

NUEVA ESTAFETA

2-44



12

noviembre 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 12 NOVIEMBRE 1979

JUAN RAMON JIMENEZ	4	<i>Aforismos.</i>
FELIX GRANDE	12	<i>Film.</i>
ION LUCA CARAGIALE	21	<i>Don Leónidas frente a la reacción.</i>
JUSTO JORGE PADRON	29	<i>Once poemas de «Otesnita».</i>
JORGE CELA TRULOCK	36	<i>A media tarde.</i>
LUCIO MUÑOZ	43	<i>Pintura y poema.</i>
NURIA AMAT	47	<i>La erótica del lenguaje.</i>
EDUARDO MARCO	55	<i>Entrevista con Isaac B. Singer.</i>
LUCIO MUÑOZ	62	<i>Poema y pintura.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Critica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... JESUS MONTORO: Alas de pájaro.</i>
110	<i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Luis Berenguer o un torrente que ha muerto.</i>
113	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Cinco magistrales lecciones del Teatre Lliure en Madrid. JUAN SERRABLES: Dos premios: «Planeta» y «Ciudad de Barbastro».</i>
117	<i>Concurso de cuentos cortos, cortos: F. GARCIA PAVON: Evasión de cerebros (25); EDUARDO MENDICUTTI: La buena vida (26); MARIA DEL CARMEN ARIAS: Camas separadas (27); ERNESTO SALANOVA MATAS: Orfeo, 79 (28); ERNESTO MENA: El adagio de Albinoni (29); ALBERTO OMAR: Papiroflexia (30).</i>

Portada de José María Iglesias.



JUAN RAMON JIMENEZ

Aforismos inéditos

POESÍA Y FILOLOJÍA

1

ESTA disgregación de los elementos interiores es uno de los principales caracteres de la poesía lírica.

2

LA poesía ha de ser universal, infinita, eterna. No hay que atarla por los pies sino levantar su frente. Si la poesía es de una esencia infinita, si tiende a lo eterno, a lo absoluto ¿a qué sujetarla entre fronteras? Dejad la tierra y más el terruño y a mirar al cielo que es lo mismo en todas partes. El hombre que viaja, el que lee, el que observa ha de ser siempre uno; las ideas, los colores, las formas que uno lleva en el espíritu, producto de mil diversas impresiones —de las mismas en diversas formas—, han de determinar un tesoro vacío y distinto en cada individuo. Lo que de allí surge, si es sincero y si es poeta, será nuevo y será bello.

3

EN cuanto a la forma: un libro escrito todo en romance octosílabo, o todo en alejandrino, se dice monótono. ¿No puede tener cada poesía su aire, su tono, su ritmo, su matiz? ¿Y los libros de prosa, entonces? Serán monótonos también, más monótonos porque la prosa equivale al verso libre y el romance varía el asonante y el alejandrino, en cuarteta, el consonante.

4

NADA termina en forma sino en idea. Por eso la forma no termina nunca.

5

FORMA invisible.

6

LO indecible requiere expresión inesplicable.
(Doble verdad de la poesía.)



E. P. / 79.

7

LOS «sonetistas formales» me parecen redondos empedradores de la literatura.

8

NO pretendo ni deseo que este Arte poético sirva a nadie, que el poeta que no es poeta no lo necesita, y el que lo es menos. Además, no es un ante nada, sino un resultado. Lo que quiero decir en ello es mi análisis y nada más.

9

NUNCA desechéis una poesía no acabada que ha empezado bien; que ya se terminará, ella sola, un día.

10

LAS penas imaginarias suelen dar en poesía más emoción que las penas reales.

11

LOS metros cortos —«Arte menor»—, con su facilidad, son una gran disciplina, si no nos dejamos ser fáciles.

12

SEÑAL de verdadera poesía en el contajio, que no quiere decir (¡cuidado!) imitación.

13

LA gran poesía «sólo» tiene dos instantes: «su» instante y, «un poco» después, su «eternidad».

14

LA poesía no es así, ni asá; es de todas maneras, se encuentra en todas partes y cada uno puede espresarla de un modo infinitamente distinto de las demás. No hay que definirla más que en aspectos.

15

LO que jeneralmente se quiere imponer como poesía es literatura; lo que nosotros queremos imponer como poesía es alma.

16

LA poesía puede ser complicada por dentro, no por fuera.

17

LA poesía es esencia, y la esencia no es ponderable.

18

EN el soneto, fondo y forma deben estar tan fundidos como en cualquier ente de la naturaleza.

19

FUERTE, más fuerte... Pero si la poesía no es una guerra, sí es una paz enemiga de la guerra.

20

UN poema no es «marmóreo», por ejemplo, porque imite con la palabra o la idea, el mármol (parnasianismo), sino (y aunque no sea preciso tampoco compararlo con otra cosa) porque, en cuanto poesía, tenga en sí su calidad máxima, como la rosa, la nube, el árbol, como el mármol mismo «pueden» tener la suya.

Y no hay árbol, nube, rosa «necesariamente» débiles, ni inferiores; ni mármol necesariamente superior.

21

PARA NADIE MAS

ES absurdo pensar que la escritura nuestra, la del poeta personal sobre todo, pueda ser para nadie más que para él mismo. Los otros sólo comprenderán de nosotros aquellos puntos en que estamos de acuerdo con ellos, es decir, en lo que no somos sólo nosotros; es decir, en lo que son ellos y nosotros; es decir, nada auténtico.

La lectura ha de corresponder —la poesía, como la creación— a lo indecible.

22

SOLO RESISTEN

LOS poetas descriptivos sirven para ser leídos en casa; pero fuera, sólo resisten los abstractos. Porque estando uno en casa la naturaleza está fuera; pero estando en la naturaleza, está fuera lo absoluto.

23

NATURALISMO

SI y siempre sí. Poesía directa y completa; natural... o sobrenatural (que en realidad es sólo más que natural, naturalísimo).

24

MODA

LA poesía no puede nunca, aunque lo quiera, «estar a la moda», porque la poesía es la verdad y la moda la mentira.

Así que la poesía puede, por este lado, definirse: una expresión hermosa cuya palabra tenga la actualidad de lo verdadero.

25

SONETO AUTENTICO

EL verdadero soneto es aquel que siéndolo hermoso, haga olvidar que lo es.

26

PARA EL QUE LO ENCUENTRA

EL hallazgo poético (y la poesía si fuera ciencia sería en esto superior a toda otra ciencia) no tiene aplicación por fortuna; y, en su inutilidad artesana, es bueno sólo para el que lo encuentra. Si otros lo utilizan se convierte en veneno.

27

LA emoción, el pensamiento y el acento. La palabra, estando en su sitio, será la justa. La palabra, en poesía, no es sola nunca sino asociación, conjunto. De ahí el fracaso de los formales —parnasianos, etc.—.

28

LA POESIA

OYE ese canto del grillo: primero injenuo, vacilante aquí; luego retórico, fácil; luego, ya a la media noche, puro, contenido, sereno, intenso, un olvido de lo que es, de con qué se canta y de dónde está; como una estrella, como una estrella en el agua.

29

ES más difícil que la otra, la verdaderamente difícil, que hace sufrir al creador y al lector hasta el martirio deleitable... como un coito ideal y sentimental.

Hay una poesía difícil que se coje con concentración de pensamiento, en una especie de interacción justa de nuestra cabeza en la del poeta, que es, en ese momento, su poesía. Otra que sólo se coje en momentos especiales como un saltamontes divino que se persigue y nos esquivo; que depende de una «posición» especial de nuestro sentimiento. Esta es la que yo amo.

30

POESIA es todo lo bello que no se puede explicar y que no necesita explicación.

31

EN la poesía, el verso en consonantes la tiene vestida; en asonantes a medio desnudar; libre, desnuda.



G. 12012/79

32

¡CUIDADO, amigos, que estamos confundiendo todos los días la retórica con la perfección!

33

¡ESTA lucha a brazo partido entre la poesía que se quiere hacer sola, y uno, que quiere ayudarla a hacerse!

34

NO hay idealismo y realismo, naturalismo y espiritualismo; sino diversos niveles de realismo y naturalismo, entre los cuales existe tal distancia que se han inventado inconscientemente nombres para entenderla.

35

¡QUE lucha entre la gracia y la perfección!
(La perfección graciosa, la gracia perfecta.)

36

NO dibujemos inútiles caprichos al margen de la realidad.

37

UN realismo delicado.

38

NADIE podrá despreciar tanto el soneto perfecto como el que haya hecho un soneto perfecto.

39

JENIAL de la perfección.

40

LA CALIDAD

EXACTITUD, agudeza, voz propia, dan la calidad.

41

LO nacional es anecdótico, lo universal abstracto; de ahí su ventaja.

42

EN la forma poética, la popular, la que han cultivado todos o las creadas por nosotros. Nunca las que han creado «ciertos».

43

TODAS las páginas llenas de repeticiones es cosa mala. Pero no importa que haya repeticiones en una página.

44

JENERALMENTE los que hablan de estilo hablan de forma. Pero el estilo no es forma, es estilo.

45

LA POESIA Y EL POETA

EN el verso consonante, la poesía hace del poeta lo que ella quiere; en el asonante lucha con el poeta; en el verso libre hace lo que quiere el poeta.

46

EL verso no tiene nunca su medida, sino la del poeta.

47

EL poeta verdadero no hace el «tema». El «tema» lo hace el literato que copia al poeta verdadero.

48

HAY tantas clases de prosa (infinitas) como de verso.

49

LA poesía, como el fuego, el agua, la tierra, el aire, como el universo, no es masculina, ni femenina. O, si se quiere, es femenina y masculina a un tiempo.

Estas distinciones sexuales, propias de viciosos críticos menores, no son propias de la poesía.

50

LA poesía no «debe ser» de esta manera ni de la otra. Cuando es, es de la manera que es.

51

UNA poesía puede considerarse depurada cuando, vivida de nuevo al releerla, ha dado la impresión plena y exacta de su vida en el instante de su creación.

52

REPLICA: En poesía hay que limitar bien el campo de la inteligencia, porque se puede fácilmente hacer decir al verso forzado cosa muy diferente de la que quiso el instinto, que manda.

53

EN poesía no importa tanto aclarar el secreto, como hacerlo evidente, descubrirlo, espresarlo.

54

NO SERIA

SI, como creen algunos, hay sexos en la poesía, poesía varonil no sería precisamente la que cantase la guerra, el vino o el placer. ¿Verdad, Dante?

(Continuará.)

FILM

FELIX GRANDE

1. Interior

Ella retira la sábana blanca
y emerge de esa cama espléndida
que aún huele a dos

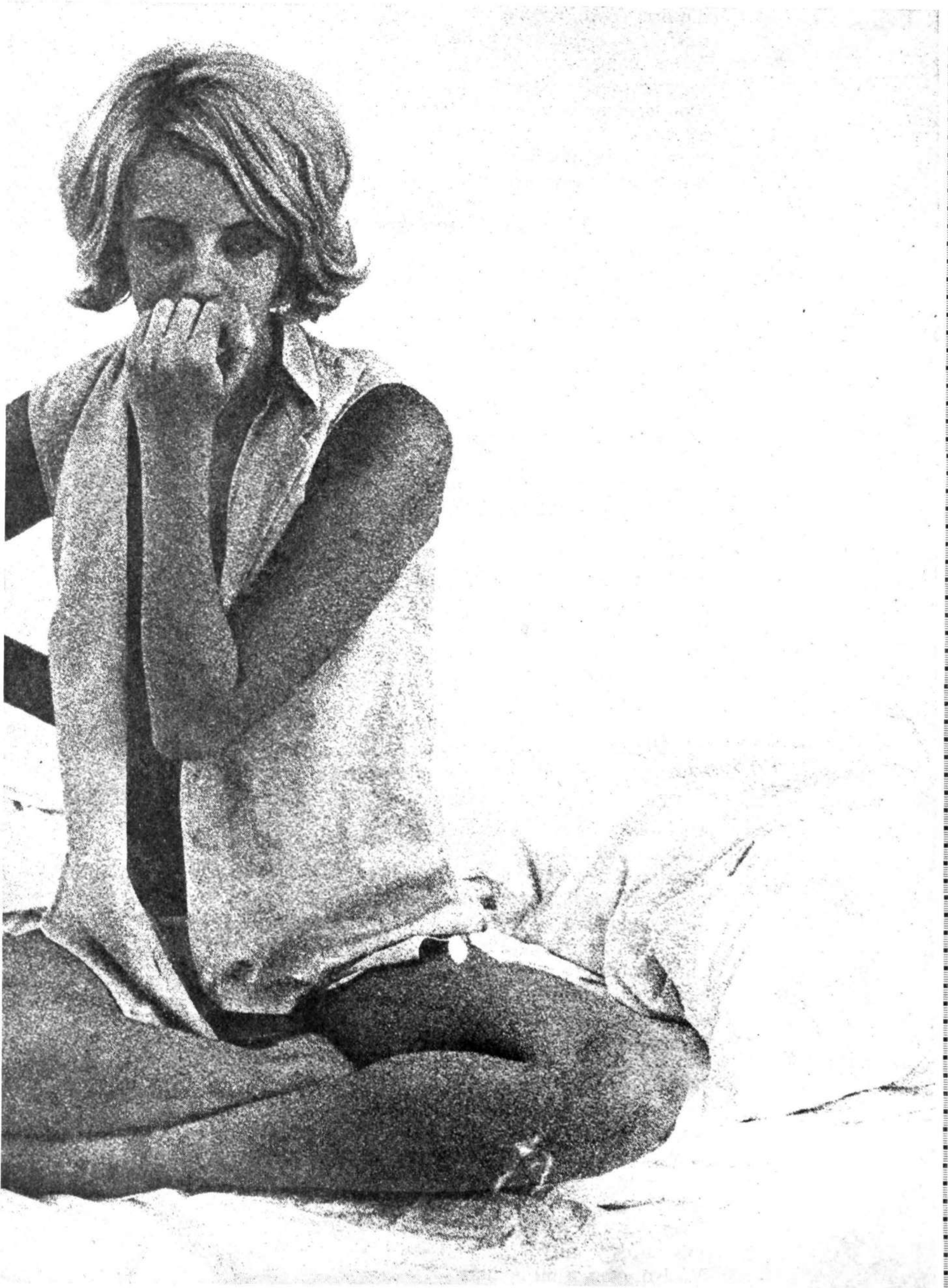
Con súbita serenidad
enciende un cigarrillo y lo fuma
entre indolente y pensativa
antes de empezar a vestirse

Tuerce un poco su cuello
de canela y de vidrio flexible
y sonríe fugazmente al hombre tendido
como diciéndole: Está bien,
y los dos lo entendemos; se trata
de la alta usura de las cosas

Ella recoge sus prendas del suelo
y se cubre entre lentamente y aprisa
resucitando y escondiéndose
con implacable naturalidad

Cuando pone el sujetador
sobre sus magníficos pechos
él los está mirando
con una placidez crispada,
como naciendo sin destino,
y le sonríe, afectuoso, sin sílabas,
ya desde la impotencia del anciano
que recordará este interior

Mientras él se viste, y enciende
un cigarrillo, y fuma mesurado...
sin que medie una sola palabra
algo en la habitación (¿el olor?
¿el desorden grato? ¿el silencio?)
parece murmurar en calma:
No quedan ya en el mundo
dos existencias paralelas



(En otra época, remota,
motivarían candorosas páginas
de un dramaturgo; actores
románticos y esbeltos
pronunciarían grandes mayúsculas,
sobresaltarían, mimarían
la emotividad popular
con su amor devenido en sangre

A principios del siglo xx
harían juntos la Revolución;
clamarían, golpearían
sobre el portalón del futuro
con fósforo en la cara)

Ella,
que ya aprendió a decir te quiero
poquísimo, por carta, o nunca,
le ayuda a abrir la puerta
Hasta la vista —dice,
con la mano en la cerradura
y rozándole la mejilla

El, ya desde el pasillo,
alarga un brazo y le acaricia el pelo
mientras la puerta empieza, lentamente,
a cerrarse, como una herida

2. *Ulyses*

En la estación de Austerlitz,
bajo un cielo plomizo, útil
para callar, he despedido
a una mujer. Correcta, silenciosa,
sin pesadumbre, con visible
serenidad, ha echado a andar.
Sin pesadumbre, con visible
serenidad, la he visto ir
de la mano de su destino
a pasos naturales. Adiós

Vuelvo a Madrid. Vuelvo a mi casa
(a la que debo llamar hogar:
ya no soy un muchacho). Vuelvo
a mi sueldo, mis libros, mi vida,
lo que he elegido, lo que reúne
mis pedazos: el tranquilo esfuerzo.
Vuelvo a aquello que me emparenta:
mis raíces y mi trabajo.
Vuelvo, creo, a mi nombre

Pero quiero reflexionar
acerca de algo raro y serio:
el modo de volver, la situación
de mi cráneo hoy, aquí, en mi vida.
Quiero desnudar de espejismos
tanto a mis emociones como
a mis propósitos, quiero situar
frente a un espejo bien azogado
a mi responsabilidad
—para no insensibilizarme—
y también a esa parte de mí
que rehúye, con temor y soberbia,
la cuadrícula del rigor.
Quiero, en fin, si no conciliarlas,
ver, por lo menos, las dos partes
de la naranja

Hace un instante,
cuando el tren comenzó a inmiscuirse
en el paisaje, incisivo y erecto,
conforme la distancia, lenta
como el descenso de un telón,
me finalizaba París,
me he reclinado sobre mi asiento
y he cerrado los ojos: pensaba
en esa mujer que ha tenido
la gentileza de acompañarme
a la estación; y antes, de besarme,
de reír conmigo, de mirarme,
de hacer el amor sin pedir
nada absolutamente, nada
ni a sí misma, ni a mí, ni al presente;
de preguntarme, de advertir
mi vida; y ahora, desde lejos,
de moverme estos versos extraños
que jamás serán un poema

Pensaba en ella y pretendía
sufrir una separación.
(Era la vieja tentativa
de irrealidad en quien la realidad
no basta a apagar una sed
bilateral: de lucidez y olvido.)
Pensaba en ella y deseaba
transformar en una elegía
a unos simples gestos muy dulces
de camaradas sobre la tierra;
modificar con tinta sobrante
un párrafo sobrio, legible,
dilucidado ya en sus términos,
hermoso y escrito de una vez

Despierta. Apoya los pies en el suelo.
No embrolles el ovillo. Crece.

Ten fortaleza. Libertad.
Insomnio. (¿También de día insomnio?)

Esa parte de mi memoria
que labora febril, retrotrae
unos besos, unas miradas,
unos contraluces carnales
pavorosamente perfectos,
algunas calles de París,
etcétera, y se obstina
(no es sino miedo, miedo al tiempo,
miedo al remoto desarrollo
del universo, horror
a la velocidad de las canas),
y se obstina en regar, regar,
regar desesperadamente
un lento chaparrón de pánico

No.
No es el adiós lo doloroso.
Lo elegíaco no consiste en eso,
tiene otro rostro. Es necesario
apartarle la antigua máscara
en que se disimula. Dejarlo
limpio, impune. Como una estatua.
Dolor y libertad. Sentido.
Hace ya tiempo que mentimos
sobre el amor, con el amor,
desde el amor. O mejor dicho,
el nombre mismo no es inteligible

Hace ya tiempo que cubrimos
con palabras al mundo. Cierto
que es atroz: pero, ¿existen las máscaras?
Existe aquello que se hace.
Y se hace casi siempre a solas.
Comprometer ese trabajo solitario
con el trabajo solitario de otros:
eso es amor. Lo demás, impaciencia,
habilidad de tahúr, canción
sin melodía, palabras que se pegan
al paladar: decir amor sólo es toser.
Hacer amor. Ese trabajo
de años, y también de fortuna

Quiero decir (¿quiero decir...?)
que todo parece tener
su normal elasticidad
y violentarla es torpe, torpe,
torpe, reflexiona, despierta,
apoya los pies en el suelo
(bajo el suelo dura la muerte),
favorece a tu congruencia,
lucidez, lucidez, lucidez,
has vivido ya esa semana
en París. «Has vivido»



*Fotografia de
Eguiguren*



quiere decir «has apurado»,
vieja desolación. Aquí
debías llegar. La lucidez
nos va dejando solos
como enfebrecidas estatuas
—Mas las estatuas no tienen insomnio

Francia perdura y pasa
más allá de la ventanilla.
De nuevo con mi libertad
(no dejar que ésta me domine
completamente: no hacerme su siervo;
su camarada, no su cómplice).
Me arrebujo con el tumulto
que va en mi cráneo. Tengo frío.
Hace frío en la libertad
—pero la esclavitud reduce
a cenizas—. Busco palabras
naturales con que exponer
esta gratitud recaída
a una mujer que bajo un cielo gris
regresaba sin pesadumbre
hacia la vida de París, su casa

No encuentro esas palabras. Voy
en el tren; digo: «Ya no soy
un muchacho. Cielo plumizo
el de París.» Me asomo,
miro el horizonte paciente,
sonrío a la desesperada,
y lo comprendo al fin: la lucidez
es sólo un faro entre ruinas.
Nada más. Eso es todo. Adiós

y 3. *En el velador de un café*

*Me he acostado —le dice—
con la mujer que amas*

Desde el velador, a través
de los cristales de la puerta,
entre el áspero viento
del invierno que se aproxima,
se ven pasar, subido el cuello
de sus abrigos, gentes,
pequeñas representaciones
del universo. El vuelo
de algún papel planeando,
alguna hoja de árbol,
contados coches... Todo

muy cinematográfico.
Muy real, no obstante: parece un Zurlini
Piensa agregar («... con la mujer
con quien tú no intentaste hacerlo
porque lo deseabas todo o nada:
su corazón o tu olvido de ella...»)
pero se calla: es complicado aquí
decir algo que no parezca
culpa, literatura, miedo,
yo qué sé, indiferencia.
O mentira tal vez

El otro, acaso reflexiona
en su propia actitud pasada. Puede
que ahora ponga en cuestión
a esa pureza que de manera subrepticia
usó para exigir. (¿Para exigir?
¿allí donde no hubo compromiso
y donde no hubo...? Oh, basta!)

El camarero, con súbita mezcla
de desgana y zalamería,
vestido con algo blanco y sucio,
trae café

Los dos mueven la cucharilla.
Suenan frases como *Me alegra
esta prueba de confianza,
No se trata de eso...*,

*Muy bien,
Si somos amigos...*

*Y sorben
café con leche. Somos
civilizados...*,

*Me parecía indigno
callar,*

*Callar hubiera sido
dramatizar, sin causa...
Desde luego...*

Suena también
alguna musiquilla beatle
en la radio del bar, muy bajo,
y vasos, cucharas, la puerta,
pasos de los clientes, voces
mezcladas, el agua del grifo...

Acaso ambos la recuerdan ahora.
Uno, calzada con sus gruesos zapatos,
portando negligentemente
su viejo bolso: imagen
despreocupada, encantadora
de adulta joven, de mujer muchacha.
Otro, tal vez la recuerda desnuda

Ambos lo saben

Y bien: ya no se trata
del celuloide de Elia Kazan



con sus pasiones, su violencia,
su Brando o Clift sombríos
y encogidos de muelles,
dispuestos a volverse pantera
en su crisis sentimental.
Hasta Antonioni resulta inadecuado:
sus criaturas lloran,
o tuercen su conflicto hasta volverlo
ironía, discurso, mensaje,
o pasean solos por entre el vacío
pálido de los exteriores:
lírico, en fin

Ni siquiera se atreven,
ni uno ni otro, a pronunciar:
«Algo de lo que nos unía
se está rompiendo ahora, mientras
sorbemos el café; se está rompiendo
estúpidamente...»: bah, el otro
lo negaría, o no respondería,
y habría que volver a empezar:
estúpidamente. Pues ambos
quizá piensen ahora, por ejemplo,
en que siguen cayendo
bombas en algún sitio.
En cualquier sitio. Bombas

Esto de la mujer
les toca un poco más de cerca,
sin embargo. Lo cual es comprensible.
Pero tanta grieta del mundo,
tanta amenaza y tanta infamia,
de algún modo actúan sobre ellos,
los maniatan, les hacen componer
miserables sonrisas de amistad,
les hacen confundirse —pero
suavemente, sin estridencia:
¿sus vidas personales?
Tal vez experimenten la vergüenza
de no sentir vergüenza apenas

Me he acostado...

La cámara
(napalm y bombas de fragmentación)
sale del bar... enfoca todavía
la mesa de los dos amigos.
Desde la calle, el objetivo
aún los registra: fuman,
charlan —al parecer— despacio,
y se hunden en la distancia progresiva
que el hábil cameraman mide

¡ Buen plano, mierda!

(Octubre 1966.)

ION LUCA CARAGIALE

DON LEONIDAS
FRENTE
A LA REACCION

(farsa en un acto)

Versión española por Domnita Dumitrescu y Darie Novaceanu

Personajes:

DON LEÓNIDAS: jubilado, sesenta años

DOÑA EFIMITZA: su señora, cincuenta y seis años

SAFTA: la criada

Escena primera

Bucarest, en casa de Leónidas.

(Una habitación modesta en los suburbios. En el fondo, a la derecha, una puerta; a la izquierda, una ventana. A un lado y otro del escenario sendas camas. En el centro de la habitación, una mesa rodeada por sillas de anea. Sobre la mesa, una lámpara de petróleo; el globo de la lámpara está protegido por una pantalla de cañamazo bordado. En el primer plano, a la izquierda, una estufa por cuya portezuela entornada se ven arder las ascuas. Leónidas está en bata y zapatillas y lleva un gorro de noche. Efimitza está en camisola y falda de algodón roja; un pañuelo blanco le sujeta el pelo. Los dos están charlando sentados a la mesa.)

LEÓNIDAS.—Tal como te dije, despierto una mañana y ya sabes mi costumbre, lo primero, tomo «La Aurora Democrática», a ver cómo va el país. La abro y, ¿qué leo? Mira, me acuerdo como si fue-

ra cosa de ayer: «11/23 de febrero... ¡La tiranía ha muerto! ¡Viva la República!»

EFIMITZA.—¡Caray!

LEÓNIDAS.—Mi primera mujer—a quien Dios tenga en su santa diestra—todavía estaba durmiendo. Salto de la cama y le grito: «¡Levántate, mujer, y alégrate, que tú también eres hija del pueblo! ¡Levántate, que ha llegado la Libertad en el poder!»

EFIMITZA.—¡Cómo no!

LEÓNIDAS.—Al oír lo de la Libertad, salta de la cama ella también, la difunta... que era republicana... digo: «Arréglate cuanto antes, cielo, y vamos a ir donde la revolución.» Total, que nos ponemos los mejores vestidos y vamos de prisa hacia el teatro (con gravedad). Pues bien, a ver aquello..., ya sabes que no me amilano así como así...

EFIMITZA.—¡Vaya, hombre!, por supuesto, tú no eres así... Como tú, pichón, no hay más que uno...

LEÓNIDAS.—Pues bien, piensa lo que quieras, que si tal, que si cual, que si yo soy republicano, por fuerza debo ser partidario de la nación...

EFIMITZA.—¡Cómo que, ni hablar...!

LEÓNIDAS.—Pero vuelvo a decirte que al ver aquello, me dije para mi capote: ¡Válgame Dios, que cosa más grande la furia del pueblo! Madre mía y qué te voy a contar: banderas, músicas, ovaciones,

alboroto a más no poder, y un gentío, pero un gentío, que por poco se mareaba uno de veras, te lo juro.

EFIMITZA.—¡Menos mal que en aquel entonces no estaba en Bucarest! Dios mío, con lo nerviosa que estoy vete a saber qué podía pasarme.

LEÓNIDAS.—No digas eso; yo creo que valía la pena, podías aprovechar algo de todo esto... (Moderando la voz.) A ver, ¿cuánto crees tú que duró la revolución?

EFIMITZA.—Hasta caer la tarde, supongo.

LEÓNIDAS.—(Sonriendo por tal ingenuidad, luego en serio.) ¡Mujer, si han sido tres semanas seguidas!

EFIMITZA.—(Asombrada.) ¡Parece mentira!

LEÓNIDAS.—¿Pero tú que te creías, que ha sido una friolera y nada más? Pues fíjate: si hasta *Galibardi*, desde su propia tierra, esté donde esté, mandó una carta a la nación rumana con aquel motivo.

EFIMITZA.—(Con mucho interés.) ¿De veras?

LEÓNIDAS.—Hombre, si te lo digo yo...

EFIMITZA.—¿Y a qué viene eso de la carta?

LEÓNIDAS.—Pues para que veas, es que le gustó a él también cómo obramos para ofrecer un ejemplo a toda Europa, y pensó que era su deber político darnos la enhorabuena.

EFIMITZA.—Y, ¿qué decía en la carta?

LEÓNIDAS.—(Haciéndose el importante.) Cuatro palabras, sólo cuatro palabras, es verdad, pero como cuatro soles. Mira, no se me ha olvidado ni una coma: «¡Bravo para la nación. Vaya victoria. Viva la república! ¡Vivan los Principados Unidos!» Y abajo, firmado de su puño y letra «*Galibardi*»...

EFIMITZA.—(Satisfecha.) Bueno, pues si es así, no habla mal el tío.

LEÓNIDAS.—¡Jolín! Que de Galibardis no hay más que uno. Es mucho hombre ese tiazó. (Orgullosa y seguro de sí mismo.) ¡Sí, señor! ¡Gente latina, qué le vamos a hacer! Si no, ¿cómo te figuras tú que habría logrado meter en un puño a todos los reyes, incluso al Papa?

EFIMITZA.—(Pasmada.) ¡Eso no! ¿Incluso al Papa, dices? No puede ser.

LEÓNIDAS.—¿Cómo que no? Le hechó Galibardi una bronca que le dejó patidifuso. Y el Papa—que aunque sea jesuita, no tiene un pelo de tonto—qué se dijo, al ver que no conseguía arreglárselas por las buenas con él: «Lagarto, lagarto, que eso ya no es broma. A éste, por lo que veo, hay que llevarlo de otra manera, no como a los demás. La mejor política sería llevarme bien con él, hacerlo

—¿por qué no?—mi compadre.» Y dale que dale, que si patatín, que si patatán, que si fue, que si vino, el día menos pensado, ahí estaba *Galibardi* bautizándole un hijo...

EFIMITZA.—¡Andá! (Irónicamente.) ¡Menudos padrinos tenía el muy pícaro!

LEÓNIDAS.—Pero dime: ¿cuánta gente se te figura a ti que tenía bajo sus órdenes *Galibardi*?

EFIMITZA.—Pues qué sé yo... ¡La mar!

LEÓNIDAS.—¡Mil, mujer! Nada más que mil.

EFIMITZA.—¡Oye, esa píldora yo no me la trago! Conque sólo con mil hombres, que tú dices...

LEÓNIDAS.—(Cortándole la palabra.) Sí, señora. ¡Mil! Pero pregúntame a ver qué clase de gente eran...

EFIMITZA.—Supongo que muy de pelo en pecho, ¿eh?

LEÓNIDAS.—Hombre, la flor y nata, no te digo más. Escogidos entre los más cañón, a cuál mejor, capaces de dispararle un tiro incluso a Dios. Voluntarios, vamos: hoy están aquí, mañana a la porra, y ni les va, ni les viene, siempre listos y dispuestos.

EFIMITZA.—Ahora sí que caigo en la cuenta.

LEÓNIDAS.—Y todos le adoran ciegamente, como si fuera el Cristo en persona; son capaces, a falta de víveres, de estar sin comer y sin beber tres días seguidos, sin decir ni pío, para complacerle.

EFIMITZA.—¡Pero qué cosas me cuentas, cielo!

LEÓNIDAS.—Las cosas que hay, corazón, y muchas otras, aún más de aúpa, hazme caso.

EFIMITZA.—¡Toma!

(Una pequeña pausa. Los dos bostezan.)

LEÓNIDAS.—Debe de ser muy tarde, chatita, ¿vamos a la cama?

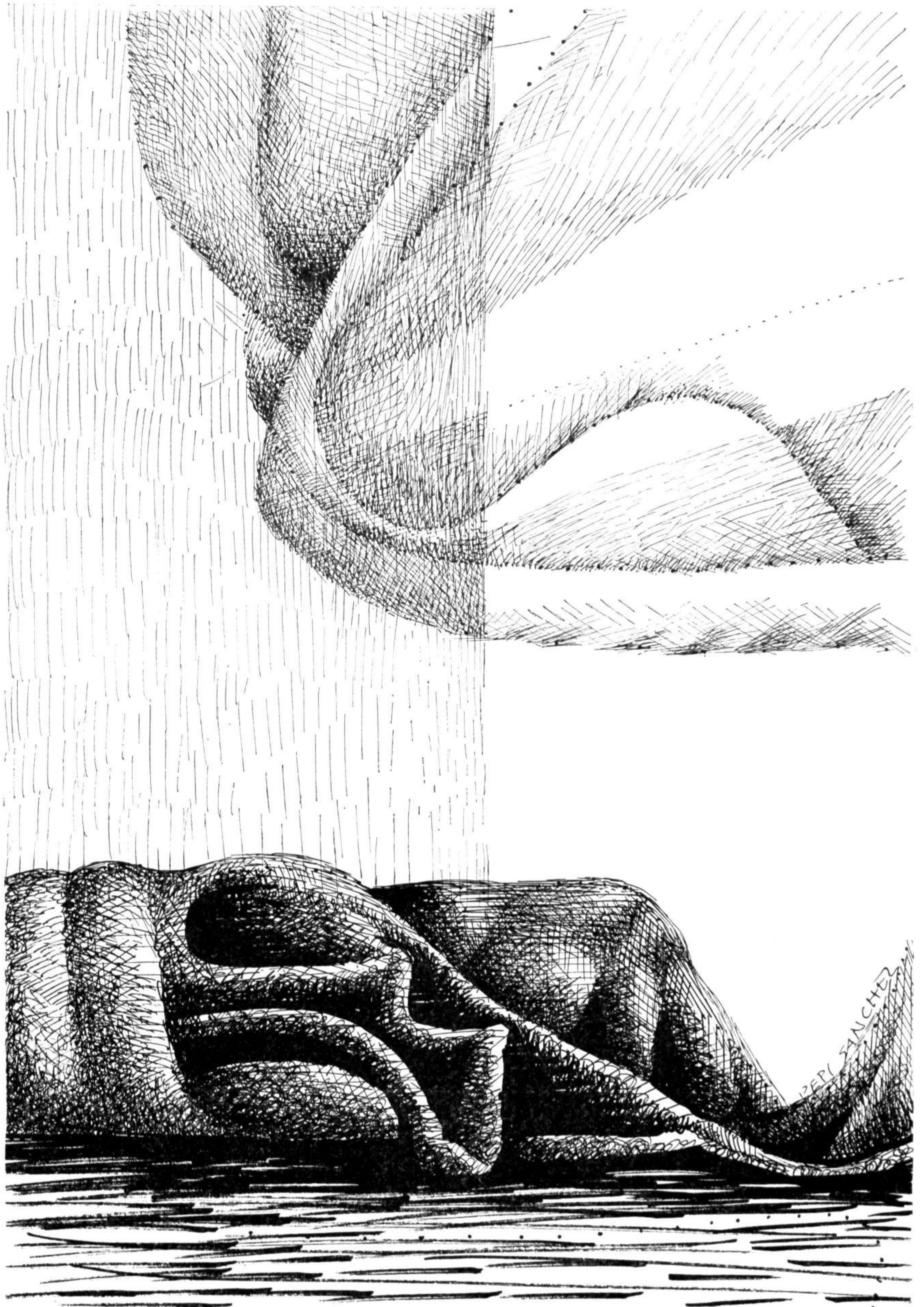
EFIMITZA.—(Se levanta y mira el reloj.) Pasada la media noche, tesoro.

LEÓNIDAS.—(Se levanta él también y se dirige hacia la cama de la izquierda.) Ni me di cuenta cómo se nos hizo tarde charlando...

EFIMITZA.—(Arreglando su cama.) Es que como sabes contar tú las cosas, pichón, no se cansa una de oírte; como tú, no hay más que uno...

LEÓNIDAS.—(Ya en la cama, cubriéndose con la manta.) Oye, tesoro, ¿le dijiste a la chica que venga mañana más temprano para encender el fuego?

EFIMITZA.—(Apagando la luz.) Sí cielo. (Se persigna y se tumba en la cama de la derecha.)



(La casa se queda casi a oscuras; sólo se nota la luz que despiden la brasa ardiendo en la estufa.)

LEÓNIDAS.—(Después de dar vueltas en la cama hasta encontrar una postura confortable, con satisfacción.) ¡Ahora sí! ¡Ay, qué bueno!

(Un momento de pausa, durante el cual cada uno está revolviéndose entre las sábanas.)

EFIMITZA.—(Desde la cama.) ¿Conque así andan las cosas con *Galibardi*, eh?

LEÓNIDAS.—(Lo mismo.) Asimismo. Hay que ver: dame otro de la misma madera y hasta mañana por la noche—no necesito más—te la hago, esa república. (En tono de pesar.) ¡Pero es que no hay! Vas a decirme que cada cosa en su tiempo, que no por mucho madrugar amanece más temprano, no corre prisa, mañana es otro día, que hay que aguantarse y otras cosas por el estilo. (Enérgicamente.) Pues bien, bien: ¿hasta cuándo hay que aguantarse y reque-aguantarse, digo yo? No, señor, eso ya no puede ser, y sanseacabó. El pueblo está harto de la tiranía. Le hace falta una república.

EFIMITZA.—Oye, pichón, aclárame una cosa, que yo, como mujer, vamos, soy dura de mollera y no la entiendo, con perdón: a ver, ¿qué ventaja sacaríamos nosotros de esa república que tú dices?

LEÓNIDAS.—(Asombrado por tal pregunta.) ¡Atiza! ¿Pero qué cosas dices, mujer? ¿Cómo que qué ventaja? Verdad como que dicen, linda cara-poco seso. Fíjate en eso, para empezar: antes que nada, si hay república, todos dejaremos de pagar los impuestos...

EFIMITZA.—¿De veras?

LEÓNIDAS.—De veras. Y luego, cada hijo de vecino cobrará un buen sueldo al mes, repartido igual entre todos.

EFIMITZA.—¿Palabra?

LEÓNIDAS.—Palabra. Mira, yo por ejemplo...

EFIMITZA.—Además de la pensión...

LEÓNIDAS.—Ya lo creo; la pensión es extra, la tengo con arreglo a la ley anterior; es mi derecho y sobre todo cuando hay república, los derechos son sagrados. La república es la garantía de todos los derechos.

EFIMITZA.—(Con gesto aprobatorio.) Así es como me gusta.

LEÓNIDAS.—Y en tercer lugar, también se hace la ley de la «moradora» (nota del traductor: quiere decir *moratoria*).

EFIMITZA.—¿La ley de la moradora? ¿Cómo es eso?

LEÓNIDAS.—O sea que nadie tendrá derecho a seguir pagando sus deudas.

EFIMITZA.—(Está tan sorprendida que se santigua.) ¡Virgen Santa, válgame Dios, Jesús, María y José! Si es así, ¿por qué no se hace más pronto esa bendita república, cielo?

LEÓNIDAS.—¿Pero tú qué te crees? ¿Que te dejan meter baza los reaccionarios? Claro que no se conforman tan fácilmente con lo de que nadie pague los impuestos. Eso salta a la vista, ¿no te parece? Si no, ¿cómo se las arreglarían para seguir comiéndose el dinerazo a cucharada limpia?

EFIMITZA.—Bueno... tienes razón... pero (Reflexionando más profundamente) hay algo que no acabo de explicarme.

LEÓNIDAS.—A ver.

EFIMITZA.—Es que... si nadie paga los impuestos, los ciudadanos, ¿cómo tendrán sueldo?

LEÓNIDAS.—(Luchando con el sueño que le está entrando.) Mujer, eso es cosa del Estado, a mí qué más me da: ¿el Estado para qué sirve, al fin y al cabo, para qué lo tenemos? A él es a quien le toca el deber de preocuparse de que los ciudadanos cobren a tiempo.

EFIMITZA.—(Iluminada.) Ah, bueno, entonces sí que caigo... ya ves que a mí no se me ocurría (tras una pausa, en que reflexiona). Pues, ¡ojalá se cumpla un día todo eso! ¡Quién pudiera verla con sus ojos, esa famosa república! (Leónidas empieza a roncar.) ¿Duermes, tesoro? (Leónidas sigue roncando.) Sí, se durmió.

Escena segunda

(Efimitza se tumba sobre un costado y se duerme ella también. En las cercanías se oye sonar lentamente la una de la madrugada: cuatro toques agudos para los cuartos, luego un toque más grave para la hora en punto. La orquesta está tocando un melodrama «misterioso». Algunos momentos de pausa, tras lo cual suenan a lo lejos tres o cuatro disparos y gritos apagados. Luego otros disparos, más numerosos y gritos más fuertes; los ruidos se repiten otra vez.)

EFIMITZA.—(Se despierta y se incorpora en la cama, mirando preocupada hacia la puerta y preguntando angustiosamente.) ¿Quién es? (Pausa.) ¿Quién es? (Pausa. Salta de la cama, se precipita hacia la

puerta y comprueba si está echada la llave. Lo mismo para la ventana, luego regresa, menos preocupada, y se vuelve a meter en la cama haciéndose la señal de la cruz.) A lo mejor lo he soñado. (Se acuesta y se vuelve a dormir. La orquesta sigue con el melodrama. Pausa. Nuevos disparos y gritos cada vez más fuertes. La mujer se precipita fuera de la cama, muy asustada.) ¿Quién es? (Pausa. Se dirige temblando hacia la mesa, busca a tientas las cerillas y enciende la lámpara; muy azorada, comprueba una vez más la puerta, se va de puntillas al armario ropero, le echa rápidamente la llave, como si hubiera encerrado a alguien dentro, y escucha con el corazón latiendo si se mueve algo al interior; luego mira debajo de las camas y por todos los rincones de la habitación, apaga la luz, se santigua y sube otra vez a la cama.) ¿Qué será eso? (De repente se oyen nuevos disparos y alboroto tremendo. Efimitza se baja de la cama y se queda de pie, pasmada de horror, escuchando. Otros disparos y nuevos gritos.) ¡Leónidas! (El ruido se repite.) ¡Leónidas! (Pausa, el ruido redobla en intensidad. La mujer, exasperada, se precipita hacia la silla, con la cual tropieza y se cae de bruces encima de la cama donde duerme Leónidas.) ¡Leónidas!

Escena tercera

LEÓNIDAS.—(Sobresaltado.) ¿Qué pasa?

EFIMITZA.—Leónidas, levántate aprisa, que hay fuego.

LEÓNIDAS.—(Despavorido.) ¿Dónde hay fuego?

EFIMITZA.—Levántate, que estamos en plena revolución. La gente pelea por las calles.

LEÓNIDAS.—¡Andá! Me estás tomando el pelo. ¿Pero qué se te ocurre, mujer?

EFIMITZA.—Hombre, si te digo que las cosas se están poniendo feas, hay pistolas, fusiles, cañonazos y gritos, Leónidas, ¿qué te voy a decir más? Un jaleo de miedo, palabra, me dio un susto que me muero.

LEÓNIDAS.—(Tratando de apaciguarla.) Chatita, que no pasa nada, ya sabes lo nerviosilla que sueles estar; es que como hablamos toda la noche de política, te habrás dormido boca arriba y vete a saber con qué disparates soñaste.

EFIMITZA.—(Impaciente.) Oye, Leónidas, a ver: ¿es que yo, ahora, estoy despierta o no?

LEÓNIDAS.—Hombre, chatita, eso lo sabrás tú mejor...

EFIMITZA.—(Picada.) ¿Conque esas tenemos? Mira que no me esperaba yo, pichón, con que fueras precisamente tú quien te pronunciases con tanta ilusión en contra mía; lo siento, pero te creía diferente. Pues sepa usted, don Leónidas, que soy una mujer despierta de verdad. Lo que he oído, lo he oído como lo oyes y te oigo. Es la revolución, con peleas en la calle y todo, ¿me entiendes?

LEÓNIDAS.—De acuerdo, chatita, pero no te pongas así, que no es para tanto. Dime: ¿desde que me despertaste a mí, hace un rato, volviste a oír algo?

EFIMITZA.—No.

LEÓNIDAS.—¿Ya ves? ¿A qué viene eso? Piénsalo tú misma, ¿eh?

EFIMITZA.—(Vacilando.) Bueno... qué sé yo... la verdad es que...

LEÓNIDAS.—¿Pues ves, chatita, ves? Si quieres, vamos a plantear las cosas de otra manera, a ver esta vez qué me cuentas. Muy bien, pongamos que ha estallado la revolución. Vale, ¿pero no sabes que nadie tiene derecho a disparar armas de fuego por la calle? Orden de la policía.

EFIMITZA.—(Casi vencida.) Bueno, pichón, no tengo más remedio que decir como tú, porque, por lo que veo, llamas al pan, pan, y al vino, vino y no hay manera de que te convenza nadie de lo contrario. (Se queda pensativa y después vuelve a dudar.) Sin embargo, lo he oído, te lo juro, oído y requeteoído. ¿Cómo iba a oír lo que no había? ¿Y qué es lo que he oído, si no era nada?

LEÓNIDAS.—Las historias por el estilo que he leído yo en mi vida, no tengo pelos en el cuero cabelludo como para contarlas. Verás: le gastas a alguien una broma. Eso pasa, ¿verdad? (En tono seguro de sí mismo.) Bueno, ¿y qué?, me vas a preguntar. Pues nada: el hombre, por ejemplo y verbigracia, por un no sé qué o no sé cómo, si está nerviosillo, por curiosidad, se clava una idea fija en el cerebro y no hay quien se la quite después; el cerebro se le mete a trabajar, total que da rienda suelta a la fantasía y después, de la fantasía a la hipocondría no hay más que un paso. Al fin y al cabo, por supuesto, acaba criando malvas.

EFIMITZA.—¡Qué barbaridad! (Admirándose.) Será como tu dices, tesoro.

LEÓNIDAS.—Verbigracia, a ti te está pasando lo mismo—una hipocondría pasajera—. No te preocupes... Vamos a desca-bezar un sueñecillo, ¿eh? Buenas noches, chatita.

EFIMITZA.—Buenas noches (todavía sin vencerse por completo, apaga la luz y se mete en la cama).

LEÓNIDAS.—(Tras una pausa.) No te vuelvas a acostar boca arriba, corazón, que vas a tener otra pesadilla. (Efimitza se vuelve de un lado. La habitación está a oscuras, la orquesta sigue tocando el mismo melodrama. Una pausa, tras la cual vuelven a sonar a lo lejos alaridos, gritos, disparos.)

Escena cuarta

EFIMITZA.—¿Has oído?

LEÓNIDAS.—¿Has oído?

(Los dos a la vez se incorporan aterrados. El ruido se acerca.)

EFIMITZA. (Saltando de la cama.) ¿Una hipocondría pasajera dices, Leónidas?

LEÓNIDAS.—(Despavorido.) Encienda la luz.

(Salta también de la cama.)

(El ruido se acerca.)

EFIMITZA.—(Encendiendo la lámpara.) ¿Mera fantasía, eh, pichón?

LEÓNIDAS.—(Temblando.) Estamos perdidos, chatita.

(El ruido es cada vez más fuerte.)

EFIMITZA.—¿Conque hipocondría, no es eso?

(El ruido va creciendo.)

LEÓNIDAS.—Hombre, por Dios, eso es muy peligroso. Pero, ¿qué será?

EFIMITZA.—¿Qué será? ¿Tú no te das cuenta? Revolución, Leónidas, combate hecho y derecho, salta a la vista, porra.

LEÓNIDAS.—(Asombrado.) Bueno, bueno, de acuerdo, que haya revolución y todo. Pero, ¿no te dije que la policía prohíbe disparar las armas en la calle?

(El ruido sigue creciendo.)

EFIMITZA.—(Temblando.) Prohibido o no, ¿qué más da? Ahí lo tienes. ¿Tú no te fijas?

LEÓNIDAS.—Sí, me fijo, pero no, mujer, no puede ser, no pega. Si están los nuestros en el poder, ¿a quién se le ocurriría hacer la revolución?

EFIMITZA.—¿A mí me lo preguntas? ¿Yo qué sé? (Ruido muy fuerte.) ¿Oyes?

LEÓNIDAS.—¿Dónde está el periódico? (Nervioso.) Que si es que hay revolución, debe salir entre las noticias de última hora. A ver: ¿Dónde está el periódico? (Se dirige hacia la mesa, da con el periódico, echa un vistazo a la tercera plana y lanza un grito.) ¡Ay!

EFIMITZA.—¿Qué hay?

LEÓNIDAS.—(Pasmado.) ¡Jesús! No es la revolución, es la reacción. Escucha. (Lee temblando.) «La reacción vuelve a alzar el gallo. Como un fantasma en las tinieblas, está al acecho, afilando sus garras y esperando la oportunidad de hartar sus apetitos antinacionales. Nación, ¡mántente despierta!» (En tono afligido.) ¡Y nosotros durmiendo tan tranquilos!

EFIMITZA.—Es culpa tuya, leñe. ¿Por qué no me leíste el periódico anoche?

(Estrépito muy fuerte.)

LEÓNIDAS.—(Anonadado.) Y de mí, todos los reaccionarios saben que soy republicano, que estoy por la nación.

EFIMITZA.—(Temblando y echándose a llorar.) ¿Qué hacemos, madre mía?

LEÓNIDAS.—(Tratando de dominarse, para alentarla.) ¡Animo, chatita! No tengas miedo...

(Gritos y disparos muy próximos.)

EFIMITZA.—Hala, pronto, échame una mano.

(Los dos quitan las sábanas de las camas y las ponen en medio de la habitación; luego vacían el armario ropero y la cómoda y preparan dos bultos grandes; obstruyen la puerta con las camas y los muebles restantes, que forman una barricada.)

LEÓNIDAS.—(Trabajando.) Vamos a la estación por detrás del jardín de Cishmigiú y muy de madrugada salimos en tren para Ploesti. Allá ya no tengo miedo; estoy con los míos, todos republicanos, ¡los pobrecitos!

(El ruido se acerca cada vez más.)

EFIMITZA.—(Despavorida.) Deja de trabajar y escucha. Pichón, pichón, ¿los oyes? ¡Vienen para acá, los bullangueros!

LEÓNIDAS.—Los estoy oyendo. (Temblando.) Y como me tienen ojeriza vienen aquí derecho a derribarnos la casa.

EFIMITZA.—(Le flaquean las piernas y se le hace un nudo en la garganta.) Calla, pichón, que me muero.

LEÓNIDAS.—¡Date prisa, por Dios!

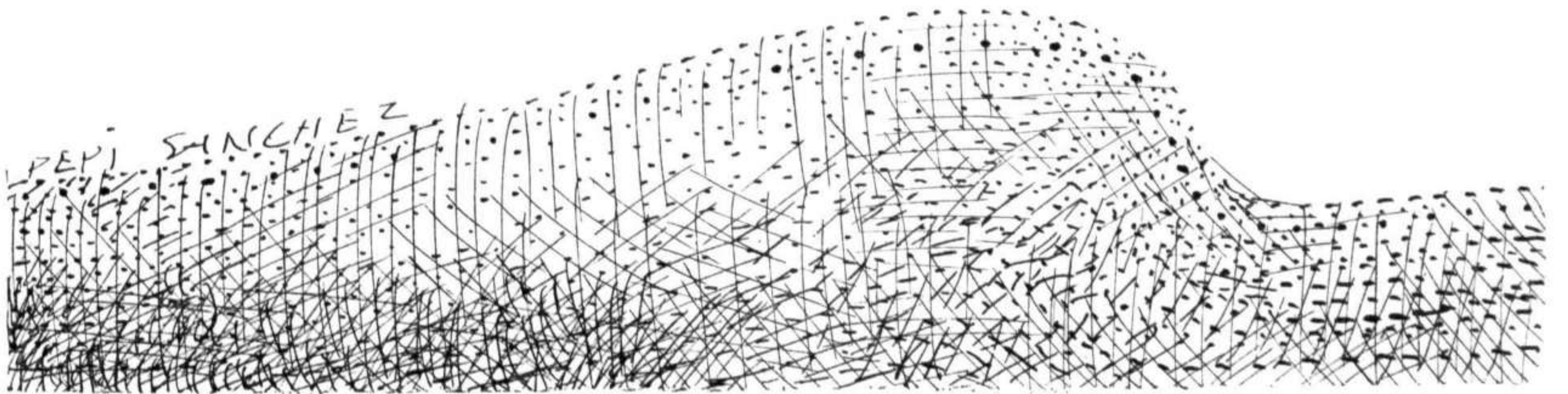
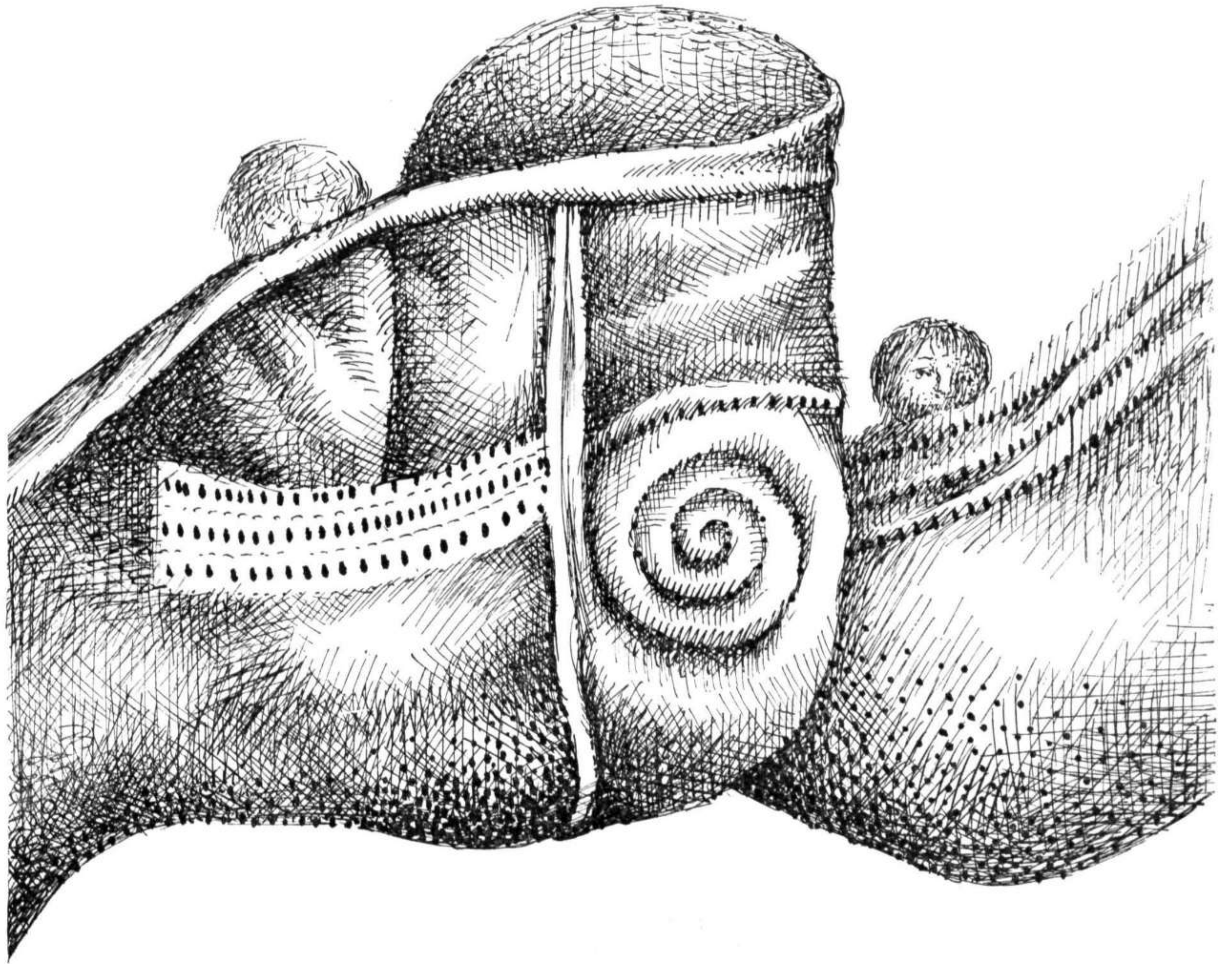
(El ruido se acerca todavía más. Leónidas cae de rodillas.)

EFIMITZA.—¡Que me muero de verdad, están en la esquina!

LEÓNIDAS.—¡Apaga la luz!

(Efimitza apaga apresuradamente la luz. El ruido se oye ahora bajo las ventanas. Los dos están petrificados de horror. Una pausa. Se vuelve a oír el ruido y luego unas llamadas en la puerta.)

EFIMITZA.—Están ante la puerta. (Con voz apagada.)



LEÓNIDAS.—(En un murmullo.) Estamos perdidos. No te muevas.

(Las llamadas se repiten con más intensidad. El ruido se aleja.)

LEÓNIDAS.—¡Escondámonos en el armario!

EFIMITZA.—Mejor sería dejar los trastos y salir por la ventana.

LEÓNIDAS.—¿Y si están ya en el jardín?

(Las llamadas redoblan y se vuelven impacientes. El ruido se aleja cada vez más.)

UNA VOZ DE MUJER.—(Desde fuera.) ¡Virgen santa, qué barbaridad!

EFIMITZA.—(Asombrada, pegando el oído a la puerta para escuchar.) ¿Cómo? ¿Qué es eso?

LEÓNIDAS.—(Apartándola.) ¡Chiss! No te muevas, ¡por Dios!

(En la puerta se oyen golpes cada vez más fuertes; el ruido sigue alejándose.)

LA VOZ.—(Desde fuera.) ¿Qué puñetas será eso? (Gritando a voz en cuello.) ¡Oiga, señora!

EFIMITZA.—(Asombrada.) ¡Leónidas, pero si es la chica, Safta!

(Los gritos y los disparos no se perciben casi.)

LEÓNIDAS.—¡Calla! La algazara parece alejarse.

(Golpes desesperados en la puerta.)

LA VOZ.—(Desde fuera.) ¡Abra usted, señora, que debo encender el fuego! (Una pausa. Los dos escuchan atolondrados, sin saber qué creer.) ¡Válgame Dios! ¡Qué mala espina me da eso! ¡Les habrá sucedido alguna desgracia a los señores!

EFIMITZA.—¡Pero si es Safta! (Quiere ir hacia la puerta.)

LEÓNIDAS.—(Cortándole el paso y sujetándola por un brazo.) ¡No abras por nada en el mundo!

EFIMITZA.—(Sin poder aguantar más, forcejeando.) ¡Suéltame, tengo que abrir. Si no, se mete este pedazo de cretinaza a gritar y es peor: nos pescan los bullangueros.

(La puerta está a punto de derribarse bajo los golpes.)

LEÓNIDAS.—(Comprimiéndose el corazón con ambas manos, en tono de suprema resignación.) ¡Abre!

EFIMITZA.—(Yendo de puntillas hasta la puerta, pregunta a media voz.) ¿Quién es?

LA VOZ.—(Desde fuera.) Soy yo, señora. Vengo para el fuego.

EFIMITZA.—(Vacila un momento, luego se decide y, apartando los muebles que obstruían la entrada, abre y dice con voz empañada por la emoción.) Anda, pasa.

(La habitación está a oscuras. Efimitza se queda en el umbral, aguantando a pie firme.)

Escena quinta

EFIMITZA.—(Muy excitada, en tono de misterio.) ¿Qué pasa fuera, Safta?

SAFTA.—(Entrando con un haz de leña.) Pues nada, señora, ¿qué ha de pasar? Lo de siempre. No he podido pegar un ojo en toda la noche. Se armó juerga en la casa del abacero, aquí mismo, en la esquina, y sólo ahora se está acabando la fiesta. Hace poco han pasado por aquí unos gamberros, iban para sus casas haciendo eses. Estaba también Naé Ipingescu, el alguacil, borracho como una cuba: daba voces y disparaba la pistola... ¿Qué le vamos a hacer? Costumbre de gente bruta...

LEÓNIDAS.—(Perplejo.) ¿Qué costumbre?

SAFTA.—Hombre, claro: se fueron de picos pardos por el Entierro de la Sardina de anoche.

EFIMITZA.—(Serenándose y recobrando la palabra, hacia Leónidas, burlona.) El Entierro, ¿te enteras, papanatas?

LEÓNIDAS.—(Animándose a su turno.) ¿Yo qué te decía? (satisfecho por el triunfo de su teoría): no tienes más remedio que darme la razón. El hombre, por ejemplo y verbigracia, por un no sé qué y un no sé cómo, nerviosillo como está, así, por mera curiosidad, se le clava una idea fija en el cerebro, luego el cerebro se le mete a trabajar y le da rienda suelta a la fantasía y después, de la fantasía a la hipocondría no hay más que un paso. ¿Te das cuenta?

EFIMITZA.—(Divertida.) Oye, tesoro, pero ¿no decías que la policía prohíbe disparar por las calles?

LEÓNIDAS.—(Con aplomo.) Mujer, ¿pero no oíste que en eso participó la propia policía en persona?

EFIMITZA.—Hay que ver, pichón, lo enterado que estás tú de estas cosas. Voto a Dios que no hay otro más listo. (Enciende la lámpara, los dos están muy contentos. Safta se queda pasmada al ver lo trastornada que está la habitación.)

Telón

ONCE POEMAS DE "OTESNITA"

JUSTO JORGE PADRON

GACELA DE AGUA

Transparente llegaste como gacela de agua,
que de pronto surgiese
en el bosque nocturno de mi cuerpo
y convirtiera mi prisión desierta
en fanal llameante.

Yo que he vivido
los tábanos del odio y la desgracia,
la desidia culpable,
mis inermes promesas y sus sueños.
Yo que he visto elevar catedrales de sombra,
vanidad o mentira, he conservado
la esperanza insaciable de aguardarte.

Vivamos este afán irrepetible,
sabiendo que después de nuestro fuego
tan sólo quedarán el miedo y la ceniza,
la desesperación, la lluvia y el olvido.

Abrázame, pues tan sólo tu abrazo
me da la imagen de la tierra, el agua,
el dominado espacio, la palabra y la música,
el resplandor caliente de la hierba,
tú, planeta único y azul, mundo mío.



EN LA DESPIERTA DICHA DE LOS OJOS

En las aguas del aire,
prieta de luz, me alcanzas
con la despierta dicha
de los ojos. Tu cuerpo,
tus solares caderas
incendiándome imágenes,
tensándome un ardor
desconocido, en fuga,
como si los sentidos
adquiriesen poderes
voracidad y vértigo.
Pechos que son topacios
con la dulzura y fuego
de las uvas al sol.
Cuerpo de la ebriedad,
yegua de espuma, noria,
frenesí inacabable.
Agua sedienta y fiera
en la piel del desierto,
mueves, creas sus olas,
despertando la vida:
Muchacha que haces tuya
la plenitud del mar.

UNIDAD EN EL FUEGO

Fulge como una antorcha
que en vez de crepitar atravesara
con hirviente ternura
la húmeda rosa abierta de la noche.
Es un mar de caballos
y labios sin medida,
un galope de sangre, tierra, fuego,
tumultuoso río
que hacia el abismo de tu vientre avanza,
retrocede y prosigue entre fiebre, espesura,
ramas, luz, sombras, greda,
y al final se convierte
en el solar aroma de la vida.



Dibujos de Svanberg

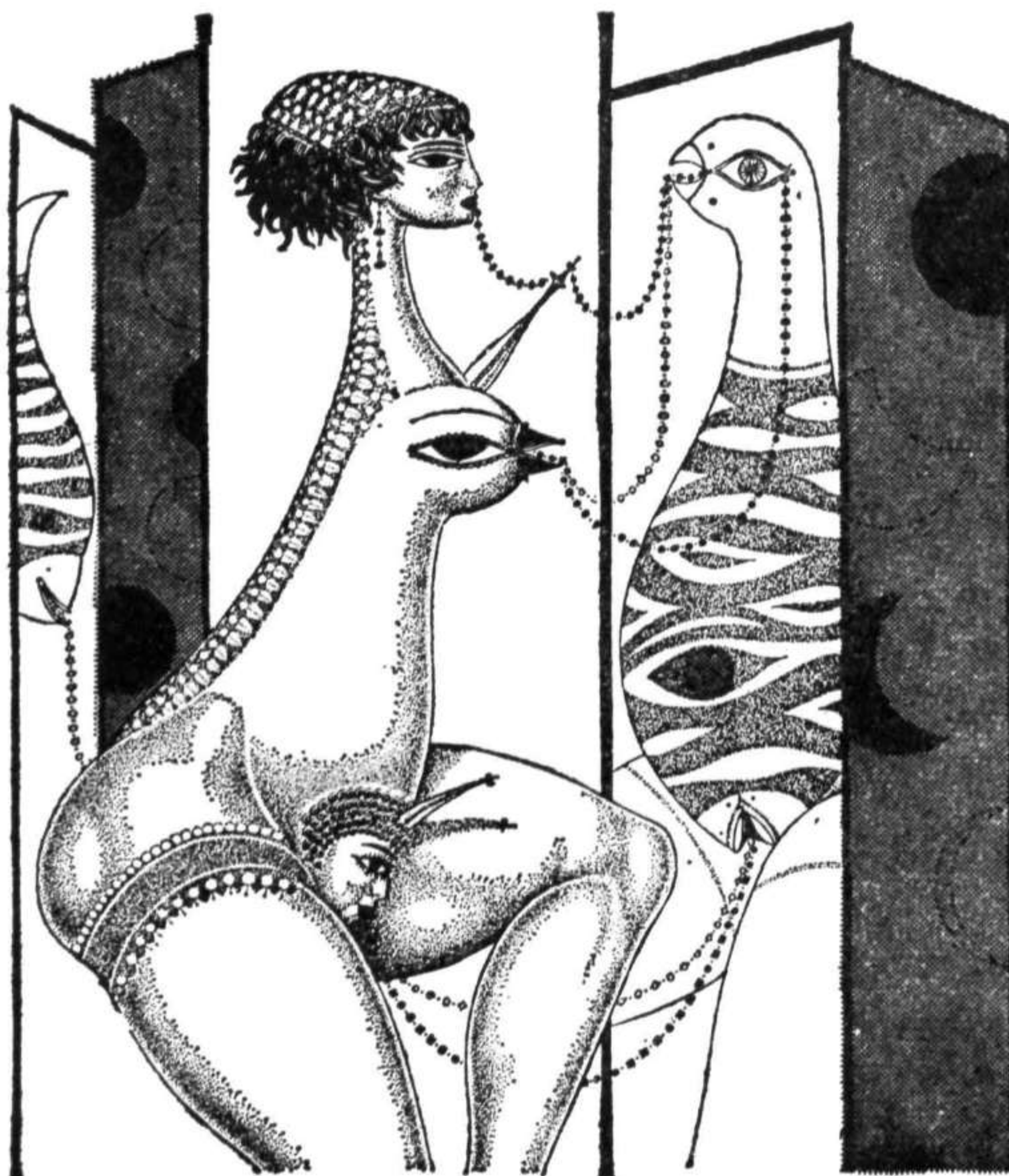


CIELO DE FUEGO

Jubiloso me quemo con tu cuerpo
como si fuera mi único destino.
Vértigo perfumado que me lleva
hacia un cielo de fuego alzado contra el tiempo.
Tus brazos repentinos me rodean,
me funden con la noche constelada.
Piedra inundada soy por tus aguas ocultas;
y no puedo saber si eres definitiva
o el mar fugaz en donde irremisible
me adentro y me diluyo hasta encontrar
el salvaje dolor de un gran vacío.

CONTRA TODOS LOS SIGLOS DE LA NOCHE

Contra todos los siglos de la noche
y la lejana vida del llanto más oscuro,
sintiendo el torvo hueco
de la salvaje amputación,
tropezando y cayendo en el cansado
fondo sin fondo de su ser perdido,
arrebatao y solo a él me aferro
contra todos los siglos de la noche.



SOLEDAD EN LA ARENA

Desciende la gaviota y se detiene
en el cristal del aire
como una lágrima que busca un rostro.

El aura de la noche
se acerca con estrellas. Abre el mar
un llanto sin palabras que le enseña la muerte.

Arboles humillados,
mordidos por la luz y la sal más sedienta.

Soledad en la arena. Crece el frío
de las primeras sombras.

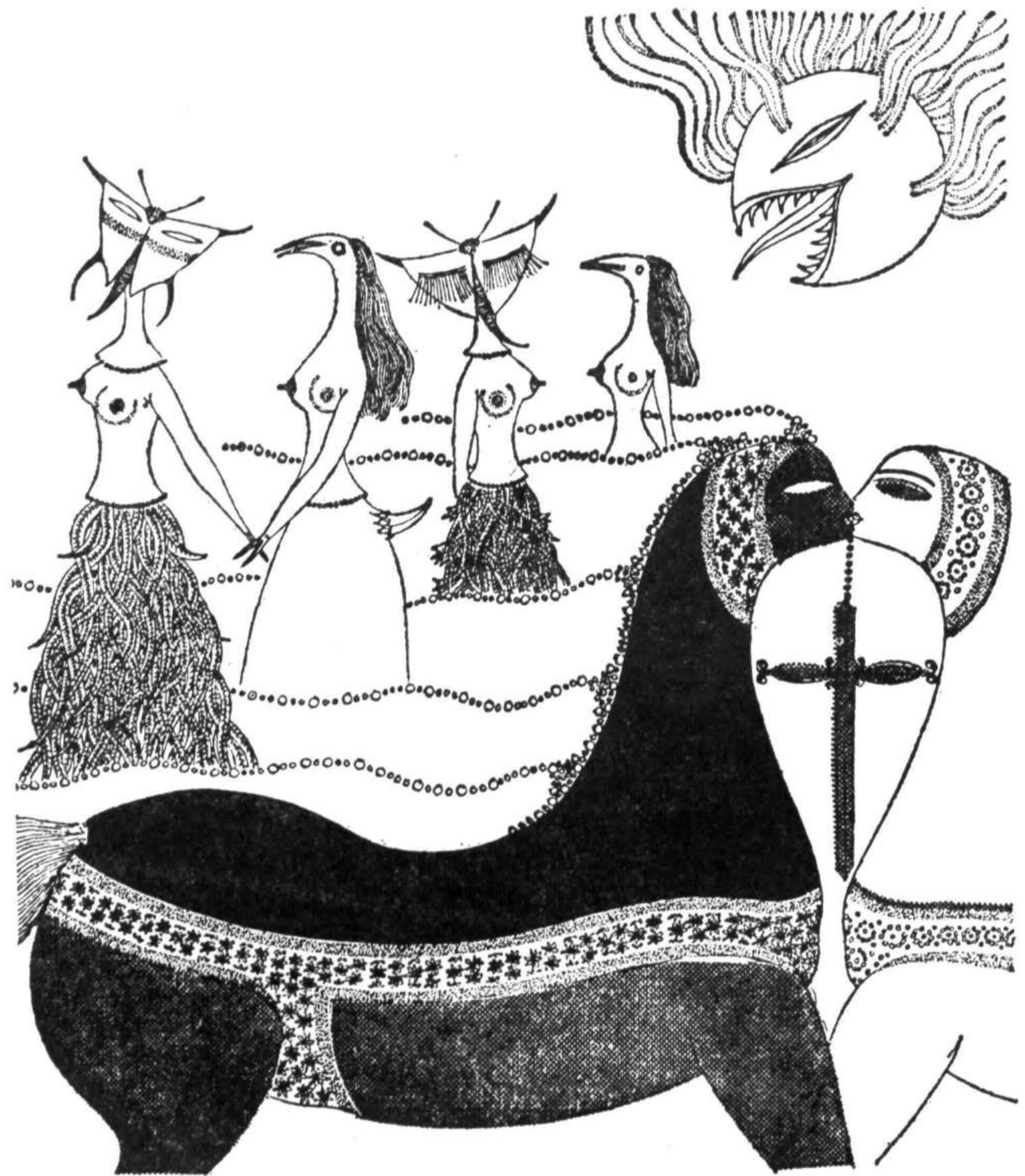
Solamente su ausencia
arde en la tierra oscura.

NOCHE DE LA AUSENCIA

Con una confusión de aguas oscuras,
de imprevistos ramajes y diluidas luces,
la noche entra violenta y enlutada.
Es su inquietud que fija
el tiempo inmóvil de lo ya vivido.
En mis oídos crece el ruido desolado
que me trae su ausencia, la única obsesión
de la que nunca me querré escapar.
La habitación aprieta contra mi pecho insomne
los derrotados muros, el silencio.

Una luz fugitiva se desliza en el techo,
aparición fulgente que se acerca y se evade.
Es su recuerdo, su sensual imagen
traída por el miedo.
Mi espera continúa siendo una abierta herida
en la pasión cerrada que me dejó su ausencia.
Como raudas luciérnagas en la noche total,
me asedian los lugares que juntos nos tuvieron,
la hierba que se ahondaba a nuestro paso,
el mar desalojado por los cuerpos desnudos,
las sábanas calientes por el goce radiante
de entregarse sin término...

Me propongo olvidar lo que ella fuera.
Abandono estas sábanas sufrientes.
Cruzo estancias de abismo.
Fulgura el frío, gira el sonámbulo viento
en la noche desierta. Caen imágenes rotas.
Voy sintiendo en mi piel esa hendidura



de la orfandad y el miedo, y como un náufrago
que apenas un instante emerge de lo oscuro,
persigo el aire:
ese cuerpo de anhelo que me falta.

LA ALIANZA OSCURA

Te pierdo por querer vivirme siempre.
Ahora es el momento de la total ausencia
porque no puedo odiarme al recordarte.

Tus ecos me redimen
y hasta elijo este escarnio y su desdicha
porque es alianza oscura que a ti me une.

Ya todas las palabras
resuenan en un ámbito cerrado.

Maldigo este destierro de patria destruida.

LA DISTANCIA INMOVIL

Los días cada vez más indefensos
se apagan en sí mismos,
pues ni preguntas ni deseos llaman
a esa sombra. La intuyo
permanecer inmóvil
a espaldas de su luz.
Un aire frío mueve la cortina.
La mirada se pierde
en la gris vastedad.
Nada busca ni espera.
Solamente se agota en la distancia
de lo amado vivido, de lo lejano muerto.

DESIGNIO

Creí en casi todos los prodigios
y en uno sobre todos.

Perdí.

Solamente me queda el fulgor transitorio
de unas pocas palabras aun no dichas.

La última y desolada incertidumbre.

NUNCA CON POSESION

Nunca ames con el ímpetu cerrado
de cualquier posesión,
ya que estéril sería lo que de ti creciese,
tan sólo sufrirías
por la callada muerte que le acecha.
Si todo cambia y nada permanece en lo que es,
no entregues este inconsistente anhelo
a lo que sólo puede ser la flor de un instante.
Tienes ante tus ojos todo el mar desplegado,
la iluminada tierra y su ventura.
Todo brilla, espejea en ti invocándote.
Vive su frenesí
mientras el aire esbelto de la tarde
llega benigneamente hasta tu frente alzada,
pues sabes que el amor y la belleza
no podrán perturbar tu nueva certidumbre.

A MEDIA TARDE

JORGE CELA TRULOCK

SUENA el timbre. La madre baja el periódico. Dice, padre. El muchacho se levanta. Había sonado un repiqueteo. Se acerca a la puerta y oye un canturreo. Sí, es él. Abre.

—Hola, papá.

—¿Qué hay, hijo! ¿Qué tal?

—Bien.

El padre va delante. Se acerca a la puerta del cuarto donde está su mujer.

—¿Qué hay? —dice jubiloso.

—Nada.

—No es poco. Estamos vivos.

—Sí.

El padre empieza a quitarse el abrigo. Algo desilusionado se da la vuelta y se dirige al cuarto.

—Toma, me echas el abrigo.

El chico lo pone a la entrada sobre un mueble que hay. Lo recoge y lo dobla mejor. Prefiere no ir al cuarto con los padres. El padre vuelve. Parece que no ha dejado nada ni ha cogido nada. Ve al hijo irse por el pasillo.

—¿Qué hay?

—Nada.

—Hace un día fresco pero bastante agradable. Cogí el autobús, fui al Ministerio a ver cómo iba el asunto. Me encontré con..., dice que están todos muy bien. Muy simpática, ¿ya sabes?, etc.

La mujer asiente, ¿atiende?, en cualquier caso cumple. Se quedan callados. Cuando la gripe fue malo aquello. Tú te quedaste, tú fuiste, tú. Después el hambre, los problemas, las bocas que tapar. Bueno, mujer, bueno, ¡este tirano!, los labios apretados, la mirada furiosa primero, desconcertada después. Una tristeza tremenda por todo el interior. La vida toda atrás, malgastada, gris. Sin poder recuperar nada del tiempo. Delante, poca cosa, lo que se vive en el momento. Todo por la jodía decencia. La buena conciencia reconforta mucho, cla-

ro, eso es fácil de decir y difícil de hacer. Se nace bueno, y no hay más remedio que cuidar la conciencia. La costumbre o la sangre; la misma vida, la educación o la herencia. ¡Bah! Se es, y se es de una forma determinada. Los chicos quizá tengan por delante algo mejor. He sido bueno con ellos...

—Hola, hombre.

—Hola, papá; ¿mucho frío?

Se levanta, coge dos vasos de vino y le ofrece uno al chico. ¿Tú quieres un sorbito? Anda, sí. No, ya sabes. Mujer.

Una vida entera renunciando a todo. Malo. Algo hay que hacer. Trabajar o reírse o moverse o dar saltos. No se puede estar así toda la vida, con desgana, intentando siempre sentarse en la butaca como mejor solución.

—Está bueno, sabes?

—Sí.

—¿Qué hay de comida?

Tal y cual. Estupendo. Hay algo que comer. Que no falte. Mañana será otro día con pato a la naranja y vinos de gran reserva como en los grandes tiempos, ¿cuáles? Y de postre, frambuesas con nata líquida, húmeda, pastosa, ligeramente endulzada. Para Navidades haremos un pedido de bebidas, turrónes y mazapanes. ¿Habrán uvas este año?, o pasas. Es igual, o pasas.

El estudio está encima de la mesa. Esta tarde cine y por la noche dormir; bueno, leer un poco y dormir, mucho, nueve horas, minuto a minuto, segundo a segundo para que la noche sea eterna. Para que se pueda pensar antes de dormir que nunca llegará el día.

—¿Cómo vas del riñón? ¿Te duele?

—Como las rosas.

La enfermedad siempre. Algo que choca constantemente en uno. Se cae enfermo y se tiene que recordar. Ahora estoy muy bien. Ni me retienta siquiera. El ré-



PILAR COMONTE.

gimen, el cuidado, la pastilla a cada comida, y no existe la enfermedad.

—Tardan los chicos.

—No, aún no es tarde. ¿Quieres ver si está la comida preparada?

El muchacho deja el vaso de vino sobre la mesa. Está mediado, lo bebe con mimo. Se va hacia la cocina. El padre le sigue. Caminan con un espacio entre ellos de seis o siete pasos. El chico poco a poco le saca más ventaja a su padre. Siete, ocho, nueve. Más no puede ser, cada uno llega a su destino. El padre cierra el baño. El hijo pregunta si tardará, o si está ya la comida. Sí, claro, lo que falta no es nada. ¿Han llegado todos?

Cuando pasa por el baño el padre ha cerrado el grifo del lavabo. El muchacho cae en algo y espera.

—¿Esperabas?

—No —y pasa.

El padre se va hacia la mujer; el hijo entra en el retrete. Se mira, no se queda muy conforme y observa el calorcito que suelta la orina.

La mujer da los últimos toques a la comida. Si tuviera un poco de..., haría... No se puede tirar tanto de la cuerda. Ya viene. No es malo, pero es todo tan triste. Si le saliera ese asunto. Unas cortinas y una lavadora. Vaya, no estaría mal.

Casi empieza a alegrarsele la cara, pero no. No saldrá. Paciencia. ¿Más?

En el cuarto de delante la madre, el padre y el hijo esperan. Ahora van a tardar y se va a armar. La madre está nerviosa, el padre mira para el reloj, o todavía no. (Mira el reloj o no lo mira.) La madre quizá piensa que lo mira o lo recuerda. El chico está empezando a sentir por la tripa —¿el frío es también culpable?— que se acerca el momento de algo.

—Pues no hace mal día —dice el padre.

Ahora callan. El muchacho al ver a su padre mirarle hace un gesto leve. El vaso de vino ya no tiene nada. La comida está preparada. Tampoco es tan tarde. Estas chicas tardan. La mujer se sueña, el hombre la mira. Ve sus ojos brillantes. Parece que se avergüenza, y mira para otro lado. Surge la frase que ni el pensamiento quisiera que surgiera: con llorar...

—Tardan las chicas.

—Sí—dice la mujer en un hilo, muy quedo. Un suspiro que empezaba queda ahogado. Se mira las uñas de una mano y con las de la otra se retoca algún pellejito. No se atreve a levantar la vista.

El marido está serio. Mira el reloj y dice:

—Qué raro.

—Se habrán entretenido—le dice el hijo. Del esfuerzo, una carrera de la tripa le traiciona el interior. Se le retuerce todo por dentro aunque el exterior está tranquilo—. No tardarán, seguro que no tardarán.

Trim, trim. A la madre se le alegra la cara un instante, aunque el timbrazo le ha desatado más los nervios. Las cortinas están viejas; las paredes, sucias; los trajes que llevan, gastados. Serán las dos, será la mayor, será la otra. Un instante de media serenidad.

El muchacho abre la puerta. Es la mayor.

—Hola.

—¿Han llegado todos?

—No, falta...

—¿Y papá?

—Ya ha llegado.

—No..., ¿cómo está?

—Sí, parece que está un poco...

Callan. Entra en el cuarto. Besa a la madre, besa al padre. Dice: el autobús. Qué cola. Falta la otra, la más pequeña. Viene de la facultad. Se va a armar. Es una pena que no hayan llegado las dos, o al menos primero la otra.

—Si quieres vamos comiendo.

—No, vamos a esperar un poco.

La muchacha se ha ido del cuarto pisando suave. Si no tardara mucho... En el dormitorio deja el abrigo en una percha y el bolso encima de la mesa. Mira el cuadro con el retrato del novio y sonríe. Se acerca la mano al pecho y se encaja mejor el sostén, inconscientemente.

El novio ya no estaba en el pensamiento. O ha engordado o le llega pronto la menstruación. Por el pasillo se acerca al baño. Tarda un poco en salir. De nuevo en el pasillo se frota las manos. Se las termina de secar. Inicia el regreso al cuarto de la reunión, de la espera, pero se vuelve hacia la cocina.

—Hola, ¿cómo está?

—Muy bien, ¿y usted? Qué maja...

Se cuentan lo que hay de comida. Hablan de la línea. La asistenta se ríe de la suya. Ya me hacía falta adelgazar, y no paro, me canso mucho tan gorda, no adelgazo nada. Ya me gustaría mucho. La chica se acerca a la ventana, aparta el visillo de cuadros azules y blancos y mira. Se interesa en algo, echa la cabeza hacia la izquierda, más, más, tropieza en la pared.

—No veo, no puedo.

La mujer se acerca.

—¿Qué pasa?

—Nada, no sé, era algo.

¿Estaba desnuda? No, no puede ser. ¡Qué barbaridad!

—Una vecina, ¿verdad?

—Sí.

—Es una nueva de enfrente. No hace falta que me lo diga. Debe ser una sinvergüenza. Jesús, lo que se ve hoy.

El ascensor está subiendo. Desde dentro uno, con las manos, lamenta haber empezado a subir un instante antes de que ella llegara. La muchacha mira el reloj y se echa a andar por las escaleras. Qué culpa va a tener si el autobús ha tardado. Siempre hay que estar con estas cosas. Ya soy mayor, qué caramba, y no vengo de divertirme. No son muchos escalones, pero después de estar dando tumbos toda la mañana pesan. Bueno, ahora a aguantar malas caras. Anda, dile que traiga ya la comida. Están muy mal los autobuses. Sí, pero éstas no son horas. Claro. Las tripas necesitan la comida más que nunca. Siempre tiene que haber líos.

—Que lleve la comida, por favor.

—¿Ya ha venido?

—No.

Trim, trim, trim.

—Ya está.

El muchacho vuelve al comedor más alegre. Ya está ahí. Hale, vamos a sentarnos. La puerta se ha abierto y se ha

cerrado. Pasa, saluda quedo. Está delante de la hermana mayor.

—Pasa tú primero.

—Anda, tonta, no seas boba. Papá no se come a nadie.

—Será a ti.

Entra y saluda. Da un beso a cada uno. La chimenea de leños está apagada, la estufa encendida, y se nota cierto calorcillo.

—Hola.

—... el autobús.

Es un instante de tensión, así ha resultado. La muchacha ha salido casi corriendo. Avergonzada de tener miedo, no de haber llegado tarde.

—¿Pongo la estufa hacia aquí?

—Ponla, sí, mejor. Estaremos más calientes.

Prefiere entretenerse y esperar a que su hermana se siente. Que no sea la última. Ya se la oye por el pasillo. Coge a la mujer por el camino.

—Buenos días.

Se hace a un lado.

—Hola, señorita.

Le hace un gesto con la cara y mira el reloj. Llega al comedor, se sienta. Aún está de pie su hermano. Ha encendido la estufa. Se sienta ella, se sienta él, llega la comida. Humea una bandeja alargada y algo honda. El padre comenta el buen olor. La mayor intenta averiguar el contenido por causa de la línea. El muchacho empieza con el pan, da agua, pide vino a una de las hermanas, la mayor, que está cerca del padre.

—¿Quieres vino?

—Tengo, gracias —dice el padre.

No veía con la servilleta. Puré de lentejas, con sus picatostes por encima. Todo está bueno. El estómago ya no puede más. Me echaré un poco. No me echas mucho, bueno, bueno. Están muy buenas. Hay que comer de todo, es lo más sano. ¿Quieres más? Sí, gracias. Así da gusto.

—¿Qué tal por la facultad?

—Como siempre.

—No contáis nada, hijos. Estoy en casa todo el día y no contáis nada.

El muchacho no tiene nada que contar, ha estado en casa estudiando.

—Váyase, váyase. Gracias, ya la llamaré.

—Cuando quiera.

Las cucharas con ganas y con desganas van del plato a la boca, van y vuelven.

—No sé, pero parece que el director está de acuerdo con la forma de enfocar el asunto.

—Ojalá. Parece buena persona.

—Ya veremos. Por mal camino no va.

A la tarde al cine. En cuanto se queden traspuestos con la siesta, se larga. Luego vendrá el novio y pasará desapercibida la salida y la entrada. En casa de un amigo. A preguntarle unas cosas de tal asignatura. Tiene que coser algunos trapos. La mantelería la dejará para mañana. Podría lavarse la cabeza. A ver si me arregla la resistencia del secador. Primero a estudiar y luego al centro social a revisar el asunto de los albergues.

La comida está buena, está mala o está regular, depende del gusto de cada uno, del hambre. Las cucharas en un momento dado están en el aire, entre el plato y camino de la boca. Los vasos tienen luces, reflejos, pequeñas bombillas espejeando en la superficie del vaso, según se mire desde aquí o desde allá. Los pies se mueven debajo de la mesa, encima de la alfombra. Ahora los tienen cruzados a la altura de los tobillos tres de los cinco. Una de las chicas tiene juntas las rodillas (las rodillas siempre juntas, siempre juntas, siempre juntas, una letanía más), y a partir de allí, de las rodillas, abiertas y cada pie sujeto a cada una de las patas delanteras de la silla. El muchacho tiene las piernas en lo alto, su cuerpo hace una ele, no un cuatro. Enfrente está el baldosín que pone «en esta casa», etc., colgado de una cuerdecita a un clavo. El muchacho baja las piernas y suena un golpe seco en el suelo, en la alfombra. Todos miran para él. El chico se disculpa. Siempre estás con esas cosas. Cuándo sentarás la cabeza.

La mujer ha abierto una ventana del pasillo, se siente algo del trájín del patio. La garrucha de la cuerda de tender suena claramente en el comedor.

—¡Qué trabajadora! Así se verá. Está levantando su casa ella sola. Debe tener todo tan arreglado.

El chico alarga el brazo, tira del cajón y coge pan. ¿Quiere alguien más? No,

un gesto o ninguna contestación. Nadie quiere pan de momento. Los trozos cuando más están en su tercera parte.

—¿Cómo estará nuestro viajero?

—Bien, no creo que tarde carta de él.

Buen chico; como todos; los mejores; no es muy listo, pero es bueno; es tonto; es tonto y malo. No hay tonto bueno. Egoísta, lleno de razón, con la cabeza cuadrículada por su carrera. Cuanto más lejos esté, mejor; ojalá llegue pronto el día de su vuelta; en Navidades lo tendremos aquí; que venga cuando quiera.

—Termina, mujer, que ya viene el segundo plato.

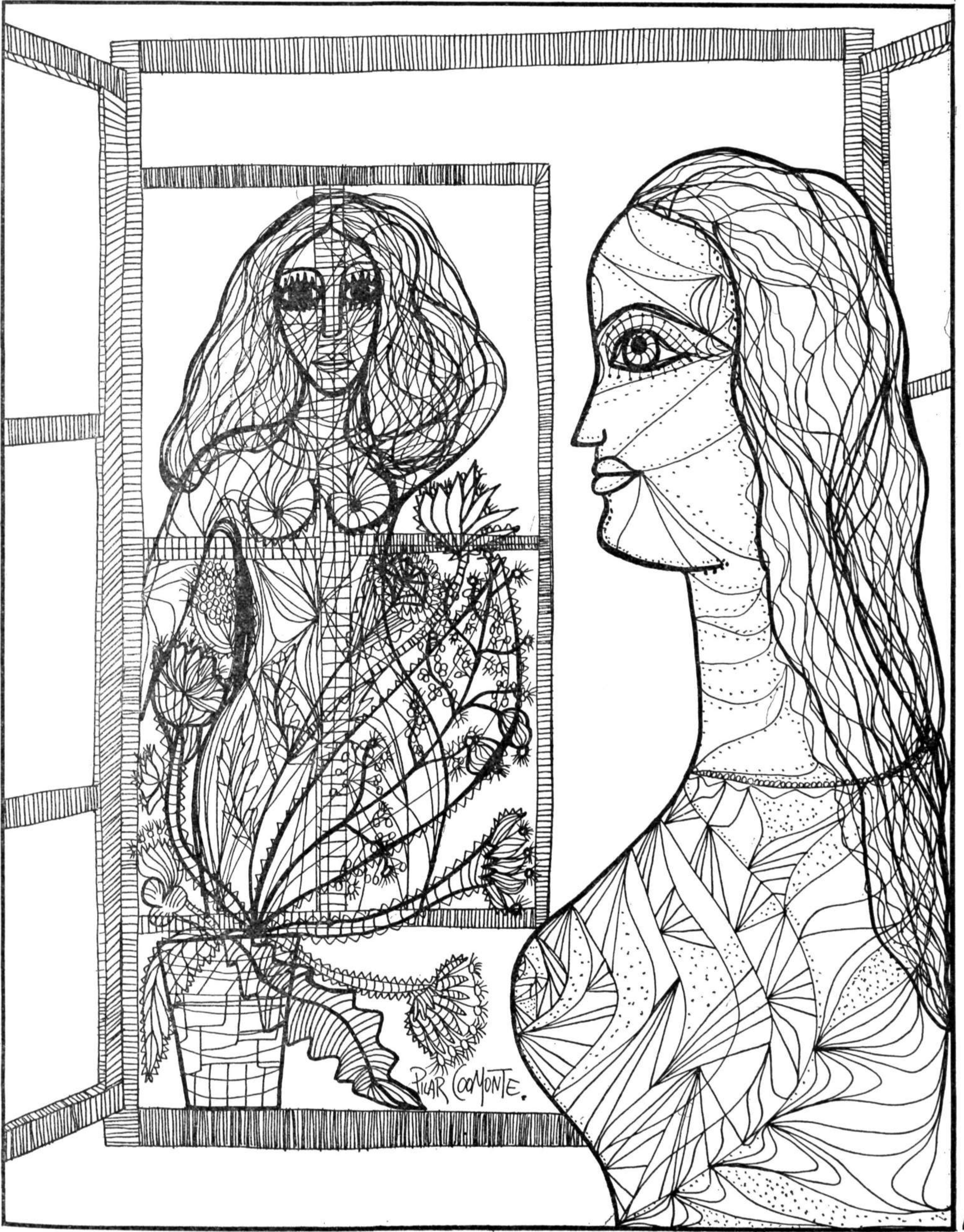
—No puedo, se me pone una cosa aquí —se señala la garganta.

Porque es ella, si fuera yo ya estaría el lío. Anda, haz un esfuerzo, te queda muy poco, hay que comer de todo. Qué más da. Esta tarde al cine. O quizá mejor hablar, ir a hablar un rato con un amigo, y el dinero para tabaco. Ya falta poco, dos cucharadas y lo acaba. La mujer va retirando los platos soperos, debajo quedan los llanos. Carne, filetes con una salsita. Uno por cabeza. De muy parecido tamaño todos. La madre mira la fuente e intenta escoger, y en la cabeza este para..., ese para..., aquel...; pero es igual. Que a ella no le toque nervio, si no la arma; ese. La madre comienza a servir, pasan los platos. La mayor deja una cucharada de comida diseminada por el plato para que parezca menos y algo en la misma cuchara.

—Como siempre.

La muchacha hace un guiño gracioso, y parece que se olvida pronto la cosa. La conversación se anima. Todos los días lo mismo. Las mismas palabras. Los mismos dichos. Las mismas ingenuidades familiares que todos conocen, que todos ríen. Un malestar se aísla solo, encima de las cabezas. A nadie pertenece. Vive independientemente. La mujer siempre tropieza en la esquina del aparador, no le caben las carnes y para pasar debe apretarse. El cuerpo por ese lado debe tener alguna señal o callo, la pared tiene un pequeño metido que se agranda mínimamente cada día al apretar la madera del aparador contra la cal. La mayor, después del primer tropiezo de la gorda, se acuerda del problema y se arrima un poco a la mesa. Las tetas le quedan encima del plato. Todos miran, pero nadie ve. Una hija no tiene pechos, una hija no tiene pechos, una hermana no tiene pechos. (Otra letanía.)

La comida es la de todos los días. La hora del aperitivo sin aperitivo pudo



ser movida, pero al fin todo no pasó de un ligero nerviosismo. Se espera la comida con ganas de que llegue, de que llegue algo que parta por en medio el día, y nada más empezar, a los pocos minutos, la tarde se presenta eterna, larga hasta la noche. Por el camino, la merienda ayuda, pero cuenta poco. Hasta la noche normalmente no volverán a verse las caras de siempre, cada uno en su puesto a esperar la sopa, la verdura, el huevo, acaso las croquetas, algo de pescado. La tarde delante, delante, inmóvil. Un minuto, un minuto, ya quedan dos minutos menos. La tarde siempre hacia lo gris, agrisada, penumbrosa, fría, inhóspita. El cuerpo levemente fresco, levemente cómodo. No es la tarde de hoy, son tantas tardes iguales. Un día van a organizar un pinacle benéfico, seguro; esa tarde será diferente. Es toda una preparación para la noche de después de cenar, la noche de dormir.

Cuando se levanten de la mesa sólo podrán pensar los que tengan algo que pensar, que hacer. Toda la casa es depositaria de un hastío, de un aburrimiento común, general. Si alguno consigue variar, cambiar la rutina por un rato de alegría, la casa mantendrá más vivo ese color gris que a todos domina, que los baña.

—¿Tienes que salir esta tarde?

—No...; estoy cansado además. Dormiré un poco la siesta. Luego veré unos papeles—se toca el bolsillo, están—, unos papeles. Nada, un rato, para entretenerme.

—Merendaremos.

—Sí, claro.

Pocos proyectos. La comida se retira. Después no habrá nada. Luego se hace algo, sí, pero no hay nada. El cuerpo quiere saltar, pero se queda quieto. En cualquier lado habrá cosas, líos, salidas, horribles pecados, pero aquí no, aquí está todo quieto. Un pequeño reloj marca el tiempo y no nos deja hacer nada. Alguna luz quiere de cuando en cuando iluminar un poco la escena, pero es muy fugaz su esperanza, muy larga su espera. Además, llega de improviso y cuando te quieres dar cuenta pasó. Su ilusión, ya muerta casi antes de nacer, deja un regustillo malo en el interior, no ayuda, al revés. Se podría iniciar una conversación, pero, ¿de qué? Se podría ir a algún lado todos juntos, pero, ¿por qué? No, cada uno a lo suyo, que no es nada, y lo de todos sumado también es nada. Mañana será otro día.

La mujer recoge los platos, y mientras se empiezan a pasar la fruta.

—Come una naranja.

—Es un aburrimiento. Bueno, no, no tengo ganas.

—Son buenas las vitaminas. La vitamina C es buena para el catarro.

—Sí, es que...

Deja de insistir. Ni pierde uno ni gana el otro. Todas las batallas quedan siempre en tablas. No hay vencedores ni vencidos; sólo lucha, siempre.

El padre enciende un pitillo. Se queda con la cerilla en la mano. La mujer le ve. Un cenicero. En un instante aparece encima de la mesa a la izquierda del hombre. Gracias. Estaba por algún lado al alcance de una mano.

—Hemos comido bien. Estupendo.

—No, pero es que está tan caro todo.

—Bueno, que no falte. Hay que dar muchas gracias.

¿A quién? ¿Por qué? El chico levanta las piernas, toca algo, perdón. Se miran, nadie dice nada, si acaso se nota alguna extrañeza... Creía que había dado a alguno en el pie. Si te estuvieras quieto... Baja las piernas despacio y con cuidado hasta el suelo. El cuerpo está quieto, disimula. Lo hace tan bien que podría ser causa de sospecha.

Es igual todo. Que sea la tarde larga o corta, buena o mala. Te sientas, estiras las piernas, echas las manos a la nuca y las cruzas, por ejemplo, y pasan unos segundos primero, después minutos; si aguantas pasan horas. Luego viene la cena y después a la cama, a dormir.

LUCIO MUÑOZ





TANUA EGINA

Con el tiempo y el polvo reconstruyo tu imagen,
ese alarido que cuelga de la noche.
Con el temblor lejano
que estremece la hierba,
con el dolor humano,
con las fibras del viento
y la carroña, que me encuentro a mi paso.

Con girones de cobre, madreselvas,
destrozos de lagarto,
florecillas, gusanos, quemaduras,
un vientre y una mano,
una luz que se pierde entre mentiras,
nuestro común pasado;
común, tanua, cuchillo,
común, seco, pasado.

Sin el agua y la sal,
con el olvido,
con el hollín y el cuarzo,
tu leve cuerpo Tanua, negro,
tu verde aliento Tanua, opaco.
Y aquel cuchillo gris en el silencio,
en el asombro humano.

Lucio Trujano



LA EROTICA DEL LENGUAJE

EN ALEJANDRA PIZARNIK
Y MONIQUE WITTIG

NURIA AMAT

POR AMOR AL LENGUAJE DE LOS
CUERPOS: ALEJANDRA PIZARNIK

(*Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas*) (1)

Siglo XX. Punto de partida de un lenguaje que, en cierta forma y como en su día consiguió Teresa de Avila, revolucionaria lo anterior.

El amor, tal y como se entendió hasta ahora, tambalea en su elevado pedestal. De manera semejante a una cariátide levantada en mármol para decorar un templo por los siglos de los siglos, el peso hueco de la mujer quiebra los moldes ornamentales. Divisando el mar las cariátides pierden su función de aseguradas columnas y se disponen a volar. La escultura dispuesta a modo de obelisco y el obelisco dispuesto a modo de pene erecto, articula sus miembros, acecha su sombra, observa su entorno y decide introducir su mirada en la tierra. Se integra en el mundo, en la historia, en la cultura y, cómo no, en el texto:

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.

(1) PIZARNIK, Alejandra: *El deseo de la palabra*. Palabras iniciales de Octavio Paz. Epílogo de Antonio Beneyto. Barcelona, Ocnos, 1975.

La mujer recupera el cuerpo. Lenta y silenciosamente. Insatisfacción de los deseos del cuerpo de la mujer. Primeramente, la voz. Cordón de alarma. *Un canto que atravieso como un túnel*. Pero no una, sino mil voces que intentan responder a: ¿qué soy yo? Búsqueda de la identidad. Segunda vuelta al primer descubrimiento. Redescubrimiento del cuerpo a la vez que toma de conciencia. Deseo de la palabra:

¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

¿Una nueva sensibilidad? No. Trabajo de escucha. Interrogación calculadora y precisa de todas y cada una de las células erógenas del cuerpo. El placer de sentirse en el cuerpo, en el texto. Placer, evidentemente, no exclusivo de la mujer. Barthes lo reconfirma: «El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas—pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo» (2). ¿Las ideas de quién? La voz del cuerpo carece de ideologías. Habla, vuela, choca, entra. Rompen el hilo. No se apropian, es propia. Habita y germina en una morada

(2) BARTHES, Roland: *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pág. 26.

dividida en tantas pequeñas moradas como partículas microscópicas viven en la carne. Sumergida desde siempre, ahora sale a flote envuelta en su velado mundo submarino. Voz y voces que en lugar de ver el mundo exigen que el mundo sea visto a través de ellas. Yo no veo ya el mundo, el mundo me ve. Gris. Acuosa. Vacía. Insegura. Silenciosa. Pájaro. Sombra sola. Alejandra es sólo un nombre, debajo está la verdad. El Yo de la escondida materia, interiorizada, muerta a veces, y en apariencia letárgica. Como la noche, resucita en el mundo de los sueños, de la fantasía indecible. Vivir hacia abajo, hacia adentro, y crecer en contacto con la tierra. Recorrer los laberintos del cuerpo y desafiar una y mil puertas cerradas. Y luego, beber, saciarse del lenguaje a la manera de mágico elixir que invita a crecer como un gigante, a disminuir como una muñeca sin habla. *Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje.* Mundo que crea figuras con los dedos, nombres con las entrañas, palabras con el sexo:

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor de los huesos, el lenguaje roto a palabras, poco a poco reconstruir el diafragma de la irrealidad.

La caída de Eva, la recaída eterna de Alejandra, la tumba de la mujer. Partiendo de ahí, del más adentro, hay que volver a ser fuera de la memoria humana. Recorrer la distancia mínima que une y separa el pie del otro pie. Unión en el centro mismo del centro. El país secreto de la sinrazón donde no existe más lenguaje que el silencio. Callada por la historia y en la historia, la mujer habla y ha hablado en y por boca de otros. Es aquella y la otra, y la de más allá y, finalmente, no es nada cuando sorda ante el barullo de lo establecido se deja tragar en el sonido de la realidad. La realidad del otro. Pero si se escucha: ¿hay algo que cae?, ¿algo se precipita?, ¿algo se vive independiente de mi vida?, ¿algo, que no es propiamente un sonido ni una voz, habla? Entonces:

Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

Un rumor prohibido que surge del más profundo silencio, suena a alas de pájaro y a murmullo de manantial cantarín y ligero. Desafío al silencio. Ya hay algo que decir. Algo hueco y hon-

do como un vaso que obliga a situarse bajo el caño de la fuente para que el agua riegue los conductos castigados del cuerpo. Se espera. Se bebe. Se vuela. Se dice:

Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio.

Por tanto, Alejandra no habla, se lanza como una nota imposible, se moldea y modula acorde al cántico de su voz. Se transfigura. Sus palabras no bailan cual mariposas sujetas en la forma de un poema. Cuando se alarga, mece, ama, salta o vuela, no baila. Es el baile. Es el cuerpo del texto, no el texto. No toma la palabra, es la palabra y:

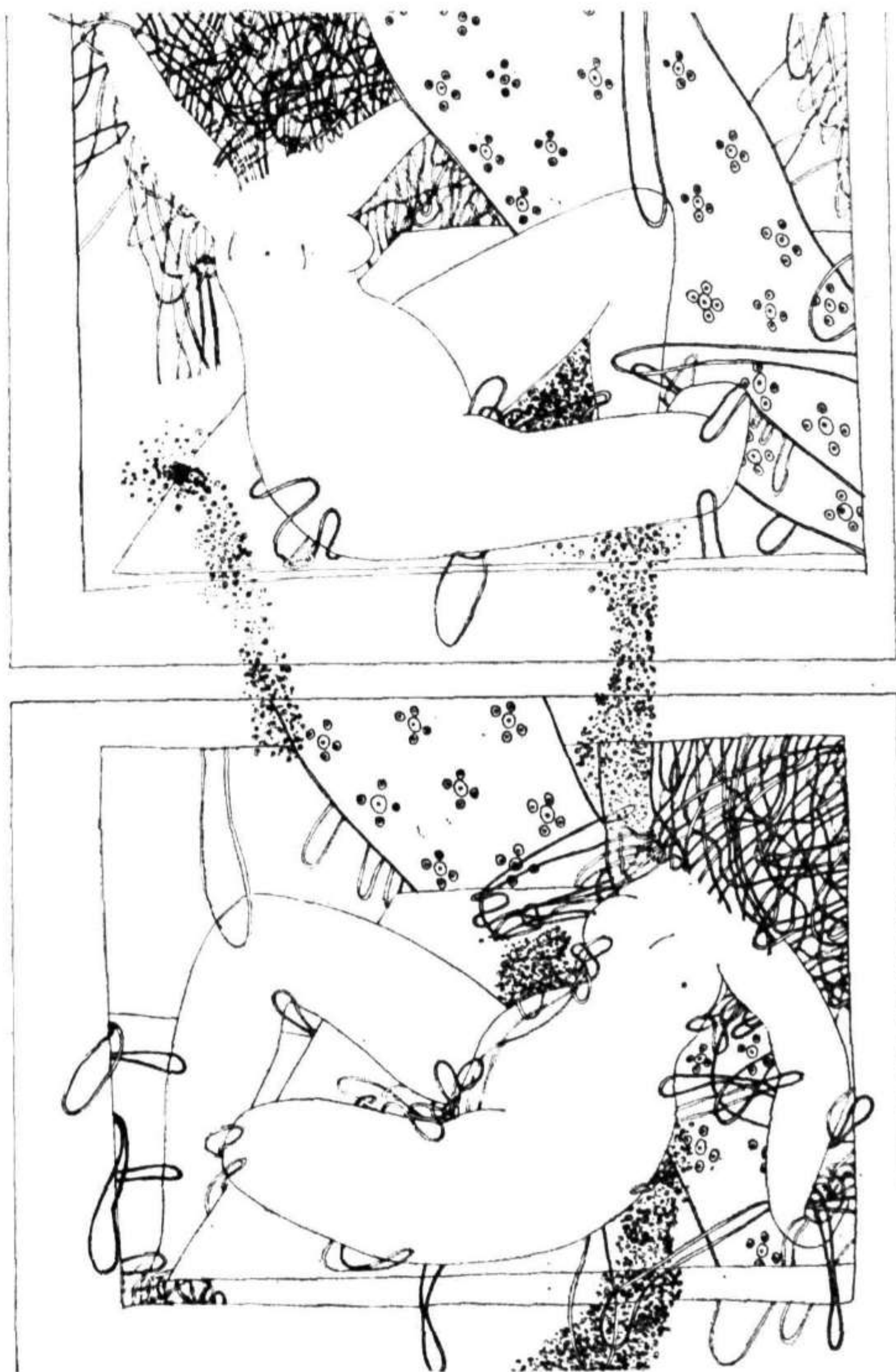
Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme.

Habitante de lo negro, hace suyo, interioriza el ilimitado credo de la oscuridad. Utiliza, o nunca mejor dicho, crea el lenguaje de lo no dicho ni pensado. Como la primera niña o reina loca de la tierra todavía no es tiempo de dar nombres a los nombres. Los nombres de las cosas que están no sirven para hacer suyo cuanto ya les pertenece. Los nombres esenciales que la identifican exigen, antes de ser nombrados y sabidos, ser sentidos y reconocidos como tales. Hacerse y rehacerse en el lenguaje a modo de acto de amor. Dando y recibiendo frases que son gestos sin dueño. Convirtiendo los sentidos en infatigables sensaciones. De afuera hacia adentro, y viceversa, fluctúa su locura. La locura de llamarse yo por primera vez:

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo...

... Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada; habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh, habla del silencio.

Rey del paisaje prohibido, el silencio viene a ser el motor que impulsa la cadena de deseos. Mis deseos inventan



Dibujos de Bixby

nuevos deseos. Mi cuerpo conoce nuevas formas. Quiero resucitarlas, descubrirlas, decirlas simplemente. Que no soy una, sino todas las formas que continuamente surgen y se configuran en tantas otras diferentes. Puedo ser un pájaro, una madre, una niña, o tan sólo un útero que se satisface perdiéndose en sus secretos. Puedo. ¿Y por qué no escribes? Recupera la escritura como recuperas tu cuerpo, y también, recupera tu cuerpo a través de la escritura. Tu desorden es un orden. Otro tipo de orden, claro, el tuyo. Como también hay otro tipo de sexo, tantos. Abandona tu vergüenza. Písala. Muéstrate tal y como eres, como sientes, como hablas, y luego sigue hasta el fin, hasta el fondo de ti misma. Tú y tu espejo roto de cien-cienta. Cada fragmento es parte del camino, parte de tu cuerpo, cuerpo de tu cuerpo. Empieza, primeramente, uniéndote a ti y en ti misma como en un íntimo y secreto *puzzle*:

¿Cómo empezó esta historia? Es lo que quiero indagar, pero con voz solamente mía y eliminando todo designio poético. No poesía, sino policía.

Como una madre que no quiere dejar irse de sí a su niño que ya está nacido, así su absorción silenciosa...

Recuerdo. Una noche de gritos. Yo subía y no tenía posibilidad de arrepentirme; subía cada vez más alto sin saber que llegaría a un encuentro de fusión o si me quedaría toda la vida con la cabeza clavada en un poste. Era como tragar olas de silencio, mis labios se movían como debajo del agua, me ahogaba, era como si estuviera tragando silencio. Esa noche me arrojé desde la torre más alta. Y cuando estuvimos en lo alto de la ola, supe que eso era lo mío, y aun lo que he buscado en los poemas, en los cuadros, en la música, era un ser llevada a lo alto de la ola. No sé cómo me abandoné, pero era como un poema genial: no podía ser escrito. ¿Y por qué no me quedé allí y no morí? Era el sueño de la más alta muerte, el sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como amor, poesía y libertad eran actos en cuerpo vivo.

A esto pretende su silencio.

A dar gesto a la palabra. A que las palabras le den en el sexo. A remover la tierra incansablemente hasta que las galerías subterráneas converjan en espacios abiertos. De ese modo es que

Alejandra, desde el fondo de la tierra, recorre los múltiples caminos del subsuelo. No es por casualidad ni por mera reminiscencia infantil que Alejandra sea también Alicia viviendo su vida en las maravillas. Reduciéndose o alargándose, sometida a los dispares cambios de su cuerpo-niña, busca comprender el mundo maravilloso. Su cuerpo le impide superar las dificultades que entorpecen su camino, su viaje hacia el centro. Y es gracias también a ese cuerpo obsesivo e incomprensible para la razón de Alejandra que Alejandra consigue vencer los insensatos obstáculos. Conversa con objetos y sueña con hablar a gentes sin cara. Cuerpo voluble en el cual la razón es ciega y domina la fantasía. Alejandra depende del arbitrio de su figura y su salida consiste en adueñarse, siempre que sea necesario, del tamaño de su cuerpo. Su salvación, por así decirlo, está en alcanzar la armonía de ella con su espacio. Su derrota sucesiva reside en el total desacuerdo entre el espacio que la rodea y su cuerpo que no llega a encontrar la oportuna medida.

Tal vez hablando sobre lo que, no se debe ni se puede, Alejandra encuentre su propia identidad. Tal vez escribiendo sobre lo que no se dice ni se sabe, Alejandra Pizarnik haya podido, muriendo, rehacer el poema:

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Seguramente, por ello, es hora ya de que empecemos a conocerla.

ESCRIBIR ES UN EJERCICIO FISICO: MONIQUE WITTIG

Nos encontramos siempre disociadas. Por un lado, tenemos que emplear un lenguaje que no es el nuestro, intentar insertarnos en una cultura que no es la nuestra, que no hemos elegido, una cultura que pesa de tal forma sobre todas nosotras, con todas sus limitaciones, sus fascinaciones por una cierta erudición, por una cierta práctica del lenguaje, etc. Y por otro lado, la lucha que sostenemos

en otro plano y que tiende a romper con todo esto, a intentar hacer pasar otras cosas a través y dentro del lenguaje... (3).

Palabras de Monique Wittig suficientemente explícitas para comprender de una manera cerebral o culta el origen orgánico de los textos de la autora. Pocas veces el cuerpo como materia creativa ha sido tan perfecta y poéticamente fusionado en el lenguaje literario. Aquella unión íntima perseguida por los poetas para lograr el equilibrio armónico, casi copular, entre esencia y existencia, Monique la consigue—se puede decir que la descubre—mediante la simbiosis genuina de cuerpo y voz.

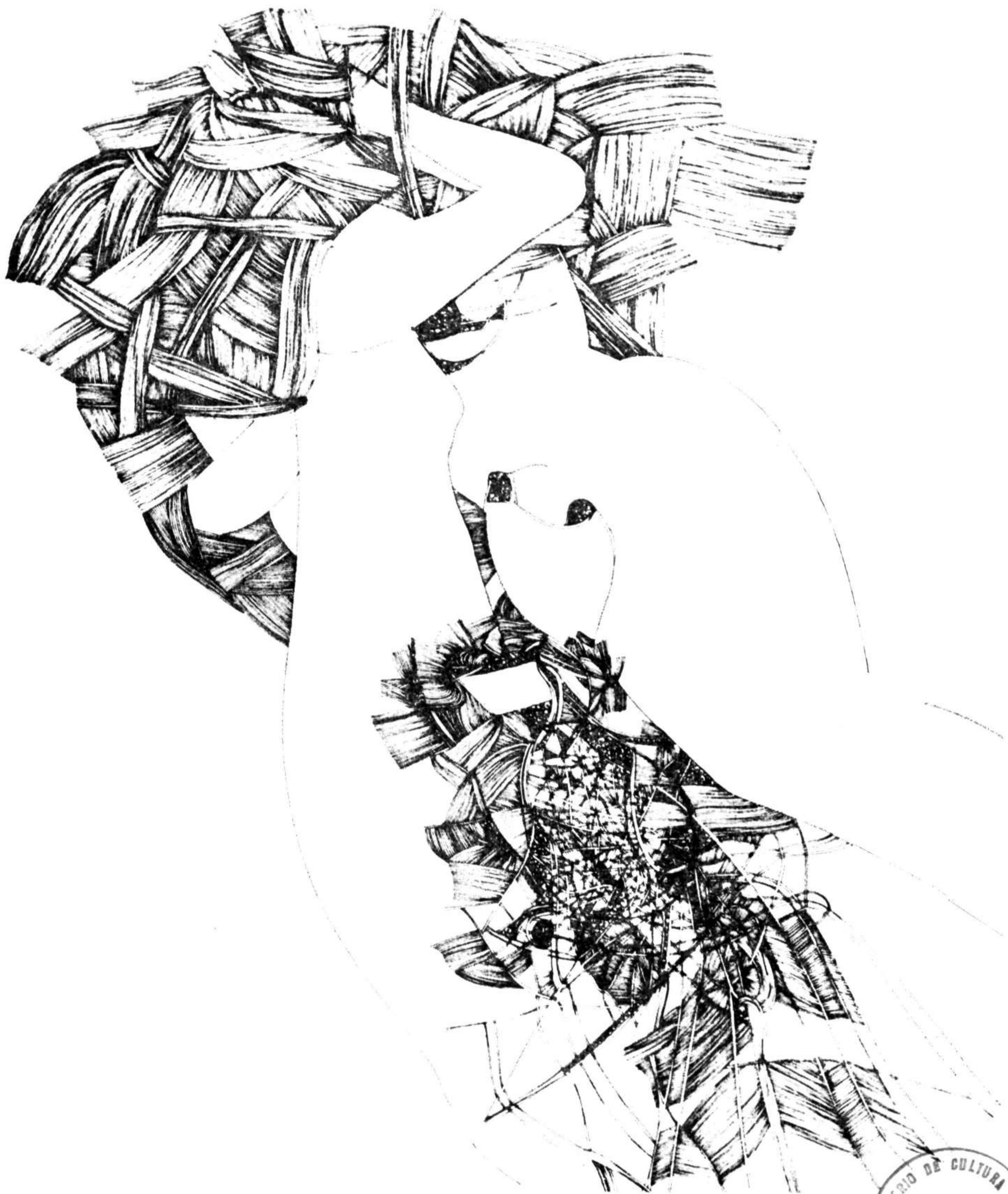
¿Cuerpo en el texto? ¿Texto en el cuerpo? Un lenguaje nuevo cuya razón de ser nada tiene que ver con la supuesta originalidad que pudiera atribuírsele a la autora.

El lenguaje, tal y como nosotros lo hemos heredado, es un instrumento que no nos pertenece. Ya sea por su temática, forma o estructura no es mucho más que un préstamo que hemos aceptado por la fuerza. La mujer, en tanto que esclava de la historia, se ha sentido extraña y ajena al mundo. No soy una, sino muchas. No soy esto, ni esto otro: yo soy mis propias sensaciones. Llega, pues, el momento en el cual la mujer rompe con el mundo impuesto. El lenguaje es el arma más idónea para hacerse escuchar al tiempo que dejarse escuchar. No se trata de una invención superflua, de un salir por la tangente, de una simple innovación. La escritora regresa a sus raíces, a su vulva o a su tumba ya no para ocultarse, sino para reconocerse.

¿Una suerte de liberación? Seguramente. Pero una liberación distinta, otro tipo de liberación a la que se considera como usual en los escritores de ficción. Identificándose con la tierra como continente materno, sabiéndose en la historia mítica y limitándose en la infinita variedad de signos del cuerpo hembra, el lenguaje de Monique genera la primera sinfonía orquestal dedicada y nacida del «segundo sexo».

Las palabras vuelan, pelean, se tocan, copulan, aman, se dividen, se gozan, gozándolas. El ritmo es un contacto físico. La frase clama una victoria a pelo. El tono es un ejercicio biológico. La estructura es una división de fuerzas, de yoes en un todo. El estilo canta la revolución vital. La imagen es el mundo. El nudo de la trama: nosotras.

(3) FORRESTER, Viviane: *Op. cit.*, pág. 66.



El género es la mujer.

Surgen de todos lados, saltan, tiran, juegan, amenazan, cuentan, evocan, pasean, instan y, especialmente, dicen:

Dicen que como son portadoras de vulvas ya conocen lo que las caracteriza. Conocen el monte, el pubis, el clítoris, las ninfas, los cuerpos y los bulbos de la vagina. Dicen que se enorgullecen a justo título de lo que durante mucho tiempo se ha considerado como el emblema de la fecundidad y del poder reproductor de la naturaleza (4).

Ellas son *Las Guerrilleras*, el coro de mujeres que da título a una obra revolucionaria en todos los sentidos. La guerrillera, como versión subversiva del guerrero es, a la vez que un poema bélico sobre la lucha de los derechos de la mujer, un canto a la naturaleza. El cuerpo/hembra, siempre formando parte del entorno humano, pelea sin más armas que las del propio cuerpo. El lenguaje es la más fiera. Su lucha siempre ha sido secreta, por ese motivo esa aureola violenta tiene más de fiesta popular que de guerra propiamente dicha. Hacen la guerra con su cuerpo: manos, pies, risas, pelvis y demás confluyen y se disipan para combatir desde su mundo secreto. Mundo sorprendente por cuanto tiene de inexplicable. Mundo real por cuanto tiene de verdad callada. Allí estamos todas sin más vestido que el nombre propio y sin otra fuerza que la de ser solas fuera de los símbolos. No existen otros brazos que sus brazos para aprehenderse. No entienden de ideologías. No son vulvas como soles: son vulvas:

Dicen que han aprendido a contar con sus propias fuerzas. Dicen que saben lo que en conjunto significan. Dicen que las que reivindican un nuevo lenguaje aprenden primero la violencia. Dicen que las que quieren transformar el mundo se proveen ante todo de fusiles. Dicen que ellas parten de cero. Dicen que empieza un nuevo mundo.

Vencidas ya desde el primer día de la historia, han perdido el miedo al castigo. Se rehacen en el lenguaje. No inventan lo que no tuvieron. Toman, sencillamente, posesión de la palabra. Hacen suyo el vocabulario patriarcal. Recogen cuanto les pertenece y lo aco-

(4) WITTIG, Monique: *Las Guerrilleras*. Traducción de Josep Elías y Juan Viñoly. Barcelona, Seix Barral, 1971. «Colección Biblioteca Breve».

plan a su tamaño. Cambian de lugar las cosas y las formas. Poco importa que sólo se entiendan ellas mismas, son tantas que ya se consideran suficientes. Hablan y se recrean. Pero hablan como son y no como las han hecho. Discurren en fragmentos cortados. Actúan según su cultura: a trocitos, a impulsos. No hay continuidad, de ahí ese pasar de una frase a otra como si las frases fueran soplidos de un motor averiado. El ritmo del zapateo. Ya no es el qué se debe decir, y tampoco el cómo se debe decir: es la escritura por el cuerpo. De ahí, también, la potencia femenina, aquella que apoderándose de la sintaxis, dejándose llevar por ella como por una ola, navega hacia lo imposible.

Debido a la sordera de la historia ellas han vivido en sueños, en cuerpos callados, en afónica rebeldía, en silencios. La mujer, primera y última habitante de su cuerpo, recurre por fin a él para tomarlo cual significante, como principio de la vida, de su historia. El cuerpo poético, aquel que se subleva en la clandestinidad, aquel que se basta y sobra con la riqueza suntuosa de sus límites. También el cuerpo lesbiano, no como panfleto ortodoxo ni mucho menos manifiesto altivo en favor de la aceptada marginación, el *Cuerpo lesbiano* (5) de Monique Wittig es algo bastante más abierto que la estela de un camino hacia el desafío sexual. No se trata de un conjunto de pautas y objetivos para la satisfacción lésbica. El título de la obra (obviamente un desafío) abre paso a un poema sinfónico dedicado a la mujer, nacido de sus entrañas, de las entrañas fétidas de la tierra. Aparentemente reiterativo como es de ley en una sinfonía musical, en el concierto de gestos de un acto de amor eterno, ese canto a la inimaginable gama de facultades y esencias del cuerpo de la mujer consigue un alto grado de masturbación lírica. ¿Y por qué no física? El placer de ir nombrando no solamente cada una de las partes, digamos, susceptibles de ser poéticas del cuerpo femenino, sino también aquellos órganos ocultos y únicamente dignos de salir a la luz a través de un vocabulario científico, es un placer palpable tanto para quien lo lee como para quien lo escribe. Hago el amor con y en el texto—parece suscribir Monique durante esos espacios en blanco, descansos interruptivos que invitan a lo inacabable:

(5) WITTIG, Monique: *El Cuerpo lesbiano*. Traducción Nuria Pérez de Lara. Valencia, Pre-textos, 1977.

Y/o descubrió que tu piel se te puede quitar delicadamente película a película, y/o tiro, se levanta, se enrosca bajo tus rodillas, partiendo de las ninfas, y/o tiro, se desliza a lo largo de tu vientre extremadamente fina, transparente, partiendo de los riñones...

Y así: Y/o que soy la pez, Y/o que soy el cuchillo, Y/O M/e siento, Y/o m/e consumo en una aventura del espacio de un cuerpo. La gran aventura de yo y yo contigo y conmigo, con tu cuerpo que semejante al mío se encuentra seccionado en la *cirrina la baba la saliva el moco el sudor las lágrimas el cerumen* que a su vez se encuentra fragmentado en *la orina las nalgas los excrementos la sangre la linfa* que a su vez... Paso a paso, parte por parte, cuerpo a cuerpo enumerando cada partícula se desata cada inhibición. Amanando con cada órgano, describiendo sin falsos pudores el alfabeto de la hembra se liberan las culpas.

Culpable de todo y por todo: el exceso de deseos, de su carencia absoluta; de ser frígida o demasiado caliente; de no ser ambas cosas a la vez; de ser madre o de dejar de serlo..., pone fin a la imagen sensible, intuitiva, soñadora, etcétera..., atribuida a la mujer. Se impone el yo posesivo o/y personal en tanto que actor único de la obra. Y he aquí, en consecuencia, la repetición constante de un signo no exclusivamente formal como a primera vista pudiera parecerlo. La mujer, como sujeto que tiene, posee y es en su cuerpo, se encuentra partida en dos, dividida, dissociada en lo que fundamentalmente es y en lo que debería ser. El signo en diagonal: / carece de otra función en el texto que no sea la de anunciar o denunciar la verdad según Monique: «Creo que la experiencia de una mujer, y especialmente la de una mujer escritora, es totalmente esquizofrénica» (6).

Recuperación del tiempo perdido. Valga la paráfrasis, pues en este caso se recupera «nuestro cuerpo», el tuyo y el mío junto con el de aquellas pioneras de la autorrealización del cuerpo femenino que existieron en la historia:

Ante un gesto de Afrodita la bienaventurada, todas alrededor de ti cambian sus colores. Leucotea se convierte en la negra. Démeter la blanca. Isis la rubia. Io la roja. Artemisa la verde. Safo la dorada. Perséfone la violeta...



(6) FORRESTER, Viviane: *Op. cit.*, pág. 66.

No más tabúes ni regresión a Eros. Afrodita se alimenta y autosatisface de Afrodita. M/e hago el amor. T/e hago el amor. Al tiempo que se recupera el cuerpo se recupera la palabra. Desatándose el cuerpo se desata la palabra, desnuda, pura, apetecible, gustosa, rica y ausente de extraños amaneramientos culinarios:

M/i muy deliciosa empiezo a comerte, m/i lengua humedece el pabellón de tu oreja, deslizándose alrededor de ella con delicadeza... Una vez engullida la parte externa de tu oreja y/o te reviento el tímpano, m/e encuentro el martillo redondo rodando entre mis labios, m/is dientes lo trituran...

La envidia del pene superada, desechada ante, bajo, cabe, con, contra la noble generosidad de las formas del cuerpo lesbiano. No sólo de un hueco sobrevive la mujer. Horadada de por sí, hecha un sorprendente paisaje de pozos, un suave montículo de cuevas y refugios, el verdadero gozo, la verdad profunda, se encuentra en ir recorriendo cual inocente buscador de oro la película del almacén terrestre. La singular disposición desordenada de tesoros y minas inagotables. Y cuando el péndulo de la ansiedad adivina las huellas y trazos de una copiosa caverna, escarba, rebaña, se introduce tocando, tragando, des-

gajando esto y aquello y cada una de las partes perfumosas y putrefactas del cuerpo, de la tierra. Del cuerpo de la tierra, también, pues como la tierra el cuerpo de la mujer guarda y conserva sus mismas características:

Tus brazos formados de barro se suben y se bajan, y/o veo sobresalir en su arcilla los tallos y las cabezas de las violetas, se ve el cielo a través de los agujeros que señalan en tu rostro el lugar de tus ojos. Las aromas de las hierbas mojadas de los tubérculos abiertos de las raíces de las cortezas putrefactas de las hojas en humus afectan m/i olfato...

Sumergidas todas en un mundo propio e intransferible, carne de nuestra carne y sangre de nuestra sangre, no parecerá fuera de lugar, entonces, que no ya el origen de la vida humana sino también la hija adorada de la redención lo constituya: *Los dolorosos rasgos de Christa, la muy crucificada*, y que el símbolo consolador de la caída esté: ... en el *Gólgota abandonada por todas vosotras*.



ENTREVISTA CON ISAAC B. SINGER

EDUARDO MARCO

ISAAC Bashevis Singer vino en viaje a España en 1955. Sobre aquella experiencia escribió un relato que tituló «El autobús», y que publicó en los Estados Unidos. Después se propuso incluirlo en un volumen de narraciones cortas. Cualquiera día llegarán a nuestras manos aquellas impresiones tuyas, mucho más ricas, con toda seguridad, que las que el turista de cualquier país o condición es capaz de registrar en las mismas condiciones, porque Singer es un excepcional y agudo observador. Sorprende la gran atención con que nos miran sus ojos metálicos, la serenidad de sus gestos, el interés por todas las cosas, grandes y chicas, previstas o inesperadas. Posee una fuerte, atrayente y amable personalidad. Uno piensa que tal vez sea por cierta vena mística y algo sacerdotal que le vendría de sus antecesores rabinos. El mismo se educó en el Seminario Rabínico de Varsovia.

Está aún fresca en su memoria y en la nuestra la ceremonia de presentación pública de los premios Nobel, probablemente la más solemne de las que se celebran en el mundo. ¿Es posible una mayor concentración de talentos en un mismo escenario? El programa del Stockholm Concert Hall está medido minuto a minuto. Unas horas antes de la ceremonia, los participantes, a excepción de los monarcas y la orquesta, ensayan paso a paso todo el protocolo. Singer, ya en el ensayo, se puso nervioso. A las cuatro y media de la tarde del día 10 de diciembre, aniversario de la muerte de Alfred Nobel, hacen su entrada en el escenario de la Sala de Conciertos Sus Majestades los Reyes de Suecia. A las cinco veintitrés la Orquesta Filarmónica de Estocolmo interpreta el intermezzo de «Resa till Amerika», de Hilding Rosenberg. Es una pieza nostálgica, llena de imágenes

melancólicas, como un capítulo de una novela de Singer. (Al siguiente laureado, el Nobel de Economía Herbert A. Simon, le dedicó la orquesta una obertura de Gershwin.) A las cinco veintiocho, el profesor Lars Gyllensten, secretario permanente de la Academia Sueca, presenta a Isaac B. Singer. El rey le entrega a continuación el diploma y la medalla, y sólo después, cuando el monarca vuelve a su sitio, se escuchan los aplausos de los invitados que llenan el teatro.

En el banquete celebrado después en la Casa de la Ciudad, Isaac B. Singer se manifestó vivaz, chispeante, mundano en sus gestos. Este viejecito de setenta y cinco años ha sido denominado «el Don Juan judío». El propio Gyllensten le había calificado de «maestro hechicero», con estas mismas palabras españolas. Algo de pequeño brujo benéfico tiene este hombre, que en su discurso ante tan encopetado e imponente auditorio arrancó simpatías, aplausos y risas.

«Majestad, señores y señoras: la gente me pregunta con frecuencia por qué escribo en yiddish, y quiero explicarlo.

Primero, porque me gusta escribir historias de Dios, y nunca mejor que en yiddish, que es el idioma que más le gusta a Dios.

Segundo, creo en la Resurrección, creo en la venida del nuevo Mesías, y millones de judíos saldrán de sus tumbas y lo primero que harán será leer libros en lengua hebrea.

Tercero, durante más de dos mil años el hebreo se consideró un idioma muerto y de repente se convirtió en un idioma vivo. Esto que le pasó al hebreo le puede pasar al yiddish. ¿Cuándo va a ocurrir? No lo sé.

Hay otra cuarta razón por la que escribo en yiddish, y es porque éste es el idioma que conozco mejor.

Escribo también historias para niños, y la gente me pregunta por qué lo hago. Tengo muchos motivos, cientos de razones, pero sólo enumeraré diez:

Primero: Los niños leen libros, no revistas. Y no critican al autor.

Segundo: Los niños no leen para hallar su identidad.

Tercero: Los niños no leen para liberarse de sus culpas, para calmar sus ansias de rebelión ni para librarse de su alienación.

Cuarto: Los niños no saben de psicología.

Quinto: Detestan la psicología.

Sexto: No intentan comprender a Kafka.

Séptimo: Creen en Dios, en la familia, en los ángeles, en los demonios, en los dioses, en las brujas, en la lógica, en la celebridad, en las puntuaciones y en otras cosas inservibles.

Octavo: Quieren historias, no comentarios ni guías.

Noveno: Cuando les aburre un libro, los jóvenes no tienen temor de su autoridad.

Décimo: Los niños no piensan que el escritor vaya a redimir a la Humanidad. Jóvenes como son, saben que es imposible. Sólo los mayores tienen estas ideas juveniles.

Gracias, señores y señoras.»

En la historia de los premios Nobel, sólo en cuatro ocasiones se ha laureado a escritores judíos: en 1921, a Anatole France; en 1966, a Nelly Sachs y a Samuel Josef Agnon, conjuntamente; en 1976, a Saul Bellow; en 1978, a Isaac Bashevis Singer, «por su apasionado arte narrativo que continúa la tradición judeo-polaca y encarna y personifica la universal condición humana». Además del idealismo que pedía Nobel a los escritores en su testamento y de su pasión por la condición humana, en Singer destaca su propia humanidad, la fidelidad a su propia lengua y a su propia cultura, la inquebrantable fe y humildad con que ha perseverado en recoger las tradiciones judías y cultivado la lengua yiddish. Singer, que se calificó a sí mismo de «cuentahistorias» ante la Academia Sueca, ha dicho que «nuestra generación no sólo ha perdido la fe en la Providencia, sino también la fe de cada uno en sí mismo y en su prójimo», y en su actitud vital parece dar un ejemplo a seguir. «Todo lo que hace es perfecto», dijo de él Henri Miller, y también se ha dicho que su mundo es paralelo al de las obras de Chagall.

Singer escribe sobre Peziza, la ninfa que vivía en el hueco de una chimenea; sobre Tistur, el grillo que vivía en la concavidad de un ladrillo; de los milagreros de Dios y los milagreros del demonio. De los muertos que siguen caminando entre los transeúntes de Manhattan. De brujas, de fantasmas y demonios. En alguna obra suya escribió: «Einstein afirma que la masa es energía. Yo digo que la masa es emoción comprimida: la neurosis se materializa y adopta una forma concreta, los sentimientos toman cuerpo, se convierten en cuerpos, son las ánimas, los duendes, los espíritus.» Singer describe a los personajes que uno querría conocer para conversar y conservar su amistad; los personajes que uno llega a creer que ha conocido realmente; sagas familiares enteras; cuentos antiquísimos, escritos por primera vez...

Teníamos concertada con I. B. Singer una entrevista en Estocolmo. Cansado por el apretado programa que le había preparado para su breve estancia la Universidad, la Fundación Nobel y la Academia, las comunidades norteamericana y judía, se levantó tarde. La secretaria canceló la cita, pero pudimos encontrarle en Upsala, en casa de unos amigos. Le entregué un pequeño plato de orfebrería con la estrella de David grabada. Se puso muy contento.

—*En cuanto lo vea mi mujer se apropiará de él.*

Le ofrecí exponerle un cuestionario.

—*No importa —respondió—. Contestaré siempre lo que quiera, tanto si lo sé como si no.*

Se sentó en un sillón y me escuchó atentamente. Luego sabríamos que aquella era su sexagésima entrevista en Suecia.

—¿Qué significa para usted el premio Nobel y todo lo que trae consigo?

El premio significaba, entre otras cosas, doce millones de pesetas y la celebridad en todo el mundo.

—*Bien. Le diré que nunca pensé en recibir el premio Nobel. He estado escribiendo año tras año, he escrito para premios, pero no por ganarlos. Si venían, pues venían, y si no, seguía trabajando. Por supuesto, es agradable conseguir el premio. Puedo conocer a gente que no he tratado nunca. Recibir un premio es siempre bueno, pero no es indispensable; si no se gana, se pierde, pero el escritor no tiene por qué perderse. Yo no soy de este tipo de personas. Yo hubiera continuado con mi trabajo, con premio o sin premio.*

—¿Qué significa este Nobel para los judíos?

—*Para los judíos significa mucho porque su idioma está poco considerado y poco re-*



conocido. Por eso para los judíos es un gran reconocimiento y un gran triunfo.

—Entonces, ¿lo podemos calificar de gran acontecimiento?

—Para ellos es casi la gloria.

—Usted sabe que su nombre ha competido con los de Simon de Beauvoir, Graham Greene, Borges, Senghor y otros. ¿A quién hubiera usted elegido como ganador del premio y de qué forma hubiera enunciado sus méritos?

No piensa la respuesta, pero la elude en cierto modo. Ignorando elegantemente lo que de él dijo Borges, contesta:

—No sé mucho sobre estos escritores; sólo conozco a Borges. Si me pregunta a quién hubiera elegido le diré que a Borges, porque le conozco mejor que a los otros.

—Algunos de sus relatos están escritos en primera persona. ¿Pueden considerarse autobiográficos?

—Tanto si se ha escrito en primera como en segunda o en tercera persona, siempre hay algo de autobiografía. Alguien dijo, no recuerdo bien quién fue, que la literatura es autobiografía. Trata sobre cosas que sucedieron o que pueden suceder a sus autores.

—¿Cuál es la razón íntima por la que escribe memorias? ¿Es la devoción al recuerdo por encima del gusto por inventar?

Sonríe.

—Son las dos cosas juntas. Si escribo sobre mí, sé que soy una autoridad en esta materia, ya que sé sobre mí más que nadie. Si escribo sobre usted, usted es la máxima autoridad sobre su persona. Lo mejor para el autor es escribir sobre lo que sabe más y mejor: sobre él mismo y su entorno.

—¿Es necesario estar alejado de una experiencia para escribirla?

—Yo diría que sí, es bueno, la distancia es buena. Podemos decir que si yo escribo ahora sobre un hombre que gana el premio Nobel, no sería una ficción; sería un reportaje. Se necesita un tiempo para digerir la comida espiritual.

—Cuando utiliza recuerdos y elementos autobiográficos, ¿lo hace en la forma en que surgen en su mente o los elabora de algún modo?

Medita un instante y me mira a los ojos. Quizá le sorprende mi curiosidad por sus métodos de trabajo.

—Los elaboro antes. Los cambio y los combino de varias formas. Por ejemplo, cosas que me han ocurrido en América hago que ocurran en Suez. En otras palabras: pienso que son mi propiedad privada y que puedo hacer con ellas lo que quiera.

A uno le queda la impresión de haberse metido en su propiedad privada.

—Lo principal—añade—es que el lector consiga la imagen que yo quiero ofrecerle. Así me puedo comparar a un pájaro haciendo su nido, poniendo la paja, la hierba, etcétera, pero lo importante es que acabe siendo un nido.

—La emigración, el alejamiento de la patria, la niñez y la adolescencia irrecuperables son también motivaciones para otros escritores—Saroyan, por ejemplo—. ¿Es algo que se impone sobre la imaginación, una complacencia o un testimonio deliberado?

Parece dudar si contestarme a todo o resumir su pensamiento en una sola frase.

—En mi caso—se decide al fin—, la emigración tuvo un efecto negativo. Fui a América y me encontré perdido, me hallé fuera de mi ruta. Su gente, su idioma y su tierra me eran desconocidos y no sabía el tiempo que me llevaría volver a encontrar mi camino. Hace diez años no podía desarrollar mi trabajo. Sólo trabajaba para algún periódico, pero, de repente, las circunstancias dejaron de importarme. Hace unos años traté de escribir sobre América. Escribí una novela, pero no tuve éxito. Entonces empecé a escribir sobre los judíos en Polonia y sentí que nunca dejaría de escribir. Escribir se convirtió en un hábito para mí. Después escribí sobre América, pero sólo sobre los judíos que viven allí y su forma de vida, pues, como ya he dicho, los es-

critores deben escribir sobre lo que mejor conocen y el entorno que conocen.

—En su literatura, además de la universalidad de sus personajes, su honda humanidad, su interés dramático o su divertida peripecia, hay un importante aspecto documental y cultural. ¿Hace usted deliberadamente divulgación de las tradiciones y costumbres de su pueblo?

—*Gracias por sus palabras. Cuando escribo no lo hago para favorecer a los judíos y a su cultura, ni para llamar la atención. Lo hago igual que si escribo una historia. Pero si se escribe sobre la gente que se conoce, habrán de salir a la luz aspectos culturales. O sea, no me siento a escribir un mensaje, aunque si se escribe una buena historia, habrá en ella un mensaje escondido.*

—¿Qué cree usted que diferencia a los judíos?

—*Hay una cosa importante en la que los judíos son diferentes y únicos: les echaron de su país, se tuvieron que ir a otros países. Fueron asimilados, después de varias generaciones. Muchos permanecieron solos durante algún tiempo al abandonar su país. Esto es un caso único en la historia de la humanidad, pero no olvidamos nuestro país, nuestra historia y nuestro idioma, después de tantos años. Nos mantenemos unidos, aunque vivamos en diferentes países y hablemos diferentes lenguas. Los judíos siguen siendo únicos. Y si se escribe sobre esta gente, hay muchas cosas que contar.*

—La lengua yiddish tuvo un mesías literario como Méndele Meijer Sforim, y, ahora, como usted. ¿Cree que la cultura judía necesita redimirse?

—*No creo que tenga que redimirse, sólo necesita atención. Los judíos, los cristianos y los mahometanos, son todos una mezcla con sus propias crisis. Viven en todos los países, y se les encuentra en todo tipo de empresas: comerciales, financieras, espirituales, etcétera. Los judíos hablamos siempre de redimirnos porque nuestra crisis es muy aguda.*

—¿Cómo ve el desarrollo del hebreo moderno?

—*El fenómeno del hebreo moderno es un milagro. El hebreo ha sido considerado un idioma muerto durante más de dos mil años. Sólo servía para la literatura, pero, de repente, se convirtió en una lengua viva y se desarrolló tan rápidamente que estoy asombrado. En el caso del yiddish, el desarrollo ha sido más lento, y no es tan moderno como el hebreo. El hebreo es más actual y está al día, pero el*

yiddish no quiere estar al día. Somos idealistas, no tan modernos como los hebreos.

—Usted ha declarado en alguna ocasión que no es practicante. ¿De qué modo vive usted el judaísmo?

Me arrepiento de preguntarle así. El escritor, sin embargo, no se inmuta.

—*Yo no creo en la revelación. No creo que Dios le diga a la gente lo que tiene que hacer. Pero siempre he creído que existe un Dios. No creo que el Universo se haya creado solamente por un proceso químico o físico; esta evolución la ha hecho una naturaleza poderosa. Si se cree en esto, se cree en Dios, porque esto es creer en Dios, creer en lo que ha hecho. En este aspecto soy religioso. Si me encuentro mal, rezo, puede que Dios me oiga. Pero no practico la religión como hizo mi padre, por la ley, una ley por la que todo era sagrado, y si erraba en alguna ley, eso era pecado. Yo no pienso de esa manera, pero creo en una naturaleza superior; soy un hombre religioso y devoto. No porque no crea en esas leyes voy a ser un incrédulo o un agnóstico.*

—¿Hay conciliación posible entre tradición y mundo moderno?

—*Creo que la tradición no debe ser abandonada. Aunque cambiemos mucho no debemos olvidar nuestras reglas; si las olvidáramos cometeríamos un gran error.*

Para un español habrá normas de tiempos atrás, pero, para mí, España comienza en mil novecientos setenta y siete o mil novecientos setenta y ocho, ya que no sé nada de su pasado. Si se quiere escribir sobre España hay que estar relacionado con su pasado y con su historia para no cometer errores al escribir sobre ella. Esto vale para todos los escritores. No debemos olvidar las cosas maravillosas que se hicieron en el pasado.

—¿Cuál es la situación de los judíos askenazi en la actualidad?

—Creo que las diferencias entre los judíos askenazis y los otros han cesado, porque los hombres jóvenes no les dan tanta importancia. Todavía queda un poco de tradición, pero lo que queda es importante y se debe conservar. Los judíos no olvidan nada y recuerdan las cosas porque tienen buena memoria.

—¿Ha intentado o ha escrito alguna novela de ambiente o personajes no judíos?

—Siempre escribo sobre gente que, aunque no sea judía, tiene alguna conexión con los judíos. No escribiré una novela sobre yanquis solamente, porque no conozco bien sus ideas y su forma de vida. Tengo amigos que sí escribirían sobre ellos, pero yo sólo lo hago sobre la gente que conozco.

—Escribir en yiddish, ¿es un ejercicio de humildad o, sencillamente, escribir como quien escribe a la familia y a sus amigos?

—No es un acto de humildad. No lo hago como un favor a nadie. Es porque es el idioma que mejor conozco, en el que pienso. Es el idioma de la gente de la cual escribo, por eso para mí es natural escribir en yiddish. Sería lo mismo que si usted escribiera en español. Así es que yo no hago un favor a nadie, ni siquiera a los judíos, porque yo escribo lo que siento, no lo que me dicen.

—Usted ha citado a Tolstoi, Gogol y Flaubert como ejemplos de escritores amenos. ¿Ha tenido a éstos o a otros como modelos?

—Cuando era joven traté de imitarles, pero no lo conseguí, aunque por fin me encontré a mí mismo, después de muchos años. No, no escribo como ellos. He leído mucho, también Don Quijote; reconozco la grandeza de estas obras, pero no las imito. Tengo mi propio estilo.

—¿Por qué se hizo escritor?

—No lo sé. Es difícil saber por qué, como todo en la vida. En mi niñez sentía curiosidad por la humanidad y por el comportamiento individual; a mí me gus-



ta la individualidad, y me gusta escribir sobre esto. Incluso en el colegio, antes de pensar en escribir, ya observaba a mis compañeros y les decía: «Algún día escribiré un libro.» Hoy, en mis sueños, veo un libro escrito por mí y alguien más; un libro de páginas amarillas. No sé si escribiré algún día este libro o si seguirá siendo un sueño, pero le diré que la idea de escribir me acompaña desde niño.

—En alguna ocasión ha manifestado usted que necesita tres cosas para escribir: un argumento, deseo de escribir y tener la ilusión de que es el único que puede narrar aquello.

—Querido amigo: ha repetido usted estas palabras correctamente y sólo puedo decir que es exactamente así.

—¿Cumple siempre estos tres requisitos?

—Verá: no siempre lo hago, pero si no los cumplo cometo errores. Únicamente lo hago bien si los sigo. Si escribo algo que no está en mi historia y no sigo estos pasos, siempre fallo.

—Ha dicho usted también que la literatura debe proporcionar placer al lector. El acto de escribir, ¿le proporciona placer o pertenece acaso a la clase de escritores que se someten a la disciplina fatigosa de escribir?

—No. Debo entretener mi espíritu para entretener al lector. Recuerdo que el escribir no debe ser un asunto privado. No es para escribir los problemas de uno. Hay que recordar que el lector debe sacar algo de ello y participar. El escritor que olvida esto, tarde o temprano fallará.

—¿Qué es para usted la invención, la fabulación? ¿Es una combinación de observaciones o simplemente fantasía?

—Es realidad, autobiografía, invención. En el momento en que cojo papel y lápiz pienso que el único creador soy yo y que puedo hacer lo que quiera. Pero a la vez pienso que el lector, al leer, debe estar tan interesado en la obra como yo.

—El oficio de escribir está calificado por algunos como un trabajo de renuncia, por cuanto exige una larga dedicación y hurtar horas, incluso años, a otra forma de vivir. ¿Es así para usted?

—No creo que todo este sacrificio sea en vano. Yo obtengo al escribir un gran placer contando cosas a la gente, y siempre estoy deseando que llegue el momento de sentarme a escribir una historia, porque es un placer para mí. Algunos escritores me dicen que el trabajo les abruma, y me dan pena. Creo que el escritor que no disfruta con lo que escribe tampoco conseguirá que disfrute su lector.

—¿Considera que un escritor debe estar ligado a la vida de alguna manera, por ejemplo, en su caso, como periodista, o que debería consagrarse exclusivamente a su arte?

—No creo que deba dedicarse exclusivamente; yo no lo hago, pero escribir es también mi vida, si no, una persona no vive. Por ejemplo, si Borges, que es un gran escritor, escribe tanto a lo largo del día, creo que pierde parte de su vida. Pero éste no es mi caso. Para mí, escribir no es todo. Yo escribo dos o tres horas al

día, porque creo que la vida es importante en todos sus aspectos.

—Es evidente que usted consigue dibujar personajes muy humanos. Pero, ¿son, en cierto modo, arquetípicos, personajes reales o totalmente ficticios?

—No lo sé muy bien. Lo que hago es tomar modelos de la gente que conozco. Si quiero escribir una historia sobre «Missa», no cogeré a Missa tal como es, sino que haré una especie de ideal para que se adapte a la historia. Elijo personajes reales y los adapto como modelos, y puede que, incluso, tome varios modelos y los combine para formar uno solo. Pero, de todos modos, siempre estarán sacados de la vida real.

—En cierta ocasión manifestó usted que las dos cosas que más le interesan al leer o escribir un libro son el amor y el sexo. ¿Se refleja esto así en sus obras?

—Puedo escribir una historia en la que haya amor, pero no escribiré una historia de amor. La gente piensa en el amor y el sexo desde la cuna hasta la tumba. Es humano. Hay que escribir novelas en las que el protagonista se enamore. Yo he intentado escribir prescindiendo del amor y he fracasado. No tuve éxito.

Le encuentro cansado, y a los anfitriones, impacientes. Me quedan preguntas que formular y lagunas que llenar. Precipito mi último embate. Le pido que me diga en qué medida le interesan el hombre y la mujer, su pueblo y la humanidad, el arte, la religión y la política. Por primera vez, Isaac B. Singer comienza a buscar el fin de la conversación.

—Estoy interesado en la religión, y muy interesado en las relaciones hombre-mujer, e incluso hombre-hombre y mujer-mujer. He escrito también sobre homosexuales. Creo que el amor es importante y que este tema no se agotará nunca, porque las circunstancias y el entorno varían, así como cambia también el modo de vida.

Y luego concluye, genialmente:

—Los demás aspectos de la vida son importantes, mientras sean compatibles con el amor.

Aún tuvo la exquisitez de darme las gracias y de decir:

—En toda entrevista hay una pregunta nueva. Es la que me divierte y da amabilidad a la conversación. En ésta ha habido muchas.

Lo que sí ha habido es una lección dictada por él con sencillez.

A EDUARDO CHICHARRO, POETA

En sudario aceitoso, rasgado y purulento...
Chicharro...
en una esquina de mi cama
se me ríe, se burla, se agusana,
me hace muecas,
me tira los pellejos de su calva,
anda a gatas, se mea, se masturba,
tira coces, da saltos, me amenaza.

¿Qué me buscas?, le increpo.
¡Conde Lucio!,
responde ahuecando la voz para asustarme:
«Traspapelado hay algo que te espera,
sin fechas, oculto en un armario,
amarillo de polvo y de miserias, hallarás,
en el frío de su adentro destiñendo,
tu pálida semblanza.»

Te repito:

«Como el alma de un pájaro sagrado,
traspapelado, oculto y amarillo,
un armario te espera, destiñendo
en el frío del polvo tu futuro.»

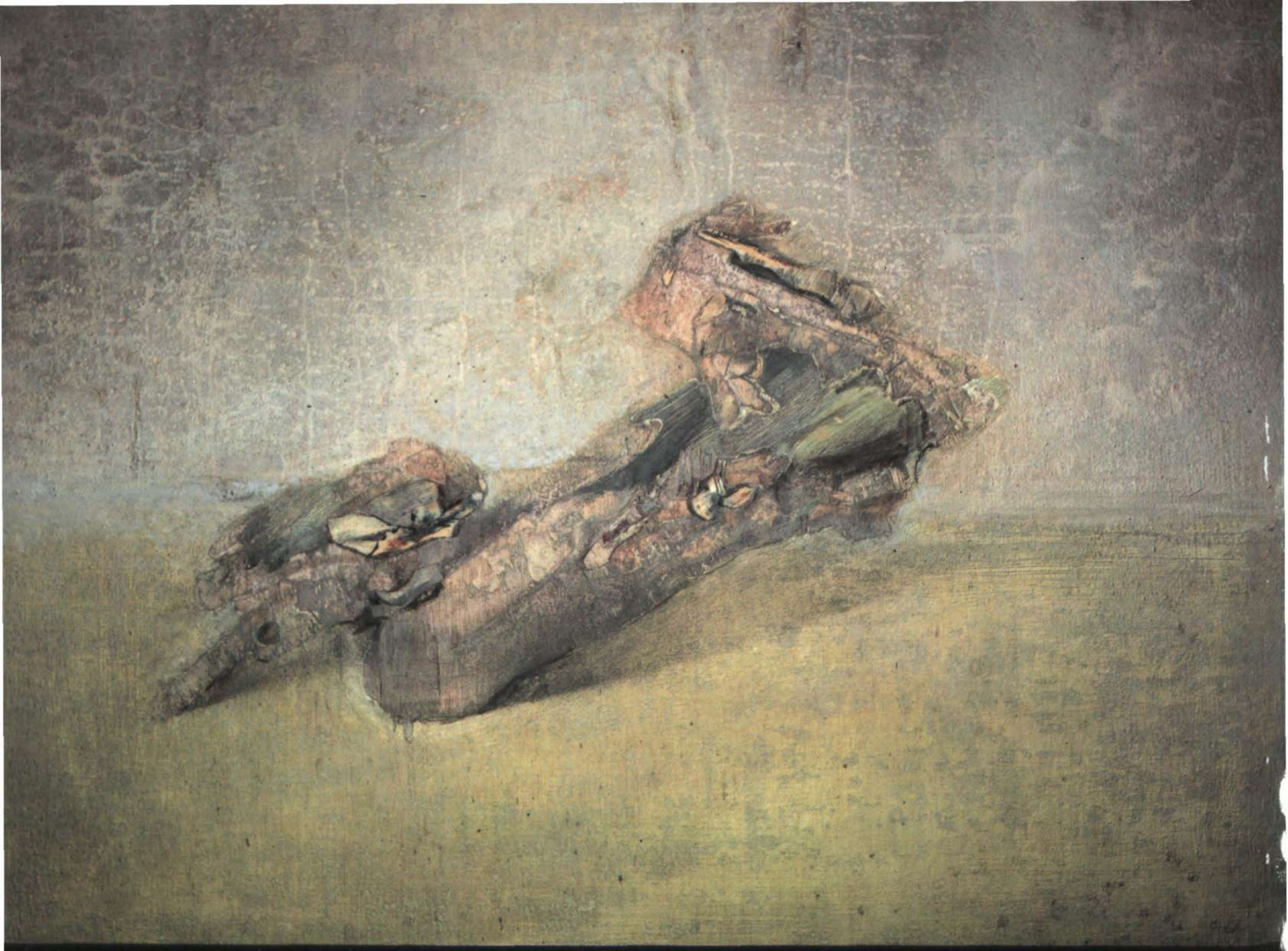
LUCIO MUÑOZ



LUCIO MUÑOZ







“INTERACCION DE LOS COLORES”, DE JOSEF ALBERS

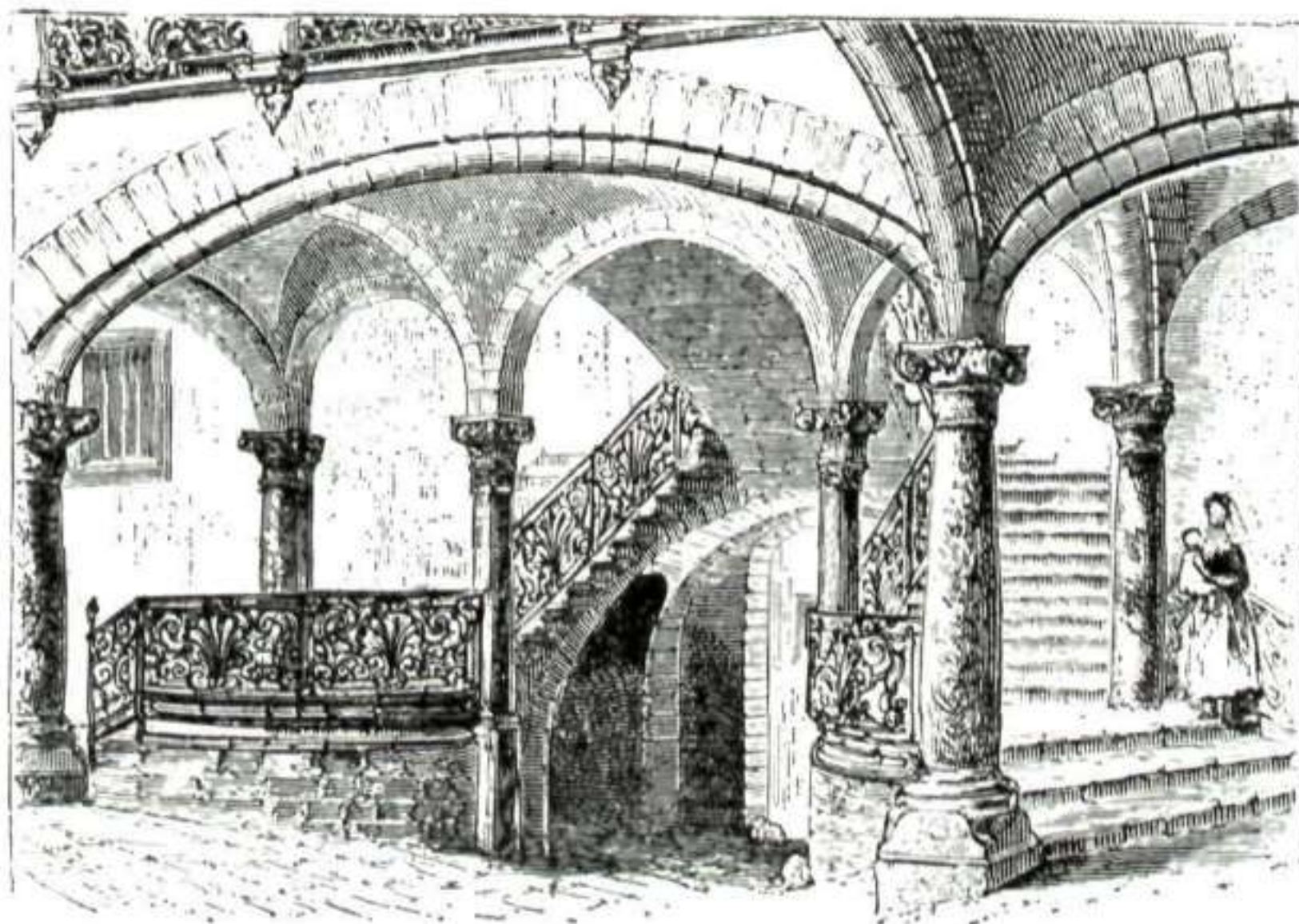
JOSEF ALBERS: *Interacción de los colores*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

Comenta el propio Albers, que desde que la Yale University Press publicó *Interaction of color* en 1963, pensaba editar un libro de bolsillo cuyo peso no fuese de once kilos de peso y cuyo precio no fuera doscientos dólares, dos características insólitas para un libro.

Aunque la edición original se agotó al cabo de cinco años, dos años más tarde, la editora alemana Dumont Schauberg, de Colonia, publicó una edición ilustrada del libro que nos ocupa.

Esta obra es el resumen de un método de estudio experimental del color, partiendo del engaño de que en la enseñanza de la percepción visual un color no se ve tal como es realmente (en su estado físico) y por tanto las enseñanzas de teorías del color son absolutamente relativas.

Después de la lectura de *Interacción del color* y según afirma Albers en la intención de la larga investigación, el libro se presenta como resultado de unas experiencias y no como un lenguaje universitario que hay que aprender y seguir como libro de texto. Es el resultado de un seminario en el que los alumnos de la Facultad de Arte de Yale han encontrado soluciones personales a problemas conocidos,



además de haber descubierto otros nuevos que han enriquecido, no sólo su educación artística, sino la del espíritu en su educación humanística más amplia.

Comenta Josef Albers que los alumnos que colaboraron con él le abrieron los ojos y el espíritu y sobre todo le enseñaron lo que no debía hacer.

Después de la lectura de *Interacción del color* se deduce que los ejercicios prácticos acaban en ilusiones ópticas como consecuencia de la relatividad e inestabilidad del color y la experiencia enseña, en materia de percepción visual, que un abismo separa los efectos físicos y psíquicos que emanan de ellos.

Si en una conversación alguien nombra el color rojo, se puede pensar sin equivocarse que cada uno de los interlocutores se imagina un rojo diferente; por tanto se puede afirmar que cada color rojo es diferente.

Si en una reunión de muchas personas se pide a todos que elijan el color rojo de la sigla Coca-Cola (por ser más conocido) cada una de las muestras será diferente y casi ninguno habrá encontrado el matiz exacto, a pesar de que todos habían pensado en el mismo color. Es difícil o imposible acordarse de colores diferentes, lo que ratifica que la memoria visual es más pobre comparada con la memoria auditiva, puesto que somos capaces de repetir una canción que habíamos escuchado un par de veces.

Comentando brevemente algunos capítulos de la obra de Josef Albers, encontramos afirmaciones sorprendentes como en «Lectura del color. Su contexto». Para explicarlo, recurre a la observación por la cual se intentaba demostrar que cuanto más simple es la forma de una letra, más fácil es su lectura. Esta noción ha resultado ser falsa porque en el proceso de lectura se leen las palabras y no las letras, como una «imagen de la palabra», según ha descubierto precisamente la psicología de la forma. En oftalmología se ha

descubierto que cuanto más diferenciadas son las letras, más fácil resulta su lectura, porque hay que saber que las palabras compuestas solamente por mayúsculas se leen más difícilmente que las confeccionadas con tipos diferentes. De la misma manera, la identificación de los colores de un cuadro no tiene ninguna relación con la sensibilidad visual ni con la comprensión de la acción del color en el contexto de este cuadro en particular.

El experimento de Albers no se aplica al estudio de los pigmentos sino a sus cualidades psíquicas (longitud de ondas) y de manera puramente analítica. Su interés radica en la interacción de los colores; es decir, de una confrontación de los colores.

Un capítulo interesante es el que se refiere al sistema utilizado para los estudios, que consiste en el empleo de papeles de colores. Prefiere el papel al color por muchas razones prácticas: porque las gamas son interminables y se pueden usar con toda rapidez, además de ser más barato que los colores, ya que la fuente es de fácil acceso con los papeles de embalar, las tapas de los libros, bolsas de papel, papel de decorar, etc., además de los periódicos y revistas. ¿Qué ventajas tiene el papel de colores? En principio los papeles de colores evitan la mezcla superflua de los pigmentos, cuya mezcla es lenta. También el empleo de papeles de colores permite utilizar varias veces el mismo color sin el más ligero cambio de tono, luminosidad o de calidad de superficie y permite la repetición sin la modificación perturbadora provocada por una aplicación de pasta más fina o más espesa.

El empleo del papel de color exige pocos utensilios de trabajo, reduciéndolos a unas tijeras y cola para pegarlos. Otra ventaja es la de poder colocar delante de nosotros una gran cantidad de colores para elegir y comparar constantemente cuál debemos tomar, según nuestros deseos.

«Un color tiene varias caras»: Si tenemos ante nosotros tres recipientes con agua *caliente, tibia, fría*, e introducimos las manos en los dos extremos, percibiremos dos temperaturas diferentes, calor y frío. Después, introduciendo las manos en el recipiente del centro, sentiremos otra vez dos temperaturas distintas, pero a la inversa, frío y calor. Experimentaremos así una diferencia entre el hecho físico y el psíquico que se llama en este caso una ilusión táctil.

De la misma manera que son engañosas las sensaciones táctiles, las ilusiones ópticas nos inducen a error porque nos hacen ver o leer colores diferentes a los que estamos enfrentados psíquicamente.

Dice Albers: «Escribiremos en un cuadro que el color es el medio de expresión

artística más relativo.» Y como estudio práctico situaremos dos pequeños rectángulos de papel del mismo color y tamaño sobre dos fondos de tamaño grande y colores diferentes. Inmediatamente se aprecia que el color de los rectángulos cambia, es decir, se deja influir por el otro color envolvente. Unos estudios más avanzados clarifican que hay dos clases de influencias que operan en dos direcciones: La luminosidad, de un lado, y el teñido, de otro, y los dos cambios se producen simultáneamente, si bien es verdad con una fuerza variable.

Más claro o más oscuro-intensidad luminosa

Pone el ejemplo Albers para explicarnos que alguien que no sea capaz de diferenciar un tono agudo de uno grave, no debe, probablemente, componer música.

Una conclusión análoga debería aplicarse al empleo del color. Estamos acostumbrados a leer cotidianamente imágenes en blanco y negro y muy poca gente es capaz de distinguir entre dos intensidades luminosas fuertes o débiles de colores diferentes.

Con el descubrimiento de la fotografía y más tarde con el perfeccionamiento de los revelados fotográficos, estamos acostumbrados a diferenciar la infinita gama de grises que existen entre los dos polos que van del blanco al negro. Con el creciente desarrollo de las publicaciones en color (periódicos, revistas, libros) se ha producido un entrenamiento paralelo, cuando se refiere a la lectura de los colores y su luminosidad.

El más oscuro (escribe Albers) es el más pesado visualmente, o lo que es lo mismo, el más oscuro contiene menos cantidad de blanco. Las experiencias al respecto han sido descorazonadoras y tan sólo un cuarenta por ciento de los alumnos ha podido responder con acierto a la hora de diferenciar entre dos colores diferentes, cuál de los dos poseía más intensidad luminosa.

Un ejemplo revelador es el siguiente: se colocan dos hojas de papel de colores diferentes de tal manera que la segunda esconda una esquina de la primera. Después de mirar insistentemente los dos papeles y desplazarlos rápidamente, la zona que en principio estaba tapada aparecerá más clara si el papel colocado encima es más oscuro. Con frecuencia, tan sólo una sola entre dos comparaciones, es la acertada. Como el *test* debe probar si se tiene el ojo entrenado o no, las parejas de colores presentados para la diferenciación no son fáciles de compartir. Entre dos papeles de color no existen intensidades luminosas iguales. Y se pregunta Albers: ¿Hay pare-

jas de colores con la misma luminosidad? La respuesta es no.

La misma respuesta podría darse para las fotografías en blanco y negro que para las de color, porque la sensibilidad del ojo es diferente a la sensibilidad de registro de las películas fotográficas.

La fotografía en color se aleja de la realidad más todavía que la de blanco y negro. El rojo y el azul están casi siempre intensificados con exageración y aunque este brillo del color guste a la gente no hacen más que ayudar a la pérdida de delicadeza en la percepción de matices.

Colores diferentes parecen el mismo. Sustracción del color

Se observa por la experiencia que la diferencia entre dos colores está provocada por dos factores: el tono y la luminosidad y en la mayoría de los casos por los dos factores. Esta experiencia se puede realizar cuando se observan tres rojos sobre fondo blanco. Parecerá que los tres rojos son iguales. Si los tres rojos se colocan sobre un fondo de un rojo distinto, sus diferencias, que son diferencias de tono y de luminosidad, aparecerán con evidencia. Y como tercer ejemplo, si se les coloca sobre un fondo rojo igual a uno de los tres, dos de estos rojos «aparecen» y el tercero será absorbido. Sustraído.

Mezcla óptica

Los pintores impresionistas nos han enseñado que no existe, por ejemplo, el color verde en sí. En lugar de emplear pintura verde mezclada mecánicamente compuesta de amarillo y azul, ellos aplicaban azul y amarillo por un sistema de pequeños puntos, de manera que sean mezclados por nuestra percepción. El hecho de que estas manchas sean pequeñas, indican que este

efecto depende del tamaño y de la distancia.

El descubrimiento de la mezcla de colores en nuestra percepción ha dado lugar en nuestro siglo al desarrollo de nuevas técnicas de reproducción fotomecánica. Es decir, al procedimiento de tri y cuatricromías para el color y otros procedimientos para las imágenes en blanco y negro.

Existe un caso particular de mezcla óptica, llamada de Bezold. Este nombre se debe a su inventor y consiste en cambiar un solo color en el conjunto de colores de una alfombra.

Este libro tan rico en experiencias ópticas, referidas siempre a los colores y los fenómenos que registra el ojo humano en relación con ellos, es inagotable ejemplo de insistencia y profundidad a juzgar por el título de innumerables capítulos, todos ellos interesantes. Anuncios como «intervalos de colores y transformación, color película y color volumen» y, sobre todo, «desafío a la imaginación». Los estudios libres conducen al desarrollo de los sentidos, de la observación y de la diferenciación.

Es difícil definir verbalmente «qué es el color» de la misma manera que es imposible una aclaración sobre «qué es la música» o «qué es lo musical». Josef Albers cree que la educación artística es una parte esencial de la educación general y aun de los estudios superiores. Sostiene la necesidad de un estímulo inicial orientado hacia la enseñanza del arte para pasar posteriormente del juego al trabajo y estudio orientado, que se procura con un entrenamiento de base hasta el estímulo permanente del progreso.

EUSEBIO SEMPERE

el ocio atento

EL VERTIGO REENCONTRADO

LOUIS ARAGON: *El campesino de París*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

Louis Aragon, un escritor que buscó el escándalo poético, «le rire sauvage de l'existence», ha sido durante décadas más conocido por sus escritos menos revulsivos, de búsqueda menos «libre», debido, paradójicamente, a otro tipo de escándalo, el político. Afortunada-

mente para el lector de lengua española, acaba de publicarse la traducción de una buena muestra del mejor Aragon surrealista.

El campesino de París abarca cuatro textos: Prefacio a una mitología moderna, El pasaje de la Opera, El sentimiento de la naturaleza en Les Buttes-Chaumont y El sueño del campesino. *El primero y el último profundizan en la teoría del ensueño, en la magia de la poesía, y los restantes descubren la magia de la realidad, lo maravilloso en ese París de todos los días. Recordemos las palabras de Breton en su Manifiesto: «lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, del tipo que sea, es bello...». Es prodioso*

el ojo que descubre la belleza en esos pasajes que comunican los grandes bulevares en París, que «se han convertido en santuarios de un culto de lo efímero, se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que el mañana no conocerá jamás».

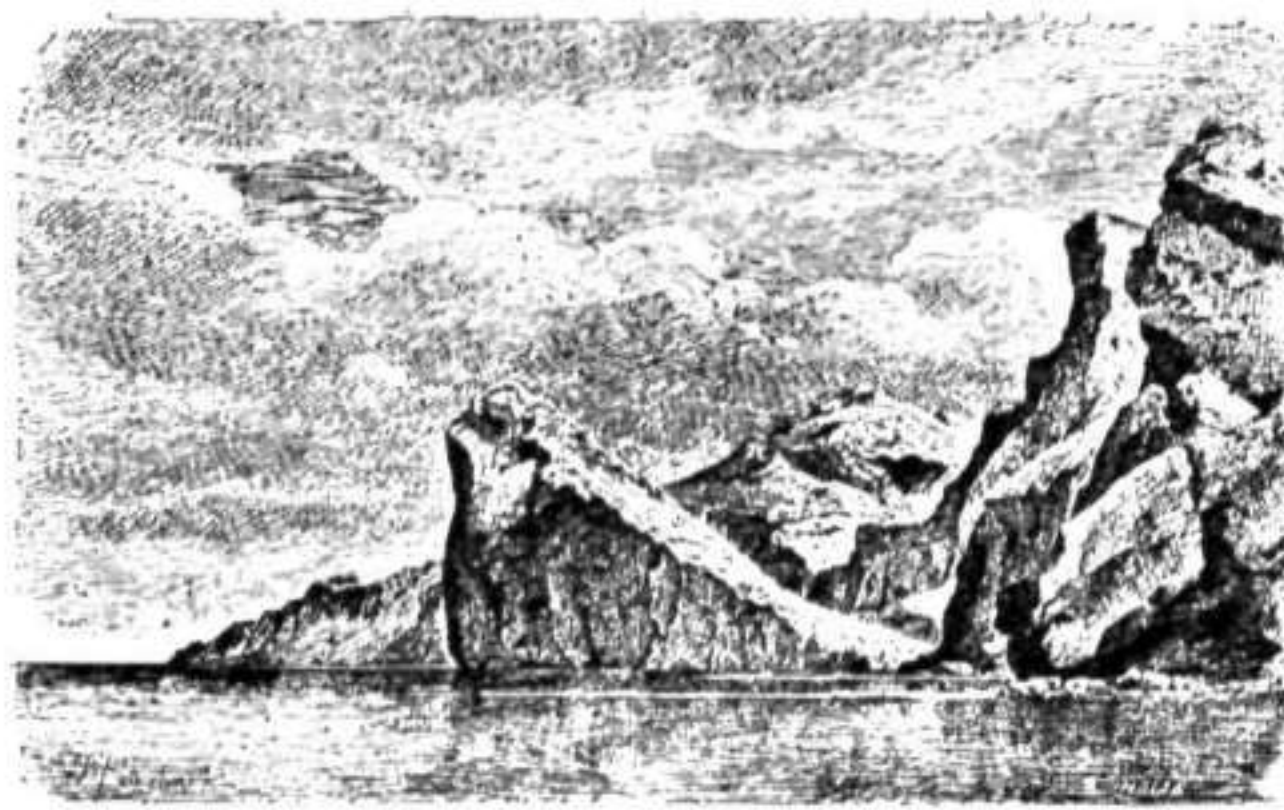
Si Rimbaud está presente en la poesía de Aragon, su prosa, y especialmente El campesino de París, se nutre en una clara mitología baudelairiana. La ciudad y sus rincones y personajes marginales no sólo componen la realidad del yo que los describe, sino que adquieren un prestigio temático por sí mismos. Deteniéndose en la figura

del vendedor de vinos, del peluquero, de la «masajista»; analizando el placer, la indolencia, el aburrimiento, se sumerge en el «abismo», en el misterio que tiene la atracción del encantamiento, de lo «injustificable». Y desde ese hechizo renace en el «vértigo de lo moderno». En la acción incesante, en la transformación continua, descubre lo que él llama «la mitología moderna». Mil dioses lo acosan y lo exaltan: «Me he puesto a descubrir el rostro del infinito bajo las formas concretas que me escoltaban, marchando a lo largo de las alamedas de la tierra.» Pero también: «No soy más que un instante en caída eterna»; y es que en el vértigo también puede percibirse la conciencia «como un simple rellano de abismos». De nuevo Baudelaire:

Plonger au sein du gouffre —enfer
 lou ciel, qu'importe!
 Au fond de l'inconnu pour trouver
 [du nouveau.

Lo esencial es acabar con el tedio y ello ocurrirá cuando reine lo instantáneo. El arma todopoderosa e incontrolable será la imaginación, quien canta su esplendor en un impetuoso discurso del sainete intercalado en El pasaje de la Opera: «Un nuevo vicio acaba de nacer, se permite al hombre un vértigo más: el surrealismo, hijo del frenesí y de la sombra.»

Aunque a lo largo de toda su vida Aragon continuará considerando la curiosidad como una «forma activa de la inteligencia», es interesante destacar la formulación extrema que propone en su definición del surrealismo en 1926 quien cinco años más tarde comenzará a difundir la «moderación» en poesía: «El vicio llamado Surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen, o mejor aún la provocación sin control de la imagen por ella misma y por lo que ella entraña en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: pues cada imagen os fuerza cada vez a revisar todo el Universo.» Sin entrar a juzgar la validez de la elección final de Aragon, resulta evidente que esta concepción estética entraría en definitivo conflicto con el dogma sociopolítico, el comunismo, que adoptará en 1930. Una interpretación del Universo sólo condicionada por las imágenes provenientes del subconsciente mal podía armonizar con el materialismo dialéctico; y la libertad de experimentación artística instaurada por el surrealismo no podría someterse a la férrea disciplina del Partido de entonces. Pero cuando escribe El campesino de París su capacidad



de fabulación es vertiginosa, demostrando una insolencia liberadora aún mayor que en su libro anterior, Anicet, ou le panorama.

En El campesino de París no aparece la escritura automática, por lo menos no de manera pura, y tal vez eso enriquezca la formulación total: a la descripción lineal sucede el discurso surrealista, especie de comentario o profundización del mundo «normal»: «Aquel gran oasis en un barrio popular, una zona turbia donde impera un famoso día de asesinatos (el parque de Les Buttes-Chaumont) (...) es para los tres paseantes (Aragon, Breton y Marcel Noll) una probeta de la química humana donde los precipitados tienen la palabra, y ojos de un color extraño.»

El principal campo de experimentación para un escritor obviamente es la palabra. En su afán de romper con códigos preestablecidos, Aragon juega con ella, la hace solidaria en las imágenes, la aísla violentamente en un cartel, la rompe, desgaja, transforma hasta el paroxismo humorístico, como en la Coda de una heterodoxa fábula:

Dad dad la rea
 dad dad la realidad
 la rea la rea
 ad ad La rea
 li
 ad La realidad
 érase una vez LA REALIDAD

Este subversivo de la palabra no sólo transgrede normas, sino que se burla de ellas. De pronto, en medio de un texto aparentemente ingenuo, aparece en gruesos caracteres: LOUIS! Y luego la «explicación»: «Ya salgo, ya salgo: ¿quién me llama? Fuera continúa el trajín. Nadie que conozca..., ah, sí: el deseo de ver mi nombre, que tan poco sirve entre los míos, impreso en caracteres de cierta importancia.»

A sus sutiles acrobacias conceptuales se une el impacto visual de los caracteres, de avisos de periódicos, de una simple viñeta, que asaltan al supuestamente acorazado lector de prosa. Por debajo de una trama juguetona va surgiendo el «peligro de vivir»: la marginación

social, las convenciones, el placer, los terrores del hombre.

Si importantes para la comprensión del movimiento surrealista francés son sus afirmaciones sobre el ensueño y la imaginación, nuestra capacidad de «encantamiento» queda colmada por el entusiasmo y la sutileza con que Aragon trata de descifrar esa especie de «enigma urbano» que es el viejo París. Esta obra merece sin duda la admiración que expresa André Breton, aun muchos años después de su ruptura amistosa y poética:

«Nadie como él ha sido tan hábil detector de lo insólito en todos sus aspectos ni ha plasmado unos sueños tan embriagadores sobre una especie de vida escondida de la ciudad» (1).

La traducción de Noëlle Boer y María Victoria Cirlot es correcta, aunque en ocasiones, debido a lo literal de la misma, resulte empobrecido el texto español (2).

HORTENSIA CAMPANELLA

UNA LABOR DE ACARREO

LUIS MOURE MARIÑO: *Temas gallegos*. Ed. Espasa-Calpe. Selecciones Austral. Madrid, 1979.

Hay que empezar diciendo, sin ambages, que el libro de Moure Mariño no tiene calidad literaria ni apenas interés intelectual; su valor radica en las informaciones, noticias y datos, que hacen que su lectura no sea tiempo perdido. Sin duda, Moure Mariño tiene mucho más de notario que de escritor. Lo que dice de «las supersticiones de Galicia» («reseña e inventario de supersticiones, labor de acarreo a la que no podía conferirse mayor interés») se le puede aplicar a él mismo. José María Castroviejo escribe en el prólogo exactamente lo contrario de la verdad: «Bien se echa de ver que lo que se persigue en estos ensayos es la amenidad antes que el empaque erudito... ha prescindido de citas y alardes bibliográficos.» Por el contrario, el libro es a menudo un fárrago erudito, una acumulación menuda de títulos, nombres y fechas, sin la menor capacidad de síntesis o captación del

(1) ANDRÉ BRETON: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1972. «Entrevistas con André Parinaud».
 (2) Texto original consultado: LOUIS ARAGON: *Le paysan de Paris*. París, Gallimard, 1972.

significado y el espíritu de los materiales que maneja. En realidad, no es más que un conjunto de materiales previos con los que un escritor podría realizar un libro sobre temas gallegos; Moure Mariño no hace más que dárnoslos en bruto, sin quitarles su jugo, con la meticulosidad formalista del notario. Las citas de publicaciones muy especializadas o extremadamente locales, como boletines de entidades, etcétera, contribuyen a hacerlo pesado y quitarle toda fuerza y vitalidad. Castroviejo, que tiene una indudable categoría intelectual, no sabe, como es natural, qué decir en el prólogo, y con toda su buena voluntad no encuentra otro recurso que describir simplemente lo que contienen las páginas prologadas. Las escasas frases estimativas apenas nos engañan. Si habla del «estilo llano, fácil y transparente que caracteriza los trabajos de Moure Mariño», es fácil ver que se refiere a su estilo inexpresivo, soso e impersonal de funcionario. Lo único que no podemos negarle es su buena voluntad, su amor a Galicia encomiable y digno de reconocimiento. Pero no por eso deja de ser una incongruencia extraña que una colección de tal categoría, que publica textos de Rainer María Rilke y Antonio Machado meta entre ellos un escrito como éste.

El libro está lleno de defectos de redacción: paréntesis innecesarios o intempestivos, repeticiones, muletillas de expresión sin fuerza, incluso incongruencias sintácticas y hasta frases sin sentido. Abundan las ingenuidades y los lugares comunes. Algunos escritores logran disimular con acrobacias verbales su falta de algo que decir; pero Moure Mariño ni siquiera tiene esa habilidad. Tengo que decirlo a pesar de que está muy vinculado a mi tierra de Chantada (Lugo), de la que habla a menudo, y por simple prurito de justicia; hay que decirlo porque hay en el mundo de las letras demasiados fantasmones impunes, cubriendo un sitio que no les pertenece, y quitándoles el lugar a los que verdaderamente tienen necesidad de escribir porque empeñan en ello su carne y su sangre, porque esa es su misión. Es necesario desenmascarar esa farsa, dejarse de empaques y bellas posturas y decir las cosas como son. Quien no tenga nada que decir, quien no esté llamado a escribir, no debe hacerlo; y si lo hace, debe ponerse en su justo lugar de diletante, dejando a los verdaderos escritores que cumplan su trágica tarea. Por eso hay que pinchar sin miramientos todas las pompas de jabón para que las gentes no se distraigan

mirándolas y puedan escuchar a los que realmente les hablan.

Esta recopilación no se distingue ni por su personalidad, ni por su penetración, ni por su sensibilidad, ni por su fuerza. Con el aire más serio y concienzudo nos expone las mayores simplicidades o perogrulladas. Sus ideas van del lugar común a la ingenuidad, y en general abundan poco. Muy a menudo muestra predilección por lo anecdótico, por la erudición insulsa, y con frecuencia fuera de lugar, mal ensamblada en el texto, cayendo en digresiones inadecuadas y sin objeto. A menudo cae en el periodismo más craso, periodismo de agencia; pero ahí radica precisamente su interés, su humilde interés, pues nos enteramos de una serie de cosas que no sabíamos, y me informo de autores que no conocía ni me molestaría en conocer si no se me encomendara la crítica de este libro. Allí donde no se da esto los artículos son de una vaciedad y superficialidad insuperables, donde se nos dice lo archisabido o no se nos dice nada; por ejemplo, «Sobre la lengua gallega», o «Los políticos gallegos». Un lector ajeno a Galicia que pretenda conocerla a través de esta recopilación necesita una gran perspicacia y hacer él mismo todo el esfuerzo para adivinar y captar su olor peculiar, su personalidad, a través de este agregado, ver el bosque a través de los árboles. Por lo demás, no le servirá de mucho, apenas encontrará unos cuantos tópicos, verbigracia en «La galleguidad del padre Sarmiento», «Del romanticismo gallego» o «Morriña y saudade»; y soy de los que opinan que si un libro no dice nada nuevo, no debe publicarse, ni siquiera escribirse, si no se quiere perder el tiempo. Galicia es algo mucho más amplio y más vivo, mucho más vasto y fuerte y misterioso de lo que muestra este libro. Quizá lo encomiable radique en que hace hincapié una vez más en la tradicional marginación, explotación e incompreensión de nuestro país, así como el ocuparse de temas y momentos bastante olvidados y arrinconados, como la guerra de la independencia de Galicia, la revista «La ilustración gallega y asturiana», las siegas de los gallegos en Castilla, etcétera. Pero muchos de estos au-



tores que pretenden luchar por Galicia y defenderla y reivindicarla, en realidad caen muchas veces en una incompreensión equivalente a la de aquellos que le hicieron injusticia durante siglos, porque pretenden aplicarle los esquemas abstractos del «progresismo» y las ideologías artificiales. De este modo, ponen como defectos muchas características que constituyen precisamente la personalidad de Galicia, que hacen que Galicia sea Galicia. Así, se habla del ruralismo, de la dispersión en pequeñas poblaciones, del individualismo. Se cae —y Moure Mariño no podía ser menos— en lo que Ramón Piñeiro ha llamado «la superstición de la industria» y el concentracionismo, propugnando una serie de medidas que le quitarían precisamente a este país su encanto peculiar. Está bien que se nos hable de la miseria ancestral, del hambre, y se procure remediarlas, pero no a costa de todo lo humano y natural, todo lo vivo y originario y misterioso del hombre gallego, toda su raíz auténtica que ha soportado siglos de incompreensión y soportará sin duda esta nueva del seudogalleguismo. El artículo más interesante del libro que comentamos es sin duda «La parroquia rural en Galicia», porque expone la tan original disposición humana gallega en torno a la parroquia, ese núcleo que en Galicia tiene una fisonomía tan particular y arraigada; de modo que, como muy bien dice Moure Mariño, la división administrativa en municipios es artificial, inoperante e inadecuada. Pero eso demuestra la tenacidad de la carne gallega que tanto de un lado y de otro quieren manipular, sin conseguirlo nunca del todo, porque el sustrato es indestructible; unos, exprimiéndolo como una ubre (una de las pocas expresiones felices de Moure Mariño) y otros que pretenden salvarlo a costa de castrarlo y mutilarlo, queriendo hacerlo encajar en teorías en las que él nunca entrará. Y esto es lo jubiloso: que por más que digan los libros, Galicia está ahí, sigue ahí, más poderosa que todos los libros, más verdadera y profunda que todos ellos. Escribe Moure Mariño: «No había administración pública ni nada parecido al estado... Sólo había un sistema tribal a manera de familia más extensa, porque la característica común de los celtas fue su dispersión en grupos tribales sin dar origen a entidades superiores de carácter estatal... Probada incapacidad gallega para constituir instituciones políticas superiores.» Pero esto es una de sus mayores cualidades...

ANTONIO COSTA GOMEZ 71



LA POESÍA DE RAFAEL MORALES, A LA PIZARRA

JULIO LOPEZ: *Poesía y realidad en Rafael Morales*. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

Nada más comenzar a leer este volumen, *Poesía y realidad en Rafael Morales*, una advertencia del autor, Julio López, nos previene de que él no es partidario del *citismo*, *virus frecuente en todas las latitudes intelectuales, máxime las relacionadas con la erudición*. Uno de los motivos de no prodigar las referencias, sustituidas por la bibliografía al término de la obra, es que, a su entender, interrumpen la lectura. En efecto, así es, sobre todas las notas a pie de página, que tantas veces pretenden dar la impresión de que existe un aparato crítico apabullante y cuyo abuso puede producir una especie de hipo en quien desea, como es lógico, extraerle todo el jugo a un texto. Lo que se justifica en una edición de clásicos, con dificultades interpretativas y de otra índole, no es conveniente llevarlo a cabo así como así, en perjuicio del lector común y aun del menos común.

Es natural que el crítico no pudiera prescindir del todo de los apoyos. Y miren por donde uno de ellos me obliga, una vez más, a poner algunos puntos sobre las íes. Dice Julio López: *Sobre los años 50, la principal aportación hecha hasta ahora al descubrimiento (iniciado por Francisco Ribes en 1963 y consumado por Antonio Hernández y Juan G. Hortelano en 1978) de una segunda promoción de poetas (Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Carlos Barral, José Angel Valente, Angel González, Eladio Cabañero, entre otros) paralela a la que hasta hace bien poco venía siendo la única, triunfante, verdadera promoción de la década*.

Pues bien, el descubrimiento de esa promoción a que se alude, la bautizada por mí con el membrete, perdón, afortunado, de *niños de la guerra*, no lo inició Francisco Ribes en 1963, sino este que firma, al publicar «Nuevos poetas españoles», en la colección *Agora*, el 15 de mayo de 1961. En esa antología, hace tiempo agotada, que tuvo numerosas críticas, entre ellas una de Melchor Fernández Almagro, se alinea, por primera vez, un conjunto de poetas de la segunda oleada de posguerra, entre ellos Manuel Alcántara, tenazmente olvidado en estas citas; Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, José Angel Valente, Julio Mariscal, en el que algunos listos han reparado, ay, cuando se ha muerto; Ma-

ría Elvira Lacaci, y también Concha Lagos, editora del libro, Pilar Paz Pasamar y Gloria Fuertes, quien, hasta aquel momento, no había sido tomada en serio prácticamente por nadie. En el prólogo, uno de sus apartados se titula *Signos de una nueva promoción*. Me parece que está clarísimo a quién hay que adjudicar el inicio de marras. Y hago esta precisión con todos mis respetos para la obra antológica de Francisco Ribes.

Sería obvio decir el interés con que acojo, independientemente de su contenido, un libro sobre la poesía de Rafael Morales, que, como otros poetas surgidos a partir de 1939, y poco antes, reclama un análisis completo y desapasionado. (Este mismo año, en el Aula de Poesía del Ateneo promoví la lectura de *Poemas del toro*, y en la Sala Prado, con la generosa anuencia de Antonio Manuel Campoy, la exposición autógrafa de ese libro, inaugurador de *Adonais*, ilustrada con los excelentes dibujos de Juan Borrego Ferrer). Nadie que esté en sus cabales duda de la significación del poeta talaverano, por sí mismo y por cuanto supuso en la andadura lírica de los años cuarenta.

El estudio de la poesía de Morales y, repito, de sus compañeros de generación o de promoción, que tanto da, ha acarreado casi siempre algunos errores apreciativos de origen. Uno de ellos es entender que la famosa rehumanización de la poesía es algo que descubren unos pocos recién llegados nada más concluida la guerra civil. También, según esos juicios apresurados, es entonces cuando se pone en marcha el tremendismo y la poesía social, por ejemplo. Esto no resiste el menor análisis, dicho sea con expresión muy usual. Creer tales cosas ha impedido ver claro. Ahora, sin ir más lejos, se calibra, con serenidad, la influencia ejercida por Miguel Hernández en Rafael Morales y, naturalmente, no sólo en él. Antes, no hace tanto, ese influjo era discutido, incluso por el interesado, por lo que se refiere a *Poemas del toro*. El tiempo es siempre un buen filtrador. Da y quita, es verdad, y acaba por hacer que lo inconveniente del pasado se convierte hoy en conveniente. ¡Luz a la batería! Morales no es un producto de Hernández, tomadas en cuenta algunas concomitancias.

A mi juicio, que he expuesto en otras ocasiones, no es indispensable que proclamemos a Rafael Morales pionero de la rehumanización y de la poesía social para otorgarle la categoría debida. Basar la susodicha rehumanización en la frase de D'Ors —*esos toros parecen hombres*—, aun cuando sea exacta, me

resulta anecdótico. Es como si quisiéramos servirnos también de D'Ors para calificar a los *Premios Adonais* —todavía se saca a relucir lo del huevo, que se asemeja mucho a lo que dijo Pérez de Ayala, qué olvidado, de los modernistas de su época—. En Rafael Morales poeta tiene más relieve la caridad que la justicia. Se trata de un cristiano, que apuesta, como tal cristiano, por la dignidad del hombre. *Canción del asfalto* y *La máscara y los dientes* obedecen a una visión del mundo en el que cuenta el prójimo, a través del puro lirismo y a través de un empeño de objetividad, que continúa siendo lírica, aunque contenga elementos épicos. Y me complazco en anotar que la atención de Julio López a esas notas épicas entiendo que es una de las observaciones más fértiles de su libro, y espero con impaciencia su cala sobre lo épico en la poesía de los últimos cuarenta años.

Rafael Morales encaja dentro de la poesía tradicional, tan tradicional como la de los garcilasistas. Estos y los neorrománticos se lanzaron sonetos, cada uno desde su acera. Y ese sentido tradicional, con rima o sin ella, no lo perdió nunca Morales. La ruptura iba por otra parte, y ya sabemos todos que los rompimientos no son los que suelen llevarse el gato al agua. Rafael Morales cree a pie juntillas en la retórica y en la estética. En las suyas, claro. El prosaísmo, contra el que el autor de *Cántico doloroso del cubo de la basura* se ha pronunciado y se pronuncia, demostrando coherencia, posee su propia estética, no refugiada exclusivamente en la llamada poesía social.

He juzgado siempre en que junto a *Poemas del toro* y *Canción sobre el asfalto*, libros como *La máscara y los dientes* y *La rueda y el viento* resultan inferiores, aunque contribuyan a otorgarle dimensión al libro poemá-



tico y narrativo, uno de los fenómenos más relevantes de la poesía del largo período 1939-1979, según ya señalé en mi libro *Informe sobre poesía española siglo XX*. Y si no, ahí van nombres de cultivadores: *Luis Rosales, Leopoldo Panero, Aurelio Valls, Alfonso Canales, José García Nieto, Gabriel Celaya, José Luis Prado Nogueira...* Lo que ofrece un visible resultado: el lirismo a secas apenas si ha existido en esta tesitura. Hubo un continuo esfuerzo para salir de los mechinales, para captar la realidad (de afuera), para no quedarse a solas con el yo. La originalidad de Rafael Morales consiste en haber entreverado tendencias sin caer en extremos ni realizar saltos en el vacío.

Julio López, que estudia a Rafael Morales siguiendo un método profesoral, que lleva las reglas de estilística en la mano —gracias a ello nos informa de ese caso de *bimembración quiasmática* y de ese otro de *ruptura paratáctica* detectados como ejemplo de barroco— ha visto con acierto la proyección de la Biblia en la obra moralesiana y, en relación con el Libro de Libros, la presencia de *topoi*, o tópicos, los cuales sustentan las expresiones cardinales: *apariencia y realidad, tempus fugit, ubi sunt, menosprecio de corte y alabanza de aldea, carpe diem*, etcétera.

Clásico y romántico, y esto último más por la temperatura que por el contenido, Rafael Morales mantiene, de punta a punta, su unidad. No nos engañemos por el repertorio de temas, ya que, por otra parte, vienen a confluír en lo mismo: un mundo en el que el prójimo existe —el prójimo hombre y el prójimo animal—; un dolorido acento que se dirige hacia las cosas; una inclinación a compadecer, una palabra sostenida, en gran proporción por el uso del adjetivo. Me extraña que Julio López no haya dedicado un capítulo a esta última característica, que considero fundamental.

En suma: *Poesía y realidad de Rafael Morales* supone una incitación al desmigamiento crítico del poeta talaverano y de unas décadas todavía no suficientemente examinadas. Julio López, como sabíamos ya los lectores de esta revista, se halla bien pertrechado para empeños de esta clase, si bien, a mi entender, le preocupa más lo exterior de un estilo y la adscripción de Morales a varias corrientes. Incurrir en algunos lugares comunes respecto a la trayectoria general de esos años y también en lo que respecta a la materia motivo de su libro. Al final, en la bibliografía, me sorprende llamarme *Jesús*. Realmente es preciso tener cuidado con el *citismo*.

LUIS JIMENEZ MARTOS

LOS MITOS PRIMITIVOS

LUCIEN LEVY-BRUHL: *La mitología primitiva*. Ediciones Península. Barcelona, 1978.

La indudable valía de la primera etapa de producción de Levy-Bruhl,

con obras sobre temas de historia de la filosofía y de alcance sociológico, es realmente sobrepasada en cuanto a mayores incentivos temáticos en su segunda etapa dedicada a planteamientos antropológicos, entre cuyas obras resulta la de mayor maduración, La Mythologie primitive, que fue publicada el mismo año de su muerte (1939) por Presses Universitaires y hoy aparece correctamente traducida en la Serie Universitaria de Ediciones Península.

Lo más destacable en esta obra es su marcado carácter de síntesis sobre las investigaciones de notables antropólogos, para deducir de ellas una serie de interpretaciones donde se aclaran ideas, valores y significados de los datos obtenidos, con atinado criterio de planteamientos significativos. Desecha la práctica de admitir implícitamente, como suele hacerse, que el sentido y la noción del mito haya sido concebida por los pueblos aborígenes

DE LIBROS ARAGONESES

No es habitual en una reseña utilizar como elemento unificador para tratar de varios libros la belleza formal de los mismos. Parece, por otra parte, frivolidad el renunciar, en cierto sentido, al contenido para ocuparse del medio en sí mismo por el que nos es transmitido. Pero creo que no está de más resaltar los valores del libro como objeto bello, en un momento en que suelen desatenderse principios elementales de una importante tradición de impresores hispanos. No estoy refiriéndome a la escasez de ediciones de lujo, de bibliófilo, del libro objeto como inversión, sino a las más modestas y cotidianas que no tienen por qué estar reñidas con la acertada disposición gráfica, la dosificación de espacios y márgenes, el cuidado de las portadas, la belleza en las marcas de librero..., compaginando artesanía e industria en la medida de lo posible. Claro que para el libro se agravan los problemas económicos de nuestros días y, por ejemplo, tipos de papel que no hace mucho tiempo eran de uso bastante común hoy han pasado a convertirse en objeto de lujo y el editor, el impresor, el librero sufren los efectos de una crisis de venta que parece hacer impertinente el hablar del libro como objeto bello.

Habrá que ocuparse detenidamente del significado y alcance de un fenómeno cultural que está produciéndose en las distintas autonomías hispanas: la rápida y creciente edición de libros sobre cada una de las

culturas y que muchas veces tienen un consumo interno, sin difusión general. Estoy pensando, por ejemplo, en las nuevas editoriales aragonesas (Pórtico, Librería General, Guara, etcétera), en la labor cultural de las instituciones (Cajas de Ahorros, I. Fernando el Católico, Agrupación Artística Aragonesa), de la Universidad, etc., empeñadas en una labor común de investigar y dar cuenta del sentido y alcance de la propia literatura, arte, periodismo, gastronomía, música, tradiciones populares, geografía, economía. He de volver en otra ocasión sobre ello, quiero decir, sobre el «contenido» de este renacimiento cultural, para ocuparme ahora solamente de unos cuantos libros recientes que deben ser destacados no sólo por su aportación intelectual sino por sus valores formales. Síntomas y no presentación exhaustiva del cuidado del libro por impresores aragoneses.

El 150 aniversario de la muerte de Goya dio motivo, entre otras manifestaciones culturales, a la edición de dos libros: *Goya 78*, publicado por la Comisión de Homenaje a Goya, y *Autorretratos de Goya*, de Julián Gállego, por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza. La Comisión organizadora del Homenaje a don Francisco de Goya, tuvo una excelente idea para honrar al pintor de Fuendetodos y, a la vez, contribuir a la restauración de su casa natal: solicitó originales manuscritos y

autógrafos a destacadas personas del mundo cultural y los reprodujo en facsímil en un excelente y cuidado libro. Solicitó, además, al mismo efecto, obras de pintores que también son reproducidas, en esmerada impresión, en el mencionado libro. El resultado de esta feliz iniciativa, al frente de la cual figuran Campo Vidal y Gómez Malo, es un libro de extraordinaria belleza y de rica condensación conceptual en la brevedad de los testimonios escritos. Es muy grato y sugerente encontrarse con el pensamiento y la letra de Odón Alonso, Manuel Alvar, José Manuel Blecua, Camón Aznar, Carmen Conde, Victoriano Cremer, Miguel Delibes, Lacarra, Induráin, Madariaga, Sender y un largo etcétera de nombres significativos de la cultura hispana. También la pintura, el dibujo, de Blasco, Viola, Mingote, Duquesa de Alba, Morellón, Orús, Serrano, Prieto y tantos otros que hacen de este homenaje una obra de arte.

En los mismos talleres de Octavio y Félez que imprimió *Goya 78*, se tiró *Autorretratos de Goya*, preciosa colección de la faz cambiante del genial pintor. Ateniéndome al sentido de esta nota quiero destacar no sólo la calidad de las reproducciones en color y blanco y negro, sino la bien pensada disposición gráfica en el conjunto del libro, con acertada utilización de espacios en blanco.

Aún habría que referirse a otros libros de arte en Aragón, como el dedicado a la pintura

como lo entendemos respecto a los mitos de nuestra mitología clásica. Esa diferenciación la considera ya evidentemente necesaria si tenemos en cuenta la naturaleza fragmentaria, carente de coordinación y a veces contradictoria, de los mitos en los pueblos primitivos.

El desarrollo de este libro se centra preferentemente en los mitos de Australia y Nueva Guinea, como tipos característicos de los llamados mitos primitivos, porque pa-

ra el estudio ofrecen abundancia y buena calidad de testimonios, según dice el autor. Así podemos observar cómo Levy-Bruhl ha sabido sacar agudas conclusiones de los datos aportados por Malinowski, Landtman, Radcliffe-Brown, Wirtz, Fortune, Leenhardt, Elkin, Paddington, Strehlow, etc., en los respectivos estudios de éstos sobre el terreno y contacto directo con los indígenas; por lo cual las bases de Levy-Bruhl para la síntesis y propias

deducciones las construye sobre fundamentos de indudable rigor científico, que expone y analiza en la elaboración de sus particulares puntos de vista.

Uno de los criterios básicos, al interpretar los datos y sacar conclusiones, es la distinción entre los mitos y los cuentos o leyendas, con lo cual Levy-Bruhl se atiene a lo establecido por Malinowski, que en sus estudios realizados en las islas Trobriand (decisivos por su método y sus aportaciones tan citadas en Antropología) dejó ya claramente establecida la distinción entre la tradición o viejas historias míticas, los cuentos fantásticos, las canciones colectivas y los conjuros mágicos. Sin embargo, hay puntos de vista esenciales en Levy-Bruhl, en los que unas veces se aparta y otras aclara los datos de los investigadores citados; por ejemplo, respecto a Wirz y Tylor, con sus seguidores, disiente en la interpretación del mundo imaginario de los indígenas; pues donde Wirz y Tylor creen ver una operación de entendimiento, Levy-Bruhl asegura comprobar la presencia de lo que el mismo Wirz denomina en otras ocasiones sentimiento. Según Levy-Bruhl, los primitivos no buscan la causa de lo que les sorprende o impresiona por contraste con la experiencia corriente, al menos en el sentido que Tylor y Wirz dan a esa búsqueda. Así, aclara resueltamente que si estos primitivos son a veces metafísicos no es por filosofar ni por apetito de saber, sino «por un movimiento espontáneo, por la experiencia frecuente, podríamos decir permanente, que tienen de una realidad que supera y domina el curso ordinario de la naturaleza y que interviene en ella en todo momento». No es que Levy-Bruhl pretenda negar que los primitivos se planteen preguntas sobre las causas o sobre hechos singulares y que la respuesta consista en un mito, sino que si esas causas las buscan en el mundo de las fuerzas invisibles y de los seres míticos, ello se debe a que «ese mundo ya les está dado en una experiencia inmediata», como sucede a través de los sueños y acontecimientos insólitos. Así, pues, dicho mundo no es imaginado sólo por la necesidad de hallar explicaciones o causas. Diríamos que Levy-Bruhl realiza cierta inversión a la estructura causa-efecto del mismo fenómeno mítico planteado por Tylor, Wirz y tantos otros. De tal manera que si planteásemos la cuestión en un orden de prioridades, primero fuese el reconocimiento de un mundo sobrenatural, y después el traslado a éste de lo inexplicable. Interesante dialéctica del autor, pe-

románica o los que se centran en la labor pictórica de Goya en Aragón, que combinan el rigor científico con la acertada selección y reproducción de ilustraciones.

La Librería y Editorial Pórtico merece ser recordada aquí por la edición de libros facsímiles y otros de cuidada y esmerada presentación, que se suman a una importante labor de difusión cultural por la publicación de tratados y monografías de diversas disciplinas. La pasión por el libro bien hecho explica los excelentes resultados gráficos de obras como *Aragón, Literatura y ser histórico*, de Manuel Alvar, o *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento*, de Angel San Vicente, en la tradición del libro bien ilustrado. Pero quiero mencionar especialmente la reedición de la obra de José María Quadrado, *Aragón (Recuerdos y bellezas de España)*, con grabados de Parcerisa, testimonios del arte y cultura aragonesas, y la edición facsímil de *Aula de Dios, cartuxa real de Zaragoza (1637)*, del padre Miguel de Dicastillo, con una

cuidada y rigurosa introducción de la profesora Aurora Egido. No creo que el facsímil sea una «bibliofilia para pobres», como alguien ha dicho, pues de por sí tiene un indudable interés científico al permitir enfrentarse con la obra directamente, tal y como se publicó o se escribió y, además, si no produce el efecto de poseer la rara obra del pasado, más o menos lejano, sí permite el goce estético, no demasiado costoso, de bellos ejemplares de famosos impresores y, en otros casos, la emoción de encontrarse con la letra de un escritor querido o con la forma primera de obras decisivas en la historia del pensamiento hispano. Quede para otro momento una más larga y atenta reivindicación del facsímil.

No podría dejar de mencionar el esmero con que el zaragozano librero de viejo Inocencio Ruiz cuida la impresión y presentación de sus propios libros: estudios sobre impresores del pasado, la imprenta en Zaragoza, Blasco Ibáñez, etcétera. Hay una vocación de artesanía, de pasión por el libro no sólo como vehículo de cultura, sino como objeto que en sí mismo merece atención y cuidado.

He recogido unas cuantas muestras de libros editados en Aragón que merecen ser conocidos por el esmero con que han sido elaborados. Volveré en otro momento, como anunciaba, al fondo —y no a la forma— de esta importante floración cultural.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE



ro que parece introducir el problema en el campo filosófico y sacarlo del sentido práctico estrictamente antropológico.

A través de ocho interesantes capítulos, Levy-Bruhl expone la aguda penetración de sus puntos de vista básicos al analizar los seres míticos (mitad animales y mitad hombres), el problema del totemismo y el parentesco, el poder del mito y sus efectos, la participación en las ceremonias por imitación, el valor del mito etiológico sobre los precedentes, la persistencia del mundo mítico, la relación de lo mítico y lo folklórico. De tal forma, el recorrido que ofrece Levy-Bruhl en este libro ofrece una doble perspectiva; es decir, un repaso de las investigaciones antropológicas anteriores (sobre todo de Australia y Nueva Guinea), al propio tiempo que establece, en síntesis, los rasgos esenciales de los mitos y su funcionalismo social en la vida cotidiana ante la naturaleza, con omisión de tópicos sobre alcances religiosos, tan frecuentes en este tipo de estudios.

LUIS BONILLA

PICARESCA CONFORMISTA Y PICARESCA PROBLEMATICA: UNA NUEVA CLASIFICACION

ALÁN FRANCIS: *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*. Ed. Gredos. Madrid, 1978.

De toda la literatura producida en los dos siglos de vigencia de la monarquía austriaca, el género menos favorecido en lo que se refiere a atención crítica venía siendo el narrativo (al margen, claro está, del interés suscitado por las cumbres indiscutibles). Y dentro de ese género, aparecía como realidad central, imprescindible, pero fundamentalmente incomprendida, la novela picaresca. El afán clasificador ha taxidermizado los múltiples textos en variadas escalas de cimas y decadencias, pícaros redomados, pícaros buenos, antipícaros o pícaros a secas; incluso en lo que se refiere a estructuras, los eruditos de la cuestión han dado en no en-

tenderse. El marbete enmarcador «novela picaresca» se hacía a veces saco sin fondo donde los títulos más dispares cabían (cómo conciliar obras renacentistas con creaciones barrocas o invenciones dieciochescas es algo que nunca se ha podido elucidar; ello, claro está, sin meter mano a otras «picarescas» contemporáneas), o bien se convertía en título acreditativo de una sola novela, aquella que había bautizado al personaje (*El pícaro Guzmán de Alfarache*).

Pero parece que estos últimos años la erudición universitaria está volcando sus mejores esfuerzos sobre esta parcela de la literatura en castellano. ¿Acaso se aclaran los términos de la disputa? Parece que por ahora no. Los bandos, por lo visto, siguen inasequibles al desaliento: formalistas frente a contentidistas, espirituales frente a existenciales; que si cristianos nuevos, que si proletarios, que si literatura contrarreformista, que si...; en fin, aún no se ha descubierto la llave que abra el arcón de los secretos, la luz que ilumine la cerrada tiniebla. Para unos puede ser novela picaresca *El criticón* gracianesco, mientras que para otros no lo son, por supuesto, ni la *Vida*, de Villarroel, ni las novelas cervantinas alusivas, ni las de Zayas, Céspedes y Meneses o Francisco Santos; para algunos, ni siquiera el mismísimo *Lazarillo* de 1554. Cada uno aporta sus razones y todos parecen ciegos para las razones de los otros. En cualquier caso, parece que de tamaño acopio de bibliografía (repetimos que en los últimos diez o quince años ésta ha aumentado muy considerablemente) ha de surgir el mejor camino analítico, que será, claro, el que los agrupe a todos con mejor fortuna.

Aquí tenemos ahora una más de estas contribuciones. Y, en la línea de lo que venimos diciendo, reincide, una vez más, en el prurito parcializador que no puede conducir a la necesaria síntesis clarificadora. Como su título indica, pretende analizar el caudal picaresco desde la historia (o, mejor, *viceversa*: frente a la historia; como respuesta a concretos estímulos de orden sociológico, ideológico o político), entendiendo (en este sentido, de forma certera) que la literatura no nace *ex nihilo*, no crece aislada dentro de una campana de vacío. La novela picaresca es, desde luego, una realidad histórico-literaria, y como tal hay que encarar su desentrañamiento crítico.

Para realizar ese trabajo, lo primero que debe hacerse (lo primero que Francis intenta hacer, aunque, a nuestro entender, no lo

consiga) es fijar de forma globalizadora el concepto de *decadencia*. Porque (debe preguntarse el analista), ¿existe acaso una relación causal entre decadencia político-económica y decadencia de la novela picaresca (si es que se puede hablar de ella)? El error del enfoque radica en entender *decadencia* como un «concepto filosófico» (página 15), como una abstracción válida de igual forma para todo tiempo y lugar, y no como una concreta situación llena de *contenido*, como una formación social en la que todos y cada uno de sus entresijos son recurrentes entre sí. Sin un análisis a fondo de ese sistema en descomposición (de la putrefacción misma), no es posible encontrar la ruta orientadora. Así, se puede utilizar el *concepto* en sentido ético, o en sentido cívico, o en sentido político-militar, o en sentido social, etcétera. No sucede sino que la decadencia implica a todas las regiones de la existencia, a todos los niveles del cuerpo social: desde las mentalidades (en el sentido más amplio posible) hasta la estructura económica. En este sentido, me parece, la declinación de la novela en castellano del seiscientos o, como dice Montesinos, su «proceso de desnovelización», no se debe tanto a la invasión de la novela picaresca, cuanto al acentuamiento de la corrosión del sistema, considerado como un todo.

Fracasado absolutamente el esfuerzo hispano realizado a lo largo del xvi, hundido en el más espantoso ridículo el ideal caballeresco del Imperio Católico (fuertemente feudalizante y no, como se pretende por algunos articulistas interesados, paladín de la modernidad europea: Carlos I, su primer y más victorioso conductor, *revivía* en sus acciones las hazañas de los caballeros y ansiaba ser coronado emperador del orbe católico («un monarca, un Imperio y una espada», decía Acuña, como antaño lo fueran Carlomagno u Otón), los españoles optan por la vía evasiva que las obras teatrales de Lope, Calderón y compañía propugnaban. Otros, no muchos, se inclinarán por los golpes de pecho (los discursos moralizantes). Alguno dará, cabalmente, con la mano en la herida. El desarrollo de la novela picaresca no es más que el desarrollo de la respuesta a unos estímulos históricos (*sensu lato*) que evolucionan en la línea de la degradación social. Por eso nos parece que nada entienden quienes se empeñan en asegurar que los novelistas picarescos imitaron lo externo del original *Lazarillo*, sin acertar con «la problemática moral y social» que el

modelo comportaba (A. del Monte). Demasiadas cosas habían pasado en la península como para que los problemas y las soluciones siguieran siendo las mismas: Trento y la Contrarreforma, la Inquisición acentuando las persecuciones, el Índice de libros prohibidos (desde 1959), el fracaso de la idea imperial (Dios, se decía, había abandonado a los españoles por sus pecados), el desastre social y económico, etcétera. No es que los novelistas barrocos no acertaran con la enseñanza moral (sobriamente precisada en un discurso bien ajustado, cabal de conceptos y vivencias) del *Lazarillo*, es que el horno no estaba ya para esos bollos.

Luego de su breve introducción sobre la *decadencia*, únicamente expuesta en palabras ajenas (y en encontradas posiciones, no resueltas, para mayor confusión), sin una idea globalizadora propia, Francis pasa a considerar lo dicho por los modernos cabezas de serie de las principales tendencias: ética, político-social y estética. Parker, Montoliu, Castro, Herrero, Moreno Báez, Bataillon, Asensio, Márquez Villanueva, González Palencia, Belic, Del Monte, Pfandl y algunos otros son rápidamente despachados. Y con esto, y sin mayores clarificaciones, fi-

naliza una primera parte, que ha abarcado las páginas 15-37.

El grueso del libro lo constituyen la segunda y tercera partes, propiamente analíticas. La segunda se centra en la picaresca inicial, en torno a la respuesta que *Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*, *Marcos* y *Justina* dan a los temas del honor, la religión y España (?), distinguiendo, según cual sea la respuesta dada, entre novelistas de tendencia conformista y novelistas de tendencia problemática; es decir, conservadores y progresistas. *Lazarillo*, *Guzmán* y *Justina* serían críticos; *Buscón* y *Marcos*, consentidores. El análisis, a mi entender, parcializa demasiado el campo de estudio, y lo conseguido no añade mucho a lo que ya sabíamos. Tal análisis, dividido en los tres capítulos consiguientes, abarca las páginas 41-114.

Más interesante, por la calidad de sus aportaciones (aunque se siga notando una estrecha dependencia respecto de las monografías ajenas previas), es la tercera parte (páginas 117-228), dividida en dos capítulos: uno para los problemáticos (pp. 150-228) y otro para los conformistas (pp. 117-149). Tal parte versa sobre lo que llama (o llaman) «seudopicaresca o picaresca *decadente*». Aquí, a pesar de los en-

cabezados reseñados, nos encontramos con títulos que pueden ser contemporáneos, si no anteriores, a los de la parte anterior: la novela de Espinel era de 1618, mientras que, por ejemplo, *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, lo es de 1612, y la novela de Martí, de 1602; la novela de Carlos García es de 1619, y el *Lazarillo* de Luna, de 1620. En fin, la confusión prosigue. En todo caso (y ya tengo que concluir), Francis reivindica las altas cualidades estética, indagatoria y crítica de obras tan escasamente consideradas como la novela de Luna o el *Estebanillo* (muy recientemente revalorizado en monografías y magníficamente editado en varias ocasiones) o el *Guzmán*, de Martí, que es lo que es y no debe ser contrapuesta al de Alemán para su análisis, como tampoco el *Lazarillo* de Luna con su homónimo, como no sea para comprobar hasta qué punto han cambiado las cosas. En fin, según Francis, los autores conformistas serían Salas Barbadillo, Alcalá Yáñez, Vélez de Guevara (?), Céspedes y Meneses (?) y Castillo Solórzano, mientras que los problemáticos, Martí, Carlos García, Enríquez Gómez y Estebanillo.

SALUSTIANO MARTIN

MIGUEL HERNANDEZ: "POESIAS COMPLETAS" Y "EL HOMBRE ACECHA"

MIGUEL HERNANDEZ: *Poesías completas* y *El hombre acecha*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979.

La obra de Miguel Hernández está considerada como uno de los ejes centrales de la poesía española de este siglo. Articulada en torno a diferentes estilos, épocas y temas, refleja una buena



parte del mundo literario que le tocó vivir, de ahí su —a veces— difícil adscripción a las generaciones y grupos poéticos al uso; baste recordar cómo el Ministerio de Educación y Ciencia, en su desconcertante programa oficial del C. O. U., le incluye en un tema titulado: «Las distintas tendencias de la poesía española de posguerra. La poesía del exilio. Miguel Hernández. La preocupación por el hombre como tema poético. La huella surrealista en la poesía española actual», junto a figuras como Vicente Aleixandre y Blas de Otero. Además sus peripecias biográficas hacen del poeta orcelitano un símbolo apasionadamente utilizado en función de su momento histórico. Se ha dicho muchas veces que la vida y la obra de Miguel Hernández son las dos caras de una figura tallada en su propia experiencia, en su propia identificación humana y literaria.

Su obra poética, dejando a un lado su prosa ocasional o combativa, su teatro y su literatura epistolar aún inédita, presenta un conjunto de dificultades que esperaban la mano paciente y amiga y el propósito casi heroico de adentrarse en su probada confusión. Miguel Hernández en vida no publicó más que tres libros de poesía, el cuarto, rescatado recientemente para la bibliografía

hernandiana por el autor de estas líneas (1), estaba preparado para ser distribuido, pero no llegó a ver la luz. En *El Gallo Crisis, Caballo verde para la poesía, Al ataque*, etc., así como en algunas obras colectivas, aparecieron otros poemas que los estudiosos del poeta van redescubriendo y editando poco a poco. No consideramos acertado por parte de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (2) la inclusión dentro de la producción original de Miguel de una obra como *Versos de nuestra lucha* [poemas de Miguel Hernández, Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich], Alicante, Socorro Rojo, Comité de Alicante, 1938 (3), pues puede conducir a error; además, siguiendo tan ambiguo criterio, podrían ser incluidas obras como *Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937, pp. 65-79; *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, s. l., Ediciones Españolas, s. a., p. 17, etc., sin contar las numerosas «hojas sueltas» —yo he conocido al menos tres— impresas durante la guerra civil. En una de ellas se encuentra un soneto satírico contra un destacado personaje de la política española que hasta el momento sólo ha sido mencionado por Agustín Sánchez Vidal (4).

Haciendo una pequeña revisión histórica vemos cómo al morir el poeta muere con él durante algunos años su nombre (5) y hay que esperar algunos más hasta que aparezcan sus primeras biografías (6). Poco a poco su vida y su obra van dándose tímida y parcialmente a conocer. En 1960, con motivo del cincuentenario de su nacimiento, el poeta paraguayo Elvio Romero editará en Argentina, en la Colección «Cumbre» de la Editorial Losada, las primeras *Obras completas* de Miguel Hernández (7). En aquella edición —entonces con



sabor a libro prohibido y casi clandestino en España— colaboraron con entusiasmo otras personas: así María de Gracia Ifach, autora del emotivo «Prólogo», Leopoldo de Luis, Vicente Aleixandre, Andrés Ramón Vázquez, que prestaron con generosidad una valiosa ayuda humana y documental. Se trataba, ante todo, de dar a (re)conocer al poeta silenciado, golpeado por el olvido injusto, muerto en plena juventud ante la indiferencia de aquellos que le condenaron precisamente por ser solamente «poeta» (8). Y el libro cumplió su cometido. Se dejaba a un lado el prurito investigador —cuando investigar a Hernández era sinónimo de culpa y de sospecha— y la crítica textual. Lo importante eran aquellos poemas prácticamente desconocidos, el libro aún sin imprimir (*Cancionero y romancero de ausencias*), que el lector los tuviera en las manos; ellos se defenderían por sí solos: los estudiosos, la crítica, el rigor, vendrían después (9). Desde 1960 hasta 1976 la bibliografía hernandiana ha crecido como una espuma desbordante en todas direcciones (10), y es en este último año cuando aparece la primera *Obra poética completa* (11) que en 1979 vería su cuarta edición y compartiría a los pocos meses el mundo editorial con las segundas *Poesías completas* (12). Hablemos de ambas. La de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia sólo da lugar a un breve comentario, ya que se trata de una edición fundamentalmente di-

(1) Véase: Víctor Infantes de Miguel, «Una incógnita desvelada: El hombre acecha, de Miguel Hernández» en *El País. Suplemento de Arte y Pensamiento*, Madrid, núm. 70 (11 febrero 1979), p. 1.

(2) Miguel Hernández, *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*. Edición, introducción y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid. Cursa Editorial. Colección «Hispanicos Universales» núm. 12. 1978, 240 pp. La «Bibliografía» en las pp. XCVII-CII.

(3) La frase que encabeza la relación bibliográfica dice textualmente: «Miguel Hernández, a su muerte, dejó impresos los siguientes libros: ...», p. XCVII. Llama poderosamente la atención no sólo el hecho ya comentado de la inclusión de *Versos de nuestra lucha*, op. cit., sino la ausencia del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, publicado primero en tres entregas en la revista *Cruz y Raya*, Madrid, número 16-18 (julio-septiembre 1934), pp. 1-70, 1-66, 1-61, y más tarde como separata: Madrid, Ediciones Cruz y Raya, Colección «El Arbol», 1934.

(4) Agustín Sánchez Vidal, *vid.*, op. cit., en nota (12), p. CLI.

(5) Siempre se ha considerado la primera edición de la obra de Miguel Hernández aparecida en España después de su muerte la preparada por Vicente Ramos y Manuel Molina: *Seis poemas inéditos y nueve más*, Alicante, Colección «Ifach» núm. 8, 1951, 48 pp., y se olvida la breve y rarísima *Antología poética*, editada por Francisco Martínez Marín en Orihuela, Aura, 1951, 21 pp.

(6) Aún tardarían cuatro años en aparecer las primeras biografías del poeta. En 1955 Juan Guerrero Zamora —que ya había adelantado su *Noticia sobre Miguel Hernández*, Madrid, Cuadernos de Política y Literatura, 1951, 61 pp., publica *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*, Madrid, Colección «El Grifón», vol. XXX, 1955, preparada desde 1949. Esta obra se adelantó a la de Concha Zardoya, *Miguel Hernández. Vida y obra-Bibliografía-Antología*, aparecida primero como dos artículos en «Revista Hispánica Moderna», New York, vol. XXI, núms. 3-4 (julio-octubre 1955), pp. 197-293, y más tarde como separata: New York, Revista Hispánica Moderna, Hispanic Institute of the United States, 1955, 97 pp. El ámbito de difusión fue muy diferente. Dejó aquí el recuerdo de una «biografía» en verso escrita por un poeta español que como Miguel estaba también en 1941 en la cárcel, en ella y en esa época escribió su biografía inédita todavía.

(7) Miguel Hernández, *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, Colección «Cumbre», 1960, 996 pp., reeditada en 1973, incluye poesía, teatro y textos en prosa.

(8) La desgarrada situación del juicio contra Miguel Hernández ha sido evocada con todo el patetismo del momento por un testigo presencial, Eduardo de Guzmán que lo recoge en: «1940: juicio y condena de Miguel Hernández» en *Nueva Historia*, Madrid, núm. 15 (abril 1978), pp. 78-87.

(9) En conversación con Vicente Aleixandre en la primavera de 1974, el poeta sevillano evocaba las peripecias de aquella edición que devolvía a Miguel Hernández al panorama poético español. Entre las muchas cuestiones que se plantearon, las palabras de Vicente Aleixandre dejaron intuir su asombro posterior por el desmesurado interés que alcanzara la figura del poeta orcelitano. Nadie en 1960 podría imaginar la dimensión que catorce años más tarde cobraría su poesía. Aquella edición que quizá suponía cumplir con el poeta muerto y olvidado, abrió el camino del entusiasmo y el interés.

(10) Cada día se hace más necesaria una bibliografía crítica y exhaustiva sobre el poeta y su obra, en este empeño estamos inmersos hace tiempo María de Gracia Ifach y yo.

(11) Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Bilbao, Zero, Biblioteca «Promoción del Pueblo», serie P, núm. 92, 1976, la 3.ª ed., 1977 y la cuarta aquí comentada, 1979, 625 pp.

(12) Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Edición, Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1979, 1.247 pp.

vulgadora, ni crítica ni exhaustiva desde el punto de vista investigador. Carece de una interpretación global de los textos —un prólogo tópico y apresurado sustituye a la esperada valoración— y está construida en base de ir recopilando todo lo publicado ya desde las *Obras completas*. En la [Introducción] a la tercera edición, los autores justifican esta paciente labor de «collage» en diferentes momentos: «Especialmente delicada nos ha parecido la incorporación de los poemas iniciales, escritos cuando el autor era aún muy joven (dieciocho a veintiún años). Estos poemas fueron publicados por el hispanista Claude Couffon, en su mayoría, y por Vicente Ramos, en menor número. Ambos los exhumaron de viejos periódicos locales» (*op. cit.*, pp. 24-25). A veces se cae en algún pequeño descuido como al afirmar: «En varias publicaciones nos hemos referido al poema "Alba de hachas", excluido de *Obras completas*, y ahora lo incorporamos entre los inmediatos a julio de 1936. Es, pues, la primera vez que aparece en libro» (*op. cit.*, p. 25), cuando Manuel Muñoz Hidalgo —sin permiso de la viuda— lo había incluido en su descalabrado libro *Cómo fue Miguel Hernández* (13) y del que ya dimos cuenta en otra ocasión (14). Pocas novedades aporta la cuarta edición: la consabida «Nota editorial», algunos títulos nuevos en la bibliografía entre los que destaca alguna significativa ausencia, la cita y los materiales de su excelente edición de *El hombre acecha y Cancionero y romancero de ausencias*, ya citada, junto a la edición completa del primero de ellos.

La edición de las *Poesías completas*, preparada por Agustín Sánchez Vidal, ofrece todo aquel aparato crítico y textual al que aludíamos al principio. El autor, antes de abordar esta empresa, nos había brindado dos excelentes trabajos: *Miguel Hernández, en la encrucijada, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Colección «Los Suplementos», número 71, 1976*, y la edición crítica, rigurosa y modélica de *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Madrid, Ed. Alhambra, 1976. En el primero de ellos ahondaba en el momento clave para entender a Miguel Hernández: su etapa madrileña anterior a la guerra, el choque emocional del poeta de la huerta con la urbe, el poeta católico frente al poeta político, Orihuela y Madrid, Sijé frente a Neruda; en esta lucha, en esta «encrucijada», se producía el gran cambio en el rumbo poético de Miguel Hernández. El camino que entreabrió Juan Cano Ballesta (15) era desarrollado por Agustín

(13) Manuel Muñoz Hidalgo, *Cómo fue Miguel Hernández*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección «Textos/3», 1975, 228 pp. el poema en las pp. 162-164, con el error de fecharlo, sin ningún apoyo documental, en el período de la guerra.

(14) Cf. Víctor Infantes de Miguel, «Otro libro sobre Miguel Hernández» en *Informaciones. Suplemento de las Artes y las Letras*, Madrid, número 360 bis (6 junio 1975), pp. 16-17.

(15) Véase: Juan Cano Ballesta, «Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda. (Crisis estética e ideológica a la luz de unos documentos.)» En *La Torre*, Puerto Rico, núm. 60 (abril-junio 1968), pp. 101-141, luego recogido como «Apéndice I» en su obra *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, núm. 67, 1971, 355 pp., 2.ª ed., rev. pp. 269-311, y «La renovación poética de los años treinta y Miguel Hernández» en *Symposium*, Syracuse, vol. XXII (1968), pp. 123-131.

Sánchez Vidal presentando el cúmulo de factores que abocaría al poeta a su cosmovisión literaria posterior. Del rigor y exactitud de la edición de los dos libros primigenios de Miguel poco más puede decirse. A veces se considera este tipo de trabajo como algo ajeno a la propia obra, innecesario o accidental, cuando es ésta la única manera de observar el proceso de creación de un autor desde la misma frontera de la inspiración, a la vez que se sigue de cerca los tanteos, ajustes y medidas del misterioso nacimiento del poema.

Estos dos trabajos aportan a la edición que ahora comentamos dos elementos claves: la interpretación y la exactitud. Precede a los poemas una «Introducción» desde la página XV hasta la CLXVIII, es decir, casi un libro que sitúa al lector en el contexto biográfico y poético de Miguel Hernández, plagado a su vez de sugerentes aspectos innovadores de los que quiero destacar cuatro. En primer lugar la vinculación ideológica con Ramón Sijé y la visión del aspecto religioso-nacional en su poesía anterior a 1935. La revisión del contenido de la revista *El Gallo Crisis*, clave en la prehistoria poética hernandiana, dentro del contexto de su época, sugiere una vía de acercamiento diferente al Miguel Hernández de 1934-1935. Destacaría también la justa valoración del entronque de su poesía con las vanguardias literarias del momento. Textos y autores poco citados habitualmente aparecen como trasfondo estético del mundo hernandiano, lo que lleva al lector hacia una nueva revisión de los modelos literarios —tantas veces repetidos— de Miguel Hernández.

Existen en esta «Introducción» otros dos aspectos muy significativos: una nueva reconstrucción interpretativa de *Perito en lunas*, donde «no todo lo que reluce es Góngora», pues se presta una detenida —y admirable— atención a la elaboración culta del mundo popular como transfiguración literaria y el estudio del proceso creativo de *El Rayo que no cesa* (Silbo → Imagen → Rayo) con una nueva y justificada ordenación de los dos primeros.

Después del corpus poético siguen —pp. 707-911— las notas críticas y bibliográficas a la obra hernandiana. Agustín Sánchez Vidal ha recorrido prácticamente todas las peripecias poéticas de Miguel Hernández, diseccionando los versos en busca de la variante significativa que aclara o completa cada poema. Es el trabajo oscuro, ingrato y muchas veces mal comprendido de la persona comprometida con el rigor y la exhaustividad y cuyo único premio suele ser, en muchas ocasiones, nada más que la satisfacción del trabajo cumplido. Esta edición incluye también *El hombre acecha*, en su versión impresa; por tanto, tenemos la obra de Miguel Hernández en su estado total: desde el sondeo titubeante del verso borrado, al poema corregido en su versión definitiva.

Las dos ediciones no difieren apenas en los textos ofrecidos, sólo las distancian su utilidad y su público,

Hemos hablado de que ambas obras recogen el último libro impreso en vida del poeta: *El hombre acecha* y quiero precisar algunas cuestiones en torno a esta obra y su aparición. Después del descubrimiento en la biblioteca del académico Antonio Rodríguez Moñino y del generoso ofrecimiento de su viuda, doña María Brey, para difundirlo y comentarlo, diferentes voces han escrito sobre dicho ejemplar (16). Leopoldo de Luis en un reciente artículo (17) publicado en estas mismas páginas, ha dibujado con cierta extensión el perfil de la obra a la vez que adelanta una personal interpretación del poema «Los hombres viejos» (18). Dejando al margen el poema veamos lo relativo a la obra. En su edición antes citada de *El hombre acecha* y del *Cancionero y romancero de ausencias*, y en esta ocasión, el autor insiste en el testimonio de Rafael Pérez Contel, encargado de las ediciones de la Sección de Publicaciones del Comisariado del Grupo de Ejércitos situado en Valencia; de sus recuerdos sobre la edición elabora el supuesto contenido de la obra, que difiere notablemente en algunos aspectos: la inclusión del citado poema —el más extenso del libro—, la existencia de una cubierta —sea o no un clisé—, algunas variantes de cierta importancia y la apresurada conclusión de que se tratara de un «juego de capillas», cuando *todos los ejemplares de la edición sólo esperaban coserse y presentaban idéntico estado*. Cita además —a través del testimonio de la misma persona— la existencia de otra obra: *Canciones de lucha*, que se componía paralelamente a *El hombre acecha*, afirmando: «El volumen, en octavo, fue impreso íntegramente, tirándose todos sus pliegos que, en marzo de 1939, quedaron apilados bajo los del otro libro, el de *Canciones*» (*op. cit.*, p. XXVI). Me extraña el hecho de que «desgraciadamente, todas nuestras gestiones para encontrar uno de estos ejemplares o, al menos, un juego de galeras..., han sido infructuosas» (*op. cit.*, pp. XXVII-XXVIII) por dos razones: ¿por qué no recurrir a los responsables de la imprenta donde se prepararon ambas ediciones? Por este indudable testimonio de primera mano —que yo he comprobado— sabemos que el libro de *Canciones* fue guillotinado en su totalidad antes de entrar las tropas nacionales, salvándose un ejemplar que he tenido en mis manos y del que en fecha próxima se realizará una edición facsímil. El libro de Miguel Hernández fue destruido en su totalidad, a excepción del ejemplar de Antonio Rodríguez Moñino —regalo casi seguro del dueño de la imprenta— y quizá otro más del que hablaremos más adelante. La segun-

da razón es observar que en el artículo citado insiste en dos ocasiones en «Sospechábamos que ese juego de capillas pertenecía a Rodríguez Moñino (sic)» (p. 49). «Y lo comprobé a finales del recién transcurrido invierno, cuando el profesor Víctor Infantes de Miguel encontró el juego de capillas donde yo estaba casi persuadido que debía encontrarse: en la magnífica biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino (sic)» (p. 50), cuando en su edición de la obra no cita ni de pasada tal afirmación. Nadie fue a la biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino en busca del ejemplar, ni se realizó la mínima gestión en este sentido, doña María Brey les hubiera ofrecido —igual que hizo conmigo en aquel momento y en tantas ocasiones siempre— el libro y la información sobre él, si no se hizo fue porque nadie preguntó nunca sobre el tema. Pero más curioso todavía es observar la nota número 1 —única de todo el artículo— donde afirma «Por otra parte, Jorge Urrutia y yo pensamos siempre en la posibilidad de que exista un segundo ejemplar de capillas en la biblioteca de otro bibliófilo...» (p. 50), ¿por qué no intentaron confirmar sus sospechas en una u otra biblioteca?, nada de esto se afirmó en la edición de la obra y en ningún momento se dice nada respecto a la existencia del famoso ejemplar. Nos consta la existencia de un «bibliopirata» que, amparándose en una situación política, arrampló con diferentes ejemplares de los libros de aquella imprenta en los primeros meses de 1939. Allí, en esa biblioteca debe (o debió) existir otro ejemplar cuya procedencia estaba tan clara que aún hoy no ha dado noticia de su existencia.

Por tanto, tengamos cuidado a la hora de reconstruir hipotéticamente los hechos pasados: la realidad supera cualquier imaginación. Con la historia de este libro se entra en capítulos oscuros de nuestra trastienda literaria que sólo la serenidad, la objetividad y la investigación recuperan en su justa medida, ya que lo importante es conocer la obra de Miguel en su estado original. Quedan aún caminos por recorrer, pero recorrámoslos con precaución y rigor.

VICTOR INFANTES DE MIGUEL

(16) Véase: Leopoldo de Luis, «Otro hallazgo en la bibliografía de Miguel Hernández» en *Pueblo. Suplemento literario*, Madrid, sin número (2 febrero 1979), s. p.; sin firma: «Importante hallazgo para la bibliografía de Miguel Hernández» en *ABC*, Madrid, núm. 22667 (10 febrero 1979), p. 34; Jacinto López Gorge, «Miguel Hernández...» en *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 3485 (14-20 febrero 1979), pp. 62-63, y María de Gracia Ifach, «Sobre un nuevo poema de *El hombre acecha*, de Miguel Hernández» en *Informaciones. Suplemento de las Artes y las Letras*, Madrid, núm. 562 (3 mayo 1979), p. 4-5.

(17) Leopoldo de Luis, «*El hombre acecha*, de Miguel Hernández, ya está completo» en *Nueva Estafeta*, Madrid, núm. 7 (junio 1979), pp. 49-53.

(18) Cf. la interpretación de Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. CLII-CLIII, y María de Gracia Ifach, art. cit.

EL CONCEPTO DE PLURALISMO

SALVADOR PANIKER: *La dificultad de ser español y otras contrariedades*. Editorial Kairos. Barcelona, 1979.



Si en el futuro va a continuar practicándose esa disección con ánimo esclarecedor en los entresijos del pasado que llamamos historia, no cabe duda de que la década 1968-1978 será uno de los períodos que mayor atención habrán de concitar. El cúmulo de acontecimientos de toda índole que se suceden en ese lapso es realmente importante y contribuyen a marcar una inflexión significativa. Una enumeración ilustrativa tiene que abrirse con el mayo francés y el violento agostamiento de la primavera de Praga; hay que continuar con la llegada del hombre a la luna y la progresión de la carrera espacial; con el experimento electoral y de gobierno de la Unidad Popular chilena y su bien conocido desenlace, enmarcado en el giro autoritario que caracteriza los regímenes del cono suramericano; encuentra en la derrota americana en Vietnam uno de sus más espectaculares sucesos, y en la destitución por aplicación de la ley de un presidente USA, otro acontecimiento de especial relieve; las alternativas del enfrentamiento árabe-israelí o los primeros pasos sólidos, y no por eso menos cuestionados, de la energía nuclear aplicada en gran escala, son también fenómenos de relieve, aunque tal vez los que dejen mayor huella sean los derivados del encarecimiento de las materias primas, el alza de los precios del petróleo en 1973 y la crisis energética que se avecina. Si del plano universal reducimos el campo de visión a nuestro país, los sucesos y las variaciones no son menores. Desde los escándalos político-financieros de 1968-69 y el proceso de Burgos de 1970 a la Constitución de 1978, con la dramática inflexión del otoño de 1975, España vive un ritmo uniformemente acelerado.

Todo ese cúmulo de fenómenos, que contribuyen a calificar la nuestra como época de crisis, no ha podido dejar de suscitar la reflexión y el análisis de quienes han tenido la ocasión y los elementos para poder dedicarse a ello, y en algún caso esa reflexión se ha hecho en voz alta y cara a los demás, como es el caso de S. Pániker en el presente libro. Lo que hay en él es una recopilación

o selección de artículos de prensa aparecidos entre marzo de 1968 y el mismo mes de 1979 en diarios de Madrid y Barcelona. En estos escritos, y con base ocasional en alguna circunstancia inmediata, desgrana Pániker sus consideraciones de hombre lúcido y preocupado, desde luego, siempre desde unas inequívocas pero nunca explícitas posiciones ideológicas y políticas. El carácter antológico del libro, el hecho de que su primera —o más bien única— redacción haya sido fragmentaria y discontinua, no deja de acusarse, pero en su contenido se advierte bien un grueso hilo conductor, una continuidad en las preocupaciones y en la posición ante los problemas. Quizá lo forzosamente reducido de cada entrega limita la profundidad de las argumentaciones, resultando en ocasiones que las conclusiones parezcan excesivas, demasiado amplias o demasiado poco explicadas.

De entre las ideas contenidas en estas páginas, una de las que más resaltan, y se reiteran más es la conformación plural del mundo y la sociedad en que ya estamos; el concepto de pluralismo. Pluralismo entendido no en la acepción estrecha y doméstica que nos era más familiar en el lenguaje político-periodístico de hace escaso tiempo, sino en términos más amplios y serios. Tal como lo entiende Pániker, el pluralismo «es conciencia de los límites de cualquier método de aproximación a la realidad» (pág. 174); o, lo que es lo mismo, «el pluralismo procede de la ruptura de las visiones unitarias del mundo y de la imposibilidad incluso teórica de totalizar nuestra experiencia» (176). En suma, y reduciendo, es la imposición de una realidad multiforme y mutable, de aprehensión prácticamente imposible, consecuencia de que «pertenecemos a un mundo cuya complejidad no dominamos intelectualmente» (199). En este sentido, una buena parte de «la crisis» —la crisis cultural, la crisis de un modo de entender el

mundo y estar en él— se explica desde ahí: «el problema procede hoy de la misma multiplicidad de los problemas. El problema es el pluralismo, la ausencia de referencias absolutas» (pág. 224), y una de sus posibles salidas pudiera estar en poner fin a la «represión de lo plural» que caracteriza al occidente, orientalizándose (pág. 316). Junto a este punto de vista, amplio y abstracto, al que pueden unirse sus discutibles opiniones de que sólo ahora entran en quiebra estructuras básicas del mundo occidental asentadas aun en fundamentos de origen neolítico (págs. 285-87), o en la sustitución de la moral puritana del trabajo y la laboriosidad (páginas 111, 124 y ss., 269-271, etc.), ambas como determinantes complementarias de la crisis cultural que caracteriza a esta «era coyuntural» (pág. 189), sitúa temas más inmediatos que pueden ser exponentes del problema de fondo: el agotamiento del modelo educativo o las incidencias de la situación política española.

Enlazando con sus consideraciones sobre la política española del período abarcado por el libro, hay que hacer referencia a otro conjunto de ideas básicas del mismo y que le dan título, «la dificultad de ser español», dificultad que no acabamos de ver claro si es coyuntural o consustancial con la condición de español. En realidad este aspecto retoma un tema viejo y ya manido del pensamiento español. Cultivado desde siglos, sus últimas manifestaciones de relieve tuvieron lugar en el aletargado clima cultural de hace unos veinticinco años, y en esa larga polémica de estériles resultados poco tiene de original el punto de vista de Pániker. La supuesta peculiaridad española vendría determinada por la marginación de todas las grandes innovaciones culturales de occidente desde el siglo XVII y por la ausencia de minorías nunca toleradas, y todo ello con el esquematismo que estas síntesis e interpretaciones globales comportan (págs. 170 y ss.). Pániker no aclara su concepto de España, que queda entre «complejo cultural» (pág. 202) y «entidad histórica» (pág. 319), pero sí parece tener claro que las razones de su complejidad son históricas, y que esas raíces históricas determinan el hoy. En suma, son ideas característicamente regeneracionistas, aunque Pániker no pretenda aplicar ningún recetario, y sí tan sólo fomentar una actitud. Algo parece que vamos ganando.

GALVARINO PLAZA: UNA EXPERIMENTACION POETICA COMO BUSQUEDA EXPRESIVA

El poeta, crítico y pintor chileno Galvarino Plaza, premio de la Sociedad de Escritores de Chile por su libro *Versión sobre el origen* (1965), colaborador asiduo de «Cuadernos Hispanoamericanos», «Informaciones», «Nueva Estafeta», así como de otras publicaciones españolas y extranjeras, ha conversado extensamente con nosotros sobre su «manera de hacer la poesía».

Entregado a la búsqueda del lenguaje como experimentación poética, Plaza nos sorprende recordándonos el estancamiento formal de la poesía actual: «...Y pasando al hecho visual, a la pintura. Ahora hasta en la casa del más analfabeto hay un impresionista: ¿Qué decían de los impresionistas cuando ellos estaban haciendo su experiencia...? El hombre se ha ido liberando de una serie de ataduras renacentistas de la pintura y de la representación. Pero ha pasado una cosa con la poesía: la pintura ha ido mucho más lejos, ha sido más libérrima; en cambio, la poesía se ha estancado más. Se han hecho muchas experiencias poéticas que no han logrado quebrantar los prejuicios... ¿En qué ha quedado todo el surrealismo de la poesía, el creacionismo de Huidobro? La gente en poesía ha seguido impermeable, y es peor todavía, porque los poetas están involucionando en muchos aspectos, cosa que no se produce en la plástica. En ésta se vuelve a la imagen, al realismo cargado de todo lo que significó el hecho de ruptura desde los impresionistas hacia adelante, y se hace el hiperrealismo. En cambio, en poesía, se vuelve lisa y llanamente a beber del mismo caldo, no ya de la misma fuente. Como si no hubiese pasado nada. ¿Acaso son más fuertes los prejuicios en poesía?»

«EL HOMBRE Y EL POETA SE ENCUENTRAN EN SU POESIA»

—Con la ruptura de las palabras en tu poesía nos parece que amplías el campo semántico del vocablo, ya que le imprimes dos o más significados, lo que entra también en el campo lúdico. ¿Esto nace con-

tigo o se remonta a otros poetas? ¿Qué persigues con ello?

—Considero que la vida es lúdica de por sí y la poesía tiene que serlo también. Cualquier seudotrascendencia es una traición al hecho vital. El hombre encuentra su existencia jugando. Esto para mí no es solamente la condición normal de juego, sino que es riesgo, y arriesgar es vivir.

Con respecto a aquellos aportes que dices de las palabras, sí, yo creo que eso es mío, como lo son mis huesos, mi cara, mi nariz. Son míos en la medida en que con eso encaro la poesía, que es el hecho vital más importante.

Con la bipolarización y la tripolarización entre un sufijo y un prefijo persigo producir una dimensión del vocablo, o sea, ampliar su sentido, llegar en el campo visual a que eso tenga la resonancia semántica que pueda tener en el hecho signico de la poesía oriental. Ha sido una persecución mía dotar a la palabra de un máximo de significado, lo que yo llamo la polarización: dos palabras se juntan y en ese centro está el nido sensorial, el hecho poético. Creo que otra gente ha hecho el corte de palabras, últimamente en España se hace, y creo que en alguna manera mis poemas publicados han ayudado a que la gente despierte a esa situación.

—El poeta norteamericano Cummings ya lo hacía, pero no buscaba la doble significación que tú persigues.

—Exacto. Se ha cortado la palabra, lo han hecho muchos, pero no se ha buscado su abanico sensorial, partiendo de un sufijo o varios prefijos. Este hecho nos lleva dentro del corpus del poema, no fuera de él. Por eso me interesa la poesía oriental por su grafismo y concepción del espacio semántico: se cierra dentro de un espacio una combinación de signos que producen centros de atracción poética... Por eso también llevo la poesía al muro, para darle una dimensión visual.

—Observamos que la manera de darte al lector es por el conducto de la técnica de las imbricaciones, que se muestra en la utilización de un claro binomio entre dos palabras, con la intención de que surja un efecto.

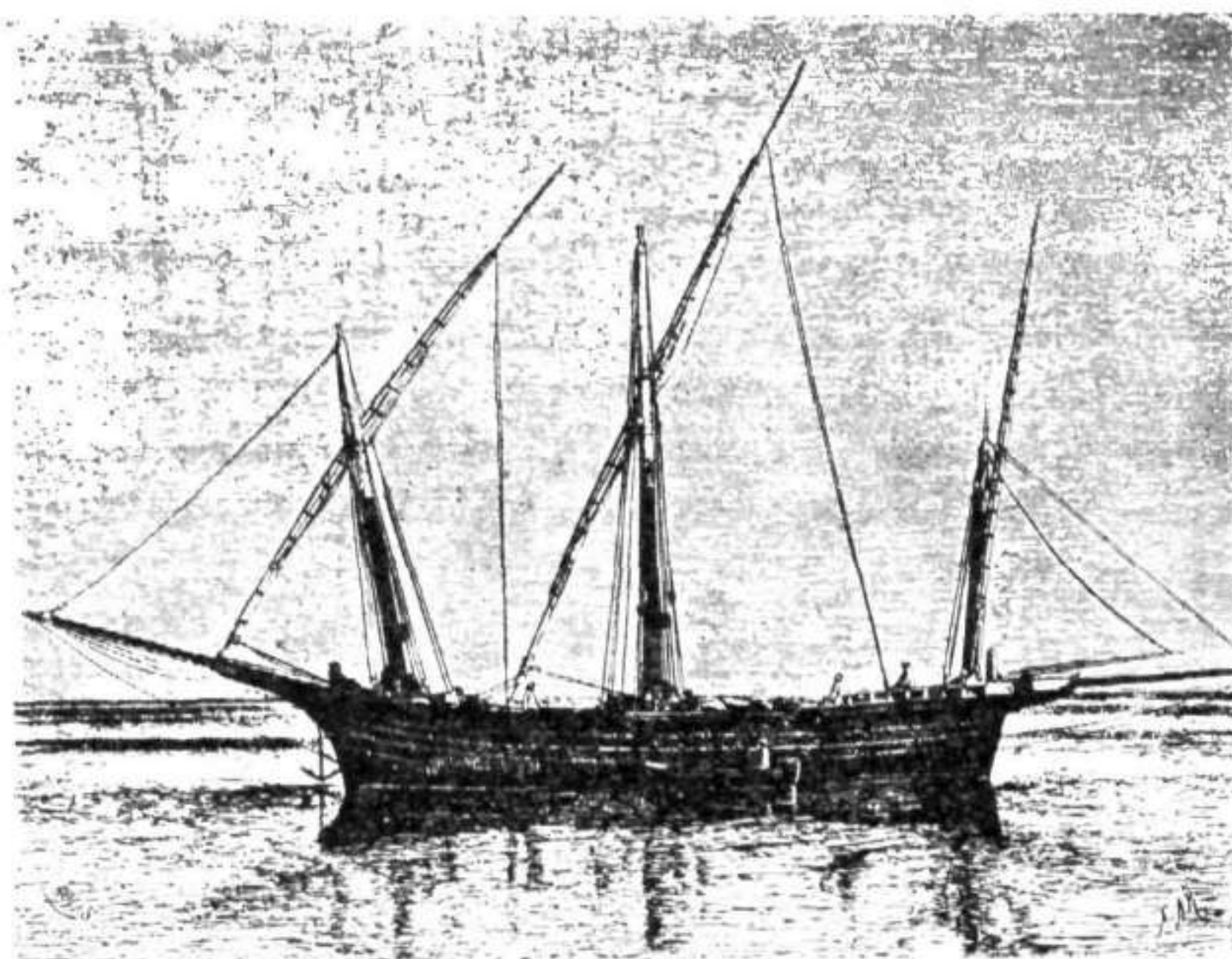
—Desde luego, se persigue una comunicación con un posible lector, pero en mí ese posible lector es abstracto. Sé que, más que una búsqueda con él, el libro va a ejercer un encuentro con alguien que se comunique. Yo no hago una poesía que sepa de antemano que va a ser entendida en la primera lectura. Nunca hablo de entenderla, sino de sentirla. A veces mi poesía no va a entrar en la primera lectura, va a quedar un poco vacía. Pero si hay una abertura desde el punto de vista de ese posible lector, ese tipo va a ir encontrando cosas, y el libro producirá una relación entre él y el poema.

A mí me resulta tremendamente difícil enfocar mi poesía, como tú lo estás haciendo. Si bien es cierto que yo tengo una claridad en el hacer, la exposición de mis concepciones es enormemente complicada. No soy un teórico de la poesía, soy un hacedor de búsquedas. Me encanta que hayas descubierto eso de los binomios, porque has realizado un encuentro con el poema. Asimismo me encuentro «a mí mismo» en él; creo que es la forma existencial que se ha dado siempre en la poesía: el hombre y el poeta se encuentran en ella. Cuando no existe honradez, cuando el poeta no se ha encontrado con él mismo en sus poemas, es difícil que los demás se autoencuentren, es decir, que existan cosas en el poema que toquen al lector.

—Lo sugerente es otra característica general de tus versos...

—Claro, porque pasa lo siguiente: la poesía ha ido siendo siempre concesionaria del lector. Considero que el poeta debe ser un creador de mundos y, en esos universos sensoriales, es necesario adentrarse. El lector tiene que hacer un esfuerzo. Los grandes descubrimientos de la naturaleza no se producen por una expectación inerte, sino por un deseo de encuentro. Si eso se ha dado en el campo de la ciencia, de la técnica, ¿por qué no se va a dar en el campo de la creación poética? ¿Por qué al lector se le han de dar una serie de platos servidos, a veces, recalentados, para que se los trague tranquilamente? Eso es llenar el estómago del lector, no su sentido más interno de búsqueda.

—La múltiple creación de nuevas palabras denota una gran libertad de lenguaje por tu parte. Unas veces recurres al diccionario para prestarle la definición de algunos vocablos que integras en tus poemas y, otras, lo deshechas porque no te sirve. Nos parece que estás consciente de la impotencia de la palabra y, por tanto, la potencias decididamente.



—Yo no creo en la impotencia de la palabra, la palabra es siempre vital. Lo que creo es que la gente es impotente frente a ella, porque aquí se produce siempre el hecho vital, biológico. El hombre no es impotente él, sino lo es frente a la mujer. La mujer sigue existiendo, la palabra sigue existiendo como potencia, como carga semántica. Lo que pasa es que el individuo empieza a temer de esas cosas. La impotencia radica en uno mismo. En la poesía hay poetas impotentes. Y frente a la palabra, que es el hecho poético más importante, hay los poetas que prefieren no correr riesgos y hacer una poesía dulzona, tranquila, sin mayores problemas, como aquellos maridos que se acuestan tranquilamente con su mujer y hacen el amor de la misma manera que lo han hecho siempre. Pues, yo, ni hago el amor de la misma manera que lo hice la noche anterior ni escribo poesía de la misma manera que la hice en un poema anterior. Estoy abierto a la búsqueda, a la carga semántica, al grafismo, ya que en la poesía existe un hecho signico también fuera de la carga que tiene la imagen. Esta desde mi punto de vista se valora además por su ordenación espacial.

LAS DEFINICIONES DEL DICCIONARIO COMO HECHOS POETICOS

—El otro aporte poético tuyo es la introducción en el corpus del poema de la definición del diccionario de algunas palabras...

—Las intromisiones de definiciones directas del diccionario que hago en un poema son para mí muy importantes, porque si hay algo árido en la vida, algo que ha sido considerado extrapoético, es el diccionario. Entonces he llegado a la conclu-

sión de que sacando las definiciones más rípidas, aparentemente menos poéticas, de su contexto no-poético y llevándolas a un contexto poético, adquieren una dimensión nueva, totalmente poética. De ahí que voy a los diccionarios cuando necesito una definición y, de repente, me encuentro con que esa definición es un hecho poético que está inserto en esa cosa que es el panteón de la palabra.

Sí, ese es un aporte poético bastante interesante, comprendido solamente para los poetas, ¿no? Pienso que uno escribe para sus propios colegas en muchas partes de la vida. Si fuera un cantautor haría otro tipo de poesía, ya que o hay una poesía confesional, de búsqueda 'estética, o existe la otra que se llama poesía popular.

—Pero la palabra que defines, aunque sea muy conocida, llega el momento que se integra conceptualmente al poema, enriqueciéndolo semánticamente (1).

—Se da la polarización o imantación. La imantación se puede producir a nivel de palabra a palabra, o de palabra a palabra a palabra, o bien de imagen a imagen, en todo este abanico. Lo importante es que yo tengo una imagen poética, estructurada como búsqueda poética. Y aparece una definición fría de un diccionario que también se polariza con esa imagen y se convierte en imagen, en poesía: se imantan las dos. O sea, son dos imanes: un imán es siempre positivo y el otro es negativo, pero en la medida en que se juntan se hacen positivos los dos. Eso es lo que se produce en la poesía que yo hago. Trabajo un hecho poético, una imagen; incorporo la definición del diccionario en el momento determinado; esa definición no tiene aparentemente ninguna carga, pero al unirse con lo otro se produce la imantación, el círculo cerrado de atracción, y se hace el hecho poético.

—¿Cómo hiciste este hallazgo?

—Es el resultado de la obsesión por la palabra, o por una imagen. En cada poema hay palabras que me cautivan. Entonces empiezo a buscar su proyección y caigo en el diccionario... A lo mejor tengo un defecto sensorial: es una cosa física el hecho de que una palabra se me parcialice. Yo he ido caminando por la calle y de repente he visto un letrero de un ultramarinos que se llama X-cosas, y descubro que si parto la palabra se me producen dos cosas y digo: «Coño, pero si eso es un hecho poético». Y veo una imagen, en donde to-

(1) Ver como ejemplos los poemas VII, p. 71, X, página 92, XIV, p. 96, etc., de «Desfigurantes Referencias», Galvarino Plaza, Ed. Ambito Literario, Barcelona, diciembre 1977.

dos están viendo toda su puta vida una sola cosa. La integración de la definición de una palabra en un poema es además como una búsqueda de percibir que la poesía no solamente está en lo que siempre vemos o se nos presenta como tal, sino que está en todo: atraviesa la prosa, los metales, la madera, porque para mí en la veta de una madera de pino también hay poesía. En una entrevista le dijeron a Kerouac que su prosa era poética, y él les contestó: «La poesía lo atraviesa todo.» Su afirmación, que leí hace ya tantos años, ha sido tan obsesiva y me ha seguido siempre que se convirtió en mí en una dinámica de esta búsqueda.

—Creemos que perteneces a los poetas que no dan la fuerza o el sentimiento poético a flor de piel, debido a la técnica que utilizas, lo que evita adentrarse inmediatamente en el trasfondo de los poemas y pasar, aparentemente, por frío.

—Hablas de piel, insinúas también que existe una manipulación del gesto poético. Vuelvo a caer en la cosa vital: un hombre que está haciendo el amor no es frío, en la medida en que el hombre está manipulando sus propios hechos sensoriales perfectamente equilibrados y tratando de encontrar una reciprocidad a sus propios gestos; es decir, que hacer el amor es también una técnica, y nadie puede decir que un tipo que sabe hacer bien el amor es un frío. No lo diría la mujer. Hay, por tanto, una técnica a emplear, un deseo a buscar ciertos recursos, de saber que la piel y la yema de los dedos pasándose por ciertas zonas del cuerpo son productoras de un encuentro, de una comunicación. Actualmente la palabra técnica ha sido vaciada de su verdadero sentido: técnica no es nada más que conocimiento de una cosa. Y la poesía encontraba ese desconocimiento.

—Hemos advertido que en la mayoría de los poemas de tu último libro *Desfigurantes referencias* se ve una obsesión por lo catastrófico, por lo lúgubre, y hay asimismo una fuerte dosis de pesimismo, lo cual brota desde el trasfondo mismo de la realidad. Explícanos a qué se debe esa obsesión en cierta forma pertinaz en toda tu obra.

—Esto fue descubierto antes que tú por Gini, y me parece muy bien que tú lo hayas encontrado también. Gini me dijo: «Tú eres un poeta lúgubre, catastrófico.» Entonces ella trataba desde el punto de una interpretación dialéctica de la crítica literaria encontrar cuál era el fondo y llegó a la conclusión siguiente: que hay cosas ancestrales, cosas que están en uno. Desde

luego, mi poesía es la de un burgués; soy un burgués y mi procedencia es también burguesa. «Entonces, ¿qué pasa?», me decía Gini. «Estás añorando un mundo que se está perdiendo, que se está deshaciendo y cambiando.» Para mí fue un descubrimiento, como lo es el que tú hayas caído en eso mismo. Se produce en la mayoría de la poesía chilena, porque gran parte de los poetas son de ascendencia y concepciones burguesas. Porque yo puedo tener una concepción dialéctica de la vida y estar implicado dentro de unos procesos revolucionarios, pero estoy añorando un mundo que se destruye, que es el mundo de mi abuelo, de mi bisabuelo. Además no te olvides de una cosa: soy un hombre con unos problemas de identificación muy fuertes desde el punto de vista social: primero, mi madre es una mujer de la alta burguesía provinciana de Chile, que deja todo por irse con un artista; mi padre, pintor famoso allá, que emerge de una clase enriquecida y sigue unos valores ancestrales de tipo social muy tradicionales; mi abuelo nace de emigrantes españoles. Mi madre añora una serie de cosas y hasta el día de su muerte sigue siendo una señora que necesita poner una cubertería de plata en la mesa, y que yo como, cuando ya mi padre había decaído económicamente, un plato muy triste de pan con esos cubiertos completos que mi madre ponía, y yo no sabía a qué putas venía todo eso. Era totalmente absurdo. Por otro lado tenía una identificación con un mundo esforzado, el de mi padre, que había nacido del estraperlo de la guerra del 79 contra Perú y Bolivia.

—En casi todos los poemas de este libro el amor y la muerte se presentan híbridamente: Eros y Tanatos. ¿Por qué están tan compenetrados?

—Creo que son dos cosas inherentes al individuo. Amor y muerte es la poesía misma.

—¿Qué es el amor para ti?

—El amor es la vida. Lo triste es que termina con la muerte. El amor se valora más en la medida en que tiene un término. Por cuanto que es vida, el amor se desea en la medida en que eso va a acabar.

—Si algo es bello es gracias a su mortalidad.

—Es bello en la medida en que se cumple en un instante totalizador. El hombre también puede ser un instante totalizador en toda su vida: el acto sexual no es nada más que una vida dentro de la vida misma del hombre. Porque el amor es juego. Quien no lo entienda con un sentido lúdico, no entiende el amor. Si lo entiende como una obligación de vivir, está jodido.

«AMERICA ES UN CONTINENTE CONSTRUIDO SOBRE LA MUERTE»

—La muerte individualmente es otra constante de «Desfigurantes...» En las 'Primeras Referencias', la muerte es para ti una obsesión, un recuerdo de los «vulnerables muertos» de tu casa. En cambio, en 'Memorial/Neruda' y 'Memorial/Septiembre' es la muerte producida por el mismo hombre: el verdugo, el tirano... ¿A qué se debe esto?

—El sentido de la muerte en 'Primeras Referencias' es para mí cambio, transmutación, en la medida en que yo soy fruto de esas muertes, siendo la realidad que vivo fruto también de esos que murieron, pero que siguen perviviendo en uno. En cambio, en 'Memorial/Neruda' y 'Memorial/Septiembre' es el choque con un hecho ajeno al proceso, es una ruptura de un proceso vital. En estos libros son muertes de seres vivos que de alguna manera identifico con la tragedia; esa muerte es tragedia, la primera no. Es un sentido de la muerte en proyección hacia el futuro.

—Insistiendo en este tema, ¿cuál fue tu primer encuentro con ella?

—Uno empieza en su infancia o en un momento de su vida a ser espectador de la muerte, empieza a sentir el término como un hecho al principio inconsciente y luego va tomando conciencia de ella. Por ejemplo, cuando niño, uno se da cuenta que el ser humano es finito y eso desde luego es un impacto que quedará en algunos más latente, en otros más matizado, pero que indudablemente atravesará la vida futura del individuo. He vivido un hecho referencial de la muerte. En mi casa siempre se hablaba en forma impersonal de los seres que habían fundado cosas: eran los muertos, los que estaban detrás de uno, y eso es lo que se refleja en mi poesía. Ahora, eso es lo más inmediato. Pero partiendo de ese hecho no es eso lo que he querido mostrar en ese primer poema de 'Primeras Referencias' (2). Cuando digo: «Hoy recuerdo a los muertos de mi casa», que es el pie de poema debido a Octavio Paz, no me estoy refiriendo a la muerte en sí, al hecho que fulano de tal murió. Lo que quería reflejar era un sentir más ancestral americano. En Sudamérica el hombre es un desarraigado que está pensando siempre en los muertos, en aquéllo que fue cercenado de la noche a la mañana con el descubrimiento. Era eso lo que quería decir; la búsqueda de mi identidad en esos seres que estuvieron antes, de los

(2) Ver poema I de *Op. cit.*, p. 17.

cuales uno desciende en parte. América es un continente que ha sido hecho sobre la muerte. Aunque haya hechos referenciales inmediatos, quería calar en otra cosa más. Al mencionar el verso de Paz quiero decir que mi casa es América, el pueblo latinoamericano con su historia precolombina, con todo. No es que mi abuelo se murió, sino las casas de las ánimas que han vivido allí, de las cuales uno nació y a las cuales uno se debe. Cuando prosigo: «Vulnerables muertos», también estoy diciendo que todo ese ancestro prehispánico fueron «vulnerables muertos», es decir, condenados por la muerte, espoleados por una vida que llegaba como un acto mágico totalmente imprevisto, totalmente de afuera; era la muerte que venía a destruir un mundo, una civilización, con el fin de transformarla: eso ya es harina de otro costal. Esa gente murió en aras de sus creencias, de su manera de ver el mundo. Por eso es que me golpeó al leer ese verso de Paz, de «Ladera Este». Este me despertó a toda esta conciencia.

*«EN MI POESIA NO HAY MIEDO,
SINO TERROR»*

—Y dentro de esa memoria, que es tu libro, brota asiduamente el miedo, el miedo que viene desde la infancia, del recuerdo de «los muertos», de la soledad, de la presencia híbrida del amor y de la muerte, etcétera.

—El miedo es una dinámica del individuo, mueve y produce gestos. El hombre cuando ama también tiene miedo, miedo de que sea la última vez que ame; es algo latente en el individuo. Yo admiro a los imbéciles que no tienen miedo.

—¿También tiene que ver con una pasada experiencia?

—Mi vida está cargada de miedo, como lo está la vida de todos. Lo que pasa es que tomo eso y lo convierto en un hecho poético. El miedo es paralizante y a la vez dinámico. El miedo para mí tiene otra acepción mucho más tremenda, más poética: se llama «el terror». El «terror» puede ser a algo invisible, el miedo es casi siempre algo constatable. Yo lo que diría es que en mi poesía no hay miedo, sino «terror».

—¿Ese «terror» es a algo inherente al hombre mismo, o debido a la época en que vivimos...?

—No creo que el hombre sea violento genéticamente. El hombre lo es por circunstancias. En esto no estoy de acuerdo con esas teorías contemporáneas que di-

cen que el hombre es un animal depredador. Esas teorías rozan el fascismo al decir eso. El hombre no era sólo depredador sino consciente de él mismo, o sea no lo veo como ese animal terrible, más terrible que todos. Lo que pasa es que ciertas circunstancias han hecho que se generen en él ciertas actitudes. ¿Por qué pensar que el hombre tiene que ser siempre violento?

—¿Y el erotismo, otro de tus temas recurrentes, es en el hombre tan dinámico como el «terror»?

—Para mí el erotismo es la vida misma, la realidad más importante del hombre, su posibilidad de constatación más directa en él mismo, y es uno de los hechos en que la relación llega a ser, digamos, carne de las circunstancias más imprevistas. El erotismo ha movido siempre al individuo como el terror, porque también es un motor de sensaciones. Lo veo como un acto lúcido y, en la medida que deja de serlo y se vuelve trascendente, pierde su valor.

—Tras el experimentalismo de tu poética, la visión catastrófica y lúgubre del mundo, los eternos temas del amor, la muerte, el terror, la angustia, etc., aparece en hecho social y político, como si éste fuera la respuesta que encuentra el poeta en su trajín por la literatura y la filosofía. ¿Es esta apreciación cierta?

—En el momento que yo estaba procesando este libro (me tomó once años), muchos de los que vieron estos poemas, implicados en el hecho político que estaba sucediendo en Chile (me refiero a la época de Allende, yo no tenía una participación directa en ese proceso porque lo estaba viviendo de lejos, aunque estaba emocionalmente ligado con todo aquello), me dijeron: «Con este tipo de poesía va a suceder lo mismo que pasó con la mayoría de los poetas concretos que no tienen una salida comprometida.» Y en ese momento pensé que era así. Esto me lo decía en una carta el poeta chileno Federico Chopps. Pasó el tiempo y se desencadenó en Chile el 11 de septiembre lo que todos sabemos. En ese instante fui terriblemente impactado y creo que en ese 'Memorial/Neruda' y 'Memorial/Septiembre', esta forma mía de hacer la poesía tuvo su salida. Con esto negaba la afirmación anterior de que este tipo de poesía no guardaba un compromiso real con un acontecer de esta índole. Se produjo en mí casi sin darme cuenta, y cuando después terminé estos poemas me sentí tranquilo, porque con anterioridad a esto tenía la incertidumbre de que podía estar haciendo una poesía condenada a su propia torre.

MIGUEL CABRERA

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

EL RASTRO ILUMINADO

LUIS ROSALES: *Rimas y La casa encendida*. Prólogos de Dámaso Alonso y Julián Marías. Espasa-Calpe. Seleccionados Austral núm. 57. Madrid, 1979.

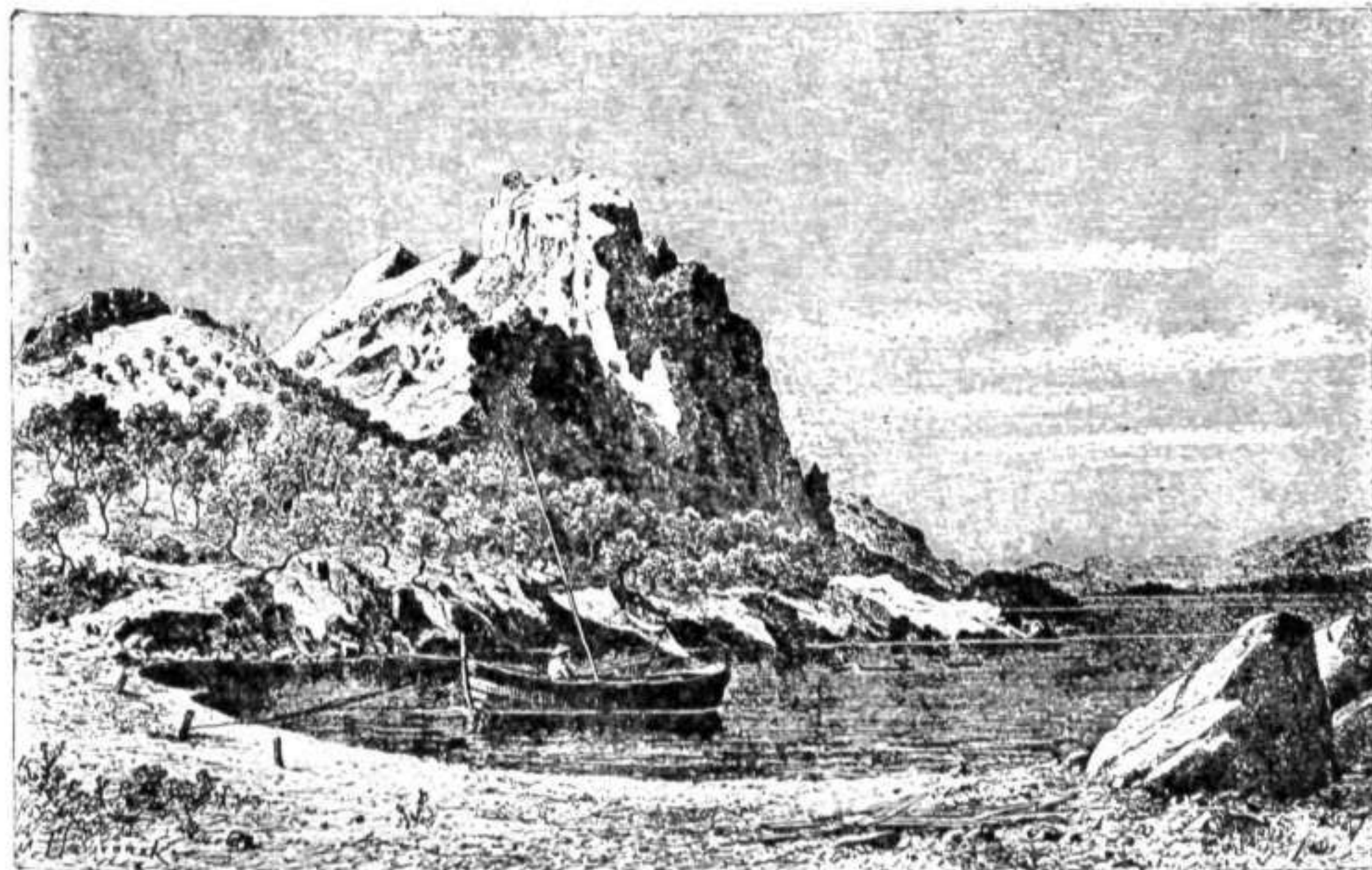
En 1951, y al frente de la primera edición de las *Rimas (1937-1951)*, Dámaso Alonso hablaba de la ilusión poética de Luis Rosales —una ilusión total, sola, definitiva— como elemento básico a la hora de trazar su perfil como autor. Ilusionado y absorto en la tarea de recordar, de hurgar en su pasado, de desvivirse en sus poemas —sigue Dámaso—, Rosales ni siquiera advierte la oleada de luz que le baña el rostro y que inunda sus ojos con lágrimas encendidas. Y esa operación deja huella: un rastro iluminado que, en su brillo, nos conduce a nadie o a nunca; una señal de tiempo roto y luciente que no nos lleva a salvo al otro lado del puente en ruinas, pero que —fría antorcha, fuego helado— nos va a guiar, y no sin ternura, hacia la cara oculta del laberinto en un viaje que, aunque muy triste, mantendrá vivo el estupor, y no hace falta insistir aquí en lo que ello supone. Por esta razón, y porque acaba de aparecer en librerías un volumen de versos titulado *Rimas y La casa encendida*, y porque en él puede distinguirse el mismo rastro luminoso que distinguió Dámaso Alonso en las *Rimas* de 1951, vale la pena hoy coger la pluma y descansar de la abominable tiniebla cotidiana, de esa penumbra sin destellos que es demasiadas veces la vida, y dejarse llevar, dejarse ir tras la huella quemante de un poeta por unas horas y unos pobres párrafos.

Aquella ocasión *princeps* en que las *Rimas*

—cuya tercera aparición, en unión de la cuarta edición de *La casa encendida*, conmemoramos—, y con las *Rimas* el espléndido prólogo de Dámaso, se imprimieron, fue un momento privilegiado, pues ese libro obtuvo el Premio Nacional de Literatura correspondiente al año 1951. Número 8 de la colección *La Encina y el Mar*, publicada por Ediciones Cultura Hispánica, las *Rimas* iban graciosamente acompañadas en su impresión original por unos dibujos de Antonio Valdivielso. La amabilidad y el cariño de Félix Grande y Francisca Aguirre han puesto en mis manos ese volumen ilustrado, que faltaba en mi biblioteca, y los placeres del tacto —goce obsesivo en un bibliófilo— se confunden ahora en mí con las angustias de la escritura, a menor gloria, claro, de esta última.

Cuarenta y dos composiciones —veinticuatro en la primera parte y dieciocho en la segunda— constituían aquellas *Rimas* primeras. Los títulos de cada una de las dos grandes zonas del libro quedaron acuñados entonces para siempre: *Juntos los dos en mi memoria sola* y *La palabra del alma es la memoria*. Dos endecasílabos, por cierto, inolvidables. En el terreno del detalle, hay que decir que la pieza número 12 (pp. 45-46) de *Juntos...*, rotulada *Viento en la carne* y dedicada a Pepe Ruméu, no volvería a imprimirse en ulteriores ediciones de las *Rimas*. La pieza 20, *Separación* (p. 61), puede encontrarse en la segunda edición (1971), pero no en la tercera (1979). En lo que atañe a la segunda parte, *La palabra...*, tres de las poesías que la forman, *Canción de rueda*, *La fuente* y *La nieve transeúnte* (números 32, 34 y 36, hallables en las páginas 89-90, 93-94 y 97-98, respectivamente), aparecen por vez primera y única en esta *editio princeps*. Hay, además, títulos de poemas individuales que variarán en las sucesivas reediciones, así como ciertas dedicatorias que más adelante se van a suprimir o modificar. La labor, pues, de llevar a cabo una edición crítica de las *Rimas* de Luis Rosales presenta dificultades y, entre las flores evidentes de toda diversión textual, no oculta sus espinas. En 1951, el poeta se plantea sus versos —los versos de sus *Rimas*— en una fase inaugural, algo imprecisa y vacilante. Baste decir, por ejemplo, cómo mezcla, en una misma zona del libro, poemas que luego, a partir de la tardía segunda edición, figurarían plenamente disociados, perteneciendo a partes diferentes del volumen.

En 1971, *Rimas y La casa encendida* asociaba, por vez primera en un solo tomo, una colección de piezas diversas en diversos metros y estilos —las *Rimas*— y un libro unitario estructurado en base



a un largo poema en cinco momentos—*La casa encendida*—. La Editorial Doncel patrocinó tan singular simbiosis, que vio la luz como número 1 de su popular colección *Libro joven de bolsillo*. Las *Rimas* son aquí sesenta y tres, veintiuna más que en 1951. Los treinta poemas de la primera parte prefiguran ya la ordenación, hasta ahora definitiva, de 1979. Los treinta y tres de la segunda presentan, de cara a una edición rigurosa y erudita de *Rimas*, la novedad de incluir tres composiciones nuevas—ausentes, pues, de la edición príncipe—que, sin embargo, no se incluirían en la edición posterior. Son *El ángel de los lugares del amor* (p. 66), *La fuerza sin brío* (p. 76) y *Ya no llueve en la tierra* (p. 92), sin mencionar la ya citada *Separación* (p. 68), que aparecía también en las *Rimas* de 1951. De la *princeps* al libro de Doncel han transcurrido veinte años, y Luis Rosales ha soñado otras *Rimas* sobre la idea y las cenizas de las antiguas. Del mismo modo que Troya, Jericó, el palacio de Cnossos o Harappa no son una realidad única, sino la suma de muchas realidades dócilmente estratificadas ante el arqueólogo, así las *Rimas* no son más que un pretexto del poeta para situarse en una perspectiva sincrónica y diacrónica a la vez en relación con su poesía, para historiar y vivir a la vez su propia escritura, haciendo de su biografía un edificio de puntos suspensivos, una novela inacabada, una batalla fragmentaria, un mosaico inconcluso. Como Guillén en las sucesivas ediciones de *Cántico*, como Cernuda en su *Realidad y el deseo*, como tantos poetas de nuestro Siglo de Oro, Rosales imagina sus *Rimas* como un zigurat acumulativo, como una pirámide en perpetua construcción donde buscarse y extraviarse hasta el final, como una torre de Babel que, en el pensil de su intimidad, estuviera creciendo y cayendo siempre, perdida y encontrada, cerca y lejos, en imagen perfecta de una existencia que se complace en fundir contrarios, para perplejidad de moralistas, confusión de racionalistas y posibilidad de poetas.

La—hasta el momento—última terraza de ese zigurat es la edición que de *Rimas* y *La casa encendida* acaba de publicarse en la colección *Selecciones Austral*, de Espasa-Calpe. En esta ocasión son sesenta y seis los poemas que constituyen el libro. Las treinta y una piezas de la primera parte son las mismas que aparecían en 1971, con la incorporación del poema titulado *Durar también es vivir*, que en la impresión de Doncel de las *Rimas* figuraba al comienzo de la segunda parte. Como en 1971, el volumen está dedicado a Pedro Laín Entralgo. Las citas que asesoran y alientan el poemario son las mismas de siempre, pero diversamente distribuidas: mientras las anteriores ediciones situaban todos los lemas en los preliminares del libro—la *princeps*, antes incluso del prólogo de Dámaso—, la presente edición los reparte al frente de cada zona (las citas de Antonio Machado y de Unamuno encabezan *Juntos...*, y las de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco presiden *La palabra...*). La mayor novedad reside en la segunda parte, que incluye por primera vez en el *corpus* de las *Rimas* siete composiciones: *El*

mundo pictórico de Manolo Rivera es anterior al paraíso (pp. 61-63, con grabado), *Ahora y en la hora de nuestra muerte amén* (pp. 65-66), *A Jorge Guillén en su continuado nacimiento* (p. 70), *Cementerio de lluvia* (pp. 98-100, con grabado; el poema está dedicado a Paco Lozano por su cuadro «La resurrección de las algas»), *Citada con la luz* (pp. 103-104), *Alguien llama a la puerta* (pp. 107-108, un homenaje muy personal a Dionisio Ridruejo) y *Primavera en estatua* (pp. 114-117, con subtítulo—*Oda escrita con tierra para Joan Miró*— y grabado).

* * *

La casa encendida que acompaña a las *Rimas* de *Selecciones Austral* constituye la cuarta edición de ese texto. Un prólogo de Julián Marías, estructurado en torno a dos puntos—I. Luis Rosales y II. «La casa encendida»—y escrito en 1971, con el guilleniano título de *Al margen de «La casa encendida»*, preside esta cuarta impresión de uno de los libros poéticos más importantes—en opinión de numerosos críticos—de la literatura castellana de posguerra. La introducción de Marías, que se incorpora aquí como prefacio a *La casa encendida*, da la impresión de haber sido compuesta como texto independiente del poemario de Rosales, no como pórtico. Nos lo indica la fecha—1971—que acompaña a la firma. Otra posibilidad es que Marías lo escribiera para presidir la tercera edición de *La casa* (Doncel, junto con *Rimas*, 1971) y que, por una causa u otra, no apareciera en dicha ocasión. Lo cierto es que el discípulo de Ortega ha interpretado a las mil maravillas el sentido y las claves del libro. Espléndido trabajo, pues, el del prologuista. Hay que pensar que, en lo sucesivo, su destino—un destino exegético e inquiridor—irá indisolublemente unido al de *La casa encendida*.

La *editio princeps* de *La casa* se publicó en Madrid en 1949, dentro de la colección *La Encina y el Mar*, número 4, que costeaba entonces el Seminario de Problemas Hispanoamericanos. Hoy ese libro es ya una rareza bibliográfica. Encima de la mesa tengo a la vista un ejemplar encuadernado en cartón del mismo. Pertenece a la librería particular—tan rica en obras de Rosales—de mis amigos Paca y Félix Grande. Lleva unas estupendas ilustraciones surrealistas—a caballo entre Max Ernst y Giorgio de Chirico—de José Caballero, precisamente las mismas que Espasa-Calpe ha reproducido en la cuarta edición del volumen.

La impresión príncipe de *La casa encendida* guarda notables diferencias con la nueva versión que del largo poema publicara Rosales en 1967 (Madrid, *Revista de Occidente*). Es esta edición de *Revista* la esencial en la historia textual del libro: aumenta el texto de la primera, sin sufrir cambios de interés en la tercera (1971) y cuarta (1979) reimpresiones. Lo que no varían, desde la *princeps*, son los epígrafes que—endecasílabos, como los que inauguran las dos zonas de *Rimas*—presiden las cinco partes del libro o, si se prefiere, las cinco estancias de la *Casa*. Los autores de estos epígrafes son Villamediana, Antonio Machado, otra vez Villamediana (recordemos que Rosales había publicado en

1944, bajo el disfraz poco seguro de sus iniciales, L. R. C., una antología todavía encontrable, de Juan de Tasis), el conde de Salinas y Lope de Vega. Como puede verse, las obsesiones del poeta han funcionado de forma inmejorable a la hora de elegir sus lemas.

Sobre *La casa encendida* se ha escrito todo, o casi todo. No voy a añadir aquí tópicos presuntamente novedosos a lo dicho ya por la crítica, entre otras cosas porque los *topoi* nunca son nuevos. Rosales se autobiografía poéticamente en la *Casa*. Todos lo hacemos a diario. Quizá la imagen de la casa no sea más que otro artilugio para describirse a sí mismo, pues las habitaciones son como vísceras, y los cajones de la cómoda y los interminables pasillos se encuentran llenos de recuerdos, y hay gafas rotas en los gabinetes, y besos rotos en las alcobas, y llanto y miedo en el desván. Y, si al final la casa está encendida, no quiere decir eso que vaya a estarlo siempre. Ni siquiera sabemos si mañana va a amanecer.

Como curiosidad, diré que en la edición de 1949

de *La casa encendida* el soneto-zaguán se titula *Temblor junto a la memoria*, y que, a partir de la segunda edición (1967), va a rotularse *Recordando un temblor en el bosque de los muertos*. Ese zaguán del libro es muy bello, y Marías lo copia íntegro en su prólogo. En las *Rimas* de 1951 y 1971 se llamó *Recordando entre el bosque de los muertos* (pp. 77 y 38-39, respectivamente), y en las de 1979 pasó a llamarse *Recordando un temblor*. El hecho de que el vestíbulo de la *Casa* sea también una de las *Rimas* nos habla de la interconexión de los libros poéticos de Rosales, de la univocidad de su obra.

Uno y el mismo, pero también el otro y muchos, y demasiadas veces nadie, ¿qué es lo que queda del poeta? Como del sabio, apenas nada. Acaso un rastro iluminado que, como en el relato infantil, desaparece en el momento del regreso, al anochecer. Pero el camino de ida ha sido hermoso, muy hermoso, y no nos lo podrán quitar nunca.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

BUSCANDO EL SENTIDO DEL TIEMPO A TRAVÉS DEL AMOR

CARLOS RODRIGUEZ-SPITERI: *Día que viene claro*. Edición Angel Caffarena. Málaga, 1978.

Desde aquella remota fecha —1950— en que tan grata me fue la lectura de *Las voces del ángel* (colección «Adonais», vol. LXVIII) he seguido, mientras me ha sido posible, la poesía de Carlos Rodríguez-Spiteri. De entonces acá, teniendo en cuenta sus cuatro poemarios anteriores al que ahora nos ocupa, su bibliografía ha mantenido una continuidad pausada, pero ininterrumpida, hasta alcanzar la respetable suma de dieciséis títulos. El nombrado *En una huida* (1) recoge tres libros del poeta malagueño: *En el suelo*, *Situación en el tiempo* y *Los sollozos*, creados de 1936 a 1945, años de guerra y posguerra con sus tremendos conflictos sociales y humanos, cuyo significado supo elevar Carlos Rodríguez-Spiteri a mensajes poéticos en los tres extensos poemas que los integran. Este libro lo dedicó honda y sencillamente «A los poetas que mueren en la guerra». Gloriosos nombres acuden a nuestra memoria: Federico, Miguel, don Antonio. En la guerra, o a causa suya, fueron amigos suyos, más entrañablemente el de Orihuela, con el que sostuvo relación epistolar hasta el

mismo borde de su muerte, en 1942. Se trata de cartas conmovedoras las de Miguel, llenas de ternura para el amigo que le ayudó con las suyas a malvivir y a bien morir. La criatura que pudo merecer aquellas respuestas del agraciado preso, de poeta a poeta, de hombre a hombre, tenía que ostentar un alma excepcional, un espíritu capaz de crear la más densa y dramática poesía, como así es en verdad. Capaz también de escribir una prosa lírica dedicada a Miguel con este hermoso título: «Tallo cortado para plantarlo en el alto monte de Miguel Hernández» (2).

Las más profundas preocupaciones de la vida, el tiempo, el ser, el amor y la muerte, mantienen alerta la inspiración de Carlos R. Spiteri. Esencialmente es el amor su

poesía, la inquietud que más la sustenta. Así, en *Días inesperados*, transcribe citas del marqués de Santillana, Alfonso de Valdés y Jorge Manrique, referidas al amor; de este último: «Siempre amar y amor seguir».

Un marcado surrealismo deja en suspenso y en suspense algunas imágenes que no alcanzan, que no llegan a la absoluta comprensión del buen lector, pese a las magníficas sinestesias ofrecidas, llenas de vitalidad con un extraño y a veces absurdo cromatismo. Las frases comparativas y las escenas eróticas dan mayor claridad a lo que parece hermético. La sensualidad y la sexualidad corporeizan los sentimientos expresados a lo vivo—muslos, vientres, senos, lengua y manos—, imbricados en el amor total, en obsesión lujurante y hasta libidinosa.

Día que viene claro (3) es por el momento el último poemario de R. Spiteri; bien instalado el poeta en la sede lírica que dirige en Málaga Angel Caffarena, resulta este libro como «continuación o prolongación de *Callar juntos* (1967), *No todo es silencio* (1972) y *Días inesperados* (1975)», según se dice en una nota previa.

El tiempo es otra de las inquietudes que más desasosiegan al poeta. Los títulos de tres de sus libros contienen la palabra día: *Ese día*, *Días inesperados*, y el que comentamos *Día que viene claro*, una unidad temporal que marca en ocasiones el suceso más significativo de toda una existencia.

Apenas empezar la lectura damos con varias etapas de ese claro día, la tarde, la noche, el atardecer, ho-



(2) *Litoral*. Número homenaje a M. H. Torremolinos (Málaga), 1978.

(3) *El Guadalhorce*. Málaga, 1978.

(1) Col. «Insula». Madrid, 1973.

ras de luz, final del tiempo, las horas... Después pregunta: «¿Cómo se llama el color del tiempo?» Pero no da la respuesta. Debe de ser mutable según que ese tiempo sea pasado, presente o futuro. Incoloro si el tiempo no está definido ni concretado; ineficaz en las horas muertas. No es este el caso. El tiempo

del poeta malagueño, tan sensible y sensitivo, tiene fuerza y la transmite al entronizarse en su propia vida. Y dice:

Días que son de sol al encender el
[fuego de palomas
al mediodía, para que la noche sea
]de rosas.

Sensorialidad y ensoñación a un tiempo, ensamblados líricamente al cantar al amor en su consumación última a través de un lenguaje amplio, pulido y personalísimo. El hombre enamorado valora mejor las cosas, los hechos, dotándolos de matices que otros no ven, ya que experimenta sus sensaciones con un

LIBERTAD O DEGRADACION

ANGEL MARIA DE LERA: *El hombre que volvió del Paraíso*. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

Quizá haya exagerado Lera al poner la procedencia de este hombre en el Paraíso. Posiblemente, si se considera el título como un indicativo orientador de la obra, Lera, aquí, tenga puesta más fantasía que alusión. Es de él la disyuntiva que encabeza este juicio: Libertad o degradación, y toda la novela, puede decirse que de la cruz a la fecha, sangra por el pleito permanente del hombre como ente superior capaz de las más gloriosas empresas y de las más viles miserias. Los escenarios, los hechos, incluso esa enécdota fascinante y estremecedora alrededor de la cual se maneja todo el itinerario argumental, puede ser, creo que lo es, una excusa para mostrarnos, en el límite de toda posibilidad, el contencioso eterno que el Hombre mantiene con el Ser Supremo, llámese Dios, Inclito, Emperador o Tirano.

Se trata de un hombre, un individuo de la especie humana, sin nombre, sin identificación. El estar la novela relatada en primera persona o bien es una excusa para no nominarle, o bien es el énfasis que el autor ha manifestado para mostrarnos un hombre de hoy en la cumbre de todo egoísmo. Un ser vulgar, un átomo de la masa informe de una humanidad que está a disgusto, que se encuentra incómoda porque no puede respirar, ni moverse, ni pensar con la holgura precisa para sentirse hombre. Este ser, el protagonista, empezó de pobre y acabó de rico. En esta trayectoria, desde su arranque, se pronuncia el primer grito: son épocas de hambre, el padre es panadero, la madre comprende el negocio y comienza a rodar una fortuna que ya no parará hasta convertirle en un poderoso hombre de negocios, el padre ya muerto y la madre desbordada en todas sus picardías, para ganar dinero. Posee su piso en Madrid y en Benidorm, sus múltiples empresas, su querida y sus devaneos. Nada le falta para ser un ejecutivo de la más rabiosa actualidad. Incluso se permite el lujo de tener un grupo que, por negocios o amistad, discute de todo

lo discutible desde el plano pobre de una intelectualidad no muy hábil y un sentido del negocio que está evidenciado en su posición. Así las cosas, y con la noticia del posible embarazo de su amante, coge el coche pretextando un negocio—hasta en la disculpa del viaje se aferra a lo que hoy es profusamente vulgarizado—, se pone en la carretera y, ya entrando en Madrid, un camión lo coloca en el camino de ese Paraíso que luego, a medida que nos va detallando sus componentes, diríase que es una comunidad terriblemente sometida a una tiranía, de la índole que sea, pero férrea, intolerante, exigente y profundamente disparatada para pertenecer a un mundo que no es este mundo porque porta en ella todas las soberbias, todas las corrupciones, todas las policías y todos los abusos de cualquier dictadura del siglo xx.

Entrada la novela en su línea definidora, comienzan a llovernos calificativos delirantes. Desde el Inclito, ser al cual se le rinde un culto que, por tratarse de esferas a las cuales debe suponerse inmatriciales—no hay que olvidar que el hombre ha entrado en ella a través del proceso fisiológico de viviente a cadáver—, halla sus más inmediatos parecidos con seres vivos que fueron tratados como dioses y a los que el normal desarrollo biológico los puso en la evidencia de su mortalidad. El «vulgo triunfante», los «convictos», el «vulgo irredento», la expresión «felicidad» como saludo. En cuanto a lo que pudiéramos decir ubicación, los nombres de «Edén», «Círculos», numerados, ordenados, en los cuáles el cero parece ser, es el terrible lugar al que van los disidentes. La idea de la uniformidad, de los colores de las túnicas estableciendo jerarquías, el recuerdo tangencial a la organización celestial, a la comunista..., todo esto supone que el libro nos sitúe, a pesar de su pretendida transrealidad, en un lugar que ya conocemos, bien por los manuales de teología, bien por los periódicos o por noticias más o menos fiables. Por otra parte, hablar de la redención cuando el cuerpo quedó atrás, presentar la estancia en el tiempo como una esclavitud y, a la vez, mostrar un dinamismo técnico a

ansia de vivir, que no siente el que está vacío de amor. Carlos R. Spiteri es un avaricioso del amor. De ahí nace su aguda perceptibilidad y cálida transferencia.

Así, describe pormenorizadamente el trance doloroso de la mujer encinta dando a luz su hijo. El poema, dividido en cuatro partes, se

titula «Fue durante una mañana». El relato poético es completo. En la primera parte expone el estado misterioso de la mujer embarazada; la segunda se refiere al parto y al nacimiento del hijo. Dice el narrador: ¿Esta es la vida? ¿Así se llega? ¿Como un loto que brota en medio [de un trugal?

El tercer episodio cuenta la experiencia de la mujer que custodia al recién nacido —«su gloria es el halo de la magia del cuerpo»—, feliz al dar el pecho al niño, «Arteria de esencias en medio de la boca / destilando jugo blanco de cañas dulces, / y dulzura de la miel en colmena sin abejas». Otro aspecto del

través de vehículos y pantallas, y, lo que es peor, una sujeción irredenta a los sentidos —el sexo sigue actuando con todo su poder, pero, parece ser, sin su facultad más sublime: la transmisión de la vida, y la sempiterna evasión por el alcohol—, y, todavía más malo, a la fisiología —la comida sigue siendo necesaria, aunque los sabores disipados—, lo cual resulta desproporcionado.

No cabe duda de que Lera, en *El hombre que volvió del Paraíso*, realiza un ejercicio notable de imaginación. Vivimos una época inquietante en la que el hombre, superados tabúes y misterios, inventa criptas allá donde ya ni la religión le ofrece creencias fiables. Rotas las cadenas ancestrales del origen divino, hoy se busca en otras esferas y se pretende encontrar vida como la que aquí poseemos. Relatos de hombres que han estado muertos, de hombres que se han comunicado con extraterrestres, de hombres que han visitado mundos lejanos, son hoy pasto devorado con fruición por las insatisfechas mentes de los habitantes de este siglo. A todo ello, sorprendentemente, Lera replica con un juego sarcástico, descabellado, terriblemente mordaz. El protagonista de esta novela, el Yo que aporta su experiencia sobre la fabulosa existencia al otro lado de la vida, es un ser de escasas posibilidades intelectuales, rico en habilidades, listo como demuestra el nivel económico alcanzado. Este hombre jamás tuvo inquietud y en ningún momento muestra preocupaciones de trascendencia. Su moral es una moral natural sin interferencias de cánones, artículos o normas. Cumple con su familia legítima y no pierde ocasión de mujer, y la que no aprovecha, en «la otra vida» se resarce tanto que es la causa de sus desgracias allí... Un hombre pragmático, un hombre para el que los valores están en función de su practicidad, por fuerza, no podía dejar de chocar en un mundo que pretende secuestrarlo, ¡y de qué manera! Para él no valen las medallas, las distinciones ni los honores que el Inclito misterioso de rostro desconocido reparte por fidelidades, por adhesiones y delaciones. «Preguntas demasiado» le reprochan constantemente y me atrevo a decir que Lera emplea las dos palabras como burla inmisericorde hacia la postura ridícula de los que piensan que, negando la información, neutralizan el hecho.



Por tanto preguntar, el hombre alcanza el conocimiento; pero aquí, en el Círculo al que fue destinado por no se sabe qué méritos, el hombre logra el castigo tremendo de ir a parar al Círculo Cero, parece ser que el más ínfimo de todos cuantos componen el tremebundo ámbito de detrás de la muerte.

No obstante, algo choca durante todo el itinerario de la fabulación: el tiempo. Es cierto que no hay día ni noche, que tienen camas en sus habitaciones aunque no las utilicen para dormir; sin embargo, comen; sin embargo, en sus actos, muestran un algo de cansancio físico; sin embargo, no hay ningún Círculo del que no se regrese; sin embargo, no aparece clara la idea de eternidad sino que más bien aquello parece un estadio confuso intermedio... La solución, la explicación, llega al final en un recurso fácil, coherente y nada asombroso, el cual no develamos ahora porque merece ser respetado de cara a los lectores que opinan que toda solución ha de venir por la vía del prodigio.

El hombre que volvió del Paraíso es una novela agradable de leer, limpiamente escrita, sin estridencias, con naturalidad, sin reconvencos mentales que retuercen y fatigan la comprensión del lector. Un libro sin frases, sin expresiones lapidarias ni dogmatismos cargantes, pero con un montante implícito de pensamiento que supone la instalación de esta obra en un nivel de la creación literaria que hasta ahora sólo poseía testimonios. Algo así, supongo yo, como cuando un soñador se mete en una tertulia de ejecutivos y les muestra lo ridículos que están hablando siempre de dinero...

JOSE LUIS ARIAS

fenómeno de la maternidad se expresa en el cuarto poema, frío en exceso, reflejando el drama y la angustia de la mujer que aborta.

«Viene con los vientos del sur» es también poesía narrativa a la mujer que canta, «voz lenta y lejána encerrada en su brasa»... «Mujer que está sola ante su plegaria», transida de la emoción de su cante.

Con ojos andaluces observa también el poeta a la bailaora:

Arrebatada elasticidad, torso que
[se arquea
conservando el cuerpo su longitud
[natural.
Talle que se estira al levantar los
[brazos,
girando la cintura sobre las cade-
[ras flexibles.

Son buenos retratos enmarcados en versos largos, más bien prosa poética, o poematizada, que mi sensibilidad lectora acepta con menos gusto. Igual me sucede—lo que no tiene más valor que el de una apreciación personal—con la abundante anatomía en algunos poemas de Carlos R. Spiteri, como en «La misma». Brazos, ingles, cuerpo de voluptuosidad, y los detalles vulgares que ambientan el acto carnal, sábanas, medias, camisa... en torno a la prostituta, sobre un surrealismo cerebral y desangelado, tan distante de los versos cálidos de la mayoría de sus poemas. La obsesión erótica es palmaria en «En el vivir», y en «Noche que se asemeja al día». Y de nuevo el tiempo preocupa al poeta al observar cómo va marchitándose el cuerpo que fue joven y hermoso, ya en el «largo crepúsculo». Dice en «Luego vienen días y horas»:

Músculos lisos en el envejecimiento
[de la carne,
piel que se queda lacia y floja en
[la fluidez de los senos.
Sin que se recupere el pecho caído
[con los años,
con tristeza al quedar ofrecidos en
[la penumbra.

Carlos R. Spiteri canta muy bien a la última edad «cuando ya no se entiende el canto de los pájaros / que cantan sobre la escarcha de la helada mañana».

Melancolía y nostalgia por el tiempo pasado disfrutado con el vigor de la juventud. Etapa biológica vacía de presente, sólo animada por las evocaciones, por lo que fue sin posible recuperación.

92 Añorantemente finaliza así el último poema de este buen libro que se llama Día que viene claro:

Quedan los recuerdos como higuera
[descortezada,
de una ausencia poblada de agujas,
con un pedazo de hierro que toca
[la postura de dos corazones.

MARIA DE GRACIA IFACH

NATHANIEL HAWTHORNE: LA DIALECTICA DE LA ARCADIA

NATHANIEL HAWTHORNE:
La granja de Blithedale. Editorial Fundamentos, 1978.

Es, sin lugar a dudas, Nathaniel Hawthorne, uno de los clásicos indiscutibles de la literatura norteamericana del siglo XIX, perfectamente equiparable a los Melville, Twain, Emerson o Poe, si bien su difusión en lengua castellana ha sido notablemente más precaria con relación a sus citados compatriotas. Y temo ser reiterativo al recordar que Borges le ha dedicado uno de sus más bellos ensayos, que concluye así: «Muerto Hawthorne, los demás escritores heredarán su tarea de soñar».

El texto de Hawthorne. *La Granja de Blithedale* es probablemente uno de sus proyectos más ambiciosos y, a su vez, de los más complejos que la novela moderna ha sabido conjeturar, combinando de manera impecable ficción y datos reales, crítica y ensayo, utopía y sueño. Henry James lo calificará como la más ágil, brillante y viva de las empresas de Hawthorne.

La doble experiencia de su autor: *La Granja* fue «esencialmente un sueño, pero, no obstante, un hecho».



Por un lado como fundador y miembro activo de la *Brook Farm*, comunidad movida hacia la utopía «de recomendar la vida del Paraíso» en un medio rural (la granja) que facilitase la *regeneración*, no reforma, de una sociedad debilitada por los convencionalismo y rutinas que el medio urbano le ha impuesto y de cuya inercia no se puede zafar. Por otra parte, Hawthorne se convierte en el cronista/fabulador de lo que supuso esta experiencia, donde Blithedale protagoniza la atávica dialéctica entre sociedad constituida y sus aspiraciones profilácticas Hawthorne que, como Melville (y otros más contemporáneos, como Arno Schmidt) fueron sendos faunos frustrados en sus planteamientos, mitad nietzscheanos, mitad bucólicos, y de los que tan sólo la infinitud del blanco en cada ventana de papel brinda la oportunidad de contemplar y conciliar su Arcadia y su sueño.

La epopeya (en miniatura) descrita en *La Granja de Blithedale* es pionera en su género, incluso se anticipa en cuatro años a otra revalida semejante (y hasta puede que más sincera): la emprendida por David Henry Thoreau y sus posteriores documentos *Walden* y *La desobediencia civil*, que movieron no ha mucho a otro puritano, llamado Skinner, a elaborar una nueva tentativa de ambiciosos resultados sociológicos. Aunque Hawthorne, más que como un puritano se manifieste como un nostálgico y un crítico, y acaso (*La Granja de Blithedale* es un gesto patente, aunque Hawthorne no eluda el fracaso que supuso más que como experiencia por y para su colectividad, por inducción de la humanidad: «la perfección social no es el medio humano, pas encore», y si no lo dijo aquí, tuvo una óptima oportunidad para hacerlo) no sería descabellado proponerle como un visionario (lo denota su participación activa en el *Brook Farm*) y un profeta, desoído una vez más por los ninivitas de Nueva Inglaterra, lejanos observantes de aquellos Peregrinos del Mayflower, celosos guardianes de una herencia y una moral. De la obnubilación y penuria espiritual que generan el crecimiento de poderío en la incipiente nación norteamericana da testimonio Melville en una carta a Hawthorne: «Aunque escribiera en este siglo los Evangelios, moriría en el arroyo de la calle»; los Evangelios no, pero *Bartebly* sí es una prueba de la tensión a la que Melville estaba sometido; y también algo más: el desafío ante una sensación de inseguridad, común a Poe y a Hawthorne, que les perseguirá hasta lo

más inexpugnable de sus refugios: el alcohol y la fantasía; ese mismo sentimiento de inseguridad con que la sociedad norteamericana actual rodea al *hacedor* es un hecho en las dimensiones mitológicas de la ficción adquiridas en John Barth o Thomas Pynchon.

En la experiencia de Blithedale, Hawthorne se cuida de matizar sus ideales y la crítica de esos mismos ideales, poniendo en boca de los distintos participantes lo que vendría a ser la mayéutica y la ironía de su *discurso* filosófico: aleación de Hawthorne y Henry James (padre del homónimo escritor) ya que, y a pesar del profundo carácter autobiográfico que encierra la novela, ninguno de sus personajes es el portavoz de quien la escribe, sino las variantes mefistofélicas, por decirlo así, de lo que sería una dialéctica o un debate llevado con rigor. Hawthorne no hace manga con ninguno, puesto que plantea, como señala Kaul (en el ensayo que acompaña esta novela): «Blithedale encarna la esperanza visionaria hacia la humanidad que fue contemporánea de la misma colonización americana». Y en el transcurso de la novela Hawthorne representará a juez y parte, crítico de Fourier con sus teorías, y defensor de una Arcadia en la que plasma, en el protagonismo de sus individualidades, las diferentes problemáticas del espectro: desde la incompatibilidad de una vida intelectual con las rudas faenas que la agricultura requiere para la autogestión de su proyecto, hasta la reforma feminista, pese a la ambigüedad de su postura.

El ensayo de Blithedale degenera en un petit-comité poblado de individualidades, en el que se acaban creando los mismos problemas, pero en grado más agudo que los creados por la sociedad de la que se había prescindido. Y la comunidad, un tiempo después de abordar el experimento, se ha desglosado en un monomaniaco, en un suicida, en un prófugo, y... en aquella sentencia de Emerson que resulta especialmente evocadora: «No hay ninguna parte de la sociedad o de la vida que sea mejor que la otra».

No obstante, Nathaniel Hawthorne procede con inteligencia: «El episodio más romántico de mi vida», dice, al referirse a Blithedale. Y tanto la evocación poética como la creación de la novela sin espasmos pesimistas de cul de sac que pudieran sugerir de Blithedale un fracaso; precisamente allí donde la imaginación evidenció lo difícil que había sido representar el papel impuesto, de modo que perseguir una inteligencia poética, como Hawthorne,

no es sinónimo de engañarse; porfiar en otra actitud, como dijera Mark Twain en cierta ocasión, sería como arrojar el pescado y comerse el libro.

ERNESTO PARRA

ESAS ABEJAS

ARTHUR HERZOG: *El enjambre*. «Libro Ameno», 48. Editorial Bruguera. Barcelona, 1978.

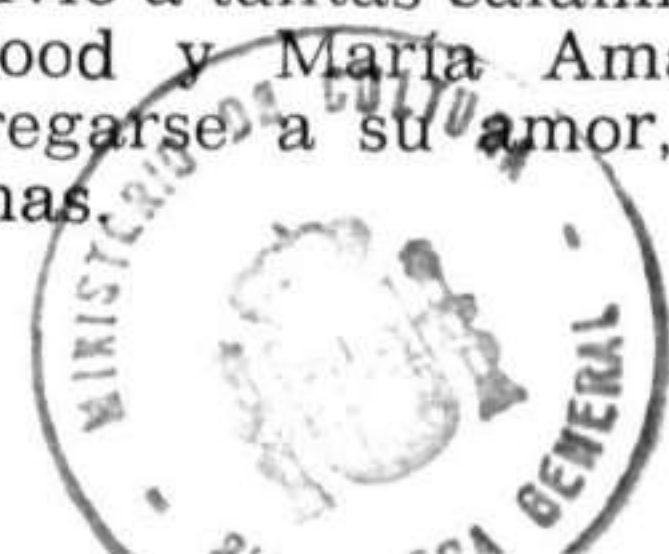
El 15 de octubre de 1971, con el título de «Hermana abeja», daba yo en *ABC*, a mi modo, la voz de alarma sobre lo que consideraba entonces una amenaza latente: los frecuentes ataques al hombre, en distintos lugares del mundo, de las abejas africanas; las sucesivas muertes provocadas por sus picaduras; su progresiva expansión. Sólo tres años después, Arthur Herzog publicaba su novela *The swarm* (*El enjambre*), con notable eco. Cierto que este autor encabezaba su novela con diversos recortes de prensa, fechados entre 1965 y 1971, alusivos al fenómeno; pero no debió de ser hasta 1972, al denunciar ciertos periódicos (*New York Times*, *Chicago Daily News*) una posible invasión de los Estados Unidos por estos insectos, cuando concibió su libro, que aparecería, como digo, dos años más tarde. No pretendo, con tales fechas, atribuirme la prioridad del hallazgo; sí probar que lo que a muchos descubriera Herzog venía preocupándome desde bastante antes y me ha seguido preocupando después.

El enjambre, recién editado en nuestra lengua en versión de Estela Canto, es una novela «muy americana». Quiero decir, una de esas novelas-reportajes, documentadas en los centros estatales o paraestatales adecuados, y construidas luego con frialdad, sin excesiva inquietud literaria y, en el fondo, con las miras puestas en la posible adaptación cinematográfica o televisiva. La página inicial de Herzog viene así destinada a agradecer a numerosas instituciones y no menos personalidades científicas y militares la ayuda que le han prestado. Pienso que tal concepción de la obra literaria no la desvirtúa, mas la caracteriza muy singularmente. El lector no va prendido de la capacidad fabuladora del novelista, sino del acopio de datos que este engarza con mayor o menor precisión, conformando al cabo la narración propuesta.



Herzog parte, apuntado queda, de la alarmante proliferación de muertes causadas por las abejas africanas. Sabido es que hacia 1956 esta abeja, la *adansonii*, más vigorosa que la europea, más laboriosa también y, por ello, doblemente productora de miel, fue llevada a Brasil con intención de cruzarla con las descendientes de aquella y potenciar su rendimiento; pero la *adansonii*, salvaje y agresiva, fue desplazando a sus mansas congéneres y extendiéndose a sorprendente ritmo por todo el país y aun rebasando sus fronteras; por otra parte, metabolizando ciertos organofosfatos, parece que consiguió hacer de su veneno un compuesto casi mortal, siendo capaz de convertir tal transformación en un rasgo genético.

El feroz ataque a una familia que pasea por las afueras de Maryville (Nueva York) despierta la alarma e inicia la novela. Un equipo de hombres de ciencia se aísla en Fort Detrick—donde en su día se trabajara de cara a la guerra biológica—, y con todos los medios a su alcance trata de impedir el avance paulatino y tenaz de los enjambres, que ponen cerco a las ciudades. Los fundamentos reales en los que Herzog apoya de entrada su relato van dando paso a lo fictocientífico, hasta desembocar en la semirruina de ese emporio que son los Estados Unidos, impotentes para combatir la invasión del pugnaz insecto, con una población aterrorizada y unos recursos alimentarios de todo punto insuficientes. Al final, ya la monstruosa nube vengadora sobre Nueva York e ineficaces para contenerla todos los sistemas de defensa que se idearon, el enjambre enfilará hacia el mar, autodestruyéndose. Y la pareja de científicos que no desertó y que sobrevivió a tantas calamidades—John Wood y María Amaral— puede entregarse a su amor, libre de problemas.



Irvin Allen, que ya tenía en su haber películas como «La aventura del Poseidón» y «El coloso en llamas», no resistió la tentación de llevar al cine el relato de Herzog; buscó un guionista, Stirling Silliphant, un plantel de nombres que significaron mucho años atrás (Henry Fonda, Olivia de Havilland, Fred Mac Murray, José Ferrer, Richard Widmark) y a cuyo frente colocó a dos actuales, Michael Caine y Katharine Ross, y echó hacia delante. Debió, si somos sinceros, echar hacia atrás. Porque la suya es una película tan pretenciosa como malograda. La novela de Herzog no es, estructuralmente, ninguna maravilla, pero el guión de Silliphant es aún peor. Ese arranque que aspira a ser impresionante, con la entrada de un comando—curiosamente trajeado—en un centro de comunicaciones del ejército norteamericano, cuyos moradores han sido aniquilados por las abejas, seguido de la aparición repentina de Caine—el John Wood de Herzog, aquí llamado Bad Crane—, anuncia ya al espectador de buen olfato lo que va a ser el filme. Nunca vimos a Caine en una interpretación tan afectada y pedantesca; Widmark, en el general Slater—hay nombres que han sido respetados—, intenta, sin conseguirlo, mejorar a su antagonista. Sólo lances aislados concuerdan con los de la novela. El que la pone en marcha—la muerte, en Mariville, de los Peterson— es una muestra de lo que Allen pudo hacer, contando con un experto en efectos especiales como es Howard Jensen. Pero la obra se le fue de las manos, y el resultado creemos no propiciará, como en otros casos precedentes (*El padrino, Chacal, El exorcista, Marathon man...*), la difusión y venta de la novela en España.

De todas formas, catastrofismos aparte, ahí está el fenómeno: esas poderosas abejas asesinas, que no cesan de reproducirse y extenderse, y a las que la ciencia está obligada, en un futuro próximo, a controlar como es debido. Concretamente, desde la inserción de mi citado artículo, tengo registrados tantos ataques de este insecto a personas y a animales domésticos, que su enumeración resultaría engorrosa; y es lógico que mi fuente de datos, la prensa, se reduzca a la de nuestro país, y aun así muy parcialmente. ¿Qué balance arrojaría una estadística mundial? Desde Apurito (Venezuela) hasta Metz (Francia), desde Uruana o Vitoria (Brasil) a la isla de Ruegen, en el Báltico, los casos se suceden. Si la abeja de Bocángel busca, engañada, en el rostro de su dama «las flores / que ha conocido en la selva», la *adansonii*

POR LA INTENSIDAD A LA BELLEZA

CARLOS CLEMENTSON: *De la tierra, del mar y otros caminos*. Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1979.

Aunque no la apercibiéramos, aunque no tuviéramos sentido de ella, la belleza existiría. Claro que nosotros somos quienes la hemos bautizado y quienes de alguna manera la percibimos, incluso tratamos de medirla también de alguna manera. Y hasta ahora, la belleza sólo es posible medirla un tanto ilusamente, quizá ilusionadamente, con la palabra. No ha nacido todavía, que sepamos, el científico que haya inventado un aparato válido para someter la belleza a un sistema de graduación, a un peso específico, a una radiografía valorativa, a una alquimia analítica, a un ácido separador de ingredientes. Es aún el poeta el único nombrador de todos sus matices. Y el poeta llega por la intensidad de la palabra a la adjetivación de la belleza, a su descripción, ese es su método desde Gilgamesh.

Ya se ha dicho que la belleza es simplemente. Y que el hecho de que exista es suficiente en sí, lo importante. Bien, ¿puede ser así? Puede, pero no es bastante su realidad palpable para el poeta. El poeta, junto a su evidencia, se enamora imaginativamente de la belleza y se siente movido a manifestar sus sentimientos, su emoción ante ella, por la catarsis estética que le estremece. Cada día estamos más convencidos de que el buen poeta es aquel que exalta cuanto vive y ve, el que convierte en épica el tema que trata. Por ello nos ha gustado en principio *De la tierra, del mar y otros caminos*, libro de Carlos Clementson, poeta de treinta y cinco años, que parece ha entendido claramente su destino lírico, la verdad evidente y también imaginada de la belleza.

Carlos Clementson, nació en Córdoba, es Licenciado en Letras y ejerce su profesión en la Universidad de su tierra. *De la tierra, el mar y otros caminos*, es el tercer poemario que publica, un poemario que mereció un accésit del premio «Adonais» próximo pasado. Clementson es un hombre de tierra adentro que se asoma al litoral, al maguismo mediterráneo, lo contempla y lo abriga con su palabra poética. Y curiosamente es el segundo poeta cordobés que lo hace en muy poco tiempo, recordemos el libro *Encuentro con Ulises*, de Luis Jiménez Martos, aparecido hace exactamente diez años en la misma colección. Naturalmente son dos libros distintos en su concepción

no se engaña cuando se fija otros menos líricos objetivos. Creo, por supuesto, en la fuerza del hombre sobre la del himenóptero. Empero el «átomo dulce, que sutil volaba», de nuestro clásico catalán, está dejando a un lado dulzura y sutileza, y ganando crueldad. Valdría no olvidarlo.

CARLOS MURCIANO

UNA POETICA DE LA PASION

ANTONIO ABAD: *El ovillo de Ariadna*. Colección «Anade» número 1. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1978.

Antonio Abad, autor andaluz nacido en Melilla, se ha dado a conocer recientemente con un primer libro de poemas intenso y genial: *El ovillo de Ariadna*. En él va cifrada toda su potencia creadora y toda la vastedad de sus dominios. Es muy difícil comenzar siendo, y Antonio Abad es ya, sin lugar a dudas, uno de los más significativos autores de la vanguardia literaria. Su libro pri-

intrínseca, pero parejos en vocación y propósitos. El de Jiménez Martos más anecdótico, tal vez más jovial, más diverso de enfoque y de forma. Este de Clementson es más verbalizado e hiperreal. Los dos, un canto cálido, encendido, al mar común y ensoñado, mítico, desde el asombro que deviene el paisaje, la alucinación de la belleza.

Carlos Clementson está en una tendencia poética muy de su lar nativo, la que pusieron en órbita los excelentes poetas de la revista «Cántico» —Molina, Baena, Bernier...—, extraída de la tradición andaluza, estéticamente apoyada en el lenguaje exuberante y con el amor como médula, contenida en un aura de intemporalidad, sostenida por una idea de belleza, por un acento exaltativo, por un tono épico sin estridencias, preclaro, pese a la intensidad sinuosa de su barroquismo fluido, iluminador en definitiva.

Con estas premisas, Carlos Clementson hace su poesía. Y la escribe con personalidad, salvando las influencias, asumiéndolas con sabiduría natural, dándole al poema espíritu romántico y una materialidad muy sustantiva de estampa prendida, de cuadro en el aire. Tiene Clementson plasticidad en su voz, la deja en los ojos lectores. Y esto es un mérito apreciable, pues ya dijo ¿alguien? que el artista es nacido para ver y puesto para contemplar, para serlo en toda su dimensión —creemos— tiene además que dejar en su obra adherido el mundo; y este joven poeta de Córdoba nos permite, nos ofrece, la visión de cuanto cuenta y canta. Un ejemplo de que es así, puede ser el poema que consideramos que es el meollo de su libro, el poema que más recalcadamente determina su ánimo, su sensibilidad, su lengua, su modo lírico, el titulado «Invocación al entusiasmo», del que transcribimos una muestra, una estrofa bien significativa: *Abandónate, oh ebrio de la luz y la gracia, al encanto divino de las cosas sencillas, germinales, ungidas / por el ritmo marino, a su espejo sin sombras, elemental materia más antigua del mundo, / y destierra esas turbias potencias cuya esencia no es sino tu lívido espanto a tu propia belleza / también elemental y divina inviolada y gozosa / —ofrenda de entusiasmo a la gloria genésica— / mediterráneo espacio, vibración de la carne y tu exenta consciencia / latiendo entre los aires azules, en vilo de la espuma sonora.*

Intensidad, aluvión, torrente, niágara de invocaciones y aderezos, de palabras sucedidas, trenzadas en clamor, puestas al servicio y la pasión de la belleza, intentando medirla, colorearla, viéndola imaginada o real e inaprensible, buscándola en el mar, dentro de sí mismo, hallada en el amor, coreada en el escrito. Así bruñe su poesía Carlos Clementson, un nuevo poeta, para qué más nombradía.

MANUEL RIOS RUIZ

mero así lo confirma, pero no de forma velada, no a retazos ni a fragmentos, no con ese lenguaje como de las esperanzas: la realidad abrumadora de su poesía nos autoriza a proclamar que estamos ante una cumbre.

El ovillo de Ariadna es un libro de fuerza primigenia, en donde se celebra la combustión de las pasiones del ser y en donde se arracima la vida desbordando, como un río caudaloso, como un wouivre de magia que tensara los instantes que lo componen y afilara los versos de que se nutre. La pasión y la dicción caminan juntas, y la sabiduría ilumina la escena, nunca la ciencia. Puesto que aquí sería vano destacar que el poeta es autor



que conoce su oficio, ésta es la añadidura desde donde partimos. Jamás diga ninguno que en esta obra existe frialdad compositiva o estrategia de superficie en los versos, antes se encamine a la fuente hasta que haga desaparecer las escamas de sus ojos. Porque nos situamos ante una obra redonda, limpia, lúcida, que no conoce flancos débiles ni titubeos de voz, que no es agazapada, ni literaria, ni artificiosa, sino el más fiel ejemplo de lo que debe ser una escritura poética en lo que ésta tiene de artefacto arrojado y de llamada al corazón y a la sensibilidad del hombre.

La pretensión inicial de este ovillo laberíntico no es más que dilucidar las mil encrucijadas, cantar con voz tonante o deje introvertido el enigma infinito de lo masculino enfrentado a lo femenino, la realidad hombre frente a la realidad mujer. Por ello el libro se orchestra como una trenza en la que predominan las voces presonoras de Ariadna y Teseo. Pero dos voces que se superponen o que se complementan. Existe una nota a la edición en la que se nos da aviso de que los versos discurren paralelamente a pesar de que su materialización física en el texto difiera, puesto que se dispone un poema a continuación de otro, una alocución seguida de otra alocución, construyéndose así un tiempo lineal que no concuerda con la concepción previa del autor. Este auguraba una escena en la que todas las voces se funden, construyendo el laberinto material, el escenario propicio que representa con puntualidad la desazón del hombre o la quemazón del hombre, la turbación de la mujer o su deseo encrespado, las tensiones y delirios, en suma, de esas dos realidades en pugna, de esos dos continentes que se reconcilian o se desconocen.

El asunto tiene antecedentes literarios con horizontes cercanos al que se vislumbra en este libro. Desde la misma urdimbre próxima al tono de un Cantar de los cantares al enfático y vegetal discurso de un Neruda con su primer Adán y su primera Eva juntos. Sin embargo, y a pesar de que se abarca una temática eterna, hay otros varios aspectos que lo hacen peculiar, que convierten a este Ovillo de Ariadna en interpretación inédita: la orquestación semicreacionista, su carácter dramático fácil de ser representado en un escenario, su verso breve en donde la imagen directa se desborda de simbología y de contundencia. Ese carácter dramatizable hace que el libro pueda ser efectivamente una obra en la que intervienen cuatro personajes, y, en otro sentido, al ser ordenado como se pre-

senta objetivamente, vemos las posibilidades que adquiere cuando funciona como poema único, como tentativa o aventura unitaria, por más que existan intermedios o apartados diferenciados.

El frenesí y el deshielo, la quietud y la cresta, todo lo que tiene de ritual de acercamiento el sexo y de búsqueda de la huida, se dan cita en los versos, pero de la lectura se desprende como una voluntad de liberación, como cierta insistencia en la expiación o en la objetivación biográfica, por este motivo tal vez abundan lugares airados, que elevan la tensión emocional y rondan los senderos de una antigua obsesión; como existen otros en donde se abren los velos del desencanto, de la ebriedad sin causa, del fatalismo grecolatino, en el que se pondera todo el conjunto, pues no ha de olvidarse que el corazón del poemario es una libre recreación del mito. Con esta apoyatura se edifican las voces, se actualizan los antiguos propósitos de la leyenda, pero sin que por ello pierda el verso la densidad y la impronta clásicas, el ritmo y el fluir clásicos, ese ritmo y ese discurrir que en nada se parece a lo quebradizo o a lo frágil, sino que entronca con un sentir elegiaco que indaga, que increpa, que interroga de continuo el justo lugar de las pasiones y de las causas ocultas de éstas:

Fuime,
no a la razón
ni a la desesperanza. Huí
de algunas manos, de algunos labios,
de senos de mujer,
de algunos brazos.
Quebrado en las cenizas
brillaba como un dios todo mi torso.
Me fui. Me iré
donde el sueño es más grave
que todo aquel deseo.
Me voy,
no a lo oscuro,
ni al hueco, ni a los círculos.
Me voy por donde vine,
indagando la esencia (1).

He aquí las palabras de Teseo, su costumbre de hacerse aflorar, de ir derramando a lo extenso de todo el conjunto el pozo hondísimo de su alma. Y en este carácter de reconcentración, de introspectivismo e introversión radica también una de las peculiaridades más notables de este volumen. En efecto, no existen fuerzas telúricas ni planteamientos cosmológicos mayores, el poeta ha decidido prorrumpir desde el propio río interior de sus figuras, que en un estudio más profundo pueden rozar el arquetipo; con razón decía Empédocles: «Muchos fuegos están ardiendo bajo el

agua.» Sin embargo, todos ellos, tanto Ariadna como Teseo —al final desdoblación del propio autor— e incluso el Minotauro tienen en común una constante: son reflexivos y contempladores, y dan vueltas, en otro orden, al ovillo personal de sus deseos, de sus lados emotivos y vitales. El poema se va construyendo en base a esa tentación del autor de ir examinando el espíritu de cada uno de ellos, de ir persiguiendo en una suerte de intencionalidad psicodramática sus lucubraciones internas. Esa representación interiorizada confiere a todo el conjunto una valencia de poética que recrea la realidad externa a través de los protagonistas en pugna, de esos héroes que se debaten en busca de su autodefinición, de su autoaceptación. En un lugar pregonera Ariadna:

Mi vida fue silvestre
visión de luz inocua.
Alumbrada me vi. Pensé
oscurecerme. Una luz me rasgó
mi velo celestísimo.
Y bajé al jardín
de los días remotos (2).

Se observa en este libro, y justo en lo que respecta al proceso de readaptación del mito clásico la intromisión premeditada de una serie de vocablos, giros, frases, etc., que conectan el poema también con nuestro tiempo actual, o mejor dicho: obliga a ello. Pues el lector avanza en su lectura y se topa con ese contraste, con esa fijación de cierta cotidianeidad asumida. De tal modo son perfectamente valiosos los versos: «navego en coche / y miro obesidad entre los árboles» (3); «El traje no me viene a medida / Oh Ariadna, / con tanta dimensión; / ni la corbata cuadra / con todo el equipaje, / ni mi muñeca atiende / la hora en un reloj / mecánico si humano;» (4); «No hay rincón distinto / si anochece, si disculpan / voraces eléctricas bombillas» (5), etc, que en vez de extrapolar o desquiciar el ritmo general de las composiciones lo van enriqueciendo con esa otra extraña sabiduría de lo actual, circunstancia que pesa y que decide preclaramente en la conjunción del poema.

La unidad de este Ovillo de Ariadna se ve así decidida, cristalizada en sus tres apartados esenciales —«Primer viaje», «Laberinto», «Último viaje»— y en la trabazón emocional a través de la cual somos capaces de sentir estos versos, porque al cabo, y como quería Pfeiffer, «la única actitud auténtica ante el arte

(2) *Ibidem*, pág. 39.

(3) *Ibidem*, pág. 41.

(4) *Ibidem*, pág. 43.

(5) *Ibidem*, pág. 45.

es y será siempre una participación sentimental y emotiva», y a través de esa participación es posible captar los mil recodos de esta poética presentada, al margen de fenomenologías más complejas. Antonio Abad consigue la asunción de los muchos hilos que lleva consigo el tema del amor. Las dos realidades que él enfrenta se conculen, se hieren, se amenazan, se unen ardentemente, se desconocen, comparten, en una palabra, esa quimera que asciende del propio laberinto de sus vidas, de sus muchos viajes. Nosotros nos vamos aventurando en esa encrucijada que ha elevado el poeta con su mejor palabra y sus bellas imágenes, pues que también al cabo El ovillo de Ariadna es otra aventura más que nos invita a observar el corazón humano, a observar esos fuegos —no fatuos— que siguen ardiendo para siempre en su interior.

JOSE LUPIAÑEZ

ENTRE LA PICARESCA Y LA LITERATURA DEL HAMPA

CARLOS GARCIA: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Ed. Giulio Massano. Studia Humanitatis. Madrid, 1977.

El seudónimo es un arma de dos filos, especialmente afilada por los críticos, que cuando no encontramos la documentación que acredite la personalidad de un autor de escasa producción literaria, echamos mano del titulillo, colgamos el sambenito al sujeto y nos obcecamos en rebuscar en su obra tal o cual característica muy propia del estilo de mengano o de fulano. Y así complicamos las cosas más de lo previsto, como sucedió en el caso de Carlos García, de quien por fin, gracias a la perseverancia (y a la suerte) de Joaquín López-Barrera y de Jean-Marc Pelorson, ya conocemos, si bien muy poco, al menos lo suficiente para saber que tuvo entidad propia, anduvo por estos mundos, quizás hasta sufriendo prisiones en Francia, y ejerció con mayor o menor fortuna —según el crédito que demos a los venablos que le lanza su estrafalario contemporáneo Marcos Fernández en la *Olla podrida*— la medicina y la especulación filosófica.

La desordenada codicia de los bienes ajenos, atribuida incluso a Cervantes por Sbarbi, ha sido calificada hasta no hace mucho tiempo de no-

vela picaresca, y como tal Angel Valbuena Prat la incluyó en su antología del año 1946; pero investigadores como M. Molho, F. Rico y A. del Monte la excluyen del género. Giulio Massano, autor de la edición que hoy nos ocupa, examina los elementos comunes entre la obra de García y la picaresca (la narración autobiográfica, por ejemplo, y los antecedentes familiares del protagonista) y, por último, analiza las coincidencias con las «corrientes novelísticas europeas, hasta su tiempo desconocidas o poco empleadas».

Según Massano, Carlos García introduce en nuestra literatura el «estudio sistemático del ambiente de los ladrones», si bien observa que «Lazarillo está repleto de robos», lo mismo que *Guzmán de Alfarache*. Sin embargo, y ésta sería la diferencia con la narración de García, «no existe [en *Lazarillo*]... una problemática sobre el hurto *per se*», y en *Guzmán* «el hurto es... sólo una actividad de la vida del protagonista». Este argumento sirve de apoyo a Massano para afirmar que «Carlos García fue el primero en presentar, en lengua española, un cuadro exhaustivo de los ladrones de su tiempo», e insertar *La desordenada codicia* en la denominada *literatura del hampa*, cuyo ejemplo más notable en toda Europa fue, sin duda,

Till Eulenspiegel (del cual, por cierto, urge una edición castellana —o, mejor, bilingüe— sería y documentada).

Pero, en nuestra opinión, la polémica sigue abierta, porque, como dice el propio Massano a propósito de *Lazarillo*, «el protagonista hurta, porque es la *única* alternativa que le queda»; lo mismo que para Guzmán el robo es el «*corolario* del ambiente de delincuencia en el cual se desenvuelve», también en *La desordenada codicia* para Andrés es «un *hábito* del cual no puede desvestirse». Lo que distingue la obra de García de la picaresca española es que «no aspira a presentar el problema humano del honor y anti-honor», sino más bien la dicotomía entre el bien y el mal mediante las aventuras (que «enseñan *ex contrario*») de Andrés, cuya vida será *determinada* «por una sociedad, inhumana e injusta», que le encamina «fuera de la ley, donde la supervivencia se consigue sólo a través del hurto».

No creemos, de otra parte, que el público español, también «consciente de la existencia de este cuerpo social» (el hampa), estuviese «ávido de conocer sus secretos», como dice Massano; de lo contrario, no se explica que la obra tuviese más éxito en Francia e Inglaterra (tres ediciones en cada país en menos de

veinte años) que en la Península, donde la segunda edición no se publicó hasta 1877. Y tengamos en cuenta que la príncipe se imprimió en París en 1619.

Una cosa más nos sorprende en esta edición de *La desordenada codicia*: el criterio de transcripción seguido por el profesor italiano, que dice conservar «la ortografía original con la mayor exactitud posible», y, en consecuencia, respeta palabras con *-ff-* intervocálica («defenderse», «oficio»), con *ph-* inicial e intervocálica («*metáforas*», «*filosofías*»); con *ch-* inicial, representando el fonema /k/ («*alchymistas*», «*chymeras*»), que contrastan con formas como «*Chyna*»; palabras con *y* en función vocálica («*frayle*», «*ruyna*», «*enygmas*», «*concluy*»), etcétera. Y, sin embargo, sustituye la *s* larga por la *s* corta y la *u* por *v*, aparte de otras modificaciones más usuales, «dado que las obras del primer tercio del siglo xvii ofrecían una ortografía anárquica, que variaba según las imprentas» (!).

En cualquier caso, la edición de Massano (la quinta publicada después de la príncipe de 1619) nos devuelve una obra olvidada —y aun ignorada—, que merece mayor atención que las escasas referencias y estudios breves realizados hasta hoy.

MANUEL CAMARERO

POESIA DE UN NOVELISTA

MANUEL ANDUJAR: *La propia imagen*. Ambito Literario, VIII. Barcelona, 1977.

MANUEL ANDUJAR: *Fechas de un retorno*. Ambito Literario, LV. Barcelona, 1979.

Cuando le adelanté a Manuel Andújar el título del presente comentario, él me expresó su conformidad añadiendo: «¡Me agradaría tanto que en un futuro pudieras escribir sobre "la novelística de un poeta"!» En este deseo, confiado con tan vehemente naturalidad, se hallan, tal vez, el motivo y la explicación de que toda la obra andujariana esté profundamente distendida entre dos modos de creación, no siempre coincidentes con el respectivo «género literario» que por tradición se les atribuye. A saber: una creación enunciativa en un transcurso (que adoptaría forma de novela o similar) y una creación interjectiva instantánea (por más que asuma entidad temporal; y que adoptaría forma de poema). Si a la primera le corresponde *decir* (no sólo narrar; sino también describir, retratar, etc., al hilo de la narración), a la segunda le ha caído la suerte de *cantar*. Si la primera es ejercicio de la razón (o de las razones, que pueden ser las

del corazón y operar emotivamente), la segunda es acometida de la intuición. Si en la primera la palabra conserva su integridad semántica, en la segunda se traspone y transfigura, convocada a diversas y aventuradas significaciones.

Obviamente, aquí no hay oportunidad de un recorrido algo responsable por la narrativa de Manuel Andújar. Por eso, sólo me cabe y me interesa invitar al lector a que, por su cuenta, y dejando prudentemente a un lado —sin desecharlos— los ya usuales emparentamientos de esta



narrativa con las de Clarín, Galdós, y aun Baroja, repase los momentos de *Visperas* (por citar el bloque novelístico más conocido) en que la fluida materia historiable y representable parece coagularse y tomar cuerpo distinto, vivo por sí mismo. Hay entonces un patético anhelo de absolutizar la determinada situación, esto es, de prorrumpir en canto, de saltar —con la palabra *otra*, con la *otra*, palabra nacida del propio relato— a la pura efusión.

Tomemos un ejemplo más próximo y mucho más penetrable, por cuanto que lo abalan consideraciones del narrador mismo: un precioso texto de Andújar aparecido en el número 33-34 de la revista de poesía «Cal». Se titula «Sobre las acotaciones poéticas en mi novela *Una indagación / de la voz y de la sangre*», y consta de los seis poemas, alguno muy breve, que se intercalan en la novela del título, más unas importantes reflexiones que Andújar se hace sobre el hecho de que la narración haya sido así «interrumpida» por el verso. Afirma Andújar no haber querido ni resucitar modelos antiguos y modernos (cita a Pérez de Ayala) ni hacer experiencias sólo relativamente novedosas. A seguido, se hace unas preguntas de enorme interés: «¿Procedió mi sentir—grave, rara vez lúdico—a la naturaleza mixta, o mestiza, del relato? ¿O la trama argumental me condujo a determinadas acotaciones líricas? ¿O se trató de una conjunción de las dos vertientes?» El subrayado es mío. Intento con él destacar que para Andújar la narrativa participa en algún modo de la naturaleza poética. En cuanto a la trama argumental, más adelante se nos dice que está referida a «unos avatares en que intenté cotejar, relacionar [...] el exilio interior y el exterior, los traumas de la guerra civil que subyacen...» Pero lo que importa no es esa trama, sino que «los protagonistas intentan romper, en secuencias álgidas, los encuadres del discurso normal». Las acotaciones a cada uno de los poemas no valen tanto como la frase recién transcrita: existe un «discurso normal», y la poesía consiste sustancialmente en la «ruptura» de ese discurso bajo una presión anímica excepcional, intensísima —las «secuencias álgidas»—. He aquí toda una poética, cuyo reverso vamos a examinar más abajo, cuando miremos, no la poesía dentro de la novela, sino la novela dentro de la poesía. Poética rematada por una pregunta que muy bien pudiera ser una esperanza del poeta «episódico», del novelista sensible a las «secuencias álgidas»: «¿Cobrarán algunos versos, desprendidos, entidad autónoma?» Andújar tiene ante sus ojos diferentes modelos literarios en que tal entidad autónoma se ha generado de la genuina materia poética de los versos «desprendidos»: desde el soneto «A las flores» de *El príncipe constante*, de Calderón, hasta el «Romance del prisionero», ruptura lírica de Dios sabe qué poema narrativo oscurecido e incluso olvidado en virtud del esplendor de los prodigiosos «versos desprendidos» («*Que por mayo era, por mayo, / cuando hacen las calores...*»),

Y cito estos dos modelos porque me parecen los extremos de dependencia (el primero) y de independencia (el segundo) respecto de un texto de «discurso normal», del cual ellos se han desprendido.

Hasta ahora hemos venido punteando el área en que la narrativa andujariana *alumbra* («da a luz» e «ilumina») su propia poesía, no sólo por la creación sino también por el análisis; hemos hecho referencia a unos poemas nacidos *en* y *de* una novela, y hemos destacado lo más significativo de la reflexión que el novelista hace a propósito de esos poemas y que constituye una poética, diríamos, imprevista por él mismo. Es decir, hemos visto la poesía que está dentro de los relatos de Andújar, y en qué sentido y medida lo está. Veamos, a continuación, cuanto de narrativo opera, de un modo aún por discernir, en la obra poética de Andújar. Esto es: intentemos, repasando la poesía andujariana que nos ha llegado, descubrir sus decantaciones y sus vertientes, y así detectar su relación a la obra narrativa que la ha acompañado en el plural menester del gran escritor.

Publicado en México, en edición reducida, casi privada, *La propia imagen* (1961), primer poemario de Andújar y tardío respecto al grueso de novelas de quien ya tenía consolidado su prestigio en el género narrativo, pasó inadvertido allá y quedó desconocido acá del Atlántico. *Campana y cadena* apareció en España (Colección Aldonza, Alcalá de Henares, 1965), pero tampoco logró la difusión que merecía. Extraordinario acierto el de Víctor Pozanco al reunir una selección de ambos libros, más tres poemas que anticipaban *Fechas de un retorno*, en un volumen de la colección Ambito Literario: *La propia imagen* (1977). Dos años después, el mismo editor, en la misma colección, ha publicado *Fechas sin retorno*, por cierto sin los tres poemas que en la mentada selección anterior figuraban bajo este título y como anticipo de este libro.

No conozco las fechas de la redacción del primer libro de poemas, pero las supongo próximas a la de publicación. Si efectivamente lo fueron, ya es de muy notable el hecho de que el novelista escriba sus primeros versos circulantes cuando ha llegado a la madurez. Suele ser lo más frecuente que el novelista estrene letra impresa, en la adolescencia o en la primera juventud, con un libro de poemas que al cabo de los años relega u olvida. Hemos de entender, pues, que la poesía no es para Andújar el prurito del despertar de la sensibilidad, sino una necesidad adulta, una muy consciente ruptura del «discurso normal» en las «secuencias álgidas» de su vividura.

Nombrando ésta, hay que traer al primer plano del análisis una anécdota que es categórica: el exilio. ¿No es, el exilio, determinante de los tonos y de los timbres de la poesía de Andújar? Distingamos. Si Andújar pertenece a la más joven generación de trasterrados por las consabidas consecuencias de la guerra civil, no se

cuenta entre aquellos que al partir de España ya llevaban consigo una obra en incipiente pero segura marcha (Serrano Plaja, Herrera Petere, Antonio Aparicio, Juan Rejano; y hablo sólo de los poetas, aunque algunos de los citados cultivara otros géneros). Teniendo ya una sensibilidad activa y un instrumento expresivo eficaz, la incorporación del tema del exilio a la obra poética era de una —relativamente— consoladora fatalidad. Andújar llega al exilio con su vocación de novelista encima (o sus dotes, o su caudal de observaciones literarias y vivenciales), y escribe *Cristal herido* (México, 1945), una novela, en cuyo contenido no vamos a entrar ahora. Cuando le nazca la poesía, ésta va a tener el color y el calor de la nueva existencia, del reemprendido alentar en otras latitudes geográficas y humanas. Quiero decir, así, que la poesía de Andújar no me parece poesía de exilio, sino poesía «de sí misma», escrita allá, con tal o cual referencia concreta a tierras y hombres de allá, pero sin el substrato y *leit-motiv* del exilio en cuanto tal. Compáresela con la «Elegía de Kensington», de Aparicio; o con la suma poética americana de Domenchina, poeta al que el exilio llega a cambiarle enteramente el sentido y la forma de su poesía; no hablemos de poetas que en el trance de la huida ya tenían en su haber una obra madura (León Felipe, Salinas, Cernuda, Prados, etc., y el singular caso de Guillén) sobre la que el exilio cae como un diluvio, ahogando y dando otra terrible fecundidad.

Más importante, creo yo, es atender a cuanto su índole de novelador confiere al poeta Andújar de específicamente *novelesco*. Entendemos por *novelesco*, no lo que el diccionario dice de ello, sino lo sustancialmente narrativo, lo que de declaración, enunciación, descripción y atribución tiene la novela en cuanto género temporal. Pues si para Andújar la poesía es ruptura del discurso normal, yo me atrevería a afirmar que la poesía de Andújar es *un discurso anormal*, un discurso absoluto, sin referencias a ne-

cesidades espaciotemporales (como sucede en la novela), pero discurso al fin. La prueba está, a mi entender, en la carencia, o la escasez, de imágenes, que son sustituidas por calificativos. Así, la realidad no es «abrazada» por el poeta entusiasta (en la acepción platónica de este adjetivo), sino cualificada, «descrita», mediante un discurso que, surgido en una secuencia álgida existencial, es, por eso mismo, elíptico, esquemático, contrastado, nerviosamente vivaz. Con esta escasez de imágenes puede asimilarse la supresión de nexos lógicos, que, sin embargo, *están*, por modo de representación intelectual, presentes en el resultado emocional. Todo lo cual contribuye a crispar el lenguaje y a insertarlo en una tradición conceptuosa, barroca, con el añadido de cierta voluntaria distorsión léxica y óptica, próxima a las experiencias del último Valle Inclán. Y para completar la figura de una poesía en cierto sentido *trasladada* de la narración (trasladada íntimamente, no después de su formulación literaria externa), reparemos en el tipo de ritmo que estos versos sostienen. Versos irregulares, aproximadamente octosilábicos pero sin medida ni compás constantes, sumariamente rimados en asonante pero también desentendidos de una organización de la rima; estos versos caminan con una andadura áspera, arriscada, que exige un seguimiento de lectura distinto del usual. Andadura, sigo pensando, radicalmente narrativa, no por su «historia», que no la tienen en cuanto transcurso ni como relación sujeto-objeto, sino por su producción discursiva y calificativa.

Sí, podré, puedo, escribir sobre «la novelística de un poeta», Porque el poeta está entre nosotros, contagiosamente emocionado y colmado de los saberes que traen los días a los corazones dispuestos. Y porque su poesía, originalísima, pungente, nueva en cada una de sus miradas, es justamente la poesía de un gran novelista.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

COMO ESPERANDO ABRIL

FRANCISCO GARCÍA MARQUINA: *De la lluvia*. Colección Aldebarán. Antares. Sevilla, 1979.

Sobre España lloverá, porque urge empapar de concordia y razón tan desolada honra, tan austero resentimiento (...).

(Pág. 34.)

Hablar de España en este sentido es hablar de la meseta, de la tierra para la que han sido creados términos tan familiares como «austeridad» y «desolación», *de pueblos con adobe y viacrucis / sin mar y*

sin tacón. No son estas las primeras palabras, ni serán las últimas, que se han escrito sobre la sed eterna de esa tierra del interior en donde impera el terror de Dios. Lo que es realmente novedoso es que en la árida Castilla el amor y la esperanza puedan vencer a la amargura y a la ironía, y esto es lo que consigue García Marquina con su apasionada fe en la lluvia salvadora.

Allí donde no llega el mar puede llegar la lluvia con su agua purificadora y fértil. La lluvia es el mar de la meseta, y con ella los grajos son gaviotas, el molino es faro y el poeta es «marinero en tierra». La lluvia fecunda la tierra, reproduciendo una y otra vez el encuentro místico del Génesis. Con el barro resurge el hombre como prolongación

de la tierra y como su más alta expresión de vida, porque el hálito de vida con que Dios formó al hombre a partir del polvo de la tierra no es otro que el agua.

La visión del agua como llave del «mundo de lo prometido», como dador de lo que la tierra niega, le viene a García Marquina de la tradición castellana a través de Salinas, de cuya obra realizó un brillante ensayo y en quien podemos encontrar también el anhelo del mar, la búsqueda de la inocencia original y el triunfo gozoso de un amor compartido.

Con su «furiosa mansedumbre», la lluvia es mensajera de vida al significar la muerte de lo podrido, el ataque implacable a la hipocresía de las beatas, a la falsedad de

los héroes que no existieron y al rencor de los que se autodenominan representantes de Dios para vender parcelas en el cielo a cambio de monedas de luto, responsos y vía crucis. Esa lluvia de lágrimas furiosas es la única que podrá eliminar la contaminación secular de la meseta y hacer posible la germinación de la verdadera vida.

Al mismo tiempo, *esa fiera en derumbe / vendrá a lamer las manos / de quien alza la frente y bendice su agua*. La purificación tendrá lugar con el reencuentro de los cuerpos bajo la lluvia, donde no hay máscara que aguante y los amantes recobran su auténtica personalidad, su inocencia primigenia. Bajo la lluvia se consagra el amor puro, se consume la ceremonia del pecado sagrado, del pecado redentor. Es más, el mismo agua de lluvia es macho en celo que hinchará a la tierra preparada para el amor, y en esta unión mística la figura de la amada y la de la tierra son una misma cosa.

El lenguaje utilizado por García Marquina se identifica plenamente con su contenido; tiene a la vez la sobriedad de la meseta y la frescura de la lluvia. Pasión, ternura, esperanza y gozo son las notas dominantes de los 26 poemas con olor a tierra mojada que forman un libro que es verdadera lluvia de abril para Castilla.

VICTORINO CANTERA

DESCENDIMIENTO A LA DESESPERANZA

JUAN CICCOS: *Irene, la última vez*. Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1979.

Hay países en los que determinados géneros literarios suelen difuminarse por virtud y gracia, casi siempre, de las no siempre filantrópicas políticas editoriales; en otros, sucede a la inversa. Tal es el caso del cuento en Argentina, donde sucesivas generaciones de escritores lo abordaron con inequívoca fortuna. Desde Horacio Quiroga o Roberto Arlt hasta las nuevas generaciones con talentos tan notables como el de Carlos Hugo Aparicio. Si a ello agregamos el aporte gigante de un Borges o de un Julio Cortázar con el creciente caudal que significan las obras de un Tizón, un Daniel Moyano, un Juan José Hernández, para no citar más nombres, vemos que

esa frecuentación actual del género trajo aparejado también un lenguaje narrativo que tuvo tiempo para irse decantando al ritmo de la aceleración histórica en que se producía. A la generación de estos últimos pertenece Juan Cicco. También, como ellos, sus cuentos translucen ese pulimento del lenguaje.

El cuento se aborda con una economía de medios que, lejos de ser restrictiva, permite el libre juego de las acciones y un mayor desplazamiento de lo sugerido dentro del ajedrez que el lector va componiendo. Es decir, que trabaja más con los blancos, con los transmundos de los

caracteres, que con la definición explícita de los mismos, lo que hace que el mundo, la atmósfera que sostiene al cuento, tenga ese secreto, íntimo, diría mejor, aire a revelación, una cierta imprecisión que permite al que lee ir ampliando los diferentes ámbitos que la narración genera. Del mismo modo, y por esa misma economía a la que hacemos referencia, evita caer en una trampa muy común: el exceso de explicaciones (con su correspondiente carga de inútiles fárragos verbales) que, por lo general, atenta contra la estructura y el efecto de la historia.

UNA COLECCION DIGNA DE APOYO

En tiempos como los que corren—Centro Dramático y otros inventos, no obstante—, gratificante resulta poder escribir sobre una colección de libros que, con la humildad de lo verdaderamente heroico, se esfuerza en mantener prendida en nuestro país la llama de la edición exclusivamente teatral en lengua castellana. Desaparecida hace tiempo la llorada *Escélicer*, ahogada en el naufragio general de *Cuadernos para el Diálogo* la muy brillante y cuidada sucesión de títulos que animaron la demostrada afición de Pedro Altares y el efímero capricho de Carlos Barral, asfixiados otros proyectos no menos meritorios en su propia falta de profesionalidad o de recursos financieros, sólo queda en la brega *Escena*, la colección *Escena*, de *MK Ediciones* (*), recientemente rescatada de un letargo de circunstancias gracias al empeño y al desenfado de la muy animosa Marta Ferré.

No desconoce quien el presente comentario suscribe qué otras editoriales y otros animadores no menos obstinados de empresas tan demostradamente suicidas como la de facilitar dramaturgia en letra impresa a un público maltratado y escaldado, procuran salvar la crisis con entregas esporádicas. Desde la poderosa *Aguilar* a la vanguardista *Fundamentos*, pasando por *Magisterio Español*, *Cátedra*, *Castalia*, *Enlace* y otras colecciones de lujo o de bolsillo, hasta las separatas de *Pipirijaina*, digna sucesora de la añorada *Primer Acto*, quien más y quién menos encuaderna de cuando en vez piezas escénicas que suelen quedar perdidas en las muchas veces inextricables junglas de los catálogos. Caso que no es, aunque ocioso resulte repetirlo, el de uno que, mínimo todavía, se consagra con acierto y por entero a teatro.

En él, y en dosis que incluso podría considerarse excesiva dada la situación actual de nuestras tablas, se combinan loablemente nombres de autores españoles de ahora mismo con consagrados extranjeros de casi todos los tiempos. Pedro Mario Herrero, Ana Diosdado, Antonio Gala y José María Rodríguez Méndez, entre los primeros (*Balada de los tres inocentes*, *Los Comuneros* y *Usted también podrá disfrutar de ella*, *Cantar del Santiago para todos* y *Flor de otoño*), integran, en efecto, representación más que sobrada, para lo que va de colección, de ese arte dramático, tan anodino como paradójicamente petulante, del elenco de autores en su mayoría «malditos» que en la actualidad nos disfrutamos. ¿Tendré que decir más claro a tal respecto que, frente a los muchos «genios» que por ahí pululan, coincido casi al ciento por ciento con el denostado Eduardo Haro?



Hay una casi invisible separación entre el lenguaje natural, el habla diaria de los personajes y el que ellos utilizan para dar su visión sobre los hechos, las situaciones a través de la lógica óptica del autor. Esa tercera persona, invisible, se diluye aún más mimetizada con la acción misma.

Los cuentos no están —por lo menos la mayoría— dirigidos a buscar una resolución sorprendente o a crear la historia extraordinaria, sino más bien a ir trazando un sutil aguafuerte de Buenos Aires, sus pequeños dramas con una música de fondo agobiadora, infinita: la in-

mensa soledad del hombre en la gran ciudad.

En ese telón gris, vacío, los personajes van escribiendo su historia. La idea del destino se convierte así en una apuesta que no juega el hombre, sino la dinámica de esa sociedad, de esa ciudad que los va tornando invisibles, jugando con ellos, desencontrándolos. Por reflejo, son también historia de la desesperanza, de un feroz extinguirse de la memoria.

Observamos en Irene, por última vez, que una vez más —y nos referimos a algunos cuentos como El barrio, por ejemplo— prevalece notoriamente la necesidad de relatar ese exterior (por lo demás, muchas veces aparente, muchas veces trasegado en el interior del personaje) que la de contar una historia. Y una vez más nos preguntamos acerca de la validez de las posturas radicales de quienes afirman que una novela, un cuento, deben necesariamente poseer un hilo argumental. Pero la polémica es vieja y, creo, inútil, defender la inmovilidad del género. Por lo pronto, la más fácil o, por lo menos, más efectista lectura del cuento, ha dejado tras la discusión como víctima inocente a la narración pura, sin argumento. Sabemos, no obstante, que no hace falta específicamente una historia para que haya acción y eso lo logra, aunque sin abordarlo a fondo, Juan Cicco en algunas oportunidades.

Algunos de sus relatos se asoman al cuento fantástico o lindan con los juegos parapsicológicos. Sin embargo, calificarlos como tal no es precisamente negarles un total arraigo con la realidad. Un hombre que no sabe que ha muerto y que mira desde un rincón del bar a su ex mujer es, a la vez, más que una aparición, el hombre de todos los días en esa enorme ciudad. Casi no necesita su muerte para ser tanto olvido. Las pasiones en los cuentos de Juan Cicco se revelan como detrás de una indeleble llovizna. En ese descendimiento a la desesperanza es que se filtra la poesía que tiñe, leve, estas historias.

A veces, irónico, juguetón, el ámbito poético entenece una historia como la del gallo que no deja dormir a nadie, que adelanta el amanecer y que sale a plaza a ser ejecutado por los vecinos. El cuento Entre gallos y medianoche es uno de los mejores del libro.

Un total de catorce trabajos, por cuanto es posible recomponer un fresco sombrío de esa gran ciudad, de sus solitarios pasajeros, de sus borrosas venganzas.

Respecto a los segundos, la nómina comienza a ser respetable, no obstante su todavía lógica exigüidad: Strindberg, Anouilh, Chejov, Frisch, Sartre, Shiller, Williams, Ibsen, Genet y Camus, con *La señorita Julia* y *El padre*, *Los peces rojos*, *Las tres hermanas* y *Tío Vania*, *La muralla china*, *Las manos sucias*, *Don Carlos*, *La gata sobre el tejado de cinc caliente*, *Un enemigo del pueblo*, *Las criadas* y *Calígula* (en preparación estas tres últimas), apuntan intención de ofrecer un nada desdeñable panorama de lo que es la dramaturgia universal. Lástima que ni los muy breves comentarios previos ni las versiones facilitadas estén siempre a la altura de lo que cabría esperar de nombres como los de López Sancho, Laín Martínez y Laín Entralgo, Salom, Marsillach, Llovet, Rodríguez Buded y demás encargados del cuidado de cada edición. Pero tal descuido, demasiado patente en alguno de los títulos, no deja de tener conexión con lo que unas líneas más arriba quedó apuntado.

Iniciado de este modo el capítulo de los peros, pues no todo va a ser alabanza, otros tres deben agotar su turno, aunque sólo sea de pasada. El primero, que haría referencia a la total ausencia por ahora de clásicos españoles en la colección, parece que quedará subsanado con la próxima incorporación de piezas de Calderón, Tirso y Lope. El segundo, tocante a la inclusión de un título tan oportunista y superficial como los celebrados *Chicos de la banda*, de Mart Crowley, se hace casi innecesario por el hecho de que el engendro se ofrece en especial formato y, en cierto modo por tanto, fuera y al margen de la colección. Y en lo que respecta al tercero (un no demasiado afortunado diseño gráfico del habilidoso Francisco Nieva), la cosa tiene fácil salida: basta cambiar de carátula.

A nadie se le oculta, digamos finalmente, que 14 o 15 títulos no son los suficientes para poder dar un juicio definitivo sobre un empeño editorial que tendrá que cubrir más amplia singladura para hacerse acreedor de descalificación o elogio sopesados. Nadie se atrevería, por otro lado, a poner la mano en el fuego en lo referente a la previsible continuidad futura de un tipo de colección tan necesario a nuestro panorama cultural como necesitado de estímulos y seguidores. Nadie ignora tampoco que las subvenciones oficiales destinadas a labores teatrales se pierden no pocas veces en quema de tracas propagandísticas. Lo cual, dado como están las cosas, y rizando el rizo de la ironía, no deja de ser dramático... En fin, *Escena* está ahí, ha vuelto, y, tras ella, la ya mencionada Marta Ferré lucha en solitario contra crisis (teatral, económica, librera), indiferencia de lectores, autoridades y profesionales, y otras no menos apabullantes y adversas circunstancias. Esperemos que pueda vencerlas.

JOSE-BENITO ALIQUÉ

(*) Colección «Escena». MK Ediciones. Velázquez, 26. Madrid-1.

EL CUENTO COMO UN TESTIGO DE HONOR

JUAN GARCIA HORTELANO: *Cuentos completos*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

El arte de escribir cuentos es uno de los fenómenos más singulares y dificultosos de la literatura y, aunque abundan quienes lo acometen, no son muchos los que logran culminar esa aventura. Sin la homogeneidad de atmósfera que suelen facilitar un poemario o una novela, el libro de cuentos salta de un proyecto a otro, de unos personajes a otros totalmente disímiles. El cuento en sí, por otra parte, como una canción, requiere de inesquivables reglas de oro: absoluta unidad en la estructura, precisión e imprescindibilidad de cada palabra y hasta cada coma, concisión y un agotador trabajo de pulido. El chileno Manuel Rojas, por ejemplo, dejó a su muerte cuadernos en los que se descubre cómo con su letra escolar variaba decenas de veces el primer párrafo de un cuento, borradores que, por supuesto, el lector ignora.

Esta agrupación de *Cuentos completos*, de Juan García Hortelano, incurre en la osadía de apretar treinta y cuatro trabajos en un solo tomo y varias décadas de creación en sus 400 páginas. La exposición, una verdadera retrospectiva que avanza hasta el presente, se transforma en una crónica virtual de las angustias, muertes, codicias, soledades, multitudes y ansias de una sociedad española que durante el mismo período padeció sus calvarios, ilusiones, esperanzas y fracasos.

De los tres bloques del libro («Gente de Madrid», «Apólogos y milesios» y «Cuentos contados») destaca el primero, indudablemente, por su unidad sensitiva y temática y la hondura con que JGH sigue el avatar de sus personajes en cinco trabajos memorables, en su versión original, reparadas las mordeduras con que una censura tribal mutiló su edición anterior. De este real pentágono madrileño emerge el díptico—sin desperdicio—de «Las horcas caudinas» y «Riánsares y

el fascista», un momento trágico de España vivido—o recuperado—desde dos perspectivas en apariencia distintas y casi con los mismos personajes. La muerte, la derrota de un pueblo, sobrevuelan las frases como dos alas de un mismo pájaro fatídico, mientras su sombra letal parece mojar de fina sangre cada palabra. Sin embargo, los niños-adolescentes que transcurren el drama parecieran ignorarlo viviéndolo, deviniéndolo con toda la fuerza agredida de su edad, que perderán antes de florecer. En «Las horcas caudinas» brillan párrafos claves. «Habían colocado una bandera roja en la cresta—piramidal y curvada—del último parapeto de la calle. Desfilamos varias veces por delante de la bandera, cantando canciones del frente, con los pies bien hundidos en la nieve. Luego empezamos a tirarnos bolas», cuenta el niño-relator o la memoria del autor. El confía en todos y cada uno de sus amigos, y especialmente en la imagen de la mujer temprana, que obsesiona y perfuma su despertar y desvelamiento varonil. «Era feliz, aunque a veces pensase cosas»; pero no estaba muy seguro de que su mejor amigo «sabría que era feliz». No obstante—la tragedia descarga todos sus castigos, históricos y subjetivos—, «quizá lo ignorase, igual que yo ignoraba entonces que un día las calles—sin nieve—se llenarían de gente y habría curas por las calles; que en la gloriosa mañana de la Victoria—así la llamaron—vería a Tono y a la Concha cantando, desde un camión, aquellos asquerosos himnos de la *giovinèzza*—o como fuese—que nunca sospeché que ella supiera».

La traición resultó total, entre la invasión enemiga y los milenarios oportunismos de las gentes que siempre suben al carro del vencedor. La imagen femenina se recupera en «Riánsares y el fascista», en que la muchacha compañera no tomará los caminos de Concha, aunque nadie pueda aseverar el color de su futuro: «Pero una mezcla de rabia y tristeza, como un ahogo, me hacía desear

LA ANGUSTIA COMO TEMA

GRACILIANO RAMOS: *Angustia*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1978.

No me resisto: es Graciliano Ramos (1892-1953) uno de los más importantes ficcionistas del modernismo brasileño y *Angustia* una de sus mejores obras; una sorpresa, releída ahora en castellano. Ramos es hombre del interior; transplantado a la ciudad, fue él personaje vivo de sus

novelas y muestrario real de vida amarga. Un buscador de la palabra que llega, con *Angustia*, a sentirse y disfrutar en la modernidad.

La novela se publicó en 1936, tras *Caetés* (1933)—inicio de su preocupación por el lenguaje—y *San Bernardo* (1934)—donde le concede ya a la memoria el papel importante que jugará en *Angustia*—. En *Vidas secas* (1938) retorna Graciliano Ramos a la vida severa del Nordeste brasileño. Contará también sus experiencias de presidio, por actividades políticas, en *Memorias de la cárcel* (1953).

Mil novecientos treinta y seis fue buen año para contar las desventuras de Luis da Silva, escritor por un cargo, nieto de Trajano Pereira de

Aquino Cavalcante y Silva, y apenas hijo de Camilo da Silva, su padre. Para quien no recuerde la historia de Brasil: responde la época a la caída de los grandes hacendados, eliminación del cangaceiro, creación de un Estado moderno, un país industrializado; responde el apellido a una importante familia del Nordeste. O de otra manera: transformación de una sociedad, abolición de una clase poderosa, transplante humano del campo a la ciudad (dicotomía del Romanticismo resuelta ahora con realismo intencionado).

La pasión y la miseria

Luis da Silva, solitario, un universo pequeño, acomodado, cobarde, se

que el tiempo pasase pronto, para que pronto llegase aquello que en el barrio se llamaba ser hombre, y entonces, ante todo, coger a los fascistas —que no se me escaparían— y después hacerle a Riánsares lo que el fascista no le había hecho y que ella dejase de llorar.»

En «Sábado, comida», García Hortelano sigue a un grupo de oficinistas que, con una paga extraordinaria, se lanzan, como en una sonata de cuatro tiempos, a llenar con gulas y tragaderas, en incabables recaladas, el vacío de sus modestas vidas de proletarios con corbata y tacos altos y sin conciencia de ello. El resultado es un final de vacíos múltiples y multiplicados y un texto difícil de olvidar. La angustia oral que revelan las comilonas ponen al desnudo el miedo sin luz de vidas subalternas.

De la ingenuidad de la parranda de los empleados, JGH se traslada a la malicia calculada y elaborada por parejas de una capa media arribista, donde la decoración de un piso, la marca del automóvil y los metros de libros suplen una moral pulverizada por el consumo («La noche anterior a la felicidad»). Las infidelidades a todo, menos al dinero y el *status*, la cópula del hartazgo y la va-



ciudad como pareja dialéctica sucedánea de esos falsos matrimonios desfilan como en un carnaval módico y risible. El personaje triste de la historia (Merche) padece, ante la compasión —*ma non troppo*— de sus amigas, que supieron cazar mejores partidos en la escala de la pirámide. Padece por la poca variedad de su ajuar y los pocos fastos que le brinda el sueldo de su marido, Ramiro, escaso para sus pretensiones sociales, prisionera al fin de un medio que se extiende a derecha e izquierda más de lo que se supone. JGH parece reírse de todos, quizá con piedad.

En «Apólogos y milesios», el autor traza una galería de ejercicios irónicos, fulminantes, extensos o breves, refocilados por momentos en el juego de las formas. Impregnados de causticidad, no siempre observan la solidez textual de «Gente de Madrid». El bloque culmina con «El día que Castellet descubrió a los Novísimos o las Postrimerías», una especie de procesamiento por calderas de vitriolo de cierta intelectualidad por momentos retórica o pasatista, bienpensante o cómplice, pero siempre acomodaticia y de espaldas a los ríos humanos.

En los «Cuentos contados» descollan «Luna de miel sobre los cementerios» y «Recuerdo de un día de campo». En el primero, un viudo no se puede desprender de las fobias que prodiga a la difunta (Toni), quien «a los dos años de casados empezó a cambiar», y que parece «la estatua griega de una ramera». Pero el viudo debe matar no sólo al cadáver de la extinta, sino también su antigua coexistencia infeliz. «El recuerdo de Concha en la playa me hizo pensar que, si como ella misma afirmaba, Toni estaba muerta, mis relaciones con Concha tenían la posibilidad de variar. Y que aquella posibilidad no sólo alcanzaba a Concha, sino a todas las mujeres del mundo.» Salto que dará por sobre la «poca imaginación» de la muerta, a la que «tampoco le sobraba femineidad». A estos *Cuentos completos* sólo le faltan los cuentos a escribir.

JULIO HUASI

apasiona por Marina, llegada a la vecindad como una luz. En el prólogo del casamiento (los sufridos regalos, ajuar, la aceptación obligatoria de la ceremonia) Marina se enamora de Julián Tavares, hijo de familia rica, desvergonzado, tenorio grasiento, amigo impuesto de Luis, engravidador de la muchacha, víctima de su víctima Luis da Silva.

El relato se muerde la cola; Luis da Silva quiere darse muerte al acabar con la vida de Tavares; sin arrepentimiento, por supuesto. Luis da Silva es una consecuencia social; un mal resultado de un mundo en crisis; una realidad no integrada que discurre por un tiempo tomado como absoluta necesidad: «Yo andaba por el patio, arrastrando un

cencerro, haciendo de buey. Mi abuela, doña Germana, se pasaba el día hablando sola, insultando a esclavas inexistentes. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante y Silva cogía unas borracheras tremendas. En el día Santo, a la vuelta de la iglesia, el maestro Domingo, que había sido su esclavo y ahora tenía tienda, encontraba a su antiguo señor apoyado en el mostrador de Teotoninho Sabiá bebiendo caña y jugando... con los soldados. El negro era un sujeto totalmente respetable.» Es la importancia de la memoria. Y Luis da Silva una memoria no integrada: «... yo era un caballo de diez años que no conocía la rienda. Aprendí a leer, catecismo y la conjugación de los verbos».

Resultado: Luis da Silva tiene necesidad de huir de la realidad —«Me he esforzado por volverme niño y, en consecuencia, mezclo cosas actuales con cosas pasadas»—, de quebrar el tiempo —«Deseaba en vano sentir la muerte de mi padre... Ahora tenía catorce (años), conocía la rienda y los verbos»—, y de balancearse en el pasado-presente, memoria de pesadillas y reencuentros pretendidos, esencia del personaje y de la novela: «Entro en el baño. Busco un refugio en el pasado. Pero no me puedo esconder enteramente en él. No soy el que era en aquel tiempo. Me falta tranquilidad, me falta inocencia, estoy hecho un trapo viejo que la ciudad desgastó y ensució demasiado.»



Es la angustia del hombre como tema; su miseria, expresada en una frase de don Ramalho, padre de Marina: «Es que vivo en el cepo, royendo un cuerno.» Y sobre esa miseria esencial Luis da Silva discurrirá con su deseo: «De todo aquel romance las particularidades que mejor guardé en la memoria fueron los montones de basura, el agua empapando la tierra, el olor de los basureros, buitres en las ramas del mangle olfateando las ratas en descomposición en la basura. ¡Tan mediocre, tan vulgar! En este ambiente corrompido Marina continuaba ofreciéndose, coqueteando.» Podrían darse muchas citas sobre la irrecuperable inocencia del hombre del interior transferido a un medio hostil—la ciudad—y allí ahogado.

Realismo invertido

Angustia es novela realista. De un realismo invertido; el que crea el personaje central. Marina no es la que es, sino la que él necesita que sea: «... pasé meses construyendo esta Marina que vive dentro de mí, que es diferente a la otra, pero que se confunde con ella. Antes de conocer a la muchachita de los cabellos de fuego (Marina), se me aparecía dividida en una gran cantidad de pedazos de mujer, y a veces los pedazos no se combinaban bien, tenía la impresión de que la vecina estaba desarticulada».

Luis da Silva imagina una realidad que desea ver cumplida, a la



que aborda y persigue. Cumple inexorablemente la realización, pero no el resultado. Y de ahí la angustia: «Soy una bestia. Cuando la realidad me entra por los ojos, mi pequeño mundo se derrumba.» Incluso los otros personajes juegan aquí importante papel, secundario pero constitutivo: doña Adelia, don Ramalho, no hacen sino contribuir a la realidad de Marina, la hija; Graciliano Ramos busca, supongo, los orígenes del tiempo. Victoria, Moisés, don Ivo, componen la realidad de Luis da Silva. Julián Tavares será el resultado, o la representación al menos, de una sociedad, un medio que termina imponiendo sus necesidades.

Leyendo algunas páginas de *Angustia* recordaba yo al Miller de los Trópicos. Graciliano Ramos contrapone violentamente elementos narrativos; altera, bruscamente, el ritmo de la narración; danza entre el pasado y el presente, combinándolos, persiguiéndose el uno al otro sobre la palabra, detrás de la realidad que quiere componer a base de imaginaciones, visiones y sueños. Destaco la fuerza que en la narración adquiere la cuerda con la que Luis da Silva da muerte a Julián Tavares; y todo el proceso de las dos muertes (Raskolnikov en mi memoria): física en Tavares, muerte de los sueños en Da Silva.

La traductora, Cristina Peri Rossi, hace una buena labor; pero incurre en dos errores: el mantenimiento de excesivos brasileñismos en la versión castellana («carocitos», «cobra» —por serpiente o culebra—, «cachorro» —por perro—, «mazaneta», «batucada»...); y la no adecuación de las formas de tratamiento: «el señor» y «la señora» corresponderían simplemente a nuestro «usted»; el tratamiento en tercera persona aparente («você») es el tuteo español (suena extraño que Marina y Luis se traten de usted en sus escasos diálogos de *Angustia*). No interrumpen la excelente lectura de la novela, acierto de elección que obliga al encuentro con otras novelas de Graciliano Ramos ya publicadas en castellano.

PABLO DEL BARCO

FE DE UNA VOCACION POETICA O EL LIBRO-COSMOS

PUREZA CANELO: *Habitable (primera poética)*. Col. Adonais, Rialp, Madrid, 1979.

«Si yo tuviera que dedicarme con total entrega a algo y tener así una justificación existencial, sería hacer cosas con la palabra», dice Pureza Canelo, y añade: «Todo tiene sentido solamente en el poema» (1). Estas dos frases serían suficientes para hacernos comprender que nos hallamos ante una vocación poética profunda, acompañada de una clarividencia que no permite engaños ni excusas si no estuviera ya en la calle su último libro, *Habitable (primera poética)*, para demostrarlo prácticamente.

Existencia de dicha vocación y existencia y realidad del poema son constantes que apa-

recen a lo largo de las anteriores obras de Pureza Canelo: *Celda verde*, *Lugar común*, *El barco de agua*; en *Habitable*, sin embargo, se trata de mucho más. Si el cantor de la Edad Media y del Renacimiento tenía conciencia de que por medio del poema vencería en cierto modo el olvido de la muerte (Manrique, Petrarca), ahora nos encontramos con una voz que no se conforma con esta supuesta victoria, sino que *quiere vivir ya ella misma en el poema*, creando el poema para eso, para convertirlo en su ámbito y morar en él.

«SER OBRA SIGNIFICA ESTABLECER UN MUNDO», *Heidegger* (2).

El fenómeno del poeta que poetiza sobre su propia creación, que nos habla del verso y del poema, no es extraño (Juan Ramón,

(1) Conversación sostenida el día 11 de julio de 1979.

(2) MARTÍN HEIDEGGER: *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Hölderlin, Rilke), sin embargo, la audacia de un ser que se coloca frente al vacío y crea un espacio donde habitar—un espacio poético, ya que el ser que va a habitarlo es poeta («a ti lo que te interesa es no "perder" este vacío de poema, sácale fruto, / ... / escribe locamente y vete defendiendo como puedas») (3)— en primer término resulta sorprendente. Pero si nos acercamos al hecho con mayor detención veremos que no tendría por qué sorprendernos. Toda visión, y por ello su manifestación artística, supone cierto alejamiento de la objetividad; así el poeta lírico nos da a través de lo que siente y vive una versión subjetiva del mundo, de lo que más directamente le atañe. A Pureza Canelo le atañe, sobre todo, su ser de poeta y cómo se gesta el poema donde ella se encuentra como poeta [«el poema en su materia, gestándose, él como rey del que había que hablar en todo momento cuando mi necesidad de palabras surgía fuera de todas mis hazañas anteriores sentimentales y benignas» (4)] y profundiza en la búsqueda del sentido de todo ello para verterlo luego en poesía. *Habitable* no es, pues, un libro sencillito, fruto de una inspiración súbita, de una llamarada, sino que además de la intuición hay en él mucho estudio, mucha reflexión y trabajo, que son autoexigencias del mismo móvil del libro: el «ser-poeta» de su autor.

«MUNDO ES LO SIEMPRE
INOBJETIVABLE Y DEL QUE
DEPENDEMOS», *Heidegger* (5)

Y se trata de un autor lúcido que no deja de ser en ningún momento intuitivo y cerebral a la vez. Su instinto se mueve en la selva del lenguaje por enamoramiento de la palabra, la palabra-concepto, la palabra-imagen [«Yo llevaba un pozo de enredaderas / y el cautiverio espléndido de la palabra» (6)]. «También el universo / organiza su cadera en el aire. Y esta clase de nicho / suele ser la palabra amándonos en ella, tú amándote / también en ella, pensándola» (7), así como por la selva del misterio [«Misterio, misterio para acunarlo» (8)]. Su cerebro observa, estudia, pone orden, decide, crea [«La selva está aquí porque ha sido invitada, / ... / Tanto el lingüista como el poeta estropajoso / van a saltar al ajedrez de mi apetecido amor» (9)].

El poeta establece ante todo su relación con lo creado como creador—de ahí el aire de

(3) Separata incluida en el libro *Habitable (primera poética)*, a modo de explicación de la autora.

(4) *Ibid.*

(5) *Op. cit.*, pág. 59.

(6) PUREZA CANELO: *Celda verde*, Editora Nacional, Madrid, 1971, pág. 61.

(7) PUREZA CANELO: *Habitable (primera poética)*, *op. cit.*, página 43.

(8) PUREZA CANELO: *Lugar común*, Col. Adonais, Rialp, Madrid, 1970, pág. 41.

(9) PUREZA CANELO: *Habitable (primera poética)*, *op. cit.*, página 27.

Génesis que domina soterradamente *Habitable*—y empieza por exponer sus intenciones y propósitos. Así la obra se inicia (cinco poemas) con su propio planteamiento y poética: «Y de todo habrá en el libro habitable / ... / Aquí estoy creciendo / ... / Busco la dificultad y no en cabeza ajena», se declara en el primer poema, y en el segundo se nos habla del libro: «El es un tronco sobre el río», para pasar al tema de la forma en el tercero: «A punto de liquidarme, para hacer corrección / de lo amontonado, / ... / ... / La puerta, antes de abrirse ahí, está tomándose / el susurro de la cualidad / ... /...». A continuación se le conmina: «Es conveniente que tú no hables en público de la canción» (poema cuarto) y, finalmente, se insinúa un interrogante (poema quinto): «¿Pide demasiado mi cuadrícula de enamoramiento?»

«DAR ESPACIO QUIERE DECIR AQUI:
DEJAR EN LIBERTAD LO QUE DE LIBRE
TIENE LO ABIERTO Y ORDENARLO
EN EL CONJUNTO DE SUS RASGOS»,
Heidegger (10)

El poeta, una vez ha planteado la concepción del libro en su fondo y forma y su preocupación gestante, pasa a escribir los poemas del mismo (en número de diez), que son los que constituyen la segunda parte, para después—siempre un aire bíblico—escribir (también en número de diez) los llamados poemas *del descanso*.

Si en la primera parte del libro los poemas carecían de título, en las dos partes siguientes cada poema lleva un título que empieza con las palabras *Poema de (Poema de al ajedrez al ajedrez, o Poema de la tempestad medieval)*, queriendo indicar con ello que en ningún momento se trata de una descripción, sino que el objeto del poema está dentro del propio poema y a la vez como engendrado por su creador, es decir, como poema de Pureza Canelo y no de otro. El poeta va penetrando así, en la segunda parte, en su propio útero gestador, y surgen el *Poema del diario*, o el *Poema de la palabrería del desencanto*, o el *Poema de las lumbres irrazonables, mal menor*, para concluir con *Poema de fueron los decimales frutos de la selva*.

Tras esta fatigante labor de ordenación, gestación y análisis, la mente del poeta se permite un reposo e incorpora su humanidad y los elementos cotidianos con los que dota a ese espacio creado, enjuiciando a la vez—no puede ser de otro modo, ya que, como he dicho, intuición y cerebro van en todo momento unidos—lo ya realizado [«Ahora debo pagar el remolino de manzanas caídas; / la humildad está para quien persevera / y critica a fondo las águilas de su corazón» (11)]

(10) *Op. cit.*, pág. 60.

(11) PUREZA CANELO: *Habitable (primera poética)*, *op. cit.*, página 63.

para desembocar en los significativos *Poema de antes de cerrar los ojos* y *Poema de breve*.

«NOS ACERCAMOS A ESTE REPOSO, SI LOGRAMOS CAPTAR EN PLENA UNIDAD LA MOVILIDAD DEL ACONTECER EN EL SER DE LA OBRA», Heidegger (12)

En este punto, tras el *Poema de breve*, y sólo ahora, el poeta verdaderamente puede descansar, pues ha librado ya al universo ese nuevo ser terminado, ese libro-cosmos que es *Habitable*, por sí mismo vivo y en movimiento.

No he hablado del lenguaje de Pureza Canelo, de su riqueza y originalidad expresiva y de imagen, ni de sus símbolos particulares

(12) *Op. cit.*, pág. 63.

ni las claves de su peculiar hermetismo. Tampoco he hablado de cierto aroma lúdico que envuelve el libro, ni de sus diversos entronques poéticos; no quiere decir esto, en ningún modo, que todo ello carezca de interés, sino más bien que lo que este libro pretende ser y logra lo rebasa, polarizando la atención y exigiendo todo el espacio de un comentario cuando éste es de breves dimensiones, obligando a señalar que se trata de un libro diferente. Por esto me he limitado a hablar de *Habitable* «en sí» como libro vivo y *fe* de una vocación poética. Por esto he hilvanado mis palabras con frases del ensayo de Heidegger *Arte y Poesía* a modo de insinuación de un estudio en profundidad que en este aspecto el libro ofrece.

CLARA JANES

UN POETA DE SU ENTORNO

EDUARDO ALVAREZ HEYER:
Versos en todos los aires. Colectivo «Al Andalus». Huelva, 1978.

La poesía de Eduardo Alvarez Heyer se apoya en el tono folclórico. Es un poeta del entorno.

Su poesía es en gran parte la historia del hombre, una historia «de libertad y latigazos». Alvarez Heyer se funde con los hombres, él es la voz de los hombres. Este poeta no es rey sin trono, alejado como en exilio, desde donde puede contemplar mejor ese mundo del que es rechazado, no se individualiza, no tiende a su singularidad. Por el contrario, hace «causa común», fraterniza con los hombres, y sólo así, como voz de todos ellos, puede llegar a distinguirse. El es uno más y «es» entre ellos. Su poesía es más existencial que vitalista, está ahogada por el sufrimiento, que es la causa de sus versos. Un sufrimiento que a veces se entiende como alegría del fu-

turo, otras veces como injusticia. El, en su función de hombre poeta, se ensancha en ese sufrimiento, es así como se siente hombre, «me da lo mismo / si en libertad o encadenado», «y además creo que en él (en el hombre) soy dios, aunque llorando».

Alvarez Heyer confía en el hombre y en su respuesta, esto es un modo de esperanza, esperanza que se extiende por todo el libro. En él puede encontrarse el hombre cotidiano, puede reconocerse, reconocer sus pensamientos, sus palabras, lo que algunos llamarían su filosofía. Es poesía popular, muy cercana al hombre.

No se encuentra en su folclorismo la fácil caída en el Sol de Andalucía, todo el ambiente andaluz se encuentra reposado en sus versos, es una «transcripción» por alusiones del clima.

Alvarez Heyer reflexiona, se habla a sí mismo, y así cree hablar a todos los hombres. No le importa la belleza del verso, que de hecho está muy poco trabajado, su interés se centra en eso que dice, su poesía se apoya en la densidad de su sentimiento, muy pocos rastros de intelectualismo en ella, pero sí una importante capacidad analítica, la distribución del libro es el primer dato que confirma esta opinión.

Antes he dicho que su poesía se apoya en el sentimiento, que es hombre con los hombres, pero no sería hombre si no estuviera solo, por eso los momentos de soledad en los versos, son esas soledades hombres que pasean a su lado, que caminan, es su propia soledad: «Yo voy caminando, / a solas con todo el mundo, / caminando en mi persona.» Toda su obra es reflexión sobre un ser único: él mismo. El es un ente total, «hijo total», dice, todo se en-

cuentra en él; es la imagen, el representante del hombre.

Pero ¿necesita el hombre ser representado?

En su interior lleva algo «que desea dejar de ser deseo / para ser pena». Su tradición poética se encuentra en poetas como Miguel Hernández, Machado, también Maikowsky.

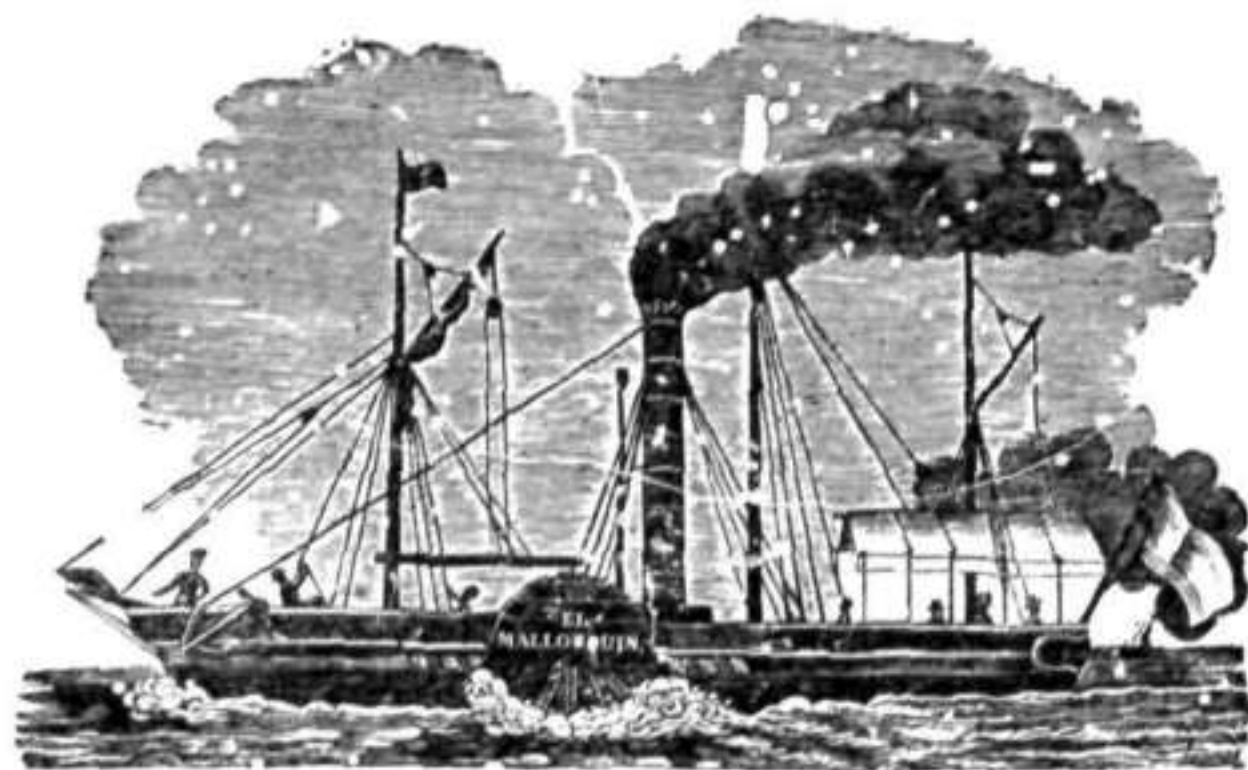
El libro tiene una calidad mantenida. No hay altibajos, pero mi opinión es que el autor alcanza los mejores momentos cuando abandona el sentimentalismo—cuando se distancia—y deja que se escape de él algún destello, tan sólo imaginario: «Súbito el campo se hizo / todo desierto y esquinas.»

Cuando mira hacia el ayer y recuerda, su poesía le evidencia la madurez, el cambio no siempre deseado. Hay terror y recuerdos que por esa madurez se traicionan. Alvarez Heyer comprende que no es el mismo que vivió su infancia y se duele de ese recuerdo, de acercarse con otro espíritu, distinto al de la infancia.

*Del conjunto de poemas que comprenden *Versos en todos los aires* destacan especialmente los dos últimos. Son dos grandes obras: «Oda a Julián Besteiro» y «Elegía por un héroe común». Los temas están organizados y tratados de forma circular, a modo de ritornello. Esto contribuye a dar gran unidad a los poemas, se mantiene así la intensidad dramática, son poemas con una evolución narrativa muy clara, conjunta. Son estas composiciones que abandonan el soporte folclórico, a pesar de su tema, las que dan la más alta nota dentro del volumen.*

Se evidencia en ellas la valía poética de Alvarez Heyer.

JOAQUIN ALVAREZ BARRIENTOS



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JESUS MONTORO

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.

ALAS DE PAJARO

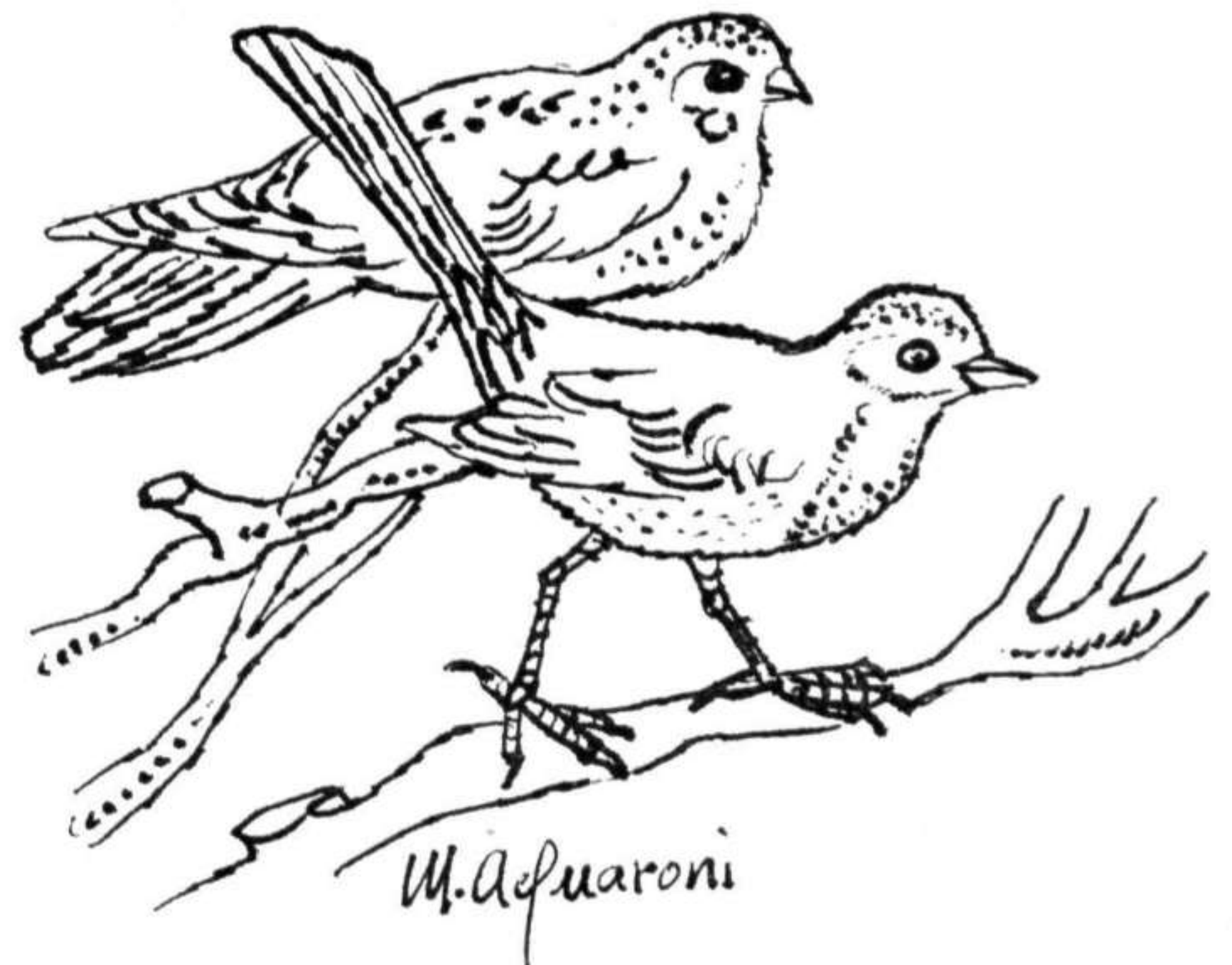
ADOLECIDA INFANCIA

Esta adolecida infancia
que no llega,
que se va cuando siendo felices
su dolor es un sueño de caballos
en el páramo
junto a la luna negra,
a la luna blanca,
anohecido ya el cuerpo
entristecida ya el alma.

INFANCIA MUERTA

Esta infancia muerta
en la estrechez de los ojos
mirando a la tierra.

Madre que solloza
su dolor
teñido en las sábanas del amanecer.



RECUERDO DE LOS AMIGOS DE INVIERNO

Recuerdo de los amigos de invierno,
compañeros amables de lluvia
con los zapatos mojados,
y sin ver la luz en los balcones cerrados
en que vive el sueño,
infancia que nunca estuvo en nosotros
hombres sedientos de amaneceres
que aprendieron que no es bueno que el hom-
bre esté solo.

LLEGARA EL OTOÑO

Llegará el otoño
en un día que no termina nunca,
que siembra plácidamente el paisaje
de mariposas muertas,
de amapolas dormidas,
y de niños de bello rostro
jugando con las hojas
que caen en sus cuerpos quietos.

NATURALEZA MUERTA

Manzanas sobre el silencio
sólo otoño diseminado en la almohada,
creciendo en los sauces
sus senos serenos,
la inocencia sola
fruto sólo del deseo.



W. Aquaróni

LUNA NUEVA

Hoy con la luna nueva
la casa está iluminada de silencio antiguo,
de tierra que es sólo sombra,
reflejo en los tejados
que corre por los pasillos blancos,
y sola en ti misma hablas
y haces de la distancia tiempo
alas de pájaros.

INICIO PARA LA CELEBRACION

Es hora de iniciar la celebración
la mesa está puesta como siempre,
con una silla para el visitante que no llega,
para el huésped que tarda.

Una nube es el cuarto del ágape
en que toda una humanidad
beberá el vino seco de la bodega,
el mosto que habla del tiempo
con barro en los labios,
y las manos lavadas pendientes del recién lle-
gado;
cuando el cielo está abierto lleno de estrellas.

PASO EL TIEMPO. ¿SABES?

Pasó el tiempo. ¿Sabes?

Y no ha habido auroras que sepan pronunciar
interminable en las colinas, Itu nombre
ahora tan cercanas
que las manos bastan para tocarlas,
siempre próximas a la tierra prometida.

SILENCIO DE GACELAS HUIDAS

Qué tristeza esta noche
en que los niños no han venido
en la constancia cotidiana,
del juego en el agua.

Qué tristeza leer versos
que no conocerán
silencio de gacelas huidas,
ni manos que pasen lentamente
cada página de este diario
cuando nos espera la mañana
con la luna negra.



NO HUYO DE TU VOZ

No huyo de tu voz
ni de tu noche
remanso quieto en el agua.
Sólo escribo palabras
que nosotros entendemos
que llegan a pesar de la distancia
cuando ya es día.

TANTO CORRER

Tanto correr
para encontrar la puerta cerrada
de la tierra,
tú que gritas ahora
en el corredor silencioso,
y que nadie escuche
tu palabra de esperanza
cuando estando la muerte tan cercana
es una sombra amable
la que mueve la sonrisa
de las hojas.

PARA QUE DESPUES NO LLEGUES

Tanto silencio
para que después no llegues
y se abra la ventana,
y digas que no estás
que eres solo viento,
silueta que mueve a los pájaros.

ARBOLEDA QUIETA

La arboleda se ha quedado en el jardín
silencioso de las hojas de otoño
caída junto a los pies
de la verja cerrada.

AMANECER EN LA CIUDAD

Nos hemos levantado cansados,
hemos mirado al horizonte
de esta gran ciudad cerrada entre edificios,
hemos abierto la ventana
no había viento.

Las golondrinas han pasado rasantes
sobre la cabeza,
y la arboleda se ha cerrado sobre el jardín de
invierno.

LUIS BERENGUER O UN TORRENTE QUE HA MUERTO

ANTONIO HERNANDEZ

CUANDO en el cuartelillo del Arsenal de la Carraca me dijo el cabo de guardia que en la puerta me esperaba un capitán de Corbeta me creí que era una broma de las que a diario nos gastábamos en el aburrimiento de un exilio relativamente disciplinado como era el de la «mili» en aquella zona naval. Los sueños, sueños son, y en la «mili» no se sueña sino con acabarla pronto, empeño estéril que dilata el fin. Desde luego, me quedé durmiendo, y, un rato después, el *cabo verde* apareció acompañado por el sargento de guardia que gritaba algo así como: «Qué, rey, que tú vas a hacer lo que quieras aquí, ¿no?» A mí me decían el «Rey de la Carraca», supongo que por mi coyuntural amistad con el Almirante-poeta Gener Cuadrado, quien, dicho sea como agradecimiento, me escondió alguna travesura y, por consiguiente, de modo impremeditado me alentó a cometer otras muchas, en la seguridad de que, como un parlamentario, tenía inmunidad, patente de corso, guarnicionada estancia pícaro donde las cosas son férreamente como son.

El capitán de Corbeta existía y se llamaba Luis Berenguer. Tenía cara de tímido sabueso pasado por la Universidad de Salamanca, aunque el secarral fue siempre para él una zona de tránsito. Tenía entonces, o más bien en aquel momento, cara de mal genio leve o a lo mejor era la visera prusiana de la gorra, su uniforme blindado, aquel dibujo en oro repetido de la coca que a mí siempre me ponía tieso y con los tacones juntos. Y con la

orden ordenar, me dijo: «El mar es una tarde con campanas, ¡ar!» La frasecita lírico-marcial me tranquilizó, claro. Era evidente que el capitán de Corbeta le daba al verso y había leído mi libro juvenil y neorromántico, o al menos había oído hablar de él. En fin, que me montó en su «Seat-600», me llevó a su casa de Torregorda y me dio jabón y toalla para que me quitara la mugre, el eco a guiso cuartelero, la vorágine confusa y perfumada de quien es desecho de abubilla en un cuartel semiolvidado. Me dio todo eso con el agua de su ducha y un pantalón que se había dejado Gonzalito, tú ya sabes, en una de sus estancias en Cádiz. «Fíjate —me dijo— el Gonzalito nos quiere tanto que en vez de llevarse cosas de aquí, las deja.» Y cuando me hube puesto acorde con la sanidad de mi nueva casa —pues así iba a ser— me leyó versos, páginas de *El Capitán Contreras* y capítulos vírgenes de *El mundo de Juan Lobón*. Desde aquel momento pasé a ser de la familia, y Luis decía para mi orgullo: «Antonio Hernández es mi hijo bisiesto.» No puedo decir que con la conquista de aquel conocimiento pasara a «Emperador de la Carraca», pero sí que me sostuve en mi condición de Rey de la anarquía.

Ahora, cuando han pasado catorce años, Luis me ha dejado solo como un iceberg. Se ha ido del pecho y en nuestra casa hemos echado las lágrimas de la cólera y la ternura. Luis, aparte de mi «padre bisiesto», era padrino de mi hija Violeta, y cada vez que venía a Madrid llegaba a casa como un huracán con nombre de alegría. Ya

no vendrá a traernos el vino, el beso de Elvira, los últimos folios de su pugna con el paso del tiempo. Ni nos cantará *El vechio frac* poniendo ojos de guardia marina que se deja en la dársena una dulzura disecada. Pero hemos cambiado con su muerte: ahora lo queremos sin lunares, los que aparecían negros por nuestras distintas concepciones políticas.

BERENGUER SE INVENTO A SI MISMO

A Luis lo de la literatura no le vino de pronto, como lo del pecho que se lo ha llevado. Los que dicen que era un escritor tardío desconocen que por los años cincuenta ya escribía versos con Juan Ramón Jiménez como almohada. Desconocen que andaba con Ory, mi otro loco, gastando bromas y haciéndose los malos frente a los memos de la pulcritud y el engolamiento. No saben que su musa, por aquellos años, ya enseñaba las alas poderosas y anunciadoras de una ascensión irreversible: «Lo primero, inventarte. Ya te irás pareciendo.» Cuando entregó estos versos, y otros, en *Poesía Española*, el buen olfato de Pepe García Nieto corrió hacia Juan Ramón, hacia sus libros perfumados por las flores negras de la elegía. La sombra del plagio gravitó lógica sobre aquella maravilla que ya se iría pareciendo a lo sobrecogedor, a lo patético, a lo emocionante, a la gloriosa esencia de estar vivo en la luz sin que nos demos cuenta. Lo primero, inventarte. Y se fue pareciendo en cada latido de su



máquina de escribir, allí, en su voluntario retiro de La Isla, lejos de las relaciones públicas, los elogios recíprocos y los favores mutuos. Lejos de la moneda falsa de la eternidad contingente y de café.

EL AMABA A ANDALUCIA

Como se sabe, Luis nació en «El Ferrol de El Caudillo por Orden ministerial». Pero su vida transcurrió, en gran parte, por la Andalucía de la gracia y la tristeza. Por la Carraca, por la Cacería de Ocio, por los peñascales de La Almoraima y los garitos con olor a frituras de Las Callejuelas. Se jactaba de ser «de derechas», aunque sus arrugas fueran solidarias, y no se dice tonteería cuando se dice que le retrasó la gloria el hacer aspavientos con

su ideología diestra. Lo que pensaba lo decía a bocajarro, a quemarropa, y nada más. Estando yo una vez en su casa llegó una comisión de la Academia de San Romualdo para comunicarle la «buena nueva» de que había sido elegido académico. Luis contestó con la comicidad del airado adrede: «Ahora os voy a dar vino. Pero la próxima vez que vengáis con semejante tontería os echo a patadas». El personal se quedó lívido y sin comprender cómo, tan vehementemente, se podía rechazar la gloria. Está claro que no se rechazaba la gloria, sino la entrada en una de sus cloacas grotescas e impostoras. Luis no se embozaba nunca. Y cuando decía «España limita al Norte con Despeñaperros, que nos separa de África», estaba enunciando su admiración por la tierra donde vivía y, de

paso, aquello machadiano de «mi corazón está donde ha nacido», etcétera. Sólo que al revés. Tampoco es que adjurara de Galicia, sino que Andalucía iba primero en su solapa, reflejando el redoble de su corazón. Galicia era su abuela y Andalucía su madre, su mujer, su prole rubia, el olor moreno a cabra de Perea, el Juan Lobón mítico...

MENOS LOBOS

Su carácter sincero, a veces le escondía la bondad, la bajaba de grado. Para él exclusivamente existía lo bueno y lo malo. No había zonas intermedias. O—a su parecer—se era un genio o un «matao», y pobre de estos últimos, a los que le podía sacar el pellejo con el sarcasmo que otorga el estricto sentido de la justicia. Luis tenía claro, bien claro, que quien representa y detenta una fama de la que no es merecedor debe ser llamado por su nombre. La usurpación le ponía un trasfondo de cólera al anatema chistoso: «Ese poeta tiene las cagaleras aconsonantadas.»

Por eso ahora me cabreo cuando quienes eran motivo de su chanza empiezan a ronear y a decir que fueron sus amigos. Luis no mentía. Y, aún más, procuraba que se supiera su desdén. Si son sus amigos, o si el afán de cordialidad les ha espantado la memoria, es porque quieren «perdonarlo», sabedores de que es más inteligente el estar a bien con la grandeza. Aunque aquella grandeza los despreciara. Su amigo de verdad era Grosso, a quien admiraba no sin matizaciones. Y su gran asombro era Umbral, de quien decía amar sin trabas su talento. «Umbral es Ruano—comentaba—en edición príncipe.» Y Miguel Delibes. Y Cela, por supuesto, uno de sus deslumbramientos mayores.

UN ROSTRO FERROZMENTE HUMANO

Decía Camus que a cierta edad cada hombre es responsable de su cara; en Berenguer la cara era el

espejo de su alma. La cara que es la personalidad, el espíritu que trasciende al cuerpo. Nadie podría negar que dentro de Luis no habitara su cara de hombre generoso, primitivo, apasionado, rabiosamente humano. Porque a él le preocupaba todo esto que es el mundo contradictorio con la preocupación de la flor que ve marchársele la primavera. En católico, en católico de Misa y Comunión, pero le preocupaba y creía que Dios nos dejaba sueltos hasta el punto de que, a veces, se hacía el olvidadizo para que nos las arregláramos por nuestra cuenta. Eso de creer en Dios tampoco evita la muerte. Pero él creía que la muerte estaba en los niños hambrientos, en los hombres desesperanzados, en la «maldad infantil» del cacique, y que un día Dios bajaría con su vara a arreglarlo todo. La muerte, en fin, es el pañuelo negro con que nos secamos las lágrimas por quien ya no padece. Pero la muerte, en nuestro recuerdo, no tendrá su cara. Recientemente ha venido y no tenía sus ojos: los del amor coral. Porque Luis —y eso lo tengo claro— representaba la derecha humana, ésa que se identifica con la izquierda justiciera por el argumento de los hechos, de los frutos.

Yo amaba a Berenguer por los frutos de su rostro ferozmente humano.

CUANDO SURGE UN NOVELISTA

Antes de que *El mundo de Juan Lobón* lo consagrara como uno de los novelistas más dotados, frescos y atractivos del panorama había escrito varias novelas. Por ejemplo, *El Lagarto*, historia de curioso personaje sureño entre Marcos de Obregón y Germinal. Pero su sentido acusado de la autocrítica le impedía dar cauce editorial a todo lo que no fuera un logro sopesado rigurosamente por su incorruptible aduana analítica, y así quedó en las sombras del anonimato hasta que su primera novela ganara el accésit del Alfaguara de 1968, galardón que se demostró exiguo, sobre todo cuando al mis-

mo libro se le concedió el premio de la Crítica. Berenguer ya era una realidad y, de golpe y porrazo, había pasado de la desagradable legión de los desconocidos a la reducida nómina de los señalados por la gloria. Y «gloria nacional» se automencionaba cachondamente, a partir de que, por su segunda novela, lo destacaran con el Premio Miguel de Cervantes. Con *Juan Lobón*, donde contaba la historia de un hombre tan simple e independiente que no necesitaba de los demás, y con *Marea Escorada*, que tomaba un giro de ciento ochenta grados para narrar la de otro que viviría eternamente descentrado, un novelista, hacía poco totalmente desconocido, se colocaba a un paso del estadio que espera al ganador de la maratón inmortal. *Leña verde*, su tercera novela publicada, ganó por fin el Alfaguara, cerrándose con este premio su vertiginosa carrera de éxitos en certámenes de aplastante contundencia. En ella, se imponía la narración de un idilio socialmente imposible, protagonizado por una moza de extracción popular y un aristócrata andaluz. Como agazapado y latiendo, pero en un sonoro segundo plano, se contemplaba el monumento lírico, la elegía por los hombres singulares que ya no tienen cabida en nuestro tiempo. Era un responso patético anticipado por sí mismo. Después vendría *Sotavento*, crónica familiar que recrea el ambiente y el paisaje en que se desarrollaron las gentes de la Marina Española desde los predios de Trafalgar hasta el destierro de Isabel II, y, finalmente, *La noche de Catalina virgen*, en la que se expone y analiza la imposibilidad de relación intelectual entre los seres puros y los que no tienen otra moral que la del triunfo.

Con un lirismo constante, una dicción apretada, barroca, un simbolismo rayano en la greguería y una utilización del tiempo, que funciona entrelazadamente, como un único plano móvil en cuyo espejo convergieran el presente y el pasado, Berenguer sentó las bases de una destacada personalidad, en la que la fuerza expresiva emanaba de las contradicciones ironía-ter-

nura, caridad-sarcasmo, comprensión-intransigencia.

EL LOLO NO TE OLVIDA

Cuando supimos la noticia, nos fuimos al Gijón sin un acuerdo previo. Allí estaban El Lolo y Medrano, sus otros amigos. Allí estaba yo recordando que Luis Asensio debía de haber ido a Cádiz a echar sus lágrimas aéreas de capitán de boeing. Allí estábamos a la hora del entierro con copas funerarias, con vino deprimido y con la mala conciencia de saber que su amor por nosotros fue más constante, más disciplinado, más alegre y más desatendido de intereses posibles. Alguien habló de enviar una tardía corona y Medrano dijo que no, que era mejor brindar de nuevo. Me acordé del día en que Luis amarró al Lolo, tras ducharlo, y le afeitó hasta el pelambre de una ceja. De cómo le llamaba, de acuerdo con su tendencia política, Lobo Ladra Ruso, en variante insólita de su nombre entero—Lolo Adrada Rosso—y en línea a su perfil de galgo heráldico y jadeante. De qué manera tierna había querido ser su Pígalión imposible, a pesar de que—como decía divertido—en caso de encontrárselo en la puerta de un club hubiera pensado que se trataba del guardacoches. Y me acordaba también de las pequeñas «revanchas» del Lolo. De que un día, en El Palmar de Troya, aprovechando el desnivel del terreno «arregló» instantáneamente su cojera y gritaba «milagro, milagro», mientras que Luis, con el rostro lacrado por la «irreverencia», me comentaba: «ésto no tiene gracia; no tiene gracia ninguna».

Ya no tomaremos más copas contigo, Luis. Ni nos llevarás al «Guarro» o «La Estrecha» a los hambrientos del Café Gijón para que apaciguemos los estómagos clamantes, apolillados. Ni hablaremos de muchachas con cencerros debajo de la blusa, ni de las cosas furtivas de la ingle aplicada en renovar los cuerpos. Sólo cabe ya escribir aquí, como si hubiéramos mandado la corona, «tus huérfanos amigos del poema, no te olvidan».

CINCO MAGISTRALES LECCIONES DEL "TEATRE LLIURE" EN MADRID

JUAN EMILIO ARAGONES

Y bien: tanto en comentarios malévolos como en otros bienintencionados habíamos podido escuchar que el teatro iba de culo en Barcelona, con pesimismo proveniente de hechos comprobables: en comparación con la treintena de locales escénicos madrileños, los barceloneses ni siquiera alcanzan el cincuenta por ciento, según la desoladora relación de la cartelera en los diarios de la capital del antiguo Principado, ahora Nacionalidad.

Mas resulta que dicho dato respondía a una verdad matemática que ha sido derribada de un capirotazo por las actuaciones que la «Societat Cooperativa Teatre Lliure» ha efectuado en Madrid, promovidas por el Centro Dramático Nacional y, en particular, por esa portentosa mujer de teatro —portentosa sobre todo como empresaria, pero también como actriz— que es Núria Espert.

Soberbias, impecables, afinadas, expresivas y sensibles han resultado ser las actuaciones ofrecidas por esta Cooperativa teatral que, con diez intérpretes, tres directores, un gerente y dos técnicos, inició sus actividades públicas aún no hace tres años —el 1 de diciembre de 1976—, en el local de la Cooperativa de «Consum La Lleialtat», del barcelonés barrio de Gràcia, han presentado cinco espectáculos, entre el 26 de septiembre y el 9 de octubre, con perfección tal como para romper la barrera de la incomprensión lingüística —las representaciones se dijeron en su vernáculo idioma catalán—, hasta conseguir que los espectadores castellano-hablantes pudieran descifrarlo, mediante gesticulación arropadora, expresividad

mímica, dicción extremadamente matizada, etc. Y de ello puede dar testimonio la espectadora contigua a mi butaca —profesional del teatro, también—, que en el transcurso de *La bella Helena*, cuando es desplegada una pancarta con el texto en catalán del oráculo, solicitó que le tradujese las dos únicas palabras que no comprendió: «llop banyut». Lo hice..., y a los pocos segundos intercambiamos miradas de mutuo entendimiento, porque el ademán del protagonista, corporeizador de Paris, referido

a Menelau, no dejaba dudas respecto a su condición de «lobo cornudo», si alguna hubiese cabido tras la invención del casco que lo cubría, con cuernos incorporados.

ADECUACION DE ESCENARIOS

Su cabal conocimiento del teatro y de las posibilidades comunicativas que el arte que ejercen tiene ante públicos de diversas circunstancias, aunque de afición coincidente, se puso ya de manifiesto en la elección de dos salas muy dispares, tanto por sus respectivas ejecutorias como por su propia configuración arquitectónica, para la representación en ellas de sus cinco espectáculos: los tres que pudiéramos encasillar en el apartado de obras clásicas o de repertorio —si bien libremente trasladadas por la inteligente concepción escénica de los miembros del que no en vano se califica como «Teatre Lliure»— fueron escenificadas en el teatro María Guerrero, aun cuando la representación de dos de ellas, a causa de las actualizadoras versiones apuntadas en líneas anteriores, necesitaron de una previa redistribución de butacas y nuevo acondicionamiento del espacio escénico, hasta conseguir cierta similitud con el teatro circular que la reinención teatral requería, en tanto que las restantes dos piezas, de contenido más abierto y anticonvencional, fueron representadas en el ámbito vanguardista, y exento de cualquier solemnidad, de la juvenil sala Cadarso.

Pero estos catalanes del barrio de Gràcia hilan delgado en sus propuestas teatrales, como hay



Anna Lizaran, en *La bella Helena*

Dios que sí. Tanto... que incluso en lo que pudiera haber de engaño en semejante discriminación de escenarios puede advertirse la profesionalidad de los componentes del «Lliure», advertidos con imprescindible premeditación y nada alevosa de que la versión actualizada que de Peter Hacks iban a ofrecer de la opereta bufa escrita por Meilhac y Halévy y musicada por Offenbach sólo conservaba del original la partitura, pues la intervención del dramaturgo germano de hoy había incorporado a la primigenia trama elementos sarcásticos hasta límites demolidores... y muy concordantes con la circunstancia actual, del mismo modo que el entendimiento expresivo que el grupo barcelonés ha hecho de la comedia *Leonci i Lena*, de George Büchner, muy condicionadamente escrita para participar en un certamen, conduce el texto hacia parámetros de alto voltaje ideológico, al punto de transformar el simple argumento amoroso en un penetrante, agudo y subversivo examen del hombre, es decir, la humanidad, frente a su cambiante y con frecuencia agresiva motivación sociopolítica o convivencial.

O sea que, de entrada, el «Teatre Lliure» adereza perfección artística y una muy reflexiva comunicación ética.

Cualidades ambas que se ponen de manifiesto, por una parte, en el exquisito cuidado con el que

han elegido las cinco obras a representar en Madrid, de entre los trece espectáculos estrenados, en su breve ejecutoria, por la Cooperativa; y, de otro lado, la clarificación de los textos con prodigiosos resultados, conseguidos mediante la servidumbre no exenta de intencionalidad de unos elementos escenográficos que, a la par de la gesticulación, expresividad corporal y movimiento armónico o desorganizado de personajes, según exigiera la dramaturgia, pero siempre en función de facilitar el desciframiento lingüístico para un público de habla castellana... al tiempo que suponen cinco inusuales lecciones de coordinación ética y estética desde otras tantas propuestas dramáticas.

EL DESCIFRABLE IDIOMA VERNACULO

Se ha producido en todas y cada una de las actuaciones del «Lliure» cierta corriente de simpatía entre actantes y público, originada sin duda por efluvios de la gozosa frescura e incondicional entrega aportadas por aquéllos en su juego —porque como lúdico ejercicio lo hacen, sin mengua de la seriedad del empeño—, que conduce a una contagiadora sensación de entendimiento, con la consiguiente ruptura de cualquier barrera fron-



Fermí Reixach, caracterizado de mujer, en *Abraham i Samuel*

teriza entre el espacio escénico y la sala.

Y el mérito del grupo catalán se incrementa por el hecho de que, en los cinco espectáculos representados, la función de los textos resulta esencial, básica y, por tanto, irrenunciable, lo mismo en el clásico William Shakespeare como en el romántico casi expresionista George Büchner y en los contemporáneos Peter Hacks, Per Olov Enquist y Victor Haïm. Y conste que en las cinco piezas ofrecidas ha resultado, con mucho, más importante el verbo coloquial que la acción escénica.

Pese a ello, un lenguaje distinto al que dominan el común de los espectadores no ha supuesto obstáculo para la pertinente comprensión de la trama argumental, y éste es el mayor elogio que cabe hacer a los del «Lliure»... y no sólo a los intérpretes, aunque sí fundamentalmente a ellos, sino también a los directores Lluís Pasqual, Pere Planella y Fabià Puigserver, y a los escenógrafos, entre los que sobresale ese mago de la invención de espacios escénicos que es el tercero de los directores nombrados —¡gracias, Puigserver!— y, en fin, al conjunto del «Lliure» y de los in-



Una escena de *La nit de les tribades*

térpretes agregados a la Societat Cooperativa para estas escenificaciones por exigencias del reparto, que en nada han desmerecido junto a los componentes del «Lliure».

Han probado todos poseer la suficiente ductilidad histriónica como para expresar con pareja expresividad comunicadora desde la sangrienta tragedia shakespeariana *Titus Andrònic* hasta la sucesión de efectos paródicos y escenas de humor presentes en la versión que Hacks hizo sobre la opereta bufa *La bella Helena*, pasando por el episodio de amor lesbio que tanto contribuyó a la misoginia de Strindberg, en *La nit de les tribades*, y la simplista y muy lograda estampa de solidaridad obrera que, por encima y a pesar de los condicionamientos raciales, es la pieza de Victor Haïm *Abraham i Samuel*, en la que descuella el ejercicio seriamente transformista del actor Fermí Reixach.

Perdón... se me ha escapado: tenía el propósito de no citar nombre alguno de los intérpretes, porque cualquier involuntaria omisión había de comportar flagrante injusticia. Las lecciones del «Lliure» responden a una labor en la que participan todos sus integrantes con absoluta entrega e insólita pericia profesional, incluidos figurinistas y traductores al catalán de las cinco obras.

Gracias, por ello, a la «Societat Cooperativa Teatre Lliure»... y al Centro Dramático Nacional que hizo posible su presentación quíntuple en Madrid.

DOS PREMIOS: "PLANETA" Y "CIUDAD DE BARBASTRO"

JUAN SERRABLES

SIN desearlo ni cosa que se le parezca, por el mismo planteamiento de circunstancias discordantes, ésta va a ser la crónica de dos certámenes de novela cuya similitud concluye aquí, en el dato del género literario optante al premio, aunque su extensión también difiera, pues el «Ciudad de Barbastro» se otorga a novelas cortas, cuyos originales no han de tener menos de cien ni más de ciento cincuenta folios.

En todo lo demás, no es que sean diferentes sólo, sino que llegan a insuperables antinomias y a contradicciones inexplicables desde perspectivas analíticas que no salgan de la comarca literaria que, en principio y por lo diáfano, es su lugar, su campo de juego y su ley... o debiera serlo, sin condicional que valga.

EL PREMIO «PLANETA»

Uno iba como simple informador a la noche del 15 de octubre, en Barcelona. Después de la recepción de José Manuel Lara, con bebidas y obsequios para los perio-

distas, la cena en el hotel «Princesa Sofía», presidida por el honorable Tarradellas. En sus preliminares, advierto la presencia de Fernando Quiñones y Manuel Vázquez Montalbán. Como Quiñones venía de Madrid y a los premios «Planeta» no suelen asistir más que el ganador y el finalista, entre ellos estaba la cosa, con derrumbe estrepitoso de la cortina de humo de los matinales diarios barceloneses, alguno de los cuales titulaba con gran alarde tipográfico: «ESTA NOCHE, EL MILAGRO DE FATIMA». (La novela presentada por Leopoldo Azancot tenía por título *Fátima*).

Diez minutos antes de sentarnos a las mesas, la sagaz Juby Bustamante entrevistaba a Vázquez Montalbán, cuyo nombre no figuraba entre los autores de los 22 originales seleccionados. Haciendo uso—¿quizá abusivo?: pienso que no—de nuestra amistad, espeté a la periodista, como al desgaire, que la había visto charlar con el «presunto ganador del premio», a lo que Juby replicó, con firmeza absoluta, tajantemente: «De presunto, nada: con el ganador».



Manuel Vázquez Montalbán, entre la política y la ficción literaria

A partir de aquel momento—horas antes de hacerse público el fallo—, el informador estaba en condiciones de anticipar el veredicto: premio del XXVIII certamen «Editorial Planeta», la novela presentada con el pretítulo *Al Sur*, original de autor enmascarado—aunque poco, ciertamente—con el seudónimo «Antonio Fernández»; que éste correspondía a Vázquez Montalbán, lo sabíamos todos, aunque nos era desconocido el hecho de que el título definitivo de la novela resultara ampliado al de *Los mares del sur*, y merced a ello alguna de las damas de la alta burguesía catalana asistente a este tipo de festejos pudo permitirse un tan fácil como ingenuo juego verbal sobre si el premio se lo habían dado *Al Sur* o al PSUC, partido en el que Vázquez Montalbán milita y del que es miembro prominente.

Y como allí no existía más seleccionado no barcelonés que Quiñones, él era el seguro finalista, con *Las mil noches de Hortensia Romero*. Ocho millones para el vencedor y dos para el finalista; en charla posterior, Quiñones me asegura que hasta el instante mismo de darse a conocer el resultado de la votación final, le era desconocido algo que el mero cronista supo horas antes... Cosas del «Planeta». Y punto.

El tercer puesto, ya sin retribución económica, fue para *Fátima*, del en los días previos tan traído y llevado—querido amigo, ¡qué faena!—Leopoldo Azancot, y el cuarto puesto correspondería a *La tibia luz de la mañana*, de Ramón Ayerra.

Resulta asombroso, o indicativo, según se mire, el hecho de que el ganador recurriese a tantos disfraces—título abreviado de su novela y ese pseudoseudónimo «Antonio Fernández»—, cuando el protagonista del relato era el mismísimo detective Carvalho, personaje central de dos novelas publicadas por Vázquez Montalbán anteriormente: *Tatuaje* y *La soledad del mánager*. O los miembros del jurado leían pocas novelas—una improbable posibilidad—, o estaban al tanto de quién era el autor de *Los mares del sur*, aunque ello no implique necesariamente connivencia con el editor, que el cronista es de una ingenuidad a toda prueba. Y Vázquez Montalbán ha ofrecido testimonios de su vario-

Y EL «CIUDAD DE BARBASTRO»

Es premio relativamente humilde—200.000 pesetas—que, inserto en la Semana Cultural Barbastrense, llega este año a su décima edición. También con cena, pero sin las suntuosidades barcelonesas de doce fechas antes.

Aunque son doce las Semanas Culturales Barbastrenses, hasta la tercera no se incluyó en ellas el premio de novela corta: de ahí que sean sólo diez los certámenes correspondientes.

La habitual convocatoria de mayo ha sufrido en 1979 una lógica y comprensible demora, a causa de las elecciones municipales, que eran baza mayor, pero la Semana que anualmente hace de la ciudad del Somontano oscense centro de una sucesión de actos culturales—conferencias, exposiciones, conciertos, recitales, teatro, concurso de dibujos infantiles, cine y tres concursos literarios: el de poesía «Hermanos Argensola» y los de cuentos en castellano «López Novoa» y en idioma vernáculo «Altoaragón»—que concluyen en el premio de novela corta «Ciudad de Barbastro», tal Semana continúa, aunque sea en octubre esta vez, pues el propósito del Ayuntamiento es el de reanudarlos en las fechas más idóneas de mayo a partir de 1980.

Y bien: éste es un concurso al que el cronista no acude como informador, sino en su condición de miembro de un jurado compuesto por tres críticos residentes en Madrid—los otros dos son Antonio Valencia y Dámaso Santos—, tres en Barcelona—Jorge Gubern, Juan Ramón Masoliver y Julio Manegat—y uno de Zaragoza—Luis Horno Liria—. O sea que uno estaba en condiciones de saber cuándo el guiso estaba en sazón desde la misma cocina y no sentado a la mesa: iba tras la pieza con cartuchos propios y, como escribiría acaso Quevedo, «royéndole los zancajos».

En éstas empiezan las antinomias y contradicciones de uno a otro concurso, porque si el resultado del «Planeta», desde una situación externa, aunque expectante, me era conocido con horas de antelación al momento de hacerse público el veredicto, en este de Barbastro, vivido muy en sus interioridades dictaminadoras, no pude saberlo sino minutos antes que el resto de los comensales asistentes a la cena—celebración, por

cierto, contestada en octavillas del PSOE y UGT, de muy matizada y cauta protesta—con la que se clausura la Semana.

En años precedentes—todo hay que decirlo—lo supe, sí, horas antes, pues el veredicto quedaba concluso en la reunión vespertina del jurado, previa al acto público, en el que recurriamos a la palinfrasia de proclamar votaciones sucesivas... ya realizadas horas antes. Pero hogaño, ni eso: que, si en la primera votación llegamos a un rápido acuerdo para eliminar doce de las dieciocho novelas seleccionadas, cuando restaban las tres últimas eran tan evidentes las tensiones entre los siete miembros del jurado que, por decisión unánime, resolvimos dejarlo para cuando, ya en la cena, cada cual estaba obligado a dar su definitiva opción.

Aun así, fue necesario un desempate... y el cronista—como los restantes compañeros—emitió un suspiro de satisfacción cuando Jorge Gubern, de la editorial Bruguera, que publica la novela ganadora, anunció que aceptaba la recomendación del jurado y, excepcionalmente, editaría también los dos originales finalistas, dada la entidad literaria de los tres relatos.

El resultado final fue: *El abominable Gildo*, vencedora y, previo desempate, en segundo y tercer puesto quedaron *El regreso de Julieta Always* y *Septenario*. Por la concepción estructural de esta última, parecía escrita por un hispanoamericano; y no: abiertas las plicas, los respectivos autores resultaron ser José Giménez Aznar—vencedor—, y Ana María Navales y Juan Bolea Fernández—colocados—. El último joven escritor residente en Zaragoza. O sea que, de hispanoamericano, nada.

La Semana Cultural se vio completada por sendas conferencias de Manuel Alvar y Dámaso Santos, sobre *Aragón, literatura y ser histórico*, y *El centenario de Gabriel Miró*; exposiciones pictóricas de Luis Calvo y de Rafael Navarro; concierto de la Camerata de Madrid; otra exposición de pintor manchego Jule; representación teatral de *La venganza de la Petra*, por la Compañía de Teatro Inestable Madrileña; recital del grupo Raíces de Aragón y del cantautor José Antonio Labordeta, etc.

Acontecimientos así enaltecen a Barbastro y contribuyen a muy favorables repercusiones entre Aragón y la parcela cultural.

EVASION DE CEREBROS

F. GARCIA PAVON

AUNQUE vivillo y gordete, *Santi* nació sietemesino. La piel blanca, un resol de pelo y los ojos claros... Pero apenas vivió dos meses, se le empezó a nublar la mirada. Hasta entonces, entre los brazos de María, su madre, si le hacías una mamola, cabeceaba amagando la sonrisa. Y dos meses después, ya digo, por más que lo alujerasen cabeceaba muy despacio y con los ojos caidones. Sólo cuando le hacían tragar el último biberón de cada noche, remataban las constantes trifulcas de sus papás, abuela, criada, hermanas y hermano; y claro, apagaban la televisión, volvía a endulzársele el semblante y quedaba dormido.

Pero aquella noche que la tercera hermana no vino a casa, el padre se negó a voces a comprar un coche nuevo, y María, en venganza, a que fuese al mitin socialista, el matrimonio durmió por primera vez en camas separadas. Ella, para consolarse, metió a *Santi* en la suya; y Santiago, ciscándose en los consejos del médico, encendió el cigarrillo que tenía escondido en el jarrón del armario empotrado y le dio unas chupadas muy suspirosas y delectables antes de acostarse.

Al amanecer, Santiago se despertó sobresaltado. Era María que gritaba como cuando parió al primer hijo. Se acercó de puntillas y en pijama. Estaba encendida la luz de la mesilla. *¿Qué te pasa?* María, crispada, se señaló el bajo vientre. Santiago, vacilante, levantó la sábana. María, en decúbito supino, alzado el camisón y con los muslos muy separados, alternaba gritos con resuellos... Y *Santi*, completamente desnudo, tumbado también

panza arriba entre los muslos de la mamá y mirando hacia el cabecero de la cama, sonriéndillo, le tenía las piernecillas completamente dentro de la abiertísima vagina. En seguida María volvió a gritar, y *Santi*, como si una mano le apretara en la cabeza, se coló hasta la cintura. Santiago no sabía que hacer ante aquel cuadro: ella gritando y *Santi* surmergiéndose tan contento. Momentos después, en suavísimo desliz, se hundió hasta la barbilla entre los labios mayores, de suerte que le quedó como barba negra y hasta las mismas orejillas, el vello negrísimo del monte de Venus de su madre... Fue en esa postura, y con aquella barba sedosa, cuando *Santi* carcajeó con brío impropio de sus nueve meses, para dar un adiós tan rapidísimo, que María ni gritó. Quedó mirándose con dulce melancolía a aquella parte ya sin cabeza barbada, y musitó: *con qué gusto ha vuelto a su verdadera casa*. Luego, suavemente, juntó los muslos y pegó las corvas al colchón. De pronto, Santiago cayó en la cuenta de que el vientre de su

mujer estaba tan hinchado como en los últimos días de sus embarazos. La luz de la mesilla proyectaba su redondo perfil en la pared, al otro lado de la cama. Santiago, sin saber muy bien qué hacer, recogió «el pico» y los botitos del crío que quedaron junto al trasero de la mamá. Pero ésta, de pronto, con una mano sobre el ombligo le pidió que se fijase. Santiago miró agachando la cabeza y entornando los ojos. No cabía duda, disminuía el volumen del vientre. Se apreciaba mejor mirando la sombra de la curva en la pared. Tímidamente le bajó la mano hasta el pubis para comprobar que salía aire, porque algunos pelillos parecían moverse solos. Sí, salía. *Pues tan poco se queda «en su verdadera casa»* —pensó Santiago.

Cuando empezó a amañanar, la barriga de María ya estaba a la altura normal, y ambos esposos con aire resignado. Ella, se incorporó, tomó el espejo y la crema de noche y empezó a extenderse suavemente por la cara.

—Pobre *Santi* —suspiró ella—, ¿por qué habrá decidido irse tan pronto?

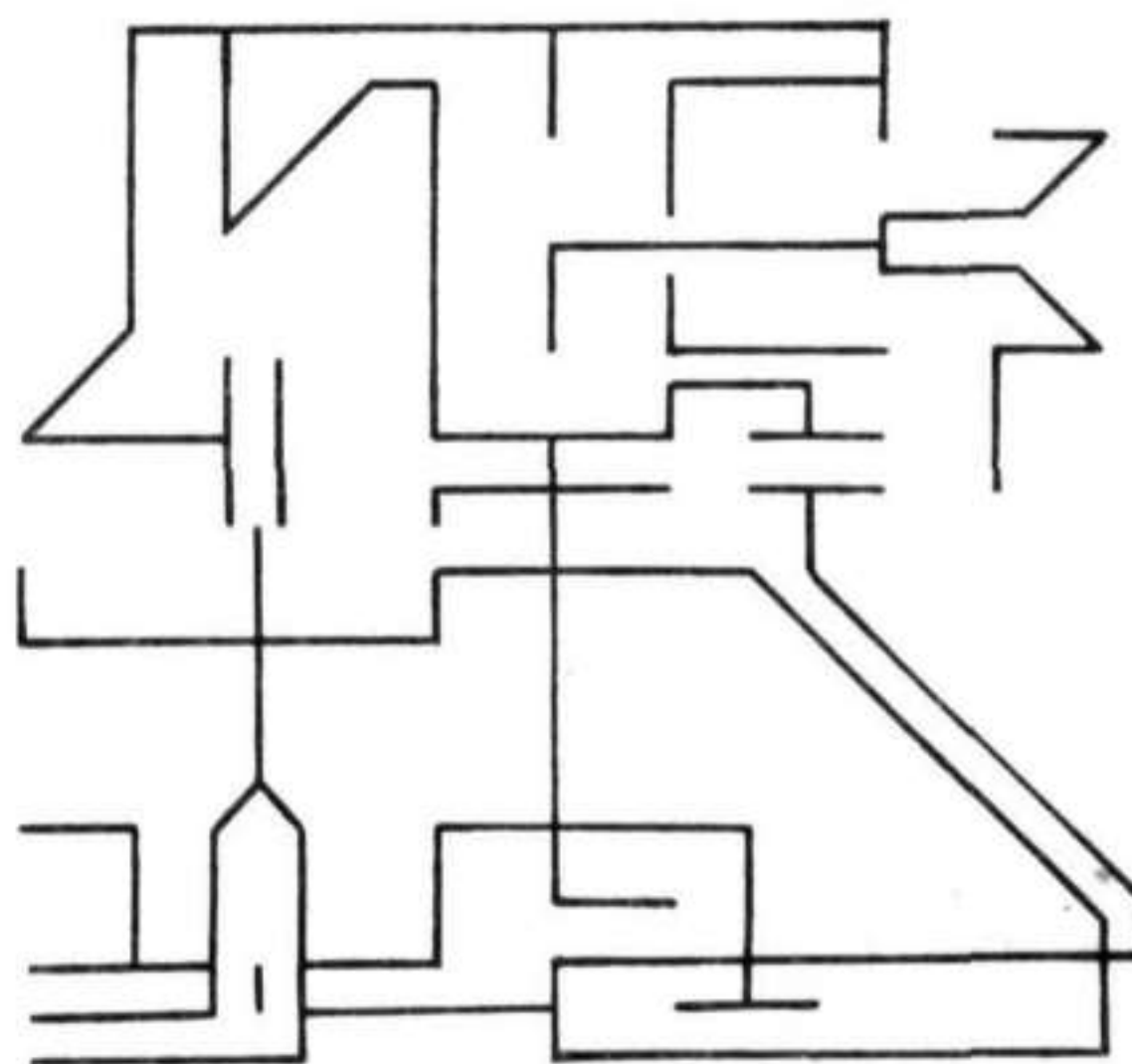
—Vaya usted a saber...

—Bueno Santiago, déjame descansar un poco, que me lo merezco.

Y se dio media vuelta echándole su culo tinajero y ensabonado.

Santiago estuvo tentado de darle un beso en la frente, pero no se decidió. Salió. Volvió a encender el medio cigarrillo que dejó en el jarrón del armario. Después de darle tres chupadas lo dejó caer en el wáter, y mirando al techo mientras hacía sus aguas, dijo sonriendo:

—Qué precoz fue para todo el pijotero *Santi*.



V. Antez 75

LA BUENA VIDA

EDUARDO MENDICUTTI

LA verdad es que el mundo está mal hecho y mal repartido; sólo hay que pensarlo un poco y se comprende.

Porque los Megelina y nosotros éramos vecinos y medio parientes, pero ellos estaban podridos de dinero y mi abuela se pasaba la vida refunfuñando, siempre a vueltas con viejos pleitos familiares de los que salió, según ella, el fortunón de Alfonso Megelina, a quien yo siempre recuerdo hecho un carcamal y escrupulosamente vestido a la antigua, sin faltarle un detalle, entrando y saliendo del «Hispano», un coche como no había otro en la ciudad y en el que yo daba algún paseo medio furtivo, porque Jacinto, el chófer de los Megelina, me quería mucho y siempre que tenía que hacer algún recado sin el señorito me avisaba, tocaba la bocina tres veces. Aquel coche era una maravilla, olía bien y Jacinto se

pasaba todo el rato manoseándome, conduciendo con una sola mano como si tal cosa, y a veces decía ahora vamos a mi casa para que Juana te dé la merienda, y ella, que era gorda y risueña, me daba pan con chocolate, que eran como los de mi casa, pero que en casa de Jacinto sabían mejor, no sé por qué.

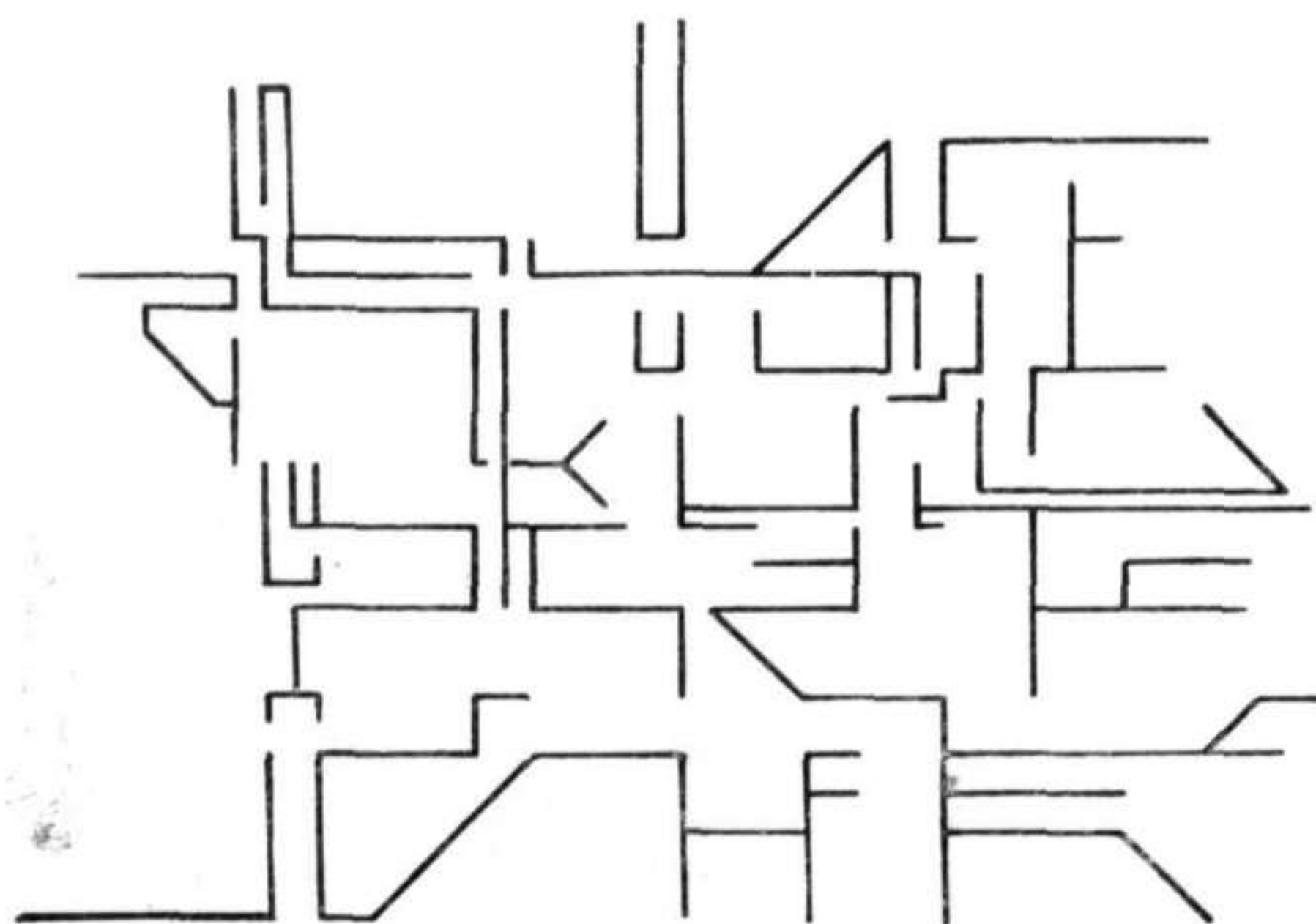
De pronto, dejé de ver al viejo, y Jacinto parecía muy atareado y ya no me llamaba nunca, y cuando yo lo pensaba me entraban ganas de llorar.

Hasta que una tarde oí de nuevo por tres veces la bocina y bajé loco de contento, pero Jacinto estaba muy solemne y me dijo a don Alfonso le ha dado una embolia.

Yo no sabía lo que era una embolia, claro, y Jacinto me lo explicó a su manera, y al final sólo comprendí que el viejo se había quedado paralítico, retorcido, con un color horrible y me-

dio mudo. Que no decía una palabra, pero que gritaba como un poseso. Y que él, Jacinto, era el único capaz de comprenderle. De verdad. Ni doña Luz (que según mi abuela era un funeral) ni las dos hijas pánfilas que tenía (solteronas sin remedio) eran capaces de comprender al viejo cuando chillaba, pero Jacinto sí, que eso lo da la costumbre y la confianza. Y por eso aquella tarde, muy formal, Jacinto les juró a doña Luz y a las pánfilas don Alfonso quiere ir a El Puerto, que torea El Litri, y después a cenar a Bajoguía, y ellas horrorizadas e incrédulas, naturalmente, y Jacinto lo tuvo que jurar por sus muertos.

Así que dentro de un rato lo voy a bajar en brazos, me dijo, lo meto en el coche y tú espérame en la esquina y no vayas a asustarte. Y al cabo del rato vi cómo la bajaba, que el viejo parecía un monstruo, y cómo gritaba, y doña Luz venga a hacerse cruces y las pánfilas descompuestas y más feas que nunca. Cuando me recogieron, sin las mujeres, el viejo empezó a gritar más fuerte, y Jacinto, un poco nervioso, me dijo nada, no te preocupes, es su manera de decir lo contento que está. Y lo mismo le explicó a Juana cuando la recogimos, que ella no consintió en subir al asiento de atrás con don Alfonso, que el viejo daba miedo, desgañitándose y congestionado, pero Jacinto venga a decir que era la alegría y que viva la madre que lo parió. Lo raro fue que al llegar a El Puerto, ya cerca de la plaza de toros, Jacinto paró frente a



V. Antez 75

un garaje, abrió el portón con una llave que él llevaba, metió el «Hispano» muy mal por culpa de los nervios y dijo vamos deprisa que llegamos tarde. Por lo visto el viejo prefería quedarse allí, eso decía Jacinto, pero don Alfonso gritaba como un condenado y yo pregunté ahora qué dice, y Jacinto me contestó de mala manera niño no seas tonto, yo qué coño sé lo que dice, se estará cagando en mi padre. Así que nos fuimos a la plaza, la primera vez en mi vida que yo iba a los toros, y El Litri aquella tarde estuvo fatal y menudo cirio le armaron, y lo pasamos de cine, sobre todo Jacinto, decía la buena vida que se pegaba el cabrón, con sus queridas y sus queridos (que de todo tenía don Alfonso, según las malas lenguas), y Jacinto como un pachá le agarraba las tetas a Juana y a mí me cogía el culo, y mordisqueaba un purazo y daba gloria oírle mascullar coño, qué rico es el vicio. Después volvimos a por el coche y el viejo estaba muy quietecito y lleno de babas y Jacinto dijo está descansando, de forma que nos fuimos a Sanlúcar, a ponernos morados de langostinos en Bajoguía después de dejar el coche, con el viejo dentro, en otro garaje, y esta vez el viejo apenas gruñó, y Jacinto en casa de El Llera pagó un dineral con los billetes que le había dado doña Luz, y así hasta las tantas.

Lo malo fue que, al volver al garaje, al señorito lo encontramos tieso, frito, fiambre, y Juana empezó a chillar, y Jacinto tuvo que pegarle una leche para que no se pusiera histérica, y entonces Jacinto me cogió suavemente por el cogote y murmuró picha, qué cabronada, se nos jodió el invento.

Luego soltó una retahíla de maldiciones, y con razón. Que a ver si no es injusto: el viejo se había pegado la gran vidorra desde que nació (o desde que nos robó, según mi abuela) y hay que ver lo poquísimo que a nosotros nos duró la buena vida...

CAMAS SEPARADAS

MARIA DEL CARMEN ARIAS

A FUERA hacía frío y quizá había gente que era desgraciada, pero me había dicho: esta noche no vamos a ningún sitio: ponte muy guapa. Guapa era ponerse alegre. Yo era todo eso. No tenía más que una ilusión: desde ese momento yo vivía flotando, feliz, esperando el encuentro. Le llamo el encuentro y no es exactamente eso. Estábamos juntos todo el día: era la noche. Y yo estaba estremecida de emoción, porque significaba muchas cosas: amor, decirme te quiero; sentirse feliz y segura y el abrazo, ¡abrazos!, y darle mucha importancia a lo que iba a suceder.

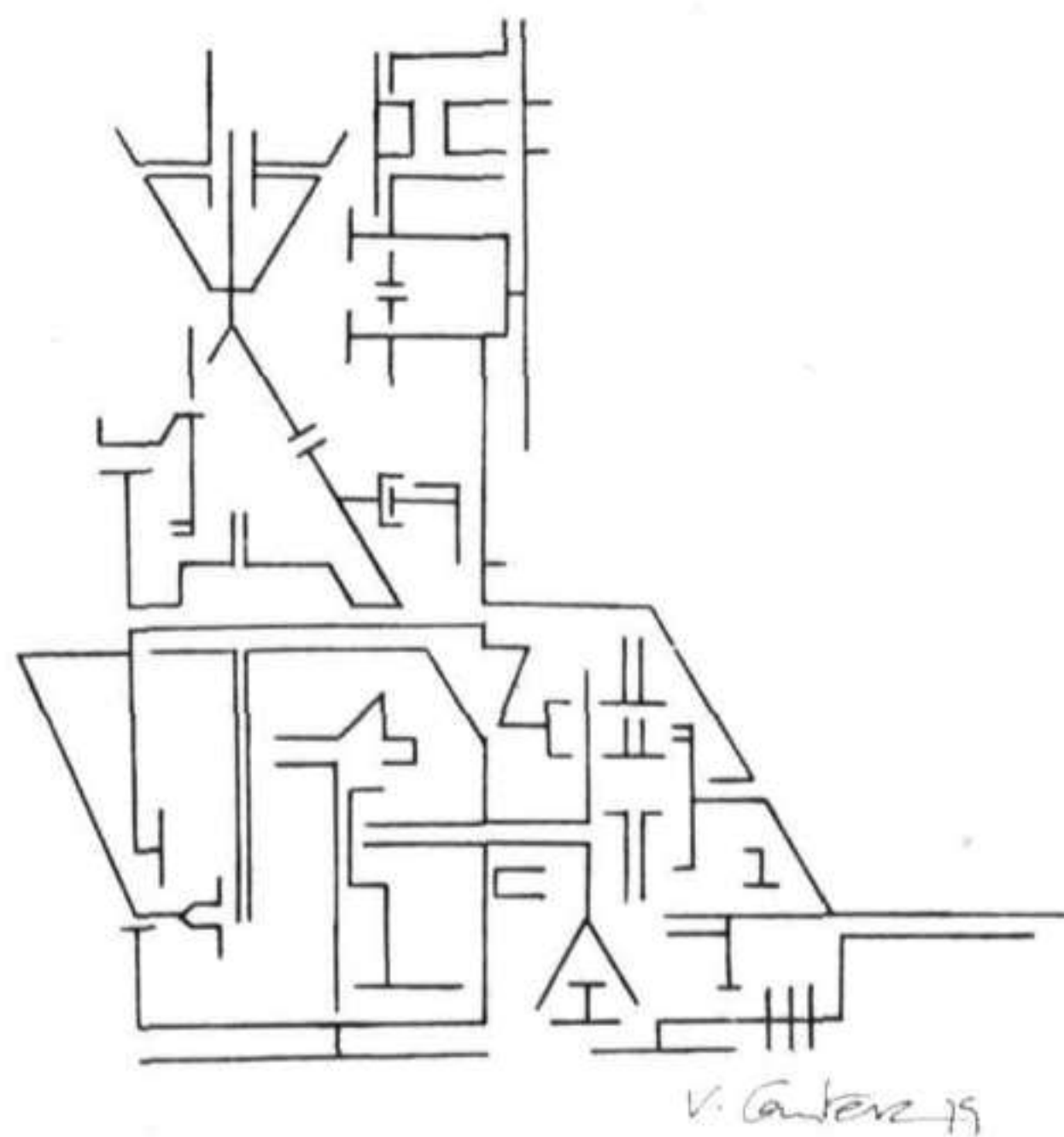
Recuerdo muchas cosas: una vez una señora que me creía un poco frívola (yo no lo era, de verdad) me dijo: ¿Y cuando se casen, qué? Yo le contesté: ¿Y lo otro? Le hizo mucha gracia, porque ella no contaba con eso.

Lo otro para nosotros tenía muchísima importancia, acostar-

se, que te abracen, que tu cuerpo sea algo sentimental, dulce, alegre y, también —por qué no— que sirva para que dos personas sean felices. Sentirse segura, hacer tonterías. Nada tiene más valor que eso: lo otro. Que te quieran y querer con toda tu alma. Llevar por la vida el mismo paso y la misma hora. Entonces te sientes importante y no tienes miedo a la vida. Esa vida tan cruel que me está tocando vivir, con tanta gente mala.

Un buen día todo se acabó. ¿Por qué? ¿El amor en la cama? Es así. Bueno. A mí me gusta la compenetración, la franqueza, la verdad. La verdad, la amistad, que me echen el brazo por el hombro. No sé si la vida es así, pero recuerdo la mía. Una vez me dijo: «Compra dos copas muy bonitas y les pintas, ¿verdad que sí? ¡Sí! ¡Cuánto significaba esto! Y eran y serán nuestras copas para toda la vida. Compré unas copas preciosas, buenas, únicas, y les puse el famoso Verdad que sí. Fue verdad: eran nuestras copas. (Fue lo primero que rompí.) Ya había camas separadas, ideas separadas, manos que no se encuentran.

¿Y ahora qué? Me encuentro muy desamparada, muy engañada. Espero que algún día una sola manta cubra nuestros cuerpos, y algún roce nos reviva aquello tan terminado, aunque de otra manera, y el recuerdo tenga algo de emoción. Lo deseo de todo corazón porque me siento muy triste en este mundo duro y cruel que nos persigue y que no tiene más que un fin: hacer daño.



ORFEO, 79

ERNESTO SALANOVA MATAS

A Yuli y Toño Alonso

Un anochecer en que la luz del ocaso fue azulada durante largo tiempo, el rostro del escritor quedó bañado en sombras. Sonó entonces un gemelo del puño al rozar la máquina de escribir. Los folios eran, en la penumbra de

la habitación, como nieve desparramada sobre la mesa.

El escritor levantó un instante la nalga derecha del asiento y la volvió a posar en él. Había escrito, tachado, corregido, pensado y fumado, sin moverse de la silla, desde las quince treinta hasta las veinte horas. Estaba cansado, nervioso, preocupado. Le inquietaban dos cosas: primera, la habitual sensación de inseguridad acerca de la valía del cuento que acababa de terminar; segunda, la obligación de decidir si se casaba o no con Marta, una «chica de alterne» que había conocido en casa de Paco Umbral un día de cocacolas, literatura y primavera del año pasado.

Casi a foscas, restregó sus ojos cansados con los dedos de la mano izquierda. La derecha tropezó con las gafas y el cenicero, en busca del paquete de tabaco. Estiró las piernas y encendió un cigarrillo. El flash, el humo y el tabaco le hicieron parpadear y toser.

Se volvió hacia la ventana, apartó el visillo y descolgó su mirada hasta la calle. Llovía: el orbayo de los días de otoño, húmedos y poco fríos. Rótulos luminosos. Ventanas encendidas. Hombres y mujeres con gabardina y paraguas. Coches en movimiento que, sobre el asfalto mojado, hacían un ruido como si se rasgara seda...

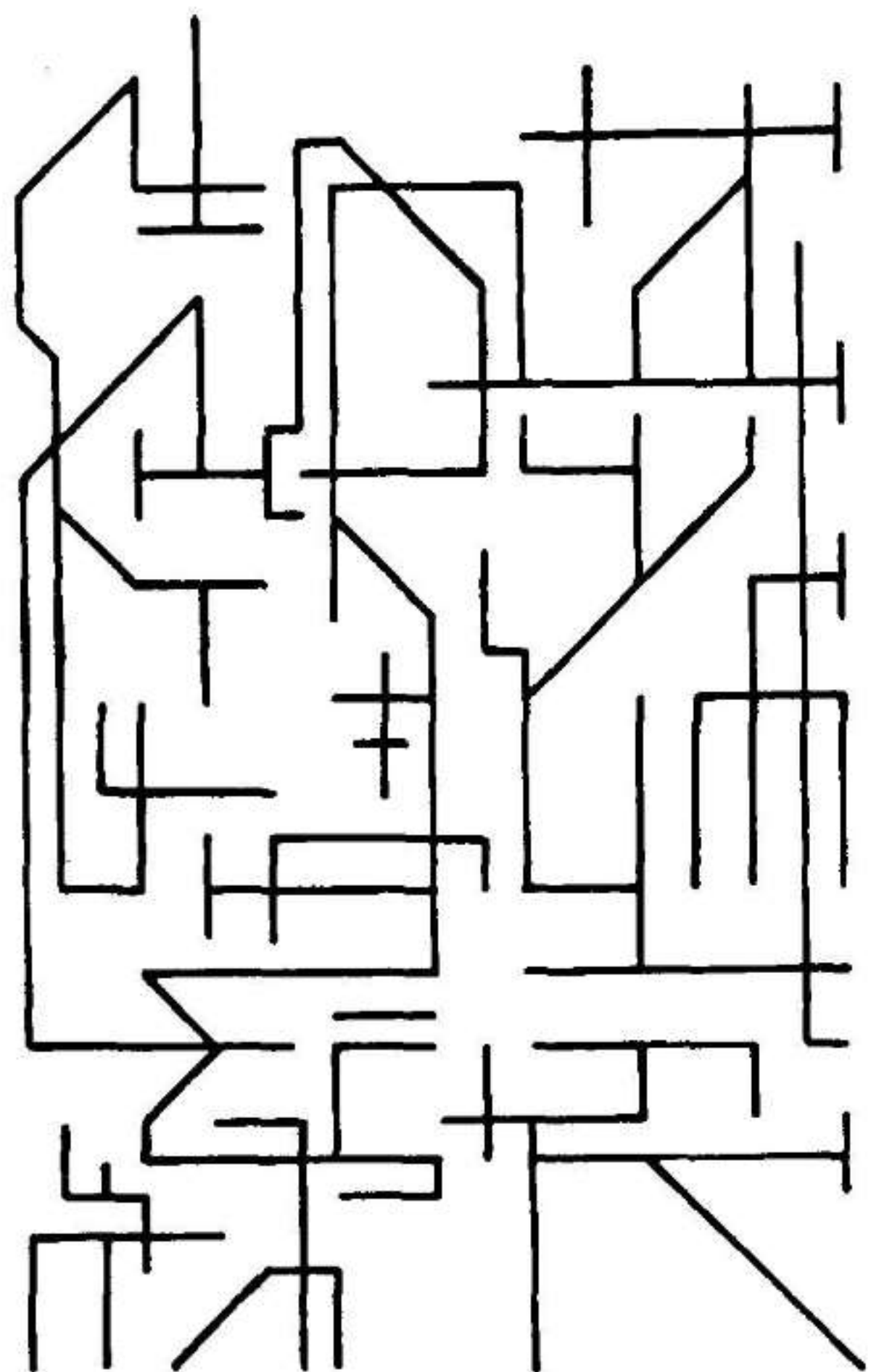
Ahí, detrás de ese bloque de edificios nuevos, color huevo podrido, ahí estaba Marta, en la

residencia que él le había buscado cuando pensó—hace tres meses—en «retirarla» y casarse con ella. ¿Por qué no? Se querían. Su prestigio literario no iba a empañarse con esa boda, puesto que el prestigio de los escritores, en este país, siempre está empañado. Su familia era liberal, lo que significaba que, tras los gruñidos de rigor, se abstendrían de proferir invectivas y de darle dinero. Bueno.

Apretó el botón de la lámpara y la luz eléctrica se estrelló sobre la mesa. Las gafas. Ordenó los folios y leyó con displicencia el final del cuento, constelado de tachaduras y enmiendas:

«...resistió unos segundos, antes de morir, el horrible dolor que le partía la cabeza, un dolor que, de tan rojo como se asomaba a sus ojos, parecía blanco, y en esta pantalla blanca del dolor, vio a la mujer con la que se iba a casar, y quiso abrazarla, pero ya no estrechó, convulsionado, entre sus brazos y sus dedos, más que un poco de aire y un poco de saliva o de sangre o de lluvia».

Se puso en pie y se agachó para rascarse una pierna dormida, pensando, alternativamente, en el cuento y en Marta. ¿Era bueno? / ¿No sería un bravo gesto? / ¿Mejor o peor que el precedente? / ¿No debía imponerse el espíritu a la materia? / Sin embargo, ese principio..., y, en el segundo folio, esa frase, tan trabajada, tan insatisfactoria... / ¿Y no debía rescatar a la princesa ultrajada de la cueva y las fauces del dragón? / Sin embargo, ¿acaso no era tan bueno como cualquier otro de otro, que había considerado bueno? / ¿No bajó Orfeo—poeta, teólogo y músico—a los infiernos para rescatar a Eurídice—muerta por el mordisco de una serpiente—de las garras de Plutón, arrancándola de las playas de la laguna Estigia y devolviéndola a la vida? / ¿No era tonto sufrir por un cuento? / ¿No era tonto hacer de Hamlet queriendo ser Fortimbrás? ¡Lo que tengas que



V. Gantner

hacer, hazlo pronto! ¡Ahora! Sí, ahora...

Se pasó una mano por el pelo y leyó, casi sin entender lo que leía, el principio del cuento:

«Un anochecer en que la luz del ocaso fue azulada durante largo tiempo, el rostro del escritor quedó bañado en sombras...»

Sí, iría ahora mismo a ver a Marta. Iría a exponerle su determinación. Sí, estaba seguro. Se casarían de inmediato, de inmediato. Flores, besos, amigos, trabajo feliz en un hogar feliz. Y... y un viaje de bodas por Francia, o por Italia, o por... Sí, iría ahora mismo. Deseaba verla, abrazarla, besarla... ahora mismo.

Fue a la puerta, la abrió. El pasillo, oscuro, estaba regado por un hilo amarillo de luz proveniente de la entornada puerta de la cocina, donde estaban las mujeres, su madre y su hermana; percibió sus voces ahogadas y los respiros de los fogones, entre lo dulce y lo agrio, y también lo grasiento. Rozó, en el perchero, el abrigo mojado y humoso de su padre, que se estaría desvistiendo en la alcoba. Clic, la puerta abierta, las escaleras, el portal, la acera, la lluvia...

El automóvil lo alcanzó de pleno al cruzar la calle en rápida carrera, lleno de ímpetu y de vida, como un estudiante que sale de la escuela y quiere desfogarse. Salió despedido hasta la orilla de la acera y allí quedó tirado, a medias sobre la acera, a medias sobre la calle. Mojado, inmóvil, con sangre en la boca y un remolino de personas, de voces, de ruidos, a su alrededor, resistió unos segundos, antes de morir, el horrible dolor que le partía la cabeza, un dolor que, de tan rojo como se asomaba a sus ojos, parecía blanco, y en esta pantalla blanca del dolor, vio a la mujer con la que se iba a casar, y quiso abrazarla, pero ya no estrechó, convulsionado, entre sus brazos y sus dedos, más que un poco de aire y un poco de saliva o de sangre o de lluvia.

EL ADAGIO DE ALBINONI

ERNESTO MENA

...PORQUE qué es el pasado sino un jirón de niebla, una débil luminosidad prendida de tu cuello y de tus senos por un cordón negro o una cadenilla—un camafeo, ¿pintado a mano?, de composición incierta, ¿lentisco, zinias, un ramillete de sonrisas que fueron y milagrosamente perduran todavía?, un dije de lemonita o el indalo de plata adquirido por fervorosas manos ahora tan gastadas, tan cansadas—, o unos acordes fugaces atrapados al paso en una desierta calleja, y nunca después recobrados excepto y de imperfecta manera, mediante leves indicios, semejanzas, evocaciones, tras el instante inefable porque qué es el pasado sino ese jirón de niebla, ese cuerpo esplendoroso de Diosa-Mujer (¿Octavia, Malinche, Laura?) para ser acariciado tan despacio; un *sfumato* exudado por un viejo cierro—Catalina Ribera, el albero nocturno y el silencio de Noviembre; la Cruz de Rejería, cuatro faroles tristes y alguien sentado en los peldaños—, unas palabras sugerentes entonadas a media voz y algo que compartir sobre la almohada mientras se fuma en la habitación a oscuras, y un aroma a limones y a hierros mojados, entra por la ventana. Porque la ensoñación del pasado no es sino jugar con una pistola sin seguro, en la que ha quedado una bala en la recámara, más el hermoso silencio de tus dedos persistía en conducirnos adelante, por un sendero del Parque cubierto de hojas caídas, hacia la Plaza de España donde una luz tenue de iodo y otra vez la nie-

bla, esa niebla que con la anochecida escapa del río y va dejando todo—las quintas palmeradas, el albero encharcado, la azulejería de los alhamíes sin nadie y el sueño de los Pabellones—detenido y sosegado, expectante para los solitarios que como nosotros caminan juntos pero sin apenas rozarse, envueltos cada uno en su particular halo de aislamiento, de humedad viscosa, de frases nunca dichas remediadoras de tantas situaciones inciertas como atrás quedaron, habida cuenta que en la adolescencia uno despide demasiadas cosas creyendo que la Muerte es bella, generosa y limpia, y que él va a morir al instante siguiente, estando en lo cierto. Pero nosotros no somos adolescentes y de sobra conocemos el desesperado y conmovedor ahínco, mediante el cual el hombre adulto evita constantemente, tramposamente, el exterminador gesto de cualquier adiós. Entonces hablé, te conté que acababa de terminar mi libro, aunque esto sucedió ya en Doña Elvira; una Doña Elvira indescriptible y nostálgica a esas horas, sin los introitos de aquellos primaverales ritos observados entonces a nuestro lado. El ineluctable ceremonial de Amor y Muerte, renovado cada noche en la tierra del Sur; unos amores efímeros principados sobre los alhamíes favoritos para el lance y la aventura en jóvenes parejas que nada se pedirían, que tomaban asiento uno junto al otro con un simple hola quiya, o darling, o mira qué inmortalidad la de esa fachada, que todo

entregarían sin frases grandilocuentes y que, a la mañana siguiente, tirarían cada uno por su lado conservando intacta la sonrisa. Porque adiós *main libe*, adiós dulce extranjera, un adiós agradecido—la plazuela, el alhamí memorable, la Noche del Sur, aquellas caderas oferentes, tomar sus manos y robar unas cuantos flores—, porque *goodbye Suzy, I'm glad. Goodbye, goodbye* modosita y ojerosa ella, tendiendo la palma flojita tras el desayuno, un poco apartada del *tour*, en el hall del hotel con el motor del autopullman en marcha; también *goodbye Pauline, Gerogine, Marta, Candy, Ulrike, I'm tipsy Eve, Monique, Michele* porque sin duda fue una estupenda noche. Una plazuela olorosa a geráneos y a Mayo que nosotros apurábamos despacio en la otoñada, mientras mordisqueabas el indalo, el camafeo, la lemonita (¿éste, éste?),

escuchando un solo de flauta dulce o arpegios sueltos de guitarra que algún contristado virtuoso ejecutaba, o una ranchera sentimental, el rumor del agua cayendo sobre la pileta de la fuente, o el soliloquio inesperado de la *siguiriya*, pensado sin duda en la bella y desdichada Susona y confesándote al tiempo mañana recordaré esto, siendo esto todo esto y mucho más aún: Tú ladeando la cabeza, asiendo la copa final de agua tras dos botellas de vino de La Palma, con esa forma peculiar, índice y anular algo separados, tan personal querida, me parece que estamos un poco colocados, mientras pedía la cuenta y te explicaba el antifeminista o machista o llámalo como quieras, Dote de las Doce Doncellas.

Porque qué es el pasado sino un puñado de hojas caídas para desmenuzar lentamente entre los dedos; unas hojas que crujían

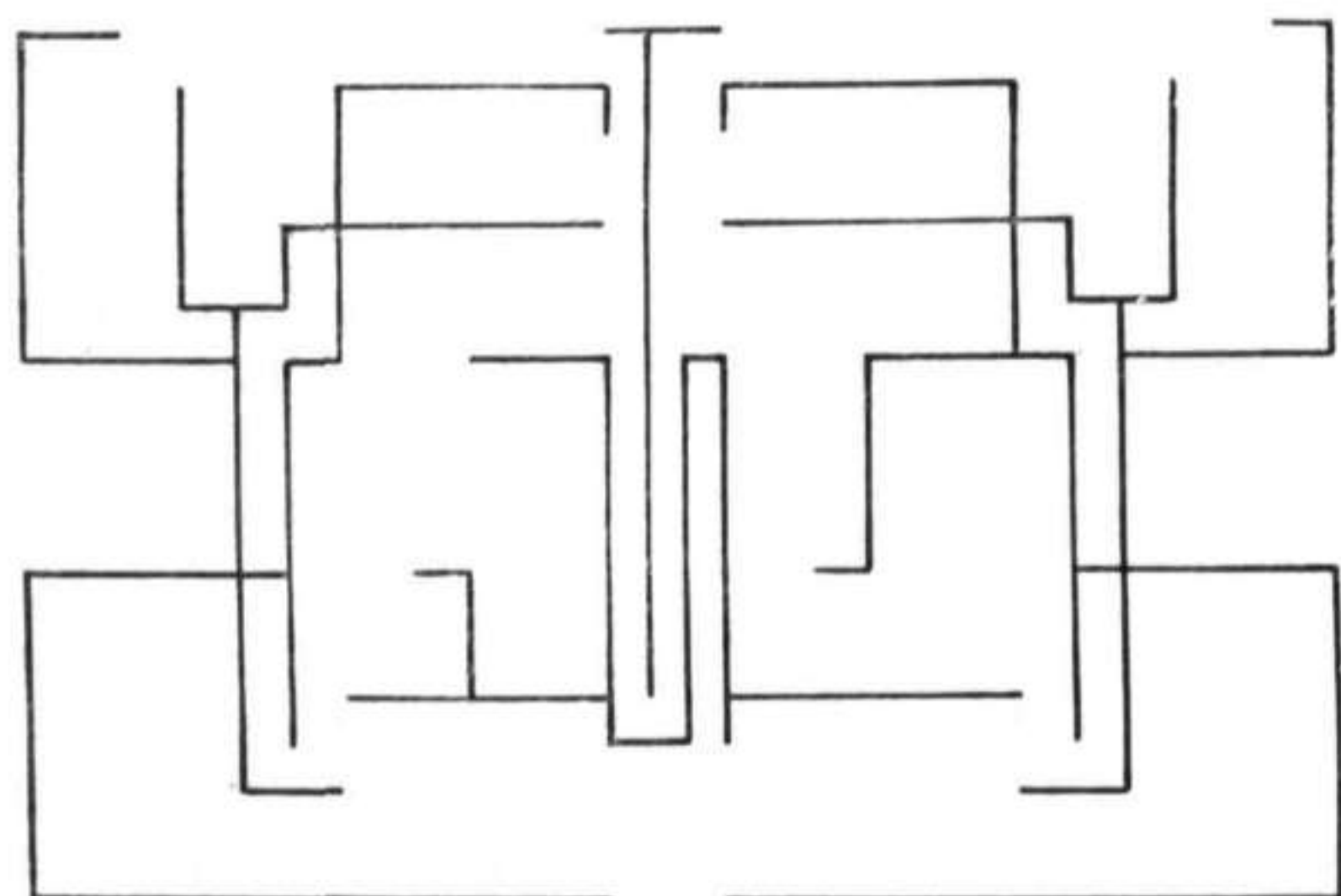
pisadas, que surgían entre la niebla volviéndolo todo ocre, y que chocaban amortiguadas, blandamente, contra tu falda. Que ni siquiera veíamos caer y no obstante, pasado el tiempo, cobrarían la desmesurada importancia que al menos para mí, hoy tienen. Ya en la Judería, iniciamos el intrincado callejeo rozando con el hombro los caliches húmedos de las casas arrimadas. La bruma del río llegaba hasta aquí y dejaba una nota fantasmal en el recinto, al resonar nuestros pasos en cada zaguán; alcanzamos querenciosos el artesonado cierro, junto a Catalina Ribera y echamos la espuela triste en la penumbra de Tres Cruces, donde una música del siglo xvii—*finis gloriae mundi* ya—escapaba a través de un balcón entreabierto.

Entonces encendí la pipa, pensé en la plata de Indias perdida, y tembló mi mano.

CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS - 30

PAPIROFLEXIA

ALBERTO OMAR



V. Cantarero 19

ME gusta hacer animalitos con el papel. Se le llama a esto papiroplexia. Un juego lento y hermoso. Ayer, o hace un siglo, quizá esta mañana, hice un animalito con un papel azul y otro blanco. Era un animalito porque tenía cuatro patas, un cuerpo y una cabeza. No sé de qué clase. Fui ahí al lado y cuando volví le vi comiéndose el desayuno. No le recriminé, por el contrario le traje más leche y se la puse en un plato por saber si me aceptaba. Se acercó, y bebió de la leche, con unos chasquiditos menudos y satisfechos. Viéndole, pensé que debería hacer más animalitos de papel: muchos. Pero luego (quizá ayer o hace un rato; quizá el año pasado) se me acabaron las cuartillas. Quería seguir escribiendo.

Deshice el animalito y escribí en él. Fue muy doloroso.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía.

UNA POETICA ACTIVA (La poesía norteamericana 1910-1975), de Kevin Power.

290 págs. 250 ptas.

ANTOLOGIA DE ALVARO DE CAMPOS, de Fernando Pessoa. Edición bilingüe preparada por José Antonio Llardent.

402 págs. 350 pts.

NUEVO MESTER DE CLERECIA, Edición preparada por Florencio Martínez Ruíz.

334 págs. 300 ptas.

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de Juan de Jáuregui. Ed. preparada por Melchora Romanos.

147 págs. 175 págs.

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos.

ADONAI Y OTROS POEMAS, de P. B. Shelley. Edición preparada por Lorenzo Peraile.

130 págs. 175 ptas.

FARSALIA, de Lucano. Edición preparada por Sebastián Mariner.

444 págs. 250 ptas.

DISCURSOS ESCOGIDOS, de Demóstenes. Edición preparada por E. Fernández-Galiano.

275 págs. 250 ptas.

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por Alberto Bernabé.

314 págs. 250 ptas.

LEVIATAN de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado.

744 págs. 400 ptas.

EPISTOLARIO, de Juan Luis Vives. Edición preparada por José Jiménez Delgado.

661 págs. 400 ptas.

H.^a 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.^a Pérez.

324 págs. 300 ptas.

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados.

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de Alonso de Ledesma. Edición preparada por Francisco Almagro.

284 págs. 300 ptas.

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés.

190 págs. 200 ptas.

SANTORAL EXTRAVAGANTE, de Ana Martínez Arancón.

430 págs. 400 ptas.

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de Monstruos y Fantasmas, de Fray Antonio de Fuentelapeña. Edición de Javier Ruiz.

768 págs. 550 ptas.

SOCIALISMO AGRICOLA (Leyenda popular. Segunda parte de Manolín), de Estéban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.

300 págs. 300 ptas.

Otros títulos

DEL ARS ANTIQUA AL RENACIMIENTO EN ESPAÑA (LIBRO-DISCO), de Ramón Perales de la Cal.

128 págs. 2.000 ptas. (con ilustraciones a todo color)

MADRID BAJO EL PUNTO DE VISTA MEDICO-SOCIAL, de Philip Hauser. Edición preparada por Carmen del Moral.

2 vols págs. Vol I 550. págs. Vol. II 378. 1.200 ptas. (obra completa)

ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO-CASTRO. Varios autores.

2 vols págs. Vol I 642. págs. Vol. II 664. 2.000 ptas. (obra completa)

INDICE ANALITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978, de Ramón G. Cotarelo y Enrique Linde P.

374 págs. 350 ptas.

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe.

714 págs. 1.200 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

nC

En nuestro próximo número, trabajos de

JUAN RAMON JIMENEZ

ODYSSEUS ELYTIS

MIGUEL DELIBES

ANGEL GARCIA LOPEZ

REYNALDO NARANJO

PICASSO

75 pesetas