Sección de notas

PANORAMA DE LA NOVELA NICARAGÜENSE

El nulo desarrollo del género en la época colonial, el fenómeno del *rubendarismo* y la entrega general de los escritores a la política y al periodismo explican, en parte, el hecho de que Nicaragua no haya creado ninguna novelística. Lo mismo puede decirse, salvo quizá de Guatemala, del resto de Centroamérica.

A las causas anteriores habría que añadir otras tantas, por ejemplo la ausencia de un mercado de libros y el propio carácter del oficio: no es para cualquiera escribir novela. Esta exige más que una vocación auténtica y un dominio lingüístico. Rubén Darío, un genio del idioma, no pudo con el género: fracasó en sus dos intentos: *El hombre de oro* (1897) y *Oro de Mallorca* (1917).

Con cuatro o cinco excepciones, tampoco ha habido en Nicaragua verdaderos novelistas. Autores de «novelas», en cambio, abundan desde los finales del siglo XIX —Antonino Aragón fue el primero que ensayó el género— hasta el presente, pasando por su más asiduo cultivador: el prolífico periodista Hernán Robleto (1). Pero esa abundancia, comparada con la de otros países hispanoamericanos, resulta muy relativa, ya que apenas supera los cien títulos y los cincuenta autores. Trazar una visión general de esas obras y valorarlas es el fin de este artículo.

Una novela de costumbres, más cerca del folletín que de la verdadera ficción, predomina desde *Amor y constancia* (1878), de José Dolores Gámez, el primer intento novelístico realizado por un nicaragüense, hasta *Entre dos filos* (1927), de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya; por lo general cargada de cursilerías y sin ninguna asimilación de las corrientes literarias de la época, más bien anacrónicamente romántica, son sus características evidente. Estas aparecen en menor grado en las recreaciones autobiográficas *Un matrimonio desgraciado,* de Julio Jerez Castro; *Una historia dolorosa,* de Guadalupe Briceño, y *Jacinta* (1927), de Federico Silva, trágicas hasta el melodrama y precursoras de las radionovelas (2).

---

(1) El dato sobre Aragón se encuentra en la *Galería poética centroamericana* (tomo III, Guatemala, Unión, 1888, p. 11), de Ramón Uriarte. De Robleto se hablará más adelante.

(2) Tanto la de Jerez Castro como la de Briceño se publicaron en Rivas: la primera a principios de este siglo y la segunda en la Tipografía Comercial, 1921, en dos volúmenes

A propósito de *Lucila* (1887), el segundo intento de novela de autor nacional, Enrique Guzmán Selva afirmaba que el escritor de Masaya Carlos J. Valdés «era hasta cierto punto digno de encomio y estímulo por el arrojo de que había dado muestra al probar sus fuerzas en la novela, género tan difícil en todas partes y tan descuidado aquí» (3). Además de informar su intención, común a la de los naturalistas hispanoamericanos (4), consignaba su falta de verosimilitud (5). Pero lo que impulsó a Guzmán a redactar su opinión pesquisadora fue la *clerofobia* destilada por Valdés, quien parece criticar vicios de su tiempo. «Yo no la pondría en manos de una niña de quince años —apuntaba Guzmán—, pero mujeres granuditas y talludas (pueden) echársela al coleto sin peligro a exponerse a malas tentaciones y (a) aprender nada nuevo» (6).

Dos décadas después, Darío señalaba en *El viaje a Nicaragua* (1909) que la novela no había tenido cultivadores: «Apenas un caballero de la ciudad de Granada, el señor Gustavo Guzmán, ha dado hace tiempo a la publicidad algunas tentaciones sin pretensiones». Y es cierto: Guzmán no fue un novelista, pero sí el primer cultivador amplio del género, como lo ratifican sus seis «novelas» de viajes, no exentas de episodios románticos, folletinescos, sin vida: *El viajero* (1887), *Escenas de Londres* (1881), *Margarita Roccamare* (1892), *En París* (1893), *En España* (1895) y *En Italia* (1897). Alejadas de la realidad, salvo en alguna descripción del río San Juan, confirmaban la siguiente observación de uno de los españoles más interesados por las letras hispanoamericanas en esos años:

> «... parece que a no pocos americanos les consume el antojo de venir a descubrirnos Europa a los europeos. Es frecuente que se estrenen con algunas impresiones de viajes por Europa, cuando no les ha impresionado todavía su propia tierra..., cuando no han sabido ver la vida que allí, en torno de ellos, se desarrolla» (7).

---

y con el subtítulo: *Historia de un hombre escrita por él mismo.* Como curiosidad, vale la pena recordar que a Jerez Castro lo felicitaron por su obra Alfonso XIII y el novelista español en boga Vicente Blasco Ibáñez *(Juvencia,* Rivas, Epoca I, núm. 2, domingo 3 de diciembre 1933). Por otra parte, probablemente otras dos obras se escapan de los caracteres generales de esta primera etapa y merecen sus respectivos estudios: *Primavera en el hospital* (1924), editada en el lugar en que se desarrolla la acción: México D. F. de Hernán Robleto; y *La factoría* (1925), interesante desde su subtítulo: *novela de un americano en Nueva York.*

(3) Cita tomada del artículo «Una novela de esta tierra» en *Huellas de su pensamiento.* Granada, El Centroamericano, 1943, pp. 211-217.

(4) «... no la compuso por pasatiempo, sino con el santísimo fin de combatir la hipocresía, el fanatismo y la ignorancia». Frase tomada de la fuente anterior.

(5) «... cuanto sucede en esa novelita se halla a enorme distancia de la realidad posible». *Idem.*

(6) *Idem.*

(7) Miguel de Unamuno: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana,* 2.ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 99.

Dentro de las características de esta primera etapa, se cuentan *La última calaverada* (1913), de Anselmo Fletes Bolaños, y *Vida nueva* (1923), de Pedro Joaquín Cuadra Chamorro. Producto de un costumbrismo picaresco, la primera tiene un fin trágico: la muerte de Carmen al saber que Alberto, su primo, que ama y vive en la casa de su tío —el cura N—, es realmente su hermano; escrita en forma epistolar, con lo que consigue cierta agilidad, no está libre de lugares comunes y carece de la mediocridad de la segunda, elogiada por el español José Castellón:

> «Juan P. Cerrado (Pedro Joaquín Cuadra Chamorro) tiene ese sentido de ternura que es gala de nuestro Emiliano Ramírez Angel: el novelista de la vida gris. Con singular maestría ha presentado una vida toda de amor y de dolor, y entre el tejido de esa novela surge como una rica flor la idea de que para ser felices es preciso observar una vida modesta, humilde» (8).

Gloriándose de ser el primero de haber *novelado* sobre elementos de la *vida ordinaria* del país, Cuadra Chamorro declaraba que *Entre dos filos,* la primera novela de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, «tenía mucho de *lo nacional* por su perspectiva y ambiente, tal como lo entendemos *nosotros*»; mas reconocía en sus ensayos novelísticos lo que era obvio en la de su colega y tocayo: un escaso mérito artístico (9). Significativamente, *Entre dos filos,* monumento de literatura *vieja* y *meritorio esfuerzo* de la misma, fue atacada por los integrantes del movimiento de vanguardia, gestor de la literatura *nueva* en el país; por algo concluye con ella, a nuestro parecer, la primera etapa del género en Nicaragua.

Después de *Entre dos filos* se desarrolló una novela más cercana a la realidad, con una conciencia definida de interpretarla a través de la intervención yanki *(Sangre en el trópico,* 1930, y *Los estrangulados,* 1933, de Hernán Robleto), la *guerra nacional* contra el esclavista William Walker *(El último filibustero,* 1933, del mismo Pedro Joaquín Chamorro Zelaya), Sandino *(A sangre y fuego,* 1935, de Alfredo Cautón), la guerra civil *(Sangre santa,* 1940, de Adolfo Calero Orozco) y lo regional *(Juan,* 1942, de Pedro Cabrera), por citar los títulos más estimables. Se gestaba, en otras palabras, una nueva etapa (10).

---

(8) *Enciclopedia nicaragüense.* Managua, Imprenta Nacional, 1932, p. 228.

(9) *Puntos de literatura...* Granada, El Centroamericano, 1932, pp. 50-51.

(10) A esta etapa puede vincularse la novela *El silencio* (1935), desarrollada en El Salvador, del nicaragüense Juan Felipe Toruño; sobre esta obra, Luis Alberto Sánchez, en su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Gredos, 1968, p. 438), escribe lo siguiente: «En *El silencio...* se refieren las andanzas de Evaristo Meneses, fugitivo político, a consecuencia de un atentado contra el presidente de su patria. El autor ataca los hábitos revolucionarios, para lo cual pinta vivamente numerosas costumbres locales, dentro

Más crónica que novela, *Sangre en el trópico* fue favorecida por el clima de su tiempo: cuando irrumpía en la narrativa hispanoamericana la denuncia —derivada de la conciencia social y la militancia política— y los ojos del mundo estaban sobre Nicaragua. Con esta *novela de la intervención yanki* —rezaba el subtítulo— Robleto se hizo famoso en el continente, prestigio que obtuvo menos por su logro novelístico que por el argumento de su obra. Como dijo Luis Bello, estaba llena «de verdad más que de literatura» (11). Partidarista (pelea con el bando liberal) y con fin de *novela rosa* (el sargento Cliffor Williams se casa con la indita que había violado), al menos «documenta los sufrimientos de los hombres, la violencia de la lucha y —lo más importante— la acción desvastadora de la naturaleza con sus enfermedades sociales», según uno de los más conocidos críticos hispanoamericanos (12).

Animado por el éxito de su primera novela, lanzada por la editorial Cenit de Madrid, Robleto siguió aprovechando temas americanos, exóticos para los ávidos lectores europeos: *Los estrangulados; el imperialismo yanki en Nicaragua, Una mujer en la selva* (el amor entre una mujer y un mono), dos crónicas de la revolución mexicana: *La mascota de Pancho Villa* (1934) y *Obregón, Toral y la madre Conchita,* y otras, originadas en gran parte de su excelente talento reporteril (13).

Por su lado, *Sangre santa,* más novela que crónica, vale por la experiencia vivida en esas páginas por Calero Orozco y no por su propia invención. A pesar de algunos diálogos muertos, tiene capítulos logrados (la batalla de Monkey Point, el encuentro entre Castrillo y Caracas, etc.). No es sólo un testimonio vívido de la guerra civil, sino que incorpora elementos sociales y políticos; su unidad reside en la evolución del carácter de Luis Castrillo, personaje central que es transformado por la guerra después de participar en ella y condenarla (14); se relee con gusto —sobre todo por su estilo bien definido por Pablo Antonio Cuadra: «llano, ameno, lineal e irónico»— y, hasta su aparición, fue la novela más nicaragüense y la de mayor calidad literaria.

Pero esta segunda etapa culmina con *Cosmapa* (1944), de José Román, *de facto* el primer novelista del país. Como era de esperarse,

---

de un modo romántico. No está demás advertir que *El silencio* a que alude la novela es el nombre de una propiedad rural.»

(11) *El Gráfico,* Managua, año V, núm. 217, 12 de octubre de 1930.

(12) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana.* 4.ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 88.

(13) Publicó ocho novelas —la última, *Y se hizo la luz* (México, Costa Amic, 1966)— y dejó cuatro inéditas. Por su lado, *Sangre en el trópico,* fue traducida al inglés, francés, alemán y polaco; y *Los estrangulados,* al alemán.

(14) Fidel Coloma: «Notas en torno al arte narrativo de Adolfo Calero Orozco *(Boletín de la Escuela de Ciencias de la Educación.* Managua, núm. 1, enero-junio, 1961, p. 62).

hizo época en los años cuarenta; por primera vez surgía una novela, un mundo narrativo, auténticamente nicaragüense. De inmediato se palpaba en su autor una voluntad definida y una conciencia absoluta: Nicaragua, en efecto, está presente en ella de diversas formas: en expresión y personajes, condiciones sociales y paisaje, estaciones y fauna, habla y folklore, de tal manera que ofrece un conjunto, un mosaico de *lo nicaragüense*. Por muy vago que sea este concepto, en *Cosmapa* encuentra una fuente viva, una prueba de su existencia.

Si reconocemos su mayor logro, también admitimos su máximo defecto: la falta de una estructuración vertebral. Manolo Cuadra fue uno de los que anotaron este punto al decir, no sin exageración, que sus capítulos carecían de «continuidad temática»: en este sentido, *Cosmapa* es frustrada. El mismo Manolo apuntaba la calidad de sus fragmentos al calificarla de «impresionante por la energía de sus trazos», de los cuales preferimos el elogio del banano, la muerte del mandador Lino Talavera Fornos, la descripción del invierno, el pleito de la cocinera Genoveva Cuaresma con el Maese Ubeda, el discurso de Victorino Huembes, y otros de menor altura.

Cosmapa se publicó dos años antes que *El señor presidente* y cinco que *El reino de este mundo*. Sin embargo, no abre ningún ciclo en la narrativa centroamericana; su concepción carece de proyección futura y es fácil afiliarla a la narrativa hispanoamericana que le antecedía: Gallegos, Rivera, etc. Es una novela *tradicional*. Todavía tiene héroe o individualidad superior (Nicolás Guerrero) e historia (el amor de Nicolás Guerrero y Juana Corrales, a quien rapta), cuya genealogía está sometida a la realidad y no viceversa —como en la novela moderna europea— y su narrador es olímpico: autoritario e infalible. Además tiene otras características de la novela *tradicional:* «Los sucesos se cuentan uno tras otro. El narrador estructura la situación del héroe, prepara el conflicto y conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta». El autor *presenta* el lugar y dirige los personajes, como todo narrador tradicional; se identifica con su héroe y crea unos cuantos caracteres: el maese Ubeda es el más perfilado.

Sin llegar a la denuncia, *Cosmapa* se desarrolla en una bananera del Pacífico, en el departamento de Chinandega, durante la *fiebre del banano* alrededor de 1940; a causa de la segunda guerra mundial, la bananera fracasa por la falta de transportes. Tal vez la ausencia de *militancia política* en el autor evitó que llegara a la denuncia social, como sucedía en las novelas *El tungsteno* (1931), del peruano César Vallejo, y en *Mamita Yunai* (1941), del costarricense Carlos Luis Fallas. En rigor, dentro del contexto de la novela hispanoamericana, la novela

de Román tiene un valor indiscutible: «la de adelantar el realismo costumbrista con notas de indudable verismo crítico» (15).

Posteriormente a *Cosmapa,* la novela no presenta mayores muestras de renovación sino hasta *Trágame tierra* (1969) —de Lizandro Chávez Alfaro— que inicia una tercera etapa y encabeza la verdadera novelística nicaragüense aún en formación. Con escasas excepciones, entre ellas *Ebano* (1954), de Alberto Ordóñez Argüello (16), y las narraciones de Rosario Aguilar (17), las obras aparecidas entre ambas fechas no pasaron de ser testimonios narrativos apreciables como *Almidón* (1945), diario de Manolo Cuadra y *El comandante* (1969), de Fernando Silva, o simples intentos novelísticos, como *Agustín Rivera* (1953), titulada honestamente «esbozo para una novela», y *El cielo no es azul,* de Emilio Quintana, que, con un marcado contenido social, no superan las crónicas de *Banano.*

Incluso la segunda obra de José Román, en la que empleó catorce años, no aporta nada nuevo al género. Se trata de *Los conquistadores,* una ambiciosa novela histórica sobre la conocida rebelión de los Contreras (18). Atraído por el carácter de este acontecimiento, quiso lograr algo monumental y grandioso, como para llevarlo a la pantalla. Pero sus dificultades intrínsecas anularon los resultados novelísticos.

Recreación histórica, *Los conquistadores* está construida impecablemente con técnicas no convencionales. La pasión de la *primera parte* desaparece en las otras dos y cae con frecuencia en el pintoresquismo y en cuadro de costumbre. Más novela que guión de cine, tiene la estructura de éstos, a pesar de su extensión. En *Los conquistadores* predomina el investigador, no el novelista; y es menos memorable la acción que sus episodios brutales y dramáticos: el asesinato del obispo Valdivieso y la muerte de Hernando, infaltables en una antología de la prosa narrativa centroamericana.

---

(15) Guillermo Ara: *La novela naturalista hispanoamericana.* Buenos Aires, Eudeba, 1965, página 96.

(16) Luis Gallego Valdés le dedica esta noticia en su artículo «Poesía, novela y cuento en Centroamérica» *(Cultura,* San Salvador, núm. 36, abril-mayo-junio 1965, p. 23): «Alberto Ordóñez Argüello en su novela *Ebano...* nos presenta al negro Ball Blue enamorado de Perla Morrison, linda gringuita, hija del superintendente de la Cukra Development Company. Ameno y dinámico relato, con variados incidentes en el ambiente de Bluefields, puerto de la costa atlántica.»

(17) Con un bien dotado poder de evocación y una prosa espontánea y cortada, Rosario Aguilar ha creado tres caracteres femeninos en *Primavera sonámbula* (1963), de profunda penetración psicológica y raíz kafkiana; *Quince barrotes de izquierda a derecha* (1965), más pretenciosa y menos lograda que la anterior, y *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), que revela su madurez y es ya novela. Arraigadamente femenina y más ubicada en la realidad nicaragüense, ésta última explota el conflicto de enfrentar lo normal a lo anormal y sitúa a la autora en la primera fila de la narrativa centroamericana.

(18) Al igual que Pizarro en el Perú, los Contreras —hijos del gobernador de Nicaragua, Rodrigo de Contreras— se alzaron contra la corona española que, al aplicar las *leyes nuevas* a mediados del siglo XVI, les había suprimido sus encomiendas.

Es con *Trágame tierra* (1969) que Nicaragua se incorpora a la corriente de la *nueva* narrativa hispanoamericana (19). Con una estructura lúcida y un lenguaje eficaz y denso, que se impone por la funcionalidad estilística de cada palabra y la conciencia poemática de cada página, da una visión de la realidad nicaragüense a través de sus dos personajes principales: Plutarco y Luciano Pineda, padre e hijo, respectivamente. Ambos protagonizan el enfrentamiento que ofrece la novela.

Plutarco, pequeño comerciante fluvial, «hombre de confianza» del general Estrella en 1912, y años atrás telegrafista en Juigalpa, se conforma con desempeñar su modesto oficio «en la intimidad de las haciendas»; acepta el *statu quo,* la intervención de los marinos y al mismo «jefe supremo»; desea para sus hijos «el orden y la comunión en el trabajo», cree en el canal y espera su construcción para vender «La Gloria», un terreno de su propiedad con «una legua de orilla» en la vega del río. En cambio, Luciano, el «ausente acusador» y «enemigo inseparable», desiste de estudiar en un instituto que, según sus padres, era «la educación y el ambiente en que debía formarse un hombre decente» y se marcha a trabajar a los minerales de Siuna.

Aborreciendo primero la humillación de vivir «entre un millón de cínicos que... habían aprendido a llamar con un cariñoso síncope al cínico mayor durante tantos años los había encarnecido dentro y fuera de sus casas» y luego la vergüenza de la historia patria, Luciano llega al convencimiento de que sólo «un hombre multiplicado en mil hombres» (Sandino) ha respetado su tierra tratando de *purificarnos.* Y para rematar: no quiere la paz establecida, aprende antes de abandonar el país «que existe una violencia destructora de la violencia» y niega la herencia de su padre: «las cosas no pueden ser como propones —le escribe—, ni siquiera tu maldito canal».

Con un aprovechamiento esencial de la historia de Nicaragua, sobre todo de la primera mitad del siglo XX, Chávez Alfaro expone este conflicto y su consecuencia: la participación de Luciano en una guerrilla que aniquilan. Basta señalar este aspecto para sostener que en *Trágame tierra* se da una concepción de la novela como denuncia. Lograda sorprendentemente, esta concepción determina la mayor parte de su contenido. Por tanto, es primordial. Pero no lo es menos la otra concepción: la de la novela como *universo lingüístico,* sin la

---

(19) Lo más perceptible de esta obra —que mereció quedar de finalista en el concurso de novela «Biblioteca Breve», de Seix Barral, en 1968— es su carácter *nuevo,* común a las otras premiadas en Barcelona, entre ellas *País portátil,* la novela que ganó el premio ese año, del venezolano Adriano González León. Quizá la formación del autor en México le haya preparado a escribir su obra desde esa perspectiva.

cual el autor no hubiera resuelto la forma con las excelencias artesanales de su prosa (20).

La mayoría de los personajes pertenece a las capas medias de los departamentos y sus elementos ideológicos son constatables con facilidad. Marcelo Barrantes reacciona de la misma manera que su compadre y amigo Plutarco Pineda, y comparte sus mismas culpas y sueños. Para él fue el general Mina quien, en 1907, le ordenó cinco mil copias de un texto manuscrito cuando tenía su humilde imprenta heredada en el barrio «El Infiernito», de Managua, orgullo de su pasado. También en conflicto generacional con su hijo César, aunque distinto del anterior, encuentra perversidad y frustración donde no la hay: supone que su hijo tiene relaciones con «La Viqui», un negro homosexual.

Durante la ausencia de Luciano, César lo suplanta como hijo en la familia Pineda, integrada por su madre (Jacinta) y dos hermanas: Amanda (embarazada de un sargento) y Yelba. Como hombre, trata de redimir a la familia en desgracia y es asesinado en una cantina, mientras a Luciano lo acribillan en una cárcel de Managua (la aviación) en un intento de fuga. Doloroso y pesimista, pero antecedente de una futura esperanza, es el final de *Trágame tierra:* «La muerte de los hijos —se explica en la portada de la primera edición— salda cuentas con el pasado y abre una nueva etapa en la vida nacional». Ambos, sin ser héroes, se salvan al cumplir sus destinos. No sucede lo mismo con «el poeta descalzo», personaje alegórico que representa al pueblo y en el cual pretendió reunir Chávez Alfaro, consiguiéndolo con elementos poéticos, los atributos del Coro que siempre ha simbolizado una colectividad.

Pasando a otro punto, no creemos que *Trágame tierra* incorpore a Centroamérica «a la gran novela hispanoamericana de hoy día», afirmación exagerada; lo único que incorpora es a Nicaragua y, geográficamente dentro del país, a la región del Atlántico: El Rama, Bluefields, Puerto Cabezas, la frontera Noreste, el río Escondido, etc., fuera de la Managua de los años cincuenta: cuando la entrada por la *carretera Norte* era «seca, tendida entre potreros secos» y el fondo de la aviación «un enorme corral de coches desenganchados». Y sólo

---

(20) La novela de Chávez Alfaro, en fin, sirve a la revolución y a la literatura. Véase la nota publicada en la revista mexicana *Tiempo* del 9 de noviembre de 1970, que hace una síntesis de su significado: «Es la historia... de lo que ha pasado en la casa familiar de los nicaragüenses... de los hechos —y de sus resultados morales y psicológicos—, que empalman la figura del general Sandino —que dividió, para bien, a los padres y los hijos de Nicaragua— con la figura actual del Frente Sandinista [de Liberación Nacional], ejecutor de la violencia que destruye la violencia, instrumento de vanguardia en la reconciliación revolucionaria de los hijos de Nicaragua.»

Nicaragua aparece configurada ampliamente: el Canal, Sandino, Somoza. Aunque en cierta medida lo tenga, no es posible hablar de carácter centroamericano en esta novela.

Por otra parte, consideramos que es la mejor obra en su género, si entendemos por *mejor* el más completo logro narrativo, la más consciente estructuración novelística y la más efectiva interpretación de la realidad nicaragüense (21). Esta, como se ha sugerido, se presenta en una profundidad y anchura superiores a las de *Cosmapa,* que era, antes de *Trágame tierra,* la *novela nicaragüense* por antonomasia, pretensión a la que había aspirado —de acuerdo con su subtítulo— la fallida *Entre dos filos.*

Para terminar, surgió luego *Tiempo de fulgor* (1970), de Sergio Ramírez, la segunda novela *nueva* de Nicaragua, que impresiona por una iluminación interior total, ausente en la de Chávez Alfaro. Al contrario de *Trágame tierra,* oscura con intención, la de Ramírez está llena de luz; de ahí el acierto de su título. Si aquélla tiene una prosa barroca que no llega fácilmente al *gran público,* la de ésta es clara, sobrecogedora y accesible a cualquier lector, no obstante el entretejimiento técnico de sus historias.

Tiempo de fulgor logra otra visión de la realidad nicaragüense al narrar la vida de una ciudad (León, en el siglo XIX) y varias historias entrelazadas con maestría: Glauco María Mendiola, casado con Aurora Contreras, cuyo hijo, Rosendito, se ahoga en el mar; Andrés Rosales, un joven enfermizo que llega a León a estudiar medicina y se hospeda en casa de las Contreras por un amigo común: el doctor Reyes; una pareja (Aurora y Andrés) que vive posteriormente en una playa olvidada frente al mar, y la monja sor María Teresa Lautoing, quien escribe la historia del hospital San Juan de Dios, fundado por la matrona doña Adoración Villalta, esposa del general Rosendo Mendiola, padres de Glauco María.

Incorporando muchos detalles de la vida nicaragüense de aquellos años, y aun escenas del pasado colonial, Ramírez supera la evocación y el cuadro de costumbres; el resultado de la novela, con su aporte original, apunta más alto. En *Tiempo de fulgor* no sólo hay personajes, sino clima permanente, apasionante, y mundo narrativo estructurado.

Leerla es un gozo, sobre todo por la poesía de que están cargadas sus descripciones; no hay capítulo que no esté equilibrado con su dosis poética, y este carácter confirma, fundido en el narrador, al poeta Sergio Ramírez. Sólo la aprovechada influencia de *Cien años de soledad* se nota en algunos capítulos menores que no llegan total-

---

(21) Esta opinión no anula otra: la que estima su título digno del repertorio de don José Manuel Pocaterra y don José María Pichardo.

mente al *pastiche.* Por lo demás, constituye el paso firme del cuento a la novela del autor —su partida de nacimiento como novelista— y una piedra más del edificio de la futura novelística nicaragüense.— *JORGE EDUARDO ARELLANO (Colonia «Ciudad de los Poetas», D-27-1.º-A. MADRID).*

PRESENCIA DE ESPAÑA EN LA LITERATURA POPULAR DEL NORTE ARGENTINO

El descubrimiento y colonización de América significa para el mundo la aparición de una nueva cultura, la cultura americana, distinta a la vez de la indígena y de la española.

A partir de 1492, el acontecer histórico americano continuó siendo distinto del hispánico, si bien acusando ambos un cierto paralelismo y unas claras conexiones e influencias. La presencia española en América, aunque no permita confundir los procesos históricos y culturales de ambos pueblos, saca a aquel continente de su radical extrañamiento, pues la cultura americana, que mediante aquel contacto se origina, quedará marcada con esa impronta esencial que es para ella el elemento hispano. La presencia española en América origina, mediante su contacto con lo autóctono americano, una nueva cultura que, por de pronto, puede calificarse de mestiza, y que es distinta de cada una de las dos originarias, si bien es notablemente más próxima y en relación más directa con la cultura hispana que con el mundo precolombino.

En efecto, América aportó a esta nueva cultura las notas originales procedentes del sustrato indígena, de la geografía y la historia, y de la propia psicología del criollo, en la que predominan la emocionalidad y la sensibilidad. Todo lo cual se manifiesta muy claramente, sobre todo en la literatura, tanto popular como culta. Sin embargo, los elementos fundamentales de la nueva cultura americana, cuales son la religión y la lengua, fueron aportados exclusivamente por España, de donde podemos afirmar que el elemento hispánico no es el elemento exclusivo de la cultura americana, pero sí el integrante fundamental. El nuevo hombre americano no es simplemente una prolongación del español, pero es, indudablemente, *un nuevo modo del español.*

España proyecta en América su propio *estilo* formado por los valores medievales y las nuevas corrientes del humanismo, la contrarre-

forma y el barroco. En este complejo cultural se encuentran las raíces de la vida americana, no sólo en sus manifestaciones cultas, sino, sobre todo, en sus expresiones populares.

Veremos a continuación cómo se reflejan en las manifestaciones literarias de los pueblos del norte argentino los principales aportes de la cultura hispánica.

CUENTOS

La mayor parte de los cuentos tradicionales del norte argentino son originarios del medievo español. Aún hoy, en algunos pueblos de Catamarca y Tucumán, los viejos los relatan en los velatorios: leyendas de santos, la interminable serie de «Pedro Urdimán o Urdemales», «La princesa encantada», «Juan sin Miedo», «La flor del Lirolay», «La suegra del diablo», y otros.

LEYENDAS

Las leyendas devotas y, en especial, las vidas de los santos traídas de España en libros o por tradición oral, sufrieron muchos cambios y mutaciones. Una de las más populares es la del «Guía Blanco», en Salta, que tiene su origen en la Edad Media. Se cuenta que en las romerías de Santiago, patrón de España, los romeros veían al Apóstol aparecerse como un caballero montado en un caballo blanco, que con su espada defendía a los cristianos contra los moros. Esta leyenda pasó a Santiago del Estero, y desde allí a Salta con esta versión: Cuando los arrieros se pierden en la cordillera se les aparece en ocasiones, especialmente en los momentos más graves, el «Guía Blanco», un caballero misterioso y mudo, eficaz mensajero de los poderes divinos a quien los cristianos devotos se encomiendan al verse en peligro.

También en las provincias norteñas hay una especie de conjuro o sortilegio que tiene su origen en una leyenda medieval recogida por Calderón en *La devoción de la Cruz*. He aquí el texto de Calderón:

Tierno infante era en los brazos
Del ama, cuando mi fiera
Condición, bárbara en todo,
Dio de sus rigores muestra;
Pues con sólo las encías,
No sin diabólica fuerza,
Partí el pecho de quien tuve

El dulce alimento: y ella
Del dolor desesperada,
Y de la cólera ciega,
En un pozo me arrojó,
Sin que ninguno supiera
De mí. Oyéndome reír,
Bajaron a él, y cuentan
Que estaba sobre las aguas
Y que con las manos tiernas
Tenía una cruz formada
Y sobre los labios puesta.

(17 - T.7, p. 55. Jor. I. Esc. III.)

Veamos ahora la versión que circula en las provincias argentinas con el nombre de «Oración de San Bartolomé»:

Niño malo como Bartolo
No nació ni nacerá:
Siete amas que lo criaron
Los pechos les cortó
Vino un viento malo
Y lo echó a las peñas de Tomé.
Jesús le decía:
Vuélvete, Bartolomé,
Te daré un don:
Que no te matará
Piedra ni rayo,
Ni morirá mujer de parto,
Ni criatura de espanto.
Quien rece esta oración
Tres días antes de la muerte,
Verá a la Virgen María.

LIBROS DE CABALLERIA

Los temas de los libros de caballería fueron muy difundidos por las provincias del norte agentino durante la época de la conquista y colonización, y luego se transmitieron oralmente de generación en generación, formándose muchas glosas y romances que recuerdan los personajes y las hazañas de los caballeros medievales.

Hasta hace poco tiempo, circulaba mucho por Tucumán el tema de la «Historia del Emperador Carlomagno», que narra las proezas de los doce pares de Francia, y la batalla de Oliveros contra Fierabrás, rey de Alejandría.

Sobre este tema surgieron en el pueblo muchísimas canciones. Una de las más conocidas es una glosa compuesta a partir de una copla amatoria, también de origen español:

Yo soy aquel sembrador
Que habita por las campañas,
Una vez entre cizañas
Sembré semillas de amor.

GLOSA

Guy de Bogoña hizo fama
En Roma y en la Turquía
Porque casarse quería
Con Floripe, noble dama.
A aquella prenda del alma,
Del jardín la mejor flor,
Con idolatrado amor
La buscó en aquel instante,
Y dijo a su pecho amante:
Yo soy ese sembrador.

Cuando el valiente Roldán
Hizo entrada en la Turquía,
Grandes hazañas hacía
El almirante Balán.
Como en mi pecho no están
Aquellas grandes hazañas,
Por prados y por montañas
Se oye la lamentación
Del hortelano de amor
Que habita por las campañas.

Ricartes de Normandía.
Partió como embajador
Y pasó el Río Elagor
Con un ciervo que le guía.
Así, pienso, vida mía,
Hacer por ti mil hazañas;
Andando en tierras paganas,
Yo por ti suspiraré;
Rosita eres, que planté
Una vez entre cizañas.

Cuando la pelea en Roma
Que Guy entre turcos formó,
Floripes se enamoró
Del Señor Guy de Bogoña;
Y ella dijo: «Yo soy mora,
Mas quiero la Religión;
Prefiero mi salvación

A ser mora cual mi padre,
Porque quiero deleitarme,
Sembré semillas de amor.

COPLAS Y GLOSAS

La copla tiene una profundísima dimensión humana. Refleja cabalmente la filosofía y la poesía del hombre del pueblo. Es una especie lírica, poesía para cantar, nacida en España y Portugal, y llevada a tierras americanas en forma oral y escrita. Solía difundirse, como las canciones y los romances, en pliegos sueltos, de donde se tomaban para ser transcritas, una y otra vez, con las presumibles modificaciones que les introducirían sus ocasionales transcriptores. Llegaban también, como es natural, en la memoria de los españoles y portugueses que desembarcaban en las nuevas tierras llevando, junto al genio de su raza, el tesoro inagotable de su cancionero.

Oralmente y por escrito, la copla cobró extraordinaria difusión atravesando Latinoamérica de un extremo a otro.

Existen coplas genuinamente americanas, y su filiación no resulta extremadamente difícil, ya que todas ellas están salpicadas de palabras indígenas, como, por ejemplo, ésta, recogida en una apartada comarca del norte argentino:

En la punta de aquel cerro
triste murió mi guagüita;
si no me cree el señorito,
aquí traigo la ojotita.

Sin embargo, la gran mayoría de las coplas recogidas en América tienen, sin duda, un origen hispánico. Modificadas buena parte de ellas, adaptadas a nuestro medio, y con giros, palabras y expresiones de estilo americano, es posible, casi siempre, rastrear sus orígenes hasta dar con la copla madre de raíz peninsular.

He aquí dos coplas, una recogida en la Argentina y otra en Santo Domingo, que se inician con versos generadores:

Cuando salí de mi tierra
de nadie me despedí,
las piedras lloraron sangre
y el sol no quiso salir.

Cuando yo salí de casa
a nadie le dije
adiós,
y fui como aquella peña
que en el mar se confundió.

Es probable que estas dos coplas americanas tengan su origen en ésta otra española:

Cuando salí de Madrid
hasta las piedras lloraban
porque me dejaba allí
lo que yo más adoraba.

Entre la copla americana y la española existen características diferenciales. La peninsular florece en un medio penetrado de principios teológicos y filosóficos, en un ambiente en el que la literatura parece una forma natural de la expresión corriente, en un pueblo que maneja su idioma opulento con facilidad y donaire, se reviste de una forma elegante, cuidada, como si estuviera compuesta teniendo en vista la gracia de la elocución y el primor del estilo.

La copla americana, en cambio, es torrente lírico, impulso emocional, que sacrifica a la intensidad del canto, la pulcritud de una forma pulida. Esta modalidad de la copla responde, a nuestro modo de ver, al temperamento del hombre americano, impetuoso, áspero, improvisador, providencialista y descreído de las formas que ciñen y enclaustran la libre manifestación del espíritu.

En Tucumán hay muchos cantares alegóricos al estilo de los poetas españoles de los siglos VI y VII. Veamos como ejemplo esta glosa construida al estilo del marqués de Santillana o Nicolás Núñez:

Vino la Cavilación
La Pena y el Sentimiento
A preguntarle al Tormento
Dónde estará la Alegría.
Dijo la Melancolía:
Ayer mandé al Pensamiento

Vivían en una casa
El Disgusto con la Muerte
Donde se hallaba la Suerte
Vecina de la Desgracia.
Un fuerte calor que abrasa
Le llaman Contradicción;
Por eso es que el corazón
Tiene aldabas de va y viene;
Sale a pasear cuando quiere
A casa de la Intención.

Hay un pueblo de Firmeza
Junto al río de la Ausencia
Y por allí la Dolencia
Va en busca de la Tristeza.

El Tormento con su fuerza
Busca la Sabiduría,
Hasta que el Placer un día
Llegó a casa del...

En las provincias norteñas han circulado muchas glosas que tienen por base oraciones piadosas. En Tucumán hay una muy difundida con el Ave María.

En la Rioja es tradicional una copla tenida como adivinanza, cuya fuente remota es el romance viejo del prisionero:

Quién pudiera comer uvas
y refrescos de Granada,
y comerse limas verdes
adentro de la empanada.

Son también muy difundidas las múltiples versiones del romance del Enamorado y la Muerte:

Anoche soñaba yo
sueño de mucha alegría
Soñaba que te abrazaba.
que en tus brazos me moría.

Estos versos del romance viejo de «La queja de Doña Urraca», dieron origen a una copla jujeña:

Y este mi cuerpo daría
a quien bien se me antojara,
a los moros por dinero
y a los cristianos por gracia.

Y la copla:

Un besito y un abrazo
a cualquiera se le da:
al rico, por su dinero,
al pobre, por caridad.

Dentro de Jujuy también ha circulado mucho esta otra copla:

Cuando la paloma llora,
y ausente está de su dueño,
quiere dormir y no puede
porque el amor vence al sueño.

El origen de esta copla lo encontramos en un villancico del siglo XV:

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

Hay una copla muy difundida por Tucumán, con muchísimas variantes, que tiene su origen en unos versos del poeta madrileño Juan Alvarez Gato (1440-1509). La copla española dice así:

En esta vida prestada
Do bien obrar es la llave,
aquel que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada.

Y aquí las variantes argentinas:

En esta vida emprestada
el buen vivir es la llave.
Aquel que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada.

En esta vida emprestada
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe,
y el que no, no sabe nada.

Sobre este tema, de profunda sabiduría popular, hay una glosa que recorrió América desde Puerto Rico hasta Tucumán, y que Juan Alfonso Carrizo recogió en *La Rioja* como se transcribe:

¿Qué se hicieron de Sansón
las fuerzas que en sí mantuvo,
y la belleza que tuvo
aquel soberbio Absalón?
¿La ciencia de Salomón
no es de todos alabada?
¿dónde está depositada?
¿qué se hizo? Ya no parece.
Luego nada permanece
en esta vida emprestada.

De Aristóteles la ciencia,
del gran Platón el saber
¿qué es lo que ha venido a ser?
pura apariencia, apariencia.
Sólo en Dios hay suficiencia,

sólo Dios todo lo sabe,
nadie en el mundo se alabe,
ignorante de su fin:
así lo hace Agustín
que es de la ciencia la llave.

Todos los sabios quisieron
ser grandes en el saber.
Que lo fueron, no hay qué hacer
según ellos se creyeron.
Quizá muchos se perdieron
por no ir en segura nave;
camino inseguro y grave
si en Dios no fundan su ciencia,
pues me dice la experiencia:
quien sabe salvarse sabe.

Si no se apoya el saber
en la tranquila conciencia
de nada sirve la ciencia
condenada a perecer.
Sólo el que sabe obtener
por una vida arreglada
un asiento en la morada
de la celestial Sión
sabe más que Salomón,
y el que no, no sabe nada.

Muy difundida en Salta es esta copla de origen hispánico:

Una casa sin mujer
es gente sin capitán;
Sin mujeres el placer
es como mesa sin pan.

La fuente de esta copla está en unos versos que Bartolomé de Torres Naharro incluye en su *Comedia Jacinta:*

La gente sin capitán
es la casa sin mujer,
y sin ella es el placer
como la mesa sin pan.

En la Quebrada de Humahuaca circula mucho esta otra:

Nunca puede la pasión
ser secreta siendo larga,
porque en los ojos descarga
sus ñublos el corazón.

Hay una copla catamarqueña que es casi transcripción de la que Cervantes coloca en el capítulo XXIV de la segunda parte del *Quijote:*

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dineros
no fuera en verdad.

Y la versión americana:

A la guerra me lleva
la necesidad;
si tuviera dinero
no fuera en verdad.

En *El desprecio agradecido,* Lope de Vega coloca esta copla:

Aprended, flores, de mí
Lo que va de ayer a hoy.
Que ayer maravilla fui
Y hoy sombra mía aún ni soy.

Estos versos se difundieron rápidamente por la provincia argentina de La Rioja, con esta variante:

Escarmiente amor en mí
lo que va de ayer a hoy.
Ayer querida me vi,
hoy aborrecida soy.

En lo más profundo del alma americana sigue viviendo aún el espíritu de la España de los siglos XV y XVI, que se proyecta a través de las expresiones populares más auténticas, desde las más sencillas costumbres domésticas hasta ese gran poema de la vida, universo de símbolos animados, dinámicos y gesticulantes que es el cancionero popular.—*CARMEN VALDERREY (Núñez Morgado, 9. MADRID-16.)*

ESTUDIO SOBRE «DIVINAS PALABRAS»

> «No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente.»
>
> GABRIEL GARCIA MARQUEZ (1)

El matemático encuadre del índice de *Divinas palabras* (cinco escenas en primera y tercera jornada, y diez en la segunda) nos engaña por su perfección, a la que nos tiene acostumbrado Valle-Inclán; quince escenas también en *Luces de Bohemia;* seis escenas, cada una de las tres jornadas de *Romance de lobos.* Digo nos engaña, porque la primera escena queda, al ser enumerada y encuadrar con la armonía matemática del total, como una más, cuando en verdad debería ser «Prólogo», o «Apostillón», como en *Farsa y licencia de la reina castiza.*

En esta escena «prólogo» no sólo introducción a la obra, sino un directo desafío a las más sagradas convicciones y emociones del auditorio o del lector. «Con la verdad quieres levantar una duda», le dice Pedro Gailo a Lucero, y éste, sin perder su jactancioso cinismo, le responde sarcásticamente: «Me has conocido el pecado» (p. 18). Pero no *duda* unamunesca de las que *alimentan la fe,* sino duda que quiebra las simientes. Esta es la intención de Valle-Inclán; se va a reír de nosotros en las siguientes escenas, sus carcajadas irán demoliendo la firmeza de nuestro más íntimo ser, pero antes nos desafía, convencido de su superioridad.

Esta primera escena es perfecta acústica y visualmente, y comprendiéndola bien ayuda muchísimo a entender toda la obra en sí. La escena está completamente dividida en dos imágenes opuestas, llenas y recargadas de significado, en una perfecta compenetración de figuras, decorados y diálogo. A un lado, la iglesia de San Clemente, «sobre la cruz de dos caminos», no el cruce, sino *la cruz,* que será mencionada frecuentemente a lo largo de la obra, sea en momentos ridículos solemnizados, o solemnes ridiculizados. En la escena segunda de la jornada tercera, por ejemplo, Mari-Gaila y la Tátula conciertan la cita para el segundo adulterio «bajo la pompa de la higuera donde abre los brazos el espantapájaros: Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas» (p. 113); en los plantos, las mujeres tendrán los brazos en cruz, y al tirarse Pedro Gailo de la torre, también.

---

(1) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad* (p. 327). Editorial Sudamericana, publicado por EDHASA, Barcelona, 1969.

En el pórtico románico, el sacristán, «un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas», apaga los cirios; el nombre del sacristán es Pedro del Reino, aunque le conocen por Pedro Gailo. Nombre, como muchos otros, muy significativo.

Risco nos dice «la intensa preocupación estilística de Valle-Inclán le llevaba a dar siempre gran importancia a los nombres de los personajes y de lugar, así como a los títulos de nobleza. Era preciso que todos tuviesen una musicalidad a la vez decorativa y expresiva, un marcado poder evocador, una posibilidad de resonancias variadas: de orden histórico, literario, artístico, geográfico, social, etc. En este aspecto es uno de los escritores que más se han esforzado en colmar de sentido a los de por sí tan vacíos y arbitrarios nombres propios» (2), ofreciendo a continuación una extensa lista, entre la que no aparece ninguno de los personajes de *Divinas palabras.*

Pedro es el nombre del *inclemente* sacristán de San Clemente. En *Sonata de primavera,* el Marqués de Bradomín recuerda: «Estábamos a las puertas del colegio Clementino. Ocurría esto en los felices tiempos del papa-rey, y el colegio Clementino conservaba todas sus prerráticas, sus fueros y sus rentas» (p. 20), y luego hablará en la página 46 de los «graves teólogos del colegio Clementino» (3). Pedro guarda las llaves del templo, su apellido, Reino, sus dos hermanas, *Marica* del Reino y *Juana* Reina. «Pedro Gailo, el sacristán, en sus papeles es Pedro del Reino», dice la Tátula (p. 30). Pedro del Reino: «Mi reino no es de este mundo» (San Juan, cap. XVIII, v. 36). En la escena segunda de la jornada segunda, Miguelín pregunta a Mari-Gaila: «¿Pues no abandonaste el palacio del rey?», y ésta contesta: «Abandoné mi casa, donde era reina». El apellido Reino, pues, ni fue escogido al azar ni se le puede dejar de considerar, son demasiadas las cosas que evoca. Más aún, viendo que la gente le llama Pedro Gailo. Su hermana Marica le dirá en la escena cuarta, jornada segunda: «¡Ay hermano mío, otro tiempo tan gallo, y ahora te dejas así picar la cresta!» (p. 68). Gailo podría asociarse con *gallego,* empeñados en la imagen de Galicia, pero viendo esta imagen del *gallo* y, sobre todo, a la luz del muy revelador conjuro de la escena octava, de la misma jornada: «¡A las cuatro, el canto del gallo!» (p. 90), unido a Pedro, y todo lo que en *Divinas palabras* evoca «llaves», «iglesia», «reino», viviendo como vive en el «palacio del rey» (p. 54), no puede uno menos que asociar Pedro Gailo con aquel otro Pedro, que negó a Cristo tres veces antes que cantase el gallo.

---

(2) Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán* (p. 256). Biblioteca Hispánica. Editorial Credos. Madrid, 1966.

(3) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de primavera.* Memorias del Marqués de Bradomín, volumen V (pp. 22 y 46). Opera Omnia. Madrid, 1933.

La mujer del sacristán se llama Mari, y la hija, Simoñina. «Nacida de los dos», añade Valle-Inclán en el reparto (p. 9). Mari-Gaila es «blanca y rubia» (blanca y amarilla es la bandera pontificia); así tendrá tanto poder evocativo (no simbolismo), el que a continuación, Mari-Gaila, ante el cadáver de Juana Reina, madre de Laureano, el idiota, «el hijo de su pecado» (p. 52), grite: «¡Ay cuñada, por *cismas* te departiste de tus familias!... ¡Ay cuñada, te movían lenguas anabolenas!» (página 31). Y Simoñina, la «nacida de los dos», tiene el nombre del padre y del apóstol Pedro, antes de ser así bautizado por Jesucristo, Simón: «Y yo te digo que tú eres Pedro, y que sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; y las puertas o poder del infierno no prevalecerán contra ella» (San Mateo, cap. XVI, v. 18). Valle-Inclán describe a Simoñina diciendo «abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan» («tierna», «blanca», «redonda como una luna», «carne», «cuerpo», «alimento», «pan», como la Eucaristía).

Pero volvamos al prólogo y concentremos nuestra atención en la otra parte del escenario; enfrente de la iglesia, donde los farandules «viniéronse a poner en el camino, mirando al altar» (p. 13). Opuesto al portal de la iglesia, «mirando al altar», ofendiendo a Pedro y desafiando con su presencia, hay «torcida gente. La peor ley», según el sacristán. Sin embargo, estos en sí, recortados en la distancia, nos los presenta Valle-Inclán diciendo «pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella triste y esbelta..., toquillón azul», rompiendo el encanto evocador de la Sagrada Familia, con un simple «el hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda...». El nombre del farandul, «Lucero» (Príncipe de las tinieblas), y el de ella, que podía ser «Dolores», será «Poca-Pena»: «a esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena...» (página 14). El nombre del hombre también cambia, aquí será Lucero, y luego será «Séptimo Miau», aquí «saca chispas del yesquero» (p. 15), y cuando aparece en la escena segunda con su otro nombre, también «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», y más adelante un específico «fuego».

Complementando esta confrontación plástica, acústicamente, la rápida discusión entre la pareja, y de Pedro Gailo con Lucero, a forma de «letanía». Las primeras palabras hacen reaccionar al auditorio, o lector, contra Lucero; sin embargo, a éste poco le importa, continuará más y más; proyecta abandonar al hijo «de noche»; no le importa no ser el verdadero padre: «Pon que no lo sea»; cínico ante el dolor de la madre, «haremos otro»; pega en la boca a Poca Pena, y ante la sangre y llanto de la mujer «tose con sorna»; sin temor de Dios, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta»; orgulloso de ser llama-

do «descomulgado», «¡A mucha honra!»; contento de no ir a la iglesia, «¡Veinte años llevo sin entrar en la iglesia!»; se titula «amigo del diablo», «Somos compadres»; se ríe de la justicia divina, «No temo esa hora» (pp. 14-16).

Cortan la desencadenada discusión «unas viejas con mantilla» que, supersticiosas, salen de la iglesia portando agua bendita con la que «van regando sobre las sepulturas», entre ellas la hermana del sacristán, Juana la Reina, con su hijo Laureano, «un enano hidrocéfalo», y ella, que no pudo recibir a Dios, pregunta: «¿Cómo no disteis la comunión en la misa?», a lo que responde Pedro: «No había partículas en el copón» (p. 16). O sea que Dios no está en el sagrario; se llenan, pues, de significado las palabras de Lucero, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta».

Enfrente de Lucero, pregunta Pedro Gailo por su sobrino, diciendo: «El alumbra algún conocimiento, hermana mía» (p. 17).

El sarcasmo de Lucero le lleva a desafiar a Pedro, con la ayuda de Coimbra, la perra «poseída», anunciándole el adulterio de la esposa.

La familia se pone en camino, «se desconsuela el niño en brazos de la madre», ésta vuelve a sus súplicas y Lucero, que continúa en su jactancia, «carga a la espalda la jaula del Pájaro Sabio» (p. 19) y en la jaula leemos: «Dorada bajo el Sol, es Alcázar de la Ilusión» (p. 20). «¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!», escribió Valle-Inclán en su *Sonata de otoño* (4). El pájaro ha enfermado y «se niega a comer», a lo que Lucero contesta: «Coimbra, ¿dónde encontraremos otro? ¿Te parece pedírselo al compadre Satanás?» (p. 20). El nuevo pájaro, que nos traiga con su canto la esperanza, nos lo entregará Satanás. Y así concluye esta escena, donde una vez que conmueve todo y nos desafía, nos ofrece las puertas del infierno como solución sarcástica, y así nos introduce en la obra, donde estos dos personajes tan opuestos, Pedro Gailo y Séptimo Miau o Lucero, acabarán, como ya veremos, confundidos.

La postura elevada de Valle-Inclán con respecto a sus personajes, su perspectiva, la distancia con que mira la realidad, nos la deforma de tal manera, que esto trae como consecuencia, por un lado, el que no caiga en vulgar parodia, pero, por otro, el que con frecuencia no se le entienda. Y esto, en mi opinión, creo que es lo que a muchos les ha ocurrido con *Divinas palabras,* que dejándose llevar por el subtítulo «Tragicomedia de aldea», o por el final, o por los mendigos, han intentado salir de su perplejidad, o apuntando hacia Galicia, o concentrándose en el final, olvidando muchas otras situaciones religiosas, tocadas sacrílegamente por Valle-Inclán, o estudiando la miseria humana.

(4) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Otoño,* vol. VII.

No oyendo éstos la gran carcajada de Valle-Inclán, quien se ríe del bien y del mal, porque para él, desde su posición elevada, todo le parece uno, mientras que aquí abajo nosotros insistimos en la diferencia, y Unamuno andaba partiéndose el alma, queriéndonosla reflejar en su obra *La tía Tula.*

Unamuno se ahonda en sí mismo, y quiere ver el sí y el no que nos gobierna, como nos confiesa en el prólogo de *La tía Tula* (5). Valle-Inclán, desde allá arriba ve el mal y el bien una misma cosa. El inclemente sacristán, que cuida y posee las llaves del templo de San Clemente, entrará en conflicto con el compadre del Diablo, orgulloso de su maldad cuando Pedro le tacha de «Descomulgado» (p. 15), y a Miguelín le dice, jactándose, que viene del presidio de Ceuta, «la flor de España» (p. 27). Séptimo Miau es el nombre del farandul; Miau nos trae a la cabeza «gato» y Séptimo, las siete vidas de un gato (porque en España son siete, no nueve, como en Inglaterra). Y Pedro Gailo, el sacristán, en la última escena de la obra, desde el alero, «se tira de cabeza». Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte, para alzarse de pronto y trasponer la puerta de la iglesia, mientras que una voz dice: «¡Tiene siete vidas!» (p. 134). Como Séptimo Miau. Gran sarcasmo el integrar estas dos imágenes en una misma. Creo que no podemos ignorar el que estos dos protagonistas, opuestos a lo largo de la obra, queden entrelazados por esta frase, y no podemos decir que sea casual.

Volviendo ahora a *La tía Tula,* veamos lo que escribe Unamuno, «desdoblándose en sus caracteres». Tula y Ramiro discuten uno de los momentos más dramáticos de la novela; comienza la matriarcal Tula (página 156):

> —... ¿Te acuerdas de lo de aquel bárbaro de Pascualón el guarda de tu cortijo de Majadalaprieta?
>
> —¿Qué? ¿Aquello que comentamos de la insensibilidad con que recibió la muerte de su hijo...?
>
> —Sí.
>
> —¿Y qué tiene que ver esto con aquello? Por Dios, Tula...
>
> —Que a mí aquello me llegó al fondo del alma, me hirió profundamente y quise averiguar la raíz del mal...
>
> —Tu manía de siempre...
>
> —Sí, ya me decía el pobre tío que yo era como Eva, empeñada en conocer la ciencia del bien y del mal.
>
> —¿Y averiguaste?
>
> —Que a aquel... hombre...
>
> —¿Ibas a decir...?
>
> —Que a aquel hombre, digo, le estorbaba el niño para más cómodamente disponer de su mujer...

(5) Miguel de Unamuno: *La tía Tula* (p. 15). Renacimiento, San Marcos, 42. Madrid, 1921.

Ahora, inmediatamente, fijémonos en la conversación de Lucero (Séptimo Miau) y Poca-Pena, con que abre Valle-Inclán *Divinas palabras* (páginas 14-15):

Lucero: —Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo.
Poca-Pena: —¡Casta de mal padre!
Lucero: —Pon que no lo sea.
Poca-Pena: —Tú mismo eres a titularte de cabra.
Lucero: —Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala leche.
Poca-Pena: —¿Qué estás ideando? ¡No te pido correspondencia para mí, te pido que tengas entrañas de padre!
Lucero: —¡Porque las tengo!
Poca-Pena: —Si el hijo me desaparece, o se muere, por tus malas artes, te hundo esta navaja en el costado. ¡Lucero, no me dejes sin hijo!
Lucero: —Haremos otro.
Poca-Pena: —¡Ten caridad, Lucero!
Lucero: —Cambia la tocata.

Los dos episodios tocan el mismo incidente dramático; en Unamuno, nos duele, o mejor nos dolemos todos con Tula, y Unamuno. En *Divinas palabras,* nos hiere, mientras que Lucero se jacta y ríe de nosotros, y con él, Valle-Inclán.

Unamuno bautiza a «la gran tía maternal», a «la madre virgen», con el nombre de Tula (Gertrudis), y a su hermana, Rosa. Y Valle-Inclán, a la vieja celestina, encubridora de las relaciones de Séptimo Miau con Mari-Gaila, la bautiza Rosa la Tátula.

Para mí, la interrelación de las dos obras es evidente. Y es muy relevante lo que nos dice Risco (6): «... es curioso que nunca se haya prestado atención a lo que en la literatura esperpéntica hay de caricatura de muchas de las preocupaciones predilectas de los hombres del 98». Y cita dos veces en su libro la frase siguiente de la escena duodécima de *Luces de Bohemia,* en la conversación entre Don Latino y Max: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (7). Ofreciendo también varios ejemplos en los que Valle-Inclán ha invertido la revalorización del paisaje castellano, en la que estaban empeñados los hombres del 98. Añadiendo Risco: «También se opone a los propósitos excesivamente ideológicos a que los mismos sometían la literatura, etc. No obstante mantenía muchos puntos de contacto con

(6) Véase 2 (p. 108).
(7) Ramón del Valle-Inclán: *Luces de Bohemia* (p. 106). Colección Austral, núm. 1307. Espasa-Calpe, 1968.

ellos, es verdad, pero por la misma razón podía convertirse a veces en su más incisiva conciencia irónica.»

Sí, esto fue lo que hizo en *Divinas palabras,* reírse sin piedad de Unamuno, de nosotros, y de todo lo religioso y humano de lo más hondo de nuestro ser.

Se me argumentará que habiendo sido escritas ambas en 1920 y no habiendo sido impresa *La tía Tula* hasta 1921, mi teoría es imposible y todo mera casualidad; sin embargo, se tienen noticias de que esta novela bullía en la cabeza de Unamuno desde el año 1902, como así le comunicaba a su amigo el poeta catalán Juan Maragall en carta de 3 de noviembre de 1902 (8).

Los escritores del 98 remozan la literatura del Siglo de Oro, sus temas y valores recobran vitalidad y sentido.

---

(8) Miguel de Unamuno: *Obras completas,* IX (p. 31). Edición y notas de Manuel García Blanco. Afrodisio Aguado, S. A., Editores. Madrid, 1958.

También comunicaba su futura novela a otro poeta catalán, Eduardo Marquina, en 1905. Y en carta de 15 de enero de 1921, Unamuno le decía a José María de Cossío que le dijese a su hermano Francisco, que había «empezado a corregir las pruebas de mi novela *La tía Tula,* muy ampliada, corregida, enriquecida e intensificada desde que él la leyó». Así, pues, había dado a leer su novela con anterioridad, y de aquí se puede asumir llegase en parte a oídos de Valle-Inclán, por esto es por lo que considero muy importante lo que Unamuno escribe en un artículo dedicado a la Condesa de Pardo Bazán en 1921: «... le presentaba yo siempre el problema por el lado de la maternidad, a lo que ella me contestaba que se sentía un poco pagana. A cuyo propósito recuerdo cuando hace ya años le hablé del asunto, y argumento que he desarrollado luego en mi última novela *La tía Tula* y lo que de ello me dijo y la discusión de etnología feminista o de feminismo etnológico en que con tal motivo nos enzarzamos. Claro está que doña Emilia no cayó en la sandez de decirme —ni podía caer ella— que esa tía Tula de mi novela está al margen de la vida...» (tomo X, *Obras completas,* de Unamuno [p. 485]. «Recuerdos personales de doña Emilia», publicado en *Nuevo Mundo,* Madrid, 27 de mayo de 1921).

No, Emilia Pardo Bazán no cayó en tal sandez, pero sí quizá le pareciese «muy típico de Unamuno», y no dejándose llevar por la emoción del vasco, le respondía con un sonriente «yo me siento muy pagana». Y si la conversación que nos cuenta Unamuno ocurrió varios años antes de 1921, pudo así muy fácilmente llegar lo dramático de su novela entre bromas a Valle-Inclán, a través de doña Emilia. Sobre todo si tenemos en cuenta la relación entre la Pardo Bazán y Valle. Fernández Almagro, en la página 35 de *Vida y literatura de Valle-Inclán* (Taurus Ediciones, Madrid, 1966), nos dice que entre los primeros libros que lee Valle le impresionan dos novelas de Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza.* Gallegos ambos escritores, compartieron sus vidas mayormente entre Galicia y Madrid. La Pardo Bazán fue «la primera socia de número del Ateneo de Madrid, la primera presidenta de la sección de literatura de la docta casa, la primera profesora de estudios superiores en el mismo Ateneo...» (p. 1441, Enciclopedia Universal Ilustrada, XLI. Espasa-Calpe, 1920). En el Ateneo matritense tenía su tertulia también Valle-Inclán.

Y como colofón de estas afinidades, encuentro muy interesante el hecho de que el periodista y político Julio Burell, durante su época de ministro de Instrucción Pública, crease dos trabajos que no existían ex profeso para ambos escritores. Al volver Valle de su visita a los campos de batalla europeos, Burell crea la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid; y en mayo de 1916, la cátedra de Literaturas Neolatinas en la Facultad de Filosofía y Letras (curso de doctorado) de la Universidad de Madrid, destinada para Emilia Pardo Bazán (p. 161, Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán).* Valle sólo duró un año en el trabajo, pero al escribir Unamuno en mayo de 1921 sobre la Pardo Bazán y decir «cuando hace ya años», no hay duda que debió ser por esta época; así que los tan anunciados proyectos de Unamuno pudieron muy fácilmente llegar a Valle a través de su paisana o por amigos comunes, viviendo ambos como vivían casi en los mismos círculos.

Entre los temas del Siglo de Oro sobresalía el del honor. Aunque en la mayoría de los dramas se polarizará este honor más visiblemente desde el ángulo *adúltero* y sus implicaciones, en realidad vivía dentro del drama por derecho propio, porque, como dice Ortega y Gasset, «durante la Edad Media las relaciones entre los hombres descansaban en el principio de fidelidad, radicado a su vez en el del honor» (9).

Ciertamente que el tema del *honor* no había sido repudiado desde el Siglo de Oro en las letras españolas, pero sí habíasele intentado dejar en el tintero o en la distancia. Pedro Alarcón, o por escrúpulos morales, o para evitar otro tipo de obra, crea el malentendido del molinero en *El sombrero de tres picos,* así la forzosa limpieza del honor manchado puede ser abandonada y el público aceptarlo, porque «los españoles nunca se *escandalizaron* del tema del adulterio. Para un español lo escandaloso es que ese tema, que es grave, pueda tomarse en broma» (10). Sin embargo, ¿qué ocurre en *Divinas palabras?* No una, sino dos veces, comete adulterio Mari-Gaila; la segunda vez es apresada en el acto de cometerlo y, sin embargo, a pesar de que Pedro Gailo sabe bien su deber: «¡He de vengar mi honra!» (p. 76), todo quedará ahogado en la gran risa de Valle. Porque aunque Vicente Gaos dice en la misma página «en la literatura española hay adúlteras, pero siempre en obras serias», Valle-Inclán «hizo de todo muy seriamente una gran farsa» (11).

Y Valle llega más lejos, pues tras el adulterio cometido por Mari-Gaila, al marido se le ocurre corresponderle con la misma moneda, cometiéndolo con la hija: «¡Era buena burla acostarnos los dos!», «Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente». Y no queda todo en hablar, que Simoñina, «la hija, abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan», le dirá «y no me pellizque las piernas» (pp. 80-81).

Divinas palabras, pues, es la gran carcajada de Valle-Inclán, de el Trasgo Cabrío, de Lucero o Séptimo Miau, a los problemas y las angustias del 98; a la persona Unamuno, o a sus escritos, pues en ellos Unamuno se desdobla. Y más aún, es la gran carcajada de Valle-Inclán, a nosotros todos, seamos público o lectores, porque en términos generales, compartimos muchos de los principios de Unamuno.

---

(9) José Ortega y Gasset: *Notas* (p. 147). «Ideas de los castillos: honor y contrato». Edición Julián Marías. Biblioteca Anaya, núm. 53. Salamanca, 1967.

(10) Vicente Gaos: *Temas y problemas de literatura española* (p. 193). «Técnica y estilo de 'El sombrero de tres picos'». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1959.

(11) Pedro Salinas: *Literatura española siglo XX* (p. 118). «Valle-Inclán, visto por sus coetáneos». (Recortes de prensa tras su muerte, 5 de enero de 1936.) Alianza Editorial. Madrid, 1970.

En la escena segunda muere Juana la Reina, en la séptima escena de la segunda jornada muere Laureano, «los pies descalzos» de Juana «son de cera» (p. 22), las «manos infantiles» de Laureano «de cera» (p. 87), y antes de la muerte de ambos aparecerán animales propicios para el sacrificio: «novillos y un cordero».

Mientras Juana la Reina recibe de la Tátula «consejos de vieja prudente y doctora», un chalán de perfil «romano» da voces para que se aparten del paso de los «novillos», «los juvencos del monte, berrendos en negro, desfilan en una nube de polvo» (p. 21); en seguida Juana morirá en el camino, en medio del delirio, oprimiéndose los flancos, porque «Un gato —le dice— come en el propio lugar del pecado» (p. 22).

Durante la borrachera general en la que moría Laureano «un matrimonio de dos viejos, y una niña blanca con hábito morado reparten la cena. Rosquillas, vino y un pañuelo con guindas. La niña, estática, parece una figura de cera entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de una Adoración» (p. 85). «Con su hábito morado y sus manos de cera, parece una virgen mártir...» Mientras que los otros siguen emborrachando a Laureano, que va muriendo «con la boca cada vez más torcida, araña la colcha..., y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse», vemos que «la niña y los viejos guardan una actitud cristiana, recogidos tras la llama del hogar» (p. 87), y al fin morirá Laureano, mientras que Mari-Gaila se entrega a Séptimo Miau. Pero esta «virgen mártir» apareció ya antes, en la escena segunda de la jornada segunda, cuando los «mendigos, negros y holgones» reían «tumbados a la sombra de los árboles» y Mari-Gaila preguntaba interesada por Séptimo Miau, amistad que llevará a la muerte de Laureano, por descuido. «Por la carretera, una niña con hábito nazareno, conduce un cordero encintado, sonriendo extática entre la pareja de sus padres, dos aldeanos viejos» (p. 55).

Así, pues, «novillos» y «cordero» se anticipan a la muerte, y animales muy diferentes aparecerán para «gozarse» tras la muerte, o para indignificarla; sobre la cabeza muerta del idiota «Las moscas del ganado acudían a picar en ella» (p. 88) y luego acudirán los puercos a «la querencia del carretón» y Laureano será «¡Devorado de los bacurinos!», «Cara y manos le comieron los cerdos» (p. 101).

«Los aldeanos del velorio —capas y mantillas— beben aguardiente al abrigo de la iglesia» (p. 38), van a enterrar a Juana la Reina, al final de la primera jornada. «El idiota... da su grito en la humedad del cementerio», y responde «el Sapo»: «¡Cro! ¡Cro!» (p. 45). Za-

mora Vicente comenta la aparición del sapo representando al demonio en *Sonata de primavera* (p. 133): «Recuerdo que de niño he leído muchas veces en un libro de devociones, donde rezaba mi abuela, que el diablo solía tomar ese aspecto (el de un sapo que canta) para turbar la oración de un santo monje. Era natural que a mí me ocurriese lo mismo» (12). Igualmente, tras la muerte de Laureano hace su aparición el Trasgo Cabrío, entre risas, con su «retorcida cuerna», «grupa lanuda», «patas» y «barba greñuda». En *Sonata de primavera* habla también Valle-Inclán de un «cornudo monarca del abismo». Por tanto, estos dos animales que se burlan de la muerte, quedan asociados con el demonio. Demonio también es Séptimo Miau, y con ellos todos ríe Valle-Inclán, demiúrgico creador de estos seres.

La introducción que hace Valle-Inclán de Miguelín y Séptimo Miau, creo merece también consideración, «malos cristianos», no acuden en ayuda de Juana la Reina que muere, a pesar de los gritos de la Tátula; sólo al oír ser llamados «cativos», contento Séptimo Miau, decide bajar: «Puesto que por nuestro nombre nos llama, vamos para allá caminando» (p. 24).

En *Sonata de estío,* el Marqués de Bradomín dice orgulloso: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel, encendiendo todas las virtudes» (13). San Miguel y el Diablo han pasado por el alma del Marqués; Miguelín y Séptimo Miau, compadres, pasean por los caminos. El afeminado Miguelín que «lleva arete en la oreja» y «por sus dengues le suele acontecer en ferias y mercados que lo corran y afrenten» (p. 23), sensual siempre «se toca» o «se busca con la lengua un lunar rizoso que tiene a un canto de la boca» (p. 24); con Miguelín, desafiante, Séptimo Miau, compadre del diablo, «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», «infierno».

Miguelín llama compadre a Séptimo Miau: «¿Bajamos, compadre Miau?» (p. 24). Y así llama también Séptimo Miau a Miguelín: «Compadre, ¿quiere usted que el pleito...?» (p. 26). Y en la escena cuarta, de la jornada tercera, una moza le dice a Miguelín: «¡Eres muy Demonio, Padronés!» (p. 127).

En la escena quinta discuten las dos cuñadas por la posesión de Laureano, porque, como dice la Tátula, «el carretón... trae provecho» (p. 32), y son interesantes los nombres de las dos mujeres, Mari y Marica. Gaila es apodo de los Reino, así que podrían inter-

---

(12) Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle-Inclán* (p. 45). «Religiosidad, satanismo». Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(13) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Estío,* vol. VI (p. 154).

cambiarse los nombres si se quisiese, pues la mujer del sacristán podría ser «de Reino», y la hermana ser conocida por el apodo del hermano. El Pedáneo sentencia a lo Salomón, y así se hace. Surgirán peleas por los beneficios entre las cuñadas, pues la Mari-Gaila se marcha con Laureano, guardándolo más de lo acordado.

La escena octava, de la jornada segunda (pp. 90-91), también merece mucha atención, porque el conjuro con que Mari-Gaila trata de ahuyentar al Trasgo Cabrío está lleno de evocaciones y significado, sobre todo por la inefectividad de la oración para espantar al demonio, que continúa con sus risas.

Por razones de rima, «el canto del gallo», pasa al cuatro, en lugar de ir donde le corresponde, que habría de ser entre «la estrella de los Reis» y «ceras de muerte».

La oración de Mari-Gaila será acogida entre burlas del Cabrío, y su risa final la convertirá en blasfema; «¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo!», «¡Cuando remates echaremos un baile!» Sin embargo, ella, convencida del poder de la oración, continúa: «¡A la una, la luz de la luna!» («noche», «oscuridad»); «¡A las dos, la luz del sol!» («luz», «la creación»); «¡A las tres, la tablillas de Mosén!» («Exodo», «los Diez Mandamientos»); «¡A las cinco, lo que está escrito!» («la Biblia»); «¡A las seis, la estrella de los Reis!» («nacimiento de Cristo»); «¡A las cuatro, el canto del gallo!» («traición de Pedro», «la Pasión»); «¡A las siete, ceras de muerte!» («crucificación»). Tras la muerte, tres alternativas tienen las personas, según la Iglesia (dejando a un lado «el Limbo»): «Purgatorio», «Infierno» y «Cielo»; pues bien, aquí en este conjuro se hallan las tres: «¡A las ocho, llamas del Purgatorio!»; «¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!», que es «Infierno», porque aunque el verso es muy oscuro, queda clarísimo en la conversación entre Pedro Gailo y Séptimo Miau, en la escena tercera de la jornada tercera (pp. 123-124):

> *Pedro Gailo:* —El demonio se rebeló por querer ver demasiado.
> *Séptimo Miau:* —El demonio se rebeló por querer saber.
> *Pedro Gailo:* —Ver y saber son frutos de la misma rama. El demonio quiso tener un ojo en cada sin fin, ver el pasado y el no logrado.
> *Séptimo Miau:* —Pues no salió con la suya.
> *Pedro Gailo:* —La suya era ser tanto como Dios, y cegó ante la hora que nunca pasa; ¡con las tres miradas ya era Dios!

«Tres miradas», «tres trébedes», «tres ojos», poderes del demonio según Séptimo Miau. Así, pues, «¡A las nueve, tres ojos y tres

trébedes!» («Infierno»); «¡A las diez, la espada del Arcángel San Miguel!» («Cielo», custodiado por la espada de San Miguel).

Y ante las tres alternativas, tras la muerte, «¡A las once, se abren las puertas de bronce!» y «¡A las doce, el trueno del Señor, revienta en las tripas del Diablo Mayor!» «Mari-Gaila espera el trueno, y sólo oye la risa del Cabrío», que se jacta y ríe de la oración de Mari-Gaila, de su pecado, de la muerte y de todo.

Con el mismo sarcasmo y con el mismo vocerío se carcajea Valle-Inclán, porque, como apunta Risco, «Valle eligió el papel de demonio bufonesco, semejante al *trasgo cabrío* que hace aparecer en *Divinas palabras*, de *risa tremolante, barba greñuda* y que da brincos de muchas leguas» (14). Fernández Almagro comenta que el vocerío de Valle-Inclán destacaba entre los de su círculo (15). Su *barba greñuda* es de todos conocida. Sus viajes a Méjico, Francia y Roma completan más leguas que la «larga cabalgada por arcos de Luna» de Mari-Gaila. Y su sarcasmo debía sonar fuerte, porque de él escribía Azorín: «Valle trae un fondo sarcástico que viene desde el Arcipreste de Hita» (16).

«Del mismo modo tomó el cáliz, después que hubo cenado, diciendo: Este cáliz es la nueva alianza sellada con mi sangre, que se derramará por vosotros» (San Lucas, cap. XXII, v. 20). La jornada tercera se abre con las coplas de los rapaces, sobre el adulterio de Mari-Gaila. Pedro aguanta cobarde; ella, sin embargo, se siente segura; él quiere descargar su conciencia en la comunión, ella le obliga a beber de su copa. «Y tomando el cáliz, dio gracias, le bendijo, y dióselo, diciendo: Bebed todos de él» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 27). Blasfema situación muy evocadora, porque el pecado pasa así a ser el epicentro de la vida: «Porque ésta es mi sangre, que será el sello del Nuevo Testamento, la cual será derramada por muchos para remisión de los pecados» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 28).

«Volvióse de nuevo por segunda vez, y oró diciendo: Padre mío, si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad» (San Mateo, cap. XXVI, v. 42).

Mari-Gaila: —¡Bebe!
Pedro Gailo: —Quería recibir a Dios.
Mari-Gaila: —Bebe en mi copa.
Pedro Gailo: —Quería descargar mi conciencia.
... ...

(14) Véase 2 (p. 109).
(15) Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán* (p. 106). Taurus Ediciones. Madrid, 1921.
(16) Véase 11 (p. 34).

Mari-Gaila: —Bebe, que yo te lo ofrezco.
Pedro Gailo: —Mi alma no te pertenece.
Mari-Gaila: —Bebe sin escrúpulo (p. 109).

En la penúltima escena, mientras Mari-Gaila y Séptimo Miau fornican, Miguelín, el compadre de Séptimo, les busca y «abre los brazos convocando gentes». «Los hombres» se acercan, interrumpiendo el trabajo. «Serenín de Bretal, que como un patriarca hace la siega del trigo con los hijos y los nietos», imagina de qué se trata (p. 126). Aparece una negra visión, de hombre y animal, «destaca sobre el sol un pastor negro, volteando la honda, y a su lado, el galgo, también negro». Este pastor no es sino un hombre sediento de castigo e implacable. Su nombre Quintín, su severidad y su negrura, nos evocan «la batalla de San Quintín». Quintín habla de «caza real» (p. 127). «Caifás» le llama Mari-Gaila (p. 130).

A esta escena un buen director puede sacarle mucho partido, ya que Valle nos la crea perfectamente. «El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro.» La aparición «por cima de una barda» tiene mucho de aparición angélica, y su silueta, recortada en la tarde cargada, en lo alto, a un lado del escenario «y sin hablar» diabólico convocando a la gente (p. 126). Al otro lado, «en lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol» la negra figura de Quintín, el «pastor negro» (p. 127). Miguelín una vez les guía hasta donde está Mari-Gaila; mientras desaparece Séptimo Miau, desaparece también. Haciéndoles desaparecer instantáneamente a los dos, el auditorio alcanzaría aún más a apreciar a estos dos personajes en su justo valor. No deja de ser significativo el hecho de que Miguelín, una vez convocado a los hombres y mostrando dónde están Mari-Gaila y Séptimo Miau, desaparezca, porque ya los hombres se encargarán de ensañarse con Mari-Gaila, que cayó.

Traen desnuda a Mari-Gaila, bajo un «loco repique» de campanas; avergonzado y cobarde, a Pedro sólo se le ocurre decir, tras una ridícula postración, «¡Trágame, tierra!» (p. 133), y luego sube al campanario para suicidarse. Así lo hace, y ya vimos cómo resucita, equiparado a Séptimo Miau, porque él ya ahora también «¡Tiene siete vidas!» (p. 134).

Solemne, «el sacristán ya salía por el pórtico, con una vela encendida y un libro de misal (p. 135). Pero la emoción religiosa o la solemnidad litúrgica no existen, porque la situación es ridícula: Pedro lleva «el bonete TORCIDO». Ella no está tan acobardada o avergonzada como esperamos, porque sin más «salta al camino», pu-

diendo quedar entre la hierba del carro. «La mujer desnuda —se tapa— el sexo», y como si se tratase de un teatro de marionetas, Pedro quema las manos de su mujer, que cubren el lugar del pecado, y se pone a golpearla en el mismo lugar; «el sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas y bate en ellas con el libro» (p. 135). Con su ridícula acción el sacristán queda burlado, pero aún Valle-Inclán quiere burlarse del pueblo y, sobre todo, del público, como ha estado haciendo durante la obra. Pedro Gailo se vuelve: «¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!» Naturalmente, el pueblo, como el auditorio o los lectores, no están preparados a aceptar la falta de castigo de la mujer adúltera y «vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos».

Pero esta reacción popular asquea a Valle-Inclán, de aquí que diga: «Pasa el soplo encendido de un verbo popular y JUDAICO.» Por eso se burla de ellos haciendo volver a Pedro Gailo, quien «con saludo de iglesia, y BIZCANDO los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia. Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat» (p. 135). Automáticamente, ¡milagro del latín!. «Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las VIEJAS almas INFANTILES respiran un aroma de vida eterna.» Huye el pueblo despavorido y asustado de la cólera divina, mientras que Mari-Gaila, «armoniosa y desnuda», se adentra en el templo, apareciéndosele «la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias..., como una cabeza de ángel». La laureada cabeza de Laureano sale del «limbo», para presidir suprema el momento en que «la mujer adúltera» se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS.—*JOSE G. ESCRIBANO (Heriot Watt University Dp. of Languages. Mountbatten Building. 31-35 Grassmarket. EDINBURGH, EH1 2ht. England).*

UN POETA COREANO: YONG-TAE MIN

Yong-Tae Min nació en Corea del Sur, en 1943, cuando aún no existía un Norte ni un Sur. El 25 de junio de 1950, después de haber sido inventado el paralelo 38 que separaba las dos zonas, el Norte atacó a sus hermanos. Acto seguido los americanos entraban en la

guerra, para proteger al pueblo libre de Corea, y poco después las fuerzas de la China comunista enviaban también sus tropas al célebre paralelo para, asimismo, ayudar al democrático pueblo de Corea en su lucha contra el imperialismo. El resultado es conocido. Miles de muertes, tierras arrasadas, niños errantes, etc., en una palabra, lo de siempre. El 21 de julio de 1953 se firmó un armisticio, aunque la guerra continuara algún tiempo más. Después, los coreanos se ven obligados a aislarse, sin poder visitar a sus familiares de la otra zona y esperando las clásicas ayudas para sobrevivir.

Por eso Yong-Tae Min, en la solapa de su único libro editado en España, dice:

A la guerra de Corea sobrevivido,
el servicio militar cumplido,
experto en venta,
finalmente, armado caballero
en el Castillo matritense,
tengo en mi cuerpo
después de 28 años de andanzas
un cinturón negro bien apretado.

Ciertamente, sobrevivió a la guerra de Corea, que le tocó conocer cuando aún no había comenzado a ser niño; por eso, en uno de sus poemas, dice:

Soy la muerte de esta tierra,
soy la tierra.

Y cuando comienza a ser hombre, tiene que recorrer más de 38 paralelos, más de 38 odios, más de 38 misterios. En ninguna parte es él mismo; en todos los lugares viene a ser como una figura decorativa, como un vestigio de algún pasado imperial, no en vano Corea formó durante mucho tiempo parte del Imperio japonés, incluso bajo la égida de Hiro-Hito. Por eso, en otro de sus poemas, a modo de lamento, exclama:

Me cambio de ropa
y salgo a la calle.
Me preguntan:
«¿Es usted chino?»
Contesto que no.
«¿Es usted japonés?»
Contesto que no;
que soy coreano.
Me preguntan:
«¿Es usted del Norte?»
«NO».
«Pues, ¿del Sur?»
«¡Que NO!»

Lo cierto es que le obligan a ser de algún sitio, no a ser Yong-Tae Min, sino a ser de algún sitio. Pero Yong-Tae se rebela, se angustia, quiere ser él mismo, por eso comienza a escapar de cuanto le rodea para crearse un mundo, un lugar bajo la lluvia, porque en Corea llueve durante todo el verano, y también crecen flores, y entonces es cuando se dedica a olvidar, y olvida muchas cosas, por ejemplo, que:

Tenia diez años
cuando me apuntaron con un fusil junto a mi madre.
Diez pasos de distancia.
Yo, con mis diez dedos, me tapé los ojos
y en ese momento
el ruido de un disparo
atravesó mis diez dedos:
¿Me han matado?
De un inesperado bombardeo
volcó el tren.
El cuerpo del tren destrozado en mil pedazos.
La negra chimenea
seguia fuera de la vía corriendo.

Comienza a vivir un mundo de número, diez años, diez pasos, diez dedos, diez dedos, un tren, mil pedazos, una posible muerte... Yong-Tae Min es un número, algo sin alma. Y huye de aquello, tranquilamente.

Estudia literatura española, durante cuatro años, en su país; en tal circunstancia aprovecha el tiempo para enamorarse. Contrae matrimonio con Sue-Hee en 1968. En 1969 vienen a España. En 1970 nace su primer hijo, al que bautizan con el nombre de Javier. En 1972 obtiene su licenciatura de Literatura Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, tras presentar su tesina, que versa sobre «Defensa de un estilo poético» (donde defiende nada menos que a Manuel Machado) y cuya calificación es de sobresaliente. Posteriormente comienza a trabajar sobre su tesis doctoral, que versa sobre «Lo oriental en la poesía española contemporánea», analizando la poesía de Rubén Darío, Octavio Paz, la influencia del Haikai, el exotismo de la lírica japonesa que configura la forma de escribir de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado*, de Antonio Machado en sus *Canciones Nuevas*, etc.

Pero, además, Yong-Tae Min tiene una casa, una familia, una responsabilidad social. Para ganarse la vida, tras ser «armado caballero en el castillo matritense», ejerce la profesión de karateka, profesor de kárate.

Su esposa es su mejor crítico. Sue-Hee estudia en la Universidad de Madrid Historia del Arte, y también es algo poeta. Ambos sope-

san las palabras, estudian un verso antes de dejarle definitivamente asentado en el conglomerado de un poema. Juntos hacen algunas traducciones de poemas orientales a nuestra lengua, estudian la posibilidad de adaptación de formas japonesas a nuestra poesía, buscan soluciones a problemas lingüísticos y son un poco antropólogos a la hora de discernir sobre la realidad de penetración de la forma de ser oriental en el alma de Occidente.

Yong-Tae usa en su libro el haikai, como solución a su necesidad de sintetizar un pensamiento amplio con pocas palabras. El opina que el haikai deriva de la estética poética del zen; es un elemento de sorpresa en el ámbito de la lírica oriental; piensa que es precisamente el final del haikai algo que surge rápido, ingrávido, como un cambio inconsecuente, pero además necesario, para dar rotundidad a un pensamiento más total; cree que es como una simbolización panteísta, como un deseo de dejar a algún dios parte de la realidad para que este dios la transforme y la muestre al mundo de los vivientes. «De ahí —me dijo una vez— que la poética zen se acerque mucho a la estética del absurdo. Trata de mostrarnos una realidad a través de símbolos del budismo, donde todo queda sin acabar para que sea el hombre quien dé la última palabra orientado por Buda.» Es de esta manera cómo las sectas budistas quieren llegar al nirvana, al estado de la absorción del ego en una conciencia universal, donde el hombre no tiene ningún valor por sí mismo, sino formando parte de un núcleo común donde se encuentra el mundo que se va sucediendo siglo tras siglo. Por eso, Yong exclama:

Yo no canto. Soy
de la tierra
donde los pájaros lloran. Yo
no lloro.
Se han fusilado
los pájaros.

Pero es que, además de cantar y no cantar, de ser de la tierra donde los pájaros lloran, y de no llorar porque «alguien» ha fusilado a los pájaros, o porque los pájaros se han fusilado «a sí mismos», como en un deseo de ser más eternos a los hijos de los hombres, Yong-Tae viene de un país donde, junto a las dificultades que existen para sobrevivir cada día, existen en el mismo ambiente como «un no sé qué queda balbuciente» (como diría nuestro clásico), y es precisamente una configuración plenamente poética de la vida. Y para analizar este «no sé qué», vamos a remitirnos a la misma simbología de los nombres propios de la familia Min.

Yong-Tae, en una traducción literal, viene a ser algo así como Gran Campanada, muy diferente, por cierto, del cariñoso Juanito con que le saluda Gloria Fuertes, en un deseo o necesidad de acercarnos el Oriente a través de la civilización que domina, o quiere dominar, por aquellos paralelos: la civilización norteamericana, con sus Johns, Charlies y James tirando bombas a diestro y siniestro. Sue-Hee, tal vez polarizando o ampliando la belleza de la traducción, sería, es, Hada de las Aguas. Y finalmente, el nombre del niño, que es Javier por haber nacido en Madrid, y Hyon-Bin por ser coreano, puede ser, es, Cercano Amanecer.

Creo que en este suceso, en el aglutinante de poderse confirmar como creadores natos de la belleza, es donde radica el espíritu esencialmente poético de Oriente; por eso para ellos, como dice el japonés Matsuo Basho, en el comienzo de su magnífico libro de viaje *Sendas de Oku:* «Los meses y los días son viajeros de la eternidad», y precisamente esta característica es la que da a su poesía un tinte de perdurable, y se convierte como el soporte de nuestra vida mortal, trata de ser algo así como el sostén de nuestra imagen más allá de nuestra existencia, como la continuación de nuestras obras más allá de nuestra presencia. Y es aquí donde nuevamente podemos citar un poema del último libro de Yong-Tae, de ese magnífico libro que se titula *Tierra azul* y donde ensaya diversas formas de las métricas japonesas con palabras de nuestro diccionario, donde usa el haikai, que a veces convierte en seguidilla, como ya hicieran Juan Ramón, Antonio Machado y también García Lorca; o donde el poema clásico japonés (Tanka o Waka) se crece para hablar de que «las cosas bonitas no tienen sangre roja, sino verde», y que esta sangre, si se conserva mucho tiempo «puede convertirse en azul», es precisamente donde quiere dar la afirmación de su poesía, en la cual existe, por encima de otra consideración, un deseo innato de reflejar que lo oriental no es algo totalmente decorativo como estamos acostumbrados a ver: figuras de buda de porcelana, medallitas de Visnú para colgantes en oro, óleos con Fuji-Yamas al fondo, cortinas de raso con escenas niponas, etc. Yong-Tae hace nacer en sus versos la preocupación por lo propiamente oriental, pero entroncándolo en el mundo de Occidente, como transplantándolo, como desmitificándolo y haciendo vivaz, real. Por eso en uno de sus poemas dice:

Ocurre que la nube
se baja a veces hasta tus pies
te abraza, te acaricia,
te lame con su lengua delgada
de sangre azul: la nube

va, viene,
te lleva hasta
donde empieza la ciudad
de Calisto y Melibea.
Ocurre que incluso te sientes ligera
la cabeza, la inclinas a
la muchacha que pasa a tu lado. La muchacha
pasa, no te responde, se
con su camino, y tú
sigues con tu silbido alegre de siempre.
Una vida y otra vida
y la nube, o sus palomas...
A tientas te vas.
Y ocurre que tienes las mangas
completamente mojadas de vagos rocíos,
mientras tus pies alados bordean el claro del cenit.

Y así, hasta exclamar, ahora en *A cuerpo limpio,* su primer libro, su otro libro, su único libro editado en España:

Escribir la poesía
es buscar un fortísimo cordón.
Escribir a máquina la poesía
es para ahorcarme.
Escribir en la lengua extranjera la poesía
es para experimentar
el éxtasis
a punto de cortarme el último aliento.

Y aquí es, precisamente, donde vamos adentrándonos en su mundo de poeta que escribe en una lengua que no es la suya, en una lengua que se le presenta difícil, pero a la que quiere dominar, en una lengua que va formando «un fortísimo cordón» y que puede llegar a «ahorcarle». Es como andar caminos prohibidos, pero con la certeza de llegar a algún lugar, de llegar a «un» lugar. Esto puede explicarnos la trayectoria de Yong-Tae, quien me dijo una vez que comenzó a escribir poemas a los quince años, poemas perfectamente editados en su país, pero que se trataba simplemente de una poesía de tipo tradicional oriental. A través de sus estudios comenzó a conocer los poetas occidentales que le habían dedicado un sitial de honor a la poesía japonesa y entonces trató de hacer lo mismo, pero a la inversa, o sea recorrer el camino, pero no de lo occidental a lo oriental, sino de lo oriental a lo occidental, mejor dicho, a lo latino; comenzó a estudiar la posibilidad de introducir las formas orientales en el ámbito de Occidente. Y se dedicó a estudiar las tendencias de Ezra

Pound, Rubén Darío, Mallarmé, Apollinaire, Aragón y todos los citados: Juan Ramón, los Machado, García Lorca, etc., pero no con deseo de aprehender sus ideas morales o religiosas o de acercarse a su credo político o tendencia social, sino en un intento de configurar, de poner al día los grandes poetas de Oriente, y no ya del Japón, sino de la India, de China, etc. Luego en otra etapa pasa a desmenuzar todo el preciosismo de la generación del 27 española, y va analizando punto por punto la influencia de la estética japonesa, y va descubriendo en poemas de Guillermo de la Torre, Rafael Alberti, Gerardo Diego, García Lorca la estética propia del haikai, ese brillo de indecisión, ese cúmulo de sutilezas donde el poeta se limita a comenzar un camino que luego el lector ha de continuar solo, donde es la tercera persona quien habita el poema y se instala en él para dar vida a un suceso que ya existía pero que ha sido el poeta quien lo ha «descubierto» para nosotros, quien nos lo ha mostrado. Se trata de versos cortos, de poemas cortos también, con una influencia plenamente clásica, concretamente de Góngora; es la época en que nace el neogongorismo (hacia 1920), a instancias precisamente del estímulo del haikai.

A partir de este momento es cuando Yong-Tae pretende mostrar más de cerca su mundo de imágenes etéreas, su mundo de

... nieblas
que se alimentan invisiblemente de mi sangre

y va a estudiar la reacción de Saint-John Perse, de Pound, de Aragón, contra la manera oratoria, ese sistema de hacer versos del «ultraísmo», donde se suprimen los argumentos para dar la síntesis de un todo que es lo que configura al universo, lo que da vida al más mínimo suceso. Y entonces es cuando vuelve a centrarse en la poesía española para descubrir que la importancia de Góngora nace de su calidad de imagen, de la plasticidad de su verso vibrante y explosivo: viviente.

Y aquí nace su libro *Tierra azul*. En diversas ocasiones Yong-Tae ha referido que en su primer libro editado no pretendía mostrar nada, no pretendía descubrir nada, que se trata simplemente de un libro de añoranzas, como de bienllegada a un país que le ha recibido con los brazos abiertos despues de haber sido, de ser

el extranjero
que habla extranjero
en el extranjero...

y teniendo siempre bien presente que viene de un país lejano donde ha quedado mucho de su vida, porque

sobre el tronco caído
brotan nuevas hojas.
Sobre las hojas marchitas
florecen los hongos.
Sobre los hongos muertos
sopla el viento.
Al pie del viento caído
la tierra abre sus ojos.

Tierra azul quiere ser un libro más amplio, más cierto, más pensado, un libro donde, como dice Octavio Paz al darnos la biografía de Matsuo Basho en *Sendas de Oku* y refiriéndose al budismo Zen, se acentúe «el lado interior de las cosas [porque] el refinamiento es simplicidad; la simplicidad comunión con la naturaleza». Y es esa naturaleza, esa «tierra azul» la que Yong-Tae quiere traer hasta nosotros por medio de versos como aquel que dice:

Al margen del camino,
un deseo solitario
de saludar
a las ocupantes que se me van,
a las deliciosas ocupantes de mi estancia.
Mis manos están levantadas.
Y el viento pasa raudo
a través de mis cinco dedos.

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Pamplona, 17, 7.º-5. MADRID-20).

UNA CACERIA DE RATAS

A Carlos P. Otero, todavía en libertad

Terminado 1972, se publicó en España la versión castellana de un libro que, en inglés, se titulaba *Beyond Freedom and Dignity*, cuyo autor es el norteamericano B. F. Skinner (1). Supongo que todos los psicólogos y estudiantes de Psicología conocen bien este nombre,

(1) En castellano, *Más allá de la libertad y la dignidad.* Barcelona, 1972.

aunque, que yo sepa, sólo otros dos de sus libros, *Walden Two* y *Ciencia y conducta humana*, han sido traducidos a nuestra lengua (2). Pero es el caso que de Skinner se hablaba muy poco en España, si algo, hasta hace un par de años, fuera de los «círculos» especializados. De entonces a hoy, su nombre aparece cada vez con mayor frecuencia en libros y artículos de sociología, de camelografía política, de publicidad y hasta de esa ciencia mágica que se denomina «dirección de empresas». Todo esto no quiere decir —Dios nos libre— que Skinner sea muy leído, pero sí que su nombre *suena* en relación con todo eso y, sobre todo, que *suena* con cierto retintín agradable para algunos oídos.

En el ámbito de la cultura anglosajona, y muy especialmente en los Estados Unidos, Skinner es bastante más que eso. Protagonista de una cubierta de «Time», profesor de Harvard, inventor de cunas para bebés y dédalos para ratas, descubridor de un principio psicológico llamado «condicionamiento operante» y autor de numerosos libros; Burrhus Frederic Skinner es un hombre influyente, no pocas de cuyas ideas forman parte del arsenal de los «ideólogos» oficiales norteamericanos. El hecho de que se empiece a mencionar a Skinner con insistencia en nuestro país hace necesario que tratemos los españoles de estar alerta (3).

B. F. Skinner nació en 1904, y es todavía un trabajador infatigable. Como científico es intachable, si se aceptan las reglas del juego hoy vigentes para determinar lo que es una tacha: afirmar algo sin pruebas palpables. Yo diría, para que esto quede absolutamente claro, que la tacha fundamental que puede hacerse hoy a un hombre es la emocionante y hermosa facilidad que ese hombre tiene de equivocarse. El error no está permitido. Tampoco, en verdad, lo está el acierto, si no se llega a él con método, frialdad, precisión, prudencia y un buen montón de «curaciones en salud». Claro está que ninguna de esas tachas puede lanzarse sobre Skinner.

El psicólogo de Harvard es un «behaviorista» americano. Las tres cosas —psicólogo, «behaviorista» y americano— son importantes. La Psicología, durante mucho tiempo una «ciencia menor» cuando no una «ciencia oculta», se ha convertido en nuestro siglo en una ciencia gloriosa. Necesaria para administrar una empresa, para ordenar el tráfico rodado, para vender desodorantes, para entrenar equipos de fútbol y para fundar escuelas modernas; la Psicología es ya un tema popular. Estudian Psicología los anunciantes, los «jefes de personal», los ministros y los agitadores. Pero Skinner, además de psicólogo, es

---

(2) En castellano, *Walden Dos*. Barcelona, 1968.

(3) Sin traducir al castellano, al menos en España, conviene citar algunos libros de Skinner: *The Behaviour of Organisms* (1938), *Science and Human Behaviour* (1953), *Verbal Behaviour* (1957), *Technology of Teaching* (1969).

«behaviorista», como buen americano, así es que acepta, convencido y gozoso, que la conducta humana es estudiable y debe ser estudiada, es manejable y debe ser manejada. Todos los «behavioristas», desde Watson o Thorndike hasta Skinner, han venido creyendo, además, que el mejor camino para tratar, primero, de entender, y luego, de corregir, las miserias de la convivencia humana, es acercarse a los animales, observarlos, anotar sus reacciones ante ciertos estímulos y aplicar, por último, los descubrimientos así alcanzados a los seres humanos (4). El criterio, bien «pavloviano», ha mostrado ser eficaz, al menos para lo que esperaban sus mantenedores.

Bertrand Russell, que está dotado —seguramente por las hadas— de la facultad singular y emocionante de verlo todo claramente sin dejarse engañar por nada, no dejó de observar ciertos aspectos intrigantes en el trabajo de los «behavioristas». *En general* —escribía— *puede decirse que todos los animales cuidadosamente observados se han comportado siempre de forma que confirmaba la filosofía en que creía el observador antes de empezar a observar, y, lo que es más, en todos los casos se han manifestado en los observados las características nacionales del observador* (5). No hay que prescindir del sarcasmo para advertir que, en el caso de Skinner, esto es cierto, y que sus animales o los personajes de su *Walden Two* se comportan si no como norteamericanos, sí como algunos norteamericanos quisieran que se comportasen los demás.

En nuestro mundo está en boga un movimiento medio sentimental, medio científico, en favor del «retorno a lo natural». La protección de ciertas especies animales, o la admirada paciencia con que se estudian sus costumbres, son ya ejercicio diario de una multitud de «etólogos». Alguna vez he escrito yo que este afán por aprender de los animales implica un hondo desprecio por los hombres: es, en ese sentido, una actitud inhumana. Von Bertalanffy, el ilustre profesor de la Universidad de Alberta, llama a esto *la falacia del zoomorfismo,*

---

(4) Incluso la mera experimentación con animales puede llegar a límites increíbles de crueldad. Cito el relato de un experimento llevado a cabo en Allee, tal y como es narrado por el Premio Nobel australiano, Mac Farlane Burnet: *... luego estaba M6, un ratón del extremo final del orden en su grupo particular M, un ratón extremadamente sumiso. El experimentador decidió dotarle de agresividad haciéndole pasar por una serie de éxitos. Así, a M6 se le aparejó con una hembra, poniendo en su compañía un ratón B, de los más débiles. En presencia de la hembra, M6 desarrolló gradualmente su agresividad y encontró que al tener sólo que luchar con ratones débiles blancos, vencía invariablemente. Se hizo marcadamente agresivo y, por lo general, vencía incluso a ratones superiores de su propio grupo. Finalmente, se le preparó la prueba definitiva: Se le enfrentó con N2, un ratón fuerte de la agresiva raza negra. Aceptó la pelea, y N2 ganó, pero M6 luchó hasta recibir heridas mortales.* (Burnet, Mac Farlane: *El mamífero dominante,* Madrid, 1973, página 56.)

(5) En *Fundamentos de Filosofía.* Barcelona, 1972, p. 74.

un curioso empeño por descubrir cómo se domestican ratas para aplicar luego las técnicas de domesticación a los hombres (6). Para que no quepa ninguna duda al respecto, el propio Skinner cree, y proclama, que no hay diferencia alguna entre el hombre, la rata, el gato o el chimpancé, salvo que el hombre ha sido menos estudiado que esos animalitos (7).

Desarrollando la idea, es evidente que puede conseguirse un hombre «condicionado» de la misma manera que se consigue una rata «condicionada», que hace lo que hace porque no le es posible hacer ya otra cosa.

* * *

Walden Two es una novela interesante, escrita con pericia vulgarizadora y muy al gusto anglosajón. El título es una glosa de la obra de H. D. Thoreau, *Walden o mi vida entre bosques y lagunas,* que se publicó en 1854 (8). Henry David Thoreau fue un filósofo menor que nació en 1817 y murió en 1862. Amigo de Emerson, diarista y romántico a la manera del inglés Carlyle. Thoreau fue lo que los historiadores de la Filosofía llaman un «trascendentalista». Yo creo que el «trascendentalismo», muy en boga en aquellos años, está lejos de haber muerto y más bien cabe decir que pasa hoy por un período de revitalización. Concebían Thoreau y sus compañeros al hombre como un ser capaz de llegar al conocimiento de la verdad por rutas no sensoriales. El caso es que este interesante americano vivió una temporada, en soledad absoluta, en los bosques de Concord. Y escribió su *Walden...* —nombre de un lago de la comarca—, sin presumir que iba a convertirse en uno de los libros más célebres de la literatura americana y en inspiración del título de la obra del psicólogo Skinner. *Walden* era un canto a la libertad, una utopía romántica y panteísta, agresiva contra la civilización mercantil. Muchas de las ideas que hoy yacen en el fondo de las actitudes *hippies* honradas, están en aquel viejo libro: el retorno a la vida simple, la condena de la violencia, la defensa de los oprimidos.

Pues bien: el libro de Skinner, *Walden Two,* es el relato de una experiencia utópica en una comunidad formidable. Lo que pasa es que solo eso, el título, tiene que ver con el pensamiento del pobre Thoreau.

* * *

(6) Véase Von Bertalanffy, L.: *Robots, hombres y mentes.* Madrid, 1972.

(7) Citado por el anterior.

(8) En castellano (Espasa-Calpe/Austral, núm. 904), sólo se ha hecho una edición de la obra de Thoreau.

Walden Two tiene como personaje central a una contrafigura del propio Skinner: un profesor extravagante llamado Frazier, que funda y gobierna, desde las alturas, una comunidad justa, aséptica, moderna y perfecta. Crimen, apetitos desordenados e, incluso, faltas de educación, han sido eliminados. Los ciudadanos de la comunidad viven felizmente e incluso —para las pobres aspiraciones de un europeo de 1973— libremente. Todo ello gracias a que Frazier ha puesto en marcha, con energía y talento, sus «principios de ingeniería social».

Lo que allí, en *Walden Two,* ha tenido lugar, es una victoria gloriosa de la educación conductista. Se ha enseñado a los niños a mirar un caramelo sin comérselo. Y no sólo eso, sino que se les ha enseñado también a alegrarse de ser capaces de no comerse el caramelo. Este entrenamiento en el ascetismo, empero, no tiene como finalidad el perfeccionamiento individual —como podría ser el caso de los budistas o los eremitas de cualquier confesión—, sino la eliminación de toda posible interferencia de los sueños individuales con los intereses colectivos. El «condicionamiento operante» ha funcionado bien bajo la mirada, aguda y paternalista, del «ingeniero» Frazier, que ha establecido los premios, las trampas, las sugerencias, las tentaciones y las tolerancias necesarias para que nadie se sienta infeliz. Frazier, que no gobierna directamente, sino que inspira, desde lo alto, a los «Administradores», sabe controlar los temperamentos, cambiar las motivaciones y hacer sugestivo el orden disciplinario, sin violencias físicas. *Podemos establecer una especie de control* —dice el hombre en un pasaje— *bajo el cual el controlado, aunque observe un código mucho más escrupulosamente que antes, bajo el antiguo sistema, se sienta, sin embargo, libre. Los controlados hacen lo que quieren hacer, y no lo que se les obliga a hacer. Esta es la fuente del inmenso poder del refuerzo positivo. No hay coacción ni rebeldía. Mediante un cuidadoso esquema cultural, lo que controlamos no es la conducta final, sino la inclinación a comportarse de una forma determinada* (9).

Naturalmente, Frazier desprecia la Historia, que, como disciplina, no se enseña en las escuelas de *Walden Two.* La Historia es el relato de los errores cometidos por los hombres en libertad, y esa no puede ser nunca para los hombres como Frazier una lección conveniente. También condena el gran profesor al comunismo, con argumentos más bien mediocres y repetidos hasta el hartazgo por los anticomunistas reales: que el comunismo abusa de la propaganda, que las soluciones comunistas para ciertos problemas sociales, como los familiares, son «burguesas», que fomenta la adoración al héroe

(9) En *Walden Dos,* edición citada, p. 314.

y que es administrado por un poder demasiado visible, humano y concreto. *Walden Two* está regido por un poder metahumano: la Ingeniería de la Conducta.

Todo lo que en *Walden Two* era presentado como fábula, está en *Beyond Freedom and Dignity* como doctrina científica. Este segundo libro es un cántico al panteísmo del Estado —lo que más odió Henry David Thoreau— y una descripción minuciosa y aguda de las técnicas probadas que podrían llevarnos a una sociedad perfecta y pacífica. Pero, ¿no será, acaso, ésta la sociedad en que estamos ya viviendo? A mí me parece que basta mirar alrededor, tratando, por un instante glorioso, de ser libres, para ver cómo nos encontramos de patitas en un charco de estímulos programados, condicionamientos operantes y motivaciones controladas. En un mundo que ya no es regido, sino muy parcialmente, por el Estado —cuya función va limitándose cada día más a la Administración—, sino por un vago, difuso, indefinible y agudísimo poder, multiforme y ubicuo, que sitúa ante nosotros las tentaciones comerciales, los miedos sociales, los criterios útiles para el medro y todo eso que los humoristas llaman «el arte de poner el cazo».

El viejo poder no sabía sino utilizar la simple técnica del «palo y la zanahoria», premiando al obediente y castigando al díscolo. En eso consistía la política, como decía el virrey Lemos, de Nápoles: *Forca, farina e feste.* Pero el arte de Skinner es sutilmente distinto. No se trata de usar el palo. Basta el «refuerzo positivo». No se trata de prohibir lo que el poder estima como malo, sino de acentuar la tentación hacia lo que el poder estima como bueno. El propio Skinner enuncia un ejemplo obvio, citando a los países como la India o Pakistán, donde se regalan receptores de radio, globos de colores o dinero a los hombres y mujeres que se prestan voluntariamente a ser esterilizados (10). ¿Hay alguien que pueda dudar que todos nosotros estamos viviendo en un mundo para el que no hay norma más importante que la del «come y calla» o, mejor, la del «si callas, comerás»?

* * *

Por supuesto, Skinner ha encontrado pronto respuestas airadas. En su propio país, la del lingüísta Noam Chomsky (11). En 1957, publicó Skinner el libro *Verbal Behaviour.* Poco después, Chomsky es-

(10) La idea fue expresada por Skinner durante una conversación con el periodista británico Michael Leapman (véase *The Times,* 5 febrero 1972).

(11) Para una bibliografía suficiente de Chomsky en castellano, véase Mellizo, Felipe: *Chomsky, el clavo ardiente,* en «Nueva Etapa», Universidad de El Escorial, mayo 1972.

cribió un comentario crítico acerado que llegó a ser más conocido que la obra criticada. Ahora, al publicarse la primera edición inglesa de *Beyond Freedom and Dignity,* Chomsky ha repetido la jugada con un nuevo y tremendo comentario, en tono abiertamente polémico, probablemente descortés para los que estiman las *good manners* (12). La diferencia entre ambos hombres es enorme y viene a reflejar, en la forma de un duelo dialéctico personal, una vieja querella cultural. Para Chomsky, el hombre nace con la capacidad de hablar —con la capacidad, en verdad, de ser humano—, impresa biológicamente como distintivo de nuestra condición. Skinner, en cambio, cree que el lenguaje, como cualquier otra actividad humana, es algo que nos es dado desde fuera y que llegamos a ejercer gracias al aprendizaje y la experiencia. No hay, pues, para Skinner un impulso nítidamente humano, exclusivamente humano, en virtud del cual nos comportamos, lingüísticamente o de otra forma, de manera única y superior en el orden universal.

A poco que se detenga uno a considerar esa actitud, descubre fácilmente que su raíz está en el miedo. Dice Henri Lefebvre que nuestra cotidianeidad actual es la consecuencia de una catástrofe de los «referentes», es decir, de todos los fundamentos sociales, culturales, éticos, que daban al mundo de principios del siglo XX una apariencia de estabilidad y solidez (13). Caídos aquellos «referentes», estamos en medio de la vida y sin defensas. Buscamos afanosamente otros cimientos, si de alguna manera tratamos de seguir adelante con la aventura humana. Pero hay otra forma de encararse con la catástrofe y es el recurso al miedo. Uno de los puntos fuertes de esa suculenta estupidez a la que llamamos «futurología», es predicar un inevitable y brutal cataclismo. Skinner —y otros que no son Skinner— se complacen en tal predicación, hasta hacer de ella, además de una coartada, un «condicionamiento operante». Si no hacemos tal cosa o tal otra —parecen decirnos, dedo en alto, con gesto profesoral y protector— nos disolveremos en una explosión de equivocaciones. Y esas «tal cosa y tal otra», necesarias para nuestra salvación, nos son claramente dictadas: hemos de someternos al rigor científico del «conductismo», en virtud de lo mucho que se ha aprendido sometiendo a las ratas a la tortura del laberinto. Y en esas, queramos o no, estamos.

---

(12) La primera refutación de Chomsky a Skinner —sobre *Verbal Behaviour*— apareció por primera vez en *Language,* 35 (1959), pp. 26-58. Ha sido reimpresa varias veces *(The structure of language,* Ed. Fodor/Katz; *Readings in the psychology of language,* Ed. Jakobovits/Miron). La segunda refutación —sobre *Beyond Freedom and Dignity*— se publicó en «The New York Review of Books», XVII - 11 (30-12-1971) y, con algún añadido, en «Psychology and ideology», *Cognition* núm. 1, 1972.

(13) Lefebvre, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno.* Madrid, 1972.

Pero no todos. A mí me parece que el número de solitarios crece en el mundo de manera vertiginosa. La extravagancia, que todavía no hace más de veinticinco o treinta años era extravagante, ya no lo es. Hay en todas partes miles de hombres que han elegido y eligen diariamente la soledad, el exilio, la locura, la ruptura con los grupos sociales, tanto los oficiales como los admitidos como clandestinos, la huerta de fray Luis, el Kempis, la huída a los colores a bordo del navío de las drogas e incluso el suicidio, cuando el afán de libertad se disuelve en la desesperanza absoluta y el asco absoluto.

Esos solitarios, que sienten hacia las clasificaciones una repugnancia infinita, son los lobos esteparios de Hesse, que luchan por salvarse de la cacería mientras en torno a ellos se ciñen los grandes monteros y los disciplinados ojeadores, tocando el cuerno. Siempre recuerdo algo que leí acerca del Milenio en un libro de Emmanuel Mounier. En aquellos tiempos sucios y oscuros, dominados por el miedo y la creencia en la inevitabilidad del cataclismo, destacaron algunos hombres libres de entre la multitud quejumbrosa de los hechiceros. Hubo solitarios que se refugiaron en su ermita, en su celda, en su taller o en su terruño, hubo gentes insolidarias y distintas, que prefirieron arriesgarse a vivir, sin miedo a cometer un error. Ellos fueron los que construyeron los puentes, los molinos, las ideas y las acequias para que todos los demás, las ratas de Skinner, pudiesen llegar hasta aquí sin ser, a pesar de todo, cazados.

Y así será hasta el fin de los tiempos, si es que hay tal fin de los tiempos. Si lo hubiera, seguro que no está en la fascinante capacidad del hombre para equivocarse —acertar no prueba nuestra libertad, es evidente —y para insistir alegremente en sus equivocaciones. Si ha de llegar ese fin de los tiempos, seguro que se parecerá mucho al Laberinto de Skinner, esa obscenidad.—*FELIPE MELLIZO («La Isla». Calle Nuestra Señora de los Angeles. «Los Negrales». ALPEDRETE, Madrid).*

ALEJANDRA PIZARNIK O LA TENTACION DE LA MUERTE

El suicidio de los escritores siembra siempre la inquietud en la pequeña colmena. La colonia exclusiva y conflictual se revuelve, sus miembros buscan posturas más cómodas, emiten comunicados, hacen señales, los más audaces se animan a discutir o a poner en tela de juicio la decisión del atrevido: alguien ha roto las reglas de juego, el suicidio es sentido como una traición, como un abandono, como una deserción, y oscuramente, también es sentido con un poco de envidia, como la suprema renuncia, la máxima abstinencia, el mayor desprendimiento. Si el suicidio es el acto más individualista de la existencia, su sola mención cuestiona el pacto de los vivos, el sobrentendido tácito en que se basa la convivencia. Es por eso que aun entre aquellos que expresan su más ferviente rechazo a la idea de la autodestrucción, secretamente se pueden detectar los síntomas de una oculta envidia, de una inconfesada admiración hacia quien osó romper el pacto. Quizás porque los artistas y los creadores literarios se mueven en la dialéctica de la vida y la muerte, de la esterilidad y la parición, el suicidio de un colega promueve una suerte de estremecimiento polémico y revulsivo cuyas ondas se sienten durante tanto tiempo. Todas las hipótesis son tentadoras. Desde los que sostienen que el acto de crear —un poema, una estructura musical, una composición de formas, una imagen— es el más proverbial y característico del animal humano, hasta quienes piensan que crear es desafiar a la naturaleza, entrar en competencia con ella —o con los dioses—, y que tal desafío provoca de por sí las tensiones más agudas, los conflictos más angustiosos. De ahí que las metáforas acerca de la creación se muevan siempre entre esos dos polos, la vida y la muerte: inventar es un parto, se crea en el dolor y con el dolor; la esterilidad es el pánico mayor; quien crea se acerca a los arcanos y desata un fenómeno cuyas manifestaciones son inimaginables, o crear es un acto de alegría, dar a luz lo que se lleva adentro individual y colectivamente; es vencer a la muerte, es ganarle una partida a todo lo perecedero. Crear es morir un poco —nunca más volveré a escribir este poema— y es vivir más que nunca —fijar en signos de comunicación un mensaje que el tiempo podrá transformar, pero no ya destruir—. Repasar las confesiones de los poetas y de los artistas cuando han hablado acerca de los mecanismos de la creación —y creo que ninguno ha dejado de hacerlo— es toparse con la metafísica, aunque no lo queramos; exige ponernos trascendentes, definirnos en cuanto a la vida

y por oposición, definirnos en cuanto a la muerte. ¿No es curioso que sean los artistas, precisamente, específicamente los creadores, quienes amenazan, intentan o consiguen a veces suicidarse, cuando en verdad todo parecía invitarlos a desarrollar la mágica aptitud de la creación?

Casi todo en la poesía de Alejandra Pizarnik parecía estar augurando ese gesto ritual que la llevara, dos semanas antes de la muerte de Ezra Pound, a suicidarse solitariamente en Buenos Aires. Todo, excepto dos cosas: que era seguramente una de las sensibilidades líricas más originales e importantes del entorno rioplatense —para no emitir juicios devastadores— y que se haya suicidado precisamente en Buenos Aires, en el mismo momento en que su país, los países vecinos, su continente, emprende una tarea gigantesca de liberación, participa en una tarea colectiva de salvación, donde cada existencia, por mínima que sea, puede resultar fundamental. Todo, excepto que en los campos de concentración de su continente, aun aquellos que agonizan, aun los torturados luchan desesperadamente por vivir, confiando en una empresa común que está por encima muchas veces de las tragedias individuales. ¿Qué melancolía insuperable, qué desconfianza insalvable, qué falta de comunicación precisamente en quien maneja o puede manejar los signos mágicos y secretos por los cuales los hombres expresan los contenidos más entrañables, llevó a Alejandra Pizarnik a elegir el símbolo más elocuente de la negación? ¿Hay alguien que, frente al suicidio, pueda evitar defenderse sin esgrimir el fatal «porqué»?

De sus poemas dijo André Pieyre de Mandiargues: «Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos; son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mimarlos; son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor a tus poemas; querría que hicieras muchos y que tus poemas difundieran por todas partes el amor y el terror.» Pienso que cualquier edición o aun la más humilde fotocopia de cualquier poema de la Pizarnik tendría que ir acompañada del fragmento de esta carta de Mandiargues, que capta —con la sutileza de las grandes sensibilidades— las características y las cualidades más evidentes de la poesía de Alejandra. Alejandra mártir, Alejandra neurasténica, pero dotada como pocas para trasmitir al lector el terror y la ternura que llevaba adentro.

La poesía de Pizarnik no promovió masivas manifestaciones de admiración o lecturas voraces, como pueden provocar, en el ámbito

hispanoamericano, y teniendo en cuenta siempre que la poesía es la niña excluida de todos los *booms*, la de un Octavio Paz —quien fuera su amigo y la llamara a veces a colaborar en sus publicaciones—, la poesía de un Ernesto Cardenal, un Vallejo o un Neruda. En primer lugar, porque la obra que deja publicada Pizarnik no puede compararse en extensión a ninguno de los nombrados; en segundo lugar, porque siempre hay poetas de minorías —sin que esto exprese un juicio taxativo, de ninguna manera—. Nacida en 1939, estudiante de letras y de pintura, residió cuatro años en París, integrando el comité de redacción de la revista *Les Lettres Nouvelles*. Su nombre y su poesía circuló más en el ámbito de los cenáculos exclusivos —donde se menciona a alguien como quien muestra a un reducido número de *connaisseurs* una piedra prodigiosa, una pieza de colección— que en las páginas de las revistas de difusión *masiva* —si la literatura alguna vez puede llegar a serlo—. Sin embargo, una encuesta interna hecha en la Argentina para elegir a los mejores poetas, encuesta que se caracterizó por la seriedad de su *muestreo*, ya la situaba entre los poetas preferidos. Alejandra Pizarnik publicó varios libros de poesía, breves, intensos, de una llamativa calidad lírica, de los cuales los más conocidos fueron: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura*, que le publicara la Editorial Sudamericana en 1968, y *El infierno musical*, libro que lleva el sello de Siglo Veintiuno. Gran esfuerzo me costó ubicar uno de sus últimos títulos y más extraños, *La condesa sangrienta* —es difícil distinguir en su estilo la tradicional división prosa-poesía—, una orgía de la imaginación morbosa que mezclaba los delirios de Sade con los de Lautreamont y con los textos más escabrosos de *Bajo el monte*, de Beardsley (aquel que ilustrara genialmente las piezas de Oscar Wilde).

«VERTIGOS O CONTEMPLACION DE ALGO QUE TERMINA»

Todo en su poesía era enormemente revelador, como deben serlo los mensajes más exclusivos, aun esos. «Vértigos o contemplación de algo que termina» no es el subtítulo de esta nota, ni siquiera el acápite de un artículo acerca de su muerte; es el título de uno de sus poemas:

Esta lila se deshoja.
Desde si misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.

Morir de melancolías breves, de pálidos reflejos, de nombres inconfesables:

> *Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.*
> *Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.*

Sin embargo, a pesar de esta enorme capacidad para expresar los contenidos más personales, más exclusivos, la poesía de Pizarnik se movía entre el horror a la esterilidad (ese «silencio» tan temido en sus textos), la desconfianza acerca de las posibilidades de comunicación del lenguaje, el temor a la locura, por tanto (que es el paroxismo de la incomunicación), y el presentimiento de la muerte. El horror a la esterilidad: en sus poemarios «el silencio» es el signo de la imposibilidad de escribir, de hablar, de comunicarse, de gesticular, tan frecuente como las imágenes de «las manos crispadas» que intentan en vano abrir la puerta (¡qué menú para psicoanalistas!). El primer poema de *El infierno musical* confiesa: «Voy a ocultarme en el lenguaje / porque / tengo miedo». Y dice un texto que lo continúa, en un autocuestionamiento: «¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado». Ella misma nos da las pistas, las pautas de su terror: la poesía la desdobla, sin poder alcanzar a comunicarla (o a sentir esa comunicación):

> *aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,*
> *no,*
> *he de hacer algo,*
> *no,*
> *no he de hacer nada,*
> *algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella.*

Escribir contra el miedo. Esta frase tampoco se trata de un subtítulo para el artículo que están leyendo, es una autoconfesión poética de Pizarnik: «Escribo contra el miedo», dice en *El infierno musical:* «Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma».

CUANDO NO ALCANZAN LOS SONIDOS

Este sí es un subtítulo. El drama de Alejandra Pizarnik —y quizá en aquello que fuera menos original— es la incompetencia del lenguaje para establecer un vínculo absoluto con el mundo, un sistema de co-

municaciones que permita vencer la soledad esencial. Quizás porque no escribía todo lo que deseaba, o porque lo escrito no la satisfacía plenamente, o porque su ambición de absolutos era tan grande, Pizarnik se encontró atrapada en un círculo vicioso: «La poesía es imprescindible —dijo Cocteau—, aunque no sé para qué». Hay una falta de humor en la cosmopoesía de Alejandra Pizarnik que anuncia el final trágico del drama. El suicidio —y pido perdón por la frivolidad del juicio, pero vale la intención del mismo— implica siempre una falta de sentido del humor, aquel que vuelve ridículas las situaciones más angustiantes y en definitiva nos sirve para superarlas o soportarlas. Y si no es legítimo juzgar los actos de los hombres, según la filosofía cristiana —principio al que no tengo ningún inconveniente en suscribirme, aun sin hacer profesión de fe—, por lo menos una ética social, colectiva, una ética política nos obliga a establecer una especie de advertencia: Con lo profunda y lírica que es la poesía de Pizarnik, con la enorme sugestión de un oído que supo en todos los casos combinar los signos sonoros de su idioma, Pizarnik estuvo encerrada en un mundo interior que nunca dejó penetrar como protagonista la experiencia de los otros. Su poesía permaneció ajena a las manifestaciones del sentir colectivo: no encontraremos en todos sus libros una sola alusión que nos permita identificarla como habitante de un continente que se revuelve, que lucha, que combate todos los días por un porvenir más justo. No sintió ese deber, y por lo mismo, no disfrutó de los placeres que las tareas colectivas deparan, como consecuencia de la participación. Aunque también a veces los escritores revolucionarios se suicidan —Maiacovski, Arguedas—, de ella podemos decir que fue una gran poeta sin que las experiencias del mundo exterior —las colectivas— la rozaran. De ahí que «Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy».

Alguna vez he escuchado —con reparos, por supuesto— que los artistas no tienen derecho a suicidarse, porque están en permanente deuda con el público al que se deben y al que deben expresar. Creo que es un alegato resistible. También he escuchado —y confieso que no puedo sustraerme a él— que los dominados no tienen derecho a suicidarse, por lo menos hasta acabar con la sujeción. Más allá del dolor que nos causa el suicidio de una poeta singularmente dotada, queda el dolor de quien no sintió o no comprendió este último mensaje.—*CRISTINA PERI ROSSI (Avda. del Hospital Militar, 52. BARCELONA).*

NOTAS SOBRE ARTE

MOMPO, EL NUEVO VALOR DE LA RISA

Manuel Hernández Mompó expone en Madrid una reciente colección de su obra; en ella se presenta todo un mundo fastuoso rico de colores y variadísimo de formas que parece inspirado en un deseo de expresar una realidad imaginada y diferente a partir de planteamientos informales abriendo inexistentes ventanas, levantando planos y haciendo el paisaje y la vida cotidiana de un mundo que sólo existe en el afán creador de su autor.

A partir de las convencionales imágenes que establece Mompó atribuye a unas formas la fisonomía de las gentes, o mejor aún, la de sus estados de ánimo e intenciones, con lo que ayudándose del color nos traslada la referencia de una alegría o de una premura, de un sosiego o de una conllevada tristeza.

Para introducirnos a su mundo mágico, a la vez ingenuo y tenso, optimista y un poco nostálgico, el artista, siguiendo un grafismo peculiar, realiza la siguiente convencional exposición de lo que podría ser un programa de vida y trabajo para un pintor que vuelve a inventar la existencia y que se enfrenta a ella como si fuera algo tenso e inédito. Su texto dice así:

> «Una mujer—una ventana—una risa—un hombre—una luz—un deseo—una sombra azul—un pájaro—una pareja abrazada—unos niños—un sol—un soldado llorando—un temblar—una mano con otra—un hasta mañana—un baile al corro—una voz que llama—un beso—una carta—una canción—una charanga—un escaparate—una bicicleta—unos campesinos—unos gritos—unos globos—una sombrilla—un color—un mercado—un empate—un relevo—un botijo—una huella—una flor—un barco—un camino—una calle—un mundo—una cama—una silla—un vecino—una alegría—un vendedor—una luna—un horizonte—un organillo—un suelo colectivo—un espacio—un placer—un palpar—un rumor—un despertar.»

Esta exhibición de unos propósitos temáticos que identifican al artista con su deseo de reflejar lo más vivo, lo más inmediato, lo más tenso y trivial de la existencia, pero al mismo tiempo lo que podría ser no ya una forma de enunciar la tarea artística o de facilitar el encuentro y el entretenimiento del cuadro, sino sincera y directamente una posibilidad activa de entender la vida cotidiana, de llegar a sentir y expresar las posibilidades de su encanto real o

mágico, la apertura hacia un descubrimiento de las cosas más sencillas, más simples y cotidianas, que son al mismo tiempo las que definen las posibilidades de afirmación de una existencia más sencilla, más simple, más inmediata y humana.

Un cuadrado de color, una pequeña mancha, una línea, un grafismo deliberadamente rudimentario, son los elementos con los que Mompó nos invita a un paseo que en realidad es un método de aprendizaje para mirar lo que nos rodea de una manera diferente. El resultado de su despliegue plástico es siempre grato; las formas nítidamente diseñadas o apenas esbozadas se producen sobre la experiencia como referencia a realidades conocidas e incluso familiares; una sombra indefinible de algo que nos es habitual y a la vez grato campea por estos caudros que son en gran medida gigantescas imitaciones para la toma de conciencia hacia una actitud mejor.

La semejanza existente entre la pintura de Mompó y algunas motivaciones directas de las distintas modalidades artísticas parece indicar que con su obra nos encontramos ante una pintura surrealista, pero en realidad de todo lo que la experiencia del surrealismo ofrece, Mompó sólo se queda con dos referencias: el tratamiento arbitrario de la imagen y el acentuado gusto por lo maravilloso.

En gran medida la pintura de Mompó es una evidencia acerca de la existencia y la continuidad de lo maravilloso, visto y reflejado a partir de unos planteamientos plásticos y humanos de una sencillez absoluta; lo maravilloso es la luz, nos dice Mompó; el contraste del blanco y el azul, la posibilidad de que en un momento surja algo nuevo, fresco y vivo «un espacio para marchar», «un paso para trotar». La evidencia de que estamos vivos, de que nos encontramos entre las gentes, de que podemos hablar y reír y cantar y volver a emprender este repertorio de iniciativas felices, está en la base de la convicción surrealista de Mompó, que por tanto viene a formar respecto al surrealismo tradicional un profundo contraste al aparecer libre y voluntariamente despojado de toda sustancia onírica y crítica de todo planteamiento patológico y al anclarse solamente en la evidencia de que la vida puede ser el sueño más duradero e incluso el más hermoso.

Nadie desde Miró había hecho posible la expresión de un mundo tan amplio y tan emocionante con una oferta de elementos tan escuetos; nadie había descubierto tampoco que la poesía que existe en las cosas permanece incluso cuando éstas han cambiado de aspecto y de forma, de decisión y de estructuras.

Por todo ello la obra de Mompó hace posible en cada cuadro esa experiencia difícil que es la sorpresa; algo cuando menos lo esperamos va a agradarnos y a surgir con el perfil y el aliento de lo

inesperado; el color, la línea a las que el artista atribuye convencionalmente el papel de ser casas o árboles, gentes que hablan o que bailan puede en un momento determinado hablar, reír o bailar para el espectador e incluso comprometerle un poco a hacerle participar en su euforia y en su contento.

Otro de los textos que Mompó incorpora a su catálogo, significa lo más increíble de las autobiografías que en el mundo han sido y al mismo tiempo la profesión de fe y confianza en un mundo que puede serlo todo, pero que también puede guardar siempre una belleza y no renunciarla jamás para el que la sepa encontrar. En su texto Mompó expresa: «Yo he sentido la luz, yo he tocado el suelo. Yo he oído el mar. Yo he visto bailar. Yo he estado desnudo en la playa. Yo he besado. Yo he reído en colectividad — Yo he tocado árboles. Yo he visto salir el sol. Yo he notado la noche. Yo he oído música natural. Yo he bebido agua de lluvia. Yo he sentido lo real. Yo he girado molinillos de papel. Yo he estado de pie. Yo he andado en círculo. Yo he notado lo que sirve. Yo he estado abierto. Yo he retratado sentimientos. Yo me he levantado con la luz. Yo he dado fiestas a mediodía. Yo he sido saludado. Yo he sido cuarenta y cinco años.»

La profesión de confianza en unas posibilidades optimistas y entrañables de la existencia, la humanidad que Mompó realiza con su obra y rubrica con sus afirmaciones, marcan en el panorama de un arte predeterminado por las tensiones existenciales y por la angustia individual y colectiva, el contrapunto de una alegre excepción, por ello más allá de sus dimensiones de gran pintor de nuestro tiempo lo que se elogia, se admira y se siente ante sus pinturas es la exhibición de una nueva perspectiva sobre la existencia.

EL MUNDO MAGICO DE PEPI SANCHEZ

La obra de Pepi Sánchez se define por la búsqueda de un mundo diferente que parece inspirado en la recreación artística de los sueños infantiles. Con ella la pintora da un horizonte peculiar a la pintura ingenuista que en lugar de ser una creación torpe y primitiva como en otros países es un método de gracia y armonía en el que los elementos ingenuos son de temática pero no de realización.

Sus temas revisan y recrean desde unas proporciones deliberadamente infantiles toda la magia, la leyenda y la mitología que se han desarrollado en estrecha relación con nuestra cultura occidental. Por este camino se convierten en personajes de su pintura las imá-

genes apocalípticas y terribles que han inspirado obras de escultura e incluso grandes monumentos.

Los profetas, las figuras glosadas por las canciones populares y los dioses del mar y del viento se mezclan con otras figuras más próximas a nosotros y todos juntos forman un universo más armonioso, más sencillo, que percibimos de una manera inmediata y con el que nos identificamos a pesar de su aliento irreal y mitológico. Porque su mitología es algo sencillo, cotidiano e inmediato, que forma parte de unos recuerdos infantiles no perdidos, de una manera de ver la realidad como un inmenso juego, evitando que lo real nos duela, nos lastime y nos fuerce a hacer cosas graves y serias que a nadie gustan.

Este ingenuismo lírico se armoniza y se despliega igualmente en una técnica de pintura de caballete que en el dibujo e incluso en experimentaciones de nuevos materiales como las llevadas a cabo en una famosa serie de piedras decoradas de extraordinaria gracia. En la misma medida la técnica del mural, la realización de entornos y decoraciones son otras tantas dimensiones de la obra de esta artista que recrea desde postulados más ingenuos poéticamente infantiles un mundo mágico cuyo acercamiento es siempre un deleite.

TRES PINTORES DE MADRID

Fermín Santos, nacido el año 1909 en Gualda (Guadalajara), vive en Madrid desde su infancia; aquí estudia en la escuela de Artes y Oficios con el maestro Santamaría y en 1939 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando afirmando una vocación a la edad que muchos la hubieran renunciado. Tras unos estudios que todos sus profesores reconocen como brillantes, contando con la ayuda de becas que le conceden diversas instituciones y corporaciones, Santos se afirma como pintor; nadie puede decir que se haga en las aulas porque para todos es evidente que la condición de artista ha nacido con él.

Una oscura y cotidiana lucha, una tarea incansable de pintar y volver a pintar le permite formar una familia de la que dos miembros, Antonio Santos Viana, nacido en Madrid en 1942, y Raúl Santos Viana, nacido en Madrid en 1946, se deciden también por la pintura; el primero realizando estudios pictóricos después de haber completado una formación universitaria; el segundo afirmando su sentido y su disposición para la pintura en una empresa de autoexigencia rigurosamente formativa.

Avencidados en el Rastro madrileño, en donde mantienen su estudio y durante años su domicilio, los tres artistas evidencian la continuidad de una tradición y de un impulso vocacional expresado más allá de cualquier tipo de anécdota, afirmado ante cualquier dificultad y vuelto a vivir cada día como si fuera la primera vez que lo enfrentan, como si estuvieran descubriendo un mundo de pintura que ellos siempre hacen inédito.

Fermín Santos ha desplegado su laboriosidad a través de centenares de cuadros en el que queda el testimonio de un mundo pictórico y singular, salvo algunas referencias a su tierra natal alcarreña o resultados de pequeños viajes al norte de Africa, casi toda su obra es una interpretación en la que asoma el impulso de lo mágico, de la realidad tensa y abigarrada de un Madrid que él conoce y que prácticamente está viendo desaparecer desde su atalaya de la calle Carlos Arniches; un Madrid abigarrado y típico en el que están todavía los motivos y los modelos de Goya y de Eugenia de Lucas para todo aquel que sea capaz de verlos. Colorista y compositor de talento singular, Santos interpreta siempre la sinfonía difícil de la realidad que le rodea leyendo en los seres vivos como en una partitura y utilizando la luz como un pentagrama cambiante. Hay que preguntarse cuándo tendrá este singular artista la gran oportunidad de una exposición antológica en ese activo Museo Español de Arte Contemporáneo que Luis González Robles está abriendo a una multitud de perspectivas y por el que vemos asomarse a nuestros mejores creadores plásticos, entre los que por derecho debe figurar Fermín Santos.

Antonio Santos Viana ha heredado de su padre el amor al trabajo, la vocación pictórica, el interés por la enseñanza y, sobre todo, la estrategia del paisaje. En este sentido el artista ha llevado a cabo tres tipos de obra de las que sólo una faceta bastaría para acreditarle como un gran pintor. En primer lugar un paisaje castellano concebido, no desde el detalle minucioso, sino desde una interpretación que preside una actitud a la vez inteligente y sencilla. El segundo, el paisaje quemado de la isla de Lanzarote en el que el fuego es siempre una evidencia y una determinación ecológica y, el tercero, un tema que parece de ciencia-ficción, pero al que el artista presta vivencia y verosimilitud al paisaje lunar tal como lo está descubriendo el hombre en su incomensurable aventura. Antonio Santos es también un buen intérprete de la figura humana y de la composición que retrata con exactitud y estructura sus cuadros con justeza; va a celebrar dentro de breves días una gran exposición selectiva

de su paisaje que por sí sola convocará la atención de los que en Madrid se interesan por el arte.

Nacido y crecido a la sombra de la popular estatua del héroe de Cascorro, Raúl Santos es en su pintura aún más madrileño que su padre y temáticamente más ampliamente interesado que su hermano, aunque para su realización son motivo del que sale airoso los campos ocres de la tierra palentina, el paisaje turolense, la tierra albaceteña, Segovia, la Mancha, incluso la ría bilbaína, donde más se encuentra este artista es en la crónica del Madrid que se extingue, de las últimas tabernas auténticas que ceden locales ante los mesones turísticos sin tradición ni carácter, de la cabecera del Rastro con sus tipos populares, con sus vendedores de todo lo imaginable. El homenaje que en su pintura dedica Raúl Santos a lo que parafraseando un título clásico pudiéramos llamar «los últimos días de Madrid» es una de las páginas más interesantes, más vivas y más directas de nuestra pintura contemporánea.

UN PINTOR DEL NUEVO REALISMO: JUSTO GIRON

Una amplia promoción de jóvenes artista se está dedicando a cultivar y desarrollar las técnicas del nuevo realismo, planteándose problemas pictóricos desde una consideración en la que destaca, en primer lugar, el deseo de establecer un mundo de imágenes reales que incluso lleva al artista a enfrentarse con la realidad desde los mismos supuestos de precisión que pudiera desarrollar una cámara y, en cierto modo, intentando que la pintura haga posible la superación de la reproducción fotográfica mediante la consecución de una representación que, igualando en exactitud a la imagen mecánica, la supere en matices y calidades, en dimensiones de captación de lo propiamente humano.

Entre los artistas que llevan a cabo este programa se encuentra el sevillano Justo Girón, nacido en 1941 y graduado en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; grafista experto que ha obtenido varios premios en diversos certámenes, entre ellos la Bienal Mundial de la Affiche de Varsovia, que le recompensó en 1968. Girón es un artista que domina las técnicas esenciales de la sombra, la disposición del objeto y la representación de la figura humana y de la naturaleza muerta. Es también excelente retratista que, en ocasiones, presta a su obra una dimensión clásica que hace de sus pinturas trasuntos de otras épocas de mayor plenitud estética que fueran reinterpretados en nuestro tiempo.

Desde una utilización sistemática de estos elementos y a partir

de un cultivo de los géneros pictóricos a la vez tradicional y renovador, Girón realiza una representación amplia del mundo en que vivimos en la que a veces roza las posibilidades expresivas de una insinuación surrealista, evidente en sus cuadros de muñecas, en sus imágenes inquietantes en las que la calavera de un animal hace contrapunto a una figura humana, como si en todo ello quisiera realizar cuando menos dos operaciones, una de contraste de la realidad, que en cierto modo es un asedio a lo real, y otra demostrativa mediante las proposiciones surrealistas de la proximidad en que se encuentra en nuestra vida diaria lo real y lo soñado.

Como los grandes maestros barrocos, de los que procede su inspiración y su talento, Girón es un inventor de su propia técnica y las calidades de su pintura son el resultado de una investigación de materiales, de una preparación de los soportes y de una utilización de elementos pictóricos que él mismo prepara y realiza y que le permite calidades, perspectivas y profundidades que hacen de su obra espectáculo poco frecuente.

Por todo ello, el de Justo Girón es nombre que tiene que recordar el aficionado a la pintura de nuestro tiempo y sobre todo aquel que se preocupe por la evolución de un realismo de vanguardia que nunca como ahora define y decanta unos perfiles polémicos que hacen de esta modalidad estética uno de los sectores más atractivos e interesantes no ya del arte contemporáneo, sino del conjunto total de nuestra cultura.—*RAUL CHAVARRI (Alcántara, 6. Madrid-6).*