Sección Bibliográfica

FRANCISCO UMBRAL: *Lorca, poeta maldito.* Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

Después del libro dedicado al dandy Larra —comentado por mí en estas mismas páginas—, Francisco Umbral, escritor múltiple, casi polifacético (novelas, cuentos, críticas, biografías, artículos, entrevistas), se acerca a una de las criaturas más fascinantes, más ricas y misteriosas de toda la literatura española: por la magia de su obra, por la sugestión de su vida, por la tragedia de su muerte. Umbral ha hecho algo —mucho— más que acercarse; ha penetrado en el sacro recinto lorquiano, ha deambulado, siempre en lúcido inquisidor, por sus secretas galerías, por sus ocultas cavidades, por todos los corredores y las simas de aquel portentoso creador, de aquel andaluz único *(tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace...)* que se llamó, hasta un incierto y malhadado día del agosto de 1936, Federico García Lorca. Que ya es y será siempre, sin la menor sombra de excesiva familiaridad, con la fuerza de lo propio y entrañable, del mas valioso patrimonio español —que es universal—, *Lorca,* y, sobre todo, *Federico.* Sí, también decimos Garcilaso o Ramón, pero, acaso, sin la misma anchura en su resonancia, desde luego sin la pena oculta de un martirio en plena juventud y creación.

Al frente de su libro, y con él lo cierra, coloca Umbral el verso *y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada,* de la hermosísima y representativa «Oda a Walt Whitman». Síntesis de todo lo que se propone presentar, analizar y demostrar en sus doscientas cincuenta y tantas páginas. Lo que él, por su parte, sintetiza concluyentemene en el propio título: *Lorca, poeta maldito.* Y a la explicación o justificación de lo que pudiera parecer denominación escandalosa o, al menos, atrevida y más o menos «cpatante», van dedicadas las páginas de un inicial «Paréntesis». «Para probar su exactitud, precisamente, voy a escribir este libro», y hay que plantearse, por tanto, el hecho de que la literaura española carezca de lo que entendemos por *poetas malditos* y el personal e individual del hombre y poeta Federico García Lorca. Partiendo de *François Villon,* anterior al concepto romántico de *maudit,* Umbral nos recuerda los nombres ineludibles: Baudelaire, Verlaine,

Rimbaud, Artaud, Allan Poe, Dylan Thomas, Maiakowsky, junto a los pintores igualmente sabidos, y certeramente calificado («un maldito sin nervio ni clima para serlo, un maldito tardío») André Gide, «inmoralista», razonador del acto gratuito, apologista de la homosexualidad, gran *homme de lettres* y santón de la literatura francesa, Premio Nobel reverenciado e idolatrado como nos testimonia, entre otros, André Maurois en sus *Memorias*.

En cuanto a españoles, Umbral habla de «posibles malditos» colocando entre los pictóricos a Goya y Solana y entre los literarios a Quevedo, Larra y Valle-Inclán. Y «ese posible y genial maldito que fue o pudo ser, para su ventaja o desventaja, el gran Federico García Lorca», que reunía, sigue diciéndonos, «tres condiciones clave del creador maldito: arraigo estético y humano en los poderes demoníacos o, cuando menos, daimónicos, como le gustaba decir a Goethe; heterodoxia sexual y muerte trágica y prematura.» Llega así Umbral al centro de la cuestión, al núcleo esencial que, esquivado, como ha sucedido casi siempre, impide la libre e iluminada circulación por la obra lorquiana. Con respeto y comprensión, sin proporcionar comida a las fieras, pero también sin pudores ni temas tabús, sin los falsos respetos de que tanto se abusa, es como se hace auténtica crítica. Coger así el difícil toro lorquiano —más difícil sobre todo por las infinitas mitologías acumuladas en treinta años— e intentar torearlo gallarda y limpiamente, es ya, y al margen del resultado, meritoria y plausible hazaña.

«No hay posible integración del individuo cuando el individuo vive una tragedia sexual íntima.» Estas palabras del mismo prólogo son tan clarividentes como valientes, y sólo aceptándolas, no olvidándolas, se puede empezar a desterrar sombras en la obra de algunos grandes escritores. E inmediatamente Umbral se traslada al plano creador —el que tratará de dilucidar— y apunta lo que después va a estudiar detenidamente en amplios capítulos: «... Lorca es el cantor de las tres grandes razas postergadas de nuestra civilización: los gitanos, los negros y los homosexuales.» En mayor (los dos primeros) o menor proporción (los últimos), la obra lorquiana da buena prueba de ello.

Como sucedía en su libro sobre Larra —y así lo señalé en estas mismas páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS—, Francisco Umbral utiliza erudición e intuición en una habilísima, a veces arriesgadísima, síntesis. Desde las palabras iniciales va entretejiendo la materia del personaje analizado con citas sagazmente escogidas, con personales y oportunas reflexiones de carácter generalizador, ya sea sobre la vida, o la muerte, o el arte, o la belleza, o el amor... o tantos otros temas. Anécdota y categoría sabiamente fundidas: anécdota o materia prima, sustancia indispensable, nada más y nada menos que el concreto asun-

to a estudiar; categoría o adecuado elemento sustentante, que, además, dignifica y ensancha en resonancias y sugestiones al edificio.

Umbral parte de los contemporáneos de Lorca. De sus propios amigos. En primer lugar, de los dos textos tan conocidos como valiosos: el *Federico en persona* de Jorge Guillén, y el *Federico* de Vicente Aleixandre, prólogo y epílogo, respectivamente, de las *Obras Completas* de Lorca en Aguilar. Es verdad que Guillén no ahonda, como dice Umbral, «en esa inseguridad de Federico, tan alarmante en un superdotado» —como revelan las propias cartas del granadino al autor de *Cántico*—, pero no nos dice Umbral que en este largo y magnífico texto del gran poeta vallisoletano hay un rotundo dar en la diana en varias ocasiones, especialmente en los epígrafes «El claroscuro» y, sobre todo, «Vida y muerte», en donde leemos este texto tan significativo, perfectamente encajable, para más aún reforzar su tesis, en el libro de Umbral: «Era tan aguda aquella vida que profundizaba hasta su oscuridad de muerte. El poeta de la gracia —¿no es ya esa gracia la más pura desnudez?— era por eso mismo poeta trágico. Este postrer horizonte no se columbraba, no podía ni columbrarse en el diálogo con las gentes; pero en la obra se le divisa hasta cuando menos se le espera» (p. LXXII, Federico García Lorca: *Obras Completas*. Cuarta edición. Aguilar. Madrid, 1960). Guillén —«máximo optimista» le llama Umbral; de acuerdo, pero no siempre: clausurado su *Cántico* irrumpió su *Clamor*— también supo apuntar hacia la meta que luego Umbral recorrerá minuciosamente. Pero quien desde luego nos da la clave es Vicente Aleixandre: su *Federico* es la primera piedra de toda la obra de Umbral, como él reconoce explícita y rotundamente. Frente a todas las interpretaciones externas, frívolas, folklóricas, coloristas, etcétera, «Vicente Aleixandre, en cambio, nos ha dado la más compenetrada, verdadera, alucinante y sugeridora visión de García Lorca...» Su mismo título *Federico* es el del capítulo XX y último de *Lorca, poeta maldito,* que recoge y glosa los fragmentos más significativos y reveladores de este estudio breve, hondo, hermosísimo, del gran poeta de *En un vasto dominio*. Fechado en 1937, muy cerca del trágico fin de Federico, no sólo es una de las páginas más bellas y cálidas de la prosa aleixandrina, sino una de las más afortunadas calas de un poeta en otro poeta, texto cimero en la bibliografía sobre Lorca. Es el mismo que, con el título «Evocación de Federico García Lorca», figura en *Los encuentros,* ahora incluidos, con todas las restantes prosas aleixandrinas, en sus *Obras completas*. Aquí, lógicamente, encontramos también el poema «El enterrado» (a Federico), dentro de la tercera serie, «Nuevos retratos y dedicatorias», de *Poemas varios* (1927-1967), que pudo muy bien haber figurado en el libro *Retratos con*

nombre: sus versos intentan, más allá de la vida, en el reino de la muerte, detectar toda la invencible riqueza lorquiana, penetrar en su misterio:

> *Siento todas las flores que de tu boca surten*
> *hacia la vida, verdes, tempranas, invencibles.*
> *¿Qué suena, duro, oscuro, con voz de sangre o mina,*
> *secreto abismo o pecho que hueco hoy amontona*
> *viento, poder, y expulsa tu voz hasta mi oído?*
> *¿Lloras? ¿Cantas?*

Necesariamente relaciona Umbral a Federico con Luis Cernuda «por su dimensión existencial», tras haberlo hecho con Rafael Alberti, «un Lorca sin drama personal» («... lo que en Lorca se tiñe de sangre, en Alberti se colorea de acuarela. Ambos buscan la gracia del pueblo andaluz; pero Lorca, buscando la gracia del pueblo, encontró su pena. Alberti se quedó, se queda y se quedará en la gracia»). Con un gran fondo de verdad estimo excesivamente generalizadores y superficiales los juicios sobre la vasta obra albertiana. ¡Claro que hay drama, y tragedia, en *Sobre los ángeles* y en *Sermones y moradas!*, por citar dos títulos bien representativos: poesía apocalíptica, mundo alucinante y eruptivo, como en el auto *El hombre deshabitado,* con un impresionante antiteísmo, en la mejor tradición de nuestro teatro alegórico, anterior a Sartre. La muerte, el sin sentido del mundo, la nada absoluta... hasta llegar a su poesía revolucionaria, en la que todo va a cobrar un nuevo sentido, con la que el feroz nihilismo anterior va a ser desterrado.

Vista con agudeza está la fundamental oposición entre Lorca y el autor de *La realidad y el deseo;* frente al sueño de armonía, de «acorde» del poeta sevillano, certeramente calificado como «poeta moral» (como «el inmoralista» de *Gide*), la «maravillosa amoralidad de Federico, que se confunde ya con la pureza misma», porque en él «nunca hay necesidad de justificación ni conflicto moral. Vive en conflicto y comunión con las fuerzas naturales, pero nunca con las exigencias morales...». En su estudio «Federico García Lorca» (incluido en sus interesantísimos *Estudios sobre poesía española contemporánea,* desdichadamente incompletos, faltan los de los poetas vivos), el extraordinario poeta de *Las nubes* nos da algún certero comentario en la línea del libro de Umbral: «La poesía de Lorca... me parece a veces consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad»; y como antecedente, sin duda conocido por Umbral, de su capítulo «Los homosexuales» (el número trece de *Lorca, poeta maldito,* que es todo él un detenido comentario de la «Oda a Walt Whitman», entremezclado con citas del poema. Luis Cernuda escribe en ese mismo ensayo: «Acaso en la «Oda a Walt Whitman» esté el corazón mismo

del libro, al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra. A esta claridad en tan pocas palabras no llega ni siquera Umbral en las casi trescientas de su obra, siempre centrada en el *pansexualismo* lorquiano, y que contiene el estudio más inteligente y serio de este tema *tabú,* sobre el que Umbral dispara con precisión: «Lorca canta esa homosexualidad ejercida en una naturaleza pansexual, sobre el confuso y vasto Atlas de los Estados Unidos»... «Lorca canta la libertad total del sexo, la sexualidad-límite, que es la sexualidad gratuita, pura, sin afán ni consecuencia de reproducción: la homosexualidad», etc.

Tan importantes como este capítulo trece (quizá el más valiente, el más «necesario» en un honrado cerco a la obra lorquiana) son los números nueve y doce, «Los gitanos» y «Los negros», respectivamente. La atracción de Lorca por los primeros se compone, según Umbral, de «atracción por el esoterismo de la raza; atracción puramente sexual; simpatía reivindicativa, vagamente político-social, por una raza postergada...» Y las mismas incitaciones pueden llevar, nos sigue diciendo Umbral en el correspondiente capítulo, a Lorca hacia los negros. Pero junto al esoterismo, sexualismo y exotismo, una mayor identificación política, porque ahora el poeta, más maduro como hombre, tiene una mayor conciencia política, social, y sin duda ha tomado partido previamente. Dice Umbral que *Poeta en Nueva York* es «un libro profunda y silvestremente anarquista» (en completo acuerdo), pero que no es un libro político ni un libro social (en completo desacuerdo). A causa de esta tendencia despolitizadora tan frecuente (se ha hecho con Lorca como se ha hecho con don Antonio Machado y con tantos otros escritores españoles), Umbral incurre en ostensibles contradicciones, pues es evidente la progresiva conciencia política de Lorca, sobre todo en sus últimos años, como algunos textos en prosa revelan explícitamente, y que el propio autor de *Lorca, poeta maldito* recoge en varias ocasiones, pero sobre todo en el largo penúltimo capítulo, «Señorito andaluz», aunque algunos muy iluminadores textos de esta índole no tienen el comentario, el relieve debido, y quedan perdidos en el conjunto total.

Muy importante es el capítulo dieciocho, «Tragicismo», amplio estudio del teatro lorquiano, comenzando con *Así que pasen cinco años* y *El público,* y centrándolo todo él en el análisis de sus tres obras mayores: *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.* Umbral sabe buscar y encontrar en estas tragedias los elementos integradores de su tesis, y por ello, aunque la bibliografía sobre esta trilogía, y concretamente sobre la tercera, auténtica obra maestra de nuestra literatura, es abundantísima, leemos estas páginas con creciente interés,

hallando expresado lo que habíamos intuido al leer y ver estas piezas, encontrando nuevas y sugestivas incitaciones. Así, por ejemplo: «Toda la pieza —refiriéndose a *La casa de Bernarda Alba*— tiene una cierta semejanza con *A puerta cerrada,* de Sartre. La avilantez de la condición humana, potenciada por la reclusión, alcanza las mismas categorías que en el filósofo existencialista. Lorca podría haberse adelantado a Sartre en muchos años —y de hecho se adelanta— en la conclusión de que «el infierno son los otros». Sólo le ha faltado formular la sentencia expresamente. Una frase de Angustias, la hija mayor, en el segundo acto, corrobora esta relación: «Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno», y que es infierno sin salida, sin término (como no sea la muerte: Adela; y aquí reside, añado yo, la novedad genial de Sartre: que sus criaturas ya están muertas, que su infierno es eterno, sin tan siquiera muerte liberadora), lo aclara la respuesta de Magdalena: «¡A lo mejor no sales!» Y así será. Alude también Umbral a la mitificación del macho, pero no da importancia a lo que para mí tiene mucha: la ausencia-presencia de Pepe el Romano, que justamente le da ese valor de mito. Sin salir nunca a escena, como ningún hombre, gravita sobre ella, sobre las mujeres presentes, constantemente, en obsesiva intensificación hasta el climax final. Es la encarnación, que no puede revestirse de una carne concreta, de la absoluta masculinidad, del puro sexo; y a su alrededor girarán como posesas, danzarán como en rito trágico y sagrado, estas hembras en celo, estas perras hambrientas que por él se despedazarán.

Muchas, variadas y ricas sugestiones contiene este libro de Francisco Umbral, que, después de su *Larra, Anatomía de un dandy* y antes de su *Valle-Inclán,* supone un cerco brillante y penetrante a uno de nuestros más altos creadores. Como en esos otros libros, Umbral hace gala de sus buenas dotes narradoras, de su condición de escritor original e incisivo. Y como sucede con «su» Larra y «su» Valle-Inclán, «su» *Lorca, poeta maldito,* será lectura ineludible y previa a todo futuro estudio sosegado y sereno de la gran obra lorquiana.—EMILIO MIRÓ *(Vedano, 7. MADRID).*

LA PITUITARIA DE KAZAKOV

Me imagino a Yuri Kazakov con la nariz tendida al viento ártico, un viento que llega de los hielos perpetuos, de los bosques vírgenes envueltos en la niebla, de los ríos salmoneros, de las cubiertas de los

barcos bacaladeros, de las isbas humeantes, un viento entre áspero, dulce, pesimista y dionisíaco que rodea a personas que, no obstante su elementalidad, asumen los rasgos definitorios de eternos problemas humanos, pese a la consumación de la más importante revolución política y social habida en nuestro tiempo.

Estos relatos de Yuri Kazakov (1) son los más aptos para pensar que «otra» revolución después de «la» revolución no estorbaría demasiado a la siempre precaria naturaleza de las personas enfrentadas a la soledad, la nostalgia, el aburrimiento, la envidia. Son los personajes de Kazakov. Y la literatura rusa contemporánea tiene un acento muy particular, que no ha abandonado el viejo fatalismo, la vieja mística eslava, cuya urdimbre hay que buscar sin duda en las heladas estepas y en el calor del vodka, y, sin embargo, no existe por ninguna parte nada que se parezca al decadentismo, sino que se presiente una vida joven y violenta o, en todo caso, una vida joven y violenta que pugna por aflorar, por agarrar una misteriosa sensualidad que flota en el aire, en el a un tiempo duro y prometedor clima, en los intensos —y por esta misma razón— fugaces veranos nórdicos. Pero no creo seriamente que esto se pueda juzgar desde esquemas políticos esperanzadores. Se trata de un temperamento, precisamente del temperamento de Kazakov. Cabe estar de acuerdo con la influencia del medio, el frío y la soledad y la vida áspera, que provocan ansiedad, pureza y una melancolía sin nombre, mas no resulta convincente adjudicar tales características, evidentemente psicológicas, sólo al medio geográfico y a reminiscencias históricas y políticas. La ansiedad y melancolía de los personajes de Yuri Kazakov no son exactamente «soviéticas», lo cual se ha considerado justamente como una virtud que le devuelve a la literatura su habitual complejidad y, otra vez, la disocia un poco de los programas sistematizados por otras vías. Con ser tan importantes las conclusiones políticas de la sociedad en general, la literatura siempre jugará un resorte más sutil y subjetivo, un resorte de factura ontológica que toma nota de aquellas cuestiones que permanecen una vez resueltas las más elementales o colectivas. Si alguien cree que después de lo elemental y colectivo se han terminado las cuestiones, ese alguien es feliz.

Igual que las hojas se pudren «limpiamente» en el bosque, así es la tristeza de Kazakov, una tristeza limpia, sencilla, cotidiana, muy a lo Chéjov en el aspecto formal, pero sin igual quiebro nihilista; una amorosa descripción del paisaje y las costumbres y los útiles de trabajo; los bailes de aldea, el letargo del invierno, la vuelta de los

(1) Yuri Kazakov: *El mar Blanco*, Alianza Editorial, Madrid, 1968. Trad. de Amava Lacasa. Kazakov nació en 1927 y es uno de los más destacados cuentistas soviéticos contemporáneos.

pescadores de bacalao, la niebla en los bosques, los prejuicios que frustran el amor, la melancolía del tiempo que pasa inexorable, los raros momentos de plenitud, la mentalidad ruda e infantil, el contraste generacional, los condicionamientos de la profesión, las auroras boreales, la grave madurez del otoño, la inquietud enfermiza de la primavera, la soledad y el vodka evasivo, la caza, el mítico calor de la isba rodeada de nieve, todo esto envuelto en un sentido del olfato muy elocuente: huelen las algas, las redes, la niebla, la madera, el heno, el estiércol, el pan tibio, «todo olía a Sur, a montañas antiguas y a mar» [se refiere al olor de Crimea y a dos marineros del Artico, en vacaciones, borrachos y aburridos], olores que se atenúan con la nieve, que nos llegan a los sentidos y que son terriblemente evocadores, no para los individuos que experimentan la sensación, que huelen la pólvora quemada, o andan entre fardos de algas secas (2), o soportan el viento del Norte —el Norte del mundo—, o asan patatas en hogueras crepitantes junto a las orillas del Mar Blanco en los rápidos y fríos crepúsculos de septiembre, o miran el vuelo de las chovas negras en los cielos violetas del amanecer, sino para los otros individuos que han perdido ya la emoción de la virginidad de los sitios y vegetan encima del asfalto sin misterio y soportan unas perspectivas que son las únicas y les parecen vacías.

Agradezco a Kazakov que, bien en la órbita neorromántica, o bien por su considerable destreza, o por la emoción casi infantil, honda y cerrada que pone en la traslación de las imágenes, haya despertado en mí esta especie de épica geográfica, que no deja de ser falaz, pero que, en momentos dados —y de momentos dados se hace la vida y cualquier probabilidad de crítica—, actúa y permite valorar a un tipo desconocido que se dispuso a escribir palabra tras palabra en condiciones ignoradas, quizá harto y sin ninguna fe en sí mismo, como se escribe siempre cuando se escribe bien, pero que se encuentra finalmente con otro tipo, quizá harto y sin ninguna fe en sí mismo, que no sólo se dispone por oficio a leer palabra tras palabra, sino que, además, se imagina cosas muy hermosas y muy imposibles. Probablemente aquí estribe toda la cacareada emoción del arte.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19. Parque Aluche. MADRID).*

(2) Incidentalmente, no es desdeñable anotar este dato económico: el aprovechamiento de las algas.

ANTONIO BUERO VALLEJO: *Hoy es fiesta, Las Meninas, El tragaluz.* Taurus Ediciones, Colección El Mirlo Blanco. Madrid, 1968.

De reciente publicación es este volumen dedicado a la obra dramática de Antonio Buero Vallejo. Contiene el texto de tres obras: *El tragaluz, Hoy es fiesta* y *Las Meninas,* a las que se anteponen algunas críticas de estas obras, comentarios sobre el quehacer teatral de Buero y declaraciones del propio dramaturgo hechas a propósito de sus estrenos y de las polémicas que los mismos han suscitado. Contiene, además, una reseña de los repartos, fecha de presentación, ediciones en España y traducciones en el extranjero de toda la producción del mencionado autor.

Hay libros que por lo deseados, por lo necesarios, merecen una bienvenida: éste es uno de ellos. Nos da idea, aunque somera, exacta del teatro de Buero, aunque sólo contenga el texto de tres obras; cuando concluimos su lectura sabemos qué es lo que su autor quiere, qué desea decir en sus dramas y cómo lo dice, cuál es su idea de la tragedia y por qué eligió el teatro como medio de expresión. Es indiscutible que se inicia con Buero una nueva etapa para la escena española, a partir de 1949, fecha de estreno de su primer obra, *Historia de una escalera.* Desde entonces no ha cesado su labor de elevar la escena española y lo que es aún más importante, elevar al público, enfrentándolo con problemas que constituyen el «aquí» y el «ahora» del hombre español, aunque sin desgajarlo de problemas universales y eternos, tales como la capacidad de conocimiento, la libertad, las relaciones del individuo y su sociedad.

La presentación del dramaturgo la hace José Monleón, director de la colección y agudo crítico teatral; apunta, como carácter esencial del drama buerista, su condición de «abierto», entendiendo por tal un teatro concebido como «interrogante», como «una exploración o aventura de términos inciertos y renovables». ¿Por qué Buero no ha llegado, formalmente hablando, a una altura pareja a la escena del resto de Europa? (Weiss, Brecht, Artaud). Es obvio. Para ello hubiera sido necesario que se problematizara una imagen tradicional del hombre que poco tenía que ver con la verdadera imagen del hombre contemporáneo, como se ha hecho en las sociedades a las que pertenecen los citados autores; este planteo no se ha dado en España, ni en cuanto a temática ni en cuanto a técnica teatral. De ahí el valor asignado por Monleón al teatro de Buero Vallejo, considerando éste dentro del marco social y estético del teatro español, con las limitaciones que esto importa: «su teatro es "abierto" y encierra siempre un margen de dudas, de cuestiones inefables, de implicitudes, de interrogaciones sin respuesta». Es además un teatro de compromiso, de acción, que enfrenta al que

durante tantos años, y aún hoy, acapara los escenarios con obras fáciles, de evasión, de mero entretenimiento. Insiste Monleón sobre la problemática buerista: el hombre español en su sociedad, desenvolviéndose en un sótano, en una escalera, en una azotea, sin que por ello, o mejor dicho, por ello mismo, dejen de constituir una tragedia. De ahí que Buero Vallejo elija sus temas y los desarrolle en una atmósfera que, en una observación superficial, pudiera parecer trivial o vulgar, pero que, a poco que se investigue en ella, revela profundidad de análisis y claridad de contenido.

Los restantes comentarios del volumen: el de Martín Zaro, «Buero y su teatro»; el de Enrique Pajón Mecloy, «De símbolos a ejemplos»; el de Torrente Ballester, «Introducción al teatro de Buero Vallejo», las declaraciones del propio dramaturgo, completan y refuerzan las ya expresadas por Monleón, al tiempo que las amplían.

Claras, por lo reveladoras, son las palabras de Antonio Buero Vallejo: «... creo y espero en el hombre, como creo y espero en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes.»

Los tres textos que se incluyen están precedidos por algunas críticas aparecidas en ocasión de sus respectivos estrenos, que resaltan otra de las características de Buero, hombre y dramaturgo: su honestidad. Una de las más acertadas y esclarecedoras es la de Angel Fernández Santos, publicada en la revista *Indice,* y referida a *Las Meninas,* de la que dice: «Es un drama limpio, sencillo, de una belleza elemental, pero jamás fácil... es literatura con ideas y enseñanzas verdaderas... pero ideas como actos, no como abstracciones, que de algún modo se encuentran ejercidas y vividas y no simplemente dichas.» «Velázquez se manifiesta como un intelectual rebelde, que ha entendido y hermanado consigo la tragedia de su país y se ha incorporado a lo que en él hay de más auténtico: el pueblo.»

La última obra de Buero, estrenada y mantenida largamente en cartelera la pasada temporada, *El tragaluz,* es objeto de un ajustado comentario de Ricardo Doménech. Recuerda el paralelismo entre la atmósfera asfixiante del tragaluz y el mito de las cavernas platoniano, aunque el significado sea distinto. Desde esta situación sí se puede alcanzar la luz, «y aún cabría añadir que, precisamente, sólo desde *aquí* puede alcanzarse, mediante una limpia disposición moral y una conciencia colectiva. Se trata, pues, de que el hombre ha de asumir su propia situación y elegirse en ella.»

Estas últimas palabras de Doménech dan justo en uno de los pro-

pósitos del teatro de Buero: hay tragedia en la vida cotidiana, es necesario que el teatro la refleje para que cada hombre la asuma con responsabilidad y sepa conducirse en ella.

Sobre la misma obra, Fernández Santos mantiene una entrevista con el autor, donde Antonio Buero Vallejo se declara deudor de Unamuno, define la problemática de *El tragaluz*, el enfrentamiento de los dos hermanos, los lugares-símbolos: el tren, el tragaluz, la toma de conciencia distinta para dos hombres también distintos, el trastorno mental del padre (extraordinaria figura dramática y humana) con su eterna y reveladora pregunta: ¿quién es éste?

Como muy acertadamente indica Fernández Santos, la sensación que experimenta el espectador español ante la obra comentada es un flechazo en sus represiones históricas sobre las que prefiere asentar su vida, ocultándolas en una falsa actitud de olvido.

En esta entrevista Buero enfrenta esa definición que ha gustado a tantos críticos y a tanto público, ansiosos de encasillamientos, y que es, sin embargo, errónea: Buero es un autor pesimista. Reitera el autor su total y absoluta confianza en la sociedad, tiene esperanza en la gente que, como él, sigue viendo la superación en el ser humano. Todos tenemos que tomar el tren de la vida y de la acción. Los personajes de la obra no lo tomaron y el único que lo logró, lo hizo con absoluto olvido de los que lo rodeaban, pisoteándolos con tal de llegar. Su forma de viajar es lo que Buero pone en juicio, lo cual no quiere decir que alabe al que voluntariamente se niega a vivir. Buero piensa, como ser humano, que no todo está moribundo en la sociedad española, espera en su porvenir, en el porvenir de aquella gente que forma el pueblo desconocido. (Paralelismo posible: ¿es Buero un poco el Velázquez que nos entregó en *Las Meninas*?)

Recuerdo las palabras de Antonio Buero Vallejo en una conversación mantenida no hace mucho tiempo: «Yo siempre vivo en la esperanza. Lo que no puedo es ser crédulo y esperar siempre lo mejor, eso no es es esperanza, sino engaño.» Es la posición de un hombre y un dramaturgo preocupado por los problemas de nuestro tiempo, es su visión y su constante lucha expresada en sus obras, por recuperar valores humanos que, a veces, por diversas circunstancias, se han borrado o han sido sustituidos por espejismos falsos. De allí la recuperación de figuras históricas y la introducción en *El tragaluz* de los dos investigadores. Así lo dice Buero: «Es una visión del hombre dominando su propia historia.»

En la obra de Buero nos enfrentamos con la tragedia, nos encontramos en sus personajes. El que a veces no haya una salida en ellos no quiere decir que cierre totalmente las puertas, tal vez es que esa

salida debemos buscarla en nosotros mismos. Teatro de ideas, teatro para pensar, teatro que despierta conciencias, que remueve estructuras caducas y anquilosadas.

Concluyamos. A la dispersa y no muy abundante bibliografía sobre Buero Vallejo, sumamos este volumen que, como ya se ha dicho, condensa algunas ideas que muy bien pueden servir de base para un trabajo futuro más exhaustivo sobre la obra dramática de una figura clave y fundamental en el teatro español contemporáneo.—MARI ANGELES GONZÁLEZ DURÁN *(Hilarión Eslava, 48, 6.º A. MADRID).*

AÑOS DECISIVOS PARA LA POESIA DE JOSE AGUSTIN GOYTISOLO

Cuando ya empiezan a ser historia muchos hitos de la poesía española contemporánea —y pensemos en los poetas del 27, del 36 o del 40, aunque muchos de ellos sigan entregándonos aún obra inédita—, cuando la historia y circunstancias en que se desenvuelve la poesía española han experimentado una evolución notable con respecto a los años de posguerra, o de inmediata posguerra, no me parece del todo inútil, aunque ya muchos la hayan intentado, emprender una revisión detenida de los últimos logros de la poesía española, de sus causas inmediatamente anteriores, al tiempo que recibimos el último libro de un poeta muy característico dentro de la generación del 50 como es José Agustín Goytisolo.

Los poetas de la generación del 27 —o 25, como también se la conoce— habían abierto un camino importante. Habían empujado las aguas mortecinas de la poesía hacia un quehacer más realista y temporal. Cuando parece que la dramática realidad de la guerra española iba a ser tema más que aprovechable por los poetas de la inmediata posguerra —en función de ese camino emprendido— para sus obras, los poetas de los años 40 se marginan; dejan a un lado la situación dramática provocada por la historia inmediata y buscan, por circunstancias lógicas en cierta manera, una evasión histórica y literaria, real y estética, hacia lo clásico y lo tradicional. Van a ser, pues, los poetas de la generación del año 50; poetas reunidos, más o menos, bajo la advocación de la discutidísima *Antología consultada,* de Francisco Ribes, y de la colección Colliure de Barcelona, los que recojan la verdadera herencia histórica y situacional, tronchada por la irrupción de la generación inmediatamente anterior. Son poetas que han

vivido los años de su infancia de cara a los acontecimientos trágicos del trienio 36-39; observándolos perplejos y reduciéndolos a sus más simples, pero no por ello menos dramáticas, raíces.

Y estos hombres al decidirse a trasmitir literariamente su experiencia no lejana, ni en el tiempo ni en la mente, no se remiten a sus predecesores inmediatos, sino que bucean un poco más hondo, concretamente en los poetas del 25, siendo decisivos los libros de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso *Sobra del paraíso* e *Hijos de la ira,* respectivamente. Así discurre esta poesía aferrada a las raíces de lo genuino, de la verdadera temporalidad, de la verdadera historicidad. Así se alza una poesía que va a ser fundamentalmente *comunicación,* sin poner mucha atención en el puro formalismo o en la pura estética. Como fuese reflejo de la situación histórica de cada uno (la poesía es «cántico del hombre situado», diría Vicente Aleixandre), la poesía era vigente.

En estos poetas de la generación del 50 —entre quienes podemos reconocer a José Agustín Goytisolo— lo social era y es lo más característico: la guerra y el tema de España con sus realidades históricas más inmediatas. Pero esta situación no por verdadera y positiva deja de ser problemática. José Luis Cano, poeta y crítico de poetas, que ha seguido y estudiado con detenimiento y muy profundamente este tema (1) y esta evolución histórica de nuestra poesía, anuncia cómo, a consecuencia de la situación expuesta más arriba, existe un peligro latente. «Cierto es —escribe— que esa nueva poesía, preocupada por problemas que ya no son los puramente estéticos, los de la belleza del poema, ofrece un indudable peligro: el de que pierda en calidad, en inefabilidad, lo que gane en capacidad de comunicación. Pero a la vista de los más recientes libros de aquellos jóvenes poetas, fieles a una tradición de calidad y dignidad poéticas, me parece que aquel peligro puede considerarse superado» (2).

Esta superación a que alude José Luis Cano está —según él— en función de los poetas recogidos, más o menos, en la antología *Poesía última,* publicada también por Francisco Ribes en 1963. Y sin duda son éstos y los inmediatamente anteriores quienes con un gran margen, y a pesar de seguir sumidos en parcial mutismo (considerando la obra inédita que aún esperamos de ellos), siguen manteniendo una cierta dignidad, un cierto tono medio bien alto, en el quehacer de la poesía española. Verdad es que la joven generación de los años 60 empuja con cierta insistencia, pero también con cierto desorden. Desorden provocado, quizá, por la floración de un elevado número de poetas y por

(1) José Luis Cano: *El tema de España en la poesía española contemporánea.* Ed. Rev. Occidente. Madrid, 1964.

(2) José Luis Cano: *Antología de la lírica española actual.* Ed. Anaya. (Colección «Temas españoles».) Madrid, 1964.

la premura de todos en alcanzar una obra más cuantitativa que cualitativamente válida, esa es la verdad. Sin embargo, me parece que ese peligro de que nos habla José Luis Cano —peligro cierto y claro— sólo se ha superado parcialmente.

Y decimos que sólo parcialmente, atendiendo a condicionamientos marginales que han impuesto a los poetas —no podría precisar si de modo totalmente involuntario— una falta de precisión en el decir; de densidad en la expresión; de dinamismo en la creación poética. Y como condicionamientos marginales citemos, en muy principal lugar, una vuelta a las raíces más puras de lo popular, tan justamente señalada por el mismo Francisco Ribes en el prólogo de *Poesía última* (3).

Por las veredas de esta situación crítica encontramos el último libro de José Agustín Goytisolo, libro aparecido después de siete años de ausencia. Por estos mismos aledaños, inmersa en una situación polémica, se encuentra la poesía de José Agustín Goytisolo y por ello hemos creído oportuno trazar este esquema, quizá algo impreciso o incompleto, pero suficiente —creemos— para nuestro propósito.

Presencia de José Agustín Goytisolo

Trataré de mostrar al lector, aunque ya es de todos conocida, una síntesis bio-bibliográfica de nuestro poeta, toda vez que tratándose de un escritor comprometido con lo que es su tiempo, con lo que este tiempo suyo quiere; con lo que él mismo es y con lo que él mismo quiere, su condicionamiento vital y circunstancial me parece importante.

José Agustín Goytisolo nace en Barcelona en 1928. Universitario, hombre de formación intelectual y universal, cursa Derecho en Barcelona y Madrid, obteniendo en esta última Facultad la licenciatura en 1950. Su primer libro, *El retorno,* tarda aún en llegar: 1955. Con él Goytisolo obtuvo un accésit del premio Adonais del año anterior. Un año después se le concede el premio Boscán por su segundo libro, *Salmos al viento,* que no se publica, siguiendo la tradición editorial de los premios Boscán, hasta 1958. Su tercera entrega, *Claridad,* merece el premio Ausias March de 1959. Con el título de *Años decisivos* la colección Colliure reedita en 1961 los tres títulos anteriores. Hasta 1968 no vuelve a darnos, pues, obra inédita alguna. Apenas hace unas semanas acaba de aparecer en la colección El Bardo *Algo sucede,* último libro, por el momento, de nuestro poeta.

(3) *Poesía última* (selección). Selección y prólogo Francisco Ribes. Taurus. Madrid, 1963, p. 13.

Su trayectoria editorial es bien apretada, como puede verse. En doce años, aproximadamente, que han pasado desde que apareciera su primer libro, su obra ha tomado cuerpo y densidad suficiente como para que ahora, coincidiendo con los veinte años del poeta, nos planteemos un estudio de conjunto y nos permitamos algunas reflexiones en cuanto a su significación dentro del contexto de la poesía española de los últimos diez años y en cuanto a las características y elementos fundamentales de la escritura de Goytisolo.

HISTORICISMO

Como podrá fácilmente deducirse de lo que llevamos dicho, y como intentaremos justificar más adelante, Goytisolo, al igual que la mayoría de los poetas de la generación del 50, parte de una muy concreta situación histórica: historia patria, personal y hasta historia metafísica (el tiempo como elemento abstracto y genérico) que se convertirá en el eje de toda su poesía. Desde aquí se desarrollará todo su entramado posterior. Ya no podemos concebir la obra de los escritores de esta generación fuera de ese enclave humano, temporal, real. Por ello, esta poesía, eminentemente crítica y analítica, por otra parte, será producto de un estudio consciente, de una formación depurada y, consecuentemente, de una total y viva actualidad. De aquí también la vigencia de estos poetas que no buscan la obra efímera, el libro del momento oportuno, sino la poesía, la creación literaria, válida, sincera y trascendente.

«Por esas mismas razones, afirma Angel González (4), considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social,* denominación seguramente poco feliz, pero que ha hecho fortuna y sirve unas veces para entendernos y otras para confundirnos. Me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia que, de alguna manera, estamos protagonizando.» Aplico, naturalmente, a Goytisolo estas palabras toda vez que entre su poesía y la de Angel González existen también muchos lugares comunes y puntos de contacto no sólo casuales. Pienso ahora, concretamente, en un motivo poético común a los dos, y a muchos otros poetas de la época —José Angel Valente, por ejemplo—, como es el tema de la guerra, entrevista en medio de la inocencia y despreocupado abandono de la infancia, llegando a tomar matices de tragedia latente o, en muchos casos, de farsa grotesca.

Cito a estos tres poetas solamente porque todos parten de este hecho histórico concreto, yo diría que hasta de la mera anécdota del instante, y buscan a través de ella una realidad más amplia, de carácter histórico, social y hasta afectivo, en grado menor.

---

(4) *Poesía última* (selección). Selección y prólogo Francisco Ribes. Taurus. Madrid, 1963, pp. 57-58.

En su tercer libro, *Claridad,* Goytisolo nos da un poema ingenuo, breve, pero lleno de un latido sobrecogedor, que titula «Testimonio»:

Quiero dejar
escrito
lo que pasa.
Voy al balcón,
asomo
la cabeza.
Veo crespones,
lanzas,
rodeando el ataúd
en donde
yace
la alegría.

No deja de ser curioso que una experiencia similar, la de la embobada mirada del poeta niño, se repita en Valente con el título «Tiempo de guerra»:

Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
de piadoso susurro.
Andábamos con nuestros
papás.
Pasaban trenes
cargados de soldados para la guerra.
Gritos de excomunión.
Escapularios.
Enormes moros, asombrosos moros
llenos de pantalones y de dientes.
Y aquel vertiginoso
color del tiovivo y de los víctores (5).

La visión de Angel González, aunque situada en la misma línea temática y expositiva, se zambulle más en la metafísica del recuerdo:

Recuerdo
que yo no comprendía.
El viento se llevaba
silbando
las hojas de los árboles,
y era como un alegre barrendero
que dejaba las niñas
despeinadas y enteras
con las piernas desnudas e inocentes (6).

---

(5) José A. Valente: *La memoria y los signos.* Ed. Rev. Occidente. Madrid, 1966, pp. 87-88.

(6) Angel González: *Tratado de urbanismo.* Col. «El Bardo». Barcelona, 1967, pp. 72-73. Puede verse también: Carlos Barral: *19 historias de mi vida civil.* «Figuración y Fuga.» Seix Barral. Barcelona, 1966.

Aunque, como se ve, las imágenes están plenamente conectadas con la anécdota, con lo real, a pesar de que, como dijimos antes, exista un espacio creado por el poeta y situado más dentro, en el espacio y tiempos metafísicos.

Pero Goytisolo va aún más lejos. En él adquieren valor de necesidad, en casi todos los poemas, la fecha, el sitio, el asunto...:

No fue nada aquel choque,
sólo un susto,
volver atrás y hallar
el auto destrozado, y oír lejos
desde las mesas asomadas
a la terraza de la pizzería,
tu inconfundible voz de jesuita
llamándonos a gritos,
y luego la comida
con Vittorio, con Carmen
... ...

Pero, repito, su intencionalidad histórica es más precisa, más definida; sin buscar ninguna otra conexión última, se ofrece el mundo a los demás tal como éste es. Por ello, los poemas de Goytisolo serán biográficos, de relaciones humanas con amigos o familiares, recuerdos de la infancia fundamentales luego en su vida, etc. Pero no se despojan de su valor de presente. La anécdota se convierte entonces en motivo de análisis, razón que esgrime el poeta en su lucha. No es un simple dato más o menos curioso. Tiene mayor realidad presente.

Amor y muerte —y estoy recordando su primer libro— son otros datos complementarios de esa historia. La relación directa o de recuerdo con los seres queridos, no alcanza nunca lugar de protagonista. Su carácter no es relevante. Es meramente accidental y aditivo. Por ejemplo, la elegía origen de «El retorno» es un punto de partida para reflexiones posteriores, para analizar la vida después, por ejemplo, del sacrificio inútil, o para valorar su propio sentimiento amoroso. La poesía de Goytisolo escapa a toda captación de lo afectivo o sensiblero. Fríamente —aunque con una emotividad que llega a ser sobrecogedora en ocasiones— analiza y disecciona las situaciones extrayendo de cada una de ellas lo que pueda suponer una enseñanza o una reflexión para un después inmediato. Si el término no diese lugar al equívoco podríamos hablar de un cierto y mantenido positivismo en la escritura de nuestro poeta.

Para guardar el odio,
para embeberme en la contemplación
de lo que más humilla,
he venido hasta aquí.

Quiero pensar en cómo cae
la muerte,
sentado en esta losa.

* * *

De la mujer que amo he aprendido
la canción del silencio. Ahora sé
lo que tú me decías sin palabras.

Hasta podemos decir que esta poesía sostiene y mantiene un patente dinamismo toda vez que no se reduce a la simple narración objetiva, sino que queda latente a lo largo de una historia que vendrá, de una historia posible y más o menos inmediata.

Cuando el poeta descubra, más tarde, que toda esta verdad rotunda, que los más nobles valores de la historia humana, de su propia historia, comienzan a desintegrarse; cuando él mismo sienta sobre sí la dentellada del desinterés por las cosas más justas, por las ideas más fundamentales de la vida y de la historia, reaccionará de inmediato cargando su crítica y su análisis de una gran dosis de ironía, que puede desarrollarse hasta llegar a la sátira violenta.

Lo dramático. La sátira

Por ese camino, la historia —siempre la historia— se convertirá en dramático protagonista, en acusado. Y Goytisolo fustiga esa desgana, ese olvido, poniendo en solfa lo más tradicionalmente preestablecido. A través de la crítica y del análisis, la realidad se va deformando paulatinamente, sin perder por ello su fidelidad, su verdad. Aparece entonces la farsa, lo grotesco.

José Agustín Goytisolo, a quien podemos incluir en esa corriente tan consustancial a la literatura española que es la transformación o transfiguración de la realidad hacia lo caricaturesco y hacia lo grotesco, cambia la tesitura de su poesía en *Salmos al viento.*

Esta es la historia, caballeros,
de los poetas celestiales, historia clara
y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos que, perdidos
en el tumulto callejero, cantan al hombre,
satirizan o aman al reino de los hombres,
tan pasajero, tan falaz, y en su locura
lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria,
pidiendo aire verdadero.

Como en Quevedo, o como en Larra, pongamos por caso, la escritura se hace más objetiva cada vez. Los objetos entran a formar parte integral del poema. Objetos, situaciones y personas que, desde su misma quietud, desde el mismo estatismo que padecen y viven, delimitan y redondean la totalidad de la visión irónica, violentamente irónica del mundo, justificándola al propio tiempo. Haciéndonos comprender de pronto cuál es la gran mentira, el gran disfraz de las cosas, la falsa apariencia del mundo prefabricado.

En *Algo sucede* el panorama en tal sentido se acentúa muchísimo más. La denuncia, la sátira, la mordaz ironía hacia personas y cosas, hacia todo lo que se tambalea minado por la decadencia que produce lo manido, lo gastado; por la inercia, se hace patente. Y la hostilidad que Goytisolo muestra frente a ese mundo es meridiana. Pero —y en esto hemos de mostrarnos en desacuerdo— el aprovechamiento para ello de lo populachero, de lo chabacano, en muchas ocasiones; el sometimiento, a toda costa, de la forma poética a la idea es algo que se nos antoja censurable en la poesía de *Algo sucede,* y a través de lo cual aflora de nuevo el peligro a que se refería José Luis Cano y al que hemos aludido más arriba.

... ...
pensaba que es difícil
—para mí por lo menos—
poner cara de hombre
normal, y sonreír
a la gente que bulle,
que te saluda, al viejo
portero de la casa,
y a todo dios que corre,
que atraviesa las plazas
detrás de algún asunto.

* * *

Este mundo difícil
en el que ahora vivimos,
con la duda perenne
de no saber
qué marca de jabón es la mejor,
y qué equipo de fútbol
ganará, finalmente, el campeonato,
qué artista de cine
tiene las tetas más publicitarias.

Justo es reconocer que toda esa catarata de voces, dichos y situaciones viene dada por una especie de irónico escepticismo que produce en el poeta la visión de un mundo como el que hemos descrito. Así el

poema es algo que no importa. La realidad estética, literaria del poema no interesa si lo que se dice va directamente a la llaga, hace reverdecer la herida y que la sintamos más a lo vivo.

«CLARIDAD»

Pero cuando anteriormente Goytisolo nos ha dado un libro, cuyo título es verdaderamente significativo, *Claridad,* donde se hace gala de una hechura poética envidiable, cuando vemos en ese premio Ausias March de 1959 —que creemos su mejor libro— que Goytisolo habla, dice, censura incluso, expresa, si se quiere, su repulsa contra una forma de vida que vista a través de la suya se le antoja llena de amargura y hasta de esperanza, no podemos menos que exigir a nuestro poeta la continuación y el desarrollo de aquella línea en el resto de su obra. En *Claridad* obra una mayor síntesis expresiva, sin perderse totalmente ese vigor histórico-épico, y hasta crítico, que es consustancial a su obra. Existe hasta un cierto tono beckettiano en esa expresión de la soledad, de esas situaciones límites, como sucede en el poema «Años turbios» (y véase el título) que transcribo completo.

Otra vez en la calle,
pero no como entonces.
Ahora son veinte años
con fiebre y con hastío.
¿Soy yo ese triste y ronco
sonido sin campana?
¿Era yo aquella sombra
detrás de mis zapatos?
¿Soy yo? ¿Era yo? Preguntas,
preguntas al olvido.

Goytisolo conoce su oficio. Lo ha demostrado con creces en su tercer libro. La expresión contenida, pero densa. El poema apretado, pero total. Una mayor capacidad sintética, sin que su intensidad disminuya, yendo así a desembocar en una realidad concreta, pero sabiendo abrirla, con maestría, a una totalidad universal:

Por sus golpes, por toda
la lucha que sostienen
contra el muro de sombra,
yo te pido: persiste
en tu fulgor, ilumina
mi vida, permanece
conmigo, claridad.

Es, en suma, una poesía dinámica que no acaba en el poema, que no se reduce a él, a pesar de la concreción de éste.

Planteadas así las cosas, hemos de aventurarnos a hacer un juicio más o menos válido para *Algo sucede*. Difícil discriminar de forma tajante lo que supone esta última entrega de Goytisolo. Frente a su obra anterior, yo diría que no es un avance, sino más bien la ampliación de una faceta parcial de su primera etapa, entendiendo por primera etapa la anterior a *Claridad*. No ha habido —o nos parece que no ha habido— un desarrollo a partir de la última escala que hicimos con Goytisolo en 1959. Existe un descuido formal, una despreocupación, aunque sólo sea aparente, y hasta intencionada, hacia el poema. Y aunque sigue actuando su preocupación histórico-épica —y más popular y directa si se quiere— fundamental para su obra, ésta no se logra contener y el poema pierde en calidad, en densidad; se hace ramplón en ciertas ocasiones. Es como si nuestro poeta se despreocupase de lo que es el verso y actuase en muchas ocasiones a la ligera.

Lo popular. La sencillez

Son dos problemas consecuentes a nuestra última afirmación. Se nos antoja que este afán de hacer llegar a un mayor ámbito la poesía requiere también un intento de acercar ese ámbito a la poesía. No se trata de exponer lisa y llanamente los hechos, dar cuenta textual de la historia, usar de un mero valor funcional. No es sólo guiarse de intuiciones. El autor ha de refrenar y dar concreción literaria a su idea. Hacer ver a los otros, a aquellos a quienes ha de dirigirse y con los que, desde ese mismo instante, va a quedar ligado por un nexo de solidaridad y amistad; hacer ver, digo, que no sólo conoce los hechos que todos vemos, sino que es capaz de darles dimensión intelectual, humana. Lo que tampoco querrá decir que se pierda la sencillez, que se la sacrifique en favor de esa toma de dimensión más profunda.

Si en *El retorno* Goytisolo manejaba sabiamente elementos tan importantes como eran la muerte, la vida, el amor; si formalmente se notaba hasta un contacto, una solidaridad sensorial con el mundo; si en *Salmos* usaba un estilo retórico contenido; si se lanzaba entonces por el camino de la ironía, a veces hiriente, y sabía bucear en los objetos y las cosas hasta encontrar la razón de su violencia crítica; si *Claridad* representó, al menos me lo parece, una síntesis lírica épica e intelectual de la vida de un hombre (llámese Goytisolo o como se quiera), de sus inquietudes, desazón y esperanza, en un mundo indeciso que se tambaleaba; si ahora su último libro aprovecha la cotidianidad, los hechos más simples de la historia de nuestro vivir actual, algo así como nuestra «intrahistoria», ¿por qué sacrificar en favor de esto una forma directa y sencilla, sí, pero también cuidada y densa

como nos había mostrado desde el comienzo la poesía de José Agustín Goytisolo? ¿Por qué no tomar con más seriedad los motivos de esa vida cotidiana, sin arrumbar, como pieza ya inservible, la penetración intelectual de las cosas?

Porque en *Algo sucede* el mismo lenguaje pierde capacidad sugeridora; la palabra está ahí, sólo en los poemas. No existe densidad en el contenido; no se permite un margen para el lector, para que éste actúe intelectualmente frente al poema. La palabra se petrifica, como petrificada está la imagen de ese mundo que Goytisolo nos está mostrando. Y no podemos arriesgarnos a dejar anclada la poesía por hacerla servidora fiel de esa verdad que intentamos mostrar con la mayor lealtad posible. Sobre todo, cuando se intenta que el poema sea válido en el tiempo, cuando se intenta situarlo y dejarlo como testimonio, *en el tiempo,* de una realidad que hemos vivido y de la que hemos participado.

Así y todo, en la tercera parte más, existen algunos poemas de *Algo sucede* que nos dan la medida justa de lo que es la poesía de José Agustín Goytisolo, como yo imagino que debería desarrollarse con mayor valor positivo. Me refiero, por ejemplo, a poemas como «Réquiem abierto» o «Maestro de Tahull». Este último dice:

Son cerca de mil años
rugiendo en un mural;
cruces, signos extraños,
Bien y Mal,
entre azules rampantes
cruzándose al bies;
la fe de antes, arte
de después,
Del que pintó a la fiera
no ha quedado ni el nombre.
Uno entre tantos, era
sólo un hombre.

Visión ésta de un mundo que se ha logrado condensar en los límites aparentemente cortos de esta cancioncilla popular y muy sencilla de formas, que hasta diríamos ingenua. Pero esta escena implica algo más que una simple descripción, como a la vista está, está latiendo el espíritu del hombre secular, del hombre en la historia, rodeado de todos esos atributos (bien, mal, fe, arte...) recreados y conformados por él mismo. Por eso se me va a permitir que insista: es esta línea la que debe seguir la poesía de Goytisolo, pues es a través de ella por donde su verso se carga de una más justa y verdadera dimensión. Porque esta congelación que se patentiza en *Algo sucede* supone un retorno claro al peligro de desprestigio de lo inefable, de

lo bien dicho del poema. Si en función de un mundo que se petrifica y se congela —como sucede en el presente caso— se corre el peligro de dar una poesía petrificada y calcinada también, es preciso que tengamos en cuenta que el verso no ha de someterse a una función determinada y concreta, sino que debe alcanzar esta particularidad y esta concreción un poco más allá, en el tiempo y en la mente de los posibles lectores.

Los poemas-poética

Algo significativo en la obra de José Agustín Goytisolo, y que creo podría servirnos de punto de meditación en torno a este problema que presento como el más acuciante, son sus poemas-poética.

En casi todos sus libros, Goytisolo nos da uno o dos poemas donde expresa sus ideas en torno a la poesía, al poema o los poetas y sobre la actitud, función e intención de la poesía. Y es en este último aspecto de la función poética en donde podríamos promover la discusión. Esta función, este servicio que el poema ha de proporcionar se aparece como el único aspecto válido y viable del mismo, sin querer atender a su realidad estética, que no es morosidad contemplativa, ni mero afán esteticista, sino interés en la precisión, en la inefabilidad; en la vitalidad del poema, en una palabra.

No podemos eludir la cuestión: el poema es una realidad estética. Una realidad estética en función de ciertas coordenadas, intenciones o intereses, pero realidad estética al fin. Es más, una realidad que, a través de su forma expresiva precisamente, ha de llegar y quedarse entre las gentes y las realidades a que ha sido destinado. Y me arriesgaría a añadir algo más: una realidad intelectual. Realidad a través de la cual el poeta va a desarrollar su visión sintética y crítica de las cosas, frente al hecho concreto que ha sido el primer motor del poema.

Desde Antonio Machado hasta hoy; desde el momento en que la poesía española reconoce la necesidad de ser considerada fundamentalmente como «impulso humano», se ha sobrentendido siempre una afirmación adicional a ésta: a través de una poesía espontánea y emocional, directa y sincera, no hay que llegar necesariamente a una simple ordenación lógica de los elementos, sino a buscar una carga de contenido, de sentido trascendente para la palabra —y el poema por consiguiente— que la haga válida en el tiempo formal y fundamentalmente.

En el primer poema de *Salmos,* «Los celestiales», Goytisolo aboga

por los poetas que «cantan al hombre» y no usan «el verso melodioso y la palabra feliz». Idea que se vuelve a desarrollar más adelante, de forma más sintética y total, en el poema «En el café», de *Claridad*. Si estos dos poemas aludían directamente a los poetas, si aludían a su intencionalidad o a su ideología, los tres poemas-poética de *Algo sucede* están referidos más concretamente al poema en sí. Y en ellos Goytisolo nos habla muy a las claras del camino a seguir con la palabra:

Contemplar las palabras
sobre el papel escritas,
medirlas, sopesar
su cuerpo en el conjunto
del poema, y después,
igual que un artesano,
separarse a mirar
cómo la luz emerge
de su sutil textura.

«Así —concluye— es el viejo oficio del poeta.» Lo uno, pues, no excluye lo otro. La intencionalidad directa, la preocupación por la realidad más inmediata del hombre, no es obstáculo para ese oficio artesanal que el poema supone y requiere. Goytisolo coloca estas palabras como pórtico de su libro, como programa que se propone seguir, pero parece como si, arrastrado por la urgente necesidad que para él supone decir las cosas, lo olvida, lo abandona, como consecuencia, todo ello, de la rebeldía que le produce la enervante quietud y el estatismo feroz del mundo que contempla. Y vuelve a llamar la atención «a un joven poeta»:

Une tu canto al coro inmenso
de esta asolada humanidad.
Juega a la vida, si estás vivo.
Sólo la vida seguirá.

Por eso cuando la lucha por la creación poética se recrudece, cuando la expresión se resiste o no colabora con el poeta, Goytisolo baja «a la calle» y lo encuentra todo hecho ante él, resuelto. Ahora bien, esa toma de contacto no hemos de permitir que se produzca espontáneamente, sino remontándonos al oficio artesanal del primer poema. Sólo entonces se logrará que el poema se concluya, se redondee y se haga una realidad dinámica.

Para que todos sepamos que esta exigencia que hacemos al poeta no es descabellada, quisiera, para terminar, andar un poco por los intersticios formales de su poética y entresacar algunos ejemplos de todo ese lenguaje propio, de toda esa técnica bien dispuesta que opera previamente en el desarrollo de la escritura de Goytisolo.

A pesar del fundamental y esencial objetivo que éste y que los otros poetas de la generación del 50 tienen, hemos de ver y considerar la existencia de una dilatada formación y de un entramado sólido en lo que al poema respecta. No en vano —ya hemos aludido a ello— todos los poetas de los últimos quince años poseen una formación universitaria, en el sentido amplio, toda vez que no sólo han cursado una disciplina universitaria sino que han tomado contacto con la poesía europea y universal de su momento, lo que naturalmente permite un mayor radio de acción a su escritura posterior.

La nota más clara del lenguaje de Goytisolo es el tono fuertemente expresionista que lo caracteriza, y que viene dado por su afán de tomar contacto directo con lo que el pueblo hace y dice para reflejarlo luego con la mayor fidelidad posible. Es, pues, casi constante la aparición y aprovechamiento del lenguaje más simple y popular, incluso manteniendo un cierto tono de grosería desafiante: la transcripción de frases hechas, retruécanos, metáforas estereotipadas del lenguaje coloquial y diario. Con todo ello se dota al poema de viveza, agilidad, latido humano, aunque en ocasones sirva para lastrar a ese poema y dejarlo circunscrito simplemente a la esfera vital, histórica y situacional en que se produjo.

En *Algo sucede*, por ejemplo, el contenido preñado de imágenes superpuestas y abigarradas produce expresiones como la que transcribimos y que más que expresadas por la palabra parecen producto de la filmación de una cámara sagaz:

... ...
luz de plomo y carbón
en los paseos,
y monjas, monjas, monjas
y bocadillos de jamón,
historias de un pasado tenebroso.
conversaciones, niño
pórtate bien, qué leches,
sírvanos dos chiquitos, paga éste,
ayer trincaron a Ramón,
lo siento, no conozco a Blas de Otero,
ay, mi chico, me matas,
... ...

Los planos se entrecruzan, se retuercen, buscando la sensación abigarrada de una continua carnavalada.

Tanto en *Salmos* como en *Claridad* se aprovechan, aunque de modo más esporádico en este último caso, estas frases y estas descripciones. Pero este lenguaje no actúa por sí sólo, sino que forma parte de una estructura estudiada y bien dispuesta del verso en los primeros libros de José Agustín Goytisolo, y que en *Algo sucede,* sin embargo, es un tanto menos consistente. Existe, eso sí, una concreción lingüística, una descripción siempre exacta y objetiva de las cosas, aunque con menos agudeza irónica que en *Salmos al viento,* donde la carga crítica y sensorial es fundamental.

Lo poesía de Goytisolo —aludamos por último a su carácter general— se presenta siempre enraizada en su propia existencia. Ya yuxtaposición y coordinación da a sus períodos discursivos un orden de actividad notable, de palpitación veraz, lo suficientemente clara para ver que es una poesía hecha y seriamente conectada con su realidad. Goytisolo, además, no prescinde nunca de su propia experiencia: desde la inclusión de lo sensorial, de lo táctil en *El retorno,* hasta la autobiografía íntima o social de *Algo sucede,* pasando por la observación meticulosa de *Claridad.*

Conclusión

Por todo ello, hemos de ver en la poesía de José Agustín Goytisolo un miembro vivo de nuestra lírica actual. Existen una serie de valores complementarios y una estructura sólida; se detecta un conocimiento tácito de lo que es el verso y el poema; se percibe bien a las claras una selección del lenguaje y una estructura técnica peculiares que nos hace mantener la confianza en su obra inmediata. Pero también nos hace exigirle seriamente una vuelta a los principios más elementales con los que él siempre ha contado y que en esta última entrega ha abandonado, buscando, quizá, una más fácil comunicación a toda costa que, sinceramente, creemos no es el camino a seguir por nuestra poesía actual.

Quizá hayamos reunido estas notas un tanto deslabazadamente, queriendo señalar aspectos de aquí y de allí, y que nos parecen fundamentales desde un punto de vista crítico activo; aspectos que nos puedan hacer penetrar en la obra de Goytisolo con una mirada reflexiva y atenta, más que pretender un estudio exhaustivo de sus cuatro libros publicados hasta el presente. Por eso habrá temas tratados de soslayo,

o simplemente apuntados, y otros que han quedado sin lugar en estas cuartillas por considerarlos, quizá, más claros a la mirada del lector atento e interesado.

Esperamos que todas estas reflexiones y ejemplos que hemos ido poniendo sirvan de trampolín no sólo a una obra continuada de nuestro poeta, sino a crear también una inquietud por los temas tratados por Goytisolo en su obra y que han sido y son consustanciales y básicos en la poesía española de hoy.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

LA MAESTRÍA DEL ARTÍCULO (1)

En cualquier lugar del mundo donde él estuviera, ya su despacho de Serrano, 43, por el que pasaron horas de historia, el de su pisito parisiense, en otras que también eran graves para su patria, en el de la Castellana a la sombra del Greco, en la mesa auxiliar de un tren, en tantos otros lugares, encuentra siempre Gregorio Marañón un hueco —eso por lo que él se denominaba a sí mismo «trapero del tiempo»— para un artículo. Un artículo que luego él, ya puesto en limpio en la máquina portátil de Lola, su mujer, iba a mandar a *La Nación,* de Buenos Aires, o al *A B C* madrileño. A toda una nómina antigua y moderna de diarios y revistas que todavía se vocean en grandes capitales, que todavía son esperados puntualmente en tantos grandes y chicos sitios por gentes doctas y curiosas o que ya no constituyen otra cosa que un recuerdo convertido en un título para unas hojas amarillentas y unas siglas en los estantes y los ficheros de las Hemerotecas.

En las venas y en todo su ser llevaba don Gregorio el germen benéfico —sí también lo hay así— del periodismo; por eso, al margen de los libros importantes, de los grandes discursos académicos, de las conferencias para las tribunas de más fama, él gustaba de buscar un tema que centrando la actualidad presente le permitiera la alegría de ponerlo a punto en unas cuartillas como si se tratase mismamente de un plan médico. Y son muchos de esos los que un día pudieran haber sido de haber concurrido, Pulitzer o Cavia, los que él escribía al lado, mismamente diré entreverados de esos planes, que eran más que nada un modo de comportamiento junto a una dietética, y claro

(1) «Obras Completas». Tomo IV, GREGORIO MARAÑÓN. Espasa Calpe. Madrid, 1968.

es, bien que en tono menor, una serie de fármacos que no eran nunca, como en tantos otros es costumbre ordenar, ni los más raros, ni mucho menos los más caros.

Galdós y el Caballero de Casanova, los estudiantes, Enrique Larreta, el padre Feijoo, el viejo Hospital General... ¡Cuántos y cuántos más fueron en mañanas luminosas, en tardes melancólicas, los temas sobre los cuales en unas cuartillas él fue dejando en rápido correr de su pluma los propios recuerdos personales, o unos saberes en los que ponía al hablar de la Eboli o de don Renato Descartes un tal intimismo que a un lector que leyera este artículo sin conocer para nada el nombre del autor le pudiera parecer que se encontraba ante la prosa de un contemporáneo de la tuerta princesa o del maestro de la filosofía!

Y así en tantas cosas que él tocaba con una pluma, en la cual las hadas habían puesto al fabricársela la magia del encanto y la gracia, la belleza y el saber; en fin, todos los dones que esas mismas hadas depositaban, como dicen los cuentos, sobre las cunas de los recién nacidos principescos.

Si dentro de una vida cargada de los más infinitos quehaceres hubo huecos ya grandes o chicos, para escribir cientos de artículos, que son presencia de maestría, hay que preguntarse lo que podría haber sido la tarea de este hombre si se hubiera entregado tan sólo a la profesión del periodismo, al quehacer de escritor, sin otra preocupación que la grave de tener que vivir tan sólo de la pluma.

Ahora, en esa obra de gran categoría, que con singular devoción a la persona y a la obra marañoniana lleva a cabo Julián Juderías, al ordenar y recopilar las *Obras completas,* le ha tocado el turno a su discípulo fiel, el de reunir los artículos, las necrologías y las notas bibliográficas. Una tarea en suma llena de dificultades en lo que respecta a la rara y lejana localización articulística se refiere.

Una tarea que arranca desde las horas de la primera juventud de don Gregorio, en que escribe a la par en periódicos de muy distintas ideologías, para llegar hasta los artículos escritos como aquel que dice al borde de la hora de su muerte.

Una tarea que forma ahora los cientos de páginas de un libro, de una muy hermosa impresión, con el que se llega al tomo IV de esas *Obras completas,* con que Espasa Calpe cumple para con las letras españolas, más aún hispanas, un mandato excepcional.

Y excepcionales de belleza, innarcesibles de estilo y de pensamientos claros y actuales, como en las horas antiguas en que fueron escritos, son estos artículos, estos juicios de libros, estos adioses enternecidos a viejos amigos que nos encontramos en este grueso tomo del español primerísimo que fue don Gregorio Marañón.

Al filo de las coplas de Jorge Manrique, los ríos españoles, ya los caudales o los chicos, han saltado desde sus cauces a las páginas de un libro de muchas páginas, y que cuando escribo esta nota, que más que de crítica es de aviso para futuros lectores, lectores de cerca o de lejos, está camino por segunda vez de las linotipias, y todo ello en un espacio de tiempo muy breve. Por una vez, y gracias a Dios sean dadas, un libro que no guarda dentro ni violencias ni erotismos se convierte en una prosa de rápida venta en las librerías grandes y chicas de nuestro país.

Hay una vieja y hermosa tradición en la literatura viajera española, en esa de ir remontando villas y ciudades sin olvidarse incluso de las aldeas o los burgos y en un cuaderno de hojas sencillas, ir apuntando cosas y más cosas. Apuntando lo mismo del cuido que daban en un mesón que del estilo románico de una ermita.

A esta tradición, que él conoce mucho por las lecturas, no voy a citar ahora ni siquiera un esbozo de un catálogo de viajeros con fama, se apunta ahora por estos días un escritor de depurado estilo y de buena cultura, un hombre, que me gusta decirlo y repetirlo, es la más perfecta imagen del hombre de letras que dicen los franceses. Y justo es en este punto apuntar su nombre: Pedro de Lorenzo.

Ha viajado muchas leguas por los caminos y ha ojeado, más aún leído con ojos atentos curiosos, amorosos, desde las horas de su infancia en su natal Casas de Don Antonio a su madurez, innumerables clásicos y modernos, sin olvidarse de esos que vienen «pegando», por los caminos literarios.

En esta ocasión los ríos han sido aquellos que le han tenido tiempo y tiempo en vilo de viaje y en atención de ir anotando para escribirlo luego desde la historia que transcurrió junto a sus orillas, a los sonetos o los romances en que les cantaron los poetas. Sonetos algunos olvidados a pesar de su belleza, grabados otros al pie del puente que los cruza:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!...

Don Luis de Góngora, gran señor de una poesía que no pasa, y los versos de los poetas que pasaran, pero que Pedro de Lorenzo no podía, como gran historiador de los ríos españoles, dejar pasar ya en sus marchas de viajeros o en sus lecturas.

(2) *Viaje de los ríos de España.* PEDRO DE LORENZO. Editora Nacional. Madrid, 1968.

Es un viaje largo —de años fue para él y de horas de lectura— éste de los ríos de España, pero no es nunca un viaje que cansa, que ni siquiera fatiga, ya que todo es en el mismo cambiante en cuanto a los lugares que recorremos, en lo que al metro del verso se refiere, en lo que afecta a la prosa, dado que igual nos encontramos con la novela pastoril que con el señor Azorín, a quien un día habría que hacer Primer Viajero de España, de la España de todos los tiempos claro está.

¡Qué gran diccionario de nombres y de pasajes literarios es éste de los ríos españoles que avanza desde lo más lejano de las letras para ir caminando hasta casi llegar a los poetas que aún tienen la barba recién inaugurada por la cuchilla.

Aquí lo mismo sale a escena don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, que era en 1713 el primer presidente de los «inmortales», que don Gerardo Diego cantando al Júcar:

Agua verde, verde, verde
agua encantada del Júcar,
verde del pinar serrano
que casi te vio en la cuna...

o Manolín Pilares, a quien De Lorenzo llama «hombre de oficios, narrador lírico y humorista, personaje de peñas literarias», trayendo a sus versos a su Nalón:

¡Río Nalón, amigo!
¡Cuánto peso en tus hombros!
¡Cuánto sudor en tu alma!
¡Cuánto lodo en tu rostro!

La historia de los días heroicos y lejanos y los paseos de Juan Ruiz o de Quevedo, de Ortega o de Unamuno, de Machado o de Lorca por nuestros ríos, está presente en este libro de anchas páginas, como los caudales de muchos de ellos, de delicadas expresiones, como otros corren escondidos entre altos riscos. Libros de este río que es un gran poema, donde la más exacta erudición se hace una hermosa prosa que nos empuja como la corriente de todos ellos a su lectura.
JUAN SAMPELAYO *(Zurbano, 57. MADRID-10.)*

TEATRO DE OPERACIONES

Por encima de las tres partes que dividen el libro de Antonio M. Sarrión, *Teatro de operaciones* (1) —y que, efectivamente, representan tres muestras poéticas diferentes de una misma voz, de un mismo estilo peculiarísimo—, algo flota en esta obra, por encima de cada poema, diría yo incluso, unificándola, unificándolos, convirtiéndola en una pieza coherente, única en la poesía joven a que pertenece, aislándola y configurándola de un especial interés. En un anterior escrito de crítica al libro de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte,* también aparecido en las páginas de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (núm. 214, octubre de 1967), situaba yo a Sarrión en el grupo más joven y más importante de la poesía española de nuestros días —el más vivo, el más presente en su rica pluralidad— al lado de los nombres de Gimferrer, José María Alvarez, Félix de Azúa, Vázquez Montalbán, el del mismo Carnero, todos ellos separados por espacios muy cortos en sus fechas de primera publicación (2). A aquel trabajo rogaría yo volviese el presente lector, para no tener así que anunciar de nuevo las principales —aunque forzosamente someras todavía— características renovadoras de esta compacta e independiente formación poética, hoy en su mejor momento creador. Yo, por lo menos, sigo apreciando los mismos caracteres generales, positivos, en el mencionado grupo de poetas, y la aparición posterior a aquel escrito de alguna nueva entrega poética de esos autores —casos de Gimferrer y Carnero— no ha hecho sino confirmar, desde mi punto de vista, aquellas impresiones.

Sin embargo, cuán apasionante resulta separar el texto de Sarrión de la poesía de aquellos otros jóvenes autores citados, y analizar sus treinta y ocho poemas y observar todo su proceso de imaginación y creación a la luz de una honda, viva presencia humana, que les da la verdadera significación. Esta experiencia, que yo invito a cualquier interesado a realizar, nos dará la mejor prueba de la potencia de este grupo, que sabe guardar la propia independencia, la originalidad, la mejor diversidad, dentro de unas mismas gamas de intenciones y preocupaciones.

Algo, decía antes, una presencia humana, humanizada, recorre los poemas de *Teatro de operaciones,* y convierte el itinerario creativo del libro en un itinerario de *recuperación moral* de la poesía como medio al servicio del poeta para explorar en sí mismo. Conviene, sin embargo,

(1) *Teatro de operaciones,* de ANTONIO M. SARRIÓN. El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón. Cuenca, 1967.

(2) Es precisamente Sarrión, al lado de Vázquez Montalbán, el de más edad entre estos poetas jóvenes —ambos nacidos en el 39—, pero la diferencia de edad, cuatro, cinco y hasta ocho años, con los otros, desaparece en la mutua cohesión poética y en la coincidencia temporal de sus respectivas primeras publicaciones.

estudiar primeramente el aprovechamiento y el peculiar uso que Sarrión nace de unos procedimientos estilísticos concretos (surrealismo, moderno irracionalismo, ciertas formas mitigadas de poesía narrativa), y todo el interesantísimo planteamiento causal, histórico en último término, del que su poesía surge, dejando así para el final el carácter moral de éste su primer libro. Inicuo resultaría recalcar que en este libro, como en toda obra literaria importante (como en todo lienzo o film importante), la metodización de la forma y la disciplina estilística van a cada paso directamente informadas de todo el cuadro causal que mueve al poeta.

Que es un libro de «vanguardia, muy del lado de los poetas surrealistas», esto es lo que se afirma en la solapilla de la edición, acompañando la breve nota biográfica, en la que Sarrión queda, hay que reconocerlo, muy oscuramente encuadrado. Ya hay, sin embargo, para nosotros, una ocasión favorable para hacer el primer hincapié, con la sola mención de la fecha de nacimiento del poeta, 1939, no olvidando que éste es su primer libro editado y que es calificado, aunque sea un tanto primariamente, poeta de vanguardia afín a los surrrealistas. El primer hincapié lo haríamos sobre el hecho de que, admitiendo, desde luego, la gran novedad —no se diga vanguardia por temor a la confusión con otras experiencias diferentes— del libro, su autor, sin embargo, está a una distancia bastante considerable en la fecha de nacimiento del resto del grupo de los jóvenes poetas españoles al que por todo pertenece. De este hecho se derivan dos cuestiones: una, menos importante por ahora, la indudable seguridad de Sarrión en el dominio de la expresión poética, lógica, tratándose de un primer libro publicado tras muchos años de dedicación constante a la poesía, años que sabemos han sido laboriosos y autocríticos; la segunda cuestión, la importante en este momento, sería el interrogarse en qué medida esta diferencia de edad —y, por tanto, de ámbito histórico en la formación humana y cultural de nuestro poeta— podría haber influido en el desarrollo de su obra. A mí me parece que ha influido mucho, y trataré de explicarlo.

Nacido en Albacete en los últimos meses de la guerra civil, la infancia del poeta se desarrolla en los lúgubres años de la posguerra y en una de las zonas más desoladas y aun, si cabe, más aisladas del país, en el marco de la castigadísima clase media provinciana y en unas condiciones económicas nada fáciles, en unos años, recordemos, agobiantes por su clima aun guerrero y la mentalidad arbitraria para todos los problemas de la cultura. Su juventud, su primera etapa de formación intelectual, transcurre en Murcia, en cuya Universidad cursa Sarrión estudios de Derecho hasta licenciarse por dicho centro. Esto

sucede en el lustro 1956-1961, aproximadamente, en los años en que se operan en el país, por un lado, el despertar de la conciencia política universitaria, y por otro, la atracción de los jóvenes intelectuales aislados en provincias por los primeros alimentos culturales importantes llegados del extranjero, en un heterogéneo panorama que abarca desde la filosofía sartriana hasta la poesía combativa de los sudamericanos y los exilados españoles (Neruda, Nicolás Guillén, León Felipe, etc.), junto con la identificación de los poetas sociales hispanos que valerosamente estaban clamando en el desierto, afilando sus voces solitarias. En un período temporal tan corto, pero tan intenso, como el comprendido entre los años 1939-1966, desde la perspectiva de nuestro país, una cuestión de edad como la señalada, en este caso de los jóvenes poetas, puede ser definitiva. Cinco, seis, siete años menos de posguerra, y una disposición intelectual puesta a prueba en el lustro siguiente al referido, 1961-1966, más abierto sin duda a las corrientes últimas de la poesía y la cultura, varían radicalmente una personalidad artística, y la poesía y la personalidad poética de Gimferrer, Carnero o Azúa así lo prueban.

Todas estas afirmaciones no quieren significar, ya se dijo antes, que nos encontremos ante poetas esencialmente distintos, sino, al contrario, con poetas afines y contemporáneos, unidos en la asimilación de las coordenadas más interesantes y progresivas de la poesía moderna, cuyo único punto de distanciamiento sería, en unos (Sarrión, Montalbán, nacido también en 1939 y crecido, por tanto, en un ambiente similar, el primer José María Alvarez), un tributo de *desgarramiento* expresivo que, hablando del estilo propio de Sarrión —que no se desahoga, como Montalbán, en la poesía épico-narrativa de algunos modernos poetas ingleses o del catalán Ferrater—, surgiría de la influencia del Vallejo de *Trilce* y *Poemas humanos,* reforzada con toda la carga de las modernísimas aportaciones en lecturas y otros conocimientos, Pound, Cabral do Melo, Joyce, Borges, Cortázar, Cernuda, Alberti, Guillén, Aleixandre, Luis Buñuel, el grupo del postismo español, los surrealistas franceses, el cine americano, la música de jazz, conquistas que, aunque duela decirlo, no han llegado para los intelectuales españoles antes de los años 60. Es, pues, en la medida en que el poeta Sarrión es portador de unas servidumbres reflejas en su edificación psico-cultural, derivadas del influjo directo de un período de años, trascendentales en la consolidación de las corrientes artísticas españolas de posguerra, que su poesía se mueve principalmente entre los polos de dicho desgarramiento expresivo, amargo, cínico ya con el tiempo, y un irracionalismo magistralmente expresado, pero que nunca llega a ser el irracionalismo sin fronteras morales de los surrealistas

o el irracionalismo lingüístico de ascendencia burguesa de los más jóvenes poetas del grupo tantas veces nombrado.

Teatro de operaciones es, según se deduce de lo que venimos escribiendo, poesía moral, poesía en la que una gran pluralidad de elementos, la nostalgia, el sentido del humor, el irracionalismo, el desamor, la desbordante fuerza imaginativa, convergen en una síntesis de carácter moral —«recuperación moral», escribí al comienzo— en la que el autor esclarece el entorno que le ha ido acompañando en su vida, y trata de fijar, mirando al pasado, sus actuales límites humanos.

En la primera parte del libro, en la que, a efectos del contenido, predomina cierta ordenación narrativa del poema frente al fragmentarismo y ruptura lógico-sintáctica de las otras partes, especialmente de la última, Sarrión está dominado por la evocación nostálgica de su pasado, en un tono, más que melancólico, de irreversible tristeza:

mari pili cubierta de pomada
muy triste aquella niña muy abrigada
y ya ves ahora con cuatro chiquillos
mari pili poniéndose los guantes
jugando a los papás y a las mamás
en el invierno del cuarenta y siete
era el cine aquel cuarto de la plancha
y el pasillo un eterno tobogán
mari pili jugando a las cocinas
en una fiesta con mucha merienda
y de pronto las luces que se encienden
y la pantalla rota y el asombro

(«mari pili en casa de manolo». Pág. 11)

A esa primera parte, enteramente vertida al pasado, sigue un segundo apartado, encabezado por la oportuna cita de Soupault, que enlaza expresivamente con la última parte del libro, sirviendo de nexo entre los poemas iniciales, relativamente narrativos, y la total revolución sintáctica y verbal de los que cierran el libro. Esta segunda parte se compone exclusivamente de, por una parte, poemas-homenaje a famosas figuras de la literatura, Cernuda, Bretón, Eluard, Julio Cortázar, cuya magistral influencia quiere Sarrión reconocer con admiración, y por otra, de brevísimas composiciones que ostentan los tonos más distanciados de todo el libro, en la medida que tocan temas más lejanos a la influencia subjetiva del autor. En estos breves poemas, de jugosa y original construcción, todo en verso libre, alternan las visiones fantasmagóricas de una realidad mostrada a media luz, opacamente,

los carceleros descansan
de pronto la luna cierran
los labios a paletadas

recital en las islas saludos
pasaje pagado trae guitarra
entierra de una vez al pájaro.
(«Fábulas». Págs. 27-28.)

y otras composiciones, a mi entender más cargadas de futuro para la obra venidera de Sarrión, de inspiración epigramática, según la manera clásica latina, magníficamente ganada para la poesía moderna por Ernesto Cardenal gracias a sus versiones desenfadadas y anti-arqueológicas de Cátulo y Marcial y seguida por él mismo con todo acierto en su libro *Epigramas* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961), curiosa mezcla de ternura, furia, humor y libertad expresiva. Poemas, en el libro de Sarrión, como «San Nicolás o San Antonio»:

que este santo
tan dócil
pueda curar jaquecas
levantar a los niños
por la noche
darle novio a la novia
que esta liturgia
pueda arrebatarnos!
(Pág. 30)

o el titulado «K K K»:

tropa
blanca
ensabanada
abierta a todos los aires
del odio bufa
torvamente puritana
ungida por el petróleo
de dallas.
(Pág. 32)

son ejemplos de esta poesía epigramática que, junto a los otros breves poemas y a los poemas-homenaje citados, forman esta parte del libro, poseedora, en su serenidad distante, de una virtud rara y enormemente estimable, la de acompasar adecuadamente el ritmo emocional de la lectura del libro, cortando el lazo excesivamente sentimental que podría, para muchos lectores, unir la primera parte, nostálgica y tan cercana al corazón del poeta, con la última, expresión de los estados de ánimo más tempestuosos y las opiniones más apasionadas del autor. Este peligro aparecería, desde luego, únicamente para un cierto tipo lector, y en ningún caso está implícito en el libro, al que la preponderancia de la sátira, el sentido crítico más estricto, la constante burla de sí mismo y los pronunciamientos rotundos dejan fuera de toda posibilidad sentimentalista o emocionante.

En los poemas del tercer apartado, además de las cualidades que ya hemos ido apuntando, es en los que encontramos un vocabulario más rico, una imaginación más desbordada en los cauces de ese surrealismo trascendido, una mayor madurez; en suma, a escala general. Son poemas, en su mayoría, sostenidos en las únicas fuerzas de la alusión, la sugerencia, la reducción al absurdo, confiados directamente a las más vivas facultades receptivas de la imaginación del lector, dispuestas a rellenar los vacíos en la construcción del poema y a saltar de una sugerencia en otra, de una mínima pista ribeteada de presencias irracionales a otra:

sobre todo
no confíes en la carga de la pipa
mira que está cargada de explosivos
mira que va a estallar
que estalla
que salta como un mico
con muelles
que sube al cielo raso como una artillería
que de pronto se ha rebelado
que monta en cólera
y puede terminar todo a balazos.

(«Aviso». Pág. 44)

Un itinerario agobiante en momentos de gran intensidad, en los que es fácil entrever actitudes desesperadas en la clarividencia del mundo que rodea al poeta, culmina en el significativo poema que cierra el libro, síntesis de todo lo que nosotros hemos tratado de aclarar a lo largo de estas páginas:

un día
pintaremos ya calmados
quién sabe qué paisaje
qué corza
qué pez en una pieza de cerámica
trazos
que volverán a ser humanos tiempo
de la alegría
pero dejadme ahora
dejadme hablar a tiros
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón.

VICENTE MOLINA-FOIX *(Maldonado, 44. MADRID-6).*

CARLOS PRIETO: «La minería en el nuevo mundo». *Revista de Occidente*. Madrid, 1968.

La tesis de este libro, expuesta sucintamente en el capítulo I y desarrollada en los siguientes, es que la minería española en América fue la base del Imperio español; no sólo en las Indias Occidentales, estimulando descubrimientos y exploraciones y manteniendo los virreinatos, sino también, con las famosas remesas de metales preciosos, sosteniendo el Imperio español en Europa.

La búsqueda de metales preciosos y de valiosas especias contribuyeron al descubrimiento y conocimiento de países ignotos.

La sed de oro no sólo fue sentida por los españoles como estímulo para sus descubrimientos y conquistas. A esto alude el autor al recordar el mito del Bellocino de oro en la antigüedad y la exploración de California y Alaska en nuestros tiempos.

En este punto cabe preguntar: ¿Para qué querían el oro los conquistadores españoles? ¿Para volver a la metrópoli a llevar una vida tranquila y ostentosa? ¿Para gozar del cambio social que sus hazañas y sus riquezas les habían proporcionado?... No, los conquistadores iban tras el oro para hacer más conquistas, para poderlas pagar, pues es bien sabido que, salvo contadas expediciones que sufragó la Corona, casi todas fueron pagadas con el oro procedente de las conquistas ya hechas y por el de los prestamistas, que también arriesgaban sus haciendas.

La Corona daba cartas reales y privilegios, jurisdicciones y autorizaciones para imponer tributos y servicios en las tierras conquistadas, pero no dinero.

Lo que buscaban estos conquistadores, sobre todo, era fama..., como Don Quijote, pero sin los escrúpulos morales de Don Alonso Quijano el Bueno, porque los sufrimientos y peligros que exploraciones y conquistas les acarreaban —«cordilleras y desiertos, selvas y grandes ríos»—, eran más temibles y duraderos que los golpes y palizas que amo y criado sufrieron por los apacibles campos de La Mancha.

Basado en las crónicas, en las historias y en las visitas hechas a las explotaciones mineras, viejas y nuevas, de aquel continente, el autor va siguiendo, paso a paso, las gestas mineras en la América hispana, así como el consiguiente poblamiento y la inmediata colonización agrícola y ganadera que surgía en torno a los centros mineros.

No sólo es este libro una *historia de estas explotaciones mineras*, sino también una reseña de las *técnicas metalúrgicas* empleadas en ellas, algunas de las cuales fueron inventadas por los mismos metalurgistas españoles, y una exposición de los *ordenamientos legales* que

regularon los descubrimientos, explotación, beneficio y acuñación de estos preciosos metales.

Toda la obra, con ser una sencilla y objetiva exposición histórica de la minería en la América española, es, además, por el mero relato de los hechos, una exaltación de la gran empresa colonizadora de un continente. Por esto, al final del libro, antes del Indice analítico, publica una «Tabla cronológica del descubrimiento y desarrollo de la minería en el Nuevo Mundo», para refutar una apasionada afirmación de V. W. von Hagen, en su importante obra *Los grandes naturalistas en América,* en la que dice que «la historia natural de América, e incluso la historia misma, comienza en un determinado día del año 1734 en la Academie des Sciences de París, cuando se le dio a La Condamine la misión de medir un arco del meridiano en el Ecuador.

El libro, por su clara y sistemática exposición, se lee con interés y agrado.

Laín Entralgo, con elegante estilo, encuadra tema y autor en su breve Prólogo.

El grabado de la portada que representa el modo de explotar una mina a mediados del siglo XVI, es uno de los más bellos grabados que ilustran la célebre obra de Georgius Agricola, *De re metallica,* editada en Basilea en 1561. Otros grabados intercalados de distinta índole ilustran el texto de este bello libro primorosamente editado.

Visto el contenido y el continente del libro reseñado es necesario decir algo de su autor.

Con motivo de celebrarse en 1967 el centenario de la transformación del célebre Real Colegio de Minería de México en Escuela de Ingenieros, se celebraron, en el viejo palacio neoclásico, levantado allí en tiempo de Carlos IV, algunos actos conmemorativos, entre ellos un ciclo de conferencias, una de las cuales, notablemente ampliada, es este libro de Carlos Prieto.

Carlos Prieto, que es una de las personalidades más relevantes de México, nació en Oviedo en 1898, y después de licenciarse allí en Derecho, fue a México llamado por su tío don Adolfo, asturiano también, que acababa de encargarse como principal accionista de la gerencia de una empresa siderúrgica fundada en Monterrey por mejicanos y bilbaínos, a la que don Adolfo dio el primer impulso.

Sucedió Carlos a su tío en la gerencia de la Compañía Fundidora de Fierro, de Monterrey, hace más de treinta años, dándole un segundo y espectacular impulso como fundidora no sólo de Fierro sino también De Acero, convirtiéndola en el mayor complejo siderúrgico de Hispanoamérica, complementado con más de veinte empresas filiales auxiliares y complementarias de la matriz.

Al comentar la importancia y el contenido de este libro de Carlos Prieto, es necesario también divulgar lo que ha hecho para historiar la minería española en América y en ayudar a la Escuela Superior de Minas de Madrid.

En primer lugar, en 1925, apenas llegado a Méjico, publica *La Compañía Fundidora,* por su iniciativa, en edición facsimilar, la sexta española, del famosísimo *Arte de los metales,* de Alonso Barba, que se agota rápidamente, por lo cual regala las planchas a la Escuela de Minas de Madrid para que la reproduzcan, como así se hace en 1932.

Para celebrar el IV centenario del invento del método de amalgamación en el beneficio de la plata hecho por Bartolomé Medina, estimula la publicación de la importante obra sobre *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial,* de Modesto Bargalló, por la editorial Fondo de Cultura Económica de Méjico, en 1955.

En 1961, la propia Compañía Fundidora, siempre bajo su inspiración, publica, también en edición facsimilar, con versión al castellano actual y dos importantes estudios técnicos, el *Diálogo del hierro y sus grandezas,* del doctor Monardes, de la edición de Sevilla de 1574.

Otras dos obras de tema metalúrgico y científico son patrocinadas por él: *Las ferrerías de los primeros veinticinco años del México independiente,* de Modesto Bargalló. México, 1965, y *Andrés Manuel del Río y su obra científica,* en el II centenario de su natalicio. México, 1966.

Pero, además de esta gestión editorial científica, española y mejicana, es necesario divulgar su generosa ayuda a la Escuela de Minas de Madrid.

Cuando la promoción de noveles ingenieros visitó las Repúblicas hispanoamericanas y el Brasil, con la ayuda suplementaria de los respectivos gobiernos, fue Carlos Prieto quien de su peculio particular pagó la estancia, viajes y visitas a minas, fábricas y escuelas de Méjico a la expedición, por no tener esta República relaciones oficiales con España; a instancia de la Escuela de Minas de Madrid le fue concedida a Carlos Prieto la Gran Cruz de Isabel la Católica.

La expedición la componían unos cincuenta alumnos, ya ingenieros, y dos profesores.

Esta fue la ocasión de conocerse personalmente Carlos Prieto e Ismael Rosso de Luna, jefe de la expedición, aunque ya conocieran los dos sus respectivas actividades profesionales. Los dos tenían dos pasiones comunes: una la *minería,* como ingeniero de prestigio internacional Rosso de Luna, y Prieto, como destacado pionero de la gran

siderurgia hispanoamericana. La otra pasión era la música, en la que los dos eran virtuosos ejecutantes: Prieto en el violín y Rosso de Luna en el piano.

Por esto al morir, aún joven, Rosso de Luna, dedica ahora Carlos Prieto esta obra: *A la memoria de Ismael Rosso de Luna, honra del Cuerpo de Ingenieros de Minas, espíritu artista, excelente amigo.*— J. DELGADO DOMÍNGUEZ *(Diego de León, 51. MADRID).*