». No sé cómo empecé a dormirme; mejor dicho, a desaparecer, y en ese mismísimo instante y por enésima vez en mi vida, volvía a acordarme del «maravilloso» ¡oh! privilegio que me había caído en suerte.

Me desperté llorando. «Despierta, mujer, ya acabó todo, despierta», y yo seguía llorando, porque aquello me parecía desagradable, porque me sentía mal, porque estaba harta de todo y no tenía a quién echarle la culpa por ser mujer y ya sin remisión, pérdida e incapaz de resolver a solas «cosas de nada» como éstas; porque si lloras te llaman histérica, y si no lloras



es que no hay por qué, lógico, a qué santo ibas a llorar.

Quería escaparme. De nuevo en mi habitación, chorreando sangre y con la boca seca, sentía tanto asco de mí misma como rabia contra el prójimo. Manipulada, esa era la palabra. De niña me engañaron todas las veces que quisieron. Recuerdo una operación de amígdalas en la cocina de mi casa, casi a oscuras, el instrumental de mi tío extendido encima de la mesa de mármol. «Jugamos a los disfraces», dijo alguien. Y antes de que me diera cuenta me habían envuelto en una sábana con los brazos atrás. No podía moverme y sólo entonces comprendí lo que iban a hacer. ¡Imbécil de mí! Entre la rabia y el miedo arrancaron todo lo que tenían que arrancar, esta vez sin anestesia. Creo que se trataba de ahorrar dinero, pero no estoy segura; tendré que preguntarlo.

Allí tumbada, pensé que quizá fuera bueno que alguien me hiciera compañía. Estábamos solas la araña y yo. Ella rodando por el techo encima de mi cabeza, y yo tratando de encontrar la postura en una cama último-modelo - clínico - articulada, con hule, caso de meadas imprevistas, con olor a desinfectante y a virus muertos mientras la araña se paseaba tan tranquila por el techo.

Me dieron ganas de gritar, y no por el bicho, pobre, sino por todo lo demás: por la operación de amígdalas, los dolores del parto, por el aborto, por el raspado, por la sangre y los riñones asustados; por ser fea y sentirme vieja, por no poder gritar, por no poder hacer otra maldita cosa que aguantar. Lo de siempre, vamos.

Había una pera-timbre en la cabecera. Después de dos horas de sed y miedo, un miedo inexplicable, lo reconozco, me decidí a llamar. «Que me den el alta voluntaria, me marchó.» «¿El alta? Pero ¿qué dice usted, mujer...» La enfermera no salía de su asombro; hay cosas que no están previstas, por lo menos no están previstas dos horas des-

pués de dejar el quirófano; había que avisar al médico.

Curioso. El primer día, cuando aún no sabía lo que me ocurría, cuando lo único que hacía era sangrar como un cochino desde hacía semanas, el médico diagnosticó: «embarazo con peligro de aborto». A la segunda inspección, patas arriba por supuesto, volvieron a mencionar el aborto, el feto, el desprendimiento de placenta. A la tercera, la cuarta, la quinta vez, ya resuelto el episodio, «antes no podíamos operar, comprenda usted, hubiera sido un aborto ilegal», seguían sin preguntarme nada. Que se muriera el feto, que me atemorizara un embarazo peligroso, que quisiera que no quisiera. Nada. Ni una pregunta.

Y ahora seguían sin hacerla. Faltaba la opinión del médico, eso sí. Más tarde el médico pre-

guntaría por mi marido, «se va a cabrear», y mi marido preguntaría por el médico, «¿y le has hecho levantar de la mesa a esas horas?». «Y tú-yo, ¿qué dijiste? Yo, ¿yo?, nadaaaa.» De chiste, vamos.

Me vestí corriendo. Es un decir; me encontraba todavía demasiado mareada para darme prisa. Entre bota y bota hablaba en voz alta para darme ánimos. «¿Lo ves?, puedes hacerlo perfectamente tú sola. Ahora coges las llaves, dinero, una braga, por si acaso, bajas sin que te vean, llamas a un taxi y a casa.»

Quería meterme en la cama mía, comer una tortilla francesa, «nada sólido hasta dentro de cinco horas», mandar a freír puñetas a mi miedo y a sus compadres de bata blanca. Escapar.

Apenas podía dar un paso. En el fondo todo se parecía demasiado a una aventura inventada. Apoyándome en las paredes conseguí llegar al ascensor; tenía tantas ganas de vomitar, que no me salían las palabras. «A la planta baja, por favor.» Las enfermeras no se habían dado

cuenta; cuando me metía en el ascensor las había oído decir: «por mí, que se vaya; no, no es de la casa». De allí, a la calle. El portero me ayudó a bajar las escaleras. Me temblaban las piernas de miedo. «Ahora me pillan y me hacen subir otra vez.»

Por fin llegó el taxi; ya no sabía dónde poner las manos; me picaba, ¡Dios!, cómo picaba. Tampoco era cosa de levantarse las faldas y rascar, con un poco de suerte, en el asiento... Fue casi un orgasmo; rascar y rascar, ni el espejo retrovisor ni nada. «¡Peor para él!», pensé. En seguida llegamos a casa.



(Traducciones de los poemas de Manuel Vilanova, página 25, realizadas por el autor.)

ALUCINADA PATRIA

*Ponme como sello sobre tu corazón, como sello sobre tu brazo, porque el amor es fuerte como la muerte, duros como el infierno los celos, las sus brasas son brasas de fuego encendido vehementísimas.
Y todas estas aguas no pueden apagar el amor, ni los ríos lo pueden anegar. Aunque diere el hombre todos los haberes de su casa por el amor, como si no los preciase, ponme como sello sobre tu corazón.*

Llueve sobre mi patria alucinada y pobre;
ceniza en la noche hendida por caballos,
lengua oscura llena de ríos silenciosos,
ceniza en la noche
aciaga es la vida, que lleva únicamente
horas de desgracia y de desgracia,
máquinas y máquinas mortales arrastran
cenizas en la noche
de arados infinitos,
toda la ceniza para el poeta loco,
el guerrillero loco, el hombre loco,
se derrama la muerte aquí entre oficios humillados,
inocencia caída en lágrimas, sombras
de la nada hasta caer atónitas
en nada, ceniza en la noche.
Galicia sola y pobre, alucinada y pobre,
yo llevo conmigo tus puñales aciagos,
lo poco que aún me queda: lo que te debo de coraje,
lengua y materia enterradas en poemas excavados
[en el mar,
ceniza en la noche,
esclavos que taladran el rostro de Dios,
ceniza en la noche,
alucinada tierra llena de silencio,
todo el silencio para el soldado loco,
el hombre-loco, el poeta-solo,
alucinado silencio lleno de ceniza
el campesino loco,
olor indescifrable de campos visionarios,
el enlutado de lejanías
silencio solo.
Todo el silencio para el solo,
todo el silencio para el pobre,
toda la historia para el pobre.
¿Es que quizás la historia del hombre es para el
[hombre?
Aquí llueve.
Ponme como sello sobre tu corazón.
Alucinada.

DETESTABLES

Caminaron en el alba: el alba
relampagueaba de albor. Escucharon
como locos. En lo hondo de los ojos
llevaban las lápidas para cuando

se echase a andar la muerte. Eran
hombres huidos, huroneados en el atardecer:
su corazón retumbaba de terror. Delante
de los fusiles se pusieron como arrugas: fueron
[turbados
por los truenos: enojosos asesinos, cabezudos
fervorosos cumplieron de cloacas. Algunos, zapatos
[de charol, tierra seca en las manos,
quizás, no tuvieron ni tiempo para el terror de ma-
[tar:
ejercieron el inevitable oficio de hacer de maestros
[de la muerte:
oficiaron para convertir ángeles en cadáveres: hi-
[cieron muertos
de niños reconocidos. Llamad por ellos
a ellos que los llamaron por su nombre tembloroso.
Se clavaron las balas como un grito inmóvil, se en-
[raizaron
en los saltos que habían dado juntos desde niños:
[perforaron las balas
vidas florecidas y andarinas: arroyos de agua, al-
[gunas cosas
que los grillos les cantaban cuando niños: tamiza-
[ron
el tiempo e hicieron simiente, hicieron
los mejores sauces. Largo tiempo fueron
mimbreras olvidadas, piedras blanquecinas
que ya no muelen: tejas antiguas
que hoy tienen razones para tener terror: aún
[muertos:
para derrumbarse de terror y de miseria. Llovía
fuera y caminaron por el alba: llevaban
en el vientre los caminos del monte, el borboteo
de la fuente, el lar de las tabernas, el lar de las
[tabernas, el pan y el vino
largamente compartido, llevaban en el vientre
retazos de eternidad. Eran
muy hombres; el grupo de hombres accedió a su
[hombría,
relampagueantes, al alba, eran como cerezos.
Por otra parte, los detestables son mester de estiér-
[col, fusiles, y recuerdan
que un día tuvieron que cerrar cobardemente los
[ojos
para oficiar una muerte gorda y rica, llevar
un infierno dentro, vivir como locos.

LEIXAPREN EN CEPO PARA EL ANIVERSARIO ATAUD DE PETRARCA Y HENRY FONDA

Levantaos, padres ancestrales, tapad la calle los
[niños, los jilgueros
fabulantes, tapad la calle, los días, mirad el ances-
[tral fabular
de las horas ancestrales y azules, los dedos azules
[en la tarde, moriríais de vergüenza
mujeres con andar de lluvia. Levantad míticos,

apartaos del río: desfallece a cada paso. Recordad
 [las horas
 y en las horas poned el aspecto enlutado de la no-
 [che. Id a la noche que en las noches
 los fusiles disparan desastres dolientes contra el
 [pecho escarnecido de Petrarca,
 y después le queda doliendo el pecho, lleno de es-
 [carnios, con agujeros
 para ponerle puertas para que no se escape lo de
 [dentro, como costra,
 disparan desastres y cementos como ceniza. Hom-
 [bres, cielo mío, ortigas,
 tocad a muerto que nos dispara el murmurar del
 [río;
 nos meten por el pecho lo escarnecido del mar y
 [el mar nos habita
 escarnecido, el océano mítico,
 por el que el mundo muestra la perpetua cualidad
 [de ser mundo
 transformado en muerte, la cama de los crímenes
 [míticos
 donde desaparece lentamente el estercolero de la
 [historia como océano,
 la forma que tiene la historia originaria de cons-
 [treñir a los hombres maquinando mítica
 la mítica de máquina tractor para arrancarlos co-
 [mo ortigas,
 dedos, mis cielos, parad la vida, seres ancestrales,
 [padres blancos,
 destrozad el mecanismo, la manera que tiene la
 [historia de nacer en Barbantes
 cementerio, clavad la historia para que no sea ho-
 [menaje
 la historia de los crímenes donde desaparecen tem-
 [blorosos los crímenes, míticos desde el inicio,
 y desde el inicio tiene caminar muerto, cosméticos
 [y lamé de plata
 lleva la historia para ir a bailar romerías folklor
 [con el cuerpo-hermosa-vista
 y por dentro sostenes policíacos, caminar de río,
 arqueología implacable de ortigas. Lleva amigo, fa-
 [bulantes jilgueros
 mi amigo el desacierto, y es el desacierto mi señor,
 la amada mítica, clavada: el mar océano que tengo
 [por señor: con oscuras palpitaciones
 en su silencio miserable, asfixiado y azul, miserable
 [azul similar vómito. Azul
 estercolero. Levantaos de entre los muertos, sentaos
 [a mi lado, los niños,
 ortigas, jilgueros, morenos por las aradas, mirad
 el pistolón que tiene esta historia excremento, mi
 [cansancio,
 el cepo de las sombras, el lacrarse policíaco, historia
 [de necedad,
 te miro desdejado, solo, que no viene nadie, levan-
 [tad, mirad
 cómo viene con el máuser brutal de venir por mí,
 [mirad
 cómo la miro miserable, gravemente, poco a poco,
 [relampaguea
 folklor al romper la calle con lamé de plata, miradla
 volverse y llamarme sonriendo desde lejos,
 aproximarse cogirme por la cintura de sostener el
 [mundo,
 deshilachándome la gabardina de defender la vida,
 [mi brial

112 tipo similar aspecto protección Henry Fonda,

levantad, mirad, venid a ver a la fabulante fabu-
 larme el turno de Manuel Vilanova, mortaja,
 y yo, con el frío de can sombrío en los charcos de
 [los años muertos, muriéndome por
 levocar los otoños que viví amargo
 en la vida que tuvo otros ojos y que ya nunca más
 [fue mía, jamás muestra,
 levantad, miraremos las sombras con cepo, el fu-
 [turo de mar océano: estercolero
 que le aguarda a esta raza de bronce, venir a verlo,
 tiene hermosavista mi cansancio de ser engatilla-
 [do, yo,
 el engatillado de balas por la espalda.
 Si vinieran los niños con el ataúd a tapar la calle
 les pondría en mi sitio engatillado.

ATAUD CAMINO DEL ARENAL

I

Si alguien te dijera alguna tarde bajo la lluvia,
 [con lisonjas: en Galicia
 el trazado del color del cielo cuál es, la raíz deli-
 [cada cuál es,
 cuál es la dirección-sentido de las horas compa-
 [ñeras,
 cuál es la música y el apoyo, la escalera para salir
 [del laberinto desatino
 Dios mío, cuál es.
 Con las raíces secretas hundiéndose leves en el me-
 [dio del pasillo
 para dónde el árbol, los 700 metros de vagar,
 para dónde el color blanco mortal que uno lleva
 [puesto desde nacer,
 ¿dónde se desgaja ese color blanco desacompa-
 [ñado,
 aquel color de quedarse pálido por dentro al rom-
 [per las piernas bajo la lluvia,
 el desflorece cayendo por el día de dios,
 qué tiempo es si te da alguien la mano con un
 [rostro ahogado para lo dolido dentro,
 para ponerte en pie lo quebrantado por el desáni-
 [mo, recogido al agacharse, este
 [lugar de esclavos,
 Dios mío, cuál va a ser la dirección de mi fuga en
 [la mañana de las escopetas.
 Cuál es el alguien, Dios mío, que nos va a meter
 [dos tiros

en el desánimo entrecejo; blandas, las leves raíces
 [hundiéndose
 bajo la lluvia hasta invadir las centrales telefónicas
 [del laberinto desatino,
 las columnas de este olvidarse que viene desde na-
 [cer
 con halago incontenible, Dios mío, el desánimo
 cuál es.
 Abatiese alguien el quebranto hasta expulsarlo por
 [el suelo, mientras llueve,
 y bajo la lluvia saltas sobre el cuerpo del señor,
 [aguantádoselo entre las piernas
 como un dios y después te queda entre las piernas
 [el sabor a tristeza
 y el placer de hacer el amor tiene la mama de las
 [tetas con sabor amargo,
 difícil de soportar, este mercado, Dios mío,
 cuál es.

II

Si alguna tarde a alguien le preguntases por sor-
 [presa entre las piernas de la lluvia,
 cuál es el desenfreno para la porquería repugnante
 [que se agiganta en la falda de las cosas,
 por sorpresa, entre las piernas de las cosas, cuál es
 [el sentido y la dirección de las horas
 [desde que tienen más de dos mil años,
 a locas, entre las piernas de las horas que tienen
 [los marginales con el sabor demente de
 [las tetas con las mamas enflaquecidas,
 cuál es el sentido, mi Dios, de nuestro sin sentido,
 [el sinsabor entre las piernas,
 con el entristecerse de un dios en la catedral te
 [respondería, quizás para esta fronda,
 vencerse a hora del camino del arenal, como un
 [rezo en la catedral parecería.

III

Esa indomada fusilería con la que se acercan los
 [700 metros de las sombras de la noche
 a alojarse en los isquiones, bóñigas de nuestro es-
 [queleto, el plano de los deudos
 [de nuestro doler,
 las trenzas benditas que cuelgan del esqueleto, ra-
 [mas por las que cuelgan los campos,
 los isquiones subiendo a la grima, ajustando el mie-
 [do al volver a uno el transcurrir
 [de sentarse en la escalera,
 subiendo a la grima isquiún a isquiún hasta llegar
 [a la puerta de la casa,
 y en el caminar sin rumbo al pasar por delante del
 [portal mirarnos niños en la escalinata
 esperando la vida, y alguien te dijera bajo la lluvia
 ¿qué haces ahí?, ¿aguardando la vida?, qué haces
 [ahí
 con el color del cielo con el blanco de romper las
 [piernas qué esperas,
 niño que aconteció apartada lluvia, por el suelo,
 [niño en el escalón diciendo que voy
 [a ser bueno,
 que iba a ser el ser encerrado que no le va a hacer
 [daño a la vida,
 diciéndole por las claras que se quede quieta la
 [vida
 que uno va para porquería, que decididamente el
 [niño en la escalera, isquiún a isquiún,

se amontonará con coraje hasta desbordar mierda
 [de vaca con el color del cielo, Dios
 [mío, como un dios,
 que algún día entre las piernas de la lluvia entre
 [el desenfreno del agua,
 robaré, mataré, he de engañar por defender el te-
 [rror de mi derecho
 a la vida-irme matando por la ventana con párp-
 [dos de desasombro, la razón
 al peldaño para subir a la casa de ponerse en soli-
 [tario bajo el esplendor de la lluvia,
 robaré veneno, con mis atropinas historiadas, con
 [mis manos
 diseñadas en oro hasta, aunque no quiera, irlos de-
 [jando en las heladas con menos dorar,
 más hijos del demonio, agrestes, irlos dejando ve-
 [neno,
 y no me excusará, mi Dios, ocultarme de triste en
 [la sepultura de no saberse lluvia o veneno,
 el esplendor del veneno entre la cueva que le ponen
 [las cosas,
 mataré arrodillado para recoger el aliento de mis
 [labios, intrincados horada-vidas,
 en los murmullos: he de engañar, Dios mío
 hasta que en la charca mi rostro de teretro sea
 [murmullo,
 disimulo de la ira que me pone en las manos el
 [pistolón de matar feldepató,
 violencia incontenible de la culebra con sed, blanda
 [quemadura, distancia verde.
 Este loco dolor: llueve y he de ir nada bajo la
 [lluvia.

EPISTOLA MORAL Y POEMA PARA DONDE LA PROSA ESTA PARA HACER SANGRE

En las horas asquerosas de la noche, mientras los
 [secretos que hastían
 mecen por encima del cuerpo los vómitos del pri-
 [mer tercio
 de la vida con su miseria de luces mortecinas,
 [¡ooh!, los vomitorios
 con las luces mortecinas entre el crepúsculo mien-
 [tras monte abajo
 viene orinando torpe la noche con su hastiado tor-
 [navoz. Cerca de las cortinas,
 en el lecho lleno de culebras y de hilos del encé-
 [falo, se sella la vista, quieta,
 en un libro de enloquecida tipografía, alambres en
 [llamé de plata. Crisálida
 en el lecho te llegan hasta los oídos los ruidos se-
 [cretos, te llenan de terror
 los ruidos con los que las cosas nos devuelven que
 [van llenas de cánceres en las horas
 de ojos alocados: música para la barraca de la feria
 [del lado de allá.
 Conoces entonces que las cosas, sobresalto de túni-
 [cas blancas en la noche
 hendida por el galope de los caballos, con *rouge*
 [en los labios fueron convocadas
 hasta llegar a ti como palomas que acuden a una
 [cita. Te aúlla después el grito
 del esqueleto construyéndote un arco iris con las
 [cosas antiguas de tu hendida historia,
 y pintas con minio en los dientes de la noche, lento,
 [envejecido, tatuajes minerales pintas

en las horas hastiadas, solo, con los secretos que
 [hastían y que le orina la noche
 [al borracho risueño.
 La memoria viuda en el desván, la borracha son-
 [riente, lo desarticulado que se
 [reservó los bajos,
 te hicieron morada para su gemido zumbando la-
 [berintos
 de sal para el borracho sonriente. Mirar sin gobier-
 [no, con sonidos semejantes al gemir
 [del tren
 mi gemir de hombre. Petroglifos tiene tu vida en
 [la bóveda, en la cripta, en el cielo
 [celestes del encéfalo,
 el cielo de tu boca con barbas como estalactitas al
 [hablar de la tierra alucinada,
 la voz hendida de llamar a la tierra al entierro de
 [los aullidos del esqueleto. Un gotear
 chirriante como el de los carros en la noche, en la
 [noche el gemido del caballo ruin,
 tuerto y sonriente, yo, el ladrón de caballos, aullan-
 [do como un lobo, cargado
 de cosas, caminando como un buey, aún escucho
 [por los caminos secretos
 el rechinar de las ruedas trabadas al bajar la cues-
 [ta. Envié tras mí a los pastores
 traedme la cabeza de gruñir en salmuera. Hoy, mi
 [pastora de laberintos cuelga de la barraca
 de la feria, allá de la noche. En la zona de sombras
 [de la catedral. Recuerdo
 que hace tiempo, cuando el sol por mi sórdida in-
 [mundicia, lo mío espantadizo, las
 [cosas con vómitos,
 la luminaria de las culebras, da tirones la vida con
 [colmenas putrefactas con lo de siempre
 [en la bodega,
 los años tenían la yerba en césped para no romper
 [las piernas,
 aquellos otros días que tuvieron las ruedas traba-
 [das para bajar la cuesta, llama el recuerdo
 hasta romper las piernas y ya que me llama el
 [recuerdo con el color blanco
 [de venir a por mí,
 y viene dándole libertad a las culebras por la zona
 [de sombras de esta letanía infernal
 respondo a la llamada por delirios y le digo des-
 [varío, fantasía en salmuera,
 casa-noche borracha, delirios que son cortinas para
 [llegar al olvido, luces
 mortecinas. Persianas con párpados para estar más
 [solo en el escondrijo del desasombro,
 orilla
 de la nada, sonriente borracha, mugir de horas
 [como río, picaña de hacer el amor, crisálida,
 Meendiño qué haces en la noche de luces apagadas,
 [¿sabes
 cómo existe uno cuando está lleno de miedo a las
 [cosas de la noche, alguna vez
 viste el techo de piedra que brotó en mi pinar
 y sentiste el miedo subir desde lo hondo, borracho
 [de la profundidad,
 viste alguna vez cargar los fusiles al amanecer.
 [Escuchad
 todos: yo fui también un fusil allí y los fusiles te-
 [nían las bocas con las luces apagadas,
 y los estampidos tenían un sonar de río, caminar
 [de can las balas,

mordían los hombres como culebras. Meendiño, bien
 [mío,
 nos transmitieron ponzoña. Yo vi a los hombres,
 en las horas hastiadas de la noche, vencerse de lo-
 [cura,
 vivir como culebras, salir ataúdes por los vomito-
 [rios de la historia
 estercolero azul, lleno de cánceres Henry Fonda,
 [esta agresión por respuesta
 nos dieron la comida envenenada. Gran Castelaio,
 [¿sabías tú
 que al vernos comer Meendiño entristecido ordenó
 [encender
 mil candiles en los pinos que crecieron torcidos?
 [¿Cómo se llaman
 los mil árboles que tiene el monte y tienen nombre
 [de alucinada patria.
 Alucinada. Y pobre. Meendiño, mi Señor, qué hace
 [aquí Frank Sinatra, cuál es el nombre
 [de los vientos,
 quién fue Roberto Alcázar. ¿Y Purk, el hombre de
 [piedra?, qué hacían en este laberinto
 por qué me vuelve el alabriño ácido a la boca. En-
 [tro en la casa
 con las cortinas enciendo las horas infinitas de la
 [noche,
 en el tiempo que comienza a discurrir, agonizante,
 Dios mío, hasta donde se va a clavar esta lacayería
 [en los isquiones de dios,
 hasta cuando la beldad lamé de las flores será aquí
 [una beldad que tiene fríos
 de lamé de lamé de plata. Voy insomne en la noche,
 [mi Picaña, enfabulo,
 con el maquillaje Elena Rubinstein para las som-
 [bras azules de los ojos, rouge
 en los labios anhelantes, minio en el rostro de plata
 [para mirar
 el rouge en los gruesos labios de las horas, con el
 [rostro de plata de los secretos fatigantes,
 el maquillaje de luces que se pone la noche y miro
 [en los jardines
 los hombres anohecidos que están haciéndose el
 [amor en la hierba en césped
 que crece por el suelo en la zona de sombras de la
 [catedral, e, insomne en la noche,
 borracho revelado, encuentro en un banco de la
 [lameda a Manuel Vilanova,
 en el cepo de la mortaja, se levanta, me pone una
 [mano llena de culebras
 en el hombro, me dice, bajo la mano con peso de
 [ataúd
 cómo van las cosas de las culebras, compañero,
 [cómo se llaman los árboles
 del monte, todas las cosas que perdiste desde nacer,
 cómo se llaman, sabes, nos ahuyentaron los ciervos,
 [amigo,
 y he de ir nada, gente de plata y frío, ¿he de ir
 [nada?,
 ¿nada y yodo y cobra en el lodo? Un rezar de tris-
 [tezas antiguas
 voy con la lengua llena de sal para nombrar intacta
 la limpísima desnudez de las cosas
 que vienen desde lo profundo de nuestra vida, todo
 [lo que mi padre amó, con la obligación
 vienen de tener un nombre para añadirlas al carro
 [chirriante
 que coge los dedos y hace sangre.

DOS CABALLOS SUELTOS POR LAS CALLES DE SEVILLA

Hay caballos que nos dejan porque han visto llorar a Minerva, porque está la botella rota y los tubos de anfetaminas esparcidos por la cama; nos dejan como hay hombres que pueden dejar de amar los confusos límites con que a veces se les ofrece la vida, y (yo no sé si será bueno) ven la vida como si fuera la orilla de un río por la que pasa el tiempo y seguimos durmiendo vueltos de espaldas al ritmo presuroso del dolor. Hay caballos que se pierden por las calles como si (sin ningún problema) pudieran convertirse en muchachos hermosos, o se pierden por las calles como si fuese un día de fiesta y nadie nos hubiese castigado. En medio de un gran vacío destila la vida el atormentado corazón de los caballos como si la vida fuera la orilla de un río y, depositado allí por el empuje antiguo de las aguas, estamos viendo el lecho que está lleno de pastillas para saltar las barreras, como si uno no fuera otra cosa que una figura encorvada; y entonces las pastillas se convierten en mujeres que tienen las piernas juntas, y las hay negras-negras, y de un vago azul cielo impreciso, y verdes del color de la esperanza; las hay de todos los colores, ellas mismas buscan su forma, alcanzan tamaños sorprendentes, hay que sujetar con cintas sus cabellos, sus crines, llegan a convertirse en caballos. Hay gentes que llaman por teléfono para denunciar a los caballos y vienen bandadas de policías desde los umbrales del cielo con ojos en los que brillan años obstinados, nos miran con sus ojos de viudo y gesto oscuro y es otra vez el pasado. La penúltima pastilla ha dejado una marca de carmín en mis labios: yo ofrezco a Dios los ratoncitos ciegos que veo ahora, la leche blanca que me da mi padre y que aún no sé si voy a tomarme. No os quepa la menor duda: no son neutrales ante las ofensas los caballos: si realmente sufren daño afrontan los riesgos de un combate exactamente igual que hacían los jóvenes de Atenas hace más de dos mil años. Gimien los caballos y su relincho se llena de las barcas perdidas del río y atraviesan el aire como si llevaran camas llenas de tubos vacíos de pastillas, jarras de piedra, cádáveres de reyes de escasa estatura, mujeres con un gesto de carmín entre amargo y divertido. Gimien los caballos y les quedan húmedos los ojos: son mejores que el conductor acostumbrado a ser perjuro y en su coche hace grandes cruceros por la ciudad, sale del trabajo como para morirse, lleva a su

coche a beber gasolina, entra en un cine para ver cómo mira el amante, le crujen las cenizas y los dientes, se va apagando hasta ser una idea primitiva entre los días, cree que es libre y ni siquiera tiene una espada, tiene un coche que es el arma que da carácter de verdugo a las cosas, se toca por la noche en el lecho que le da carácter solitario y lento al verdugo que tiene un coche y es libre

al fin pudieron sujetarlos: arañaron el profundo asombro de sus ojos, se escaparon de mi casa igual que se escaparon los nombres de las cosas que pasaron

y a las cosas que pasaron las llevan a los establos de la policía

y allí, de noche, adquieren significados diferentes. Son extraños los caballos, para galopar, por lo que fueron acusados, escogieron la calle que lleva el nombre del rey más cruel de la historia;

el pálido rey Felipe, que Dios guarde, además de rey tenía algunos vicios vulgares,

vicios que, aunque lascivos y tristes, como cuando el río va seco, vamos a olvidar ahora; baste con recordar que él sacrificó seres humanos como si fuesen caballos, como si no fuesen otra cosa que caballos;

vicios, digo, que, aunque vulgares, fueron hasta cierto punto interesantes

el vicio de rezar en exceso y el vicio de tener angustiado el corazón lo llevaron a la muerte, entre sus monjas. Murió lleno de terror,

gritaba desafortadamente ante la visión del infierno que él mismo había inventado. Ni siquiera gritaba: relinchaba. No murió con la dignidad que tienen los caballos.

Vamos a olvidar ahora su poco elegante manera de emprender el viaje —¿quién estará libre de no imitarle?, ¿quién será capaz de no dejarse dominar por un terror así?, ¿acaso hay otra manera de morir? Baste con recordar que en sus confusos límites hizo un brindis a la vida convidándola con jarras de piedra y de injusticia,

que fue sanguinario y que levantó altas columnas y que, desdichadamente,

alcanzó la celebridad y no tuvo sabiduría. Añadamos sólo que su casona estaba llena de moscas, estos caballos no, estos caballos huyeron del Templo del Tiempo, pues sea cual sea su casa los seres delicados siempre buscan la libertad. Y yo un día cometí la audacia de cabalgar sobre ellos vestido con la túnica del emperador, huyeron, se ocultaron entre

los árboles del monte hasta alcanzar la zona del cóndor,

ahora los han llenado de moscas y no precisamente en los límites del cielo

los miran muertos, los policías los miran muertos con ese gesto de viudo oscuro que aprendieron para siempre del rey Felipe:

ofrezco a Dios el gesto de tristeza con el que tomo anfetaminas, veo llorar a Minerva, me inclino sobre la botella de whisky, rechazo la leche caliente que me ofrece mi padre con gesto bondadoso.

Lo peor es que no te dicen en seguida que estás loco si llamas por teléfono para denunciar a los caballos.

PROMETEIA

BLANCA VALDECASAS

SE que vendrás a buscarme. Sé que volverás por mí en recuerdo de nuestro pacto y esa esperanza me alimenta impidiendo que mi cuerpo se deshaga y se desmorone y se convierta en cenizas que dispersa el viento.

He perdido la cuenta. No puedo ya medir el tiempo, no sé qué ley gobierna los años y sólo los rigores de las estaciones mantienen en mí, superficialmente, la sensación de lo que cambia.

A veces soy una multitud de labios reseca y ardientes; otras, la lluvia refresca mi piel endurecida. He sentido crujidos de hielo y me han golpeado las olas cubriéndome de agrios cristales de sal. En ocasiones, frágiles tallos verdes han intentado florecer sobre mis hombros.

Soy paciente. Entre los dedos de mis pies anidan diminutos corales; pegajosas caracolas concéntricas me circundan, acozándose.

Sé que vendrás en mi busca, tú, mi héroe noble y orgulloso. Tú, mi compañero de viajes y arriesgadas aventuras, de las ruidosas fiestas, de las veladas apacibles en que tomabas la lira y recitábamos las invocaciones de los poetas, bajo el esplendor frío de la vieja luna. Porque, desde nuestra primera infancia, a ti solamente te he llamado hermano y compañero.

Así fue nuestro pacto: «Dondequiera que esté uno de los dos, ya sea de este mundo o haya vuelto a los dioses, si el otro lo llama, acudirá.» Eramos niños entonces, en la hermosa

granja de tu padre, y a través de los tiempos nuestro amor fraternal no fue jamás desmentido ni renunciamos nunca a nuestro juramento.

Te estoy llamando desde que ocurrió lo de aquella terrible noche y tengo una incertidumbre:

no sé si el inacabable ir y venir de las olas lleva mi súplica hasta donde tú estés o, por el contrario, me la devuelve. O si el mar la deja perderse entre los pliegues repetidos de su superficie.

Es también cierto que tengo que pagar por lo que hice, pero pongo por testigos a todos los dioses nuestros de que fue para evitarte la esclavitud y la humillación. Entre tu dolor y el mío elegí mi dolor: sólo un hermano hubiera hecho semejante cosa.

¡Cómo crujían las maderas al entrechocarse! ¡Qué espeluznantes gritos daban los esclavos encadenados al remo en medio de la confusión de aquel ataque inesperado de las naves extranjeras, en la oscuridad sin compasión de la noche!

Cuando vi que no quedaba nin-

guna esperanza, rogué a los dioses que no me temblara el pulso y yo mismo hincé el acero en tu noble pecho, compañero de mi vida. No pude ahogar un sollozo, pero mi mano no falló. Nunca he conseguido apartar de mí la mirada de asombro que me lanzaron tus ojos en aquel momento aciago. Por eso, muchas veces quisiera llorar, pero sólo en la época de las lluvias puedo encontrar lágrimas, frías y desabridas. Dime algo, oh hermano mío, hazme llegar por medio del viento o de las aguas que por fin me has comprendido.

Fuimos llevados como prisioneros a la nave enemiga y mi corazón cantó en mí de orgullo por lo que había hecho, aunque soportaba un gran pesar. Porque tú habías nacido para ser libre. Tú eras, según las conocidas palabras del Maestro, de aquellos hombres que aman la libertad por encima de la vida.

Y entonces silbó el viento, las aguas se encrespaban, el jefe extranjero perdió su rumbo y vinimos a zozobrar contra estos mismos escollos sobre los cuales llevo esperándote no sé cuánto tiempo, sin ceder a los temporales.

Me mantengo entero. Inmóvil, recogido en mí mismo, abrazado con mis propios brazos, firme. Sé que volverás a buscarme, haciendo honor a tu fidelidad y a tus propias palabras:

«Porque volverán a encontrarse, aquellos cuyas frentes marcó el Destino. Y se reconocerán. Nada podrá separarlos en su largo abrazo y su gozo será invencible.»

Por eso tengo la certeza de que me reconocerás en el instante en que alcances a verme. Aunque cuando pasan por aquí otros hombres, cuyas ropas y cuya lengua han llegado a diferir tanto de las nuestras, creen que yo sólo soy una roca más encima de las rocas. Una piedra más entre tantas piedras.

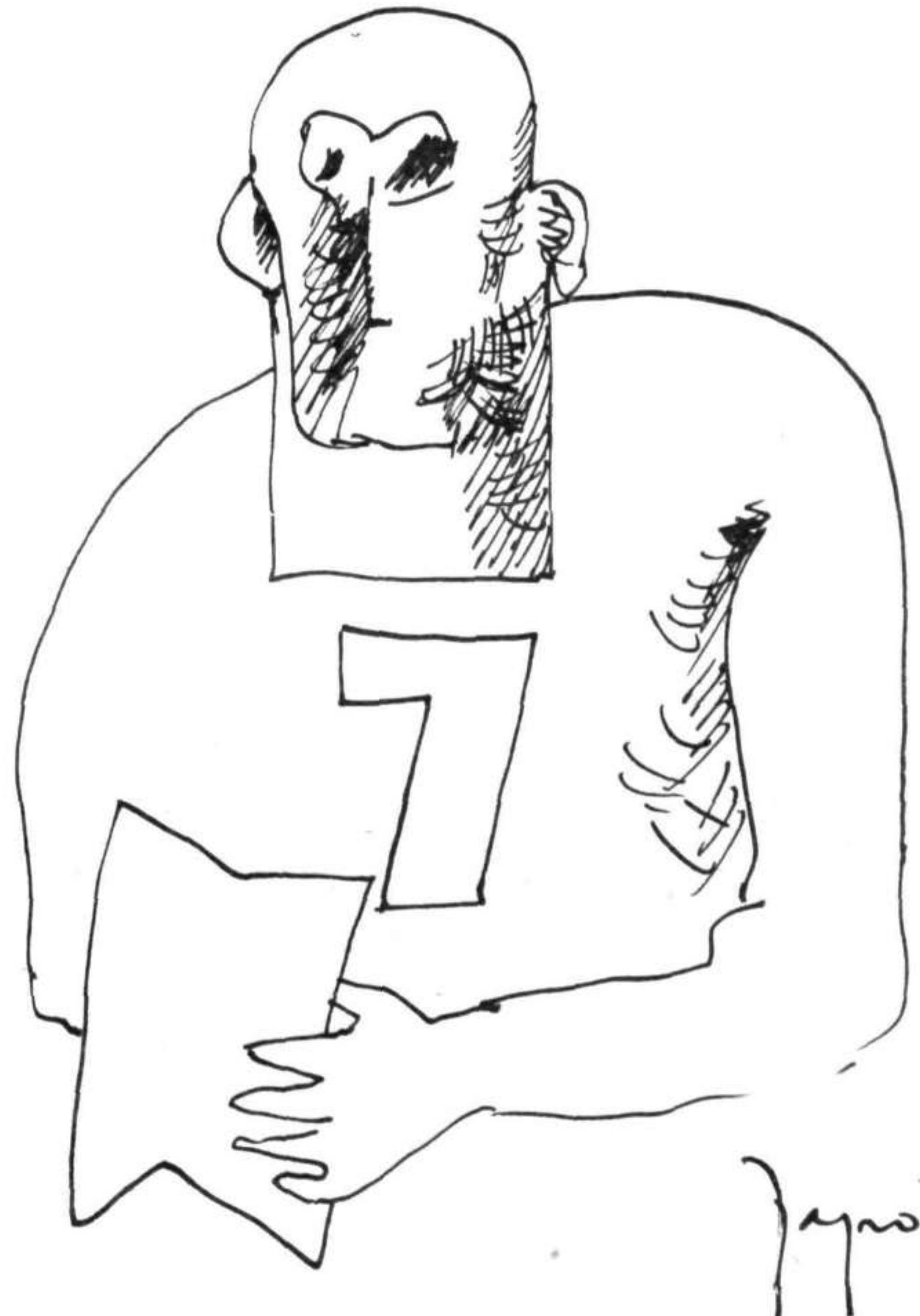
LA LENGUA DE LUMMAJ

JAIME SILES

CUANDO llegué a Eulalia ignoraba que el tiempo carecía de nombre y que sus habitantes, consagrados al Eco, medían los instantes por una extraña letra colocada en el centro preciso de una piedra solar. La letra, a la que llaman Lummaj, era un signo redondo —de plata, creo— que emitía un murmullo circular y metálico, similar a la forma que le daba su origen. Había sido traída —según pude leer en el epígrafe— por un antiguo misionero, Mashurana, al que una tempestad del Noroeste había desviado de su ruta, llevándole por las llanuras del Taufin y los montes de Ullak a una región de piedras transparentes. Mashurana enfermó de un vértigo que le impedía ver. Sin percibirlo apenas, la luz de aquel paraje había ido borrándole los pigmentos del iris y sus ojos, podridos, habían ido desprendiéndose a trozos. Mashurana oía, sin embargo, un rumor no lejano y, siguiendo el sonido, pudo llegar a Himejk —antigua Eulalia— donde el frío había ido creando una lengua glacial. En Himejk, Mashurana lavó sus cicatrices, humedeció su sed y se durmió. Al despertar, la intensidad de aquel rumor era tan clara que podía rozar el ruido con sus manos. Cavó en su derredor, arañó el aire y el sonido sonaba cada vez más cercano. Hizo un fuego y el sonido sonaba en su interior. Lo apagó y el sonido seguía en su ceniza. Se apartó del lugar y las ondas llegaban hasta él, penetrando profundas su memoria. Mashurana tembló. A fin de no gritar se taladró la boca. Con un punzón de hueso se arrancó la voz e intro-

dujo, en sus oídos, los restos de su lengua. Esta comenzó a hablar. Dentro de sus oídos su lengua comenzó a hablar y le dijo que fuera hasta Dhaslem —la ciudad que tiene siete ojos— y tomara prestados los que a él le faltaban. Al llegar a Dhaslem encontró a un viejo, que le dijo: «dame la lengua que guardas en tu oído y te devolveré los ojos. Acércate a la fuente de Dijlej y aguarda hasta el sonido de Lummaj». Así lo hizo y Mashurana vio aparecer sobre las aguas pestilentes un rostro tatuado, que era el suyo y que le hablaba con su propia voz. «Lee la leyenda que el so-

nido ha escrito en tus mejillas y entiende su mensaje, porque tu voz es la voz de Lummaj y él te ha dado tus ojos» —le decía su lengua—. Mashurana fue copiando los signos de aquel extraño idioma y regresó a Himejk. Aprendió aquellas letras y fundó Eulalia. Poco antes de morir quiso copiar sobre la piel de un niño su mensaje. Pero la lengua de Lummaj había borrado el texto de su rostro. Desde entonces Eulalia rinde culto a Lummaj en las tenues sílabas que el sol graba en el Eco.



REENCUEN- TRO PRIMAVE- RAL

R. A. BORELLO

DESPUES de cincuenta y ocho días interminables había conseguido este regalo, este favor inesperado y anhelado: verían a Marta durante cinco minutos. Había viajado cuatro veces a Buenos Aires y en la segunda oportunidad consiguió hablar con su primo Ernesto, el único militar de la familia. Fue por su intermedio que, después de esperas infinitas, en infinitos despachos, ante funcionarios silenciosos y duros, había conseguido esta merced especial: verían a Marta el lunes, durante cinco minutos.

El jefe local del SIDE fue breve y explícito:

— Podrá verla durante cinco minutos, en el tiempo en que ella será llevada por dos oficiales de una sala a otra. Como está incomunicada, no puede usted hablar con ella; no le dirija la palabra. Los oficiales no permitirán que usted detenga ese traslado. Debe entender que se le hace a usted un favor especial, dada la recomendación que trae. Algo que no se concede a nadie. ¿Entiende?

Intentó preguntar por qué, repitió cosas que había dicho centenares de veces, tantas, que ya las decía sin pensar. El tiempo parecía haber embotado la indignación de los primeros días. Durante ocho semanas los llantos de su mujer, las frases dolidas de su madre, el temor, la ansiedad, el no saber, habían agotado su capacidad de razonar. El sueño lo había abandonado. Lo único permanente era algo físico: en el estómago, mejor dicho, un poco más abajo del estómago tenía un nudo, un objeto duro y pesado, constante, que estaba siempre ahí, que se había convertido en una presencia cotidiana. Era como haber comido algo sólido, un trozo de metal indigerible que seguía allí; de noche, de día, en la cama, en la calle. Estaba ahí presente como una compañía indeseada y molesta.

Media hora antes de la cita llegaron a las oficinas. Cuando dieron las doce, las campanas de la Merced sonaron con tonos diferentes. Un cuarto de hora después, un oficial los invitó a pasar al corredor. Un foco raquíptico alumbraba de tonos amarillentos los dos metros de ancho del pasillo. Se abrió la puerta opuesta. Flanqueada por dos hombres de ropa oscura Marta vaciló antes de entrar. Tenía el pelo pegado a las sienes, como sucio. La frente parecía inmensa: el rostro, que miraba hacia el suelo, tenía una blancura extrema. Parecía haber perdido cinco u ocho kilos. Vestía la chaqueta azul y los pantalones de pana marrón que llevaba puestos cuando se la llevaron, a las tres de la mañana, hacía cincuenta y ocho días... No podía caminar. Entre los dos hombres casi la levantaron por los codos y la hicieron avanzar por el pasillo. La pierna derecha parecía como paralizada. La arrastraba. No los miró; sus ojos estaban dirigidos hacia el suelo y no los levantó en todo el tiempo.

El, con un indetenible temblor en las manos, se lanzó hacia ella mientras oía los llores contenidos de su mujer. Uno de los hombres intentó detenerlo, pero antes de que pudiera hacerlo él la había abrazado. No supo nunca cómo ella tropezó con su pierna paralizada y el pantalón se levantó un poco; por encima de los zapatos, en la pantorrilla, desde la rodilla para abajo, vio: las quemaduras de cigarrillo habían esculpido un como preciso dibujo en cada centímetro de piel blanquísima. Un oficial lo empujó violentamente; el otro los sacó fuera. Su mujer lloraba a gritos; él también lloró.

Mientras caminaban, bajo un sol clarísimo, se dijo que había visto lo que esperaba ver. Y que antes de morir, antes de la vejez completa, emplearía todas sus horas en vengarse.

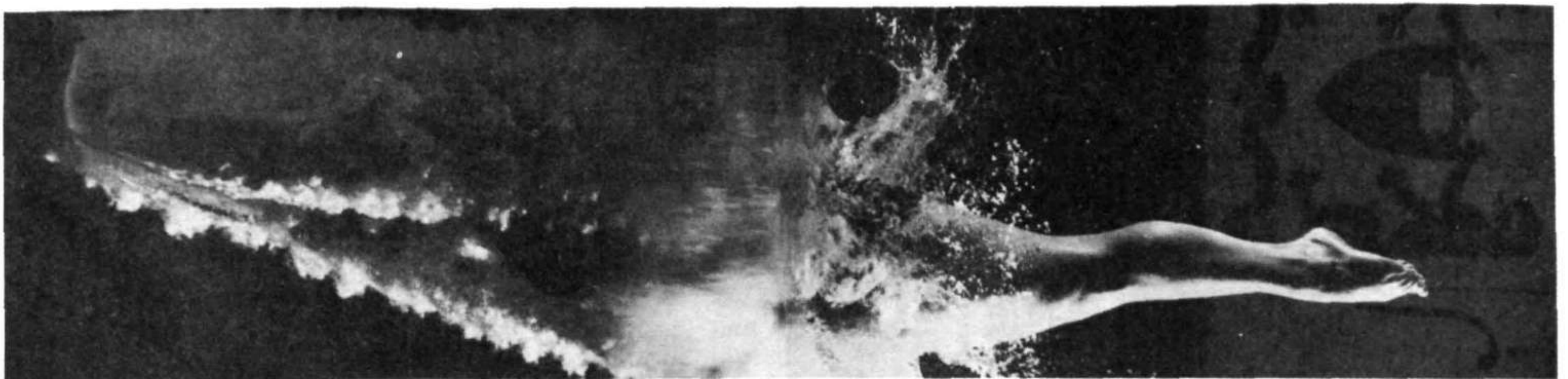
LA MADUREZ EN EL AGUA

ALONSO CUETO

EL viejo conde, con los cabellos aristócratas destrozados, con la frente arrugada y maltrecha por la insatisfacción, había obtenido ya un pacto con la muchachita en el agua. Era así: todos los jueves, cuando su esposa los conducía a él y a los nietos al club, el anciano obeso y venerable, con la vista ya corroída por tantos años de trabajo, se introducía en la piscina caminando. Sabía que en uno de los rincones lo estaba esperando aquella niña de once o doce años, con una mezcla de temor y fascinación. Era tan amigo de sus padres que no era extraño que se acercara a conversar; pero todos los jueves sus manos obesas se levantaban bajo el agua para tocar apenas durante unos segundos, para tocar a aquella niña que cerraba los ojos. Ella sentía cómo su cuerpo pequeño se movía y en el fondo adoraba a su viejo compañero. Todo había empezado aquella vez hacía un año, cuando la cogió por casualidad. Desde entonces, sin ninguna palabra, supo que los jueves existía un rincón de agua transparente para vivir algo que no comprendía. El viejo conde frotaba sus dedos

con lentitud y cumplía con una fiesta siempre rechazada.

Pasó algún tiempo y nunca nadie descubrió su acto de amor. El conde envejecía con rapidez y empezaba a necesitar de sus dedos mucho más con el aumento de su ceguera. Sin embargo, llegó el día en que la niña empezó a interrogarse sobre sus sentimientos. Dudó en hacer algunas preguntas y por algunas nuevas amigas y algunas revistas comprendió todo de pronto. Decidió que no volvería nunca a la piscina ni vería de nuevo a aquel hombre. Traumatizada por el episodio decidió, sin embargo, no contárselo a sus padres. Pronto otros amigos le recomendaron visitar al psiquiatra y muchos años después se casó. Nunca volvió a verlo; pero el anciano había seguido yendo todos los jueves a buscarla. Su mujer manejaba el carro, llegaban al club y él se ponía con lentitud ese traje de baño antiguo. Su historia de amor había terminado. Los nietos ya habían crecido y algunos corrían alrededor de él mientras avanzaba hacia la piscina como un orangután con las manos delgadas en el aire...



RELOJISMOS

ANTONIO DI BENEDETTO



SE ha establecido en una mansión almendrada, sobre el quai Lamennais, en un flanco de la place de la République.

Por dentro, la casa sostiene como un añoso vaho de almendras, exhalación indecisa entre amarga y dulzona, sin que ni un aire la agite.

Vista de afuera, su semblante es también almendrusco; hasta el color, almendroso seco.

Para él comienza el trabajo cuando media la noche. Ha de ser puntual, a las doce clavadas.

Como está algo viejo, los sentidos se le han resentido. Incluso el del tiempo. Precisa reloj. Si luminoso, mejor, porque la visión se le va apagando.

Llevar uno consigo no puede. Si de pulsera fuese, luciría mal un objeto de metal. Si de bolsillo, ¿cómo, sin tener bolsillos?

Además, le ha mermado el sentido auditivo. Intermitente se le ha vuelto: desfallece, revive, se borra... Que a veces oye bien y, a veces, nada.

Tan negado que se halla, apenas le sirve, para orientarse, el encumbrado reloj de la Mairie (cúpula de forma de cebolla, talla de oro). Si el oído se duerme, no le avisa de las campanadas y él cumple con defecto su deber.

Ha decidido cambiar, guiarse por un reloj más moderno. El de la fachada del Prisunic, sin campanas, pero tan campante con su elevada posición y sus luces, tan mirado...

Sin embargo, pasa que retarda. Con una irregularidad perezosa y sin que persona alguna se ocupe de ponerlo en su punto.

Todo lo cual a él le provoca un afán suplementario: cuando aumenta la noche y ya su presencia—si se le viera—no causaría ansiedades, acude a regular las manecillas. Así está bien.

Sólo mojarse le fastidia un poco, al pasar sobre el quai, zona tan descubierta. Cuando tiene que volar, desde la casa almendrada al rejol del Prisunic. ¡Llueve tanto en Bretagne!...

EL AMAZONAS, COMO UN RECUERDO TERCO

MANUEL ALVAR

Escribo en Yerbabuena, cuando la agresión de la selva está lejos y el rebullir fangoso del agua ha perdido su amenaza. Por mi amplísimo ventanal entra la más bella sábana bogotana. Un pasto tierno de hojillas que tiemblan si el recental suspira; el alcaparro próximo, con sus flores amarillas, sí es no es con el brillo de las retamas andaluzas; un muro espeso de urapanes umbríos y el perfume azorante que exhala el borrachero. A veces, cuando los ojos se cansan de las hojas tendidas, en el blanco barandal el copetón salta y su capirote se recorta mientras las negras plumas van punteando los enjalbegados ladrillos, o el techo pone un grito amarillo y negro, y el cardenal salpica con su pechuga escarlata. Al amanecer, con el lubricán rayando, canta el diostedé onomatopéyico o el turpial gorjea a la flor más abierta y el cucarachero —ruiseñor indígena— aún alarga su trino delicado. Aquí escribo. A veces las nubes se hacen ceñudas y espesas, pero entre los livores cárdenos, un rasgón de azul purísimo me recuerda los cielos velazqueños, o la piedad que, entre dos garrotes violentos, dejara Goya en su cartón.

Leticia —hermoso nombre— está lejos, pero pervive en mí con su recuerdo terco. Para un dialectólogo español, Leticia es una extraña experiencia. Desazonante y hermosa. Más de una vez, sobre el mapa eléctrico de un gran hotel, el dialectólogo pulsó el más extraño y remoto de los nombres. Como el sueño concita grifos alados o seres ambiguos o carnosas flores que no existen. Pero el sueño es una forma real de caminar la vida, y el dialectólogo fue llevado a Leticia por el manto tendido de los cin-

cuenta y cinco arcángeles de la canción renana del siglo XII. Arcángeles que ahora tienen nombres familiares y que saben abrir la argentería celeste. En Leticia el dialectólogo vio gentes que nunca había visto y aprendió a amarlas. Oyó cosas nunca oídas y las quiso guardar para que no cayeran en el olvido. Sintió la ira de Dios y lo contó. Pero ahora quisiera escribir otras cosas para que sean ciertos unos versos de Camoes que siempre recuerda y que sabe de memoria, pues el dialectólogo piensa que, muchos años después, cuando sea mantillo de alguna flor humilde, otro dialectólogo podrá entender la realidad, que hoy es variopinta y cambiante. Por eso ha escrito de una fonética que se quiere hacer estable, de unas lenguas que se encuentran, de un río —ancho y largo— como si Dorival Caimmy lo cantara, de unos hombres que se debaten por llegar a serlo con plenitud. Cada cosa exige su tiento y el dialectólogo no sabe si pulsa bien tanto registro en los trastes de su guitarra, pero ha puesto su voluntad. Allí donde se encuentra Colombia con Brasil —su alegría e saudade —y con Perú— su alta honra.

Los arcángeles del viaje sabían que en 1867 un capitán peruano, Benigno Bustamante, puso un puesto militar al que bautizó como Puerto de San Antonio; que el tratado de Lozano-Salomón (1922) dio a Colombia el pequeño emplazamiento a cambio de otros enormes territorios que había perdido; que en 1930 se hizo la entrega; que Perú (1932) asaltó Leticia —ya Leticia —y la Sociedad de Naciones puso las cosas en orden, hasta hoy. Pero lo que no sabían ni Bustamante, ni los caucheros sin piedad, ni los días

del conflicto, ni el sosiego, es que un dialectólogo español llegaría (1975, 1977) con una encomienda de ciencia y de paz. Allí, justamente allí, por donde pasaron las almadías de Lope de Aguirre. Y que el dialectólogo sentiría emociones desusadas y amores recónditos por gentes y cosas que apenas si cuentan nada en el comercio de las vanidades o en las grandes balanzas donde se ponen dibujos con cifras rojas o negras. No. El dialectólogo ha sentido por su cuenta y sin pedir colaboración a nadie. Ahora escribe unas pocas páginas de recuerdo muy lejos de Leticia. Y el recuerdo se le llena de emociones. Como en los días de invierno, cuando entre sus libros redactaba página tras página, las muchas hojas que dedicó a Leticia. En el invierno de España, viendo violeta, génuli, ceniza, la serranía del Guadarrama, el dialectólogo pensaba en árboles de gesto airado y en quimas litúrgicas, en peces de esmeril y en aves desabridas. Y pensaba en niños indios con dos micos en la cabeza, o en su amigo huitoto llevándolo por la selva («no tema, yo soy baquiano»), o en el pedazo de vida que se le quedó al sol, al agua y al viento, tensa en la estacada de un pueblo dondó ni la muerte cabe. Entonces, acaso entonces, creía que su ocupación podía tener sentido entre gentes de las que antes no sabía ni su nombre. Y recordaba —sí, sí, queriendo— unas ironías del gran poeta Carlos Drummond de Andrade que —ya ve usted— se le habían convertido en una punzante esquirra:

*Da estruturação semica
Do idioleto e da pancronia cienti-
fica
Da reabilidade dos testes psicolin-
güísticos* 121

Da análise computacional da estruturação silábica dos falares regionais
Libera nos, Domine.

Acaso, sin querer, allá en el trapico amazónico de Colombia —caminos inescrutables—, también él se había logrado como hombre. Y se había logrado con gentes que querían aprender una lengua que es, precisamente, el español. El dialectólogo se había encontrado con su propia lengua en el rincón más perdido de la ancha geografía. La había oído en labios que apenas la musitaban o en bocas que la entonaban con plenitud. Era el milagro más allá del sueño. Esa lengua —¿en cuántos sitios, de cuántos corazones la ha escuchado el dialectólogo?— era la herencia que conservaba un país al que llaman —voz sonora— Colombia. Nueve letras, sólo nueve, en las que el dialectólogo quisiera encerrar mil siglos y mil millones de almas de gratitud.

Por eso —pedazos de propia vida— evoca los días en que pudo encontrar su muerte. Allí, en las orillas espesas, en un vértigo que le asalta al recordar las picaduras de millares de diminutas, insignificantes y encarnizadas hormigas. En el cielo veía nubes de plata vieja con sus filos recortados por nácaros balbucientes, o allá abajo, en la quebrada, un portentoso pincel había ido colocando estratos de luz y colores, sobrepuestos, hasta que las nubes del cielo naufragaran en el más hondo de los pozos. Las plantas se posaban sobre una trocha de detritus fangosos: maderas podridas y ciénaga enervante. Allí, camino del asentamiento de los indios yaguas, mientras temblaba la última gota de lluvia en la hoja más tierna y los pies resbalaban entre tarquín y gusanos. El dialectólogo —una áspera hoja de ortigas su cuerpo— quería llegar a los hombres: lejos quedó el refugio en la orilla del río, unas tablas, un cobijo inclemente, un sostenido chirriar en la noche: la orilla del río, donde los monos más salaces arrancaban la piña que aprehendían las uñas del guacamayo más emperejilado; la orilla con el amacizo o cachimbo

de flores como gallos naranja empenachados de rojo; la orilla, donde los biólogos americanos tenían equipos, y linternas en la noche, y antihistamínicos que calmaban la comezón. La orilla, definitivamente perdida en la esperanza del regreso.

Lo que es humanidad se avisaba con anticipo endolorido: niños con una zarpa que les arañaba el interior de sus gargantas, indios con los ojos mordidos por la conjuntivitis, el ciego que caminaba (¿qué liana, qué tronco, qué picadura darían con él en el suelo?), la mujer con su escueta pampanilla y el crío acuclillado sobre la cadera, mordisqueando en un seno vacío, piltrafa de pellejos sin fuerza ni para seguir colgando. Unos pasos más: allí íbamos. Era la vergüenza de la carne: ¿es posible que tanto se degrade lo que es bello en sí mismo? Aquellas mujeres habían dejado de serlo, los negrísimos cabellos como costuras de barro sobre una llaga, los pechos oscilantes en su flacidez, los vientres deformados en una gestación pavorosa. Y los hombres, resecos en sus pellejos de iguana, molidos a palos por los ticunas, rascaban sus llagas en el poste de la choza. El dialectólogo ya no sentía; sí, sentía, pero no su carne, no su dolor, no su tristeza, infinita y sin fronteras. El dialectólogo sentía ser hombre. Una especie de visco aceitoso se le detenía en el paladar. El buscaba los pasos de una lengua hermosa y sonora —español— y había encontrado la miseria del hombre en la más viciosa y lujuriente naturaleza, al hombre en su total invalidez. Los indios le rehuían. Sentían terror de la cámara fotográfica: verse en imagen era perderse, dejar de ser ellos mismos. El blanco que los explotaba se lo había dicho: con cada foto se iba un día de la propia vida. Y sólo él podía salvarlos del desgaste. El que los hacía materia para los turistas americanos que pudieran llegar a Leticia.

La lluvia volvía de nuevo. Primero, unos goterones calientes y anchos; luego, unos alfileres agresivos; después, la noche total. Se buscaban las piraguas de la orilla para salvar las máquinas. El suelo no existía: todo eran unas olas que

crecían desde la hierba, desde la tierra, desde el agua. Los animales hostigados enronquecían con sus gritos, y el dialectólogo tapaba con el sombrero sus cuadernos, mientras cada cabello era un canal de hostiles agresiones. El río, a la espera. Y el agua, en cortinas densas y carnosas. La piragua, abandonada ya a la corriente, antes de que los troncos fueran arrastrados y pudieran agujerarla. Total, la noche, y el viento, con fauces agresivas. En los vientos que ululaban se perdió el estalache de palma: indefensos ante la lengua y, ¿existiría aún?, el sol. Unos hombres que pensaban, servían a su lengua y aprendían lo que en su lengua aún no se había dicho. Era —¿por qué un recuerdo de ternuras en tanto zozobrar?—, era, sí, la eternidad de la palabra en el tiempo.

Volvió el cielo y seguía mostrando su mirada ensañada. Los indios —buena señal— llegaban al río con sus tarrayas y sus arpones; una piragua se hundía y la pudimos remolcar; el trabajo —con palos, con uñas para poder subir a la tierra: el agua caliente, áspera como lengua jadeante de perro, nos lamía las ingles.

Estábamos ya en Nazareth —creíamos haber vuelto a la vida—. Habíamos cazado un gran jabalí y se aprestaban para la fiesta. Sobre el suelo, una muchachita bellísima preparaba achiote para embijar. Un pañuelo blanco cubría su cabeza. La muchacha había salido de la pelazón y molía colores para otra compañera. La crueldad del rito de paso —arrancado uno a uno sus cabellos, uno a uno cada pelillo de su cuerpo— le había dado —¿sería así?— un triste dejo de melancolía. (Encerrada durante días y días en un exiguo cuchitril, sufría las torturas de la sed, del calor, de la soledad. Cuando salía, físicamente aniquilada, la fiesta le devolvería la vida y con ella la granazón.)

De nuevo las preguntas. Y de nuevo el dialectólogo sin saber qué sentido podría dar a las cosas que había visto, a las palabras que había oído, a los silencios que —como alacranes vivos— se le habían ido colgando de cada latido de su corazón.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía.

UNA POETICA ACTIVA (La poesía norteamericana 1910-1975), de *Kevin Power*

290 págs. 250 ptas.

ANTOLOGIA DE ALVARO DE CAMPOS, de *Fernando Pessoa*. Edición bilingüe preparada por *José Antonio Llardent*.

402 págs. 350 pts.

NUEVO MESTER DE CLERECIA. Edición preparada por *Florencio Martínez Ruiz*.

334 págs. 300 ptas.

LA POESIA DE NERUDA, de *Luis Rosales*

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de *Juan de Jáuregui*

147 págs. 175 ptas.

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos

ATMA Y BRAHMA. Anónimo. Edición preparada por *F. R. Adrados* y *F. Villar Liébana*.

322 págs. 250 ptas.

ADONAI Y OTROS POEMAS, de *P. B. Shelley*. Edición preparada por *Lorenzo Peraile*.

130 págs. 175 ptas.

FARSALIA, de *Lucano*. Edición preparada por *Sebastián Mariner*.

444 págs. 250 ptas.

DISCURSOS ESCOGIDOS, de *Demóstenes*. Edición preparada por *E. Fernández-Galiano*.

275 págs. 250 ptas.

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por *Alberto Bernabé*.

314 págs. 250 ptas.

EPISTOLARIO, de *Juan Luis Vives*. Edición preparada por *José Jiménez Delgado*.

661 págs. 400 ptas.

H.^o DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS, del *Padre Isla*. Edición preparada por *L. Fernández Martín*.

2 vols. 870 págs. 600 ptas.

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO, de *Simón Bolívar*. 2.^a edición preparada por *M. Hernández Sánchez-Barba*

380 págs. 250 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de *José Cadalso*. 2.^a edición preparada por *Rogelio Reyes Cano*.

284 págs. 200 ptas.

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de *Torres Villarroel*. Edición preparada por *Manuel M.^o Pérez*.

324 págs. 300 ptas.

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de *Alonso de Ledesma*. Edición preparada por *Francisco Almagro*.

284 págs. 300 ptas.

MONJAS Y BEATAS EMBAUCADORAS, de *Jesús Imirizaldu*.

274 págs. 300 ptas.

LOS CUERVOS DE SAN VICENTE, de *Miguel José Hagerty*.

318 págs. 300 ptas.

SANTORAL EXTRAVAGANTE, de *Ana Martínez Arancón*.

430 págs. 400 ptas.

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de *Monstruos y Fantasmas*, de *Fray Antonio de Fuentelapeña*. Edición de *Javier Ruiz*.

768 págs. 550 ptas.

Otros títulos

CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978. Edición "Principe" de 10.000 ejems. numerados. Dirección artística de *J. L. Alexanco*.

3.000 ptas.

INDICE ANALITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978.

380 págs. 250 ptas.

CONSTITUCIONES EUROPEAS, de *Mariano Daranas*

2 vols. 2.000 ptas.

LOS ORIGENES DEL CONSEJO DE MINISTROS EN ESPAÑA, de *José Antonio Escudero*.

2 vols. págs. Vol. I 712; págs. Vol. II 882 - 2.500 ptas.

ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO CASTRO.

2 vols. págs. Vol. I 648; págs. Vol. II 676 - 2.000 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

JUAN CARLOS ONETTI

JOSE BERGAMIN

LUIS ROSALES

MIQUEL DOLÇ

ANTONIO PEREIRA

MANUEL RIOS RUIZ