

## Sección bibliográfica

### «EL BUEY EN EL MATADERO»: UN ESTUDIO ESQUEMATICO

En una ocasión, refiriéndose a su novela *El buey en el matadero* (1966), el novelista español Ramón Hernández, dijo: «... y creo que nadie, ni yo mismo, puede saber cuál era mi verdad al escribir mi primera novela...» (1). Estas palabras condensan una gran verdad: el novelista desconoce lo que le impulsó a escribir *El buey en el matadero*. Esta ignorancia queda corroborada por medio del ineficaz uso dado a esas técnicas literarias con que Ramón Hernández intenta otorgarle vida a los temas de su novela.

Como será visto en nuestro ensayo, *El buey en el matadero* constituye un acercamiento primitivo al género de la novela por parte de un escritor primerizo que desconoce sus objetivos temáticos y técnicos. Sin embargo, esta novela resulta importante dentro del desarrollo de Ramón Hernández como escritor, ya que aquí se vislumbran varias características que prevalecen en varias novelas suyas posteriores (por ejemplo, *Palabras en el muro* y *La ira de la noche*).



Temáticamente, *El buey en el matadero* gira alrededor de la figura de Berilo Escruto. Cuando este personaje aparece por primera vez, él ya es un hombre pudiente y con una posición importante en la sociedad de Itia. Sin embargo, no fue siempre Berilo un señor: su origen fue pobre. En ese Berilo que aparece en la novela, operan varias fuerzas: su amor, a su posición en la sociedad de Itia, su lujuria al sostener relaciones con Sira, la opresión que él sufre a manos de la sociedad de Itia para poder mantener su posición preponderante en este sitio, su sentido de culpa al tener que engañar a su esposa, Esmeralda—mujer con la que se casó para avanzar en la sociedad y por quien nunca sintió amor—, su temor inicial a ver descubiertas sus relaciones con Sira y más tarde a verse invo-

---

(1) Son tomadas estas palabras del «Monólogo de Ramón Hernández. Letra viva». Este material nos fue suministrado por el novelista. Desconocemos dónde apareció.

lucrado en la muerte accidental de ella, su resentimiento al ver cómo su hijo Celso, al hacerse cura, no va a poder encargarse de las riquezas familiares. Todas las fuerzas a que nos hemos referido pululan obsesionantemente a través de la novela en la mente de Berilo Escruto, personaje que teme ser castigado por la sociedad a una posición marginal si sus defectos son descubiertos (posición similar a aquella en que vivió durante su juventud). O sea, la motivación de Berilo por toda la novela es esencialmente egoísta: él teme ser descubierto y ello le hace sufrir. Todas sus otras sensaciones (por ejemplo, sus cargos de conciencia) están subordinadas a este temor. Es este miedo, en parte, lo que provoca que Berilo se vea a sí mismo como si fuese un «buey rojo» que va a ser matado y, por consiguiente, despojado de cuanto posee (2). El color rojo responde, en nuestra opinión, a su sentido de culpa al saberse indirectamente responsable de la muerte de Sira (3).

En una concepción más amplia, Berilo se cree a sí mismo un «buey» porque le falta la virilidad para actuar y romper con el mundo que tanto ama y que, al mismo tiempo, tanto le oprime. El es un «buey» en el «matadero» de la vida. Su mundo ha sido Itia, ciudad castellana de la cual sólo sabemos que es fría en invierno y caliente en verano. Es esta una ciudad típica: con su catedral, su cabildo, sus burgueses lentos, sus funcionarios y sacerdotes, su instituto de segunda enseñanza, su casino, su guarnición. En ella conviven el amor y el odio, dos fuerzas que desembocan en el cementerio, sitio donde se puede leer la historia de este pueblo (véase la sección «Preliminar» de la novela, pp. 7-9).

La naturaleza genérica de Itia—lugar que es igual que otros lugares—y el hecho de que el proceso vital de Berilo lo hermana con sus amigos (4), le otorga a Berilo Escruto—«el buey rojo»—una identidad de prototipo: él es un hombre, como muchos otros, que vive y muere. El, como quienes le rodean, es un ser castrado por la

---

(2) Véanse ejemplos de esta asociación en las páginas 95, 134, 205 y 274. Citas y referencias a *El buey en el matadero* provienen de la edición publicada en Valencia por Ediciones Prometeo en 1966.

(3) Si bien Berilo no la mató, él provocó la huida de la joven, quien creía que Berilo la quería dañar (pp. 140-142).

(4) Al respecto resulta interesante el pasaje siguiente:

«A las ocho, Berilo Escruto se ha dormido. Alguien, en la biblioteca, menciona la palabra miedo. De la tierra provincial, tierra mesética y herida por los hierros y los climas de altura, emerge la palabra miedo hacia los ojos de los amigos del vinatero. Este paisaje humano que han visto a través de la rendija de la puerta les recuerda a todos la desnudez, el camino que espera, la marcha. En vano, riendo y hablando de negocios, pretenden arrancar de su cabeza la idea de horror, el cuerpo extenuado y hambriento del reposo» (p. 272).

sociedad (el qué dirán, hasta cierto punto); él es un individuo que espera la inexorable llegada de la muerte.

Lo representativo de la figura de Berilo es también realzado en la novela en sus semejanzas con su hijo Celso. Los dos se ven influidos durante su vida adulta por su infancia (Berilo por las escaseces materiales; Celso por su pobreza espiritual, al no recibir los besos de su madre), los dos son víctimas de la lujuria (Sira en el caso de Berilo; las mujeres de ojos azules, en Celso), los dos experimentan vanidad (en Berilo la de su posición y el hecho de que a sus años todavía puede tener un hijo con una mujer joven, p. 133; Celso creyéndose un ser superior, que posee un mensaje especial de Dios, p. 238). En fin, Berilo y Celso son simplemente dos hombres que viven dentro de la sociedad y cuya única certeza consiste en saber que más tarde o más temprano morirán.



Desde un ángulo técnico, *El buey en el matadero* es una novela sencilla. La obra está dividida en dos partes, «El buey» y «El matadero». Entre ellas hay un lapso de diez años. La primera sección se centra en la figura de Berilo (su posición social, sus relaciones familiares, sus actividades lujuriosas y su pasado); la segunda se preocupa más bien en ese período de decadencia de Berilo, cuando la muerte se le acerca a pasos agigantados. La novela concluye con la muerte de Berilo, a pesar de que queda una incógnita hacia lo que le ha ocurrido a Celso. Dicha ignorancia se debe, en parte, al hecho de que Celso es un hombre relativamente joven: un buey que por su edad todavía está lejos del matadero. Además, al no saber el lector lo que le ha sucedido a Celso después de su huida del pueblo donde laboraba como párroco, se realza la idea de que lo que *El buey en el matadero* presenta no son más que ejemplos recurrentes del proceso vital. Celso seguirá existiendo en un mundo social, al igual que otros hombres, hasta que le llegue a cada uno de ellos su muerte.

Es en el campo de los medios narrativos en que *El buey en el matadero* deja ver su más marcada deficiencia, a la vez que se perciben técnicas que más tarde aparecerán en otras novelas de Ramón Hernández.

Predomina en la novela la perspectiva de un narrador omnisciente (5), quien en ocasiones comenta sobre los actos de los personajes (lo destacado es nuestro):

---

(5) Nótese que otra técnica narrativa usada en la novela es el diálogo.

Yo creo en Dios. Está claro que tiene que haber Algo, un Ser Superior que gobierne todo esto. Pero eso no quiere decir que tengamos que estar a todas horas dándonos golpes de pecho, como la bizca. Ahora voy a misa porque me conviene, además, tengo un hijo casi cura, ésa es mi perdición. Seguro que cuando yo muera se lo llevará el diablo. *Y el diablo parece que ha detenido a Escruto ante la escalinata de su casa* (p. 19).

La primera parte de esta cita es un monólogo interior directo, mientras que la frase subrayada es un comentario del narrador. También es usado el vehículo de la omnisciencia en monólogos interiores indirectos (6):

La Riper se ha ruborizado. En su interior está decepcionada. Un beso. Ella, desde luego, no sabe lo que es un beso de esos que llaman de amor o del diablo, pero abriga la sospecha de que no debe ser nada especial. Su frío corazón le dice que el amor de los hombres es una mentira. Por lo tanto, teóricamente, no siente más que desprecio por esa clase de besos. En su memoria flota el recuerdo de un día de primavera. Los pájaros alborotaban el cielo con sus trinos, el sol picaba, la vida se estremecía con la fragancia de la estación (p. 47).

Los pensamientos de Ernestina Riper son dados en este pasaje en tercera persona y a través de un narrador que todo lo sabe.

Relacionado a la omnisciencia del narrador es la habilidad que tienen los personajes de imaginarse lo que la vida les depara:

Escruto lleva contra su pecho las ropas de Sira. Las voy a quemar. Pero ahora me escondo en un recodo del pasillo, espero a que salga esta solterona que no hace nada más que mear. Ernestina sale, apaga la luz, entra en su dormitorio. Cuando el vinatero se vuelve a acostar está completamente agotado.

Ahora la que trabaja es la imaginación.

Imaginación:

—Aquí es.

El Inspector Jefe ha dicho aquí es y ha tirado la punta del cigarrillo por la ventanilla del auto. Los policías, tres, bajan a la acera. Número uno. Tan tan (pp. 149-150) (7).

El hijo del vinatero pretende rezar mientras el coche de línea ruge subiendo una cuesta. Pero la imaginación le arrastra a Carde, al ignorado pueblo donde ha sido destinado como párroco a petición propia. *Que conste que hace usted mal, Escruto, le dijo el señor obispo, yo había pensado en otra cosa para usted* (p. 186).

(6) Los términos «monólogo interior directo» y «monólogo interior indirecto» son usados según la definición que ellos reciben a manos de Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968).

(7) Esta proyección imaginativa se extiende desde la página 149 a la página 154.

En el primer trozo, Escruto participa en una serie de sucesos que él teme ocurran en relación a la muerte de Sira. En el segundo, Celso especula con su vida futura en Carde. En las dos citas, es la imaginación de los personajes lo que les permite proyectarse a una realidad etérea.

La habilidad de un personaje en crearse su propia realidad en un ámbito mental adquiere aún mayor importancia cuando a través de la novela se ven contrapuestos los pensamientos de los personajes centrales con las ideas que sobre ellos tienen otros individuos. Esta yuxtaposición queda implícitamente justificada en la habilidad que tienen tales personajes, como Berilo y Celso, de imaginarse cómo es cualquier cosa —aun lo que otros piensan de ellos (lo destacado es nuestro):

Yo soy Berilo Escruto, rico, distribuidor en toda la comarca del mejor vino y de licores de todas marcas.

—Berilo tiene una mano férrea para los negocios.

—Escruto es como una zorra, no se le escapa una peseta.

Eso es lo que dicen de mí y yo me río a sus espaldas, sois unos pobres diablos, siempre afanados en el trabajo y no sabéis salir de pobres (p. 15).

Tras el sobrehumano esfuerzo de la Congregación, las mujeres, agotadas, se han dejado caer sobre los bancos como si ya todo les diera igual. Ahora todas miramos a nuestro curita. *Sobre todo la Ambrosia, sus ojos azules, su piel blanca y tersa.* Me gusta este cura. Ya estaba harta del cerdo de Albende, ese cura zorrón que sólo pisaba Carde para sacarnos las perras. Me gusta este cura joven, limpio, inocente como un niño (p. 197).

En el primer ejemplo, Berilo se imagina lo que piensan y dicen sobre él las gentes del pueblo, reaccionando despectivamente al respecto. En el segundo, se describe lo que hacen las mujeres en la iglesia desde el punto de vista del cura o un narrador, para, acto seguido, ser adoptada la perspectiva de esas mismas mujeres que observan a su párroco. Del punto de vista de ellas, se pasa a una breve descripción de Ambrosia, que bien puede provenir del cura Celso, ya que es él quien se siente atraído físicamente por ella (por las mujeres de ojos azules). Junto al paréntesis descriptivo aparece contrapuesta la supuesta reacción de Ambrosia al cura: cómo ella también lo miraba favorablemente. Ante la yuxtaposición de tantas perspectivas en el segundo ejemplo, es imposible determinar si todo lo leído proviene de la imaginación de Celso o de un narrador omnisciente. Ambas opciones son plausibles. Esta fusión de perspectivas responde aquí, como por toda la novela, al deseo del novelista de

dar simultáneamente lo experimentado mentalmente por los personajes sin que el lector tenga certeza sobre cuál es la fuente de donde emana la información que lee. Lo que intenta Ramón Hernández es evitar que sepamos que el origen de todo lo es un narrador omnisciente, ya que, de serlo, la novela perdería verosimilitud al tener a una entidad intermedia y extranjera entre los personajes y los lectores. Con la imaginación de los personajes, Ramón Hernández busca la creación de una atmósfera ambigua donde la omnisciencia del narrador no esté completamente desnuda. En este intento de disfrazar la perspectiva prevalente en *El buey en el matadero*, fracasó el novelista porque más que ambigüedad lo que se consigue con la contraposición de omnisciencia e imaginación es confundir al lector y hacer menos patentes los temas de la obra. Y aún más, no creemos que las atribuciones hechas a la imaginación sean suficientes para lograr despistar al lector: todos percibimos la omnisciencia del narrador (8).

Por último, y en el campo técnico, Ramón Hernández se vale también en *El buey en el matadero* de contraposiciones de ideas en la creación de una ironía sutil que le añade una dimensión estética a la novela. Ejemplos de esta ironía son los dulces que Berilo le llevaba a su esposa (p. 14) para dárselos en vez de a su amante Sira (pp. 20-21), y cuando doña Aurea reza para que Berilo alcance una tranquilidad espiritual en la soledad de su viudez (p. 47) (9).



Hasta aquí hemos considerado someramente varios aspectos temáticos y técnicos de *El buey en el matadero*, que dejan percibir cómo la novela adolece de deficiencias propias de una obra primeriza. Sin embargo, en ella se observan también ciertas preocupaciones de Ramón Hernández que más tarde surgirán con mayor elaboración en otras de sus novelas. Nos referimos a la importancia de la niñez de Berilo y Celso en sus vidas adultas (que nos recuerdan la de Alberto en *Palabras en el muro* y la de Walia en *La ira de la noche*), la obsesión de Berilo por un crimen no cometido (cual Walia), la preponderancia de la perspectiva mental (como en *Palabras en el muro* y *La ira de la noche*) y el intento de ocultar la omnisciencia del narrador por medio de la imaginación de varios personajes (como en *Palabras en el muro*). Todos estos elementos hacen de *El buey*

---

(8) Debemos notar que el intento de ocultar la omnisciencia a través de la imaginación fue usado más tarde, y con mayor éxito, por Hernández en su novela *Palabras en el muro*.

(9) Véanse otros ejemplos en las páginas 23, 24, 45, 143, 155, 159 y 161.

en el *matadero* un importante eslabón en la novelística de Ramón Hernández (10).—LUIS GONZALEZ DEL VALLE (Department of Modern Languages, Kansas State University, Manhattan, Kansas 66506, USA), Antolín González del Valle (Department of Modern Languages, University of North Carolina, Wilmington, North Carolina 28401, USA).

## JOSE ALBERTO SANTIAGO: «FORMALIDADES»

Hace unos años, y desde estas mismas páginas, me refería yo a los dos primeros libros de poemas (*Arbol de asombro* y *Piel en vano*) del escritor argentino José Alberto Santiago. Confesaba en aquellas notas que había salido muy complacido de aquel encuentro, pues aunque no tenía unos elementos de juicio previos, aunque no podía ubicar la poesía de José Alberto Santiago en unas coordenadas conocidas, se me reveló como una búsqueda sagaz de revelaciones que provoca la realidad, pero sin descuidar en ningún momento (es más, teniéndolo muy en cuenta) el trabajo sobre la expresión poética, la utilización muy juiciosa de la palabra como elemento indispensable. Atravesamos—escribía entonces—la vida, la emoción, la sensación y el asombro ante las cosas para plantarnos, casi sin notarlo, en el valor puro de las palabras. Cada palabra es para nuestro autor como un elemento mágico en el que puede encerrar el descubrimiento del mundo y de las cosas. Elemento mágico pero, al propio tiempo, de una realidad palpitante y contundente. Y *Formalidades*, el libro que ahora nos ocupa (premio *Leopoldo Panero* de 1972), confirma aquellas palabras y otorga al lector una más completa perspectiva frente a la trayectoria poética de José A. Santiago.

No se trata de un libro unitario, sino de tres partes que se acogen a un denominador común: el lenguaje, que destruye la tradicional y ampulosa linealidad de la preceptiva poética, sin que en ningún momento la estructura y el verso de José A. Santiago se aparten de la austera y recia construcción poemática de nuestros clásicos. Nada tiene que ver que nuestro escritor utilice expresiones coloquiales, giros porteños, a veces frases acuñadas de *slogans* publicitarios, o ciertas fórmulas estereotipadas del lenguaje periodístico. Todo ello no viene sino a confirmar y enriquecer el proceso que ha seguido

---

(10) Deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Faculty Research Committee de Kansas State University y a la Foundation of the University of North Carolina at Wilmington por sus ayudas económicas en la preparación de este ensayo.

su escritura: desde una necesidad por clarificar el asombro esencial ante las cosas y ante la vida (proceso al que servía de catalizador una muy señalada capacidad de absorción sensorial) que era imprescindible comunicar a los demás, pasando por el encuentro con un vivir agónico, dramático, en el que destacaba la presencia de un tiempo que se ahonda y se convierte en elemento esencial (momento en el que tendríamos una poesía sustancialmente expresionista, en la que privaba una visión de primer plano, de ciertos acontecimientos cotidianos, pero reveladores de una mayor trascendencia), hasta llegar a estas *formalidades*, en que la contemplación conceptual adquiere mayor protagonismo, y en el que los elementos irónicos, y hasta sarcásticos, hacen su aparición, de forma rotunda, influyendo incluso en el discurso verbal, en el desarrollo de la escritura de cada uno de estos poemas.

Hablábamos de tres partes distintas en *Formalidades*; pero debo añadir que, al propio tiempo, estos tres estadios en que podemos claramente deslindar los acercamientos de José A. Santiago a la realidad, se hacen solidarios precisamente por la intención del lenguaje. Se convierten en una sola reflexión existencial sobre la vida propia, y sobre el mundo que rodea al escritor, a partir de una contemplación de sus máscaras (elemento que ya estaba presente en *Piel en vano*), y de un profundo sentimiento del paso del tiempo, de la consumación de la existencia, que se convertirá así en elemento primario y fundamental de todo el libro. Un libro que, por lo mismo, se carga de un cierto tono moral, de reconversión no exenta de ironía.

Porque esta existencia, que aparece como centro de la temática de *Formalidades*, se encara desde una perspectiva autocrítica: al poeta le preocupa sobre todo su relación con el medio que lo rodea, y con aquellos seres a quienes le une una mayor dependencia; una relación que se analiza conceptualmente para desembocar en una ironía callada, aparentemente intrascendente y nunca, desde luego, descarnada; que se apoya básicamente en esa utilización alterada del lenguaje que ya he insinuado:

... .. el corazón no es lo que siente  
y mal de corazón sufre un gerente  
—cien por ciento, estadística probada—  
pero por versos nunca pasa nada  
apenas hipotensos solamente

Lo poético (entendido esto de forma tradicional) se rompe, pues, con la inclusión de elementos (tradicionalmente también) prosáicos;

el lenguaje coloquial quiebra en varias ocasiones la estructura y el discurrir lineal de, por ejemplo, el soneto, hasta alcanzar una fluidez indiscutible y un tono ciertamente nuevo, ligero, pero penetrante y cáustico:

*Vos sabés, che Santiago —me decía  
con la boca pastosa por el vino—  
que yo no soy borracho, soy mezquino:  
me falta un brazo y pelo. Y se reía.*

*Y andaba con problemas. No tenía  
trabajo ni dinero. Mi destino  
me parecía un torpe desatino:  
tan escritor y pobre, a dónde iría.*

Es evidente que, la vena quevedesca, que ya señalara Eladio Cabañero en el prólogo de *Arbol de asombro*, no ha abandonado a José Alberto Santiago, sino que —antes al contrario— ha llegado a identificarse de tal modo con ella, que ha conseguido dominar tan difícil medio expresivo cual es el soneto, hasta conseguir darle esa fluidez coloquial que nos hace olvidar los rigores métricos y de rima que, en algún momento, se entendieron como un corsé imprescindible e insalvable.

Por eso titula nuestro poeta «Sonetos pequeño-burgueses» a la primera parte de su libro; no sólo porque el enfrentamiento con el medio lo descubre como tal, sino porque los sonetos se bajan del pedestal de la retórica tradicional y se ponen al alcance de ese libre intercambio de la vida que, a pesar de su aparente intrascendencia y monotonía (o quizá a causa de ello), determinan esa necesaria autocritica que José A. Santiago propone. Una autocritica que sigue manteniendo esa apariencia risueña y jocosa en la segunda parte, «Coplas», que no se libera, sin embargo, en ningún momento, de ese tono desalentado, irónico a veces, las más casi epigramático, que se desprende de esas estrofas de escasos versos, pero que se encadenan con sintomática reiteración, como si de una salmodia se tratase. Para llegar, finalmente, a esas «Despedidas», donde el carácter de contemplación conceptual se desarrolla libremente, donde se carga su palabra de un tono más meditativo, aunque no por ello pierda esa espontaneidad, ese toque coloquial que le otorga una singularidad indiscutible a su escritura.

José A. Santiago es un escritor que adopta en su poesía una postura muy particular: se mantiene a la vez dentro y fuera del discurso: contempla objetivamente y participa dramáticamente de todo lo que dice, siente o ve

(... .. El tiempo pasa  
y compruebo en agustia mi impotencia  
para vivir sabiendo. Y la insistencia  
con que el mundo me burla y me rebasa).

Y así, a pesar de la aparente simplicidad de su poesía, nos tropezamos a cada paso con una serie de derivaciones sorprendentes y, a todas luces, de gran interés. *Formalidades* (1) es un libro sereno, pero intenso, y, sobre todo, que nos muestra a un escritor riguroso y a un poeta inteligente y de indiscutible personalidad.—JORGE RODRIGUEZ PADRON (*Nava y Toscana*, 16. LA LAGUNA, Tenerife).

## EL TEATRO DE VALLE-INCLAN \*

Las dedicatorias en los libros son, la mayor parte de las veces, a modo de pequeñas claves de entendimiento de los mismos. En el volumen que Sumner Greenfield ha redactado sobre el teatro de Valle-Inclán, la dedicatoria resulta singularmente ilustrativa:

A la memoria de mi primo Jacobo, persona valleinclanesca, cuya deformada cabeza encerraba un sentido magnífico de ironía (p. 11).

A partir de este curioso y enigmático envío de su trabajo, es fácil acceder al consumado valleinclanismo del autor, una de las principales figuras del hispanismo en Norteamérica. Es fácil palpar su adición, tanto intelectual como estética, al universo mítico forjado por el escritor gallego. En su caso, el habitual distanciamiento del erudito se ve muy seriamente comprometido por el entusiasmo sin reservas del lector. Greenfield se ha divertido con Valle-Inclán más de lo que la estricta ciencia aconseja, y a mí eso me parece una estupenda perspectiva, para empezar.

Si hojeamos *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*, de Robert Lima (The Pennsylvania State University Libraries, University Park, Pa., 1972), el nombre de Sumner Greenfield se nos irá haciendo familiar. No en vano colaboró, como *Contributing Editor*, en el importantísimo volumen colectivo *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works* (Las Américas, New York, 1968),

(1) José A. Santiago: *Formalidades*, Ed. Cultura Hispánica, Premio Leopoldo Panero, 1972, Madrid, 1973, 94 pp.

\* Sumner M. Greenfield: *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, 300 pp.

pieza esencial en la literatura científica valleinclanesca. Allí, junto a la de A. N. Zahareas, *General Editor* de la obra, aparece su firma en un artículo titulado «The Development of Valle-Inclán's Work» (páginas 35-39), y en solitario en otra media docena de trabajos sobre *Cuento de abril*, *La reina castiza*, *Divinas palabras*, etc.

Como podemos ver, Greenfield se iba orientando (desde 1968) hacia el estudio de la obra dramática de Valle-Inclán, excluyendo de su horizonte crítico la producción poética y narrativa del autor de *Tirano Banderas*. La obra de Valle, empero, es tan compacta, sus medios expresivos y sus fines tan coherentes, que malamente hubiera podido Sumner Greenfield encararse con el teatro sin tener muy presentes el verso y la prosa novelada. Las divisiones genéricas son, en Valle-Inclán más que en ningún otro escritor, simples convenciones metodológicas. Sin embargo, hay familias o estirpes de convenciones que seguirán funcionando durante muchos años como células primordiales de una actividad crítica *seria*. La hermenéutica, a veces, hace abstracción de eso que ingenuamente llamamos *realidad*, para mejor interpretar esas respuestas del oráculo de la Belleza que se han dado en llamar textos literarios. Si seguimos así, todo—absolutamente todo—acabará por confundirse con la cortesía, con el lenguaje de los salones, con el perfume de ciertas damas. El hombre que no sabe clasificar merece, cuando menos, el paraíso.

Volviendo a Sumner Greenfield, hay que decir que su edición crítica de *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*, en colaboración—ya habitual—con Anthony Zahareas, constituye igualmente una feliz aportación a los estudios valleinclanistas (Las Américas, New York, 1972), por más que en el aspecto textual deje la puerta abierta al deseo de una edición definitiva de ambas piezas. La tarea de llevar a cabo ediciones críticas definitivas de Valle-Inclán sigue, salvo excepciones parciales (*Luces de bohemia*, en «Clásicos Castellanos», por ejemplo, en edición de Alonso Zamora Vicente) que han visto la luz en los últimos años, en el plano de lo irrealizado. Urge promover soluciones al respecto.

A mí me parece, hablando con franqueza, que el adjetivo *problemático*, con todo el contenido social-realista que encierra (o se me antoja a mí que encierra), no le cuadra poco ni mucho al teatro de Valle-Inclán, que es juego libertario y burla heroica. Lo que pasa es que hay cosas que se le ocurren a uno de repente, mientras que a otro señor le han rondado la cabeza durante mucho tiempo. En otras palabras, que el hecho de que Sumner Greenfield haya calificado de *problemático* al teatro de Valle me merece todo el respeto posible. Pero todo esto es hablar desde la cubierta del libro, y las cubiertas

no siempre desentrañan los contenidos: a veces hay que leer dentro.

Viajar por el teatro inventado por Valle-Inclán es casi siempre una aventura de adolescencia. Después volvemos una, dos, tres, cien veces. Pero es el primer viaje el que de verdad deja huella. Greenfield cuenta ya más de cincuenta años, pero se advierte fácilmente en su prosa que todavía conserva vivo en su memoria aquel primer itinerario iniciático (aunque fuese tardío, no importa: fue el primero). Feliz de su experiencia, satisfecho de una excursión tan agradable, incurre en el delito (por lo demás, muy generalizado) de hacer partícipes a otros de sus emociones personales. Lo hace en un libro, pero lo podía haber hecho en una conversación telefónica o en una carta interminable. Lo importante para él es describirnos su viaje, por si alguno de nosotros no lo hubiera intentado aún y su tesón le persuadiera a emprenderlo. No podía callar. Pensemos por un momento en lo terrible que es estar enamorado y no poder ponderar ante nadie la belleza de la chica que amas; pensemos lo espantoso que es obtener un ejemplar del *First Folio* shakespeariano y no encontrar a nadie para enseñárselo. Es evidente que Sumner Greenfield no podía callar.

Un hombre que ha cantado a la Mentira (así, con mayúscula) en un tiempo en que los concienzudos galanes de Verdad ocupaban las cátedras y solios de la literatura, es un fuera de serie, un *outlaw* de excepción. Ese hombre, Valle-Inclán, fue, además, dramaturgo. De él dice Greenfield al final de su viaje (que, por cierto, está narrado con soltura, agudeza y buen estilo), en la página 291 de su libro, que fue el dramaturgo español «más creador y fecundo desde Lope de Vega». De eso no me cabe la menor duda. Acto seguido, emparenta el estudioso yanqui a Valle con Jarry, transgresor por antonomasia (recuérdese *Ubú rey*), con el teatro épico del moralista alemán Bertolt Brecht, con las más modernas tendencias de la escena mundial. Pero la vanguardia más agresiva de Valle-Inclán no precisa de parentesco alguno con las estrellas de la dramaturgia contemporánea, porque su vanguardismo funciona *hacia adentro*, tenaz persecución y acoso de sí mismo, autodestrucción, insaciable suicidio. Lo que en Jarry tendía a *épater le bourgeois* y en Brecht a enaltecer a la clase oprimida, es en Valle-Inclán diálogo desesperanzado consigo mismo, pero en el marco lúdico de un tablero de ajedrez en el que se congrega, como en un certamen antiguo, toda la belleza de que es y ha sido capaz la literatura. Un marco lúdico donde todo es posible, excepto la aburrida Verdad de cuantos creen en algo que no sea ese juego. Banalmente interpretado por el progresismo, torpemente co-

ronado por la reacción, Valle-Inclán ha tenido que recurrir al guiño (bajo las deliciosas gafas de concha), y no ha dejado de hacer trampas desde entonces.

Como, al fin y al cabo, «todo es uno y lo mismo y, si se vuelve del revés, una montaña es un abismo» (lo dice Arlequín en *La marquesa Rosalinda*), pues nosotros podíamos, en justicia, dejar de preguntarnos cosas, evitar que las formas nos obsesionasen, intentar que los libros dejaran definitivamente de oler. Pero es que hasta esa idea es comunicable, aunque la cambiemos de color en nuestra transmisión. Por eso siguen siendo útiles y estimables obras como *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, donde la simpatía y el cariño innegables del autor por el tema tratado han conseguido obtener de la estricta ciencia que se vuelva toda ella del revés, y del abismo insondable hemos pasado a la montaña, de la ciega moral al pecado de cien ojos, de Virgilio a Prudencio, de todo a nada.—LUIS ALBERTO DE CUENCA (*Don Ramón de la Cruz*, 28. MADRID-1).

JOSE MANUEL GARCIA DE LA TORRE: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico»*. Gredos, Madrid.

Este es un estudio que se ciñe a una metodología rigurosa y apropiada. El autor, que lleva años hurgando en las últimas dos novelas de Valle-Inclán, presenta una categorización exhaustiva de sus temas, entendido este término en sentido muy amplio. Como bien señala, en *El Ruedo Ibérico* se insiste en un tema central que configura de modo unitario todos los motivos («temas» para el crítico) de la obra: «El tema es una realidad—en este caso la española—caricaturesca. Tema y personajes aparecen contemplados mediante una perspectiva que—por múltiples procedimientos—nos devuelve la imagen bajo los rasgos más adversos, achacosa, grotesca» (p. 41). Desde luego, esta afirmación no encierra novedad alguna, ya que sigue una línea de investigación originada por Speratti-Piñero en sus estudios sobre *Tirano Banderas* y el esperpento (1). La novedad de este libro, y hay que apreciarla debidamente, consiste en el despliegue de los «múltiples procedimientos» con que Valle-Inclán realiza su proceso deformador de la realidad histórica. En ningún otro es-

---

(1) Claro que el profesor García de la Torre es el primero en señalar su deuda a estos estudios, ya reunidos en *De «Sonata de otoño» al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*, Tamesis Books, Londres, 1968.

tudio dedicado al escritor gallego queda así plasmado su proceder sistemático de literato consciente. Al entrar en los numerosos ejemplos que aduce el crítico, vamos vislumbrando los resortes que controla con ciencia matemática el novelista. Ya se sabía, por los estudios de Boudreau y de Franco (2), que tanto la estructura del *Ruedo* como su organización temporal obedecían a un esquema rigurosamente elaborado por Valle-Inclán. Son los motivos particulares dentro de esas líneas generales los que ahora despliegan una elaboración análoga, haciendo resaltar con nueva fuerza el absoluto dominio estilístico del Valle-Inclán tardío.

El estudio se divide en tres partes, que presentan la materia novelada («España, la sociedad española») y las dos perspectivas que condicionan su tratamiento artístico («La herencia modernista» y «La esperpentización»). Esta organización responde, en términos generales, a una dualidad en el mismo Valle-Inclán: un «radical escepticismo» que convive con «una soterraña o manifiesta nostalgia... por la magnificencia y monumentalidad de ese país, de esos ambientes y de esa sociedad que caricaturiza y critica» (p. 29). En cada apartado el crítico hace un registro detallado del contenido de las dos novelas, fijándose en una serie de contrastes, los cuales reflejan, en el fondo, una divergencia entre el ser y el parecer de la España decimonónica.

Después de reseñar la realidad histórica novelada en *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño* («La reina Isabel II», «Intrigas, conjuras», «La familia militar» y «El honrado pueblo» son unos de los muchos epígrafes), el crítico se detiene a considerar la persistencia de temas modernistas, ya modificados por la nueva modalidad. Así, por ejemplo, la descripción morosa del rostro de los personajes en las *Sonatas* sufre un brusco cambio de óptica: «De la contemplación y descripción estética o idealizante pasa a la contorsión, a la 'ruptura del sistema'... Lo que es nuevo por completo, quiero insistir, es este variar bruscamente de perspectiva para introducir un abrumador predominio de un sentido irónico o grotesco» (pp. 124-25).

Común a las dos épocas, según este análisis, es la presentación visual de los personajes y la evocación plástica de sensaciones, pensamientos y emociones. Propias del *Ruedo*, en cambio, son las nuevas coordenadas pictóricas —Goya, Velázquez, Solana— y reminiscencias literarias de Quevedo y Cervantes. El procedimiento más carac-

---

(2) Vid. Harold L. Boudreau: «The Circular Structure of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico*», en *PMLA*, LXXII (1967), pp. 128-35, y Jean Franco: «The Concept of Time in *El Ruedo Ibérico*», en *BHS*, XXXIX (1962), pp. 177-87.

terístico que resulta de esta revisión es la «epítasis retórica» o «designación épica» con que Valle-Inclán fija y repite un rasgo saliente del personaje. Se hace notar, además, la posible deuda de este recurso a la obra cervantina: «Lo cierto es que podríamos pensar en lo notado por Hatzfeld al estudiar *El Quijote*. Según el crítico citado, en éste se opera 'la transformación de las ideas en motivos'. Luego éstos 'sufren, ya aislados o entrelazados, pequeñas variaciones rítmicas'» (p. 250). De hecho las variaciones presentadas (Torre-Mellada es «el palaciego», «el carcamal palaciego», «el taimado palaciego», etcétera) (p. 246) confirman la coincidencia, que también puede tener sus raíces en las «mutuas resonancias» de los temas enlazados y variados en las *Sonatas* (3).

En la sección dedicada a «La esperpentización» se destaca la misma sistematización en el empleo de los recursos de deformación. Procedimientos salientes dentro de esta modalidad son: analogías a base de cartas de baraja, comparaciones que evocan lo taurino, la revista musical y las nuevas técnicas cinematográficas, y el empleo de la perspectiva infantil. Típica de esta sección es la serie de vocablos que producen la deformación de la cara, pasando por «carantoña», «careta», «carátula» y «carota» a «máscara», «mascarote», «facha» y «disfraz» para acabar en «jeta» (pp. 288-91). De nuevo el crítico investiga las múltiples procedencias de los recursos esperpénticos, subrayando reminiscencias pictóricas, literarias, escénicas y populares.

Es preciso notar que algunas de las categorizaciones presentadas no pasan de ser meras listas. Conste, sin embargo, que la mayoría de los epígrafes establecen una fina progresión en la expresividad que Valle-Inclán logró dar a su lenguaje. En este sentido el apartado «Sensaciones Internas» (pp. 223-233) puede servir de modelo, ya que la variedad inventariada («Las locuras acrobáticas del pensamiento», «Miedo, angustia», «Aridez, consolación», etc.) pone de relieve la retórica que maneja el novelista para producir los efectos deseados. Es decir, queda al desnudo el método expresivo con que Valle-Inclán traduce a la literatura el estado de ánimo de una época histórica.

Cabe señalar que la metodología del estudio puede presentar dificultades para una lectura rápida en busca de nuevas orientaciones. Pero el gran acierto del profesor García de la Torre consiste en que su enfoque esclarece el proceso sistemático que guió a Valle-

---

(3) Vid. Amado Alonso: «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán», en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 209-10.

Inclán al componer sus últimas novelas. Cuánto abarcaba su conocimiento y juicio de los antecedentes de la Revolución de 1868 está a la vista gracias a este singular estudio.—*DRU DOUGHERTY (University of California, Berkeley. Dpt. of Spanish. BERKELEY, CALI. 94720, USA).*

## EL LARGO SECUESTRO DE UN DRAMATURGO

El teatro de Francisco Nieva no existe. Lo que ahora se ofrece al lector (1) es sólo una lejana, difuminada evocación, insinuación posibilística que es denuncia a la par, por el silencio vaciado que engendra: ni siquiera el hecho de la proscripción, habida cuenta de la ceguera fundamental de la censura (destructora de lo sexual, pero incapaz de percibir lo erótico, verdugo del mensaje llano, aunque no de la ironía; meros ejemplos de miopía tijerosa), puede lograr que la imaginación, oasis edénico cuando la realidad saca las uñas, invoque lo que daría de sí la pública unión del Nieva dramaturgo con el Nieva escenógrafo. No hace falta recurrir al libro de José Monleón (2), la cartelera teatral es pródiga en elocuencia: si hay un teatro español, será en algún cajón empolvado, entre las páginas de un libro, fantasma huidizo disfrazado de literatura. Francisco Nieva ha elegido vivir en este Madrid poblado de espíritus. Tras una estancia en París, fecunda en contactos vanguardistas, «me divorcio, me voy a Italia. Pinto, escribo, hago escenografías, vivo como buey sin cencerro y pienso también que volver a España siendo ya “como soy” no me va a afectar mucho. Me hace gracia esa parte entumecida, esa jerarquización casi tribal, la prudencia, el diario *ABC*, el teatro Eslava, el restaurante Comodore, los artículos de Pemán, el minué hacia el progreso y el Mercado Común. Parece que hay muchos escrúpulos en representar mi teatro, pero lo escribo mejor aquí» (3). A la exiliada clandestinidad de lo teatralizante se suma (¡oh subversionalidad esencial del verbo descorsetado...!) una brillante serie plástica, en la que incluso el Teatro Nacional le llama para realizar escenografías. El escritor, entre tanto, va urdiendo una obra en su doble vertiente de *Teatro furioso* y *Teatro de farsa y calamidad*.

---

(1) F. N.: *Teatro furioso*, Akal/Ayuso Editores, Madrid, 1975.

(2) J. M.: *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

(3) «De las declaraciones a Fernando G. Delgado», en *Insula*, núm. 343.

Opina Moisés Pérez Coterillo, autor de la introducción al presente volumen, que el *Teatro de farsa...* bien pudiera estar escrito con alguna mira a su representabilidad aún en el bosque de argollas erigido por censura, directores y planteamiento comercial de un teatro netamente burgués, tentativa que hubiera de orientar al dramaturgo, decepcionado ante la pusilanimidad empresarial, hacia un *Teatro furioso*, ya iniciado en su juventud, radicalizado y potenciado por quien empieza a comprender su pertenencia a una tradición honda, siniestra y española. En palabras del autor, «el "Teatro furioso" acaso nace de unas circunstancias muy parecidas a las que han provocado el esperpentismo, caprichismo y celestinismo del arte español» (4). A pesar de la evidente influencia de este último en el primero, de innegables elementos «furiosos», el *Teatro de farsa...* contiene una carga superior de hechizo oculto, de mágica irracionalidad, resplandeciente mundo poético, búsqueda entre los pliegues de la ambigüedad. Pero también una mayor identificación con los cánones de lo inteligible: narración lineal, consistencia argumental, tradicional empleo de recursos escénicos, lenguaje asequible en su funcionalidad. Componen este apartado tres obras, *El rayo colgado y peste de loco amor*, *El paño de injurias* y la que podemos considerar de mayor magnitud, *El baile de los ardientes*, seguida por un opúsculo de *claves excedentes*, de sumo interés para la comprensión de una concepción del teatro y el símbolo, la fiesta y el mito. El *Teatro furioso* es de expresión mucho más desaforada. Contemplemos la nomenclatura: bajo el subtítulo de «tres piezas apocalípticas», encontramos dos «reóperas», *Pelo de tormenta* y *Nosferatu* y una «rapsodia española», *Coronada y el toro*. Es en estas obras donde con mayor frenesí asistimos a la orgía artaudiana, al ritual dionisiaco, al desenfreno gozoso, sacudida libertaria. Los personajes son grotescos arquetipos extraídos del garabateado mural ibérico, del incansable retablo hispano de abadesas, alcaldes, enanos y alguaciles, es inevitable la referencia al Lorca de las frases breves, a Valle-Inclán. No estamos ya ante un teatro literario, ideológico, anclado en la crónica o el psicologismo, en la tesis o la traducción estética, el *Teatro furioso* es, ante todo y por sí solo, ceremonia, alquimia del espacio mágico, humor y burla, desahogo. De ahí su necesidad, aquí y ahora, de ahí su represión presente, su universal localismo, pues no se ha de olvidar la procedencia del bagaje ideológico previo, por una parte, y de la técnica teatral, por otro (mucho más próximo a la vanguardia teatral internacional, mucho más apegado a la piel hispana que cualquier otro

---

(4) Citaço por M. P. C. en su introducción.

dramaturgo español). De Valle-Inclán proceden las magníficas indicaciones escénicas y el propósito de acceder a la realidad a través de la distorsión, más la ferocidad y la ironía con que se acomete la empresa diríase que es singularmente de Nieva. Sólo en *Nosferatu* se permite el autor una incursión al ámbito extrahispano para exponer su inclinación al expresionismo de los Murnau, a unas mitologías que también basculan, larvadas, en la formación de una sensibilidad colectiva. Es absolutamente imprescindible confrontar al espectador español, en tanto que víctima adicta de la retórica oficial y dominante, consumidor de frustraciones viciosas y deidades anulantes, con el potente ritual ibérico de Francisco Nieva. Quizás decida entonces, entre risas convulsivas y gritos que se estremecen, arremeter furioso contra la faz del espejo.—BERND DIETZ (*Fernando el Católico*, 3, MADRID-15).

## PEPE EL DE LA MATRONA, RECUERDOS DE UN CANTAOR SEVILLANO

De igual forma que en tantos otros temas, existe entre los aficionados al cante un fervor recopilador, por una parte, y un doctrinarismo, por otra. Es por esto por lo que llevamos ya veinte años de *ladrillos* y *tarugos*. Era ya hora, por tanto, de arrimarnos de una vez al cantaor, a su ambiente interno, y en este último paso hay que dejarle el sitio al mismo cantaor—aunque a veces produzca páginas tan insípidas como las de *¿Somos o no somos andaluces?*, de Luis Caballero.

Tomando plena conciencia de esta imperiosa necesidad, un aficionado jondo—lo jondo es el cantaor y el aficionado, no el cante—, José Luis Ortiz, ha acometido la tarea de presentar al lector el cante de Sevilla y Cádiz en dos de sus figuras más representativas: por la primera, Pepe el de la Matrona; por la segunda, Pericón de Cádiz. Más adelante, si bien en un plazo tal vez largo, esperamos que salga la versión de Jerez, protagonizada por Borríco y Tía Anica, y la del Puerto, posiblemente en la figura de Alonso el del Cepillo.

En las memorias de Matrona se advierte un constante carácter ritual, un concepto religioso—es de suponer que a estas alturas no será menester explicar lo que significa la palabra *religioso*—del cante. Una gravedad, una solemnidad, que sólo puede tener asiento en una personalidad tan acusada como la suya.

Sus recuerdos, como los de casi todos los hombres, no responden a una exactitud, a una precisión matemática. Ni, por de contado, interesa, porque proporcionalmente ganarían en frialdad. Por esto me resulta extraño y, sobre todo, desagradable el comentario tan irritantemente pedante que desde la radio hizo no hace muchos días Arcadio Larrea, que, llevado de su afán de archivero y recopilador casi —¿casi?— morboso, creíase, a no dudarlo, ante un tratado como los que lleva al uso la más funesta flamencología. Y es que, sin comentar la personalidad del libro —seguramente ignorará que los libros, en ocasiones más aún que los hombres, tienen personalidad—, se fija únicamente en que no es exacta la alusión de Matrona a una determinada casa de vinos barcelonesa. Raya en lo increíble; y de seguro no lo hubiese creído de no escucharlo personalmente. ¡Sólo se fija en la inexactitud referente a una casa de vinos! Días después escuché otra alusión a las letras de Matrona. Pero más vale dejarlo.

Dos partes del libro me atraen especialmente: la visión que del cante aporta Matrona en sus letras y en la entrevista final, y el apéndice de Agustín Gómez. El hecho de que me fije tanto en esa entrevista final no supone que reste interés a las páginas anteriores; éstas son, por el contrario, el fundamento de esas opiniones, y estas opiniones son la conclusión, para mí acertadísima, de todo el relato precedente. Toda su narración está impregnada, además, de un cariño íntimo, revelador de una persona —personalidad— que ama entrañablemente el cante, cariño que no encuentro en ningún lugar del relato de Pericón.

El flamenco, para Matrona, viene de dos fuentes: una, la emoción de la alegría, y otra, la emoción de la tristeza, las dos con igual fuerza. La emoción de la alegría se corresponde con la soleá, y la de la tristeza con la seguiriya. Estas emociones las siente el pueblo y de él, por tanto, es de donde nace el cante. El que tiene condiciones para desarrollar esas dos emociones es el artista —se me disculpará el entrecortamiento de las frases y su sentido definatorio, que resta toda la emoción de sus palabras, aunque no el sentido teórico—; pero es patrimonio de todo el pueblo, por lo que si es de minorías, es porque no han tenido oportunidad de escucharlo debidamente —de lo que se deduce que está alejado del cante jondo, pero no del motivo jondo—. Una cosa, dice Matrona, es saber los cantes y otra transmitir a la gente lo que uno sabe, y si no se transmite, no tiene ningún valor. Para desarrollarlo necesita su ambiente y sus momentos, sus condiciones. Termina diciendo que el hombre siempre sentirá emociones de esas dos clases, aunque tengan dife-

rencias de matices en el tiempo, y, por eso, el flamenco—el flamenco u otra cosa, ¿qué más da el nombre?— existirá por siempre.

Palabras que valen por todos los estudios de cante hechos hasta el presente. Y es que Matrona no necesita más palabras, ni raros conceptos: con esa suprema sencillez, sin nada de dogmatismo, ha llegado a la verdad de su—digo su, suyo— cante.

No menos punzantes y a la vez exactas son las líneas de Agustín Gómez:

No tenemos remedio—dice—: Queremos llegar al conocimiento de un sentimiento. Queremos llegar al Cante por la dialéctica sin querer darnos cuenta de que al Cante se llega por el Cante mismo. (...) No vamos a ignorar tampoco la premiosidad de ciertos intérpretes, premiosidad que sólo se explica en el que lleva la voz detrás de la mente puesta en una melodía fijada con anterioridad, como el que calca un dibujo y no lo crea. Sí; el Cante está maniatado por la enconada erudición de los aficionados actuales. (...) El cante se escucha, se come, se digiere y alimenta al propio cantaor que lo vive, vive en este cantaor como vivió en aquellos que tenemos fáciles en la cita por la proximidad del tiempo y el espacio. (...) Nos desanimamos por la poca creación que hoy se produce y queremos acelerar un proceso que marcha al paso de la espiritualidad y mentalidad de este pueblo creador del flamenco en sus elegidos. Y no quisiera—sigue diciendo— que mi comentario se tuviera por negativo; simplemente digo que el Cante corre paralelo a la espiritualidad e idiosincrasia y no a la tecnología. (...) El gran mérito de Pepe el de la Matrona es que toda su persona, su vida, su cante, es un documento vivo que atestigua la diversidad del Cante. (...) Tiene Pepe una firma, un sello, un carácter, demasiado fuerte para cantar por este o aquel, esto o aquello sin que sobre todo no pueda definitivamente su personalidad, su vida, su propia materia. Vuelvo de nuevo a repetir que no aprendió, sino que vivió.

Nada más. Ante las palabras de Matrona, primero, y Agustín Gómez, después, nada más tengo que decir. Algunos estudian el cante como otros estudian la economía, la política—¡ay, la política!— o la historia. Y es que existe un mal progresivo que nos va carcomiendo: la flamencología; y contra ese mal sólo cabe un remedio: la antiflamencología (aunque probablemente seguiría el mismo camino vicioso). A los veinte años de la primera parece que se va creando—era insoslayable— la segunda.—EUGENIO COBO (*Calatrava*, 36. MADRID).

## LIBROS SOBRE CINE

SAMUEL BECKETT: *Film*. Cuadernos Infimos. Tusquets Editor. Barcelona, 1975, 112 pp.

Samuel Beckett escribió en 1963, por encargo de Evergreen Theatre Inc., un guión de media hora de duración para una película de *sketchs*, que debía completarse con otros dos, de la misma longitud, escritos por Harold Pinter y Eugene Ionesco. En 1964, Alan Schneider, famoso director teatral norteamericano que había montado en Estados Unidos las obras de Beckett, es contratado por la misma compañía para dirigir este guión, que entonces se llamaba *The eye*. Después de algunas dudas, principalmente respecto al único intérprete, se contrata a Buster Keaton y se completa el equipo con Boris Kaufman, el excelente director de fotografía, y Sidney Meyers, montador y exótico miembro de la Escuela de Nueva York, entre otros, y en 1964 se rueda la película en Nueva York. En 1965, con el título *Film*, la película se estrena en el Festival de Venecia, presentada personalmente por Keaton, que obtiene un gran éxito personal, pero es muy discretamente acogida por la crítica. Durante 1966 la película hace el recorrido de los diversos festivales internacionales con similares resultados y, dada su calidad de cortometraje, al no completarse con los *sketchs* de Ionesco y Pinter, no llega a exhibirse comercialmente. Su fracaso supone que sea la primera y la última experiencia cinematográfica de Schneider, que se desligue de la obra de Beckett y que sólo se recuerde como el mejor de los muy irregulares trabajos que hizo Buster Keaton en la última etapa de su vida. En 1969, Grove Press Inc., de alguna manera ligada a la película, edita el guión de Samuel Beckett junto con unas notas de Alan Schneider sobre el rodaje. En 1975, Tusquets Editor, en su curiosa colección Cuadernos Infimos, publica el guión de Beckett, las notas de Schneider, un equivocado prólogo de Jenaro Talens y una amplia e interesante colección de fotografías de y sobre la película.

El guión de Beckett resulta de gran interés, primero en la medida en que la película (1), por las razones señaladas, es uno de esos

---

(1) Traducimos a continuación la sinopsis que acompañó a la presentación de la película en el Festival de Venecia de 1965, por considerar que, en unión de los textos que se incluyen en el libro, da una idea más aproximada de ella.

Un hombre viejo—constantemente seguido por la cámara—recorre asustado el tramo de calle que conduce a la entrada de un edificio. Lleva una gabardina, que le llega casi hasta los pies, y un peculiar sombrero con un pañuelo debajo. Cerca de la puerta de la casa tropieza con un matrimonio que rehuye asustado. Asombrados, se vuelven hacia la cámara y lanzan un ininteligible grito o siseo

característicos *filmes malditos*, imposible de ver y que sólo es conocido por un reducido número de personas, porque, a continuación, responde de una forma clara a la característica problemática de su autor y es, por tanto, una obra curiosa tanto para sus apasionados lectores como para sus estudiosos y, por último, como tal guión, debido a sus peculiaridades y a su extremada minuciosidad, tanto en el texto en sí como en la serie de notas, indicaciones y dibujos que lo acompañan. Las notas de Schneider, que no sobrepasan el simple valor informativo, sirven para precisar la continua presencia de Beckett durante el rodaje y que el hecho de que Buster Keaton fuese el protagonista se debió a la más completa casualidad. El prólogo de Jenaro Talens, a su vez autor de la deficiente traducción en la que destaca su desconocimiento de la terminología cinematográfica, parte de este hecho evidente y trata de demostrar lo contrario, lo indemostrable: el paralelismo entre las obras de Beckett y Keaton y, más concretamente, la influencia de este último sobre *Film*.

El resultado es un exótico pequeño volumen, como marcan las características de la colección Cuadernos Infimos, muy poco cuidado para su elevado precio (2), con el que Tusquets Editor se une a los esfuerzos de Editorial Lumen, en primer lugar, Alianza Editorial, Barral Editores y Edicusa para poner al alcance de los lectores de lengua castellana la obra personalísima de este premio Nobel.—A. M. T.

---

—el único sonido de la película—. En la escalera del edificio una anciana vendedora de flores desciende el último tramo, el hombre se esconde y le deja pasar; pero la vieja mira a la cámara, hace un aspaviento y cae al suelo. Finalmente, el hombre entra en la vivienda: una única habitación de paredes blancas y casi desnudas: una mecedora, algunos muebles, un espejo; en el suelo, un gato y un perro en una cesta de mimbre; más allá, un papagayo en una jaula y una pecera con un pez. Coge el gato, abre la puerta de la vivienda y lo echa a la escalera. Cierra la puerta. Coge al perro, abre la puerta y lo echa; mientras el gato entra. Cierra la puerta. Ve al gato en el cesto, lo coge, abre la puerta y lo echa; mientras el perro entra y se coloca en el cesto. El hombre, agitado, lo echa otra vez, mientras el gato entra y vuelve al cesto. Nuevamente vuelve a echarlo y a entrar el perro. Una vez más, aunque con más cuidado, vuelve a abrir la puerta, echa al perro y no deja entrar al gato. Pasa junto a la pared y, horrorizado, se da cuenta de que el espejo le devuelve su imagen. Arrastrándose por el suelo, sin reflejarse en él, logra cubrirlo con un trapo. De forma similar tapa la ventana. Se sienta en la mecedora y saca un portafolios, pero se da cuenta de la presencia del papagayo. Cubre la jaula con un paño. Se vuelve a sentar. Coge el portafolios, pero se siente observado por el pez. Con otro trapo tapa la pecera. Vuelve a sentarse en la mecedora, saca unas fotos del portafolios y las observa una a una—son fotos de su infancia, su juventud y su actual aspecto—. Después las rompe en pequeños trozos. Tranquilamente se acomoda en la mecedora, abre y cierra los ojos y ve con terror la cámara que le observa, que no es otra cosa que él mismo.

(2) Los errores de esta edición van, en una amplia variedad, de la simple errata, a confundir *tve* con *tv*, «L'année passée à Mariembad» con «L'année dernière à Mariembad», editor con montador, etcétera, pasando por la supresión de muchas de las llamadas de las notas. El pequeño volumen se vende a 290 pesetas.

ROMAN GUBERN-DOMÈNEC FONT: *Un cine para el cadalso*. Colección «España: punto y aparte». Editorial Euros. Barcelona, 1975, 378 pp.

Bajo el inapropiado y oscuro título *Un cine para el cadalso* se presentan una serie de elementos muy diversos sobre el tema, tan debatido durante estos últimos años en la prensa diaria y especializada, de la censura cinematográfica española, escritos y recopilados por Román Gubern, uno de los mejores especialistas sobre el tema cinematográfico que cuenta en su haber con una apreciable bibliografía, y por Domènec Font, esporádico colaborador sobre temas cinematográficos en diversas publicaciones.

Tras un *A modo de introducción*, firmado por ambos autores, donde, después de hacer un rápido bosquejo del nacimiento y antecedentes de la actual censura cinematográfica gubernativa española, pasan a exponer las dificultades de su trabajo para finalizar con las razones que les han impulsado a dar al libro su particular estructura, se extienden las cinco partes de que consta el volumen: *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974)*, escrita por Román Gubern, la parte más extensa y fundamental, punto de apoyo de las otras cuatro; una amplia selección de fotografías alusivas al ensayo inicial que se extiende a lo largo de 64 páginas fuera de texto; *Las censuras, mecanismos ideológicos de defensa*, un corto artículo de Domènec Font; una *Encuesta a los profesionales del cine español*, centrada sobre el tema de la censura, a la que responden 49 personas; para finalizar con unos amplios *Apéndices* donde se recoge la totalidad de la legislación que sobre la censura cinematográfica ha aparecido entre 1937 y 1975.

Más allá de su modesto título, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España*, el trabajo de Román Gubern, que abarca casi la mitad del libro, es una exposición, rayana en la perfección, donde se expone la historia de la censura gubernamental española, partiendo de la evolución del régimen, a través de sus más significativos cambios de gobierno, y una concisa y clara explicación de su significado para llegar a su real repercusión cinematográfica, las sucesivas transformaciones del organismo censor y sus particulares legislaciones, mezclado con su concreta repercusión tanto sobre las películas extranjeras importadas como sobre las producidas en España, materializadas a través de un amplio anecdotario sobre el tema que abarca desde documentos de primera mano, como la carta de Alfredo Sánchez Bella, en su etapa de embajador en Roma, sobre la presentación de *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963) en el Festival de Venecia, hasta la narración de los ejemplos más

conocidos de la actividad censora sobre películas concretas; como la historia de la no-existencia de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), pasando por la exposición de otra gran cantidad de ellas completamente inéditas, como las vividas por el propio autor, dando como resultado una mezcla perfecta, que supone un trabajo minucioso y serio, imprescindible para cualquier tipo de acercamiento al cine español y, más aún, a la historia española de estos años.

Pero, como advierte y señala repetidamente Román Gubern en su trabajo, la censura estatal es sólo una parte, la más amplia y visible, de la serie de censuras que pesan sobre la cinematografía española, encabezada por la autocensura, la peor de todas y la más difícil de determinar y examinar, y seguida por aquella que, en muy diversas formas, imponen los productores, distribuidores y exhibidores, más fácil de delimitar que la autocensura pero mucho menos conocida que la estatal. Para tratar de completar el trabajo de Román Gubern en este concreto aspecto, se ha añadido al libro un corto artículo de Domènec Font, titulado *Las censuras, mecanismos ideológicos de defensa*, que, por culpa de un absurdo lenguaje, a medio camino entre el utilizado por ensayistas de moda, como Christian Metz, y revistas cinematográficas de gran tirada, como *Fotogramas*, y por no tener el autor muy claras sus ideas, pasa de repetir, en una primera parte, lo expuesto anteriormente por Gubern sobre la censura que suponen las subvenciones económicas estatales, a lanzarse a una intrincada dialéctica, al tratar el tema de las otras censuras, de la que nada o muy poco se puede extraer.

La encuesta entre los profesionales, como generalmente ocurre, dada la doble selección que de ellos se hace, tanto de aquellos a quienes se envía la encuesta como de aquellos que la contestan, resulta poco representativa y tiene un valor muy desigual. Los apéndices son de un gran valor documental y representan uno de los puntos de apoyo del trabajo de Román Gubern. Y la amplia selección de fotografías, certeramente elegidas la mayoría de ellas, tienen un gran valor testimonial, aunque al confundir, en la correspondiente a *Mambo* (Robert Rossen, 1955), a Silvana Mangano con Anna Magnani, se comete el único error grave del libro.

Por tanto, *Un cine para el cadalso*, que debió firmar exclusivamente Román Gubern, es un libro en el cual se mezclan demasiados elementos pero que, debido al sumo interés de uno de ellos, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España*, resulta imprescindible, como queda indicado, para cualquier interesado por el cine español, en particular, y la cultura española, en general.—  
AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4).

## AL HILO DE UN TEMA

Carmen Bravo-Villasante integra en conjunto orgánico buen número de nombres femeninos en su libro: *Veinticinco mujeres a través de sus cartas* (1). Cuenta el género epistolar con nutrida nómina de ilustres cultivadoras. Sin aludir a su papel en la relación amorosa, fue recurso obligado de relación humana e intelectual en un tiempo en que, fuera de la intensa vida social de las ciudades propicias a desarrollarla, en la limitación de otras, en los pueblos o en el aislamiento del campo, el ansia de comunicación no encontraba satisfactoria manera de realizarse y las cartas equivalían al ansiado diálogo.

La explicación, sin embargo, no es del todo convincente, señala una de las causas, que no es la única, de ese fenómeno de inflación epistolar que hoy nos asombra, y en sus muestras nos encanta. Carmen Bravo-Villasante advierte que el ocio y el aburrimiento son los mejores aliados de las cartas bien escritas, pero llegado el caso señala también cómo las circunstancias de una vida llena de estímulos, exigencias y ajetreo, no impidieron la redacción de epistolarios muy importantes. Tenemos las cartas de Emily Dickinson, enigmática y recluida —«encerrada doncella» del siglo XIX la denomina la autora—, y las de madame de Sevigné, noticiera y chismosa incansable del París de Luis XIV, que la tenía prendida en todas sus redes. Carmen Bravo se pregunta si no podríamos considerar las cartas, carentes de intimidad, de la encantadora francesa, como una inteligente reseña teatral para los que no pudimos ser espectadores del siglo XVII.

Más que en madame de Sevigné, y antes de llegar a nuestro siglo, que también ofrece base de ejemplos, me detendría yo en una mujer compleja e inquietante, de poderosa personalidad, madame de Staël. Abrió los ojos al mundo y los abrió al trato humano directo, al diálogo, a la relación social. Nació a la cultura en el salón de su madre: allí, aún niña, sentada en su sillita baja, escuchaba atenta a aquellas figuras, que representaban el «todo París» de la época y que acudían a la cita en casa del célebre banquero y ex ministro Nécquer. Recibía la sugestión, precozmente experimentada, de un mundo exquisito y decadente, presto a ser barrido por la Revolución. Fue éste el primero de sus entusiasmos juveniles, pronto defraudados, y causa de su primer destierro a Ginebra. El segundo sería decretado por Napoleón. Empiezan así sus aventuras políticas, que no le impidieron desarrollar una actividad intensa intelectual y literaria, incorporada a la vida social que tenía por centro su quinta de Coppet durante el tiempo que

---

(1) Carmen Bravo-Villasante: *25 mujeres a través de sus cartas*. Memorias de M. de Rocca. Ed. Almena.

permaneció en Ginebra. Madame de Staël se gozó siempre en ser admirada. En juventud y en madurez su vida amorosa fue tan cumplida como puede serlo una vida humana dentro de sus límites. Entraron en el juego hombres ilustres, y otros a los que concedió ella algo de su propio fulgor.

Uno de sus tardíos caprichos fue M. de Rocca, el joven y apuesto ginebrino que se convirtió en su segundo marido. Y es curiosa circunstancia que por seguir literariamente al amparo del nombre del primero, el barón de Staël, tuviera, según parece, empeño en que este matrimonio permaneciera secreto. Aunque Revilliot, el biógrafo de De Rocca duda que se hubiera realizado, otros autores, Paul Gautier entre ellos, no lo dudan, e incluso se afirma que se celebró dos veces, una en Ginebra y otra en Estocolmo, porque «elle ne pouvait pas se croire assez mariée», según escribió Bonstetten a Federica Brun. John de Rocca había vuelto a Ginebra tras las graves heridas que sufriera en la guerra de España. La seducción de las glorias imperiales le había impulsado a entrar en la «Grande Armée», previo paso por la escuela de Fontainebleau, y como oficial de caballería participó en la guerra de la Independencia, de la que dejó un curioso relato personal. La segunda edición de estas memorias contiene noticia del personaje (2). Cuenta Revilliot que en 1811 regresó al cuidado de los suyos y a su ciudad natal «... y su reputación de hombre guapísimo, el ruido de sus aventuras y ciertas excentricidades juveniles, llamaron la atención de madame de Staël, que, a pesar de la diferencia de edad —veinte años por lo menos— y de la oposición del padre de De Rocca, hizo cuanto pudo por atraerse al joven oficial». Se deduce que en este caso la señora experimentó un inicial entusiasmo apoyado en la curiosidad y la imaginación, para pasar en seguida a la acción, lo que no deja de tener enorme interés como muestra de una inquietud amorosa y una avidez posesiva que no admitían limitaciones. De Rocca se enamoró de ella como un cadete. Pasó a girar en su órbita. La seducción de los fastos imperiales la sustituyó la seducción de una mujer a la que iba a acompañar en un exaltado recorrido europeo, que tenía como meta predicar la guerra santa contra Napoleón.

Creo que estas consideraciones no son marginales al tema. Porque lo que interesa dentro de él es que madame de Staël, la escritora, la activista —diríamos hoy— política, la filósofa, la intelectual capaz de transmitir a los medios intelectuales franceses una idea de Alemania que permaneció como válida y preparó la sensibilidad para

---

(2) *La guerra de la Independencia contada por un oficial francés...* Nuevamente traducidas al castellano. Arregladas y anotadas por don Angel Salcedo Cruz... Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.

la incorporación de las corrientes románticas, ha quedado también ligada a sus cartas íntimas, índice de una fiel amistad. Dice, a propósito de ellas, Carmen Bravo-Villasante: «Es tan difícil la amistad entre dos mujeres, erizada de rivalidades y emulaciones, que la nobleza y generosidad de Madame de Staël, correspondidas por su bella amiga Madame Récamier, enaltecen todavía más a estas dos figuras románticas que, de otro modo, hubieran pasado a la historia como antagonistas». (Sigue siendo tentador el estudio, creo que nunca abordado, de por qué, desde la antigüedad clásica, el sentido de la amistad tiene, fundamentalmente, signo masculino. Si se piensa asimismo en lo que ha sido el sentido de la amistad en los distintos pueblos, su también distinto carácter, se tendría una clave o un punto de partida.) La historia de los epistolarios da un buen índice de lealtades femeninas: así el caso de Ellen Nusey guardando y finalmente publicando las cartas de Carlota Brönte, su amiga de infancia, pese a los celos del timorato Mr. Nichols, marido de la escritora; así el de Mabel Loomis Todd con las cartas de Emily Dickinson, y en parte con sus poemas.

Carmen Bravo-Villasante dice que hubo en Inglaterra una etapa —se refiere al siglo XVIII— en que escribir cartas se convirtió en un vicio nacional; ingleses e inglesas escribían desesperadamente. El gusto de las epístolas, aun sin llegar a este extremo, cubre una larga época y se extendió a muchos países, por fortuna porque gracias a él hemos recibido un inestimable legado literario. Cinco siglos hacia atrás tiene su punto de partida este libro, con Santa Catalina de Siena. Admirable mujer, pero qué lejana está de nosotros, y de qué difícil penetración resulta su sentido humano para el nuestro, su sensibilidad para nuestra sensibilidad. Y qué próxima, pese a todo, vemos a Isabel de Guevara, la española que participó en peligrosos avatares de la conquista de América, y que para pedir justicia a la reina doña Juana le envía «la más impresionante de las cartas de Indias escritas por una mujer». Todavía nos emociona la voz profunda de Mariana de Alcoforado, que sobre la amargura del abandono logra elaborar la valiente y hermosa teoría del amor que se contiene en sus cartas al caballero de Chamilly. Una orgullosa superioridad, la de sentirse capaz de metas amorosas inaccesibles para su amante, una ardorosa pesadumbre, un dolor amorosamente arropado, con más desdén que nostalgia, impregnan las cartas que bastaron para abrir paso a su nombre a través de los años, y, ya, de los siglos.

El libro contiene una serie de estampas breves, de apuntes psicológicos y biográficos. Las citas epistolares, muy medidas, centran el

enfoque de cada figura, marcan el contraste que unas y otras ofrecen en conjunto. De algunas de las escritoras que aquí selecciona se había ocupado la autora extensamente en otros libros: de Bettina Brentano (3), la «real y literaria», extraordinaria, entusiasta Bettina, ligada para siempre a una gran época de la cultura alemana; de Gertrudis Gómez de Avellaneda (4), que dejó unas desgarradoras, bellísimas cartas de amor, de reproche y desesperación, otras cartas, también, que hoy nos aproximan a ella más que su obra literaria; de Emilia Pardo Bazán, doblemente en su biografía (5) y en la edición de un epistolario amoroso (6), definitivo de la recia, tierna, desafiante y flexible personalidad de la escritora. Aquí el recorrido exige otro paso, el libro se atiene a otros sistemas en la dimensión que concede a sus protagonistas.

Dos grupos nos presenta la panorámica comparativa, de acuerdo con dos tipos de mujeres. Parecen a veces tener primacía las que representan la capacidad de lucha, la voluntad combativa. Pudiera encabezarlas Cristina de Suecia, con mayor arranque, sin embargo, que fortaleza. Y quedarían relegadas o en protectora sombra aquellas que en vida escogieron representar este papel. Pero qué firmeza interior y qué decidida voluntad de independencia muestran muchas de ellas. Resultaría aquí tentador investigar quién es el más fuerte, llegar al fondo de las razones de estas dos actitudes femeninas. Y aún cabría detenerse en el caso en que ambas se funden: Virginia Woolf, que figura al final del libro. Cuánto nervio y cuánto poder trasciende de su frágil apariencia. En 1923, acompañada de su esposo Leonard Woolf, Virginia visitó en su casa de la Alpujarra al escritor G erald Brenan. La recuerda éste durante las veladas, arrimada al calor del fuego que ardía en la chimenea de campana: iluminado por el resplandor de las llamas, su rostro revelaba al poeta que había en ella. La recuerda trepando por las colinas alpujarre as entre higueras y olivos, delgada y grácil, ágil como cualquier dama inglesa criada al aire libre, abiertos de par en par los ojos, asombrada ante la belleza del paisaje. Pero recuerda también la firmeza de su mirada, la seguridad de su voz, la agudeza de su espíritu crítico. Desolada e implacable, cabría decir de esa gran escritora inglesa. Carm n Bravo-Villasante le dedica las páginas finales por dos libros —dice— que son como largas

---

(3) C. Bravo-Villasante: *Vida de Bettina Brentano. De Goethe a Beethoven*. Edit. Aedos, Barcelona.

(4) C. Bravo-Villasante: *Una vida romántica, La Avellaneda*. EDHASA, Barcelona.

(5) C. Bravo-Villasante: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Revista de Occidente, Madrid.

(6) C. Bravo-Villasante: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Galdós*. Edit. Novelas y Cuentos, Madrid.

cartas: el precioso titulado *Una habitación propia* y *Diario de un escritor*. Termina así esta atinada y perspicaz relación de mujeres en la que quedan abiertas muchas sugerencias y evocaciones.—CONCHA CASTROVIEJO (*Ribera del Manzanares*, 3. MADRID-8).

## LA VUELTA DE JOSE A. GOYTISOLO

Hablar ahora de José A. Goytisolo es hablar de un retorno; pero no sólo de la vuelta del escritor a la actualidad literaria (seis años siguen siendo muchos para nuestra urgencia editorialista y para nuestra pobre y mezquina manía de olvidarnos de esos nombres que no «están de actualidad»), sino—sobre todo—del retorno de una voz generacional, la voz de toda esa generación que ha optado, de forma más o menos explícita según las ocasiones y los escritores, por el silencio, o por el inventario general de su obra. Esta postura, generalizada entre los poetas de la generación del 55-65, parece que ha supuesto una actitud autocrítica; al menos, de esto no cabe duda, ha sido una postura reflexiva y prudente. Agotadas (o supuestamente inservibles) ciertas fórmulas entonces vigentes, soliviantando nuestro panorama editorial por la presencia de los *novísimos* (seniors y junior), se hizo notoriamente claro para la generación de José A. Goytisolo la necesidad de ese «borrón y cuenta nueva», o de ese «suma y sigue», o de este mutismo que ya dura casi diez años.

No voy ahora, aquí—que no es el momento, ni sería oportuno (1)—, a tratar de pormenorizar esta circunstancia, pero sí quiero apuntar cómo esa actitud generalizada se puede emparejar con una circunstancia bastante evidente: las dificultades manifiestas con las que tropieza reiteradamente el lenguaje poético español; la comunicación poética. Dificultades que se ácentúan cuando notamos la incapacidad de transformación de la realidad que las carencias de ciertas y determinadas renovaciones (y revoluciones) lingüístico-literarias han dejado como rastro inequívoco en nuestra maleada lengua literaria, tan dada a la hipérbole, a la abundancia retórica o ditirámica, al vacío palabrerismo; o, en casos ya de sobra comentados, a la chabacanería pedestre. La poesía española contemporánea se ha caracterizado por una indolencia frente a lenguaje, por cierta pereza

---

(1) De esta cuestión trata un ensayo que preparo en la actualidad sobre los poetas de la generación de J. A. Goytisolo que ya han publicado su obra completa hasta el momento.

imaginativa, y sobre todo por un ingenuo temor al *qué dirán*, que ha impedido la expresión personal y original, y ha obligado al sometimiento a técnicas y modas acuñadas y censadas por la crítica del momento. Este sentimiento de ocasionalidad, esa servidumbre al momento, ha hecho —pienso yo— que la poesía se haya plegado cautamente en ese silencio ya apuntado, y que los poetas que se arriesgan a publicar lo hagan con *su obra* (aunque ésta plantee difíciles cuestiones), sin pensar en esa coacción ambiental y dogmática.

*Bajo tolerancia* (2) es un libro significativo y sintomático, por todas esas razones. José A. Goytisolo no se arredra a salir a la revuelta palestra de nuestros *prestigios* literarios con un libro en el que el poema vuelve a ser narrativo; en el que la palabra nos conduce hasta un eje argumental, y las cosas y los seres son *recuperados* intelectualmente por medio de las ideas que esas palabras llevan consigo, y que muestran con inmediato y lacónico rigor. Con *Bajo tolerancia* nos encontramos nuevamente con el mundo censor, moral, epigramático de José A. Goytisolo (tan cercano, por otra parte, a otros poetas de su generación), ahora dirigido al ámbito urbano y arquitectónico, o a la vida anulada (o enmascarada) por la programación rigurosa y dictatorial de la tecnología. El poeta, pues, no se preocupa por transformar la realidad con la palabra; el poeta, que se reconoce capaz de conocer la verdad en medio de tanta falsa apariencia, se sabe también con capacidad suficiente como para traspasar esa faz aparential del mundo y llegar a su necesaria, y libre, verdad:

*De nuevo estoy aquí dicen de alta  
y aunque sigo mirando muchachas y tranvías  
cuando voy por las calles o me siento en un parque  
contemplo otra ciudad veo distintos  
los cruces de las grandes avenidas  
los altos edificios  
pues ni estancias ni templos ni jardines  
ni rótulos ni tránsito  
consiguen ocultarme el porfiado esqueleto  
de una organización compleja y delirante  
que como yo se aferra con uñas a la vida.*

Y lo que hace es comunicar esa sabiduría, esa visión de la dramática relación entre el hombre y los otros; o mejor, entre el hombre y la visión que los otros tienen de él. Goytisolo, en *Bajo tolerancia*, permite que el hombre rechace la imagen que ha aceptado

---

(2) José A. Goytisolo: *Bajo tolerancia*, Ed. Llibres de Sinera, Col. Ocnos, Barcelona, 1974, 96 pp.

como suya, pero que viene dada por la convención del contorno socio-histórico en que se desenvuelve y por los intereses de su mezquina existencia en colectividad, y que al propio tiempo se enfrenta a su más cruda verdad. Y todo ello lo hace sin tibiezas ni retoricismos, con una tendencia a la inmediatez que se convierte, por momentos, en violenta mostración de una realidad corrompida, en la que el propio escritor se siente —él el primero— inmerso también. En el poema «Así son», dice de los poetas:

*Difícilmente llegan a reunir dinero  
la previsión no es su característica  
y se van marchitando poco a poco  
de un modo algo ridículo  
si antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.  
Así son pues los poetas  
las viejas prostitutas de la Historia.*

Habría que decir, llegados a este punto, que todo este esquema base del libro no se enmarca dentro de unas coordenadas espaciales o históricas determinadas; que no es un libro referido a una situación limitada geográfica o temporalmente (aunque se parta de experiencias personales concretas), sino que se trata de un libro que se preocupa por censurar ásperamente, con cierto desasosegado escepticismo, una actitud moral contemporánea, una visión del hombre y las cosas determinante de la más reciente historia; una especie de premonición trágica «en medio de una edad de hastío y podredumbre», «sobre la piel del mundo en bancarrota»:

*Más allá de ideologías y proyectos  
y de técnicas de trabajo para modificar el mundo  
este cáncer llamado humanidad se multiplica  
y corroe su entorno aceleradamente.  
Como buenos parásitos deberíamos pensar  
si sería mejor terminar de una vez devorándolo todo  
o seguir más o menos como se ha hecho hasta ahora  
con guerras profilácticas y controles e inventos.  
El termitero tiene naturalmente la última palabra.  
Lo malo es que ignoramos la manera  
de responder a coro y en sentido unánime.*

Hasta aquí todo parece bien simple. La reseña de este libro último de José A. Gosytisolo no plantea mayores dificultades. Y hasta notamos que el libro sigue sin ofrecernos esa faz polémica, el marchamo de «prueba decisiva» que nos anuncian los editores. ¿De verdad significa *Bajo tolerancia* un libro nuevo en el sentido amplio del término? Yo pienso que, además de esa decidida salida a la luz

pública con su *poesía*, con su peculiar forma de escribir, Goytisolo ha dejado en el aire una pregunta que nos podemos (y debemos) hacer todos los lectores de *Bajo tolerancia*: ¿hasta dónde la eficacia moral de esta actitud y la eficacia poética de esta escritura? Ya el hecho de plantearnos esta cuestión supone que el libro no ha caído en el vacío. Se me dirá que con esa cuestión no salimos de un círculo vicioso. Bien. Pero, ¿hasta qué punto podremos contestar satisfactoriamente esa cuestión tan fundamental para nuestra poesía contemporánea? Creo que vale la pena que nos paremos a pensar en torno a este asunto, y el libro de José A. Goytisolo puede ser una ocasión muy oportuna para ello, habida cuenta la utilización que en él hace su autor de ese lenguaje prosaico e intencionadamente retórico, de esa escritura directa e inmediata, básicamente conceptual, de ese lenguaje de fórmulas y frases acuñadas en la conversación, la información y la publicidad y la propaganda. Un lenguaje que ya parecía desterrado de nuestra poesía más reciente y que, de buenas a primeras, en medio de tantas disputas y teorías sobre la valoración de la palabra y del poema, resurge, sin más ambages, de la mano de uno de los escritores más cualificados de la posguerra.

A mí siempre me ha parecido alarmante esa repetida situación que se ha dado en nuestra crítica: la pugna, explícita o tácita, mantenida entre extremos inconciliables, y la consecuente urgencia que parece poseer a nuestros más celosos jueces literarios de encontrar el patrón, la plantilla adecuada para aplicar a la obra y poder establecer un baremo en que tranquilizar sus conciencias, y bajo el cual justifican sus actitudes y, por supuesto, diluyen sus responsabilidades. Sé que *Bajo tolerancia* puede provocar reacciones solapadamente recelosas; puede ser objeto de una acogida típica del desconcierto: nadie sabrá a ciencia cierta a qué carta quedarse. Por todo ello, quisiera arriesgar mi opinión. No en cuanto a la calidad de la escritura de José A. Goytisolo, que me parece fuera de toda duda a estas alturas, sino sobre la eficacia de una actitud y una poesía como éstas en nuestro medio poético hoy.

El libro aparece con un claro y rotundo tono censor, si bien algo más sereno en relación con libros anteriores del propio Goytisolo; su desgarrón es quizá menos señalado, pero va calando mucho más hondo (y siendo mucho más dramático, por tanto) sin que se note casi. Ahora bien, esta intención censora se dirige contra actitudes demasiado dichas y sabidas, demasiado manoseadas, lo que, a mi entender, le resta vigor; no porque la actitud censurada se universalice (ya dije antes que ésta era una cuestión muy importante), sino por la visión prosaica y reiterada. Otras veces, ese tono ditirám-

bico, utilizado para conseguir el efecto contrario, se vuelve contra el escritor y le fuerza a la mitificación más melancólica y sentimental; o las mismas fórmulas acuñadas de la propaganda restan fuerza a sus expresiones... Aunque esto último contribuya —en cierta medida— a resaltar ese tono de descomposición y decadencia que Goytísolo mantiene en todo el libro.

En resumen, que el objetivo perseguido: una poesía útil, una palabra que sea capaz de cambiar la faz mentirosa del mundo, no se alcanzará eficazmente porque esta misma palabra, engañosa ella también, repetirá, a los oídos de los lectores, la misma música celestial. Verdad es —y quiero significarlo de forma especial— que, con *Bajo tolerancia*, José A. Goytísolo se mantiene fiel a su búsqueda, a su lenguaje y a su escritura poéticos. Encontrarnos con un escritor así en nuestra efímera feria de vanidades de la literatura merece ya, sin más, nuestro reconocimiento. Al margen de que compartamos o no la oportunidad o inoportunidad de unos planteamientos muy problemáticos para la poesía actual. —JORGE RODRIGUEZ PADRON (*Nava y Toscana*, 16. LA LAGUNA, Tenerife).

CARLOS AREÁN: *Leandro Mbomio en la integración de la negritud*. Introducción por Denys Chevalier. Dante. Madrid, 1975.

Leandro Mbomio es, en la actualidad, una de las más destacadas personalidades artísticas del Africa Negra. Al estudio de su personalidad y de su obra ha consagrado el prestigioso crítico de arte Carlos Areán la presente monografía, en la que se incluye no sólo el análisis estilístico de su producción, los materiales empleados en ella y la biografía del artista, sino también, y dándole una principal importancia, la causa última de estas singularísimas esculturas.

En una primera división dentro del texto, denominada «Prolegómenos sobre la propia identidad», el autor expone los graves problemas con que se encuentran los artistas pertenecientes a culturas no occidentales para evolucionar dentro de su propia tradición, invadidos como están por un auténtico coloniaje espiritual, dado el enorme prestigio de la cultura de occidente. Dicho problema se agrava aún más en las culturas del Africa Negra, donde la conmoción adquirió mayores proporciones dado el menor desarrollo técnico.

Después de examinar cinco diversas soluciones, de alguna manera ya ensayadas por grandes grupos humanos, considera la más adecuada, desde un punto de vista general, no exclusivamente artístico, la aceptada por Mbomio: realizar un arte de síntesis, entre lo que puede ser salvado de la herencia cultural de los antepasados y las aportaciones técnicas y estilísticas europeas, que no resulten totalmente irreconciliables con las más íntimas tradiciones. Esto equivale a establecer en el orden artístico las bases todavía balbucientes de una nueva cultura sintética.

Leandro Mbomio no es un caso aislado en esta postura respecto al arte. Antes que él otros artistas, pertenecientes a su mismo grupo Fang, entre los que se encuentran su tío Eyama Ona Mbomio, Singó, también emparentado con él, y Bayeme, lucharon por renovar los viejos arquetipos en este sentido.

La materia del segundo apartado aparece perfectamente reflejada en su título: «Vida y pensamiento».

Mbomio, debido a su situación familiar, se vio sumergido desde su infancia en un ambiente artístico, y enfrentado, ya desde entonces, con los problemas que acucian a su cultura. Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bata, donde se relacionó por primera vez con profesores españoles. Sin embargo, él ya llevaba su propia visión del espacio, aprendida en las máscaras y esculturas sagradas, cuya peculiar manera de ordenación espacial y de expresión de la forma humana son la esencia de un saber milenario.

A partir de 1960 vive y trabaja en España, tanteando diversos caminos, hasta 1965 en que ya está decidido a ser escultor (pues las cerámicas que realiza en este momento son verdaderas esculturas), sin abandonar el grabado. Después de tomar parte en varias exposiciones colectivas realiza su primera exposición individual, en la Galería Amadís, de Madrid, donde presenta óleos por última vez, junto a esculturas y cerámicas que serán objeto de todo su trabajo artístico posterior.

En 1967 participa en el Festival Internacional de Arte celebrado en Estados Unidos. Su obra interesa de tal manera que realiza varias exposiciones individuales en distintas ciudades. Visita Harlem y comprueba cómo los intelectuales negros pueden asimilar las más difíciles técnicas occidentales sin perder una íntima comunión con sus antepasados. Durante este viaje conoció a otros artistas negros, participó en el Festival de Arte Negro de Nueva York y reelaboró algunos problemas relacionados con la integración de las artes.

Cuando regresa a España ha encontrado solución a muchos problemas que se había planteado como artista y como hombre. El do-

cumento que mejor refleja todo su pensamiento, centrado en salvar lo que se pueda del arte y la cultura del Africa Negra, es un importante discurso pronunciado en el Festival Panafricano de Argel, en el que no se limitó a la pura teoría, sino que propuso un verdadero programa de acción. Entre otras cosas dijo: «El Africa Negra, incapaz, de momento, de competir ventajosamente con los países de ámbitos culturales más sólidamente estructurados, se halla en peligro de perecer o de abandonar su propia alma. El reto es a vida o muerte y la respuesta adecuada —nacimiento de una nueva cultura— no puede ser otra que renovarse hasta tal punto que se llegue a un dominio total de las técnicas occidentales y a una negrificación de las religiones importadas de otros ámbitos culturales, manteniendo intactas las formas familiares y tribales de religamiento de sus habitantes entre sí y con la naturaleza y su peculiar intuición de la ordenación del espacio y de la expresividad de la forma.» La creencia en todas estas posibilidades de renovación enlaza a Leandro Mbomio con los pioneros del movimiento Ngom-Ntangan (Luna Blanca).

Los capítulos siguientes vienen dedicados al estudio de su obra: al análisis estilístico, relacionado con la crítica de su autenticidad, y a su proceso evolutivo, desde la expresividad de las primeras obras, a la serenidad de su período áureo.

El apartado tercero del libro: *Del expresionismo a la abstracción (1955-1970)* está dividido a la vez en dos subtítulos: I. *Guinea*, en el que se estudian las obras comprendidas entre 1955 y 1960. II. *España*, donde se analiza la producción de la década 1960-1970.

Considera Areán ineludible deber del crítico captar la última razón de ser de una obra de arte. Puesto que Leandro Mbomio se basa en las viejas esculturas rituales, el escritor se siente obligado a explicar previamente algunos de los mitos que conformaron el quehacer de sus antepasados, así como una serie de características comunes a toda la escultura negra, y algunas particularidades correspondientes a la que fue Guinea Continental Española, donde, antes de obtener su independencia, Mbomio esculpió y modeló sus primeras piezas.

A continuación se entra de lleno en el análisis estilístico de sus primeras obras, en las que el artista recoge toda la tradición ancestral de su pueblo, teniendo como precedentes para su renovación escultórica a Oná y Engó, cuyas máscaras contempló ya ligeramente influidas por procedimientos europeos.

Sus primeras esculturas, que no son, lógicamente, las más logradas, le permitieron, sin embargo, formar su propio estilo, aceptando algunas conquistas y rechazando otras por inviables o unilaterales.

El material que más le interesa, como a cualquier artista negro-africano que haya tomado conciencia de sus posibilidades, es la madera, tradicionalmente utilizada por los artistas nativos.

En cuanto a las pátinas, utiliza el negro de humo mezclado con grasa, técnica tradicional en su país. En ocasiones entierra las piezas, al igual que sus antepasados, con el fin de dotarlas de ese bronceado inimitable, pleno de evocaciones ancestrales, del que puede ser un recuerdo elaborado la pátina de sus bronceos más recientes, puesto que, aunque abandona estas técnicas a partir de 1960, el tratamiento a que las somete las hace parecer antiguas.

Las obras de Leandro Mbomio poseen una notable economía expresiva, habitual en la tradición escultórica de África Negra. Unas cavidades profundas, enmarcando los ojos, aumentan la penetración de la mirada. Este recurso, habitual en otras regiones, no ha sido frecuente en su Guinea natal, pero como señala Carlos Areán, «la capacidad sincrética de Leandro le hizo considerarse como heredero de toda una tradición supraprovincial». Se consigue una expresión de tristeza con una boca pequeña y redonda; la alegría viene simbolizada en una boca abierta que deja ver los dientes. Estos recursos están en íntima relación con las máscaras Baulé, especialmente con las del grupo Yaure. Relativamente congoleño es el cromatismo del rostro como medio expresivo, muy relacionado, en algunas de estas piezas, con el habitual entre los basuka.

Los ritmos obedecen a un proceso de simplificación. Simplificación y expresionismo que pueden parecernos cubistas, pero que en este momento no corresponden a una asimilación sintetizable del cubismo europeo, sino a una integración en la corriente viva de una tradición secular.

En algunas de estas obras se inicia ya el adosado de un rostro o la convivencia de varios en una sola escultura, precedente de los andróginos y de las integraciones tribales posteriores, pero también una elaboración muy actual de la vieja tradición guineana.

Si bien en la escultura en madera siguió Leandro fiel a la tradición, es en sus obras en tierra cocida en donde se aparta de las convenciones estilísticas ordinarias en su ámbito cultural. Puesto que el modelado en barro le facilitaba la expresión, fue en este material donde ensayó nuevas perspectivas. Uno de los temas para los cuales la arcilla resultaba de mayor eficacia eran los andróginos, que hacen alusión a una unidad original anterior a la separación del hombre y la mujer. El ritmo de estas esculturas, suave y redondeado en su mitad femenina, se torna anguloso y lleno de aristas en la masculina.

Llega a España en 1960 y con su llegada se inicia una larga etapa de consolidación, en la que Mbomio multiplica sus experiencias para lograr la síntesis que se había propuesto como meta. Esta consolidación consistió fundamentalmente en un progresivo perfeccionamiento de los elementos expresionistas, junto a una moderada aceptación de elementos abstractos europeos.

Al mismo tiempo se afirma en la convicción de que hay una estructura de la forma, una ordenación espacial y una búsqueda expresiva que se asimila desde la infancia, y de la que nadie puede desprenderse aunque profese otro credo o se integre en otra sociedad.

En 1966 comienza una serie de obras que constituyen su primera gran síntesis. En ellas la hondura de la mirada y el tallado de los rostros es africano, pero el procedimiento es ya occidental. La serie a que pertenecen estas esculturas se inicia en 1966 y se concluye en 1968, año en que queda resuelto el problema unicidad-multiplicidad.

Llega a la serenidad de la época áurea reduciendo el expresionismo de las últimas obras de este período a la insinuación de un misterio o la transfiguración de un dolor.

Podemos considerar la *época áurea* como una etapa, iniciada en 1970, que se caracteriza por una gran serenidad en la obra y en la vida de Leandro Mbomio. Esta serenidad, que le permite liberar su espíritu de todo egoísmo y comprender al mundo, no le dificulta en absoluto para trabajar por mejorarlo.

Casi todas las obras de este período han sido modeladas en cera y pasadas posteriormente a bronce. Sus pátinas, realmente espectaculares, son el resultado de una íntima colaboración entre el escultor y el fundidor Eduardo Capa. Estos bronce, que en un momento tuvieron luminosidades de cobre bruñido, se fueron envolviendo posteriormente en un negro de humo que se puede considerar como el equivalente europeo, ultrarreelaborado, de las viejas pátinas de enterramiento habituales en la hechicería ritual.

En este período encontramos tres tipos de escultura, que posiblemente constituyan otras tantas versiones de una realidad única.

Las obras de la primera serie se componen de dos altorrelieves adosados, compuestos cada uno de ellos por dos máscaras enfrentadas. Los huecos, que traspasan la forma, tienen el ritmo de los espacios abstractos del último Chillida.

Forman la segunda serie esculturas concebidas para contemplarse desde todos los ángulos. Las partes más figurativas, que son la cabeza y los senos, bastan para dotar de fuerza a la composición. El

vientre, vacío, relaciona el espacio anterior y posterior. Las partes más figurativas se cubren de una pátina opaca mientras el resto brilla intensamente.

La tercera serie está representada por las integraciones tribales. Cada pieza consta de dos partes: una base totalmente abstracta y una zona superior de tipo simbólico-neofigurativo. Aunque pueden estudiarse separadamente, es mirando ambas partes como un todo único cuando la obra alcanza su verdadero sentido. La pieza abstracta se convierte en complemento insustituible de la figurativa.

Simbólicamente las integraciones tribales representan la unión en un solo cuerpo de todos los negros de África y América.

Estas esculturas tienen cuatro frentes. Tres simbolizan los tres rostros de África, llevando cada uno de ellos dentro de sí un conjunto de pueblos. El cuarto representa lo que puede llegar a ser y se está gestando. Por ello su expresión formal es un poliedro sin un solo entrante o saliente.

Como resumen final utilizamos las propias palabras de Carlos Areán: «Leandro es el primer escultor negro que realiza una gran síntesis intercultural. El primero también que ha conquistado a occidente sin dejar de ser africano... Halla además una nueva manera de hacer que el arte siga siendo algo sagrado... La vieja escultura conquista ahora, gracias a Leandro, una clara conciencia de que... debe ponerse al servicio de la unidad y de la redención de todos los negros y de todos los oprimidos de todo el mundo. El arte vuelve a tener así un sentido que lo trasciende y Leandro se realiza... al servicio del hombre a través de su obra.»

Este libro incluye, además, un interesante prólogo, en el que Denys Chevalier, presidente de la «Association de la Jeune Sculpture» de París, analiza estilísticamente la obra de Leandro Mbomio, dándonos ya una clara visión de los rasgos fundamentales que la caracterizan, y que luego encontramos ampliados y complementados con otros conceptos en el texto de Areán. Contiene también cincuenta reproducciones escultóricas y tres de serigrafías, bien realizadas en su mayor parte; un resumen del texto debido a Rosa Martínez de Lahidalga y pasado por diversos traductores a tres idiomas: inglés, francés e italiano; varias fotografías de Leandro Mbomio en compañía de diversas personalidades; unos escuetos datos biográficos y relación de premios obtenidos; y, como colofón, un amplio apartado bibliográfico, en el que se incluyen obras de carácter general, catálogos y numerosos artículos publicados en diversas revistas.

Vemos cómo en este libro se recoge la biografía y la personalidad del artista, el análisis estilístico y la evolución de su obra,

buenas reproducciones y una extensa bibliografía. Es, hasta ahora el estudio más amplio realizado sobre Leandro Mbomio. Por todo ello, y aunque en algunos momentos el autor se extiende en consideraciones no íntimamente relacionadas con el tema, considero de gran interés la consulta de esta monografía.—*MARIA ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (General Mola, 275. MADRID-16).*

## PRIMER CENTENARIO DE SIMON BOLIVAR

En 1883 se cumplió el primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar, y Venezuela celebró este memorable aniversario con una «apoteosis» de la cual nos da cuenta el presente libro (\*). Su autor, Rafael Ramón Castellanos, ha investigado en los archivos y desempolvado manuscritos de la época, para presentarnos el cuadro de las fiestas que en tal ocasión acontecieron. Fue el alma y motor de todos los festejos, discursos, inauguraciones y recepciones oficiales, el entonces Presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, el «Ilustre Americano», como le llaman los discursos y documentos de la época.

Los actos más brillantes de este homenaje nacional a Simón Bolívar fueron entre otros: el discurso del presbítero Manuel F. Rodríguez en la iglesia Metropolitana durante la misa que se ofició con asistencia de numeroso clero, dignidades de la nación y corporaciones científicas civiles y judiciales; todo ello presidido por el «Ilustre Americano» y su gobierno; el juicio de Martí ante la estatua de Bolívar; la inauguración del ferrocarril Caracas-La Guaira; inauguración también de la Academia Venezolana de la Lengua con un discurso de Guzmán Blanco que fue discutido y aun refutado como veremos más adelante; el homenaje de la Universidad en el cual pronunció un discurso el doctor Fulgencio M. Carías; inauguración de la estatua de Cajigal, fundador de los estudios matemáticos en Venezuela, y otros festejos, bailes y banquetes que alegraron la ciudad de Caracas, que por entonces contaba con un total de 8.194 casas en las que vivían 55.638 personas, según los censos de la época.

El general Antonio Guzmán Blanco, Presidente de Venezuela, había nacido en Caracas el 29 de febrero de 1829, hijo de Antonio Leocadio Guzmán y de Carlota Blanco. Proclamado en 1873 Presidente

---

(\*) *Caracas y el Libertador. La apoteosis del centenario, 1883*, por Rafael Ramón Castellanos, prólogo de Numa Quevedo, Caracas, 1969.

Constitucional en una manifestación, manda edificar el Palacio Legislativo. Se le confiere oficialmente el título de «Ilustre Americano» y a su padre, Antonio Leocadio Guzmán el de «Ilustre Prócer de la Independencia».

El Ilustre Americano designa una comisión para elaborar el programa de los actos que habían de celebrarse en el centenario, presidida por su mismo padre, el Ilustre Prócer, que aún vivía; de ella formaba parte, entre otros, un descendiente de Simón Bolívar, llamado Fernando S. Bolívar. El gobierno de Venezuela invitó a todas las repúblicas hispanoamericanas a tomar parte en las apoteosis que se proyectaba.

Entre las noticias curiosas que se contienen en esta investigación histórica están las gestiones que Antonio Leocadio Guzmán llevó a cabo para conseguir que se expusiese, entre los objetos que pertenecieron al héroe, la espada de oro y piedras preciosas que el Perú le regaló en 1825. Esta espada, verdadera joya y obra de arte, había sido fabricada en Lima, por Chungapoma, bajo la dirección de C. Freyre; la vaina era toda de oro macizo de 18 quilates, cincelada por una cara con varios dibujos, y pesaba 64 onzas. La hoja de fino acero tenía grabada esta inscripción entre otras: «Libertador de Colombia y del Perú - Chungapoma me fecit en Lima.» La empuñadura estaba enriquecida con innumerables piedras preciosas. Poseían este tesoro los hijos del general Pedro Briceño, a quienes acudió el Ilustre Prócer para conseguir que la vendieran a su gobierno y que permanentemente se expusiera como pieza de museo. Los hermanos Briceño, descendientes por su madre de Juana Bolívar, hermana de Simón, contestaron ofreciendo la joya por cuarenta mil pesos fuertes o ciento sesenta mil bolívares. La transacción no se llevó a cabo entonces, pero en 1889 se adquirió por el precio fijado, y el presidente de la República, doctor Juan Pablo Rojas Paúl, la destinó al Museo Bolivariano.

En el discurso inaugural de la Academia Venezolana de la Lengua, el general Guzmán Blanco pronunció un discurso que «sin pretenderlo, despierta en el ánimo gloriosos recuerdos de lo que fue la nación española... Todo el esplendor y poderío de la estirpe castellana revive en este análisis histórico de las vicisitudes por que ha pasado su idioma. Todos los laureles se acumularon en la frente de la nación egregia... No era posible subir más alto en los tiempos de su grandeza», dice Castellanos comentando este discurso. Así honraron los venezolanos a la Madre Patria. Por el contrario, el contraalmirante Cooper, de los Estados Unidos, en la inauguración de una estatua

a Washington, aprovechó la ocasión para echar su correspondiente pullita a «las cenizas de la gastada civilización de la antigua España».

El discurso de Guzmán Blanco en la Academia Venezolana de la Lengua fue criticado duramente en París por su adversario el doctor José María de Rojas, marqués de Rojas, quien señala incorrecciones gramaticales y errores del Ilustre Americano. Más gallardamente, porque lo hacen en la misma Venezuela, refutan el discurso de Guzmán el arzobispo de Caracas y otros dos obispos venezolanos, por ciertas afirmaciones que intentaban destruir la autoridad de Moisés como historiador, y que hoy y aun entonces, explicaba fácilmente la exégesis bíblica.

La publicación de estos documentos sobre el centenario de Bolívar, que —como dice en su prólogo Numa Quevedo— «fue un hecho histórico de gran dimensión y de grandes contornos» y reflejan la alegría con que el pueblo de Caracas, el de Venezuela y aun el de toda Hispanoamérica conmemoró a su héroe nacional, está lleno de interesantes noticias y supone una labor investigadora de mucho mérito. Vemos el espíritu práctico y amante del progreso de la nación venezolana, merced al cual no quedó todo en discursos y festejos, sino que en tan solemne ocasión se inauguraron obras importantísimas para la cultura y el adelanto material de Venezuela.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

## ZYKLON B: MANIFESTACION DEL PROCESO CREATIVO

Los tiempos han cambiado. La literatura —destinada a embeberse a sí misma— ha sido volatizada, el lenguaje despedazado. Las esquirolas han traspasado las barreras de las dimensiones y han iluminado la oscuridad del vacío literario abierto por la explosión dispersando la ficción en la naturaleza, rompiendo la linealidad de un lenguaje que no permitía el cambio para recrearlo lejos de las barreras semánticas y los frenos verbales tradicionales de la novela decimonónica. Se trata de una ampliación de la conciencia capaz de contener el movimiento y la relatividad de un cosmos.

*No escribir sobre algo, sino escribir algo* —dice Joyce—. *Escribir Cuando 900 Mil Mach Aprox y De vulgari Zykkon B manifestante* (1),

---

(1) Ed. Júcar. *Azanca* núm. 8, 1974, y núm. 12, 1975, respectivamente.

de Mariano Antolín Rato: obras heréticas a los ojos del dogma que se han propuesto poblar la vastedad de un delirio con la onomatopeya silenciosa de una manifestación. Manifestación de la novela como vivencia autónoma que habla de por sí misma, que es impermeable al análisis fuera de la experiencia. Intentar hablar sobre ellas es frenar el ímpetu de su realismo: desde la exigüidad de este artículo sólo pretendo introducirme de alguna forma en su interior y aportar mi propia visión, inevitablemente personal como experiencia.

*Cuando 900 Mil...* (premio de la Nueva Crítica 1975) es la exploración aventurera de un texto y unos protagonistas —Maia & Ahasvero— que emergen de un eclipse *underground* destinados a poblar los espacios infinitos ésos de las *n-dimensiones*, de la vida novelada, buscando y encontrando de cuando en cuando la libertad de un *incontinuum* que les conduce a la cima de la especulación. Protagonizan un viaje, en el sentido más amplio del término, a través de un discurso carente de continuidad sintáctica y de definición gramática que les permite abordar mil personalidades y aspectos diferentes entre los sensuales escapismos que su ruptura con la etiqueta verbal y la uniformidad espacio-temporal han provocado. Existe, pues, una batalla desencadenada en la escritura entre los aventureros protagonistas y Zentrro von Kontroll —proyección literaria del control represivo y del impuesto de la fijación—. Sus secuaces no permiten que nada ni nadie perturbe la lentitud de su thanática moral ni la estrecha armonía de la seguridad que les ofrece la superficie. Es decretada una orden de busca y captura contra los provocadores del cambio y la renovación que desintegrando el poder de la frase hecha se zambullen en la inestabilidad de la narración que les acoge. Toda la novela se prolonga en medio de esta violencia como una historia de amor entre M. & A.—entre autor y obra— que (les) ofrecerá la victoria frente a la corrupción de la conciencia.

#### PAINTED SLIDES

A la velocidad de *900 Mil Mach Aprox* las longitudes se reducen a cero y los relojes se detienen. El sonido resulta demasiado lento para transmitir las imágenes de un discurso no oído, no pronunciado, que la escritura despierta en el silencio de la mente. Es el lenguaje de las imágenes donde la mancha cromática predomina sobre el signo y la sensación sobre la mirada escrutadora de la lectura, de forma que desaparece la etiqueta de la palabra y la oralidad verbal como distancia entre significado e interpretación falseadora: los signos ha-

bituales de puntuación, incapaces de sostener la cadencia y la espontaneidad de los bloques del pensamiento múltiple, desaparecen. La narración imaginista actúa como un *ojo móvil* cuya diversidad de enfoques engloban con una percepción directa la extensión mallarmeana de lo narrado por medio de una escritura impresora de «*painted slides*» que retienen fugazmente los desplazamientos dispersos de una ficción aglutinándose en un mosaico ordenado (desordenado) por el *cut-up*.

Los formalistas rusos llaman *ostranenie* a ese cambio que se produce al arrancar una frase de su contexto original y colocarla en un nuevo discurso resultante de la composición de otras muchas frases extraídas igualmente de distintas compaginaciones o registros. La nueva relación establecida entre esa frase y su contexto produce una revaloración del sentido: la diseminación, cuyas acepciones se multiplican como partes integrantes de un *collage*. Antolín Rato emplea las imágenes como secuencias o pulsaciones del sentido que liberan una multiplicidad de sentidos traslaticios y figurados como reflejo de relatividad en un lenguaje que debe aceptar y sufrir la acción como única forma de posibilitar su vitalidad, sus desplazamientos a través de la dispersión de hilos narrativos «recortados» en la escritura secuencial del *cut-up* burroughsiano. Sin embargo, Antolín Rato no emplea tijeras ni plegados en su *collage*. La disposición de las secuencias en su novela se improvisa regulada y espontáneamente siempre pendiente de una estructura, más efectista que experimentalista, en la que la unidad asociativa y polisémica prevalezca sobre la palabra desprendiendo esa atmósfera de probabilismo y rareza estimulada por las tropelías y la imbricación de planos semánticos de una prosa que sólo admite un desarrollo poético, es decir, la lectura estroboscópica de fondo y forma y la connotación entre lo narrado y la narración, una vez rechazado el concepto aristotélico de exclusión y la lógica formal.

#### LA ESCRITURA LUMINICA: ZYKLON B

Lo que en *Cuando 900 Mil...* es una aproximación, es culminación en *De vulgari...* Zyklon B no viaja en busca de una libertad; se manifiesta gracias a la luz en un libertinaje escapatorio a nivel cosmogónico y a través de «la más pura de las formas en movimiento: la forma cósmica» (p. Klee). Zentrron von Kontroll está totalmente derrotado, la velocidad de la luz ha logrado que la masa de materia se torne infinita, que las distancias se reduzcan a cero, trasladándonos

a un universo —que es éste— en el que viven formas de vida múltiples y entidades impersonales polifacéticas con-movidas por Zyklon B que permanece «entre líneas» emitiendo su mensaje biográfico o génesis de un olimpo sentenciado a poblar el gran vacío de la re-creación. *De vulgari...* constituye una ingente expansión —la del mirífico manifiesto de Zyklon B— registrada en la fugaz sinopsis de sus imágenes secuenciadas en la Gestalt de la psicocartografía literaria. Novela que cuenta y es contada (escribe y es escrita) como el monólogo de un caosmos, silencioso y lleno de energía lúcida. Zyklon B conforma este ciclo de pasiva actividad o activa pasividad integrando en sí mismo al personaje ficticio y al autor creador, su brumosa identidad y su nebulosa omnipresencia es la imagen de la literatura (o no-literatura), porque ésta hurga en sus entrañas y aflora como energía vital.

*De vulgari...* mueve una estructura rigurosa y orgánica, formada por un tejido de existencias mutuamente interrelacionadas que no puede ceñirse a la inmovilidad porque se anticipa a la ficción. Desde su evaporada existencia, Zyklon B lanza un mensaje que es elaborado y traducido por unos intermediarios —los Capos— que disponen de forma «coherente» su caótica manifestación y vierten sus *epiphanías* en imágenes que la escritura recompone. MultiMainz 1456 —representación de la escritura impresa y de la imprenta— es, pues, el último proceso de la constitución de Zyklon B. Los Capos van reduciendo su magnitud flotante en el espacio hasta que queda reflejado como plano en la página impresa de MultiMainz 1456. Toda esta distancia entre Zyklon B y MultiMainz 1456 es ocupada por los Capos, que luchan entre sí por imponer sus programas o destacar sus planes y métodos: Alarcos 7040 y/o Frye 360 analiza, estructura y explica como la exactitud de un computador el manifiesto; Panonfaios HermeSA lo difunde intentando coronarse dictador del sentido; Breton Circa 30 es algo así como un retórico que especula introduciendo sus teorías artísticas, etcétera. Cada uno interviene a su modo o asociándose con otros en eterna lucha por poner en práctica sus teorías o programas. Sin embargo, también luchan por su supervivencia, amenazada por la fórmula letal PB vs. BP, cuyo resultado es Lhooq, materia inversa a la de Zyklon B: la carencia de significado que busca la supremacía frente a MultiMainz 1456, rompiendo cualquier tipo de nexo o colaboración contactada por los demás personajes o entidades y llevándolo todo hacia la uniformidad: la galaxia de multidentidades, en la que Zyklon B era fuente y movimiento lumínico es aniquilada por el inmovilismo de Lhooq —que es uno de sus «hijos»—, para quien *el único acto creativo de elección independiente es el*

*destrutivo* (2). El juego sin reglas de la guerra ha terminado, Multi-Mainz 1456 se apaga y Zyklon B vuelve al letargo, siendo el único en comprender que *algo que tiene principio debe tener final* (3). Así, la novela llega a su fin porque carece de justificación, de autor y medio.

El lector asiste con *De vulgari Zyklon B manifestante* no sólo al espectáculo de la novela escrita, sino al proceso creativo, en el que la obra nace, se desarrolla, vive y muere. Se trata de escribir la vida desde ese hálito de imágenes nebulosas hasta el acto; *De vulgari...* no es, desde luego, una novela convencional, es precisamente una psicocartografía literaria que surge de la explosión del lenguaje, de su desintegración, en cuanto a normativas y obstáculos se refiere, para no utilizar más que su quiddidad en la recomposición, que, como el mismo texto dice, adquiere ese maravilloso carácter *wabi* de la poesía zen: se trata de algo muy corriente y ordinario—real—que se percibe en un estado de vacuidad y sin pretensión alguna en su increíble y fiel existencia sincera. El carácter *wabi* refleja muy bien la inexactitud del arte zen, la necesidad de lo inacabado. Por otra parte, también tiende a ser como lo que Joyce llamaba *epiphania*: una manifestación espiritual que revela el misterio último de las cosas. Este momento específico y lleno de simplicidad para el que sabe reconocerlo, es aportado a Zyklon B por su destrucción, llamada en la novela PB vs. BP.

*De vulgari...* es una novela mutante, cuya abertura se transparenta estroboscópicamente con Zyklon B—ese dios indiferente que se localiza dentro o detrás, más allá o por encima de su obra—, logrando una fusión fundamental entre ser y significar mediante un movimiento pulsante que marca, quizá, la creación continua del universo hiperbólico.

Un gas disperso, silencioso e indeterminable, se somete a difusas gravitaciones del discurso. Poco a poco toda la materia y la energía van concentrándose en un punto hasta llegar a la masa crítica o máxima densidad donde la inestabilidad es reina: la fusión explota violentamente, dispersando y difuminando todo su contenido discursivo. De la densidad máxima a la mínima, a través de una calma sólo aparente de continuidad inestable, pulsación entre dos límites poco definidos que la escritura sidérea atraviesa. De la vehemente realidad a la vaporosa fantasía, del sentido literal a la polisemia o catacresis, lo que en apariencia es una disociación entre realidad tangible y ficción (más allá del universo observable) se convierte en

---

(2) Cf. *De vulgari Zyklon B manifestante*, p. 50.

(3) *Op. cit.*, p. 191.

unificación instantánea de Zyklon B y MultiMainz 1456, que, poniendo en escena una conjunción de opuestos (*sin contrarios no hay progreso*, afirma Blake), funde y confunde a Zyklon B como realidad de la imaginación creadora en ese momento de la escritura en que, como vértice de continuidad ilusoria, se acoge a la dispersión del libertino Zyklon B. Ambos, MultiMainz 1456 y Zyklon B, se aúnan (ser/significar) colocando esta novela mutante en ese punto del infinito donde todo y todos convergen, donde desaparece la sinrazón y surge la experiencia, o, con palabras de Artaud, cuando se produce *la irrupción del teatro en la vida*, es decir, ese momento insólito en que la máscara de la ficción estalla en la naturaleza. De esta forma, la escritura materializa la universalidad, o, en otras palabras, imprime MultiMainz 1456 el esplendor de la manifestación de Zyklon B.

Esta pulsación del sentido que rompe la linealidad a base de imágenes de polivalencia asociativa y abre nuevas dimensiones hacia la versatilidad de la expansión semántica de los sentidos latos y lábiles es la forma de vida de una narración —la que nos trata— que de extremo a extremo consigue englobarse a sí misma. De zenit a nadir Zyklon B se dirige hacia el ápex: hacia *De vulgari...* Más allá y más acá de su manifiesto. Por eso la verdadera polaridad entre esos límites que la narración surca vertiginosamente desde la dispersión a la fusión, pasando por cruzamientos de especie, connotaciones, desajustes, mezclas y fisuras, no es absoluta. Como el yin y el yang, son conceptos cuyo símbolo se deshace en la vida, y en la obra de Antolín Rato marcan la aparición de la luz o la oscuridad: los verdaderos extremos, la primera y última página entre las que Zyklon B, a su vez, se encuentra irremediabilmente confinado.

DIVIERTASE O REVIENTE CON ZYKLON B,  
VITAMINA ALUCINOGENA UNIVERSAL (4)

Ya he hablado sobre la experiencia que constituye este libro: Zyklon B y su manifestación, que no se lee, se siente. El lector —que se sitúa en el interior de esa amalgama vertiginosa— se enfrenta directamente con un *flash* de imágenes que provocan una ilusión, se deja llevar por ellas y poco a poco se familiariza con su delirante movimiento. Comprende que Zyklon B —y su novedad— no ha hecho más que abrir entornos y dilatar su conciencia. Lejos de las hermenéuticas establecidas y las semiologías tradicionales, este lenguaje destrozado y reconstruido le ha llenado de existencia desnuda, le ha

---

(4) Cf. p. 15.

hecho vivir en las incontables galaxias del sentido sintiendo el silencio de la licuefacción de la luz *Cuando 900 Mil Mach*. Tras algunas advertencias e invocaciones a un buen viaje, se transmite que: *exceso de velocidad produce delirios alucinatorios & excitación psicomotriz* (5), todo es un cromatismo deslumbrante, una intoxicación retiniana con la que miramos a Zyklon B. La novela que Antolín ha escrito plásticamente, y que hay que experimentar a través de su plasticidad: nos movemos, pero no en el tiempo. El *cut-up* se proyecta en la narración escrita como un *flash-back* cinematográfico, lo que permite al lector ir y venir con toda libertad por ese espacio que es el presente de la lectura y el ahora mismo de la novela: una dimensión discontinua marcada por fugas, rupturas y saltos que dispersan la estructura misma en un vislumbre, una adivinación o una especulación. La obra plástica tiene la ventaja de la posibilidad de variar el orden de lectura, y de esa forma tomar un enfoque mediante la multiplicidad de sus significaciones. Como mensaje, la manifestación de Zyklon B carece de código y de sintaxis gramatical, las secuencias en movimiento crean esa ilusión que nos aleja de la coherencia subjetiva. Las polivalencias asociativas producidas por la pulsación del sentido sacan al lector de su inmovilidad acostumbrada de una vez por todas, disparando su capacidad sensitiva entre las borrosidades y concreciones de una narrativa no coloquial y versátil, que, como un caleidoscopio encantado, nunca vuelve a repetir su Gestalt en los giros por el vacío literario que Zyklon B ha poblado con la prosopopeya del lenguaje. Los efectos de esta sucesión discontinua de instantáneas dispersas pueden verse en el estado de acontecimiento incorpóreo en que se encuentran todos los elementos del cortejo literario de Zyklon B, y, por ende, el lector no superficial que exige su propia aventura e interviene directamente en la reconstrucción del relato, dejan que la identidad sea un disfraz que esconde mil caras y personalidades, porque él también está dentro de la ficción. *De vulgari Zyklon B manifestante* establece una nueva frontera entre razón y locura, frontera flexible que puede aceptar el juego de la relatividad, el silencio y la crisis, la identidad deshecha por la paranoia..., nada de peyorativo hay en ella cuando proporciona la clave encauzadora de la novela: el realismo.

El universo *n*-dimensional de Zyklon B, navegado por la creación de una mitología de cuerpos vaporizados cuya vivencia es el desbordamiento del discurso sin miedo a la llegada de un final, refleja fielmente —sin olvidar que a la velocidad de la luz los relojes se de-

---

(5) Cf. p. 89.

tienen y los espejos se rompen dispersando la imagen en mil trozos— la exaltación de este caosmos. Quizá muchos olviden, temerosos de quedar novelacutados por este exagerado despliegue, la realidad arrebatada de esta singular novela. De alguna forma, ella nos coloca en posición de ver *a través* este mundo y englobar —como el ojo móvil— la mezcla de absurdo, violencia, sorpresa, leyenda o alucinación (etc.) que hierve en la vida. Es una novela, pues, que se identifica con este mundo —y no al revés— lejos de subjetivismos trasnochados: cuando digo realismo me refiero, por supuesto, a lo que pertenece a la realidad, a la experiencia; algo así como lo que Joyce llamó un *funferal* (6), donde los vividores con libertad de movimiento, los que escogen —todo esto sucede en Zyklon B—, reciben la emoción del descubrimiento y la pasión de la renovación; los que conociendo la naturaleza del presente logran la anticipación. Toda la obra de Mariano Antolín Rato —uno de los pocos cosmonautas de interiores novelados— es realismo, amplificado, eléctrica o químicamente, hasta la no-literatura.

Antolín Rato maneja una cultura revulsiva o contracultura exhaustiva y omnipresente, una miscelánea de divinas comedias, odiseas, *rock & roll*, zen y griteríos callejeros. Su literatura atraviesa las de Joyce, Burroughs, Tzara, Shelley y Conrad (por citar algunos) con la misma facilidad resbaladiza con que cita a San Juan, Salgari, Dylan o Lee Falk (por ejemplo). Todo este material suministra, con todas sus consecuencias, una referencia negativa o sombra al introducirse en el proceso creativo, que, sobre todo en *De vulgari...*, nada tiene que ver con literatura muerta. La manifestación de Zyklon B alcanza la existencia como el monólogo estremecedor de algo que nos contiene y que sin nosotros no existiría; por eso conviene acercarse a él dispuestos a intervenir con placer. Leer la novela frotando la lámpara maravillosa que guarda en el letargo a Zyklon B.

*¿el secreto?  
no, el primer motor aristotélico no  
el secreto es la máquina de escribir  
eso es todo (7).*

ASIS CALONJE (San Buenaventura, 10. MADRID-5).

---

(6) Juego de palabra que aúna *funeral*, *fun teral* y *fun for all*.

(7) Cf. *Cuando 900 Mil Mach Aprox*, p. 21.

JUAN JOSE CUADROS: *Memoria del Camino*. «Provincia», Colección de Poesía. Diputación Provincial. León, 1975, 86 pp.

*Pase*

—Dios no lo quiera—

*lo que pase:*

*pestes, guerras,*

*granizos, tempestades,*

*esto se quedará*

*como homenaje*

*a la gente, la buena gente*

*que pasa por la calle.*

Así, palabra a palabra, verso a verso —piedra a piedra—, Juan José Cuadros levanta una Catedral, ya muy lejana «de reinas / y de infantes, / de obispos / y deanes». Paso a paso nos muestra en este libro que el lenguaje puede ser reflejo de los cinco sentidos. Manrique, Don Antonio, muchos genios lo dejaron escrito para ejemplo imperecedero.

Poeta alejado de grupos, parnasillos, tertulias alabatorias, Cuadros nos enseña que, entre otras responsabilidades, en sus entornos capta visiones eternas. El poeta, obligatoriamente, debe «estar observando». Pese a los otros, los extraños a su devenir, para quienes su viaje insaciable hacia un idioma coherente se convierte en obstinada exhibición de su paso por los tiempos «como protagonista». Mas, únicamente instalado tras esta jaula incómodamente sospechosa logrará ensanchar el sentido de sus confesiones. Interviene, sí, como protagonista; pero exigiéndose el diálogo; aunque cada instante creador sea un estallido de soledad, en un obsesivo homenaje a los recuerdos.

Su sarcasmo, pleno de claridad, se encara visiblemente con la lírica encasillada en un *testimonio*—falso testimonio en numerosas ocasiones— dirigido a nadie sabe quién, pero que casi siempre suele resultar la tapadera de una pobreza idiomática. Los poemas de Cuadros, plagados de sensaciones y vivencias, van dirigidos a la gente, a la buena gente. Pero sin grotescas muecas, sin la acostumbrada —e incluso durante algunas etapas sembrada de prestigio— concepción de que «la gente recela de una palabra hermosa». Hoy vemos con claridad que un poema se deforma, diluyendo su sentido artístico, si verso a verso no logra destruir los puntos muertos mediante su verdadera, noble materia: el vocablo. Configurado con «palabras de la calle» —y sabemos que la frase no es válida, pues no sabemos a qué calle, a qué ciudad, a qué país se refería su autor— un poema corre el riesgo de que la *profunda sencillez* deseada por los grandes

líricos caiga en el panfleto, cuando no aparece el discurso evidenciando intenciones no siempre honestas. La temática de «Memoria del Camino» acentúa la sospecha de que, entre la consagrada idea de una obligatoria praxis donde aliente «un compromiso colectivo», el estilo poético, a veces, funciona mediante sacrificar la posibilidad de una comunicación mayoritaria. Pero el poema no comunica más que a ciertos niveles. Sus posibilidades como arma defensiva, opuesta a las cotidianas injusticias personales o colectivas, son nimias. Mediatizar resultados más probables convirtiendo la digna aspiración de toda obra de arte en agarradera donde encuentren justificación a los más desgarradores sentimientos presuntos, desesperanzados, pisoteados lectores, es una muestra de paternalismo, cuando no de egocentrismo y petulancia. Creer que ciertas conciencias a cuyos ralos y animalescos principios todo poeta debe oponerse destruirán sus aristocráticas costumbres conmovidas por *la torturante aparición de un libro de versos*, dirigido a sus hogares lujosos mediante la envoltura de una poética vehemente, pero ramplona, es mostrar una inocencia pueril. Un poema no suele filtrar su flaca carga humana bajo la rendija de algunos cerebros omnipotentes. Lo sabemos: la Poesía es un Arte de difusión enana. Querer hacer del instrumento poético un objeto funcional o un arma «práctica» es un gesto infantil, cuando no enseña babas oligofrénicas. Recapitulemos: cimas como Vallejo, Neruda, o muchos más, no son ejemplos válidos, sino excepcionales casos de poderío verbal. Escribir como estos amorosos seres, defendiendo lo humano, no significa, a priori, que sus obras fueran construidas con un lenguaje mísero. Ni tan siquiera que ellos realizaran sus poemas pensando en el «público mayoritario». Sus estilos, oscuros, de formas peculiarmente personales, aún se convierten en cajas fuertes donde «el pueblo», desgraciadamente, choca. Su éxito «masivo» tiene otras razones menos poderosas que la de sus estilos, generalmente cultos incluso en sus libros más «populares».

Todo ello —lo intuyo— debe habérselo planteado consciente o inconscientemente Cuadros. Yo no conozco otros libros de él —no es «un amigo personal»— pero con éste me ha enseñado su rostro.

No se trata de ser «un Genio», sino de indagar la realidad popular y testimoniar sobre existencias pisoteadas mediante un lenguaje válido. Se trata, por tanto, de construir, de elaborar el poema, con un material *comprometido*.

Veamos un fragmento de su «Explicación en la Sierra de Segura:

*Aquí no somos dados  
al taconeo; la alpargata  
nunca lleva tacón y, en cuanto a flores*

tenemos la amapola  
rabiosa como un beso  
último  
y la flor chica del olivo,  
pues esta tierra es dura  
como una madre en guerra  
y no se puede padrearla en balde.

Cuadros—ello es evidente—recorre nuestra tierra, la observa con ojos viriles, fervientes. No es un solitario. Bajo sus retinas existen, acumulados, paisajes, piedras, gentes. En sus versos, bajo la memoria, ese estante donde almacenamos vivencias gratas o salobres, se paladea una andadura de hombre lúcido. Sin adulaciones, sin insultos, nos muestra el poderoso cimiento de sus visiones.—JUAN QUINTANA (*Pob. Abs. Orcasitas, bloque 6, núm. 1, 1.º izqda. MADRID-26*).

## «MIGUEL HERNANDEZ, RAYO QUE NO CESA», O DE COMO MARIA DE GRACIA IFACH RELATA LAS MUERTES Y VIDA DE UN POETA

Puede resultar difícil criticar, comentar o recensionar un libro. Más aún si ese libro es una biografía, pues entonces la cuestión se convierte en hablar de lo ya hablado, en relatar parte de lo relatado y en decir lo dicho. Peor todavía si la figura biografiada tiene grandes valores en diversas vertientes. O si es y ha sido discutida, aplaudida y negativizada según los sectores. *Miguel Hernández, rayo que no cesa* \* es una buena biografía, es una cuidada biografía. Yo diría que es la obra de una mujer que ha tratado a su personaje con esmero, con cariño y a la vez con justicia... que ya es bastante. De Miguel Hernández, decía una vez el poeta Ignacio Sanz Martín: «era un hombre puro». Me pareció ésta una bella definición, suficiente para servir de calificativo. Y la obra de María de Gracia Ifach, tiene el valor testimonial de presentarnos a un poeta, a un esposo, a un padre, a un político que por encima de todo era eso: un hombre puro. Escribo estas notas algo impresionado por la muerte de Luis Felipe Vivanco y por otras muertes y por la aún no comprendida en

---

\* María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Plaza & Janés. Barcelona, 1975.

todo su alcance noticia de que las nieves están cerca y cerca están las confusas fiestas de la Navidad. Todas estas pequeñas cosas se iban entremezclando en la vida de Miguel Hernández y así de patética me iba pareciendo su existencia, como si fuera connatural con los humanos el no saber nunca por qué suceden unas cosas y cuáles son los caminos que deberíamos haber escogido para evitar los tropiezos que puedan traer amargura a quienes están cerca. Porque la biografía es, sencillamente eso, un magistral retrato del niño, del adolescente, del pastor, del poeta, del viajero, del hombre... Con su rebeldía total, con su deseo de nuevas presencias, con sus sentimientos puros e invariables, con su esperanza siempre puesta en los demás hombres: esperanza que nacía simplemente de un convencimiento pleno de haber obrado correctamente, impulsado por unas justas causas y amparado en un deseo correcto de mejorar lo cotidiano, lo mejorable.

Consta el libro de cinco partes, unas más extensas que otras, todas ellas configuradoras de distintas etapas de la vida del poeta. Así, la primera relata con precisión la niñez (1910-1925), como la segunda se ocupa de la adolescencia y pastoreo, abarcando hitos importantes que culminarán en la concesión de un premio que «aunque modesto, aumentó la fe que Miguel comenzaba a tener en sí mismo, alentándole más a salir de Orihuela y la decisión de marchar a Madrid tomó cuerpo de realidad, contra viento y marea». Esta parte está llena de recuerdos, de añoranzas, de datos facilitados por la esposa del poeta y por los amigos que lo trataron en la época. Aparece como un mundo de maravillas, donde, con el centro de la poesía y las ilusiones de la adolescencia, se desarrolla la vida de un hombre sin más protección que su fe en algo desconocido y latente en su corazón, ese algo indefinido que se llama futuro, o porvenir, o gloria y que suele resultar trágico o, cuando menos difícil, angustioso. Surgen nombres, voces, lugares: la tahona de Carlos Fenoll, a modo de pórtico de la gloria y como escenario impresionante donde la vida parece de otro color; los amigos, muchos de los cuales aún viven, entre los que destaca el citado y sobre todo su hermano Ramón Sijé, hombre que muerto a una edad temprana dejó ya una obra ingente y culta; también Jesús Poveda, José Murcia, Sansano, Abelardo Tueruel, José María Ballesteros, y otros como Vicente Ramos, Juan Guerrero, etc., todos ellos agrupados en torno a la figura del oriolano ilustre Gabriel Miró, aquel que transformó una ciudad en parte de la historia literaria del país; aparecen los mayores, protectores de Miguel: José Martínez Arenas y Luis Almarcha entre otros y los

menores, algunos de los cuales recogieron la antorcha del poeta y otros discurrieron por caminos diferentes: Justino Marín, más tarde Gabriel Sijé—Efrén Fenoll, Adolfo Lizón—tal vez el mismo que en 1940 escribiera un libro titulado *Brigada Internacional en España*, lleno de inexactitudes al tratar el tema de la intervención extranjera al lado del ejército republicano—Aguilar, Antonio Gilabert, Manolo Molina—que también biografió extensamente a Hernández. Todo ello desemboca en la primera desilusión de Miguel, al resultar exento para cumplir el servicio militar, situación que esperaba el poeta un poco para abandonar Orihuela y conocer nuevas gentes y un mucho tal vez para escapar del autoritarismo de su padre, que ve con buenos ojos poco de lo que hacía o intentaba el poeta como no fuera ejercer su oficio de pastor y labrador doméstico. Nos hallamos en el año de 1931, con su carga de acontecimientos políticos y sociales. Miguel Hernández, «animado por Augusto Pescador, quien, junto a Bellod y a José María Ballesteros, se pronunciaba por tal ideología», había aceptado la presidencia de las Juventudes Socialistas de Orihuela, dato que más tarde también se utilizará en su contra. Atrás habían quedado un mundo casi mítico del que había surgido el hombre puro que, con su viaje a Madrid, trataba de conquistar un lugar en el panorama culto español. Tercer capítulo: estancia en Madrid, con sus idas y venidas, amistades en la poesía, actividades diversas, recuerdo permanente de Orihuela y relación íntima con Josefina Manresa, a través del marco provinciano que les envuelve y de las dificultades que encarna la frecuente lejanía de ambos, muerte de Ramón Sijé... Todo ello enmarcado en unos años importantes pero patéticos, aventurados pero desencadenantes de varios compromisos: 1931-1935. Desfilan por las páginas una pléyade de nombres de nuestras letras que las circunstancias de la guerra había de llevar por cauces muy diversos: Giménez Caballero, Antonio Oliver, Carmen Conde, García Lorca, Azcoaga, Neruda, Alberti, Teresa León, Altoaguirre, Aleixandre, Serrano Plaja, Rosales... Hernández subsiste espiritual y materialmente gracias a todos ellos, unos dándole aliento y lecciones que él sabía recibir para utilidad de su lírica posterior, y otros, como José María de Cossío dándole un empleo «para colaborar en la enciclopedia *Los Toros*», de manera que quedan a cubierto sus necesidades esenciales. Es la época de una constante creación, animada por los diversos grupos que tenían a la poesía como centro de sus vidas, cuando no la convertían en arma para un compromiso social y político en el panorama nacional; así se añaden nuevos nombres a la lista de relaciones de Miguel: Vivanco, los Panero, Salinas, Bergamín, con quien ya antes había tenido contactos Hernández,

pues aquél había publicado trabajos suyos en la revista *Cruz y Raya*. Frente a *El Gallo Crisis*, la revista capitaneada por Ramón Sijé, ve la luz *Caballo Verde para la Poesía* de la mano de Altolaguirre y Neruda: en ambas por motivos personales colabora Miguel y ello supone un motivo de disgusto que iba a empañar la amistad de éste con Sijé, quien en carta de 29 de noviembre de 1935, muy poco antes de su muerte, le viene a reprochar el despego de los suyos y la militancia al lado de los de Madrid. Es con la muerte de Sijé, cuando el mundo de Hernández parece sumirse en una total «tristeza, pierde la noción del tiempo. Se resiste a creerlo. Razona, pero no valen razones». Han comenzado las muertes del poeta que se harán numerosas a lo largo de los restantes años que le quedan de existencia.

Utiliza María de Gracia Ifach documentos de muy primera mano, facilitados por los amigos y familiares de Miguel, sobre todo por su esposa y hermana Elvira, acudiendo a fuentes como las de las revistas de la época o a archivos privados como los poseídos por Concha Zardoya, Carmen Conde, Guerrero Zamora, Cano Ballesta, Carlos Rodríguez Spiteri, Luis Rodríguez, etc., así como su propia relación personal con el biografiado. A este respecto es francamente bello el relato de su primer encuentro con el poeta de Orihuela. Por otra parte, toda la obra, a partir de este cuarto capítulo que abarca los años 1936-1939, es desgarradora. Los acontecimientos se encadenan y llevan al protagonista por caminos dispares, siempre con el matiz común de su lejanía de la esposa, unas veces a causa del deber y otras por el calvario de cárceles que sucedería al término de la guerra, lo cual se relata en el capítulo quinto abarcando hasta la hora misma de la muerte del poeta.

Su participación en la guerra civil española fue todo lo intensa que podría ser la de un hombre al que las circunstancias empujan a ver en el pueblo el protagonista de la historia. Los ideales que se respiran en Madrid en julio de 1936 son muy diferentes de los que pueden tener una clase media provinciana. Miguel se convierte en miliciano, al tiempo que se reúne a «diario en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», su primer destino consiste en abrir zanjas y construir parapetos. Ello le provoca una «infección intestinal por lo mal que comen y por el agua impura que beben». Tras su recuperación es nombrado Comisario de Cultura, ello le lleva a viajar por los frentes, a escribir *Teatro en la guerra*, a participar en el II Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura, en Madrid y Valencia, y a asistir al V Festival de Teatro Soviético, al tiempo que aparecen sus poemas de *Viento del pueblo* y otros de tema semejante. Con anterioridad ha contraído matrimonio,

separándose de su esposa cuarenta días después por fallecer la madre de ésta. También ha asistido a la noticia de la muerte de García Lorca, esa muerte que decía hace poco un ex ministro: «hay que aclarar». Ve la luz en Valencia *El labrador de más aire*. Con una corta diferencia de tiempo, nace y muere el primer hijo del poeta, Manuel Ramón. El poeta compone los versos de «El hombre acecha», como un canto al dolor de unos hombres que se debaten en una guerra fratricida. Dedicado a Neruda, a cuya hija Malva Marina tanto quería el de Orihuela, viene a decirle: «Pablo, un rosal sombrío viene y se cierne sobre mí...» Una alegría en medio de las borrascas: nace el segundo hijo, Manuel Miguel. Pero en seguida se precipitan los acontecimientos. Los amigos han salido de España, Antonio Machado muere camino del exilio, la guerra acaba con un irremediable *vae victis*.

Las dos primeras detenciones de Miguel Hernández, lo fueron por motivos casi intrascendentes. La tercera tiene un móvil más peligroso: la política, una política de vencedores y vencidos va a imprimir nuevas penalidades al poeta hasta llevarle a la definitiva que le apartará de este mundo. Detenido en una huida casi impremeditada es devuelto por las autoridades portuguesas y comienza su recorrido por las cárceles de la nueva España. Mientras tanto se conserva el amor a los suyos, lo que se expresa en versos impresionantes por el valor que encierran, en los cuales el poeta, despreciando su propia miseria, trata de mitigar la de los seres queridos: así nacerán «Las Nanas de la cebolla», «Cancionero y romancero de ausencias» y otros versos menores. Surge la gran amistad, que perduraría mucho después, con Luis Rodríguez, en la prisión celular de Torrijos—quiero entender que de Torrijos, 65, hoy calle del Conde de Peñalver—hasta su libertad provisional, que hubiera sido más prolongada si Hernández no hubiera deseado con todas sus fuerzas permanecer en Orihuela, donde pesaban cargos importantes contra él, cargos como los de ser «poeta de la revolución y Comisario de Cultura», con lo cual lógicamente vuelve a la cárcel. Orihuela. Prisión del Conde de Toreno, donde conoce a Buero Vallejo. Palencia. Ocaña. Alicante. Entre tanto han estado vigentes los amigos. Por ello ha contado Josefina con las ayudas de Aleixandre, Carlos Rodríguez Spiteri, Germán Vergara—Consejero de la Embajada de Chile, obra de Neruda—, etc. Y las condenas que recayeron sobre Hernández. Pena capital. Treinta años después. Todo ello dará lugar a que enfermedades diversas que no habían sido bien cuidadas se complicaran con tifus, que degeneraría en tuberculosis. Las penalidades de su esposa se hacen casi insalvables. Formalizan su matrimonio por la Iglesia. Se precipitan los acontecimientos. A punto de ser trasladado al Sanatorio Antituberculoso de Porta-Coeli

(Valencia), el poeta empeora y el 28 de marzo de 1942 fallece, exclamando: «Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres.»

Esta es poco más o menos la biografía que sobre Miguel Hernández ha escrito María de Gracia Ifach, el relato más completo de la dramática vida del poeta oriolano, *dejado morir* después de la guerra civil.—MANUEL QUIROGA CLERIGO (*Ciudad Puerta de Sierra II. Gredos, 4, 3.º A. MAJADAHONDA, MADRID*).

FRANCISCO MORALES PADRON: *Visión de Sevilla*. Publicaciones de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1975, 150 páginas.

Definir a Sevilla es difícil; yo diría que casi imposible; ni Manuel Machado lo consiguió en su magistral poema andaluz. Sevilla es una ciudad compleja, envuelta de sensualismo, aristocracia, armonía y estética... y de *gracia*, de esa gracia espiritual que enajenó al lírico divagador José María Izquierdo; de esa *emotividad moderna* que subyugó a Chaves y Nogales o de esa *esbeltez*—delicada y profunda esbeltez—, que impresionó a Miguel Hernández, cuando escribió en su *Visión de Sevilla* estos irregulares pero impresionantes tercetos:

*¿Quién te verá, ciudad de manzanilla,  
amorosa ciudad, la ciudad más esbelta,  
que encima de una torre llevas puesto: Sevilla?*

Sevilla es una ciudad única, recóndita, misteriosa; es la ciudad de Murillo y de Mañara, de Arguijo y de Cervantes, la mística de Santa Teresa y la sensual y babilónica de Lope, la romántica evocada por Bécquer y la pasional de García Lorca... Sevilla es la ciudad de los contrastes...

Por eso Morales Padrón, amparándose en los acertados versos de Miguel Hernández, ha escrito su magistral *Visión de Sevilla*, de esa ciudad antagónica que va desde el imperial siglo XVI—el Siglo de Oro—, a la Sevilla romántica, evocadora del XIX, la Sevilla decimonónica, la Sevilla del vapor y del buen tono, como la denominó el poeta Luis Montoto, hasta la Sevilla contemporánea, ciudad popular y realista, ciudad del siglo XX, que, a pesar de sus virtudes y defectos, quiere volver la vista hacia atrás y vivir—gloriarse—de ese pasado esplendoroso de que gozó en las pasadas centurias. ¡Sevilla es así, no le pidamos más!

Casi treinta años de vivencias sevillanas lleva en su cuerpo y en su espíritu Morales Padrón, y en el decurso de estos años intensos y vividos ha dado a la bibliografía hispalense interesantes estudios, libros, conferencias y artículos periodísticos que avaloran su ya abundante caudal bibliográfico. Morales Padrón, exegeta del más puro sevillanismo, así lo definimos hace ya tiempo, vuelve a preocuparse por su ciudad de adopción y con claro sentido crítico nos presenta esa *Visión de Sevilla*, que es un itinerante pasear, un lírico divagar insomne, unas precisiones vivenciales, una *visión* personal de la *Ciudad de la gracia*.

En el *Prólogo del libro* —a nuestro juicio lo mejor de él— deja Morales Padrón una sincera y verídica teoría del más puro sevillanismo, comparable con la que Gustavo Adolfo Bécquer dejara en sus desgarradoras crónicas periodísticas.

De cinco bien estructurados capítulos —«Sevilla, puerto, puerta y feria de América», «Sevilla hace cien años», «Triana ayer y hoy», «La Semana Santa de Sevilla vista por los extranjeros» y «San Bartolomé, un barrio olvidado»— consta el apasionante libro de Morales Padrón, en los que campea ese carácter personal e itinerante, esas intuiciones agudas, ese saber ver y comprender las características sociológicas de una difícil ciudad y, sobre todo, el dato histórico, curioso y ameno, sin rigor científico ni profesoral, que hacen a la obra amena, asequible y fácil de leer.

En *Visión de Sevilla* refleja su autor esa Sevilla que se ha ido, esa Sevilla de antaño, apasionada de ensueños y emociones, de recuerdos y realidades; esa Sevilla, *puerta y puerto de las Indias*, al decir de Lope de Vega y que cambió las directrices de la monarquía hispana; esa Sevilla decimonónica, con sus cafés, sus tertulias literarias, la Sevilla bulliciosa y callejera, la Sevilla de *La Gloriosa* y del desdichado Amadeo I, la Sevilla de la prensa diaria, en donde el autor nos ha dejado una clara visión de la primera República... En fin, la Sevilla íntegra, la sevilla arrabalera con sus importantes barrios, el alfarero de Triana y el *olvidado* de San Bartolomé, parte de la antigua Judería.

Estos capítulos llevan la marcada nostalgia no de una Sevilla vivida (como en el caso de Santiago Montoto), sino de una Sevilla, cercana en el tiempo, que fue gran ciudad, metrópoli del Sur y capital de Andalucía, *Atenas Española*, y que hoy, desgraciadamente, es como una urbe más, una ciudad moderna, *ciudad en el tiempo y en las circunstancias*, con todos los defectos y virtudes de las ciudades contemporáneas; esa Sevilla que se ha ido, «personificación del silencio, la elegancia y el señorío», al decir de Azorín, es la que Mo-

rales Padrón ha reflejado magníficamente en su *Visión de Sevilla*; libro que va ricamente avalorado con una serie de interesantes y complementarios grabados unos, pertenecientes al alemán Jorge Hoëfnagel, otros, a las raras litografías del álbum de Santigosa, y los más a las preciosas acuarelas y acertados dibujos de los más afamados pintores de la Escuela Pictórica Sevillana, desde Joaquín Bécquer, tío del poeta, hasta el costumbrista García y Rodríguez, pasando por Esquivel, Manuel Obiols, G. Vivian o Díaz Huertas.—  
*DANIEL PINEDA NOVO (Cervantes, 29, CORIA DEL RIO, Sevilla).*

## NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ERNESTO SABATO: *Antología*. Colección Narradores de nuestro tiempo. Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

En más de una ocasión se ha dicho lo difícil que resulta el trabajo antológico; su incapacidad para dar la verdadera dimensión de lo que se desea abarcar, contando para ello con tan sólo una mínima parte de lo que es una totalidad expresiva. Muy pocas son las antologías que dejan tranquilos a *moros y a cristianos*. Y esto cuando nos estamos refiriendo a antologías poéticas. En el caso que ahora nos ocupa el hecho puede ser aún más conflictivo, pues se trata de sintetizar el amplio espectro creador de un narrador, el cual, amén de su obra novelística, cuenta con una serie de preocupaciones humanísticas que le han llevado a la publicación de obras de marcado contorno filosófico que han involucrado en su contenido muchas de las concepciones que su autor tiene del mundo que le rodea. Esto, como es de esperar, ha contribuido en no poca medida a tejer en torno, no solamente a estos libros, sino a toda una obra y una personalidad humana, una actitud de la cual no se encuentra lejos la incomprensión y la carencia de una lucidez propicia al entendimiento de una de las obras más valiosas dentro del mundo narrativo de los últimos cincuenta años en Sudamérica. ¡Qué duda cabe! Estamos refiriéndonos al argentino Ernesto Sábato.

Estamos ante un libro a todas luces interesante, tanto por su contenido como por la tarea impuesta: resumir en una visión unitaria la obra de Ernesto Sábato. Esta labor habría quedado incompleta de no haber tenido en consideración el acabado y profundo estudio preli-

minar—rico en aportes esclarecedores—que de la obra de Sábato nos entrega, como exordio antológico, Z. Nelly Martínez, a quien también debemos la selección de los textos.

Una mención de su contenido nos permitirá valorar el alcance de este libro. Fuera del trabajo introductorio de Nelly Martínez, titulado «Introducción a su novelística, que, como hemos manifestado, es de un indudable valor y en torno al cual valdría la pena aclarar que es uno de los más importantes existentes hasta la fecha sobre la obra y el pensamiento de Ernesto Sábato, el volumen cuenta con un cuerpo de antecedentes biográficos y una bibliografía básica. Esto conforma la primera parte del libro. Su segunda parte se encuentra destinada a la antología sabatiana propiamente tal. Aquí se recogen textos correspondientes a sus novelas y ensayos, de acuerdo al siguiente orden: De *Abaddón, el exterminador*; de *El túnel*, de *Sobre héroes y tumbas*. Esto en cuanto a su obra novelística. De su obra filosófica se consignan partes importantes de *Nueva literatura y revolución*, *Más sobre las misiones trascendentes de la novela*, *Marxismo y existencialismo* y *¿Cómo reconstruir al hombre argentino?*

No cabe duda del acierto logrado por el director de la «Colección Narradores de nuestro mundo», Enrique Pezzoni, al dar cuerpo a este libro, que contribuye de una forma real al conocimiento de la obra de Sábato, ampliando su radio de apreciación, ya que este libro abre las puertas de un más profundo contacto con ella.—G. P.

BRAULIO ARENAS: *Berenice: la idea fija*. Monte Avila Editores. Venezuela, Caracas, 1975.

Creemos que cualquier referencia que se quisiera hacer al movimiento surrealista y su repercusión en los países sudamericanos sería desde todo punto incompleta si en ella no se considerara el nombre del chileno Braulio Arenas. Nacido el año 1913, en la ciudad norteña de La Serena, emigrará a Santiago, y hacia 1938, en compañía de Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres y otros poetas forma parte integral del grupo «Mandrágora».

El estudio de la obra de los componentes de este grupo es, sin lugar a dudas, uno de esos hitos que aún quedan por hacer. La falta de éste nos impedirá siempre la perfecta valoración del hecho literario y su desarrollo histórico dentro de la literatura de un continente. Los estudios existentes hasta el momento podríamos decir que no pasan de ser, con poquísimas excepciones, apuntes monográficos aparecidos en revistas o publicaciones de carácter esporádico.

Falta la acabada valoración de su influencia, presente en casi toda creación literaria de un dilatado período de la literatura chilena.

La obra de Braulio Arenas, en la que se inserta la que ahora reseñamos, se encuentra dominada por la poesía en su mayor parte. Podríamos decir, sin error, que la poesía cruza como una realidad inalterable todos sus libros, aun los de prosa, como éste, *Berenice: la idea fija*, en que la expresión poética es el trasfondo sobre el que se entreteje el relato de unos acontecimientos múltiples en sus vertientes. La relación de los hechos es un fluir en que la imaginación juega su papel de sueño o su revés, el de la realidad recreada.

Difícil es en esta novela saber en qué límite de la realidad se mueve esta figura femenina que cruza fugitiva que es Berenice. La atmósfera que la envuelve es cambiante, pero no cambiante en su zona más próxima a la realidad sino en esa otra, en aquella que se debe al hecho onírico que se nutre a sí mismo por medio de una imaginación liberada, o mejor dicho, liberadora. Berenice y el mundo que la rodea podrían ser definidos como la más clara voluntad de crear el hecho literario hasta en sus aspectos más ocultos, «un ejercicio de invención», sí, pero dotado de una capacidad de transmutación y proyección emocional. No es el frío hacer que impulsa lo que se ha llamado la novela río, en la que solamente cuenta la yuxtaposición de imágenes. En *Berenice: la idea fija*, existe una voluntad por devolvernos a un más profundo significado de los hechos, reales o soñados.

Se podría decir mucho sobre esta novela de Braulio Arenas, tanto por lo que encierra como encuentros expresivos, como por su valor indicador de un período literario de indudable importancia en las letras sudamericanas.—G. P.

VARIOS AUTORES: *Poetas africanos contemporáneos*. Biblioteca Júcar. Ediciones Júcar. Madrid, 1975.

Descontando la obra del poeta senegalés, Leopold Sédar Senghor, es más bien reducido, por no decir nulo, el conocimiento que se tiene entre nosotros y en general en el mundo europeo de la actual poesía africana. Los hechos que pueden haber contribuido a este desconocimiento son varios. No faltan los que lo atribuyen al desinterés por parte de las naciones colonizadoras en el aspecto creador de los pueblos que componen ese amplio y múltiple mosaico que es África.

Es tal vez a partir de los años cuarenta cuando por vez primera se perfila una presencia de la poesía africana permitiéndonos conocer voces que hasta ese momento, si bien existían como realidades expresivas, no habían hasta entonces asumido su verdadera realidad. Muchas de estas expresiones poéticas se hallaban fuertemente influidas por la presencia de culturas foráneas, pero es a partir de estos años en que los poetas comienzan a dar la espalda a lo que les es ajeno, dando paso a un movimiento de búsqueda de sus propias raíces. Este revalorar los valores expresivos, si bien tiene como centro Senegal, paradójicamente había tenido como punto de arranque el movimiento que fue conocido como el de la *negritud*, nacido gracias a la actitud de un grupo de poetas antillanos, a la cabeza de los cuales se hallaba, junto a otros, Aimée Césaire.

Hoy se va haciendo cada vez más rico el mundo expresivo que nos va entregando Africa. Los movimientos independentistas van sumando nuevas voces que se incorporan al panorama cultural del continente, pero todavía muchas de esas voces permanecen sin llegar a nosotros, de aquí la importancia de la edición en España, y pensamos que para gran parte del continente sudamericano, de un volumen como el que ahora reseñamos.

*Poetas africanos contemporáneos* se debe al trabajo de los escritores Virgilio Piñera, Fayad Jamis, Armando Alvarez Bravo, Manuel Cabrera y David Fernández, al cual se debe también la nota preliminar que abre el libro. La selección cuenta con un grupo de poemas correspondientes a poetas de Senegal, Madagascar, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Santo Tomé, Angola, Mozambique, Gambia, Ghana, Nigeria, Sudáfrica, Nyassalandia y Kenya. Enumerar por sus nombres a los poetas que se encuentran representados podría resultar árido para lo que puede ser una reseña; también sería un despropósito detenernos solamente en los poemas de unos pocos.

Es de destacar por su alcance sociológico a la vez que informador de los movimientos poéticos contemporáneos de Africa, el bosquejo introductorio que nos entrega David Fernández en las primeras páginas de esta antología.—G. P.

ANA MAIRENA: *Cena de cenizas*. Editorial Joaquín Mortiz, S. A., México, D. F., 1975.

La explosión narrativa que se ha generado durante los últimos años en los países sudamericanos —en su tiempo y momento lo fue de la poesía— nos está continuamente deparando el encuentro con

nuevos nombres que se vienen a incorporar a los ya conocidos. En muchas ocasiones suelen ser escritores que ya han cumplido un ciclo importante de su obra o por lo menos han aportado una serie de obras al panorama de la literatura de sus respectivos países, pero que por las mismas circunstancias de la rapidez generativa suelen tardar en romper el cerco geográfico. El otro caso para la falta de relación con la obra de algunos de estos escritores sudamericanos puede ser el que sus obras y sus nombres queden ofuscados entre el aluvión de nombres y títulos.

En alguna medida lo expresado al final del párrafo anterior podría tener alguna relación con la obra de la escritora mexicana Ana Mairena, en lo que atañe a la difusión de su obra entre nosotros. Y decíamos que en parte o que podría tener alguna relación porque su nombre no es del todo desconocido ni mucho menos. Ella fue finalista del premio Biblioteca Breve junto a nombres tan conocidos como el de Juan Marsé y Daniel Sueiro con su novela *Los extraordinarios*. Pero lo que siempre sucede o suele suceder con los concursos periódicos, o mejor dicho anuales, es que los nombres se superponen con demasiada rapidez unos sobre otros en procura de la demanda editorial. Esto nos hace perder el hilo conductor que nos lleve a una relación más auténtica con la obra de tal o cual escritor, la perdemos de vista entre el mare mágnum a que nos impele el consumismo editorial y su muchas veces avidez injustificada de renovación de autores. Esta avidez en ocasiones puede ser beneficiosa, pero en otras contribuye, como hemos dicho, a que nos desvinculemos con una obra que podría habernos deparado mayores satisfacciones.

Felizmente algunos autores suelen romper el cerco y aportarnos una nueva posibilidad de encuentro: este es el caso de *Cena de cenizas*. En esta novela de Ana Mairena volvemos a encontrarnos con la autora de *Los extraordinarios* (1960) y *Majakuagymoukea* (1964). Aparte de estas novelas Ana Mairena posee otros aspectos en su expresión, entre la que se encuentra la poesía y el teatro: *El cántaro a la puerta* (poesía, 1952) y *El apóstol regresa* (farsa en tres actos, 1960). Esta su última novela de Ana Mairena nos permite encontrar de nuevo a un escritor que sabe las posibilidades de su alcance narrativo y lo usa con inteligencia, no desecha los aportes alcanzados por las nuevas experiencias, pero tampoco los usa en una forma que ofusquen la transparencia de su hilo narrativo, por el contrario, diríamos que contribuye a que éste adquiera la realidad de su tono.

*Cena de cenizas* nos sume en una realidad social de amplia significación, por lo que en ella existe de reflejos condicionantes de una problemática de nuestro tiempo: el sentido y la búsqueda de la

libertad de una manera urgente. El ritmo empleado por Ana Mairena nos logra dar en toda su medida, por medio de sus personajes y sus diálogos, los contornos acuciantes en que estos seres se mueven y la lucha sorda y desgastadora en la que se ven envueltos. Dominio de forma y búsqueda hacen la realidad narrativa de esta novela.—  
*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID).*