LECTURAS



El amor, la poesía*

Arbol adentro está dividido en cinco partes: *Gavilla, La mano abierta, Un sol más vivo, Visto y dicho* y *Arbol adentro.* Cada apartado corresponde, aunque no de una forma intencionada ni tajante, a un tema: el tiempo y la palabra, la amistad, la muerte, las artes visuales y el amor, respectivamente. Voy a comentar sólo tres de estos apartados y no de una forma exhaustiva, aquellos que tienen como tema el tiempo y la palabra, el amor y la muerte.

En alguna medida los poemas que abren el libro son una poética, una forma de entender el arte literario. Desde el principio Paz nos dice que el decir es un hacer, pero no sólo una actividad que podríamos denominar *acto* de escribir, sino que la poesía es hacedora de mundo: inventa el camino que recorremos y también el caminante. Por una virtud cinestésica el poeta habla con los ojos, piensa con la mirada y toca lo que dice. Este decir es un hacer que planta semillas en la página de donde surge —«es frágil lo real»— una fijeza siempre momentánea.

En el poema que dedica a Basho, compuesto por una serie de jaikús, las sílabas entretejidas se convierten en la casa del mundo, en la metáfora del mundo. Es casa del mundo porque lo contiene en el poema, y metáfora del mismo porque el poema es una invención de la realidad, es un hacer que es un decir.

Es antigua esta preocupación de Paz por la relación entre la palabra y su representación y los límites de este decir. Desde *¿Aguila o sol?,* por no decir desde el principio de su obra, Paz oye lo que dicen las palabras, está lejos de ser un poeta sonámbulo, no cree en la inocencia del lenguaje, pero busca la inocencia. En *El mono gramático,* poema en prosa y ensayo al mismo tiempo, alcanzó, creo, uno de los momentos más felices en el que analogía e ironía se ocultan y se muestran como dos rostros de una misma realidad. He dicho que es una preocupación, pero es también una forma de vivir y entender lo que somos. Paz tiene conciencia de que hablar y escribir es estar exiliado: el hombre es una excepción del universo porque habla, es tiempo con conciencia de sí, instante que al encenderse se precipita en otro instante hasta que finalmente vuelve a ser polvo en el camino, átomos dispersos de un mundo anónimo. Quizá la historia de la humanidad sea el conjunto de preguntas y respuestas —religiones, guerras, filosofías, artes, endiosamiento del otro y execración del otro, etc.— que los hombres han realizado sobre su condición de exiliado. Dividido de sí, con conciencia de que las palabras y las cosas no coinciden, el poeta sube —como el chamán tártaro que sube a un árbol en su iniciación— por la escala vertical del lenguaje hasta alcanzar una palabra que lo detiene, una palabra sin reverso. La poesía, como el amor, da cuer-

* Arbol adentro, *Octavio Paz, Editorial Seix-Barral. Barcelona 1987.*

po a los fantasmas, esplendor a las imágenes. En la primera parte del poema «Cuarteto» el mundo habla a través del hombre: somos un momento de su representación, la representación de un momento. En la segunda, en el mismo escenario —una playa— aparecen cuerpos no deseados, exceso de carne, «cornucopia de fofos horrores»; son cuerpos hacinados y promiscuos en una playa que le hacen pensar en un sol ceniciento, en la ceniza no que serán, como vería un barroco, sino que son. En la tercera parte el poeta ve que las nubes se dispersan y la arboleda se recoge: quietud y movimiento, constata. Es frágil lo visto y también la mirada. Al igual que la arboleda que de pronto se repliega sobre sí y el cielo que se despeja, nosotros, los hombres, estamos sujetos a la ley del cambio: somos fugaces, un cabrilleo luminoso. Un saber edificado sobre la poética del instante le hace decir a Paz que el hombre es un «errante asilo», acentuando que no reniega ni trasciende este mundo buscando otro más allá, sino que hace de esta condición de errante un lugar, un modo de vivir. En la parte cuarta y final del poema, el poeta ve un cuerpo deseado, el cuerpo del deseo: árbol de latidos, tiempo, sabor-saber mortal. Es un saber que viene de una comprensión cuya característica es la reconciliación: no huye de la muerte ni la disfraza con filosofías, no reniega del instante hacia la eternidad, sino que llama a ese cuerpo mortal, a esa porción de tiempo, eternidad. No descarnaliza al cuerpo —tiempo— en el vacío de lo eterno sino que hace concreto ese deseo abstracto y total del tiempo. Por el cuerpo volvemos al comienzo, dice. ¿A qué comienzo? Al cuerpo, el cuerpo es el comienzo.

Hay un poema perteneciente a la primera parte —«Viento, agua, piedra»— que me recuerda, por oposición, una cancioncilla muy conocida que comienza así: estando la rana cantando debajo del agua...; en ella cada aparición es una devoración: el palo al viento, el fuego al palo, etc. El poema de Paz es distinto pero se cruza con esta canción. Voy a citar la segunda estrofa del poema:

> El viento esculpe la piedra,
> la piedra es copa del agua,
> el agua escapa y es viento.
> Piedra, viento, agua.

El mundo se transfigura en este poema y se nos hace patente la fragilidad de todo. Incluso los verbos que utiliza se confunden fónicamente (esculpe, escapa), y estas acciones del viento y del agua a su vez se confunden con la definición —momentánea— de la piedra (es copa): esculpe, es copa, escapa. En el laberinto del oído «uno es otro y es ninguno», como las palomas de Lorca en el poema «Canción»: «la una era la otra/ y las dos eran ninguna». En esta casa del mundo que es la palabra, el viento, la piedra y el agua hacen su aparición entre la quietud y el movimiento, entre lo que es y no es. La similitud fónica produce el efecto deseado por el poeta, lo que en realidad ve, la similitud semántica. El movimiento que nos lleva de lo uno a lo otro es una ilusión que se llama fijeza, pero esta ilusión no es ilusoria, y en otro momento del cuerpo resonante que es la obra de Octavio Paz encontramos una respuesta al extremo a que hemos llegado: «la fijeza es siempre momentánea».

En el apartado *Un sol más vivo,* encontramos un gran poema que se titula «Ejercicio preparatorio». En la primera parte, *(Meditación,* Primer tablero) la realidad aparece siempre cerca del abismo, del «hoyo» dice Paz con expresión que me recuerda el *trou* de

Baudelaire, del gran vacío sin nombre que es la muerte. Pero morir tiene nombre —responde nuestro poeta a Buda—, el propio, la muerte lleva nuestro propio rostro. Se muere de la vida, de lo vivido, es un desvanecerse de los nombres, un instante que no vuelve. A diferencia de nuestra tradición que personifica a la muerte como algo extraño, como algo que viene de fuera, Paz la ve como un momento del mismo latido que es la vida. El poeta que escribe estos versos confiesa que lo sabía con el pensamiento, pero no con la sangre. Ahora es el cuerpo el que sabe.

La segunda parte tiene una cita del final del *Quijote:* Quijano, viéndose ya morir, dice que «querría hacerla [su muerte] de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase nombre de loco; puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad con mi muerte». Paz recuerda la lectura de esta obra hecha en la infancia y descubre frente a él un paisaje de piedra y polvo en continua metamorfosis. También él, parece decirnos, como el personaje de Cervantes siente la carencia de concordancia entre lo visto y lo dicho. O más exactamente, su afinidad es con la obra ya que Don Quijote cree en lo que ve, no duda, es Cervantes quien nos muestra la ambigüedad. Cuando Don Quijote —en el momento de la cita— vuelve a su nombre (Quijano), vuelve a su muerte, al rostro que encarna en «un instante sin tiempo», la máscara de la muerte. En la última parte, «Deprecación», Paz dice que no ha sido Don Quijote. No, ciertamente, pero sus sentidos están «en guerra con el mundo». El ruego del final del poema me emociona: no pide la iluminación sino abrir los ojos. Es tremenda la fidelidad de Octavio Paz a este mundo, a la vida. Mira a la muerte y no balbucea, no hace retórica teológica ni filosófica: «abrir los ojos,/ mirar, tocar el mundo/ con mirada de sol que se retira». ¡Qué hermosa despedida! Me recuerda a Basho y me recuerda todo lo hermoso que he vivido. No es sólo una actitud poética sino moral, es un saber. Siguiendo esta deprecación Paz evoca la presencia de la mujer y le pide que sea como un río sobre su frente. Creo que es fácil ver en esa mujer-río una imagen del tiempo en su momento de mayor esplendor, y me lo confirma otro verso de este libro en el que refiriéndose a la mujer dice: «fluyes y no te mueves».

Lenguaje del amor hecho de palabras visibles y palpables, palabras que tienen cuerpo. El poeta que escribe estos versos —estoy pensando en los poemas de amor que cierran el libro— busca en ellos un momento de suficiencia en el que la palabra no es reverso, sino presencia «con peso, sabor y olor». Palabra amorosa, búsqueda de la inocencia, de un diálogo como el que tienen «el arbolito y el aire». Pero las cosas huyen de sus nombres, hacia otros nombres; las cosas huyen y el poeta se queda con las palabras: puentes, trampas, jaulas, pozos. Son puentes e inventan un nombre (inventa al amigo y al que escribe, recuerdo que escribió en la juventud), inventan el tú que «te lleva de ti misma a ti misma», del nombre a lo nombrado. El poeta mismo es una invención del poema, una imagen que aparece y desaparece en el espejeo de los versos.

Hay algo que me parece evidente en este libro: la persistencia del tránsito al que Paz se alía. Constantemente dice que lo real es frágil pero es real. Lo dice, lo vemos en sus versos. Paz insiste en que los nombres no son las cosas pero son un puente momentáneo entre nosotros y ellas, que las palabras son inciertas pero nos dicen, que ¿para qué seguir? El ahora invade la poética y la filosofía de Paz. Ni la nostalgia ni la proyección en el futuro informan sus poemas: están anclados en el tránsito del presente:

son mera corporalidad. En su poesía no hay tiempo para otro tiempo porque el cuerpo —que es pura temporalidad— está aquí.

Amor con nombre, vivacidad del nombre, proclamación de la presencia del otro. Por el amor, el hombre (la mujer) alcanza el otro lado del tiempo y llama «a lo que es temporal eterno», es un instante, reverso de la muerte, que se precipita de nuevo en el tiempo: «El tiempo es el mal,/ el instante/ la caída». El otro amado es la señal de nuestra cicatriz, refresca nuestra memoria y abre un abismo a nuestros pies. El amor lo salta, puente sobre el vacío, y toca la otra orilla, el cuerpo del día, el día del comienzo:

Tal vez amar es aprender
a caminar por este mundo.
Aprender a quedarnos quietos
como el tilo y la encina de la fábula.
Aprender a mirar.
Tu mirada es sembradora.
Plantó un árbol.
Yo hablo
porque tú meces los follajes.

Juan Malpartida

Eminescu y Hölderlin

Los estudios de germanística se han beneficiado hace tiempo de una bella y continuada tradición en Rumanía. En la propia biografía y en la rica bibliografía del poeta nacional Mihai Eminescu, esta preocupación tuvo, hace más de un siglo, un lugar de importancia. Eminescu fue el introductor de la filosofía de Kant en Rumanía y traductor excelente de la *Crítica de la razón pura* en una versión que posee un valor fundacional en cuanto a la creación de un lenguaje filosófico moderno en su país. Eminescu fue introductor en Rumanía y secuaz de muy alto nivel de numerosos poetas, filólogos y críticos alemanes del más auténtico romanticismo. La filosofía alemana contemporánea, desde el existencialismo de Heidegger, hasta la fenomenología de Husserl, al igual que las complejas teorías germanas sobre la filosofía de la cultura tuvieron secuaces y cultivadores de clase en Rumanía. Un ejemplo importante lo constituye la obra filosófica de Lucian Blaga, gran poeta de nuestro tiempo muerto en los años 60 e importante filósofo de la cultura. La misma rica corriente de creación que fue el expresionismo ger-

mano tuvo en Ion San Giorgiu un estudioso penetrante y aun actual aunque su amplio trabajo tenga la fecha de hace cincuenta años.

En este marco conviene considerar el importante trabajo de la profesora Zoe Dumitrescu Busulenga sobre *Eminescu y el romanticismo germano* [1] aparecido hace poco en Bucarest. Se trata de una obra con la cual culmina una vasta corriente exegética rumana sobre las fuentes inspiradoras del poeta nacional rumano Eminescu, formado él mismo en torno a los años 70 del siglo pasado (años de formación de Nietzsche) en las Universidades de Viena y Berlín, en contacto con las corrientes más importantes de la cultura alemana. Zoe Dumitrescu Busulenga es una de las más ilustres representantes de la crítica literaria y de la cultura humanística de la Rumanía actual. Comparativista ilustre, su obra abraza vastas y ambiciosas dimensiones y goza de gran prestigio dentro y fuera de su país. Titular de la cátedra de literatura universal y comparada de la Universidad de Bucarest y directora del Instituto de Historia y Literatura Comparada de la capital rumana, es autora de importantes monografías sobre el poeta Eminescu y el narrador Ion Creanga. Libros suyos como *Las hermanas Bronte* (1967), *Sófocles y la condición humana* (1974), *Renacimiento, humanismo y destino de las artes, Valores y equivalencias humanistas, Itinerarios en la cultura* y numerosos estudios de literatura comparada de gran rigor y la dirección de la *Revista de Estudios literarios,* hace de su persona una autoridad de prestigio en la materia.

En el libro *Eminescu y el romanticismo alemán,* Zoe Dumitrescu Busulenga reanuda los hilos de un tema que ha tenido ilustres tratadistas en Rumanía, y fuera (Italia, Francia, Alemania, Inglaterra). Algunos de capital importancia como es el caso de Demetrio Caracostea, que hace años fue maestro de la autora del libro en cuestión y también nuestro y cuyos rigurosos *Studii eminesciene* hacen aún autoridad irrebatible en la materia. El libro de Zoe Dumitrescu presenta para nosotros en este momento dos aspectos. Por un lado, recoge el tema no sólo de las fuentes románticas alemanas de la poesía de Eminescu, sino también el de los contactos más o menos directos del gran poeta rumano con toda la literatura romántica germana. Este tema último está tratado con mucho rigor y a ello se refiere la mayor parte del libro. Se nos brinda una síntesis amplia e inteligente de las características del romanticismo alemán, el único *auténtico,* según la célebre fórmula del italiano Arturo Farinelli, hispanista ilustre. Se estudia sobre los textos originales y habida cuenta de la obra de poetas como Jean Paul Richter, Hölderlin y Novalis y de las relaciones esenciales de Eminescu con la Escuela de Jena y la Escuela de Heidelberg. Capítulo aparte merece el estudio de los contactos de Eminescu con la «Spät Romantik». Pero a esta parte del libro que recoge y actualiza los contactos del poeta rumano con las grandes figuras del romanticismo alemán, conviene agregar la parte que, para nosotros, es la más importante y de un valor más personal del libro. El estudio comparativo entre la poesía de Eminescu y la del poeta alemán Federico Hölderlin.

La bibliografía de los estudios sobre las fuentes románticas de algunas poesías de Eminescu se puede decir que es de grande, incluso excesiva abundancia. Relaciones temáti-

[1] *Cfr.* Zoe Dumitrescu Busulenga, Eminescu si romantismul german, *Editura Eminescu, Bucarest, 1987, pp. 290.*

cas y desde luego no poéticamente cualitativas han sido estudiadas, tanto en el espacio rumano, como en otros. Generalmente se trata de poetas menores germanos como Cerri, poeta de escaso vuelo que ofrece a Eminescu el tema de un famoso soneto suyo sobre Venecia donde se canta *La muerte de Venecia «ante litteram»*, auténtica obra maestra. Eminescu puede leerse en versión española no muy feliz de Rafael Alberti. Y otras numerosas, numerosísimas fuentes, han sido valorizadas muy diversamente como lo demuestran recientes estudios publicados en Roma por el profesor Ion Gutia. Todo ello está sometido a nueva criba crítica bajo nuevas perspectivas hermenéuticas por Zoe Dumitrescu Busulenga en su libro. Con los solos resultados de esta valoración su libro sería más que justificado. Pero sus merecimientos buscan sin duda un territorio más amplio y más original que el de la búsqueda de fuentes inspiradoras. Comparativista de clase, la autora del libro conoce profundamente no sólo a «su» poeta sino a toda la gran poesía romántica alemana. Así puede brindarnos con provecho dos estudios profundizados comparativamente según los mejores métodos de investigación sobre Eminescu y Novalis, como «poetas de la naturaleza» y sobre Eminescu y Hölderlin. Este último de incomparable valor, modelo de hermenéutica comparativista sobre los nexos esenciales —no nexos de fuente, que ciertamente no existen— entre el *Hyperion* de Hölderlin y el célebre poema de plenitud de Eminescu, del mismo nombre, *Hyperion (Luceafarul)*.

El marco lo constituye un esencial momento de la producción poética romántica. Un momento representado por Jean Paul Richter, Novalis y Hölderlin. Con el resultado del esfuerzo comparativista de fondo, de Zoe Dumitrescu Busulenga, se supera la tradicional y no poco convencional relación entre Eminescu y Nikolaus Lenau. Y nos encontramos delante del nexo, éste sí esencial, entre la naturaleza romántica de la poesía de Eminescu —que es, conviene decirlo, algo que supera las dimensiones habituales de la estética romántica para alcanzar una creatividad absoluta, clásica en su plenitud— y la poética de Jean Paul, Novalis y Hölderlin. Ninguno de estos tres nexos es nuevo en su primer planteamiento. Pero los tres y, sobre todo, el nexo Eminescu-Novalis y el nexo Eminescu-Hölderlin, reciben esta vez un tratamiento completo, satisfactorio y sobre todo persuasivo. En el estudio al cual se someten comparativamente tanto las situaciones históricas y estéticas, como los textos rumanos y alemanes con una competencia irrefutable, se instauran la novedad y la verosimilitud del trabajo hermenéutico y comparativo del libro que ocupa aquí nuestra atención y cuya lectura ha sido para nosotros, por más de un motivo, fascinante.

Entre la temática eminesciana del viaje de Hyperion se perfila, en el ámbito de las puras y sugestivas coincidencias temáticas y poéticas ambientales, el vuelo en los espacios intersiderales imaginado una vez por Jean Paul Richter. Igualmente toda la cosmogonía poética de Eminescu halla una bella correspondencia en las fusiones integrales cósmicas del «Cometa» richteriano. En cuanto poesía de la integración cósmica del hombre, poesía de la naturaleza y poesía del destino específico del genio en sus contactos con el universo y su destino —superior o humano— la poesía de Eminescu es estudiada comparativamente con los motivos poéticos esenciales y esencialmente románticos, de Novalis y Hölderlin. Y esta vez el estudio se reclama del análisis de los textos, una nueva valoración de las imágenes y la palabra, de la metáfora y el sentimiento. «Setenta años más tarde de la muerte de Novalis, Eminescu rehacía un espectro semejante de

intereses», escribe la autora del estudio comparativo de la temática de la *flor azul,* en Eminescu y Novalis.

En cuanto a la comparación entre Eminescu y Hölderlin, insinuada hace cincuenta años por Caracostea, adquiere ahora argumentos de peso. El tema de la juventud y la eternidad del bosque y sobre todo el tema del destino del genio, une a los dos grandes poetas. Todo al servicio de la misión fundacional de los poetas según el lema hölderliniano de *Andenken:* «Lo que permanece lo asientan los poetas». Todo acompañado por la *ewige Klarheit,* la eterna claridad, patrimonio común de estos dos poetas de Europa.

El caso es que mientras un contacto explícito entre Eminescu y Jean Paul existe, por cuanto el poeta rumano había leído muchos versos en su juventud y había participado en el entusiasmo del siglo por Jean Paul, este contacto material directo entre Eminescu y Novalis o Eminescu y Hölderlin no tiene visos de haber existido. En efecto, el contacto consciente entre Eminescu y Novalis es un tema tan bello como delicado como el tema de la *flor azul* o entre Eminescu y Hölderlin en el tema de infinitos recursos, del genio que busca la plenitud, no es en absoluto demostrable. «Los encuentros entre Eminescu y Jean Paul en un plano temático común, en las estructuras en imágenes, títulos, sintagmas, tienen significado, sin duda alguna, en cuanto opciones que revelan no solamente una lectura exhaustiva, según la costumbre del poeta, sino también participación afectiva y sobre todo intelectual especial» (p. 112). «El poeta rumano ha sido atraído no solamente por el tipo de erudición jeanpauliana, sino también por el tipo de estructura de lo imaginario, el tipo de creatividad del artista alemán».

Novalis representa la esencia misma del romanticismo. Los estudiosos de algunos temas específicos en la lírica de Eminescu han buscado las semejanzas entre *Heinrich von Ofterdingen* y el bellísimo poema del poeta rumano *La flor azul.* Zoe Dumitrescu Busulenga hace también esta vez algunas precisiones necesarias para el punto de confrontación. Pero donde su aportación puede ser calificada de excepcional es en lo referente al tema Eminescu-Hölderlin. Esta vez se parte de las indicaciones formuladas hace cincuenta años por Caracostea, el primero que, con intuición segura, supo superar la confrontación Eminescu-Lenau, con la aproximación entre el gran poeta rumano y el genial vate de Tubinga, restaurador de los mitos poéticos clásicos en pleno desarrollo del romanticismo. Fue Caracostea el primero que supo certeramente acercar la novela poemática de Hölderlin, *Hyperion,* al poema *Luceafarul* de Eminescu. Aquel apunte de Caracostea ha abierto el camino de fecundas profundizaciones de las analogías. La autora del estudio ahora comentado parte de las sugestivas consideraciones de Dilthey sobre la poética de Hölderlin en el famoso estudio *Das Erlebnis und die Dichtung.* Así se aproximan definitivamente las dos personalidades poéticas. Los dos son la representación más pura y más armoniosa de la personalidad humana. Presencias apolíneas ambos, los dos están enamorados del mundo clásico. Lo que fue la *Stiftung* poética de Hölderlin», será «el ojo del mundo antiguo» para Eminescu. Al través de su destino —y prueba también poética de esto son sus dos *Hyperion*—, los dos están proyectados en la total soledad. «In eine totale Eisamkeit», según la feliz expresión de Dilthey, al referirse naturalmente a Hölderlin. En el titanismo como suprema transposición poética, ve Zoe Dumitrescu la esencial similitud entre los dos poetas. Titanismo y soledad transfigurados poéticamente en una perfecta síntesis entre clasicismo y romanticismo.

Así en el apocalipsis alejandrino del *Patmos* hölderliniano, así en el destino de Hyperion en Eminescu: «él no tiene muerte pero tampoco alcanza la felicidad». En un caso como en el otro, la naturaleza está contenida poéticamente en la eterna melancolía de la adolescencia. «Leyendo y escuchando el poema de Hölderlin, nosotros susurramos sin querer, con ciertos fragmentos, versos de Eminescu muy unidos a los versos alemanes. Unidos al nivel de la concepción, de la actitud, de las ideas mítico-poéticas, pero en realidad reflejando otro mundo de formación, otro universo, diverso en los elementos constitutivos». La luna es la eterna compañera de la poesía del Eminescu romántico, el sol es el compañero de Hölderlin-Apolo. Pero todo ello integrado, para ambos, en la soledad del tiempo *(Singuratate-Eisamkeit der Zeit)*.

El poema hölderliniano *An die Natur* sirve a la autora del estudio sobre Eminescu y el romanticismo germano, de cristalino rigor comparativo. Expresión y metáforas de sin par belleza coinciden prodigiosamente. Con la adolescencia como fondo. «Da Ich ein Knabe war», en Hölderlin. «Fiind baiet paduri cutreeram» («Siendo adolescente vagaba yo en el bosque»), en Eminescu. La natura opera como epifanía poética fundacional. Todo culminando en el destino siempre trágico aunque por diferentes motivos, del titán. En el *Hyperion* de Hölderlin, donde él alcanza «seine grösste Breite und quellendste Blüte», se representa, en palabras de Zoe Dumitrescu Busulenga, «la sed demiúrgica del artista y del pensador hacia la divinidad... hacia la *ewige Klarheit*». «En Eminescu el héroe encarna en la perspectiva celestial, la aspiración de los seres superiores, los titanes, hacia el mundo, la muerte y el destino, la nostalgia de lo perecedero y lo finito bajo el peso de la eternidad y deseando la liberación de sus cadenas». Deseo imposible de alcanzar en la conclusión última, suprema revelación órfica del poeta rumano. Con justa aplicación de la ya aludida incitación del «Andenken» hölderliniano, que nuestra admirable y admirada amiga de Bucarest cita en conclusión : «Was bleibt aber stiften die Dichter».

Todo ello proyectado en el tema de la inmortalidad, trágico en Eminescu —pero bajo el imperio de la soledad serena y estoica— y sencillamente sereno en la concepción mítica rumana de viejísimo arranque, y raigambre, como lo refleja en términos sorprendentes un «basm» o leyenda singular rumana. Nos referimos al inigualable texto popular rumano de la leyenda *Juventud sin vejez y vida sin muerte*. El filósofo rumano Constantin Noica veía una vez en este texto uno de los documentos más significativos de la concepción rumana sobre el mundo y el destino del hombre. En los secretos de este texto, no todos revelados, quisiéramos ver, sobre las huellas fecundas de un estudio como éste de la competente humanista y comparativista de Bucarest, un encuadre todavía más completo de la visión de Eminescu, como proporción del destino y del devenir del hombre en el mundo. Así, creemos nosotros, el encuentro entre los dos *Hyperion* sin par, sería aun, si fuera posible tal cosa, más completo.

Jorge Uscatescu

El regreso de Sánchez Ferlosio

Desde 1956 no había publicado Sánchez Ferlosio ningún nuevo texto narrativo de cierto aliento y sólo había dado a conocer algún relato breve. Refugiado en trabajos de investigación lingüística y en otras especulaciones teóricas —de las que ofreció una muestra en *Las semanas del jardín* (1974)—, parecía haber desertado para siempre de la creación. Se tenían noticias, sin embargo, de un proyecto novelesco muy extenso que llegó a formar parte de la pequeña mitología del mundillo cultural. Por el renombre alcanzado con su breve pero significativa obra anterior, un nuevo texto narrativo suyo es todo un acontecimiento. Más porque en el entretanto Sánchez Ferlosio se ha forjado una imagen pública muy especial: solitario, enemigo de oropeles, con un cierto aire menesteroso (ahí están esas fotografías caseras, en domésticas pantuflas, con aspecto humilde y un algo desaliñado). Ese recato le ha extendido un vale de credibilidad como persona que, pudiendo utilizar el prestigio de *El Jarama,* vivía bastante al margen de los afanes e intrigas de la sociedad literaria. Pero, a fines de 1986, su reaparición ha tenido todos los aires de la espectacularidad. Simultáneamente se han editado cuatro libros suyos [1]: dos ensayos *(Mientras los dioses no cambien, nada ha cambiado, Campo de Marte 1),* un conjunto de artículos periodísticos *(La homilía del ratón)* y su esperada nueva novela *(El testimonio de Yarfoz).*

Ese regreso no ha sido llamativo sólo por lo insólito de la coincidencia de tantos nuevos títulos en autor tan remiso a la publicación en libros sino porque han venido acompañados por un cambio de actitud —promovido por confesadas conveniencias de tipo editorial— que le ha sacado de su hogareño retraimiento y le ha hecho comparecer en público en numerosas ocasiones, en las que se ha parapetado en un tono distanciado pero en las que ha dicho bastantes cosas y no poco sorprendentes. No es cuestión de repasar aquí esas afirmaciones, aunque sí merece la pena subrayar algunas que ha repetido con monotonía: ni la literatura ni la novela, ha asegurado, le interesan nada; su obra anterior no merece la pena (sus novelas están mal escritas y sólo tiene un poco mejor concepto del *Alfanhuí).* En esas declaraciones, más que provocación parece haber como desgana y alejamiento, resultado de mantener una actitud displicente mientras se prestaba al juego publicitario de tantas entrevistas. Esa contradicción de no aceptar las convenciones sociales a la vez que participaba a regañadientes en ellas ha deteriorado esa laboriosa imagen suya, pero su regreso después de un cuarto de siglo de llamativo silencio se ha convertido en un acontecimiento.

Recordar este conjunto de anécdotas tiene su importancia porque es obvio que el

[1] Mientras los dioses no cambien, nada ha cambiado, *Madrid, Alianza Editorial, 1986;* Campo de Marte I. El ejército nacional, *Madrid, Alianza Editorial, 1986;* La homilía del ratón, *Madrid, Ed. El País, 1986;* El testimonio de Yarfoz, *Madrid, Alianza Editorial, 1986.*

enjuiciamiento de un escritor está condicionado por circunstancias externas. Por ello he retrasado este comentario lo suficiente para que ese impacto inmediato cuento lo menos posible en la valoración. Además, el recordatorio de esos otros títulos no novelescos no es ocasional porque, como ahora diré, ficción y ensayo comparten bastantes preocupaciones y una y otros se explican mutuamente. Pero vayamos ya a su novela, *El testimonio de Yarfoz.* Un primer dato conviene no olvidar: su inicial redacción data de 1969, una parte estaba ya preparada, y otros capítulos se han añadido ahora mismo con vistas a su publicación.

El testimonio de Yarfoz es sólo un apéndice de una obra mayor, *(La) Historia de las guerras barcialeas,* un ciclo que gira en torno al devenir de una imaginaria civilización asentada a lo largo de un río llamado Barcial. La entera noticia de unos antiguos y legendarios pueblos se recogerá en una «magna obra historiográfica» (p. 11), atribuida a un tal Ogai el Viejo y en la que se incorpora como apéndice el relato escrito por Yarfoz, un «oscuro hidráulico» (p. 11) que quiere dar fe de lo sucedido al príncipe Nébride, a quien sirvió y acompañó. Sánchez Ferlosio es, mediante recurso bien antiguo, el «editor» de tal obra. Se trata, pues, de un relato ficticio de corte histórico, situado en una remota antigüedad que ni podemos ni hace falta datar con precisión. Aquello porque carecemos de datos exactos para saber cuándo o dónde tuvo lugar el asentamiento de esos pueblos. Esto porque de lo que habla Sánchez Ferlosio no es de un entonces remoto sino de un ahora bastante transparente. El narrador, Yarfoz, cuenta con un preciso propósito las peripecias de Nébride: aunque en su momento le corresponda a éste ocupar el trono de su pueblo, los Grágidos, se avergüenza de la tropelía cometida por su padre y su tío —príncipes reinantes que han dado alevosa muerte al señor de los Atánidas, un pueblo vecino con quien mantenían una larga relación de paz y de amistad— y abandona su tierra para emprender un purificador e irreversible exilio; visita otros pueblos de la cuenca del Barcial, en uno de los cuales se establecerá definitivamente; un hijo suyo, Sorfos, a espaldas del padre, recuperará más tarde el trono. Esta es una apretada síntesis argumental en la cual se insertan numerosos materiales que son, de hecho, la esencia novelesca.

El relato se nos presenta como un «testimonio», pieza fidedigna, según se nos aclara para restituir la veracidad de unos hechos. De esta manera, dicha novela histórica, no es simple reconstrucción imaginativa de un pasado posible y probable sino que apunta a más elevados fines. Tanto que podríamos hablar de una «novela total», de una de esas fabulaciones en las que se pretende dar explicación del mundo en su globalidad, desde las relaciones sociales hasta el sentido último de la vida, pasando por la exposición de un buen número de motivos a los que haremos una rápida referencia. Llama la atención, en primer lugar, la recreación de una serie de valores morales, desperdigados a lo largo del libro. Escenas sueltas de las que se desprenden esos valores son, entre otras, aquella en que unos compañeros se ríen de un joven enamorado y le avergüenzan de su torpeza (p. 39 ss); o el episodio del encuentro de Nébride con el hijo del Atánida muerto por el padre y el tío de aquél (p. 97 ss); o la historia del preso que había defendido su dignidad personal frente al fisco (p. 186 ss). Otras más podríamos añadir, pero tómense esas como muestra de lo que queremos señalar: de todas ellas se deriva una especie de visión de una naturaleza humana ideal, en la que siempre pri-

ma un criterio ético y se impone lo razonable, lo digno. Los personajes exponen o encarnan problemas e inquietudes y, al final, vemos el triunfo de la verdad, de la bondad, de la argumentación razonable. Nébride reprende a los que se mofan del compañero y estos comprenden que su comportamiento ha estado mal; Nébride habla al Atánida y éste aprecia la calidad de su corazón, hasta el punto de establecerse unas relaciones casi idílicas entre ambos, a pesar de que uno sea hijo del que causó la muerte al padre del otro.

Quien, desde luego, ejemplifica a la perfección esa desiderata moral es el protagonista ya que, al fin y al cabo, su decisión de autoexilio está basada en una razón ética. Su determinación es como el mal menor o como la salida vergonzante ante el crimen de sus mayores y, aunque debiera padecer un castigo más duro, se conformará con este otro que se autoimpone ya que, dice, «¿Cuánto más no deberá desaparecer para siempre de la faz del mundo y de sus habitantes, ya que la vergüenza no quiso borrarle, con mano piadosa, las facciones del semblante?» (p. 85). Por eso la resolución de Nébride («él no quería ser localizado ni reconocido nunca más», p. 86) es súbita e irreversible: «Se volvió hacia mí y me dijo que sin descalzarse y sin vestirse, sin calzarse y sin desnudarse, sin sentarse siquiera, pasaría a los Atánidas aquella misma noche» (p. 86). Esta decisión plantea otro problema que es ilustrativo de esa rectitud de comportamiento del personaje. Este ha contraído graves obligaciones con los pobladores de las tierras que está desecando y a los que ha embarcado en fuertes inversiones. Su abandono les causará notables perjuicios y por ello les dirige este apocalíptico silogismo: «Pero estimad que no ha sido Nébride el que os ha desertado, sino su propia vida quien primero lo ha desertado a él» (p. 101). Así, Nébride, caballero cumplidor, quedará moralmente libre de esa otra obligación, puesto que no busca su bien personal sino que obedece a un mandato interior que le deparará muchas fatigas y que conseguirá, a lo sumo, «si no la felicidad, sí la melancólica conformidad en que vivió hasta el fin de sus días» (p. 166). En cualquier caso, estamos en una especie de imperio de la razón y del diálogo, de modo que cuando Nébride es acogido por los príncipes de otros pueblos pero su presencia puede causar trastornos en la comunidad, acepta con buena disposición y mejor talante una nueva migración.

Claro que la vida, la realidad, las relaciones sociales no son tan idílicas y el autor no lo desconoce por lo que también aparecen algunos motivos negativos. Así conocemos la tradicional hostilidad de los Atánidas contra los Grágidos (p. 91), basada en una irracional animosidad. Un joven, educado en la edad de la amistad, inquiere por qué debe reanudarse el antiguo contencioso y la respuesta que obtiene es ésta:

> ¿Que qué nos han hecho? —le replicó otro viejo general, que además era el padre del muchacho— ¿Que qué nos han hecho, pregunta un guerrero? ¡Ser nuestros enemigos! ¡Eso es lo que nos han hecho! ¡Ah, jóvenes generaciones de guerreros! ¡Cómo se ha enervado en vosotros la casta y aflojado el espíritu! (p. 93)

La sinrazón de la respuesta es el medio que emplea Sánchez Ferlosio para fustigar esa actitud y para reivindicar el imperio de la razón.

En ese mundo moral, el sentido de la vida ocupa un gran espacio, tanto a través de la peripecia de Nébride como por medio de observaciones de carácter general. Una cues-

tión que se repite es la de cómo se forja un destino. Nébride ejemplifica la dramática renuncia a él. Así se desprende de la conversación con uno de sus huéspedes:

[mi pregunta era] tan sólo un impulso apremiante por ver qué movimiento puede llevar a un hombre a replegar su vida negándole un designio; todas las vidas se mueven aproximadamente hacia un punto, mientras que la tuya parece dirigida o alejarse de cualquiera de ellos; te alejas de tu patria, pero no parece que lo hagas al encuentro o la busca de otra patria nueva; tu camino tan sólo se define por lo que un día dejó detrás de sí [...] (p. 117).

A esta observación sobre el «designio» humano sigue poco más adelante una larga exposición que la refuerza; el destino de las personas necesita «*un mundo,* una *continuidad de tiempo*», y la vida no puede desarrollarse en un «mundo rajado» (p. 119). El sentido de la vida se complementa con alguna observación sobre la incapacidad del hombre para elegir («las vidas cuajan y se hacen y aun ni el hombre puede asegurar que elige», p. 157), con largas reflexiones sobre las posibilidades de elección de las personas (pp. 158-159) y con alguna anotación de carácter fatalista acerca de los destinos humanos («¿De dónde viene y nos arrebata, a pesar nuestro, esa fuerza capaz de separarnos irremediablemente de lo que más amamos en toda la superficie de la tierra?», pp. 171-2).

Otro asunto muy reiterado combina aspectos distintos de una sola cuestión: el mundo actual, su futuro y el sentido del progreso. Como libro parabólico, muchas de sus peripecias tienen una relación directa con situaciones de nuestro tiempo. Esta —y aquélla— es una época de transición, en la que se van perdiendo viejas virtudes. A ello alude una observación de pasada sobre el fin de los hidráulicos (p. 22), que ¿acaso no equivale a algo así como a la inquietud casera por la desaparición de aquellos eficientes fontaneros que tan difíciles van siendo de encontrar en estos días? El progreso es otro de los cuidados últimos de Sánchez Ferlosio, a él ha dedicado todo el ensayo *Mientras no cambien los dioses...* y encontramos en *Yarfoz* como una nota desprendida de esa obsesión: en términos elogiosos se afirman las prevenciones de uno de los grandes constructores de obras públicas de libro, de quien se estima no sólo su arte sino «su afirmación de que la obra más grande de este mundo no valía una sola vida humana» (p. 146). Así, la vieja y enconada cuestión del precio del progreso obtiene por parte de Sánchez Ferlosio una rotunda respuesta de tipo humanitario, acaso bastante simplista. Una vertiente de esa cuestión ocupa también mucho espacio y se refiere a ella en reiteradas ocasiones. El ser humano es productivo y capaz de empeñar grandes dosis de entusiasmo, ingenio y esfuerzo en sus obras, pero detrás de éstas se esconde una doble faz: por un lado, su vertiente utilitaria de servicio a la sociedad; por otro, una recompensa personal, un autosatisfacción de quien las realiza. La postura del autor es bien clara: no puede negarse el placer, el íntimo contento y hasta la vanidad al individuo emprendedor, pero cualquier empresa debe estar guiada por un criterio de provecho, de manera que toda desmesura y ostentación es condenable (véanse, por ejemplo, las páginas 31, 55, 56, 149, 161).

Otras varias cuestiones aparecen en esta larga parábola de nuestro mundo. Sin orden de preferencia, podemos enumerar algunas: el sentido de la unidad nacional (p. 180), los sistemas impositivos (p. 85), la idiosincrasia de los pueblos (p. 195), la justicia (en numerosas ocasiones), la cultura oficial (pp. 162-3), el ejército y la guerra (pp. 91, 93,

273), la pervivencia de la memoria individual después de la muerte (pp. 181 ss, 210 ss, 228 ss)... Observemos que tales asuntos tienen interés en cuanto reflexiones genéricas, al punto de que *Yarfoz* podría tenerse por una novela de corte intelectual y especulativo. Mas es preciso advertir que ese carácter abstracto rara vez se presenta de manera pura sino que esos motivos establecen un paralelo con nuestra vida cotidiana. No es añadir interpretaciones espúreas, creo, el ver una censura de algunos hábitos de política cultural bajo esta afirmación: «Aquí parece que ese que nosotros consideramos el defecto de que pecan todas las construcciones gubernativas [...] es el empaque que a ellos más les gusta para los edificios» (p. 163). Por supuesto que tras estas otras palabras referidas a la unidad nacional se esconde la opinión del autor sobre la España de las autonomías, cuestión a propósito de la cual ha tenido públicas y polémicas intervenciones:

> No es que se trate de separar por fuerza ni de juntar contra la voluntad, ni de que las vertientes donde cambien las lenguas tengan que ser como las lindes donde los campos cambian de señor. Ni la concordia tiene que fundarse en la igualdad de lenguas, ni la discordia está justificada por la disparidad. Se trata de no confundir la unidad con la concordia ni la discordia con la dualidad. La dualidad no es ninguna desventura como lo es, en cambio, la discordia (p. 180).

En fin, la función del ejército es aludida varias veces, en consonancia con su obsesiva preocupación última por este tema, sobre el que versa el enayo *Campo de Marte,* de también polémicos planteamientos.

El «testimonio» alcanza, como puede deducirse de lo que hemos comentado hasta el momento, una significación que excede la simple narración de unos episodios, por sugestivos que sean. Desde luego, es obligado hacer un alto para destacar que acaso lo mejor de libro radique en algunos de esos episodios o acciones sueltas. Interés intrínseco poseen varias que casi constituyen relatos aislados. Destaquemos, por ejemplo, la historia de los «babuinos mendicantes» (p. 152 ss), la de los «eremitas rupestres» (pp. 87 ss), el sistema carcelario (p. 176 ss), la fundación de la necrópolis y la institución de los «necrógrafos». De particular acierto me parecen las muchas páginas que dedica a la demorada exposición de obras de ingeniería (la desecación de los pantanos o la construcción de la rampa del Meseged). Notables son asimismo los larguísimos, y algo cansinos, fragmentos con disputas judiciales, no sólo parodia de manejos forenses sino lucimiento del escritor, de su ingenio y de sus dotes verbales. Hay mucha curiosa inventiva en la novela, pero todo está filtrado por una nada inocente concepción del relato, que debe vincularse con dos de los modelos formales que recuerda. Por un lado, una narración de corte épico, que no puede disimular —por mucho que se esconda su intención— los propósitos de este género (celebrar las hazañas de un héroe y proponerlo como modelo de comportamiento), de manera que a Nébride le podría convenir aquella misma atinada calificación de «santo laico» con que un crítico caracterizó al Cid castellano. Por otro, una construcción que es como un parábola de la humanidad. No digo que Ferlosio haya rescatado de modo mimético esos modelos, sino que el parentesco entre ambos implica una postura moralizadora. Lo cual es bien extraño, ya que el propio Ferlosio ha condenado, en unas anotaciones a propósito del *Pinocho,* de Collodi, todo propósito de llevar «una determinada convicción» a la conducta de los lectores, para lo cual, sostenía con razón, existen otros géneros; y aún añadía que toda intención de un relato ajena a la evocación de un acontecer es «advenediza y bastarda en sus entrañas».

Yarfoz está repleto de esas intenciones «bastardas» y bajo sus historias se camufla un severo moralista: claro que no tan inexperto o torpe como para que la lección sea explícita o sermoneadora. El autor apuesta por unos valores y defiende unos principios de honestidad e integridad bien poco comunes en este zarandeado planeta nuestro. Hasta me atrevería a decir que en esa negación por pasiva del mundo contemporáneo, que implica emocionales reticencias ante el incuestionable progreso material de la humanidad, se revela algún paralelo entre el protagonista, Nébride, y el propio Sánchez Ferlosio, pues ambos comparten un semejante distanciamiento de la sociedad. En el fondo del relato —y tal vez en la misma figura civil del escritor— hay un poso de misantropía y un indisimulado rechazo de la naturaleza humana. La alegoría, la parábola funcionan literariamente para ilustrar esa concepción.

Esa «novela total» a la que antes he hecho mención es la responsable del aspecto más endeble de la obra, tan evidente que resulta extraña la inadvertencia del escritor, aunque puede explicarla —que no justificarla— la discontinuidad en la redacción. A los modelos formales antes mencionados habría que añadir otro más, que se convierte, en última instancia, en el responsable de la estructura del libro. Me refiero a la literatura de viajes. El esquema formal es el de un relato del camino, lo que permite contar todo lo que le sucede a un protagonista a lo largo de su recorrido (el que, además, sea un relato de viajes imaginativos o utópicos no añade nada a ese principio general). Ahora bien, esa estructura formal debe supeditarse, porque así lo ha querido Sánchez Ferlosio, a lo que asegura que constituye la esencia del libro, el ya recordado «testimonio». Al comienzo de la obra se nos informa de cómo ese tal «testimonio» es una pieza literaria con específicos fines: confesiones o revelaciones de hechos, escritas sin beneficio alguno para el autor, destinadas a reivindicar o restaurar el honor de alguien; o, como finalidad menor, «producir como verdad ante los demás una versión de los hechos ignorada o, más a menudo, no creída en su día» (p. 14). Pues bien, buena parte del libro no tiene nada que ver con ese objetivo, ya que no contribuye en lo más mínimo a fijar la verdad de la historia de Nébride sino que ésta se alarga con episodios todo lo atractivos que se quiera (en cuanto piezas aisladas) pero absolutamente irrelevantes para el propósito de la obra. ¿A qué contar, por ejemplo, la historia de Trasfaz, el mensajero que lleva a Nébride la noticia del crimen de sus parientes? Da pie, desde luego, a la exposición de un curioso comportamiento de los eremitas, pero no se alcanza para ello otra justificación que el puro gusto de contar una historia impertinente, en sentido literal. Y como esa, otras muchas anécdotas sugestivas, pero innecesarias. De este modo, la estructura del libro está basada en una serie de interpolaciones que constituyen auténticos fallos dentro de la propia concepción de la novela y de su anunciado propósito. Un elemento final culmina este frustrado planteamiento formal. Me refiero a las peripecias de Sorfos, el hijo de Nébride. Por un lado, supone un abandonar de manera súbita e insatisfactoria la biografía del protagonista, del que, de repente dejamos de saber nada. Si no había ningún otro dato relevante o significativo sobre su vida, la novela tendría que haber acabado justo en ese momento. Pero, además, el narrador que atestigua ya ni siquiera es testigo de los hechos, por lo cual mal puede servir su testimonio de prueba para restituir una verdad supuestamente adulterada. Por otro, la historia de Sorfos no tiene nada que ver con la de su padre ni con el motivo de su exilio. Es tan sólo un elemento pegadizo e injustificado.

El planteamiento formal señalado desemboca en una impresión de conjunto basada en la suma de materiales heterogéneos. Algo así como si la novela recubriera mediante el personaje de Nébride una serie de opiniones sueltas del autor, y, al igual que sucede en sus recientes volúmenes de ensayo, antes que pensamiento articulado lo que encontramos son simples afirmaciones o negaciones, más o menos brillantes, polémicas o gratuitas. Sánchez Ferlosio parece abocado a hablarnos de la vida, siente necesidad de pronunciarse y dice lo que se le ocurre con desenvoltura, pero sin sistema. Y para ello tanto le da escribir un ensayo como un novela, de manera que en aquéllos aparece sin trabas la pura subjetividad y en ésta se infiltran modos muy discursivos.

Unas palabras, en fin, hay que dedicar al estilo. Una primera e inocente lectura de *El testimonio de Yarfoz* produce la impresión de un prosa escrita con maestría. A ello nos lleva, quizás, ese párrafo largo que emplea Sánchez Ferlosio. Párrafo que él mismo ha ponderado mucho, a la vez que descalifica la frase corta de sus títulos precedentes. Es cierto que esa sintaxis con mucha subordinación surte un efecto positivo para la exposición de las disquisiciones judiciales o de los fragmentos discursivos que tanto abundan. Pero no debiera mostrarse tan ufano porque con frecuencia hay descuidos poco aceptables, sobre todo si se pretende una meta en la obtención de una prosa elaborada. Hay páginas en que los adverbios en -mente son tan abundantes que indican deplorable negligencia. En una misma frase corta se repiten varios y en algunas páginas llega a haber hasta ocho. Véanse, si no, las páginas, 134, 135, 146, 147, 150, 167, 170, 187, 207, 215, 224, 233, 281 ó 282-3. Incluso, en la página 208, se repite dos veces «correctamente» entre los cinco adverbios de esta clase que aparecen en tan sólo diecienueve líneas. Y en la página 216 se lee lo siguiente: «mas, comoquiera que esos últimos no tienen por costumbre el anunciar *previamente* su visita —ya debía de haberse recobrado *totalmente* de su desfallecimiento y sofoquina, porque ahora, pareciéndole *probablemente* muy graciosa su propia observación de que los ladrones no tienen por costumbre el anunicar *previamente* su visita [...]» (la cursiva es mía).

El testimonio de Yarfoz recupera a Sánchez Ferlosio para quienes temíamos que nunca volviera a la ficción. No es un libro fácil ni en esencia ameno y en más de un momento resulta fatigoso, pero muestra un empeño estimable. Al principio del libro se alude al «futuro destino de alguno de los personajes en él citados» (p. 11) y debemos confiar en que esa vaga promesa —vaga, porque en sus declaraciones se ha manifestado poco dispuesto a estampar más páginas de la historia general de la que *Yarfoz* es parte pequeña— se convierta en realidad. Mucho nos alegraría que se decidiera a darnos otros episodios de esas larguísimas guerras barcialeas, porque este relato ahora presentado no satisface por completo. Ojalá el desdén por la literatura que tanto ha reiterado en fechas recientes se transforme en una nueva confianza que colme a quienes hemos pensado que Sánchez Ferlosio era uno de los narradores más significativos de la postguerra.

Santos Sanz Villanueva

El ajuste de cuentas Saramago-Reis*

Según afirma Saramago, desde que tenía dieciocho años, —es decir, hace más de cuarenta—, venía arrastrando un conflicto personal con el médico y poeta portugués Ricardo Reis. A José Saramago le irritaba de Reis «su indiferencia, su voluntad de ser mero espectador de los acontecimientos a su alrededor, que lo llevaron a escribir que "sabio es el que se contenta con el espectáculo del mundo"». «Sentía la necesidad —dice el autor de *El año de la muerte de Ricardo Reis*— de acabar con este doble movimiento de atracción/repulsión, de resolver el conflicto, y la novela tiene, indudablemente, el valor de un ajuste de cuentas».

La acción de esta obra se sitúa a finales de 1935, con la llegada al puerto de Lisboa de un barco inglés, el «Highland Brigade», en el que viaja, procedente de Brasil, donde ha vivido dieciséis años, Ricardo Reis. «El vapor es inglés, —dice el texto—, de la Mala Real, lo emplean para cruzar el Atlántico, entre Londres y Buenos Aires, como una lanzadera por los caminos del mar, de aquí para allá, haciendo escala siempre en los mismos puertos, La Plata, Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por este orden o el inverso, y, si no naufraga en el viaje, tocará aún en Vigo y en Boulogne-sur-Mer, y al fin entrará Támesis arriba, como entra ahora por el Tajo». Lo primero que queda reflejado en la llegada al puerto de Lisboa es la pobreza generalizada: «Pueblo atrasado, —escribe el autor—, mano tendida, cada uno vende lo que le sobra, resignación, humildad, paciencia, y que sigamos encontrando quien haga comercio en el mundo con tal mercadería».

En su novela, José Saramago ha decidido confrontar a Ricardo Reis, natural de Porto, de estado civil soltero, de profesión médico y vocación poeta, con los importantes acontecimientos que estaban ocurriendo en la Europa y en el mundo de 1935. Tiempos en que la II Guerra Mundial ya se está gestando, la guerra civil española está ya en vísperas, Italia y Etiopía están en guerra, el Frente Popular actúa en Francia y en Portugal, donde a su vez se cumple el décimo aniversario de la revolución nacional, que marcó la instauración del régimen salazarista.

«Me pareció el año ideal, —dice el autor—, para observar el comportamiento de un poeta que dice contentarse con la contemplación del espectáculo del mundo».

Descripción detallada y precisa

El autor disfruta describiendo personas, lugares y situaciones con precisión, minuciosidad y todo lujo de detalles. Así, al comienzo del libro, cuando Ricardo Reis acaba

* *José Saramago,* El año de la muerte de Ricardo Reis. *Editorial Seix Barral, Barcelona 1985.*

de llegar al hotel de Lisboa, donde se instalará después de dieciséis años de ausencia, «abrió la ventana —dice el texto—, miró hacia fuera. Ya no llovía. El aire fresco, húmedo de viento que pasó sobre el río, entra en el cuarto, enmienda su atmósfera cerrada, como de ropa por lavar en un cajón olvidada, un hotel no es una casa, conviene recordarlo de nuevo, le van quedando olores de éste y de aquél un sudor insomne, una noche de amor, un abrigo mojado, el polvo de los zapatos cepillados en la hora de la marcha, y luego vienen las camareras a hacer las camas, a barrer, queda también su propio halo de mujeres, nada de esto se puede evitar, son las señales de nuestra humanidad».

Minucioso también es el personaje central; tan pasivo, tan ocupado de sí, tan narcisista, que no está dispuesto a luchar, ni a dar la cara por nada ni por nadie: «quién estará pensando ahora lo que yo pienso, —piensa Ricardo Reis mientras relee una de sus recientes poesías—, o pienso que estoy pensando en el lugar en que soy de pensar, quién estará sintiendo lo que siento, o siento que estoy sintiendo en el lugar en que siento, quién se sirve de mí para pensar y sentir, y, de tantos innumerables que en mí viven, yo soy cuál, quién. Quain, qué pensamientos y sensaciones serán los que no comparto por pertenecerme a mí sólo, quién soy yo que los otros no sean, o hayan sido o sean alguna vez».

A Reis le pesa la soledad, a la que da vueltas y vueltas sin hacer nada por vencerla. También le puede el aburrimiento, del que hace poco o nada por salir: «La soledad no es vivir solo, —escribe Saramago—, la soledad es no ser capaz de hacer compañía a alguien o a algo que está en nosotros, la soledad no es un árbol en medio de una llanura donde sólo está él, es la distancia entre la savia profunda y la corteza, entre la hoja y la raíz.

En cuanto al grado de aburrimiento y apatía de su personaje, el autor nos lo va recordando a lo largo de todo el libro, en descripciones como la siguiente: «Tenía ante sí un día largo, una larga semana, todo lo que quería era quedarse tumbado, en la tibieza de las mantas, dejando crecer la barba, volverse musgo, hasta que alguien viniera a llamar a su puerta».

El fantasma de Pessoa

En la novela de Saramago, Ricardo Reis está viviendo los últimos meses de su vida, etapa triste y abúlica que solamente se ve algo coloreada por la esporádica compañía en la cama de una joven e infeliz camarera del hotel donde reside y, sobre todo, por las visitas frecuentes que le hace el espíritu del poeta Fernando Pessoa, recientemente fallecido, y que acude a visitarle desde el cementerio en los momentos más inesperados, entablando con él jugosos diálogos.

«Causó dolorosa impresión en los círculos intelectuales, —escribe Saramago siguiendo los periódicos de la época—, la muerte inesperada de Fernando Pessoa, el poeta de Orfeu, espíritu admirable que cultivaba no sólo la poesía en moldes originales, sino también la crítica inteligente, murió anteayer en silencio, como siempre vivió, pero, como las letras en Portugal no alimentan a nadie, Fernando Pessoa tuvo que buscar empleo en una oficina comercial.»

En la primera aparición de Pessoa a Ricardo Reis, éste pregunta con sorpresa: «Dígame, cómo supo que yo estaba alojado en este hotel». La respuesta no se hizo esperar: «Cuando uno está muerto lo sabe todo, es una de nuestras ventajas». Y una nueva pregunta: «Y entrar, cómo pudo entrar en mi cuarto». Y de nuevo, una inmediata respuesta: «Los muertos se sirven de los caminos de los vivos, y, además, no hay otros».

¿Por qué esta sombra constante de Pessoa en la vida de Ricardo Reis? «Pienso que Pessoa es, —dice Saramago—, en materia de psicología colectiva, más revelador de la realidad profunda del hombre portugués de lo que se supone habitualmente, y, por esta razón, creo que la importancia de Fernando Pessoa en la vida política y cultural de mi país no es sólo mayor, sino también distinta de la que se dice».

Para Saramago, Pessoa es fiel retrato del hombre portugués, con sus contradicciones, su misticismo mórbido, su pasiva espera, que no es esperanza, puesto que ésta es fundamentalmente activa. Todo esto pudo descubrirlo a través de Reis, ya que fue a través de los poemas de Reis como descubrió a Pessoa.

La abulia, la apatía del personaje se presenta como una constante en el libro que comentamos. Cuando Ricardo Reis hace el inventario de sus ambiciones, «comprueba que nada ambiciona, que es contento bastante contemplar el río y los barcos que en él hay, los montes y la paz que hay en ellos, y sin embargo no siente dentro de sí la felicidad, sino el sordo roer de un insecto que le muerde sin parar».

A Ricardo Reis todo le pesa como un abultadísimo fardo: «Se dice que el tiempo no se detiene, que nada para su incesante caminata, y se dice con estas mismas palabras, siempre repetidas, y no obstante no falta quien se impaciente con su lentitud, veinticuatro horas para que pase un día, fíjese, y cuando se llega al final se da uno cuenta de que no ha valido la pena, al día siguiente vuelve a ser igual».

El rumbo necesario

Saramago nos ofrece la imagen de un Ricardo Reis sin rumbo, sin brújula, falto de un perro lazarillo, un bastoncillo, una luz ante él, porque la Lisboa que redescubre es una niebla oscura donde se pierde el Sur, el Norte, el Este y el Oeste, donde el único camino abierto es hacia abajo, si uno se abandona cae al fondo, maniquí sin piernas ni cabeza. «Un hombre no puede andar por ahí sin rumbo, —escribe Saramago—, no sólo los ciegos precisan de bastón tanteando un palmo delante, o de perro que olfatee el peligro. Incluso un hombre con sus dos ojos intactos precisa de una luz que le preceda, aquello en que cree o a que aspira, las propias dudas sirven, a falta de cosa mejor».

La vida adulta de Ricardo Reis fue una continua huida en busca de la estabilidad y la paz política, por eso se fue a vivir al Brasil, y por la misma razón regresó a Lisboa tres lustros después. Pero comprueba con tristeza, que tampoco Portugal es una balsa de aceite, y que de muchas maneras, los conflictos que se están viviendo en la España de 1935, y en Europa y en el mundo entero, repercuten en la vida lusitana. «Ese es el drama, —dice Pessoa en una de sus apariciones—, mi querido Reis, tener que vivir en algún lugar, comprender que no existe lugar que no sea lugar, que la vida no puede ser no vida. (...) Lo peor es que el hombre no pueda estar en el horizonte que ve, aun-

que, si allá estuviese, desearía estar en el horizonte en que está. El barco en el que no vamos es el barco ideal para nuestro viaje».

Pero Saramago no quiere que su Reis abúlico y apático se quede instalado en la desesperanza total, por eso, de vez en cuando, lo hace aparecer también como persona capaz de creer en cierta forma de felicidad, aunque ésta siempre esté teñida de dolor. «No quieto ni inquieto mi ser calmo quiero erguir alto sobre el lugar donde los hombres tienen placer o dolores, —pone en boca de Reis, que se recita uno de sus poemas—, el resto que en medio quedó obedecía a la misma conformidad, casi podía podría prescindirse. La felicidad es un yugo y ser feliz oprime porque es un estado cierto».

El tema de la libertad y el compromiso también aparece en las páginas del presente libro. Ante tan hondo tema, Reis se manifiesta así: «No digamos Mañana haré, porque lo más seguro es que mañana estemos cansados, digamos más bien Pasado mañana, porque siempre tendremos un día de intervalo para cambiar de opinión y de proyectos, pero aún más prudente sería decir, Un día decidiré cuándo será el día de decir pasado mañana, y tal vez ni siquiera sea preciso si la muerte definidora viene antes a liberarnos del compromiso, que eso, sí, es la peor cosa del mundo, el compromiso, libertad que nos negamos a nosotros mismos».

Portugal, España, Europa

Para situar al lector en la realidad que Ricardo Reis encuentra a su regreso a Portugal en 1935, el autor hace un relectura de los periódicos de la época, que con tono descaradamente propagandístico y teledirigido auguran «el hundimiento de los grandes Estados», mientras que, «el nuestro, el portugués, afirmará su extraordinaria fuerza y la inteligencia de los hombres que lo dirigen». «No tardará en llegar el día, —escribe transcribiendo frases de la prensa—, fasto en los anales de esta patria, en el que los hombres de Estado de más allá de las fronteras vengan a estas lusas tierras a pedir opinión, ayuda, ilustración, mano caritativa, aceite para la lamparilla, aquí, a los fortísimos hombres portugueses que a portugueses gobiernan, cuáles son ellos, eso, a partir del próximo gabinete que anda preparándose ya por los despachos, a la cabeza, sobre todos, Oliveira Salazar». Reis pregunta a Pessoa en una de sus apariciones: «Dígame Fernando, quién es, qué es ese Salazar que nos ha caído en suerte. Es el dictador portugués, el protector, el padre, el poder manso, un cuarto de sacristán, un cuarto de sibila, un cuarto de Don Sebastián, un cuarto de Sidonio, lo más adecuado a nuestros hábitos e índole».

El panorama político español también sale a relucir en diferentes ocasiones: «donde la cosa va de mal en peor —comenta uno de los personajes— es en casa de nuestros hermanos, donde anda la familia muy dividida, que si gana Gil Robles, que si gana Largo Caballero, y la Falange que ya ha hecho saber que va a enfrentarse en las calles a la dictadura roja».

Y la realidad europea que se va agitando progresivamente: «por estos días —lee Reis en los papeles— proclamó Churchill que Alemania es hoy la única nación europea que no teme la guerra, por estos días»..., Ricardo Reis recibe todas estas informaciones con dejadez, desgana, aburrimiento, porque no le interesa nada de lo que está ocurriendo

en el mundo que le ha tocado vivir. Así transcurre el último año de su vida. Así es el año de su muerte.

Un gran novelista

José Saramago ha pasado a ser en poco tiempo un gran representante de los nuevos novelistas portugueses. En la actualidad tienen 62 años, y su salto a la fama lo ha dado en los últimos cinco, con la publicación de tres novelas: *Levantados do chao,* publicada en 1980; *Memorial do convento,* publicada en 1983, que ha sido ya traducida a 16 idiomas, y *El año de la muerte de Ricardo Reis,* recientemente publicada en España.

Saramago prepara una nueva novela, que según él cuenta «tiene como punto de partida una convicción que provocará reacciones, pero que siento profundamente: la Península Ibérica no es Europa, no tiene nada que ver con ella, y siglos y siglos de relaciones históricas y de proximidad geográfica no bastan para justificar la integración europea. No quiero enfrentar a los geoestrategas, ni escribir un ensayo sociológico, histórico o político: apenas expresar, en forma de novela, una convicción muy personal, al margen de todas las consideraciones ideológicas. Ficción pura, situada en una época cualquiera, al contrario de mis anteriores novelas, que coloqué deliberadamente en el pasado».

«Quiero afirmar nuestro derecho, —añade José Saramago al hablar de su próximo libro y su intencionalidad—, de españoles y portugueses, a la diferencia. Espero que mi libro provoque reacciones a nivel peninsular».

El año de la muerte de Ricardo Reis, sin duda, puede calificarse de una muy buena novela. Con gusto esperamos, por tanto, la siguiente.

Isabel de Armas

Gerald Brenan y España: un reencuentro en dos tiempos

En los últimos años, Gerald Brenan, el viejo escritor nacido en Malta en 1894, ha empezado por fin a ser una figura popular entre los españoles, alcanzando una resonancia que es a la vez merecida y lógica. No en vano ha vivido largos años entre nosotros, dedicando a temas y problemas españoles el mayor y más abundante caudal de sus esfuerzos, pudiendo decirse que la reputación —acaso no tan grande como aquí

se piensa: Inglaterra es un país implacable en el reconocimiento de sus cabezas «raras» o marginadas— de que goza en su tierra está casi por entero fundamentada en el papel que juega España dentro de su obra. No es Brenan un autor fácil de clasificar, pues ha practicado muy diversos géneros —de la novela a la autobiografía, del ensayo histórico al libro de viajes, del estudio crítico a la historiografía literaria— sin ser, estrictamente, especialista en ningún campo, mas sí un representante de esa versión suprema del diletantismo que uno encuentra en los viejos humanistas o en los escritores de la antigüedad, capaces de mantener la inteligencia y la curiosidad abiertas hacia todos los campos, y dotados de un sólido poder de concentración cuando se trata de consagrar varios años de callado trabajo al último proyecto en el que han decidido embarcarse. El lector interesado en conocer mejor al hombre Brenan, sobre todo en sus vinculaciones con los círculos intelectuales y literarios británicos (singularmente con el grupo de Bloomsbury), haría bien en asomarse a su magnífica *Memoria personal 1920/1975* (Madrid: Alianza 1976), que entre otras cosas le permitirá darse cuenta de un hecho inhabitual: que el autor de libros fundamentales sobre nuestra literatura o nuestra historia reciente nunca dejó de comportarse como un creador, ni de aspirar a vivir la vida de un artista, lejos del academicismo y la erudición convencionales, mas no por ello incapaz de competir con hispanistas e historiadores en su propio terreno.

El motivo de esta nota es la aparición en España de dos conocidos libros suyos, por primera vez entregados a la consideración del gran público, su celebérrimo *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil* así como el menos divulgado *La faz de España,* publicados ambos por Plaza & Janés en 1985. Se me perdonará si, en atención tanto a la fama como a su carácter especializado, dedico mucha menos extensión al primero que al segundo, y me centro más en las virtudes literarias de éste que en el riguroso contenido historiográfico de aquél.

Hace no demasiados años, cuando quienes trabajábamos sobre el período de la Guerra Civil apenas teníamos acceso a fuentes españolas de confianza y teníamos que recurrir a fondos como los del provincial Ruedo Ibérico, *El laberinto español* ocupaba uno de los lugares de honor junto a los trabajos ya clásicos de Borkenau, Southworth y tantos otros. Debo admitir que su primera lectura me deslumbró por completo. Arrancando de la Restauración de 1874, Brenan realizaba un escrupuloso y documentadísimo análisis de los acontecimientos que condujeron a la tragedia de 1936, procediendo con objetividad y sentido crítico y sin renunciar nunca a dar su propia interpretación de los hechos. Esgrimiendo la imparcialidad de un *outsider,* que contempla la realidad española desde la falta de prejuicios de quien ha sido educado en otros valores y criterios, pero convertido simultáneamente en *insider* en virtud de su larga residencia en Andalucía, Brenan supo dar con una óptica tan fiable como personal. En sus enjuiciamientos, el Partido Comunista, por ejemplo, rara vez sale bien parado, pues el autor no vacila en exponer su colosal pragmatismo y falta de veleidades revolucionarias, a la par que la masonería, esa bestia negra del franquismo (a la que sin embargo llegaron a pertenecer generales rebeldes como Sanjurjo, Mola, Queipo de Llano, Batet y Goded, o católicos conservadores como Alcalá Zamora y Miguel Maura), es entendida en términos netamente británicos como la sociedad ilustrada y librepensadora que no en vano tiene nexos tradicionales con la Corona británica, tan escasamente proclive a res-

ponder a descripciones de turbias alianzas con el Maligno como otros prohombres masónicos de la estirpe de Goethe, Mozart o Beethoven.

Si nos esforzamos en detectar cuáles son las simpatías políticas que subyacen a *El laberinto español,* habría que decir que el apoyo de Brenan a la causa republicana no responde sustancialmente a consideraciones de tipo ideológico, sino a su experiencia diaria de la vida en el país, a la manera en que cuanto veía y oía podía llenar de contenido vivo lo aprendido en sus fuentes. De ahí se deriva su innegable simpatía hacia el pueblo llano español, su íntima comprensión del fenómeno anarquista y su indignación frente a la cerrilidad de las derechas terratenientes y clericales, cuya ceguera ante la necesidad de una reforma agraria razonable, mientras mantenían condiciones de vida infrahumanas entre el campesinado, aparece como una de las razones de fondo para que la Guerra Civil asumiese su carácter de lucha de clases. Así pues, Brenan no precisa de una metodología marxista para hacernos entender los aspectos más cruentos de la contienda, de la misma forma que sus distinciones entre el terror «blanco» y el «rojo» nada tienen que ver con una escala de valores preestablecida. Al señalar los esfuerzos de las autoridades republicanas por poner coto al ansia de venganza y represalia populares, en vivo contraste con el sistemático ejercicio de la represión por parte de los responsables nacionalistas, nuestro escritor estaba simplemente describiendo vivencias personales, radicalmente coincidentes con un buen estudio reciente, obra del historiador profesional Alberto Reig Tapia, cual es su *Ideología e historia. Sobre la represión franquista y la Guerra Civil* (Madrid: Akal, 1984), un volumen de imprescindible adquisición para todo el que siga nuestra historia contemporánea.

Pero resaltar la importancia de *El laberinto español* es tarea que desborda las posibilidades de este breve ensayo, y encuentro más provechoso que orientemos nuestros pasos hacia el otro libro antes mencionado. *La faz de España,* cuya versión original inglesa es de 1950, relata un viaje por el centro y sur de la península que tuvo lugar entre febrero y abril de 1949, y que suponía el primer reencuentro con España desde los tiempos de la Guerra Civil, cuando el escritor hubo de abandonar su casa de Churriana, en la provincia de Málaga. No son pocos los libros escritos por viajeros británicos acerca de la España de los años treinta (ahora mismo me viene a la mente el *As I Walked Out One Midsummer Morning* de Laurie Lee, o el *Farewell Spain* de Kate O'Brien, que hasta donde yo sé no han sido nunca traducidos; pero hay otros). Sin duda son menos frecuentes en lo que atañe a la década de los cuarenta, y éste de Gerald Brenan es el llamado a ocupar el lugar de honor, no obstante su apariencia modesta de mero cuaderno de viaje. Su estructura, en efecto, es notablemente simple, ya que viene a ser una suerte de diario lineal, jalonado de pequeños excursos meditativos, descripciones de calles, iglesias o cuadros, diálogos con gentes encontradas a lo largo de un camino circular que empieza y acaba en Madrid. ¿Cuáles son los méritos principales de esta obra? De una parte, es menester hablar de su valor como testimonio, como crónica de una realidad; de otra, está su plasmación literaria, la voluntad de estilo que induce al autor a mostrarnos no sólo lo que contemplan sus ojos, sino a dramatizar incidentes, demorarse poéticamente en un paisaje, jugar con los ritmos de la narración.

Desarrollemos someramente nuestro primer argumento, diciendo algo sobre el país que Brenan, observador privilegiado donde lo haya (pues a su gran conocimiento de

España, sus lenguas y sus gentes se añade la curiosidad agudizada de quien retorna tras una larga ausencia, deseoso de comprobar las cosas por sí mismo, recobrarlas desde una sensibilidad externa), nos descubre a través de sus páginas. Nada puede sorprendernos que se trate de la España de la corrupción y el estraperlo, del poder omnímodo de la Falange y el Ejército, de la nueva casta de altos funcionarios y paniaguados del Régimen que atraviesan las calles en sus *haigas,* como corresponde a la vulgaridad del nuevo rico. La otra cara de una sociedad dominada por el enchufismo, los sobornos y el mercado negro es, por supuesto, la increíble miseria de los ciudadanos pobres, desconocida en la década anterior, y que induce a Brenan a pensar que las condiciones de vida en lugares como Córdoba o Lucena son incluso peores que en Marruecos. Los interlocutores con quienes conversa el viajero, muchas veces gentes conservadoras y partidarias de Franco, se quejan constantemente de estas lacras sociales, culpando a la nueva clase dominante de una absoluta falta de escrúpulos, y señalando la debilidad o falta de voluntad del gobierno a la hora de poner fin a una serie de prácticas económicas escandalosas. Sin embargo, Brenan no se limita a denunciar, ni se deja seducir por el simplismo maniqueo. Una vez y otra, sus constataciones en torno a la traición a los ideales falangista, de los que sólo quedaría una retórica huera y el afán de lucro personal, se ven contrarrestadas por descripciones de falangistas o franquistas honestos, que no se han subido al carro del pillaje y critican sin ambajes a sus falsos compañeros.

No se piense, empero, que la intención primordial de Brenan es la de evaluar moralmente el nuevo orden, repartiendo patentes de decencia o encanallamiento. Su mirar es más directo, menos condicionado por el ansia de valorar. Por eso, aun en tales condiciones de postración nacional, la sorpresa ante lo que para él es la grandeza de España no deja nunca de producirse. Ya sea a propósito de la dignidad y la finura de los camareros, ya al descubrir con emoción la lealtad de los sirvientes que han cuidado de su casa, ya al hablar de la Semana Santa madrileña como un espectáculo mundano de transeúntes acicalados, mujeres hermosas y animado bullicio, Brenan rinde su peculiar tributo a una zona del mundo que le atrae y sobrecoge a la vez, explicando en último término tanto lo más nimio como lo más hondo, tanto lo más bello como lo más horrendo, como parte de un único fenómeno envolvente, constitutivo de un polo completamente opuesto al inglés.

Ello hace que encuentre chocante la facilidad —así se le antoja— con que los españoles tienden a perder en accidentes sus extremidades, o el disparate de que un ejército casi sin aviones construya un descomunal edificio como Ministerio del Aire, o que la Almudena matritense combine de tal modo la vulgaridad con el despilfarro económico, o la circunstancia de que una nación cuyos periódicos sólo hablan de fútbol, toros y ceremonias religiosas, cuente sin embargo con más de setenta espléndidos cines en la capital, más una magnífica vida callejera que es reflejo de la de cualquier otra población del país al caer de la tarde. Con delectación infinita, el matrimonio Brenan recorre, pues, los cafés, las fondas, los hoteles y las plazas sin que el momento por el que pasa España pueda enturbiarles el goce de una realidad trágica y palpitante a la vez.

Esto no significa que nuestro hombre sea insensible a las huellas de la Guerra Civil o que el placer de la buena comida y fijarse en las muchachas, cuyos peinados y andares no cesa de admirar, cieguen el entendimiento de quien redactase *El laberinto español.*

Brenan sigue siendo la misma persona. Al llegar a Granada, por ejemplo, la tristeza y el dolor de la represión lo invaden todo, y casi hacen irrespirable su aire: ya por tratarse de una ciudad que conoció en tiempos mejores, ya por el especial ahinco con que se mató allí, esos pasajes son los más sombríos del libro. La descripción de la visita al cementerio, y sus peregrinajes ulteriores, en busca de los restos de Lorca, es sencillamente impresionante, incluyendo esa visión de la fosa común llena de esqueletos y cráneos agujereados por las balas, todo ello presidido por el cadáver momificado de un coronel de la Guardia Civil, sacado de su nicho al cabo de medio siglo por no tener ya descendientes que paguen el alquiler. Además, supone una de las primeras y más valientes —por el momento en que se produce— investigaciones sobre la muerte del poeta, llevada a cabo con ingenio, paciencia y perspicacia. No deja Brenan de acusar a la Iglesia de su complicidad en tantos fusilamientos indiscriminados, por mucho que, en otros pasajes, condene igualmente los desmanes de los milicianos, incluyendo la brutal destrucción de templos, retablos, objetos artísticos, etc. Siempre independiente en sus opiniones, expone la sistematicidad con que se sigue matando «rojos» mediante la ley de fugas dos lustros después del final de la guerra; pero al referirse a la matanza en la plaza de toros de Badajoz, arguye que ésta le parece comprensible dentro de la dinámica de los acontecimientos.

Mientras demuestra poca simpatía hacia Manuel Hedilla, acepta por el contrario la versión oficial respecto al Alcázar de Toledo y la muerte del hijo de Moscardó. Personalmente, nunca he entendido cuáles eran las razones de Hugh Thomas y de Gabriel Jackson para dar por buena esta leyenda, habida cuenta de las investigaciones de Herbert R. Southworth en su *El mito de la Cruzada de Franco* (París: Ruedo Ibérico, 1963). Ni en la versión corregida y aumentada de *La Guerra Civil española* (Barcelona: Grijalbo, 1976; 2 vols.) del primero, ni en *La República española y la Guerra Civil* (Barcelona: Grijalbo, 1976) del segundo, puedo hallar base convincente alguna para aceptar la idea del martirio heroico. Evidentemente, Brenan se limita a reproducir lo que le han contado y, siempre presto a resaltar las virtudes españolas vengan de donde vinieren, se excede en lo tocante a este punto, responsabilizando (a mi modo de ver injustamente) a Largo Caballero de un cruel chantaje que probablemente nunca existió, a juzgar por las poderosas razones aportadas por Southworth.

Otro capítulo importante del libro son, por supuesto, las muchas referencias a la cultura y la tradición españolas. La inquietud de Brenan en relación a estas creaciones del espíritu es constante, y no es un inconveniente el que escriba pensando sobre todo, imaginamos, en un lector inglés. Así, su calificación de Juan Valera como el «Jane Austen español» es simpática y no desproporcionada, y su comparación entre el barroco español y el italiano —más «perfecto» el primero, más «grandioso» el segundo— no nos parece desmedida. Tampoco es inexacta su concepción de la religiosidad española como esencialmente vacua y dotada de un ritualismo sin imaginación (no obstante el respeto de Brenan hacia los sentimientos religiosos de la mujer española), pero hacía falta un ojo anglosajón para reconocer mejor este fenómeno. Sus páginas sobre El Greco, en fin, se nos antojan llenas de admirativa clarividencia, igual que sus alusiones a la arquitectura o los trazados urbanísticos.

Es en estos registros en los que Brenan se complace en darle a su relato un mayor

lujo estilístico, al que previamente nos referíamos como el segundo gran atractivo de *La faz de España.* Las bellas descripciones de entornos naturales, árboles y flores, de la luz y sus infinitas tonalidades rezuman delicadeza y sensualidad y nos entregan la vieja pasión de este enamorado de España, siempre crítico e independiente en sus apreciaciones, mas nunca insensible hacia los múltiples accidentes que captan su retina o estremecen sus poros. No, Brenan no es jamás un turista, sino esa variedad elevada de ser humano que viene a ser el viajero, el relativista, el hombre antidogmático y abierto a la fiesta de lo nuevo, inesperado, prodigioso. El siguiente fragmento nos lo demuestra con rara autoconsciencia (y nótese que hasta aquí me he mostrado muy reticente a citar, pues me habría sido muy difícil escoger):

El viajero se halla siempre a merced de sus sensaciones estéticas. Una tarde espléndida, una silla debajo de un plátano, la sonrisa de una agraciada muchacha, el olor del azahar, la vista de unas montañas o un río..., y se siente como en casa. Su país no es el lugar donde viven sus amigos, sino el territorio más amplio de las cosas hermosas..., el territorio de donde, sino uno está de acuerdo con Stendhal, recoge esos pagarés de felicidad que entregan una preciosa fracción de su valor cuando son embolsados. Sin embargo, constantemente se halla sujeto a accidentes. Una ciudad fea, un día lluvioso, un hotel desagradable, e inmediatamente se halla en un doble exilio..., igualmente lejos de su tierra nativa y de ese país ideal que ha salido a visitar. El único recurso que le queda es una botella de vino.

Tal es el tono confesional, sincero y reflexivo que predomina en el volumen, y en el que Brenan nos da, como sin quererlo, tanto de sí mismo. Al final, cuando tiene un encuentro con —ésos sí— turistas ingleses en un vulgar e «internacional» hotel madrileño, ajeno a esa hospitalaria autenticidad que tanto ha ido ensalzando al hablar de comidas, pensiones y gentes corrientes, el inveterado contraste entre la grata rusticidad del sur y el frío, despersonalizado *confort* del norte se torna más visible. Lo mismo sucede en las páginas postreras; el regreso a Londres con el que nuestra historia se cierra contiene, amén de una inevitable tristeza, durísimos juicios sobre la mezquindad y falta de brillo de la vida inglesa. Fuera de España, el escritor se encuentra en un medio gris en el que casi todo le apesadumbra. Pero resurge el ecuánime relativista antes citado; ¿será que la única manera de adquirir el pálpito de la vida y la belleza comporte el primitivismo incivilizado, la inseguridad, la permanente violencia? El precio de la estabilidad y la tolerancia, ¿será la renuncia a cuantas cosas imprimen pasión e intensidad a la existencia? La contradicción es irresoluble, pero este es el párrafo con el que Gerald Brenan concluye su libro:

Los coches pasaban a mi lado, iluminando los setos y luego devolviéndolos a la oscuridad. El aire era denso, con débiles sonidos de animales e insectos. Uno tenía la impresión de poder oír el agitarse de la hierba. Sí con toda su mohosidad mental y su gris incultura y su miedo a la realidad, éste era un país al que valía la pena pertenecer. Era misterioso, era complejo, y era decente. Uno tan sólo podía decir, como había hecho Orwell, que era un país cuya gente no se mataba la una a la otra. Viniendo, como yo lo había hecho, de España, eso era algo.

Bernd Dietz

La memoria sin nostalgia de Juan Benet

Es ya lugar común afirmar que la narrativa de Juan Benet se desarrolla al margen de las características definitorias de la novelística de la generación de los años 50, a la que el propio Benet pertenece por fecha de nacimiento. En efecto; no participa de la técnica conductista o «behaverista» por la que discurre la de sus compañeros de generación; tampoco es abiertamente «de compromiso», como es la del grupo, ni se manifiesta en un lenguaje claro y sencillo, directo, en el que predomine el diálogo sobre la descripción y la narración. El destinatario también es distinto: mientras el grupo busca un amplio sector, Benet, lejos de pretender transformar la sociedad, busca un lector reflexivo, analítico. Sin embargo, esa ausencia de «compromiso» y la búsqueda de lectores diferentes —motivada por finalidades distintas—, no implica un desinterés por lo integrante social: si Aldecoa y Luis Goytisolo tienden en sus novelas «hacia el pueblo» —como señala Sobejano—, Benet enfoca esta problemática social en la persona; de aquí que sus personajes aparezcan deambulando por sus novelas: entregados en la búsqueda incesante de su destino. Ya no es suficiente mostrar; es necesario profundizar dialécticamente para exponer lo que late debajo de la corteza. Con este método, pues, Benet, expone las problemáticas consecuencias de la guerra civil (1936-1939), cifradas en «la ruina del ser moral de España en tiempos de posguerra».

Esta narrativa se inicia en los umbrales de los años sesenta, entre «tiempos de silencio» azuzados por una búsqueda incesante de «huellas de identidad» y mientras se consumen «las últimas tardes con Teresa»; tiempos, en fin, en los que surge (?) el «boom» de la novela hispanoamericana. Ello, pues, justifica en última instancia, que esta narrativa benetiana difiera formalmente de la de sus compañeros, mediante su ciframiento en una prosa barroquizante y que, ante la realidad objetivamente expresada por el grupo, la materialice Benet transfigurada míticamente, pues, aunque localizada en el noroeste peninsular («Región»), simboliza a toda la España de posguerra. Este es el eje temático de su quehacer literario y la forma primordial de expresarlo, aunque *Herrumbrosas lanzas* (1985) marque un cambio estilístico: abandono de la oscuridad y del barroquismo formal y acercamiento a formas narrativas tradicionales. Está de más insistir en estos aspectos generales de la narrativa benetiana al ser de todos conocidos.

Si con esa narrativa de los años sesenta y setenta se aparta en gran medida de la novelística de los años 50, ahora, con *Otoño en Madrid hacia 1950*,[1] Benet se aleja también de lo que tradicionalmente se entiende por Memorias, o de una biografía en la

[1] *Benet, Juan*, Otoño en Madrid hacia 1950. *Madrid, Alianza Tres, 1987.*

que el propio autor fuera eje y centro del discurrir narrativo. Existe, sí, la presencia «personal» del autor en la obra, pero alejada de ese egocentrismo biográfico exigido por la confidencia y la intimidad de la narración «memorística» y confundida en un mismo peldaño, cuando no en plano inferior, con la de otros personajes que se dan cita en las páginas de este libro novedoso de Juan Benet. Es también cierto que los recuerdos —no evocaciones— de lugares y compañeros de estudio, de cita y tertulia, personajes literarios, ambientes de la bohemia nocturna, amigos de orgía y reunión, viajes, la miseria e indigencia circundante, la figura de la madre y el hermano, etc., constituyen la única inspiración de Benet en esta ocasión, pero recuperados del arcano memorístico sin la nostalgia que suele acompañar a los relatos de esa guisa, como forma de protesta ante el axioma de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Y es así, porque Benet se ha inmiscuido en aquel ambiente de forma total y absoluta; no a través de un proceso retrospectivo desde su presente sino tomando por actual aquel pasado en el que no cabe, por tanto, la nostalgia. Además, la linealidad y diacronía de los acontecimientos de esas narraciones se encuentran truncadas por una voluntariosa dispersión de los mismos.

Corrobora, asimismo, el carácter del libro ajeno a las Memorias el punto de vista del autor. (En este caso se ha de hablar de autor y no de narrador.) Benet, no ofrece su voz a narrador alguno: él mismo se erige más que en partícipe de la materia narrada en cronista de acontecimientos y anécdotas, o en biógrafo de otros personajes, por lo que Benet está más interesado en reconstruir el ambiente del Madrid de sus años de estudiante que en ser protagonista literario de su propia historia. Una última nota caracteriza a este pequeño volumen y se relaciona con lo que acabamos de señalar: Benet ha sustituido el personaje literario de otras narraciones por personajes unamunianos, es decir, por personas de hueso y carne: Baroja, Martín Santos, Alberto Machimbarrena, etc., y él mismo como materia libresca, pueblan las páginas del libro.

Es *Otoño en Madrid hacia 1950,* pues, una mezcla de ensayo, memoria y estampa, en la que no faltan el comentario ni la digresión, que aprovecha Benet para presentarnos una galería de personajes variados y pintorescos unos, literarios otros que pulularon por ese Madrid que aún era «cañada de paso». No es otra la intención del autor —según el prólogo—, que la de verter unas sugerencias sobre los mismos y detalles biográficos que, por pertenecer al dominio privado del autor, resultaban aún desconocidos. Al mismo tiempo, es un conjunto de pinceladas descriptivas de aquel escenario madrileño que, aun dispersas, tienen la virtud de reconstruir el ambiente literario de reuniones y cafés (Lyon, «Gambrinus», Gijón), así como el político y social: represión policial, callado y resignado sufrimiento de los vencidos frente a la ostentanción «cancioneril» en abrumadoras manifestaciones de los otros, miseria económica y desolador panorama intelectual. El libro está compuesto, por tanto, de retazos vividos de aquella historia de España, propia del sobresalto, del rumor subversivo y anhelante de cambio y de la censura acechante.

Se distribuye en cuatro capítulos o secuencias, hilvanados por la presencia más o menos pronunciada del propio Benet y la agobiante constancia del mísero ambiente, precedidos de una dedicatoria a Alberto Machimbarrena cuya identidad esconde Benet en las iniciales del nombre del amigo desaparecido, y un prólogo. El primero de ellos —«Ba-

rojiana»— está dedicado a tejer una estampa de las prolongadas tertulias que tenían lugar en la casa del novelista, que aparecen como único lugar de remanso en el panorama también «absurdo, brillante y hambriento» del Madrid cincuentón. Aprovecha Benet la presencia de Baroja para verter juicios de valor sobre la actitud impasible barojiana ante las múltiples modas literarias que se sucedieron vertiginosamente en España durante el primer tercio del siglo XX, así como su inmutabilidad ética y estético-literaria a lo largo de su prolongada vida y de sus más de cien volúmenes de creación artística. Expresa, asimismo, opiniones-conclusiones sobre su obra: «Toda su obra no es a la postre más que una incansable, tenaz y llevada hasta las últimas consecuencias labor de desmantelamiento de los ideales heroicos de la raza de gigantes que le precedió y que él tanto admiraba; pero nunca por oposición sino por sumisión a ella». Señala tambien la imposibilidad de incluir su narrativa en corriente literaria alguna y expresa el juicio que merece Baroja «para el oído moderno» no exento de un vaticinio sincero (o deseado): «Para el oído moderno Baroja es el mejor altavoz de toda la ridiculez de cierta retórica castellana, sobre todo la de sus contemporáneos; el más riguroso patrón con el que medir las ínfulas de la épica moderna, el Fiel Contraste de la novela española del siglo XX; y tal vez, también el tronco del que tendrán que partir las ramas de la narrativa que él mismo podó». En el segundo glosa la figura del pintor «Caneja, Juan Manuel», lo que le sirve para dar cuenta de la clandestinidad y la persecución política del Madrid del momento. «El Madrid de Eloy» es el más amplio y se distribuye en ocho apartados. Es, también, el más inconexo y, por ello, el más digresivo. A su vez, resulta ejemplar de ese panorama totalizador descrito con una actitud entre distendida y humorística: «En aquellos tiempos apenas había semáforos; como mucho se podía contar una docena de semáforos en el centro de la capital que desde luego no servían para regular el tráfico rodado porque, reducido al de los vehículos oficiales y del transporte público, no tenía la menor necesidad de ser regulado. Al parecer quien tenía que ser regulado era el peatón. A falta de semáforos en cada esquina del centro había un agente municipal (o guardia), con un uniforme un tanto colonial [...] provisto de un poderoso silbato a fin de alertar al peatón que intentara cruzar la calzada por un punto no debido; si el peatón, desoyendo el aviso, pretendía persistir en su empeño el agente no lo pensaba dos veces: abandonaba su puesto para perseguir al infractor, tomarle si era necesario por el brazo, obligarle a desandar el camino hasta conducirle al paso e imponerle como correctivo una sanción de una peseta, previa entrega del volante justificativo arrancado de un block que guardaba en el bolsillo de la guerrera».

Eloy es un personaje inconcreto, desdibujado y anónimo que aparece de improviso en el hilo del relato y desaparece de forma misteriosa. Pero es, asimismo, uno de esos personajes, unamuniano también, que sin ser representativos de la Historia de su época la hacen a diario. Es un españolito intrahistórico más que compartió con Benet aquellos tiempos de penuria y carestía.

El último capítulo lo dedica a «Luis Martín-Santos, un memento». Tampoco aquí la nostalgia se hace patente a pesar del título de la secuencia. Benet nos habla, desde aquel entonces, del amigo que conoció circunstancialmente en el Madrid de mitad de siglo, sin que el tiempo desde aquel ayer haya obrado en consecuencia. Ello le permite recorrer el ambiente que juntos compartieron sin necesidad de acudir a la nostalgia «me-

morística» y, a su vez, un cierto desparpajo expresivo que no tendría lugar si se hubiera situado en el hoy presente. Este capítulo, además, resulta ilustrativo para conocer algunas de las interioridades de *Tiempo de silencio,* por ejemplo personajes y lugares reales que le sirvieron de inspiración, al tiempo que da a conocer aspectos concretos de la formación intelectual del novelista desaparecido.

No queremos terminar esta reseña sin aludir a un aspecto estilístico de este escueto volumen que nos ha llamado la atención: sin ser un libro de Memorias, no excluye un cierto tono confidencial al que Benet nos tiene desacostumbrados como lectores. El vocabulario es próximo y la sintaxis fluida; de aquí la agilidad de su lectura. Pero Benet no ha olvidado totalmente su barroquizante forma de narrar, puesta de manifiesto con abundantes guiones con los que trunca el discurrir narrativo y con amplios paréntesis —alguno de los cuales ocupa más de una página— en los que encierra anécdotas, incisos y comentarios.

Con todo, en esta ocasión Benet nos ha dejado una obra en la que nos informa, desde su posición de testigo, cronista, amigo y sujeto, de un ambiente, de una década y de unos personajes con los que reconstruye un panorama generacional que discurrió en el Madrid de los años cincuenta. Muchas de las interioridades sociológicas de aquel Madrid, y notas biográficas propias y de otros personajes, sin este menudo volumen, hubieran quedado en el silencio del anonimato.

Juan José Fernández Delgado

Píndaro y la Biblioteca Clásica Gredos

Desde la primavera de 1977 hasta el invierno de 1985 han visto ya la luz más de setenta tomos de la Biblioteca Clásica Gredos, un singular proyecto editorial digno de los mayores elogios. ¿Qué significa, aquí y ahora, el hecho de que una firma como Gredos se haya propuesto agrupar en una colección cuanto de inolvidable y permanente atesoraron, desde sus orígenes y hasta el Medievo, las letras griegas y romanas? En principio, es un signo de valentía. La empresa aspira a la exhaustividad, y para ello se necesita una programación a largo plazo, con los riesgos económicos subsiguientes. Si, ade-

más, se pretende ofrecer al público unas versiones castellanas absolutamente fiables, así como unas introducciones y un aparato exegético tan rigurosos como asequibles al lector culto en general, la tarea adquiere unos niveles de complicación aún mayores.

Pues bien, en lo que atañe a los volúmenes ya publicados, hay que decir que Gredos ha resuelto con éxito las dificultades, dándonos una imagen muy fiel de los objetivos de su Biblioteca Clásica, cuya sección griega asesora Carlos García Gual, corriendo a cargo de la tutoría de Sebastián Mariner la sección latina. Advirtamos la importancia que tiene, para todo escritor en lengua castellana, el disponer de una colección completa de autores clásicos en versiones llevadas a cabo por los mejores especialistas y cuidadosamente revisadas, y el que en esas versiones se transcriban correctamente, de una vez por todas, los nombres grecorromanos, y el que esa colección se autodefina como *corpus* íntegro de las literaturas del mundo clásico.

Hay que alabar también la excelente presentación externa de la serie, factor en modo alguno despreciable, toda vez que no siempre aparecen unidas las respectivas calidades de continente y contenido. Todas las obras llevan al margen la numeración tradicional común a todas las ediciones del texto original, lo que hace localizable con precisión cualquier cita y facilita el manejo y utilización de la Biblioteca. La edición base de cada traducción es siempre la más autorizada y competente. Las introducciones constituyen un *status quaestionis* actual y ponderado de la materia o autor objeto de estudio, y van dirigidas al público culto en general, no al especialista. Glosarios e índices acompañan el texto, ayudando al lector a una mejor comprensión del mismo y sirviendo de complemento exegético a las notas a pie de página. Al final de los prólogos figura una bibliografía, puesta al día, pero no exhaustiva ni fatigosa, para facilitar pesquisas e investigaciones futuras. No hay detalle, en suma, que le falte a esta Biblioteca Clásica Gredos.

Citaré, como referencia de actualidad, los últimos volúmenes aparecidos: la *Constitución de los atenienses* de Aristóteles, al cuidado de Manuela García Valdés, constituye el tomo LXX; el LXXI es la *Farsalia* de Lucano, en versión de Antonio Holgado, y el LXXII *De República* de Cicerón, a cargo de Alvaro d'Ors; LXXIII y LXXIV son los dos primeros volúmenes de la *Historia antigua de Roma* de Dionisio de Halicarnaso, con introducción general de Domingo Plácido y versiones de Elvira Jiménez, Ester Sánchez, Almudena Alonso y Carmen Seco.

¿Títulos a destacar entre los que ya han visto la luz? La mayoría. Pero hoy quisiera referirme tan sólo a las traducciones en verso. Los epigramas helenísticos de la *Antología Palatina* constituyeron el volumen VII (Madrid, 1978) de la B. C. G., y fue Manuel Fernández-Galiano, príncipe de helenistas, el encargado de traducir e introducir el tomo. La versión de Galiano era rítmica, vulnerando la norma de la Biblioteca, que preceptúa sean en prosa las traslaciones. Otra excepción será una *Alejandra* de Licofrón, vertida en alejandrinos (en curiosa y perfecta adecuación del metro al rótulo de la obra) por el propio M. F.-G., que no tardará en salir de las prensas. Escapa también a la normativa el volumen XLVIII de la serie: una espléndida *Odisea* traducida en verso castellano por José Manuel Pabón, según sistema rítmico inventado por él. El LXVIII es una versión en ritmos libres de Píndaro llevada a cabo por Alfonso Ortega, profesor de la Uni-

versidad Pontificia de Comillas en Salamanca. A este último libro me referiré a continuación con algún detenimiento.

«A ningún traductor de una obra griega cuadrá más rectamente la afrenta de *traditore* que a quien se atreva a traducir a Píndaro» (Ortega, «Introducción general», p. 61). Hacia 1800 comienza Hölderlin en Tubinga su traducción de las *Píticas* del poeta tebano; tal vez haya sido esa versión el experimento literario más importante del pindarismo europeo. En España hemos tenido que esperar a 1984 para encontrar las dos traslaciones pindáricas al castellano más relevantes hasta la fecha: la de Ortega que nos ocupa (Madrid, Gredos, 1984, 386 pp.) y la de Pedro Bádenas y Alberto Bernabé (Madrid, Alianza Editorial, 1984, 312 pp.). En el volumen de la B. C. G. se incluyen las odas completas *(Olímpicas, Píticas, Nemeas* e *Istmicas)* y los fragmentos; el tomo de Alianza se limita a ofrecer las odas o epinicios en su integridad, sin los fragmentos, pero inserta a cambio un índice de nombres propios (pp. 291-308) del que carece la versión de Ortega. Ambos libros sitúan al comienzo de cada pieza pindárica una introducción parcial a la misma que centra el mito-núcleo del epinicio y su relación con el personaje celebrado por el poeta; estas introducciones son más largas en el libro de Bádenas y Bernabé, debido a que se contienen en ellas materiales exegéticos que Ortega ha preferido presentar al lector en forma de notas a pie de página.

Mientras que Ortega adopta un metro libre en su traducción, Bádenas y Bernabé utilizan la prosa. Por ello, y por la notable diversidad de sus resultados en castellano, ambas versiones son compatibles y no hay por qué elegir entre una o la otra, polemizando inútilmente. Muchos poetas hay en Píndaro, y cada traducción resucita una máscara distinta. Partiendo del conocimiento directo de la lengua griega —mínimo exigible que no siempre se cumple en España a la hora de verter al español autores helénicos— y de una expresión castellana limpia y decorosa, no es fácil condenar versión alguna por ausencia de méritos o virtudes.

La «Introducción general» de Ortega es un modelo del buen hacer filológico. Hay epígrafes para la vida del poeta, su educación y primeras obras, Píndaro en Sicilia, plenitud literaria, el mundo histórico de Píndaro, la lírica coral, los Juegos, la obra pindárica, los elementos de su poesía, la *Weltanschauung* de Píndaro, su lengua y estilo, su métrica, la transmisión del texto y la supervivencia del poeta de Tebas. En páginas 62-63 se incluye una tabla cronológica de los epinicios (aportada también por Bádenas y Bernabé en su edición, p. 35). La lectura del estudio preliminar de Ortega resulta, en fin, plenamente satisfactoria. Con estilo elegante y claro, el profesor de Salamanca nos dibuja en la mente una imagen nítida y sugestiva del hombre que compuso aquel verso inmortal, «¡Sueño de una sombra es el hombre!» *(Píticas,* VIII, 96), que resonaría más tarde en un célebre parlamento del Próspero shakespeareano y, aún más tarde, en labios de un investigador privado llamado Spade al final de *El halcón maltés.* Que no es poco ofrecer imágenes ajustadas en esta película borrosa que amenaza con disolvernos y que algunos, paradójicamente, se obstinan en llamar «cultura». Bien por Alfonso Ortega y por su prólogo comedido y exacto. (La traducción de Bádenas y Bernabé va también precedida por valioso texto introductorio, citándose con detalle las diferentes traducciones de Píndaro al español en pp. 29-30).

Píndaro es la clasicidad, el Partenón y sus metopas. De eso no cabe duda. Y, sin

embargo, a mí, que siempre he apostado por lo clásico, Píndaro no me gusta nada. También el clasicismo puede ser grandilocuente y enfadoso. El autor de los *Epinicios* pretende que el lector lo siga en sus monumentales digresiones y, para colmo, finge no sé cuál actitud sagrada o numinosa que me resulta desagradable. Pero ni Píndaro ni Alfonso Ortega tienen, desde luego, la culpa de este rechazo mío, a todas luces inconfesable.

Luis Alberto de Cuenca

Una novela histórica*

La Guerra de la Independencia ha servido de marco a varias narraciones publicadas en nuestro país en los últimos años: la meritoria *Pamela* de Joan Perucho (1983), una novela corta de Fernando Díaz-Plaja titulada *Miguel, el español en París* (1985), tan desafortunada como bellamente impresa, que desborda en su cronología el ámbito de la guerra; *Yo, el Rey,* la laureada obra de Vallejo-Nájera (1985), y, cerrando provisionalmente esta relación, *El bobo ilustrado,* del polifacético Gabriel y Galán. Todos estos autores, salvo Díaz-Plaja, resisten con éxito la tentación de secundar a los grandes modelos de nuestra narrativa histórica: sea la epopeya *garbancera* de don Benito Pérez Galdós, sea el individualismo voluntarista y cínico de los héroes de Baroja.

Es cierto, no obstante, que a la obra de Gabriel y Galán se le podría atribuir una remota influencia barojiana. Como en las aventuras de Aviraneta, en *El bobo ilustrado* se ventila fundamentalmente un conflicto entre el individuo y su época, que presiona al personaje a través de su conciencia social y de unos acontecimientos políticos extraordinarios, que requieren de él una respuesta perentoria. La coincidencia termina ahí, porque ni la estructura de este relato ni la actitud de sus personajes ante el momento histórico guardan relación con el modelo barojiano.

Protagonizan esta obra un aristócrata madrileño, el marqués de Monteyermo, y un oscuro funcionario, redactor de la *Gaceta de Madrid,* llamado Pedro de Vergara, hombres ambos de ideas ilustradas y vinculados de distinta forma al aparato del poder. La

* *José Antonio Gabriel y Galán,* El bobo ilustrado, *Tusquets Editores, Colección Andanzas, Barcelona, 1986.*

acción salta de uno a otro personaje, en capítulos alternos, y discurre entre los días anteriores a la llegada de José I a Madrid y el éxodo josefino tras la derrota francesa en Bailén, es decir, entre mediados de julio de 1808 y los primeros días de agosto. Hay, por tanto, un desdoblamiento del protagonismo de la obra, que no se resuelve hasta el final del libro con el encuentro de los dos personajes, y del propio papel del narrador, compartido por el autor y por Monteyermo. Tras ese doble plano de la narración, el Madrid de julio de 1808 actúa como marco escénico y como desencadenante de una situación límite en la vida de los protagonistas. El autor sabe *insinuar* el entorno histórico de sus personajes sin avasallar al lector con referencias eruditas —vicio bastante común en este tipo de narraciones— y a la vez dando vida, con gran finura, a un Madrid cotidiano de finales del Antiguo Régimen. Esa trivialización de unas fechas llamadas a figurar en los grandes fastos nacionales hace que las situaciones resulten más próximas y creíbles y que la novela cobre interés y realismo.

A la fascinación por lo cotidiano se añade un tratamiento naturalista de la España de la época. No se puede decir metafóricamente que el autor cree una atmósfera histórica. Sobre los personajes de esta obra pesa, materialmente, una atmósfera densa y viciada, literalmente irrespirable, que se va apoderando de la ciudad a lo largo de esos veinte interminables días de julio: el asfixiante calor, la falta de higiene, la transpiración humana, las miasmas del perro muerto, y, cómo no, esa *mierda* que constituía una de las señas de identidad de la vieja Corte española y de la que se nos habla con alguna delectación al comienzo del capítulo 9. Tampoco faltan el polvo, los muladares, los pozos negros, los mendigos cubiertos de llagas.

Lo orgánico y lo escatológico tienen, pues, una presencia ostensible en esta obra, y vienen a sugerir un gran conflicto cultural: una imagen estereotipada de la España tradicional, inspirada en Goya y en la literatura romántica, opuesta a la cultura racionalista de los personajes principales y a un cierto proyecto de modernidad, de origen transpirenaico, que intenta llevarse a la práctica a partir de 1808. Ante este litigio entre tradición y progreso, o, si se prefiere, entre lo nacional y lo foráneo, los dos protagonistas actúan fuertemente condicionados por sus circunstancias personales. Como otros aristócratas españoles, el marqués de Monteyermo abraza la causa josefina en el convencimiento de que la nueva dinastía acometerá con mesura las reformas que, a su juicio, requiere el país. Pero, epicúreo y bisexual, Monteyermo es además la expresión petroniana de la crisis del Antiguo Régimen, la conjunción, por tanto, de un tibio compromiso social y de una actitud agónica ante lo porvenir. El otro héroe de la novela, don Pedro de Vergara, responde cabalmente a las características del funcionario godoísta: formación ilustrada, espíritu aburguesado, adhesión al poder establecido, es un hombre abocado al colaboracionismo, como lo fueron casi todos los de su especie. La ruptura de su entorno doméstico, tras el comienzo de la guerra, desata en él una profunda crisis personal, que le lleva a una extraña ensoñación erótica y a la búsqueda de una salida airosa a su ambigüedad política. Se trata más bien de un antihéroe, muy en sintonía con la sensibilidad del lector contemporáneo.

La novela de José Antonio Gabriel y Galán está admirablemente escrita y aventaja a las arriba citadas en dominio de la época y en capacidad de evocación histórica. En cambio, es obra menos inspirada, menos *redonda,* que la *Pamela* de Perucho. Su tra-

ma avanza con fluidez, pero se resuelve con cierta dificultad en una intriga política poco convincente, destinada a forzar el encuentro de los protagonistas. Finalmente, la imagen del rey José I que nos ofrece Gabriel y Galán se ajusta bastante a la personalidad que refleja su patética correspondencia con el emperador: benéfico, lleno de buenos propósitos, pero falto de carácter y reducido a la impotencia por su hermano menor. Hay un fondo de justicia en esa desmitificación de la figura del rey José. Su recuerdo se ha visto salpicado durante generaciones por la barbarie de los generales franceses, mientras las cartas de *El Deseado* felicitando al emperador por sus éxitos en España se beneficiaban del silencio de aquellos que han modelado la memoria de nuestro pueblo.

Ojalá, pues, que no sea ésta la última incursión del autor en el campo de la novela histórica.

Juan Francisco Fuentes

El Cancionero Moderno de Obras Alegres

La publicación de textos eróticos españoles reviste aún caracteres de una cierta clandestinidad, si nos atenemos a la escasez y relativa disponibilidad de los libros que van apareciendo.[1] Este sombrío panorama editorial contrasta con la riqueza de nuestro venero erótico, que permanece desconocido para el gran público y provoca fuera de nuestras fronteras la impresión de un país poco dado a la festiva exaltación de los sentimientos.

[1] *La mayoría de los textos publicados se tiran en corto número de ejemplares, en ediciones de selecta bibliofilia: las excelentes ediciones al cuidado de Luis Montañés;* Las novelas en verso de Cristóbal de Tamariz, *Homenaje a Rodríguez Moñino, Gisa Ed., Madrid, 1975, Col. Torculum, VII; la* Carajicomedia, *Gisa Ed., Madrid, 1975, Col. Torculum, IV;* Jardín de Flores *de Fray Melchor de la Serna y otros, Gisa Ed., Madrid, 1977, Col. Torculum, VII; la lujosa edición de las* Fábulas Futrosóficas, *Crotalón, Col. El frailecillo de haba, Madrid, 1984. Otros títulos aparecieron en ediciones más asequibles: la reimpresión del* Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa, *Akal, Madrid, 1974; la magnífica* Floresta *de Alzieu, Lissorges y Jammes;* Poesía erótica del Siglo de Oro, con su vocabulario al cabo por el orden de a.b.c., *France-Iberie, Recherche, Université Toulouse-Le Mirail, 1975; los clásicos de la poesía erótica publicados en la Colección de Autores Festivos de Ediciones Siro,* El Jardín de Venus, *Madrid, 1976;* Poesía erótica, siglos XVI-XX, *Madrid, 1977;* Arte de las Putas, *Madrid, 1977. Otras colecciones presentan textos eróticos de procedencia no necesariamente hispánica: Papeles Secretos, la oportuna reimpresión de casi toda la colección Barbadillo (Akal); la más perdurable Sonrisa Vertical que publica textos de autores contemporáneos.*

Casi todos los estudiosos de la literatura erótica europea dedican un reducido espacio al desarrollo de este género en España; la misma dificultad hallará el interesado en esta materia, para localizar títulos españoles en las bibliografías de uso más conocidas.[2] Es por ello que cuando aparece una obra tan significativa como el *Cancionero Moderno de Obras Alegres* en edición asequible (Visor, Madrid, 1985) el lector recupera la esperanza de que un día se rescate este aspecto tan menospreciado de nuestra lírica.

La dispersión y el carácter fragmentario de la producción erótica española han favorecido secularmente su ubicación en *Cancioneros* que van recopilando las nuevas obras, a la vez que «arrastran» las ya publicadas. Composiciones poéticas teñidas de una leve obscenidad ocupan parte del *Cancionero General* o el *Cancionero de Baena,* más tarde reunidas en el *Cancionero de Obras de Burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519),[3] tal vez la primera antología de erótica que con este exclusivo motivo se publica en España. La boga cancioneril experimentó un fuerte empuje en el siglo pasado y así aparecen sucesivamente, el *Cancionero Verde* (Sevilla, 1835?), la reedición del *Cancionero de Obras de Burlas...* (Londres, Pickering, 1841) a cargo de Luis Usoz y Río, otra nueva edición de este cancionero debida a Lustonó, en 1872; la *Venus Retozona* de Amancio Peratoner (1872), el *Cancionero Moderno de Obras Alegres* (1875?), la *Venus Picaresca* (1881), y ya en este siglo el *Cancionero de Amor y de Risa* compilado por Joaquín López Barbadillo (1917).

De la obra que nos ocupa dice C. J. Cela, «Se trata de un librillo más curioso que solvente del que, en todo caso, interesa la fecha, aunque la atribución de las poesías que contiene sea un tanto dudosa».[4] En el pie de imprenta de la edición original el libro presenta la data de 1875, London, Spiritual, Picadilly, 87, w, fecha y lugar de impresión evidentemente falsos, como es costumbre en muchos libros impresos «sous le manteau». Algunos estudiosos —Cela entre ellos— proponen Sevilla como lugar de impresión. Alzieu, Jammes y Lissorges sólo indican que la obra no fue publicada en Londres y atribuyen la responsabilidad de su edición a la «Sociedad de Bibliófilos Andaluces». Bardón, que describe la obra como «composiciones poéticas libertinas del siglo XIX», la supone publicada en Sevilla por el marqués de Jerez.[5] A este respecto, podemos aportar un dato, tal vez novedoso, y que reflejamos, dado el interés que parecen suscitar la fecha y lugar de impresión del *Cancionero Moderno...* Se trata de una nota manuscrita hallada por el bibliófilo Manuel Ruiz Luque y que amablemente me dio

[2] *Sólo una escueta referencia a* La lozana andaluza *y a* De Sancto Matrimonio *en la obra de Paul Englisch,* Geschichte der erotischen Litteratur, *Stuttgart-Berlin, 1927. Otra mención muy breve a la erótica española en los* Uncommon Books *de Ashbee* (Index Librorum Prohibitorum. Bio-biblio-iconographical and critical notes on Curious, Uncommons and Erotic Books, *London, 1877, p. xxxi). Tampoco en las obras de Lo Duca, Montgomery Hyde o la muy reciente de Kearney* (A History of Erotic World Literature, *London, MacMilland, 1982) aparecen referencias de interés para España. El panorama es muy similar respecto a las bibliografías de erótica más conocidas (Apollinaire-Fleuret-Perceau, Hyn-Gotendorf, Gay, Rose, Stern-Szana...).*

[3] *En Francia el* Cabinet Satyrique ou Recueil des vers piquans et gaillards de ce temps, *Paris, 1618, viene a desempeñar el mismo cometido de nuestro* Cancionero de Obras de burlas... *Hubo otras obras de parecido fuste en Italia e Inglaterra.*

[4] *Cela, C. J.,* Diccionario Secreto, *II, 2.ª parte, p. 529.*

[5] Catálogo de la librería de D. Luis Bardón, *1960, n.º 43, p. 162. Es del todo improbable que el marqués de Jerez estuviese por esta labor, en cuyo caso habría sido impreso por Rasco. Los ejemplares que hemos visto no pertenecen, con seguridad, a las prensas del cuidadoso impresor sevillano.*

a conocer. La nota se encontraba entre las páginas del *Infierno Villalonga,*[6] una de las rarísimas bibliografías de erótica publicadas en España. El libro describe la colección de obras eróticas del bibliófilo palmesano Antonio de Villalonga, que poseía un ejemplar del *Cancionero Moderno...* Textualmente indica la nota: «N.° 27. La imprenta es imaginaria. Este libro fue impreso en Madrid y no en 1875 sino posteriormente, por Ricardo Fe, hacia 1890». Nosotros no afirmamos ni negamos tal posibilidad aunque un sencillo cotejo con los tipos que utilizaba Fe por esa época podría añadir luz sobre la cuestión. En todo caso, diremos que el resto de las observaciones sobre otros ejemplares del *Infierno* que contiene la misma nota revelan la mano de un «connaisseur».

El otro aspecto al que se refiere Cela, las dudosas atribuciones de los poemas, es quizás la más interesante. El extenso poema «La Reconciliación» aparece en el *Cancionero* con la firma de José Iglesias de la Casa, sin que el compilador indique su carácter de atribuido. Con el título de «Perico y Juana» figura la misma composición con leves variantes en *Cuentos y poesías más que picantes,* esta vez atribuida a Iriarte. El soneto que comienza «Estaba Lisis en campal batalla...» *(Cancionero,* p. 67) de Fray Damián Cornejo, aparece con variantes respecto del manuscrito (B. N. M., Ms. 5566) en el v. 12:

Ms.: «Si con amor adarme no hay de seso».
Cancionero: «Que en realidad es caso muy avieso».

También se introducen algunos cambios terminológicos en los versos 4 y 6. Este mismo poema lo da como anónimo Lustonó en su edición del *Cancionero de Obras de burlas...*

Otras atribuciones dudosas son las referidas a Quevedo. De los nueve sonetos incluidos al menos seis son de polémica autoría. Citamos los primeros versos y su procedencia de la tradición manuscrita e impresa.[7]

— «Estaba una fregona por Enero...» *(Cancionero Mod.,* p. 102). Incluido en: Ms. 263 (Bib. Clasense, Rávena), n.° 36 // Ms. 3.913 (B. N. M.), f. 37 // Foulché-Delbosc, *136 Sonnets,* n.° 32 // *Cancionero de Obras de burlas...,* ed. de Lustonó, p. 130 // Alzieu et al, *Floresta...,* p. 60.

— «Estábase Teresa de Locia...» *(Cancionero Mod.,* p. 104) incluido en Ms. 3.913 (B. N. M.), f. 25 v. // Foulché, *136 Sonnets,* n.° 33 // Lustonó, *Cancionero...,* página 141 // Alzieu et al., n.° 118.

— «A consentir, al fin, en su porfía...» *(Cancionero Mod.,* p. 105). Incluida en: Ms. 263 (Rávena), n.° 37 // Ms. 3.915 B. N. M., n.° 15 // Ms. 3.913 B. N. M., f. 34 v. // Foulché, *136 Sonnets,* n.° 26 // Lustonó, *Cancionero,* p. 140 // Alzieu et al., n.° 62. Este soneto lo atribuye Luis Montañés a Fray Melchor de la Serna.

— «De cierta dama que a un balcón estaba...» *(Cancionero,* p. 106). Incluido en: Ms. 3.913, B. N. M., f. 24 v. // Foulché, *136 Sonnets,* n.° 45 // Lustonó, *Cancionero...,* p. 139 // Alzieu et al., n.° 117.

[6] *Bruner y Prieto, F.,* Infierno de la biblioteca Villalonga: icono-bio-bibliografía de las obras que componen esta colección..., *Palma de Mallorca, 1923.*

[7] *Seguimos aquí el excelente índice topográfico de Luis Montañés incluido en el* Jardín de Flores, *Col. Torculum, VII, Gisa Ed., Madrid, 1977.*

— «Primero es besalla y abrazalla...» *(Cancionero Mod.*, p. 107). Incluido en: Ms. 263, Rávena, n.º 2 // Ms. 3.915, B. N. M., n.º 13 // Ms. 3.915, B. N. M., f. 45 // Foulché, *136 Sonnets,* n.º 7 // Lustonó, *Cancionero...*, p. 134 // Alzieu et al, p. 11. Atribuido a Fray Melchor de la Serna por L. Montañés.

— «Alzó Venus la falda por un lado...» *(Cancionero Mod.*, p. 108). Incluido en: Ms. 3.913, B. N. M., f. 36 v. // Foulché, *136 Sonnets,* n.º 47 // Alzieu et al, p. 71, nota.

En todas las fuentes manuscritas o impresas que reseñamos estos sonetos aparecen como anónimos, salvo los atribuidos a Fray Melchor de la Serna. A Góngora se le endosa, sin mayor fundamento, la letrilla «Soy toquera y vendo tocas» (pp. 159-160) y al «Racionero Francisco Porras de la Cámara» el soneto «Casó de un arzobispo el despensero...» (p. 162), reproducido por Alzieu et al. con algunas variantes en su *Floresta,* p. 211, nota.

La temática de la poesía erótica española no difiere en esencia, del resto de Europa, a no ser por el tratamiento que nuestros vates aplican a sus siempre recurrentes argumentos. A este respecto, ofrece el *Cancionero Moderno...* una variada gama de registros con un nexo común: el recurso al humorismo. Este rasgo, no siempre presente en la lírica galante europea, es consustancial a nuestra poesía erótica. Tal vez la utilización del chiste como elemento aglutinante del cuerpo del poema, no tenga otra función —implicaciones psicoanalíticas aparte— que la profilaxis: conjurar por medio de una risotada lo que, dicho de otro modo, provocaría estupor. Podría hablarse de «comicidad basada en cuestiones sexuales más que de poesía erótica en sí» como apunta acertadamente Díez Borque,[8] aunque algunos de los poemas de ésta y de otras antologías mantienen un razonable nivel de calidad literaria.

Encontramos en el *Cancionero...* desde el sonoro ditirambo «Al pecho de Corila» (J. N. Gallego) hasta un conato de erotismo sociológico, a cargo de Vargas Ponce en «Lo que es y lo que será».[9] La impotencia, otro de los caballos de batalla del género, está representada aquí en los poemas de Camargo de Zárate y el Licenciado Horozco que «por vía de diálogo» razona con una dama sobre los efectos de tan fastidioso como frecuente trastorno. Una apología del onanismo en dos tiempos («La Primera Paja» y «Alguna vez») debida a la pluma de Ventura de la Vega sitúa al lector ante el bíblico pecado, en una época en que la «mansturbación» era considerada como causa de «consunción dorsal, alteraciones del corazón, tisis pulmonar (bajo todas sus formas), apoplegia, induración, reblandecimientos...» y todo un elenco de males capaces de disuadir al más aguerrido libertino.[10] También Ventura de la Vega canta los placeres de Sodoma en «Retaguardia» y la atávica postura «more ferarum» recibe oportuno tratamiento —rebautizada como «a salto de mata»— en un jocoso poema que titula «Paso de carga». Por lo demás, aparecen los sempiternos cuernos, los celos, y otros tópicos de la literatura galante española.

[8] Poesía erótica, siglos XVI-XX, *ed. de J. M. Díez Borque, Ed. Siro, Madrid, 1977, p. 41.*

[9] *Este poema guarda cierta similitud temática con* Los perfumes de Barcelona, *un librillo que circuló anónimo en el siglo pasado.*

[10] *Confrontar al respecto las obras de Tissot, Descuret, Doussin-Dubrenil...*

Tiene el *Cancionero Moderno,* frente a tantas carencias, una cualidad distintiva: su voluntad de popularizar. La idea de coto vedado que presidía la publicación de otros cancioneros —casi siempre arropados por un espíritu bibliofílico— comienza a romper inaugurando una nueva era para la erótica española que ocupa los últimos años del XIX y el primer tercio del siglo presente. Algunos hispanistas recogen el testigo de los bibliófilos y se lanzan a la publicación de excelentes ediciones críticas pero nuestro venero erótico sigue ya otra trayectoria, desde Cubas, Gómez Carrillo o Rivas hasta la «worthless pornography» del inefable Víctor Ripalda.

José Antonio Cerezo Aranda

Antología de la poesía mexicana moderna[1]

Habría que recordar la impresión que en el joven Octavio Paz produjera el extraño departamento de Xavier Villaurrutia («un set de Cocteau en *La sangre de un poeta*») para tener una imagen del lugar donde un grupo de rebeldes diera forma a la *Antología de la poesía mexicana moderna,* piedra de escándalo que sacudió la conciencia literaria nacional en aquel apacible 1928. Habría que interrogar los sonámbulos muros del departamento de la calle Brasil, 42 para despejar dudas acerca de las «tórridas» sesiones donde se decidió, con higiénica arrogancia y arbitrario arrojo, cuál era la tradición que reclamaban, en quiénes era honroso reconocerse, qué poemas merecían una lectura afín a su temperamento.

Mucho se ha especulado acerca de la paternidad de la *Antología,* aunque es un consenso convenir que su mentor principal fue Jorge Cuesta —«un joven de 24 años a quien

[1] *Cuesta, Jorge.* Antología de la poesía mexicana moderna, *Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.* [Presentación *por Guillermo Sheridan; Apéndice:* Una antología que vale lo que «Cuesta»; Prólogo *de Jorge Cuesta. Autores incluidos: I) M. J. Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo y Rafael López; II) Efrén Rebolledo, Juan José Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes; III) Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.]

sus propios detractores tenían por excepcionalmente talentoso»— acompañado de Xavier Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Torres Bodet y González Rojo: un sector importante de la generación que se dio en llamar *Contemporáneos*. No faltaron los malintencionados que acusaron a Cuesta de ser el «chivo expiatorio» y/o «perro de presa» de sus compañeros, tampoco quienes descargaron en él toda una batería de críticas y resentimientos (llegando, incluso, a dudar de su existencia física). Lo cierto es que en la primera edición de la *Antología,* publicada el mismo 1928, el nombre de Cuesta apareció en la portada, anunciando la autoría del prólogo y de los comentarios dedicados a los poetas incluidos.

Y bien, ¿qué tenía de particular el libro de Cuesta en un medio tan inclinado a la proliferación de antologías como era el México post-revolucionario de los años 20? Convendría recordar, como botón de muestra, *Los poetas nuevos de México* [2] de Genaro Estrada, antología animada por el más puro espíritu conciliador y ecuménico. De ella dijo Torres Bodet:

> Gozaba de una autoridad que, en ocasiones, nos parecía proceder mucho más de una prescripción del gusto que del mérito intrínseco de los textos recopilados. Pretendíamos revisarla, modernizarla y, con palabras de Reyes, apuntalar nuestras simpatías merced a la ostentación de nuestras diferencias. [3]

Mucha polémica se hubiera ahorrado si los críticos de entonces —obnubilados aún por el deslumbramiento ante los dioses mayores de la lírica mexicana— hubieran tenido la valentía de comprender los criterios de Cuesta y sus amigos: la ausencia tan reprochada de Gutiérrez Nájera, la valoración de los poemas «menos interesantes» (según el gusto oficial) de Amado Nervo y Manuel José Othón, y la agravante presencia mayoritaria de los *Contemporáneos* (en casi un 45 por 100) se explican menos por un afán de propaganda mutua que por la voluntad de depurar con rigor la excesiva floresta lírica mexicana, enmendando la plana a numerosas antologías (como la mencionada de Estrada) cuyos criterios selectivos fueron duramente cuestionados. Dice Cuesta:

> Muchos nombres dejamos fuera de esta antología. Incluirlos en ella habría sólo aumentado pródigamente el número de sus páginas y el orgullo de su índice. La poesía mexicana se enriquece con poseerlos; multiplica, indudablemente su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos. Su presencia en ella o ni le habría hecho adquirir nada nuevo o habría perjudicado la superficial coherencia que quiere, para su diversidad, el rigor tímido que la ha medido.[4]

De modo que jamás habría comulgado con la frase de su compatriota Gabriel Zaid según la cual una antología debe aceptar «los lugares comunes y los poemas de omisión imperdonable»,[5] y esto porque Cuesta descreyó del valor que suelen ostentar algunos

[2] *En aquel momento las antologías más prestigiosas en circulación eran las de Castro Leal, Toussaint y Vásquez del Mercado:* Las cien mejores poesías mexicanas *(Porrúa, 1914); la atribuida a Toussaint:* Antología de poetas modernos de México *(Cvltvra, 1920); González Martínez y Fernández Granados:* Parnaso de México, antología general de poetas mexicanos *(Porrúa, 1921). La editorial Cvltvra publicó además la* Antología de poetas muertos en la guerra, *de Castro Leal y Requena Legorreta y la* Antología de la versificación rítmica *de Henríquez Ureña.*

[3] *Citado por Sheridan (ver nota 1), pp. 11-12.*

[4] *Cuesta, Jorge.* Prólogo *(ver nota 1), pp. 39-40.*

[5] *Citado por Sheridan (ver nota 1), p. 27.*

poemas en virtud de su representatividad en el interior de una escuela o grupo. Abogó, más bien, por la superación de esas escuelas (que dependen de la precariedad de la historia) y por la independencia del poema respecto de la obra y de la biografía del autor: «arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee».[6]

La *Antología* no es más que una lectura selectiva y cuidadosa de la tradición moderna mexicana hecha a la luz del gusto de los *Contemporáneos:* si rechazan el misticismo del segundo Nervo es para rescatar al olvidado (y «sincero») poeta de *Los jardines interiores;* si lamentan la falta de sensualidad en Salvador Díaz Mirón, valorizan en cambio «el nuevo verso como unidad prosódica pura», añadiendo que el carácter descriptivo (que caracteriza cierta porción de su obra) se evidencia de manera feliz en el joven poeta Carlos Pellicer: las virtudes del alumno aventajado justifican al maestro. En cuanto a la abrumadora presencia de los *Contemporáneos,* nos es dado decir que cuenta con el inconveniente de no mostrarnos sus obras de madurez, lo que no es lamentable en poetas como Carlos Pellicer o Salvador Novo, quienes escribieron en juventud sus más deslumbrantes poemas (no creemos que sea una coincidencia el que sean, a la vez, los más cosmopolitas), pero sí en autores como José Gorostiza, quien aún no había escrito *Muerte sin fin,* poema capital de la lírica hispanoamericana, o el sonámbulo Xavier Villaurrutia, quien probablemente estaba rumiando los turbadores poemas de *Nostalgia de la muerte.*

En una esclarecedora *presentación,* el estudioso Guillermo Sheridan hace hincapié en el magisterio (tanto crítico como poético) que Juan Ramón Jiménez ejerciera sobre los *Contemporáneos,* especialmente en Villaurrutia, Gorostiza y Gilberto Owen, lo que —según Sheridan— explica la abrumadora presencia de calificativos tales como «limpidez», «buen gusto», «pureza», «perfección», «elegancia» y otras expresiones propias de la valoración juanramoniana. Este aspecto es aplicable con toda propiedad al filtro antologador:

> La *antología* reconsidera aquella producción poética previa cercana a ese ideal y no disimula su entusiasmo cuando se afinan en las obras de quienes consideraron sus maestros nacionales: González Martínez, Tablada y López Velarde. [7]

Poca aceptación, enérgico rechazo y una serie de malentendidos polémicos causó esta ya lejana *Antología.* Ahora, sesenta años después y gracias a la diligencia editorial del Fondo de Cultura Económica, podemos recorrerla con desapasionamiento y ver con claridad que la apuesta de los *Contemporáneos* fue ganada, no sólo en el terreno polémico (de ello da fe el apéndice, donde se reproduce parte de la querella periodística y epistolar) sino en el estrictamente poético. Autores como los mencionados Nervo, Othón y Díaz Mirón, además de González Martín (del que no aparece su previsible «Tuércele el cuello al cisne...»), Rebolledo, López Velarde y Alfonso Reyes son capaces de acceder a nuestra sensibilidad gracias a esta insustituible antología. No es exagerado afirmar que allí se nutre el magma de una de las versiones más fértiles de la tradición lírica

[6] *Cuesta, Jorge.* Prólogo *(ver nota 1), pp. 39-40.*

[7] *Sheridan, Guillermo.* Presentación *(ver nota 1), p. 19.*

hispanoamericana, sólo ahondando en ella nos asombraremos como el joven Octavio Paz cuando entró por primera vez al departamento de Villaurrutia y lo vio rodeado de un extraño y sobrecogedor vacío, como quien ingresa de pronto a las imágenes de una película de Cocteau y no sabe cómo hallar la puerta de salida.

Eduardo Chirinos

Carlos Sahagún y el predominio del oficio poético

Nacido en Onil (Alicante), en 1938, Carlos Sahagún, para los amigos de articular la historia por uso o abuso de *generaciones* superpuestas, así como para la *crítica especializada,* corresponde a las denominadas «de posguerra», más concretamente a la de «los años 50» y, dentro del paréntesis y la fatiga, a lo que José Olivio Jiménez denominó «promoción del 60», aunque todo lo anterior, en ocasiones, pueda difuminarnos los diversos modos éticos o estéticos de un autor determinado, sobre todo teniendo en cuenta la diáspora, las no romas frivolidades del momento, así como la vehemencia sin contenciones de cierta dialéctica usada por otros con tal de «être á la page», como se decía por el filisteo o el ignaro epígono.

Así, dos años después de haber acompañado a Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez y José Angel Valente en la selección *Poesía Ultima,* de Francisco Ribes, Carlos Sahagún es el más joven —y cierra el volumen— de los poetas antologados por Leopoldo de Luis en la primera edición de *Poesía Social.* Es Claudio Rodríguez el único de los cinco seleccionados por Ribes que no aparece (creemos que voluntariamente) en la ya famosa antología de Leopoldo de Luis, aunque a primera vista puedan notarse paralelismos entre la obra de Rodríguez y la de Sahagún. Incluso se llegaron a ver reminiscencias del primero en la obra de Carlos Sahagún, aunque personalmente me incline por connotaciones biográficas: además de ser licenciados en Filosofía, rama de Filología Románica, trabajan durante un período como lectores de español en universidades inglesas y mantienen una estética parecida y el mismo gusto poético. Por otra parte, son buenos lectores de Cernuda y de los poetas ingleses, aunque en la trayectoria de Sahagún veamos, ahora sí, reminiscencias (depuradas por reincorporación)

de Neruda y Vallejo, además de un estilo basado en el eneasílabo y el endecasílabo blancos.

Desde luego, para Sahagún, superada la etapa de pobreza idiomática sin mendicidad que supuso el tremendismo de cierta poesía social, mantiene su vigencia una temática cívica o comprometida basada sobre todo en los lugares situados dentro de su infancia y adolescencia. Heredero de Machado —no deudor de su estilo— busca la sencillez para construir una poesía diáfana, por cuyas vetas siempre tiene importancia «no lo que se dice, sino cómo se dice». La imagen y la catacresis tienen por tanto más importancia que el tropo. De tal modo que, para bien o para mal, nombrar es no perder la capacidad de asombro, prefiriendo la sorpresa al misterio y la emoción contenida (controlada) a intuiciones de retórica oscura. La *Poesía Social* existió (mal que pese a alguno de sus cultivadores) pero, además de separar «las voces de los ecos», también deben apartarse de la madeja muchos de los congregados a un festín que en principio parecía fácil y terminó por ser grotesco dada la calidad de algunos zafios. Eso ocurre siempre e incluso volverá a ocurrir cuando se «inventen» la «poesía» neurovegetativa, arterial o linfática.

Por algún sector se ha querido ver la existencia de profesores-poetas (o poetas-profesores) y de tal cuadriculado no se libró Sahagún. Creo que un poeta tiene derecho a ser no ya profesor, sino astronauta, o mangante, siempre que su poesía esté hecha con autenticidad. No creo exista una poesía «de profesor» y de existir bodrio semejante creo se asemejará a algún programa electoral de los muchos paridos últimamente. Claro que hay quien puede hablar con más bestias que Lorenz convirtiéndose así en mucho más perrito de Pavlov, condicionándose a antojo.

Siento muchísimo que, para el comentario de este libro,[1] no pueda contar con la ayuda de mi amigo «el proscrito» y, como hace tiempo, tenga que vérmelas con una lectura en solitario, aunque también es cierto que en algunos casos me ha molestado su costumbre herética de colocar jazz para comentar poesía (además de otras aberraciones de mi, por otra parte, respetado, comentarista heterodoxo). La verdad es que ha tomado vacaciones porque dice que está harto de errores de imprentero, aunque en realidad está leyendo a Quevedo y otras obsesiones.

Para contrastar pareceres, me recomendó ciertos prólogos de algunas antologías que no recuerdo, algún comentario del año 57 (cuando Sahagún obtuvo el «Adonais»), otros del 60 (poco después del «Boscán») y gacetillas critiqueras referentes a este volumen que en su día consiguiera el «Provincia de León» (1978) para ser suertero en el doblete con el «Nacional de Literatura» (1980).

En realidad no he rebuscado cronicones de antaño, sino relecturas de *Profecías del agua, Como si hubiera muerto un niño* y *Estar contigo,* hasta recalar en este *Primer y último oficio* de Carlos Sahagún: la poesía plagada de autenticidad en todo momento.

Si antes me refería a una temática basada en lugares situados al límite de la memoria como suelen ser la infancia y la adolescencia, este libro, como los anteriores, no deja aparte dichos temas, aunque

[1] *Carlos Sahagún,* Primer y último oficio, *El Bardo, Barcelona (segunda edición).*

todo está decididamente en orden
menos mi propia vida

versos de un pórtico que va a situarnos, también, en un retorno cernudiano hacia una soledad sin demarcación en mascarillas con olor a moralina insípida. Existe en Sahagún esa desesperanza sin el rencor obsoleto de quienes buscan todavía un Leopardi que viajara «A la recherche du temps perdu», cuando en una calma después de tempestades lo mejor es no desvariar pensando en la unicidad del fenómeno, a pesar de que el pájaro gorjee y la gallina regrese al camino.

Existe un *oficio* en la obra de este poeta siempre denso desde su primer a su último libro que cada día se fue depurando, pese a sus pocas entregas, sin duda debidas más a exigencias de autocrítica que a vaguerías, a decir cuando se tiene que decir y no rellenar papeles a diario. (El hecho no es único, por otra parte, entre los cinco seleccionados por Ribes, que incluso así parecen hacer un «frente común» y alejarse de las *simpáticas* y alegres gallofas producidas en numerosas danzas anteriores o posteriores.)

Existe también, dentro de esa coherencia libre que todo poeta mantiene a lo largo de su obra, pese a cambios más biológicos y autobiográficos que ideológicos o estéticos, un deambular por el filo de la razón inexplicada. Decía Vitier que «nada es menos razonable que la razón al estado puro» y así, antes de sumergirnos en ciertas lecturas sin crispación, lo más consecuente es olvidarnos del politiquero de saloncito de té que pleno de santa ira se limita a inventariarnos las necesidades auténticas del momento, sobre todo de la poesía (u otro arte cualquiera), olvidando que al mismo Dylan Thomas le iban con idénticas chafarderías mientras se preocupaba de conseguir alguna libra esterlina. No voy a decir que sea imprescindible que el poeta distinga un «Cebreros» de un «Priorato», pero si así sucediera, tantísimo mejor, sobre todo si el patetismo dirigido por dogmáticos y demagogos comatosos trata de explicarnos lo intangible, en este caso el verbo con suficiente carga poética como comunicativa.

Poesía y comunicación han sido, desde sus comienzos, la urdimbre mantenida entre los versos de Carlos Sahagún. Conseguido tal armazón, que no se hubiera sostenido con inútiles florituras, los temas existenciales (y tal vez convendría recordar a Blas de Otero: «Digo que soy coexistencialista») abundan más en este *Primer y último oficio* que en los anteriores libros de Sahagún. Es posible que la «desolación» cernudiana de algunos poemas sea malentendida o malinterpretada por los amigos de la repetición como sinónimo de «estilo».

Pero ante la realidad poética de este libro la recapacitación más consecuente y, a mi modo de ver el asunto, más *realista,* es que una vez conseguida la superación de un idealismo ramplón los poetas de mayor maestría, de verbo más arraigado en la autenticidad alejada de universos panfletarios, han mantenido inalterable su postura ante la elaboración del verso, haciendo permanecer, como en el caso de Carlos Sahagún, su *Primer y último oficio,* pese a verse en numerosas etapas olvidados por las corrientes que año tras año nos fabrican artificiosamente algunos de los numerosos alquimistas de la cultura que nos invaden.

Juan Quintana

Julio Calviño: la impureza como valor

Del romanticismo para acá se han sucedido en la joven literatura abundantes fiebres de originalidad que con frecuencia devienen en saltos en el vacío o gestos gratuitos. No han resultado eximidos de tal tentación ni siquiera muchos de los más valiosos creadores que arribaron a la personal expresión después de sufrir lo que parece un irreversible proceso de acné juvenil. Sería insistir en lo obvio, pero no rechazo el intento, proclamar cómo la originalidad verdadera no es un resultado de la exclusión sino de la inclusión y el enriquecimiento. O cómo la tradición es muchas veces mejor madre de lo original que lo inciertamente nuevo. Digo más y no hago otra cosa que repetir: la originalidad es antes un proceso de introversión que de búsqueda de elementos externos. Las originalidades como las tonterías cuentan con más capacidad de expresión en el hombre solitario que en el hombre social. Lo dice Thomas Mann y estoy de acuerdo. Pero acaso el reino de la originalidad no sea otro que el de la libertad, y en el caso de un narrador —oficio lleno de mixtificaciones e impurezas— el de la libertad de forma y estructura. Se trata de una reivindicación muy reiterada, entiendo que con buenos argumentos, por Nathaniel Hawthorne.

La literatura joven de España, a lo que parece, no se significa ahora por las pretensiones de originalidad. Esto ha hecho de la nave literaria, violentada otrora por la tormenta, una especie de balsa. Como en tantos otros terrenos habría que decir que ni lo uno ni lo otro y acaso por carecer de carismas orteguianos negarse a decir: «No es esto, no es esto». Eso son cosas que dicen los maestros y uno no tiene más autoridad que la del cronista, un cronista que comprueba la abundancia de cierto buen hacer aureolado por la asepsia. Como corresponde al cliché de moda de la posmodernidad. Parece, pues, que no importa imitar. Ni siquiera copiar. Las artes están llenas de resonancias de los unos en los otros, vecinos todos en logros y en edad.

Cuanto he dicho en este preámbulo, quién sabe si innecesario, viene a cuento de un libro de relatos de Julio Calviño: *Teoría del fracaso*. El autor no es nuevo en el intento, pero ha batido sus lanzas con más frecuencia en el campo de la crítica y de la teoría literaria. De ese primer oficio tal vez le vengan los defectos y las virtudes al narrador que hoy es y resulta preciso decir en seguida que a lo largo del libro que nos ocupa se le ve progresar en el distanciamiento de su primera ocupación. Me explico: mi preámbulo viene a cuento porque el libro de Calviño ofrece como primera particularidad su original planteamiento. Pero, ¿en qué consiste esta originalidad? La originalidad del autor tiene el marchamo de lo impuro. Julio Calviño cabalga entre el ensayo y el cuento, se desdobla en fabulador y en filósofo, toma ideas prestadas y devuelve otras, nos

habla como un niño y como un viejo, y los niños y los viejos y los animales le sirven para la meditación con voz propia. Estamos ante una voz con resonancia de aula y de hogar al mismo tiempo, pero cargada siempre de un valor reflexivo y meditativo. La originalidad mayor consiste quizá en el mundo propio que se expresa y en el lenguaje con que se expresa. Dicho así, nada nuevo ni que se pueda contar fácilmente. Pero el aire vivificador que trae es su continuo navegar entre el ensayo y el relato y el modo de hacerlo, tan rico en recursos. Quién sabe si Julio Calviño intenta lo que los románticos alemanes veían en el arte: una síntesis del espíritu. Por eso recurre al símbolo y esta apelación permite una apertura mayor a su abstracción imaginativa, tan activa a lo largo de las páginas de *Teoría del fracaso*.

El libro se halla a medio camino entre las ideas y las pasiones, como gusta Ernesto Sábato de ver a la novela en su propia hibridez, esa hibridez que reclama para sus relatos Calviño, y que el novelista argentino entiende «destinada a dar la real integración del hombre escindido». No se trata de ofrecer un producto acabado en sí mismo, sino un cajón de sastre con todo el instrumental para que el espíritu trabaje. No se venden ideas sino ambigüedad, pero —atención— ni las situaciones apenas sugeridas ni las mágicas insinuaciones ni los símbolos desconcertantes, tantas veces negadores, eluden la ideología, o por usar un término que el uso inadecuado ha desgastado, el compromiso del autor. Precisamente esta actitud hace de *Teoría del fracaso* un libro apasionado y en consecuencia le otorga —la pasión es un fruto de lo vivido o lo vivido un fruto de la pasión— una cierta condición de crónica de su tiempo. La utilización de los materiales históricos como elemento distanciador es precisamente un logro en la línea de este empeño. No lo es menos la presencia de la pintura como procedimiento de ordenación de la mirada.

Pero no pasa inadvertido tampoco el valor de la burla o la representación de la desmesura y el esperpento en el ejercicio de la escritura como venganza. Véase a estos efectos, especialmente, el último de los relatos, «Los fusilados», como un acto despiadado de rencor. Si se defiende la literatura como un ejercicio de la liturgia de la palabra es preciso otorgar valor literario a cualquier acción ritual. Los resabios de nuestra educación judeo-cristiana y la particular hipocresía católica, nos apartan, incluso a los ajenos a estas militancias, del reconocimiento de un arte basado en la vindicación de la miserable respuesta a la actuación miserable. Si hay una literatura del desagravio puede haber —y no se me diga que me aparto de valoraciones estrictamente literarias— una literatura de la venganza. En cualquier caso lo que hay aquí es literatura, insisto en que mixtificada y por eso buena, y por eso pasional. Los amantes de lo impuro pensamos como Kierkegaard que «las conclusiones de la pasión son las únicas dignas de fe».

Ahora bien, ¿en qué mundo inserta Julio Calviño sus relatos?, podría preguntarse el lector. Aunque lo ya dicho ofrece pistas, y con la seguridad de que quien se interroga no ignora la dificultad de esta explicación, tal vez quepa de modo somero incurrir en la inmodestia de apuntar unos datos. Aclarar por lo pronto que lo dicho no excluye la presencia de un hombre que cuenta, que la digresión y el inciso frecuente no se comen al narrador atento, y que apenas una acción impulsa toda una historia en la que la sugestión y la sorpresa —y pongo por ejemplo «El orangután»— mantienen viva la atención del lector. Mas para que al hipotético lector no le aceche la idea de que lo

meditativo o lo discursivo es preponderante, acaso valga referirse, aunque sea convencionalmente, a un mundo mágico, o mejor, misterioso. Por buscar algún referente, no estaría mal acordarse más de Sábato que de Borges. Pero como no están ausentes los recursos del absurdo y un cierto esquema de representación de las escenas, yo recordaría, con los peligros que la lectura distante implica, al Ionesco de *El rey se muere*. Creo, sin embargo, que la permanente utilización del símbolo, de determinadas imágenes y un cierto onirismo —incluso, aunque brevemente, una terminología escatológica— avecinan algunos pasajes de *Teoría del fracaso** a la expresión surrealista.

Por lo demás, el libro que comienza con páginas que revelan un cierto rebuscamiento léxico, no confundible con barroquismo alguno, va despojándose de pedantería verbal a medida que avanza, sin abandonar por ello la riqueza de palabra. Obtiene así una mayor economía expresiva que resulta más afortunada por su adecuación. Cuando Julio Calviño adquiere, además, el tono de fabulista, como ocurre en «La oveja negra», o con buscada ingenuidad emplea el lenguaje de la parábola, da la medida del talento de un narrador que ha hallado mundo propio y conoce su obligación de explorarlo.

Fernando G. Delgado

Cartas de Mujica Láinez*

El 28 de marzo de 1984, en un acto que contó con la presencia de altas autoridades y de elevado número de representantes del quehacer cultural argentino, Manuel Mujica Láinez era declarado «ciudadano ilustre» de Buenos Aires. La ceremonia entrañaba el reconocimiento oficial a toda una vida entregada a la actividad literaria, buena parte de la cual dedicó el novelista a enriquecer los mitos de la ciudad que lo había visto nacer un 11 de septiembre de 1910. No había transcurrido un mes desde que tuvo lugar el nombramiento honorífico, cuando la noticia del fallecimiento del escritor, acaecido en su quinta serrana «El Paraíso» el 21 de abril, daba origen a un verdadero aluvión de notas periodísticas y artículos más o menos laudatorios que intentaban rescatar la imagen de un hombre de letras injustamente postergado. En efecto, Mujica Láinez

* *Colección Puerta del Mar, Excma. Diputación, Málaga, 1986.*

* *Monesterolo, Oscar:* Cartas de Manuel Mujica Láinez. *Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984, 169 pp.*

constituye un claro ejemplo de la distorsión de que suelen ser objeto algunos individuos a cuya personalidad se otorga una atención que, casi inevitablemente, incide en detrimento de su obra. De este modo, así como las imprevisibles declaraciones de Borges solían levantar auténticas polvaredas de indignados comentarios que ocultan a la mayoría el valor que encierran sus obras de ficción, las entrevistas a Manuel Mujica Láinez ponían habitualmente el acento en su atuendo de dandy un tanto decadente, en las ingeniosidades verbales de quien fue un *causeur* infatigable, en el sarcasmo y la ironía que no lograban ocultar su infinito desdén por las múltiples formas que suele revestir la estupidez humana. Con demasiada frecuencia, sin embargo, los comentaristas de turno solían olvidar que ese hombre mundano, que frecuentaba los *cocktails* y ágapes de la alta sociedad porteña, era el autor de páginas que —como las de *Bomarzo, La casa* o *El laberinto,* por no mencionar sino algunas de sus obras más difundidas— se inscriben merecidamente entre las más brillantes de la narrativa contemporánea en lengua castellana.

A lo largo de los años, Mujica Láinez ha publicado algunos títulos ajenos a la actividad estrictamente literaria. *Estampas de Buenos Aires, Vida y gloria del teatro Colón, Placeres y fatigas de los viajes,* entre otros, además de testimoniar la vastedad de los conocimientos que poseía el desaparecido escritor, ofrecen una serie de cauces no convencionales para indagar en las facetas menos conocidas de su personalidad singular.

Dentro de esa línea, el libro que motiva estas páginas nos permite, asimismo, acceder a la intimidad del prestigioso novelista a través de una selección de las cartas que, a partir de enero de 1973, dirigió a su amigo, el poeta cordobés Oscar Monesterolo.

Más allá del paulatino afianzamiento de la amistad entre ambos, que va ahondándose con el transcurso del tiempo, el epistolario brinda al lector nutridos puntos de interés, al revelarnos las alternativas de los numerosos viajes del escritor, pormenores de su vida cotidiana, desenfadadas acotaciones en torno a los temas más dispares, o referencias sobre algunas de sus propias obras, como *Sergio, Los cisnes* o *Un novelista en el museo del Prado.* Son, sin embargo, *El gran teatro* y *El escarabajo* las novelas más extensamente comentadas, lo que nos abre las puertas de un ámbito poco transitado por el gran público: el de la creación literaria, en el que dificultades y dudas van siendo superadas merced al oficio del escritor y su inquebrantable voluntad —que le exige una intensa labor de documentación previa, a fin de recabar información sobre los detalles más nimios— de respetar escrupulosamente los escenarios, personajes o situaciones que ha decidido recrear.

Como es sabido, Mujica Láinez proyectó la composición de algunas obras que, por una u otra razón, no llegaría a escribir. Juana la Loca y Felipe el Hermoso, el emperador Heliogábalo y el rey Carlos II el Hechizado, por ejemplo, se cuentan entre los protagonistas de otras tantas novelas abortadas. Las *Cartas* aluden a una circunstancia similar cuando, en el breve *Diario* que compuso en Punta del Este durante el verano de 1977, el escritor esboza los lineamientos de una novela en la que —siguiendo un esquema semejante al que empleó en *El viaje de los siete demonios*— se proponía reunir los mitos, leyendas, personajes y relatos populares del folklore argentino. Otro tanto cabría apuntar con respecto a la traducción en castellano de los sonetos de Shakespeare: Mujica Láinez alcanzó a publicar cuarenta y nueve —en una versión impecable, que

Borges elogió fervorosamente—, y aunque más de una vez manifestó su intención de proseguir su tarea *(cfr.* la carta fechada en Madrid, el 9 de agosto de 1982), nunca alcanzó a completarla.

Con el correr de las páginas, el lector descubre además los nombres de conspicuos representantes de la cultura argentina, con quienes el novelista mantuvo una sólida y prolongada amistad: Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Raúl Alonso, Antonio di Benedetto, Alberto Girri, Cecilio Madanes, Guillermo Whitelow, Oscar Aráiz, Miguel Ocampo, Sara Gallardo, Jorge Cruz, Nicolás García Uriburu, Juan Carlos Ghiano. Desde otro ángulo, la confesada admiración de Mujica Láinez por la obra de Neruda y de Ramón Gómez de la Serna; sus intervenciones en la Feria del Libro de Buenos Aires, en la que siempre fue *vedette* irremplazable; ocasionales comentarios sobre la filmación de algunas de sus novelas o cuentos; lecturas, temores y supersticiones, van entrelazando sus voces por medio de una prosa fluida e inteligente, salpimentada por rasgos de humor espontáneo y siempre oportuno. Insensiblemente, las cartas van componiendo así, en la sucesión de textos cuya amenidad revela la mano del escritor experimentado, un friso vital y lúcido de la sociedad argentina de la última década.

Completan el libro una cálida semblanza del epistolario de Manuel Mujica Láinez, firmada por Oscar Hermes Villordo, y unas palabras de presentación del destinatario de las cartas, incluyéndose además el poema que se leyó durante la ceremonia a que se alude al comienzo de estas líneas. El volumen se cierra con tres entrevistas al escritor, que Oscar Monesterolo publicase en medios periodísticos argentinos. Ilustra la tapa una sugestiva fotografía de Aldo Sessa.

Angel Puente Guerra

Sobre Nietzsche*

Pasada ya la «moda Nietzsche» de los últimos años —que también tiene sus modas la filosofía— nos llega, poco tiempo después de la edición original, la traducción castellana de la extensa biografía del filósofo alemán comenzada por Richard Blunck y escrita en su mayor parte por Curt Paul Janz, cuyo nombre, inexplicablemente, es el único que figura en la cubierta del primer tomo. El proyecto de una gran biografía

* *Curt Paul Janz,* Friedrich Nietzsche: *I, «Infancia y juventud». Madrid, Alianza Editorial, 1981. II, «Los diez años de Basilea (1869-1879).* Ibíd., *1981. III, «Los diez años del filósofo errante» (primavera de 1879 hasta diciembre de 1888)».* Ibíd., *1985. Col. Alianza Universidad, núms. 305, 343 y 414. Versión española de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.*

de Nietzsche había sido iniciado por R. Blunck, quien llegó a publicar un primer volumen de la misma en 1953; la muerte de Blunck en 1962 dejó truncado el proyecto hasta que se hizo cargo de la continuación del mismo C. P. Janz, por encargo del célebre especialista en Nietzsche Karl Schlechta. Lo que ahora pone a nuestra disposición Alianza Editorial es el resultado del trabajo de ambos estudiosos: el primer volumen de la traducción, mucho más breve que los siguientes, corresponde casi exactamente al publicado por Blunck en 1953 y los otros tres a la labor de Janz. La edición alemana en tres volúmenes, de la que también existe una edición de bolsillo en DTV, se ha convertido en su traducción al castellano en una obra de cuatro tomos, de los que sólo queda por publicar el cuarto, «Los años de hundimiento (1889-1900)», consagrado a la época de la locura, sobre la que ya existía el excelente estudio de E. F. Podach *Nietzsches Zusammenbruch.*

Como quiera que hay una notable diferencia entre los trabajos de Blunck y de Janz y dado que la parte correspondiente al segundo es mucho más extensa, vamos a centrar nuestra crítica en ella, haciendo las oportunas salvedades en lo que al primer tomo concierne. La biografía de Curt Paul Janz es, innegablemente, exhaustiva, pero, y discúlpese el fácil ingenio, puede dejar exhausto al lector desprevenido. El trabajo es extremadamente minucioso, se acumula una enorme cantidad de datos, muchos de ellos perfectamente irrelevantes para el conocimiento de la personalidad de Nietzsche: relatos pormenorizados de itinerarios, informes sobre la salud del filósofo en tal o cual lugar y aún sobre el estado del tiempo. Cierto que para establecer con exactitud un dato importante le habrá sido preciso al biógrafo fijar otros muchos desdeñables, pero no entendemos por qué debe incluir en su biografía esos partes médicos y esos horarios de ferrocarril. Gracias a la biografía de Janz es posible saber con exactitud dónde está Nietzsche en cada momento, pero ¿es eso la vida del filósofo?; lo que resulta difícil es encontrarle en toda esa maraña de datos: falta una visión *interior* de Nietzsche, de la repercusión de los acontecimientos en el alma del pensador. Muy distinto, y ciertamente muy superior, es el trabajo de Richard Blunck, mucho más fluido narrativamente, con una mayor selección de lo que verdaderamente importa y una gran capacidad para recrear una atmósfera espiritual, como cuando habla de la Universidad de Leipzig en los años de estudiante del filósofo. Otro procedimiento expositivo viene a hacer más pesados aún los volúmenes escritos por Janz y son los largos excursus que dedica a las distintas figuras importantes en la vida de Nietzsche. Así, por ejemplo, al introducir a Meta von Salis se nos dan los nombres de sus hermanos, la edad de sus padres, los nombres de los profesores con que estudió —y aún pequeñas biografías de los mismos— y hasta la dirección de la casa donde residió los últimos años de su vida. Quizás —y es dudoso— alguno de esos datos puedan ser de utilidad para algún estudioso de la obra de Nietzsche, para aclarar algún dato de la correspondencia de Nietzsche con Meta von Salis, pero es acaso para tales ultra-eruditos para quienes merece la pena escribir una biografía del gran pensador que fue Friedrich Nietzsche. Cabe preguntar si realmente hemos progresado desde los tres gruesos volúmenes de la monumental obra de Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée,* aunque, desde luego, el libro de Janz proporcione muchos más datos que la parte biográfica del de Andler. No se puede negar que en ésa algunos aspectos están bien tratados, como la relación de Nietzsche con la música (Janz había editado la obra póstuma musical) o con sus lugares favoritos (los

paisajes —Sils María o Turín— son los grandes estimulantes del filósofo) pero el conjunto es el producto de una erudición desenfrenada.

Una cuestión importante que no puede dejar de plantearnos la lectura de la biografía de Janz, que contiene una gran cantidad de textos tomados de la correspondencia de Nietzsche, es la de la relación entre el discurso público de filósofo y el «discurso privado» dirigido a familiares y amigos. Sabido es que si ha habido un filósofo que no se ha avenido a ese callar sobre sí mismo que Kant recomienda al comienzo de su *Crítica de la razón pura —de nobis ipsis silemus—* ese filósofo es Nietzsche. Comparando sus declaraciones sobre sí mismo en sus obras, su presunción y engreimiento bien anteriores al *Ecce Homo,* con el patético discurso de sus cartas uno no puede por menos de preguntarse de qué habla el filósofo. ¿Qué palabra dice a Nietzsche en su verdad?: la retórica e inflada exaltación de la vida en sus libros o la penosa reiteración de las quejas por su salud en sus cartas, las vanas afirmaciones de que es «el primer espíritu de la época» o el relato de su soledad por todas las pensiones de Suiza e Italia del Norte, muchas veces sin más compañía que la enojosa adulación de Peter Gast. No queremos tanto apuntar a la necesidad de una «psicología de los filósofos» —ella misma de inspiración muy nietzscheana— cuanto señalar en todos nosotros la existencia de éstas no concordes voces.

Santiago González Noriega

Pintores de Buenos Aires

Entre los últimos libros del prolífico escritor español Carlos Areán, destaca el titulado *La pintura en Buenos Aires.*[1] Un jurado presidido por Ricardo T. E. Freixá, en el que figuraban como vocales los escritores españoles Claudio Sánchez Albornoz, Pablo Sánchez Terán y José Carlos Gallardo y los argentinos Angel M. Centeno, Arturo Berenguer, Arturo Horacio Ghida, Ricardo Rey Beckford y Ramón Melero, le concedió por unanimidad el premio argentino «Buenos Aires y el Tiempo», instituido por la Municipalidad de Buenos Aires, con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoa-

[1] *Carlos Areán,* La pintura en Buenos Aires. *Municipalidad de Buenos Aires, 1981.*

mericana, para conmemorar el IV Centenario de la segunda fundación de la ciudad, realizada por Juan de Garay en 1580.

Carlos Areán realiza en su obra un estudio detallado y preciso de toda la pintura bonaerense, desde sus orígenes posvirreinales en 1810, hasta los grandes maestros actuales de fama ya consolidada y suficientes años de trayectoria artística. El autor relaciona continuamente la labor de los pintores estudiados con los movimientos pictóricos de tipo general, las situaciones sociales que aceptaron o que intentaron modificar y la ambientación cultural. Considera Areán que en cada nueva singladura artística, en cada período y en cada artista, repercuten de diferentes maneras las situaciones de su dintorno y pone un especial interés en el estudio de ese complejo de relaciones entreveradas. Embebe además en su estudio algunas de sus opiniones sobre teoría del arte, sentido y misión de la crítica y las relaciones entre la identidad argentina, la adecuación de cada obra a sus coordenadas espaciotemporales y la manera como cada artista estudiado ha asumido o intentado rechazar esos condicionamientos.

Una vez diseñado este contexto sociopolítico y cultural, razona el autor las anticipaciones, los hallazgos relacionables con los de otras escuelas, los diversos tipos de calidad y los muy intrincados juegos de influencias e interinfluencias, llenos de esas sutiles imbricaciones que son tan representativas del ambiente cultural bonaerense. En esta radiografía de la evolución general de la pintura porteña, predomina el interés del autor por aquellas vanguardias que anticiparon día a día un futuro en revisión permanente y se muestra seguro en sus afirmaciones, pero sin dejar de aportar en ninguna de las discutibles la prueba documental pertinente. Igualmente acaece con sus juicios de valor, apoyados siempre en un certero y a menudo minucioso análisis estilístico y en su exigencia de que cada obra pictórica responda al espíritu de su momento histórico y al entorno cultural del pintor, que, en el caso que nos ocupa, es el muy vital y complejo de la capital federal argentina.

La sensibilidad de Areán, muy cercana a la de los argentinos, con los que se siente identificado en su común temperamento hispánico y en una manera de ser, de actuar y de valorar, le permite comprender esa evolución pictórica desde dentro de sus supuestos, perspectiva que tal vez no le fuese hacedero disfrutar a cualquier personalidad nacida en otras naciones, occidentales como las nuestras, pero no ibéricas. Esa misma ascendencia histórico-cultural explica el amor y devoción que se transparentan en todo el estudio de Carlos Areán, que es el que todo ser humano pone en todo aquello que considera como propio. Para Areán, historiador que ve vocacionalmente el mundo en función de todo cuanto se relacione con España, los aconteceres de Iberoamérica son tan suyos como los de aquí, y considera además a Argentina, con la que se halla ligado en múltiples aspectos desde su infancia, como su segunda patria.

El libro se inicia con un excelente estudio preliminar del historiador Ricardo T. E. Freixá, una de las más destacadas personalidades culturales de la vida argentina. Merece ser destacado el siguiente párrafo de su valoración del autor y del libro:

Desde la afirmación inicial («Buenos Aires es una de las ciudades en las que mejor se ha pinta do en el mundo a lo largo de los últimos cien años») hasta el capítulo de cierre, que enumera las constantes de la pintura argentina hasta nuestra época, el autor se pasea por el recinto múltiple de su tema como verdadero dueño de casa, es decir, con suma deferencia y máxima autori-

dad. Sorprenderá a algunos lo familiarizado que está con algunos detalles del desarrollo de nuestras artes plásticas. Cerca de noventa pintores son estudiados y se habría doblado el número, según se aclara, de haberse tenido en cuenta la calidad y no, principalmente, la capacidad innovadora. Desfilan también las tendencias, las instituciones, las exposiciones decisivas, los debates entre los principales críticos, con los cuales a veces el autor polemiza, y hasta esos sabrosos escándalos que, aquí y en todo el mundo, acompañan a veces la aventura del arte.

Tras las certeras palabras y el enjundioso castellano del historiador argentino, incluye Areán en su primer capítulo un esquema nítido y didáctico de los períodos y de las vanguardias de la pintura argentina, desde sus orígenes, hasta nuestros días. Ese panorama sinóptico permite situar en su contexto exacto cada una de las agrupaciones, iniciativas y tendencias que el autor estudia en los siguientes capítulos.

Areán divide la historia de la pintura argentina, en especial la realizada en Buenos Aires, en tres grandes períodos. El primero se extiende desde 1810 hasta 1921 y se caracteriza por una creciente aceptación de las modalidades pictóricas vigentes en Europa, especialmente en Francia. Inicialmente las vanguardias europeas fueron asumidas con retrasos de dos o más decenios, pero en el momento final del período, hubo no tan sólo sincronía, sino también algunas tímidas anticipaciones, tales como la de Xul Solar al surrealismo internacional. La nota más destacable de esos largos 115 años, radica en que los pintores argentinos, incluidos los escasamente originales, trabajaban ya entonces con ese dominio del oficio pictórico que sigue constituyendo en la actualidad una de las constantes de la pintura argentina.

El segundo período, entre 1921 y 1939, es el de la homologación con los más avanzados países occidentales. Algunas veces siguió alguna tendencia penetrando con retraso en la Argentina, pero otras iniciativas, tales como la fusión de cubismo español y futurismo italiano (iniciada por Pettoruti y codificada en su futucubismo por Del Prete) o la ratificación de un surrealismo paralelo en algunas obras del ya recordado Xul Solar y el surrealismo metafísico de Spilimbergo —que nada debe a de Chirico—, son ya abiertamente anticipadoras.

El tercer período se prolonga hasta el momento actual. Entre 1944 y 1958 la ruptura vanguardista fue drástica y se caracterizó por la calidad y la originalidad de las innovaciones propuestas, debidas gran parte de ellas a la inquietud renovadora del grupo Madí. Estas innovaciones abarcaron tres órdenes fundamentales: el espacial, el icónico y el tecnológico, pero sin que ello constituyese un programa, sino más bien un camino abierto a todas las investigaciones posibles. Entre las nuevas realizaciones destacan el arte hidrocinético, de Gyula Kosice, el coplanal, el cuadro de marco recortado, los murales de paneles intercambiables y otro gran número de propuestas que fueron rápidamente exportadas a Europa y Estados Unidos. A partir de 1958 las vanguardias renuncian al concretismo y se adelantan a la nueva abstracción. Es el momento de esplendor del neofiguralivismo argentino y el de la invención del arte generativo (Mac Entyre, Vidal, Brizzi, Silva), cuya vibración lumínica se obtiene mediante recursos enteramente inéditos de tipo «espaciovibracionista».

En los capítulos posteriores estudia Carlos Areán detenidamente algunos acontecimientos decisorios, tales como la famosa y enorme exposición internacional del Centenario (1910), que se anticipó en tres años a la Armory Show, primera muestra de van-

guardia celebrada en Estados Unidos, así como las características de todos y cada uno de los 90 pintores analizados en el libro, poniendo especial énfasis en su carácter innovador, en sus relaciones con diversas tendencias foráneas o argentinas y en la coherencia de su evolución.

A manera de conclusión final, el autor nos descubre la quintaesencia de las múltiples manifestaciones que constituyen la evolución de la pintura argentina, a través de las cuatro constantes que, a lo largo de todo el proceso, han aparecido de una forma más o menos evidente.

La más bonaerense de todas estas constantes es la que Areán bautizó con el acertado nombre de «intimismo distinguido», que ya había estudiado detenidamente en el capítulo XIII de su libro, dedicado a Figari, Guttero, Victorica, Badi, Basaldúa, Butler, Candia, Diomede, Pacenza, Soldi, Seoane, Grandi y una docena más de artistas, notables todos ellos por su consumado conocimiento de su oficio y por un refinamiento pocas veces alcanzado con tanta sobriedad en otras escuelas. Dicho intimismo distinguido no constituye una peculiaridad exclusiva de los maestros estudiados en ese capítulo, sino que, de una manera tal vez no tan evidente, se ha dado en una u otra forma en la mayor parte de los pintores argentinos de todos los tiempos.

La segunda constante es esa sabiduría de oficio recién recordada. En Buenos Aires se pinta con un extraordinario dominio de todos los procedimientos y técnicas, al que se une un sentido de la medida que evita las improvisaciones y se complace en el buen hacer y en la obra bien imaginada y bien acabada.

Esta segunda constante se halla íntimamente ligada a la tercera, que consiste en la elección del procedimiento más idóneo para los ritmos, las imágenes y la comunicación de las vivencias concretas que cada pintor desea visibilizar en cada una de sus obras.

La cuarta constante es la originalidad, compatible con el respeto a la tradición y con la recepción de tendencias extranjeras que acaban por hacerse argentinas. A partir de 1944 se manifestó en una invención de varias tendencias y modalidades que tienen todavía larga progenie y que siguen enriqueciendo el panorama artístico universal.

Estas cuatro constantes, cuyo equilibrio creador es hoy más fecundo que nunca, pone punto final a este trabajo en el que Carlos Areán, ampliamente documentado sobre las vanguardias históricamente consolidadas y sobradamente familiarizado con los hombres que las hicieron posibles, nos conduce sabiamente entre la complicada y variopinta diversidad de la pintura argentina.

María Elisa Gómez de las Heras

Los vericuetos de la pasión literaria

La novela de Juan Quintana *Los póstumos ganados,* [1] corta pero larga de intención, cuyo título proviene de un verso de Vallejo, se construye en una prosa divagatoria, ilativa, casi automática, al son de los caprichos de la memoria y de la influencia inmediata, antes que con el propósito de contar una historia concreta y condicionada por sus propias leyes. En esa estructura algo incoercible destacan varias líneas identificables por su reiteración, tales como el amor desasosegado por ciertos escritores, la evocación de la infancia, la penuria cotidiana, la angustia existencial hecha de desaliño social, alcohol, inadaptibilidad, y como consecuencia, un ansia admirativa que oscila entre la pasión y las ganas del suicidio, todo eso a través de un personaje que evidentemente resume las actitudes vitales y anecdóticas más próximas al autor o, mejor dicho, al patrón referencial o punto de vista que rigen el reflejo de la realidad, la que presto se convierte en una realidad de ficción. Sin embargo, en este esquema hay alteraciones que originan alguna perplejidad. El amor desasosegado por los escritores se refiere más o menos al núcleo del *boom* (con cierta beatería de unción hoy no ya tan asimilable), y esto lo sabemos porque aparecen —no por cita o evocación, sino como personajes— nombrados por sus propios nombres, lo cual requiere una de dos: o «complicidad» por parte del lector que esté en el meollo y quiera aceptar una serie de significaciones tácitas o, en el caso de atenerse a la carátula de la ficción, necesidad de mayores fundamentaciones para obtener sustancia de lo que está leyendo, o sea, que cuando se nombra repetidas veces a Juan Carlos Onetti o a Juan Rulfo no se sabe bien si la referencia es a los escritores famosos americanos que responden a estos nombres y que descienden de sus limbos consagrados para departir con el «punto de vista» *versus* Sicardi (Quintana), el único y sumo hacedor que renuncia a su propio nombre en virtud de no se sabe qué convenciones, o son personajes de nominación coincidente. Esto en lo que se refiere a Onetti, Rulfo, Droguett, Cortázar, al fin y al cabo cargados de registros implícitos, pero hay otros más esotéricos, como Félix, Paca, nombrados a secas, desapellidados. En el primer caso se requiere una connivencia de carácter gremial, la citada «complicidad» contertuliante y, en el segundo, los personajes están desrealizados, pasan sin pagar el correspondiente peaje, la servidumbre creadora.

Estoy despejando el terreno para sentirme cómodo con lo que importa. En *Los póstumos ganados* hay una diatriba contra los miméticos, «esos mierdas», tomando de parangón a Rulfo como «el más grande de todos», una puerilidad, pero curiosamente *Los póstumos ganados* es una novela o crónica confesional saturada de mimetismo, conse-

[1] *Juan Quintana,* Los póstumos ganados. *Premio «Cáceres» de Novela Corta 1986. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1986.*

cuencia lógica de la pasión literaria que la recorre, a veces rayana en énfasis de «nuevo rico», y que se difunde por entre el *jazz* cortazariano, el enunciado epistolar de Bellow o las atmósferas de su sublimada cohorte, donde la controversia del deseo y la realidad de Sicardi encuentra su dramática e idealizada catarsis, la *belleza* de este breve y denso libro que, tras las oportunas salvedades, ya se puede proclamar, y reside, qué duda cabe, con palabras textuales, en el «soy un estúpido cosmológico» (p. 38), lo que se puede traducir por una ambición febril de tener el mundo, los escritores que se sueñan íntimos y amigos, los personajes de los escritores, la infancia extremeña —acaso las páginas de más calibre en el orden creador intransferible—, la cotidianidad dipsómana, la paranoia lírica, la cuota de responsabilidad política y humanitaria, tener todo eso en la mano, vivir esa esquizofrenia, esa alternancia de euforia egolátrica y de pesimismo suicidal es lo que comporta el valor primero y evocativamente macrocósmico de Juan Quintana, quien no ha hecho una novela corta de oficio, una pieza literaria al uso, sino que ha puesto toda su carne indigente en el asador y ha conseguido reverdecer en la cuarentena emociones literarias adolescentes y fidelidades atronadoras, vírgenes, como ya casi no se gastan cuando la depresión de la rutina pierde el sostén del romanticismo.

Eduardo Tijeras

Del juego y trayectoria de la luz

La independencia de un planteamiento poético exige de una obra, en su transfondo, identificaciones con la personalidad del autor y con las obsesiones de aquél que pretende, como recurso ético y estético, una indagación de sí mismo y de su entorno mediante los procesos más subjetivos, manifiestos en la particularidad de un hecho literario; aunque tal consecución hubiera sido ordenada en las actitudes más lúdicas, y desde esa misma recursividad demostrarnos un inquieto escepticismo tanto en lo mental como en lo contradictorio de los sentimientos que, en lo referido a una postura poética —la de Juan Mollá—, se determina en una obra que, siendo propia a su tiempo, es a la vez premonitoria de unas circunstancias. Un proceso de conocimiento que implica el descubrir y desvelar intencionalidades y visiones de una época por venir, o al menos distante. Por ello el fenómeno de la comunicación tomará efecto, sin que hubiera de ser el objetivo primordial, en las múltiples identificaciones o aceptaciones que el autor

pretende con los hechos que inciden en lo más profundo de un tiempo a vivir. El requerimiento lúdico, constructivo y destructivo a un tiempo, de la existencia en toda su satisfacción, aunque con los velos de una seriedad aparente, donde radica el valor más supremo de este lenguaje intrincado entre lo luminoso y la sugestiva oscuridad.

Diálogo con la naturaleza

Las primeras sensaciones que se pueden percibir después de leída la obra de Juan Mollá son las motivadas por una luminosidad que se difunde en la concisión de la palabra exacta y su movimiento preciso, como si fueran consecuencia de un lento desprendimiento hasta la forzada posibilidad de un hallazgo en lo desconocido, y no en el asentamiento de una simple presunción intimista; lo que permite que la totalidad de este ciclo poético, constituido por *Pie del silencio, País de la lluvia, Milenios, Memoria de papeles amarillos* y *Sombra medida de la luz*, se desenvuelva en un carácter metafísico partiendo de elementos observados en la misma Naturaleza, incluso en sus más insignificantes detalles. El diálogo que Juan Mollá mantiene con la Naturaleza es profundo al exigirse una aspiración a interpretaciones desconocidas del elemento natural como verdad que habita en la agilidad de su silencio, desde donde se irá originando la temática central de toda su obra:

> Caudaloso de sombras y de fuentes,
> reservando un millón de primaveras,
> sembrado de mil bosques que crecerán un día,
> cruzando por llamadas inquietas como dardos,
> el hondo bosque tiene corazón de misterio.

Si la Naturaleza es punto de partida para esa interpretación del hombre, también motivo de reflexión en cuanto que no sólo se plantea la observación de ella misma sino la identificación que existe con el inconsciente humano en una definitiva animación de elementos tan sugerentes como sorpresivos y la consecuencia metafísica que de ellos se sigue en cuanto que la búsqueda y la insatisfacción determinan el desasosiego que se proyecta, como esperanza, sobre paisajes, sentimientos, objetos y la propia simbología que ellos representan en su obra, como esperanza y proceso de conocimiento:

> Arriba está el principio. La montaña
> es el origen de la luz y el viento,
> trono inmortal de la sabiduría.
> La voz de la verdad es el silencio.

Es el elemento natural y la reflexión sobre el mismo lo que permite a Juan Mollá un ensayo de esas posibilidades que tiene lo más objetual, y conseguir adentrarse en lo recóndito de lo que, incluso, no nos es tan aparente; porque las palabras pueden ser simple juego, o a lo más un símbolo de aquello que mejor comprendemos en lo cauteloso del silencio:

> Si no anduviera el mar tan torpe y lento
> y la savia del árbol no durmiera.
> Si no languidecieran los metales.
> Si las palabras no nacieran muertas

La sombra, fuerza de lo inestable

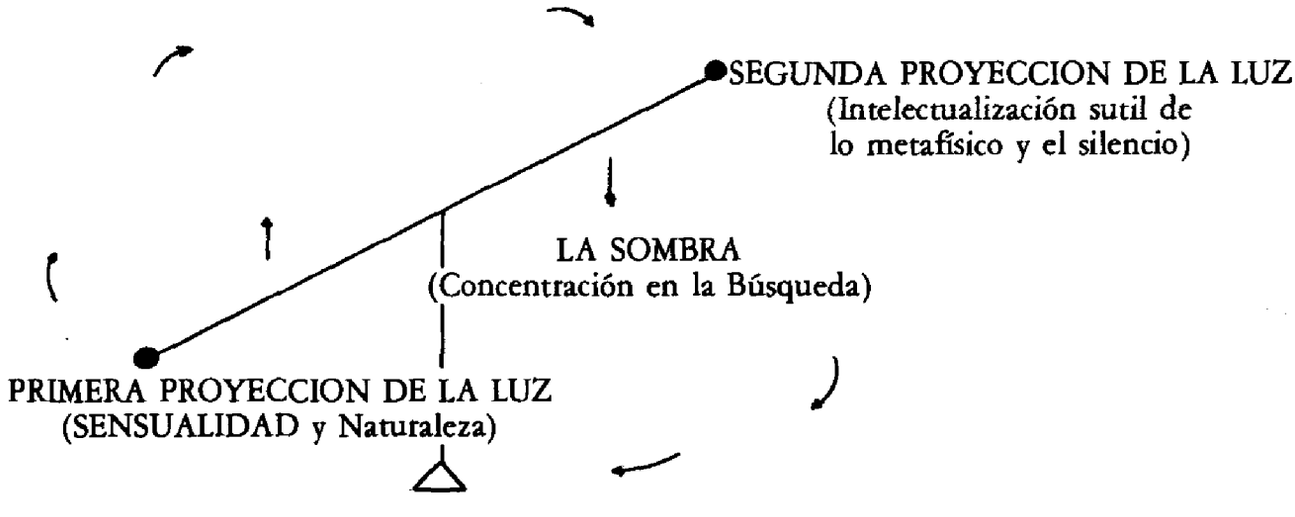
Frente a la reconsideración o exterminio de lo ya vivido y conocido (de aquí el fundamento de su poemario *Milenios* al que situé —entonces— en el *culturalismo épico-lírico),* se manifiesta ese deseo tránsfugo de un hombre hacia situaciones nada comunes (lejos de la idealización de paraísos), de marcada raíz metafísica, mediante continuas insinuaciones de sombras y sugerentes juegos de luces en estructuras de expresión serena como significante y soporte de la *inquietud,* la *duda* en su interna *inestabilidad,* y la *indagación* motivadas por todo un desasosiego intelectual y definitorio de una conciencia altiva e inquietante, aun a sabiendas de esa impotencia que configura al hombre en su infinito:

> Y nació el hombre. Miró en torno. Puso
> su mano sobre el árbol. Bebió el agua
> del manantial secreto de la vida.
> Bebió la luz. Durmió sobre la hierba.
>
> Entre sueños, su mano tocó el frío
> lomo de la serpiente. La acarició durmiendo.
>
> Y al despertar, en vano tristemente
> buscó las alas que perdió en el sueño.

Si en alguna ocasión se ha dicho que la *sombra* es el fin y, a la vez, retorno original en el requerimiento poético de Juan Mollá, habrá que considerar que la *sombra,* al ser una liberación del inconsciente mediante la que se conoce extrarracionalmente, es —en Mollá— la base de un móvil que permite en su oscuridad... dos trayectorias de luz; y en sus alternancias y alteraciones está el juego por una parte, y por otra la *búsqueda* final y silenciosa. De tal manera que cuando sucumbe la razón es la *sombra* quien abre camino en el sueño o en la materia misma en sus múltiples manifestaciones tras los telones del juego y la superficialidad:

> Van alzándose, lentos, los telones del mundo.
> Un cielo claro brota de una siembra de estrellas.
> Se está abriendo una flor y despierta la alondra.
> En cada gota de agua hay un río que empieza.

En un esquema se podría representar ese móvil tan personal, en su continuo movimiento circulatorio, al tiempo que ascendente y descendente:



viniendo a representar el proceso que sigue toda su obra, e incluso los poemas en su independencia, hasta el momento; como sucede en su poema «Los telones» de su libro *Milenios,* que se presenta dividido en tres partes, como el esquema anterior.

Es curioso apreciar cómo la estructura —tanto significante como significativa—, de cada uno de los poemas, independientemente, se identifica con la totalidad de este ciclo poético. La reiteración anteriormente aludida. Y aún lo es más si consideramos en todo este transcurso creativo y unidad poética una coincidencia, por aquello de la capacidad de interpretación del lenguaje, con la teoría que del signo lingüístico nos dio L. Bloomfield, y en la que R. Jakobson se fundamenta para exponer el acto de comunicación sémica.

Según Bloomfield el signo lingüístico adquiere su naturaleza de representación simbólica (sombra al mismo tiempo) de la realidad como *reacción* y *estímulo* lingüístico; es decir, un *estímulo no lingüístico* (que en el anterior esquema sería esa *luz primera-naturaleza)* produce una *reacción lingüística* que a la vez es *estímulo lingüístico* (ambos en identificación con la *sombra* del esquema citado), y que finalmente producen una *reacción no lingüística* (siendo ésta *la segunda luz* en el móvil que se manifiesta en la obra de Juan Mollá). El escribe en un poema:

Se van perdiendo las palabras vivas
y los pasos de ayer se van perdiendo.
Las llamadas del bosque se amortiguan.
Cada vez menos ecos.

Casi no queda huella en la memoria
de una larga impaciencia.
De una pregunta que vibró en la aurora
y aún espera respuesta.

De aquí la sea la *sombra* un símbolo del sueño y de la misma materia, como forma inconsciente del pensamiento y del conocimiento; la base de un juego del lenguaje con la Naturaleza. Juego de indagaciones que en ciertos momentos satisface como promesa, adivinación o esperanza; mientras que en otros se aniquila en un diálogo imposible:

Inútilmente giran las palabras,
relojes afanosos dan sus horas,
hormigueros frenéticos se activan...
El queda siempre al fondo. Cerca ronda.

Como si un rayo se infiltrase con su luz permanente en lo más recóndito y hasta lo más insospechado.

En su poema «Mensaje» nos anuncia que

Nadie sabe qué luz está naciendo.
Nadie sabe qué noche enorme cae;
qué roza nuestro miedo como un ala;
qué madura en el fondo de los mares.

De este modo la racionalidad y el intelectualismo activan su capacidad de juego junto con las palabras; y sus significaciones se asemejan al tablero de un ajedrez cuando en una partida son la *luz* y la *sombra* (Blanco y Negro) quienes se alternan en su activi-

dad: sombría en cuanto profundización activa en lo más soterrado, y lúcida en cuanto actividad en lo que nos es más evidente. La elocuencia del silencio que surge de la Naturaleza y del pensamiento tras haberlo perdido o ganado todo:

Sueño lejano vuelvo a ti. Retorno
a donde no llegué jamás. Al bosque
donde busqué los ojos al misterio.

Apreciamos cómo la nostalgia está en volver *a la luz primera*, y a la esperanza en su profundización, a lo positivo de la *negatividad*, a esa personalidad inconsciente y que nos negamos a reconocer en nosotros mismos. Así nos dice:

Ciega la claridad apenas entrevista
y hay que sumirse más en la penumbra.
Parece la penumbra casi clara
y hay que entrar en la sombra.

Y explorar sombra adentro sin retorno
la Pirámide inmensa de tu noche,
buscando tu sepulcro
con los ojos cerrados en lo negro.

Y es que en la sombra que aparece en los sueños nos relacionamos con las vivencias y las sensaciones de otras personas; como si fuera nuestro doble quien nos mantiene conectados con otras realidades aunque nos identifique con el miedo que proyectamos nosotros mismos:

Hombre abisal, tu miedo
al mar de noche no es el miedo a lo hondo.
Es como una llamada, una turbia esperanza;
la tentación oscura del regreso a la sombra.
Tienes miedo a encontrarte, no a perderte.

La búsqueda constante

Como consecuencia de toda esa lúdica multiplicidad de luces está la *aventura de la luz* en esa trayectoria iniciada desde la *experiencia de la naturaleza;* cuando es la *sombra* la *medida de esa misma naturaleza* desde la que se llega al *desconocimiento,* al desconcierto irracional, o al *racionalismo como juego:*

En el principio estuvo Dios creando los números
y sus íntimas relaciones secretas...

Se reía tontamente, a solas, como un niño.
Se frotaba las manos, imaginando a solas
la alegría del hombre, cuando lo descubriera.

sirviéndose de esa actitud permanente de la inteligencia más sutil y su luz, como sombra o preludio a una profunda pretensión destructora del desconocimiento; estancia donde se complementan dos realidades poéticamente; como son la misma luz y la sombra en común viaje al centro de un diamante:

Después de tantos años luz, de tantos
vericuetos celestes, laberintos y absortas
ciudades encantadas,
traspasando infinitos umbrales y paredes,
descendiendo, ascendiendo, penetrando
a través de fragores y de incendios.

. . .

Y el silencio, el silencio, el silencio
como un clamor creciendo sin medida,
un clamor que se apaga eternamente.
Medida de la luz es el silencio.

O la sombra.

Por todo ello creo que no es la *sombra* principio y fin del planteamiento poético en Juan Mollá, sino reflexión interminable hacia ninguna parte, *eje* entre dos distintas proyecciones de la *luz*. La *sombra* como teoría del conocimiento / desconocimiento ante las diferentes manifestaciones de la *realidad*. El ha escrito:

¿Quién es capaz de abandonar su máscara
y mostrar el desnudo rostro ciego?

Desconocimiento creativo que se lanza a la deriva, hasta la posible concienciación metafísica; aunque en ello se propusiera o planteara un encuentro con la *nada* o su representación negativa en la cosmogonía, jamás se abandona esa capacidad de indagación o juego del conocimiento entre la ambivalencia de *luz* y *sombra,* y sus consecuencias en cuanto actitud pensante o *luz final* en toda su revelación misteriosa. Misterio y luminosidad del silencio más enigmático, donde radica toda la fuerza, independencia y personalidad de una obra, sustentada en lo sensorial y en lo simbólico como relanzamiento y recomposición de un intelectualismo metafísico. Una simbología intelectualizada. Un simbolismo que se manifiesta como rasgo icónico en sus afinidades con la Naturaleza, e intelectualizado en cuanto *irrealidad* y búsqueda mediante esta superposición de elementos de la experiencia, literario-lingüísticos y metafísicos.

El viaje inacabable
y el centro al fin, la meta,
agujero sin fondo del fulgor,
pupila revelada,
vértice de la luz, profundo golpe
del corazón abierto para siempre.

Juego del sueño que no culmina en el elogio ni en los límites de la *sombra*.

Miguel Galanes