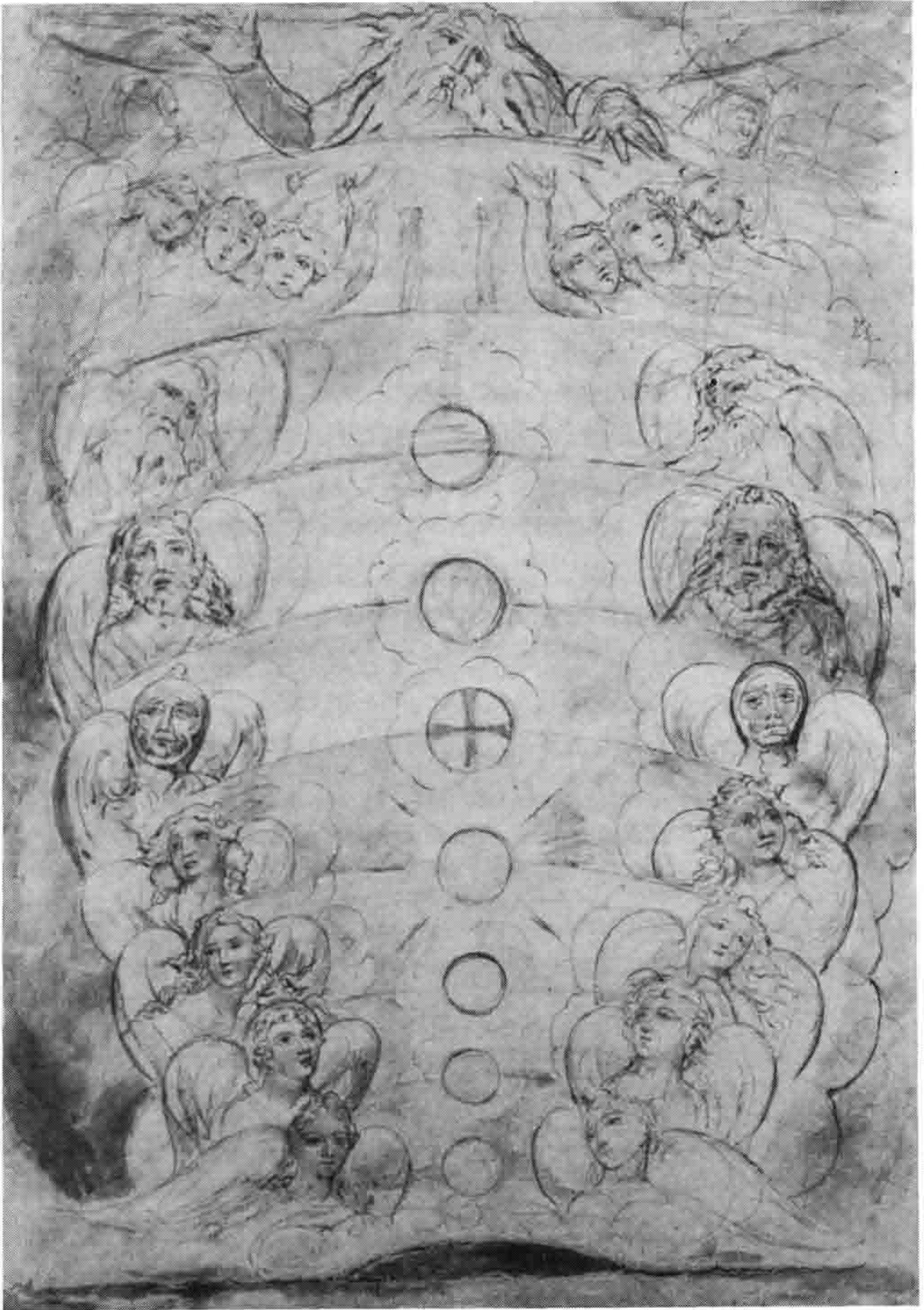


# *Lecturas*



*Las nueve esferas del Paraíso, entre ellas la del Sol, a la que ascendió Dante, según nos refiere él mismo en el décimo canto del Paraíso. Ilustración por William Blake. Ashmolean Museum. Oxford.*

## Borges y Dante

La suma de los azares dispuso que un día me llamaran para colaborar con Jorge Luis Borges en uno de sus últimos libros: *Nueve ensayos dantescos*\*, un encuentro del poeta argentino con algunos momentos de la *Divina Comedia*. Durante algún tiempo nos reunimos para escribir juntos ese libro: Borges pensaba y dictaba; yo escribía a máquina. No quiero referirme ahora a esa obra que me fue tan próxima. Ni siquiera a ciertos recuerdos personales que acrecentarían el caudal de testimonios sobre Borges y un anecdotario incesante. Ya podré, supongo, evocarlos más adelante.

Sólo me interesa en esta ocasión delinear algunas semejanzas y distingos entre Borges y Dante. Plutarco de Queronea no hubiera aprobado este experimento, pese a su carácter de inocua divagación. Muchos siglos separan a ambos escritores, un ambiente cultural del todo diverso los circunda. Pero es atractivo preguntarse por qué un hombre se siente llamado por otro siglos después.

El interés de Borges por Dante no tiene nada que ver con el que ha impulsado a legiones de autores eruditos. Borges se aproxima a Dante en aquello que le interesa. Nada más fútil que criticarlo —como lo hizo algún especialista en reseñas bibliográficas en un diario porteño— por haber asediado a la *Comedia* sin llegar a la «posesión reveladora». Con mayor agudeza, Marcelo Moreno ha señalado que «Imaginar en Dante, a quien se ha hecho objeto de múltiples interpretaciones de corte teológico, a un escéptico preocupado sólo por la forma de su poema constituye una audiencia no intentada hasta Borges». Ni Borges ni nosotros, claro está, nos limitamos a la preocupación por la forma. A Borges le interesaban, desde mucho antes de escribir este libro, Ugolino, Francesca, el venerable Beda, el simurgh, la relación Dante-Beatriz, Browning, esto es, personas y asuntos que están dentro y fuera de la *Comedia*. Le interesaban, por cierto, los temores y los sueños de Dante. Y encontró en el gran poema un excelente bastidor para dibujar y meditar sus propias inquietudes. Dos prosas breves recordaban ya a la *Comedia* en la obra borgiana: *Inferno I, 32* y *Paradiso XXXI, 108* son páginas de *El Hacedor*.

Por más restringido que supusiera su marco, no hubiera imaginado un posible cotejo entre ambos personajes sin el auxilio de una conocida frase de Boccaccio sobre su ilustre compatriota: «Fue nuestro poeta de ánimo altanero y muy desdeñoso.» ¿Podría referirse a Borges de modo semejante un argentino de nuestro tiempo? Las palabras no resultarían extrañas y algunos compartirían el juicio. Es posible que no

---

\* Editado por Espasa-Calpe en Madrid (1982), con introducción de Marcos Barnatán y prólogo de Joaquín Arce (N. de R.).

lo hubieran hecho en tiempos de menor fama de Borges. Es cierto que hoy éste no puede ocuparse con seriedad de todo lo que produce nuestra literatura y que su prestigio en el mundo estimula no pocas envidias. Su permanente culto a la paradoja y su perseverancia en el humor han irritado a muchos, especialmente a sus transitorias víctimas, hasta la esforzada e inútil controversia en las «cartas de lectores» de los diarios. Tampoco a Dante —basta leer la *Comedia*— le sobraron amigos.

El Alighieri vivió activa y apasionadamente la difícil política de su tiempo y compartió responsabilidades de gobierno. No dejaron de encandilarle algunos personajes, como Enrique VII de Luxemburgo, presunto «restaurador» de la ley natural. Borges ha ironizado las más de las veces sobre esos temas y hasta se afilió al partido conservador, el menos capaz, a su juicio, de suscitar fanatismos. Pero siempre ha dejado claro su mayor desprecio por los autócratas —Rosas, Perón, Franco, Hitler, etc.— de modo congruente con su repudio al último régimen militar argentino (¿de veras el último?, ¡ojalá!), en este caso tras un lapso de adhesión, quizá motivado por un antiperonismo a ultranza que le hizo aplaudir el golpe de 1976 sin sospechar los lazos que han unido siempre en la Argentina —más allá de antinomias formales y aun de sacrificios personales— al militarismo con el peronismo, engendrado éste en su obra por un militar convencido de los atributos de su casta.

Es curioso comprobar el paralelismo entre la aversión que sintió Dante a la irrupción política del *primo popolo* (la pequeña burguesía de entonces) y la que siempre ha evidenciado Borges ante el peronismo, unido éste a la condición paradójica, aunque poco borgiana, de movimiento con vocación mayoritaria pero de espíritu muy dudosamente democrático.

En un mundo más limitado, el escenario de Dante es siempre Florencia, culposa y condenada pero único ámbito posible, aunque se dice que fueron los duros paisajes de Les Baux, en Provenza, los inspiradores del *Infierno*. Si Florencia es la anti Jerusalén celeste, en Borges el escenario argentino no es el único ni tampoco es pretexto para ninguna faena moralizadora. Dante es impensable sin Florencia; Borges quizá pensó a Buenos Aires con mayor originalidad que ningún escritor «localista». Puede también decirse que Dante fue un crítico mucho más enconado de su tierra que Borges de la suya, aunque esta conclusión no sea grata a muchos oídos. Dante, *bannito* de Florencia, atacó rudamente a su país: *Ani serva Italia, di dolore ostello | nave senza nocchiere in gran tempesta | non donna di provincia, ma bordello!* (*Purg*, VI-76). Y si Dante es el exiliado insigne —*l'essilio che m'e dato, onor mi tengo*—, Borges, viajero incansable, vuelve siempre a su ciudad natal y ya en su juventud juzgaba ilusorios los años pasados lejos del Plata. Finalmente, suena a ridículo tildar de extranjerizante a cualquiera de los dos. Pero se ha hecho.

Estamos ante dos grandes poetas «imaginativos». Con razón podría aplicarse a la obra de Borges este juicio referido al Alighieri: «Si dar valor imaginativo a algo es la tarea mínima de un poeta, dar valor imaginativo a todas las cosas y al sistema de las cosas es evidentemente su máxima faena» (J. Santayana).

Dante es religioso, al menos forma parte de un mundo donde no se concibe no serlo. También se interna en estudios esotéricos. A Borges éstos le interesan, pero los

contempla como curiosidades, a veces prodigiosas, y descuenta que las muchas oraciones de su madre le habrán ya procurado el acceso al cielo, si existe.

El tema siempre vigente de los derechos humanos —saludable recordatorio en la Argentina, después de ciertas horribles experiencias— me sugiere que el canto IV del *Infierno* atestigua una dantesca admiración por un monarca sanguinario que se complacía con las ejecuciones: *e solo, in parte, vidi'l Saladino*. Varios especialistas, para inculpar o absolver a Dante, se han ocupado de la cuestión. Entre las grandezas y miserias del medievo, el respeto por las vidas ajenas no era un valor en sí mismo resguardable. Con mayor hipocresía, nuestra época, cruel como todas, sostiene lo contrario. Al menos, nos han enseñado que es lícito pensar así. Por eso me parece favorable que Borges, aunque ha exaltado al valor y a ciertos militares (los de la guerra de la Independencia y antepasados suyos la mayoría), nunca ha ensalzado a personas o hechos crueles.

¿Y el amor, que mueve al sol y las demás estrellas? La *Comedia* es una vasta construcción por cuyo intermedio Dante dejó testimonio de un amor no compartido. Así opina el propio Borges: «Yo sospecho que Dante escribió el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz». Aunque pocos, los más conmovedores versos de Borges delatan una pérdida amorosa; quizá el mejor ejemplo es el soneto *Al que está solo*, luego rebautizado, en compañía de otro no menos bello, con un nombre cuya clave sólo posee el autor, sus mejores amigos, sus biógrafos y, desde luego, su destinatario: 1964. También importa mucho, en este orden de cosas, el verso con el que, ya septuagenario, cierra su poema *El amenazado*: «Me duele una mujer en todo el cuerpo.» No diremos mucho más: parece cierto que tanto para Dante como para Borges el amor no fue un juego, tampoco la marca profunda que deja en algunos como una realidad lacerante (al modo de *La Nouvelle Héloïse*); en suma, que para ellos el amor no fue fácil.

De alguna manera, Borges ha vislumbrado que la rueda de la fortuna, en los siglos por venir, le deparará una suerte parecida a la del Alighieri: infinitas disquisiciones, críticas más o menos eruditas, tiempos más venturosos que otros en la estimación de las gentes, un alto sitio sin duda. Esta aproximación suya al gran florentino supone un puente para los seis siglos que la historia ha querido intercalar entre dos hombres excepcionales. Y una ventaja para los lectores del futuro: Borges ya ha dicho lo suyo sobre Dante. Si los grandes escritores del pasado pudiesen, en cambio, juzgar a los del presente, nos llevaríamos algunas ingratas sorpresas. Pienso, sin embargo, que con Borges serían especialmente indulgentes, pues lo tratarían como a un amigo sin tiempo, como a un fruto puramente casual del siglo XX, no abrumado por sus complejos y supersticiones.—JORGE VEHILS (*Av. Córdoba, 1336, 9.º p. 1055. BUENOS AIRES, Argentina*).

# La edad de la memoria

*«Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín.»*

LUIS BUÑUEL.

«En los últimos cinco años ha empezado, verdaderamente, la vejez...» «Hace tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar... Nunca he querido ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo, como yo», escribía Buñuel. Presente desde los primeros días de su vida, paseando por las calles de Calanda, colgando de la helada carcajada de unos esqueletos durante la Semana Santa, la muerte «forma parte de mi vida», dice y se pregunta cómo llegará. Sabe que la muerte ya está dentro de su casa y se encierra en ella, asediado por una sordera progresiva y un mundo de incipientes tinieblas. Con esa lucidez que nunca le abandonó, comprende que la última escena de la vida de un hombre es una ceremonia solitaria: un plano largo con un solo actor. Rehuye los homenajes, las condecoraciones, las agobiantes y apresuradas muestras de admiración que el mundo de la cultura desea apuntarse en vísperas del final.

Comienza a amar su rutina —que hace casi íntima la idea de la muerte: la priva del angustioso don del sobresalto, de la incertidumbre de lo inesperado—; el café a las nueve, el segundo aperitivo de las seis de la tarde, el sueñecito de la sobremesa en un sillón de la sala.

«Mi último suspiro» no es un libro de nostalgias. Es un repaso, una evocación: el recuerdo de un hombre que, en contra de lo que es habitual en estos casos, no ejercita la memoria para aferrarse al pasado. El acto de afirmación de la individualidad, de posesión de su existencia, la memoria, es el resguardo de los años vividos.

A Buñuel le inquietan los persistentes fallos de la memoria. Recuerda a su madre privada de esa facultad en los últimos años de su vida. «La angustia más horrenda ha de ser la de estar vivo y no reconocerte a ti mismo, haber olvidado quién eres». Se propone recordar para recordarse, para confesarse que ha vivido y cerrar él, con su propia mano, la última puerta.

Si desde sus películas nos propuso una recuperación del inconsciente, del sueño —de todo lo real que existe sobre la realidad misma—, desde las páginas de «Mi último suspiro» nos propone su retrato con los trazos de las vacilaciones, las convicciones y las verdades de su memoria. La memoria, según Buñuel, está invadida por la imaginación y la ensoñación. ¿De qué sirve un sueño si no podemos recordarlo? El sueño recordado y la memoria soñada afloran a lo largo de más de cincuenta años (de «Un perro andaluz» a «Mi último suspiro»), en la obra de este realizador imperfecto y, por lo mismo, genial.

«En la Residencia de Estudiantes me encontré ante una elección inevitable», escribe Buñuel, señalando que aquellos años veinte en Madrid —en los que conoce a Alberti, Dalí, García Lorca, Bergamín, Gómez de la Serna, Pedro Garfias—, con la dictadura de Primo de Rivera y la sublevación de Abd el-Krim al fondo, dejan una marca

importante en su vida. Si esos años de la residencia le sirven para componer una imagen de la España de su tiempo e integrarse en las preocupaciones intelectuales y políticas de su generación, su estancia en París define su opción por el cine como medio de expresión. Buster Keaton, Stroheim, Einsestein, Pabst y Murnau, pero sobre todo el Fritz Lang de «Der müde Tod», «Los nibelungos» y «Metrópolis» le acercan a Jean Epstein como ayudante de dirección.

«Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de las veces». Esta predilección por los sueños y la necesidad de integrarlos como un aspecto inexplicado —pero activo— de la vida humana, le introduce en los círculos surrealistas.

«Un perro andaluz» y «La edad de oro», que se gestan en la época de su fervorosa adhesión al surrealismo, generaron una serie de controversias dentro y fuera del grupo surrealista. El éxito de «Un perro andaluz» ponía en tela de juicio, para algunos integrantes del movimiento, la efectividad contestataria de la película. Breton, con una vehemencia no exenta de ingenuidad, llegó a formular esta pregunta: «¿Está con la policía o con nosotros?». En respuesta, Buñuel propuso quemar el negativo.

Uno de los biógrafos de Buñuel señala que «Un perro andaluz» y «La edad de oro» hubieran bastado para asegurarle a su realizador un lugar destacado entre los maestros del cine. Es probable que así sea, pero de lo que no hay duda es de que esos dos filmes y la experiencia de aquellos años, constituyeron la base sobre la que se edificó una de las obras más coherentes de toda la historia del cine. Reflexionando sobre este período de su vida, Buñuel dice: «... mi paso por el surrealismo me ha ayudado a resistir. En el fondo, acaso esto sea lo esencial».

Su primer, breve y recordado contacto con Hollywood, el regreso a España y el rodaje de «Las Hurdes» —prohibida por la censura de la II República—, su faceta de productor en Filmófono y los desgarramientos que produce la Guerra Civil (que constituyen algunas de las páginas más reveladoras de sus memorias), son evocados por Buñuel con sinceridad, a veces con dolor, a veces con humor. Habla de su regreso a América, la estancia en Nueva York, la ruptura con Dalí, sus frustrados intentos de encontrar trabajo en Hollywood y, finalmente, el horizonte mejicano, que adopta como suyo y donde rueda veinte de sus treinta y dos películas.

Recuerda un detalle o un sueño, punto de partida para una película o para el esquema de una escena; deja constancia de sus preferencias en cine: el Bergman de «Persona», el Fellini de «La Strada» y «Las noches de Cabiria», el Kubrick de «Los senderos de la gloria», Wajda, el primer De Sica, «El manuscrito encontrado en Zaragoza»; se muestra admirador de «Sombras blancas en los mares del sur» y de la película inglesa de episodios «Dead of night», así como su inclinación por «La caza» y «La prima Angélica».

Luis Buñuel construyó su obra entre Europa y América. Encontró allí y aquí las mismas eternas miserias, los ojos empañados por el rito, por la simulación y la mentira. Rascó en la corteza endurecida de nuestros sentidos. Asombró con los destellos de una imaginación inagotable: Luchino Visconti decía a un periodista en 1975: «El más revolucionario, el más avanzado de todos, ¿sabe quién es? Buñuel, Buñuel que con sus setenta años y pico les gana a todos en bloque, a todos nuestros presuntuosos vanguardistas».

Sorprendió con una visión de la vida, por momentos feroz —aunque el mundo que le tocó vivir (que nos toca vivir) era y es inmensamente más feroz que sus imágenes.

Cuando Buñuel persigue al fantasma de la libertad —esa placentera ilusión que, con frecuencia, hace que nos creamos dueños de nuestra propia vida—, mira con ironía pero también con afecto a sus personajes: mentirosos, flagelados, engañados, obcecados, criminales, miserables, mitómanos, corrompidos..., porque intuye que esta humanidad nacida para padecer el castigo terrenal bajo la amenaza del rigor divino es la única que existe y que sólo en ella el hombre podrá seguir buscando su libertad.—ALBERTO GARCÍA FERRER (*Ocaña*, 209. MADRID-24).

## Poesía de Milosz \*

La presentación de esta antología poética del Premio Nobel de Literatura 1980, en su versión española, da lugar, como muchas veces, para que se aluda a cuestiones relacionadas con lo sagrado y lo profano, el metalenguaje, ethos, continuidad histórica. Esta es una de las alternativas de una actual lectura poética. La otra sigue manteniéndose en lo que ya es tradición estructuralista a partir de la *Poética* de Roman Jakobson, donde el horaciano «ut pictura poesis» proyecta su plena actualidad esencial, que los nuevos aparatos ligados al placer del texto no podrán nunca escamotear.

El mérito de Czeslaw Milosz, además de ser autor de una obra poética dilatada y profunda, es también el de poder ofrecernos su propia materia poética en función de algo esencial en la creatividad contemporánea. En función de una vuelta a una poesía de la realidad. Naturalmente, ha habido y hay aún infinitas maneras de hacer una poesía de la realidad. Existe la manera brindada por la poesía clásica latina —Horacio, Virgilio, Ovidio—; la manera sin par de la sencillez inmersa en la realidad de un Leopardi o en nuestra era la de Erza Pound. Lo curioso es que el poeta lituano polaco trasladado a América después de un dilatado exilio, llega al descubrimiento secreto de la realidad por caminos sorprendentes. Tras este dilatado proceso está, en su formación, la presencia del místico sueco Swedenborg o del gran poeta inglés y grabador de genio de principios del siglo XIX, William Blake, hacia los cuales le orienta su pariente y protector, sin duda escritor mucho más grande y más merecedor del Nobel que él mismo: Oscar Milosz. Aquel famoso autor, que todavía tiene un número sorprendente de admiradores en el mundo por las revelaciones secretas de un mundo fantástico y sacral con su *Poème des décadences*, *Sept solitudes*, *Don Juan*, *Miguel de*

---

\* CZESLAW MILOSZ: *Poemas*. Marginales Tusquets Editores. Pág. 150. Barcelona, 1984. (*Traducción de Bárbara Stawicka*.)



*Mañara* y su bellísima *Ars magna*, que reactualiza en un París de principios de siglo la prodigiosa presencia de Raimundo Lulio.

¿Qué es la realidad para la poesía y la poética de este segundo Milosz de resonancia en el siglo? Es, sin duda alguna, una combinación de sentimientos más o menos coherentes. En primer lugar, la nostalgia de la «Polis» perdida o degradada, que es al mismo tiempo *humus* natal y sus raíces, pero es también la legión de contemporáneos muertos o sacrificados en grandes holocaustos, ciudades decapitadas, exilio, patrias añoradas. Así se convierte, como poeta de la realidad, en poeta de la «otra Europa». Que sabe denunciar en términos de saga trágica europea una fecha que ya nadie recuerda. La fecha de 21 de agosto de 1939, en que dos tiranos concuerdan el reparto de Europa y el sacrificio de naciones enteras, cuyo refrendo ha sido dado, paradójicamente, por los vencedores de la última guerra y es todavía plena actualidad y constante tragedia olvidada. Si no fuera más que por haber abordado poéticamente este problema como realidad y sustancia poética, además de haberlo hecho con una coherencia formal y un equilibrio incontestables, Czeslaw Milosz ya hubiera sido merecedor del Nobel que él mismo casi ofrece simbólicamente a su pariente y formador más admirado y amado que él en la contemporaneidad. Personalmente nos atrae este poeta de la «otra Europa» que nosotros mismos definimos hace treinta años, desde luego con menos resonancia, «La Europa ausente». La realidad del poeta es la captación de un enigmático impulso. En efecto, él mismo se pregunta en el discurso de Estocolmo: «¿En qué consiste este enigmático impulso que no le permite nunca asentarse en lo concluido, en lo realizado? Yo creo que no es otra cosa que la búsqueda de la realidad. Y doy a esta palabra todo su sentido ingenuo y solemne, un sentido que no tiene nada que ver con los debates filosóficos de los últimos siglos.»

La realidad es la tierra con sus raíces y su *humus*, de donde nace la palabra poética, con sus hombres, sus fantasmas, sus glorias y sus muertos. Todo ello capaz de acceder a un nuevo lenguaje de la realidad. De acuerdo con aquel genial descubrimiento de Wilhelm von Humboldt que los estructuralistas, inclusive Barthes y los paralógicos de la lectura, parecen haber olvidado. En su «Diversidad de la estructura de las lenguas humanas», Humboldt decía, y su vida sigue siendo cosa sumamente atractiva para los poetas de la realidad poética, que la formación de la lengua es fruto de dos procesos combinados y concomitantes: una iluminación interior y unas circunstancias exteriores favorables. El descubrimiento de la realidad es para Milosz una sarcástica diatriba contra los hijos de Europa, «hijos del siglo» que han sobrevivido contra los muertos, «crédulos, débiles entusiastas, que no aprecian ni su propia vida». Sarcasmo contra el «Hijo de Europa», «heredero de Descartes y de Spinoza, heredero de la palabra *honor*», que «respeta las habilidades adquiridas en el tiempo del terror». El «hijo de Europa» se coloca en el sentido de la historia porque «el que habla de la historia está siempre seguro, en contra de él no se levantarán los muertos». Ante esta realidad, la poesía salta de nosotros «como si un tigre saltara de nosotros». Con este tigre a cuestas, el poeta se asoma a la vida, a sus nostalgias, a los nuevos paisajes y aconteceres, al océano lejano y al amor, a la civilización que muere y al mundo de la «Biblia» siempre presente y alentador de saltos de tigre poético, a la aceleración de la historia cuando, por necesidad, «callan las Casandras». Y, ¿por qué no?, al fin del

mundo que el poeta presiente así; lejos de todos los éxodos de las ciudades incendiadas: «El día del fin del mundo / La abeja ronda sobre los geranios / El pescador teje una red luminosa / En el mar juegan los alegres delfines / Los tiernos gorriones saltan en el alero / Y luce dorada la piel de la serpiente / Como debe ser.» Porque, después del fin del mundo, «ya no vendrá otro fin del mundo».—JORGE USCATESCU (*O'Donnell*, 9. MADRID-9).

## Un epistolario de Felisberto Hernández

Que *Felisberto* ha ido acrecentándose como uno de los creadores uruguayos más controvertidos desde hace algún tiempo es cosa que, hasta Julio Cortázar, provoca. Como suele ocurrir tantas veces —casos de Arlt, Quiroga o Arguedas—, su mitología, desde la península, no puede completarse porque faltan, casi siempre, los textos. Así, las cortísimas tiradas hacen que algunos críticos —incluso los que trabajan con un tratado de estilística integral entre las manos— pasen por ciertas obras como la marabunta.

El volumen que me ocupa <sup>1</sup> es raro, al menos, en dos sentidos. Uno, porque no es frecuente la publicación de epistolarios. El otro porque éste, entre Felisberto Hernández y Paulina Medeiros, cuenta con un interesante, extenso prefacio que debo decir apareció ya en esta revista <sup>2</sup>.

Pero este libro nos agrada por otras razones, siendo quizá la principal su urdimbre. Existe una manera *femenina* de tratar a una persona, aquí convertida ya en personaje, dicho sea sin ningún sentido peyorativo. Pues bien. Este es el caso de este librito y, sobre todo, de su introducción. Pero aquí, también, se consigue que el personaje no se convierta en *máscara*, en general usada cómodamente por los aficionados a denominar o autodenominarse «malditos», «raros», «injustamente olvidados» o *eso* que, según fundados temores de Fernando Savater, puede convertirse en moda: *heterodoxos*.

Cualquier lector de Felisberto Hernández sabe que fue siempre encuadrado entre estas denominaciones. Pero no ha sido el único, ni en América ni en España. Alguien incluso dispararía por elevación hasta Don Pío Baroja acusándole de «falta de estilo», cuando sabemos que se puede conseguir del modo más sencillo si tenemos en cuenta el «Diccionario»: como manera peculiar y privativa de escribir. De todo lo anterior nos informa Paulina Medeiros; para ella la *Concepción Literaria* de Felisberto se fundamenta en que:

«Por carecer de lecturas y conocimientos superiores, encontraba grandes obstáculos

---

<sup>1</sup> PAULINA MEDEIROS: *Feliberto Hernández y yo*. Libros del Astillero. Montevideo, Uruguay, 1982.

<sup>2</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 374. Agosto, 1981, págs. 322 a 343.

para dar forma a sus ideas. Se propuso crear su propio original estilo, simple en apariencia y, sin embargo, arduo por la escabrosidad del pensamiento y la tortura mental de un creador característico como pocos y virgen de literatura.

Se le ha reprochado disponer de un léxico reducido en su propio idioma. En verdad, no fue rico el suyo, pero, ¡qué importaba! El intentó aprehender consiguiéndolo, lo misterioso, lo fantástico que supo dar con inciertos signos gráficos o fonéticos, descarnados y, a menudo, traidores para cualquier otra investigación que no fuera la suya.

Son extrañas su manera y manías en la composición del relato donde rompe y trastrueca las nuevas categorías estudiadas por Tzvetan Todorov y los formalistas rusos, categorías del relato clásico, suprimiendo, alterando, yuxtaponiendo con aparente incoherencia la red de relaciones paradigmáticas en el desarrollo de la narración y, por tanto, su proyección sintagmática final.»

Nos explica en este trabajo curioso —y para curiosos, no quepa duda—, también, todo lo que pudiera acercarnos más a Felisberto, incluso moviéndonos la mitología. Así:

«¿Cómo era Hernández físicamente? Dejaba caer el cabello oscuro y ondulado, desbordándole una sien. Según la foto del homenaje radial citado, que se difundió ampliamente, subyugaba la expresión reconcentrada que prestaban a su rostro enflaquecido entonces, los ojos desorbitados y un poco salientes, de tinte oscuro. Le poseía entonces una gran pasión por la psicología y la metafísica. Publicado *Colling*, seguía escribiendo, más que por afán publicitario, por hallar su verdadero itinerario y paliar la profunda desazón interior.»

El libro, de por sí, debido a la personalidad de Felisberto, predispone a leer la correspondencia. Más lo consigue el prólogo por la sana ingenuidad del tratamiento.

Pero lo que sí desearía es que, además, lograra predisponernos para buscar y rebuscar (a veces con trabajo) la extrañísima producción literaria de Felisberto Hernández.

Yo prometo que, de cuando en cuando, he visto muchos de sus libros arrinconados o amontonados en las casetas de Claudio Moyano. En realidad, y como decía un día Fernando Quiñones, eso es lo que auténticamente consagra a un autor: de otro modo, los libros no vendidos van a parar «al matadero», lo que ahora conocemos como «reciclado». (Ya Eduardo Galeano nos informó en su libro *Las venas abiertas de América Latina* que algunos dictadores ya no prohibían los libros, y decía algo así como que «No es verdad que Marx no está al alcance del público: lo está en forma de servilletas.»)

Si *Felisberto* ya no es un desconocido en ciertas catacumbas, creo que lo mejor es sacarle a la calle de un modo digno, olvidando pedanterías de cuyo significado él estuvo siempre lejos.

¿Loco o genio? Tal vez ni puedan separarse los adjetivos y Felisberto fuera uno de esos locos geniales. Lo que corresponde es leerle y, sobre todo, desde «su» punto de vista.—JUAN QUINTANA (*Matadero*, 4. MIGUELANÉZ, Segovia).

## Reediciones de José Luis Sampedro\*

«Todos somos novelables, pero no todos somos novelistas», decía recientemente José Luis Sampedro en una charla-coloquio que trató de su trabajo novelístico.

Curiosidad e imaginación son los puntos de partida: ver e inventar son facetas que se complementan. Una de las dos no es suficiente. Goya lo sintetizó bien en aquella escueta frase: «Yo lo vi».

El novelista es un bicho de cuidado —dice Sampedro—: «voyeur, masoquista, sádico y exhibicionista».

Su novela es autobiografía inventada: «ver inventando, inventar viviendo es muy importante. El novelista es —concreta— albañil de sueños, colocando ladrillo por ladrillo».

Conectar con la realidad, observarla de cerca, es para él un paso imprescindible, y lo consigue utilizando trucos, como el de «la sordera», que explica así: «He ido mucho a cafeterías para escuchar lo que hablaban las señoras que allí se reunían. Me sentaba en la mesa más próxima y dejaba mi audífono sobre la mesa. Esta ha sido una manera de documentarme fielmente.» Un segundo truco ha sido el «hacerme dibujante»: «Me insertaba —dice— en el ambiente con mi material de dibujo para ver cómo cambia el público de la calle en varias horas.» El tercer truco consiste en «aislarme»: «En las reuniones de la ONU —señala— a veces ponía la traducción simultánea al chino, idioma que desconozco por completo, y me servía como música abstracta que me facilitaba la observación de mi entorno.»

Sampedro recomienda la pasividad: la doctrina Zen aplicada a uno mismo. Asumir todo lo que pasa a través de uno y hacerlo carne propia. «Esto es —dice— amar la vida. Además, a mí la función me divierte; este gran teatro del mundo.» Y habla de «hacerse esponja».

### Una vaca, un ave corbalán

El novelista también dice José Luis Sampedro que es una vaca: «Yo me siento vaca, sí: parada, con los ojos quietos y rumiando. Y en sus ojos se refleja todo lo que pasa (coches, tractores, árboles). Todo lo rumia, y luego, da leche. Eso es un novelista: eso soy yo. Es cierto que se podrían buscar otras comparaciones, pero a mí ésta me va. También podría ser, por ejemplo, un ave corbalán, que vuela y lo observa todo, y su defecación es guano, es dinero.»

Según Sampedro, el motivo de escribir una novela es que no queda más remedio: «como un tumor, acumulas cosas y, las escribes, o te da algo». «Yo soy un ser humano —añade— en busca de expresión. Necesito expresar esto o lo otro. Es una manera de vivir. Los que escribimos somos como niños, pues lo hacemos para que los demás sepan que soy capaz de hacer tal y cual, y que nos quieran por eso que hacemos. Es una forma muy infantil de querer, buscando que nos den. El amor adulto es un dar y un recibir recíproco, sin merecimientos, sino porque sí.»

---

\* JOSÉ LUIS SAMPEDRO: *El río que nos lleva y Congreso en Estocolmo*. Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid, 1982 y 1983.

Que tenemos que aprender a vivir es uno de los mensajes clave de José Luis Sampedro: «Lo primero es vivir —dice—, no pasar la vida, sino hacérsela. No ser vivido por el tiempo». «Novelar —añade parafraseando a San Juan de la Cruz— es entrar más adentro en la espesura.»

Los seres humanos en búsqueda de sí mismos son lo que más le interesa, por eso en absoluto es partidario de copiar estilos. «Mi estilo viene dado —dice— por lo que quiero contar y si sale con barba, San Andrés y si no la Puri.»

Y así le han ido saliendo a José Luis Sampedro tres tipos de novela, que él califica: novela-situación; novela-río y novela-mundo. La primera es la combinación de personajes en un momento dado, como encontramos en «Congreso en Estocolmo»; la segunda es más temporal, es el paso del tiempo y las estaciones, tal y como muestra «El río que nos lleva». En la tercera, combina o trata de combinar escenarios diversos. Es el caso de «Octubre, octubre», que en un principio quiso ser la situación de dos personajes y su historia de amor. Más tarde, añadió un entorno que fue el Cuartel de Palacio y también el mundo de la reencarnación, después de estudiar a fondo el Harén de Solimán el Grande.

«En mi novela —dice Sampedro— hay muchos espejos y muchas máscaras que a mí me fascinan. Los espejos paralelos, sobre todo, me entusiasman.»

## Los gancheros del Tajo

«Las migas eran la comida casi diaria del ganchero, con su regusto al fuerte aceite ibérico. Más adelante, con mejor tempero, se añadían ensaladejas, habas o espárragos de ribazo; pero en marzo y por la sierra, nada. La gente hablaba poco, atenta a la comida como perros a un hueso. Eran en total, incluido el Americano, diez hombres y el Lucas; mientras que Paula comía aparte, con el jorobado y el rancherillo.»

«El río que nos lleva» es la historia de los gancheros del Tajo, que su autor contó por primera vez en la década de los sesenta, y veinte años después ha sido reeditada con la supresión del último capítulo, por considerarse que «ahora resulta innecesario».

José Luis Sampedro, catalán de nacimiento, descubrió un buen día el río Tajo, a la altura de Aranjuez, entarimado por miles de troncos. «Unos hombres extraños —cuenta—, empuñando largas varas con un hierro de lanza en punta, se afanaban sobre aquel sendero flotante y pastoreaban el pinar hacia su destino.» Aquella escena, no sólo no la olvidó, sino que la enriqueció hasta revivirla en su novela: «Se enamoró de los barrancos donde el río encrespa sus espumas y donde altos álamos pujan hacia las nubes; aprendió de las gentes no contaminadas por la palabra vana. Y contó la historia.»

El alto Tajo es un río bravo que se ha labrado a la fuerza un desfiladero en la roca viva de la alta meseta. «Los pueblos le huyen —escribe Sampedro—, asustados por las bajadas al barranco y temerosos de las riadas. Apenas los pastores y los trajinantes se le acercan por necesidad. Sólo los gancheros se atreven a convivir con él, y aún así parece encabritarse para sacudirse los palos de sus lomos y enfutecerse más aún contra los pastores del bosque flotante.»

Los gancheros y la madera que trabajan, son el material de que se vale el autor,

para contarnos de las temporadas del año vividas a pelo, de las costumbres del pueblo llano, de sus pensares y sentires. Pueblo al que admira, idealiza y valora: «...¿cuál sería entonces el porvenir de la Historia? —se pregunta uno de sus personajes—. Porque en los de arriba no está hoy. ¿Qué nos depara la providencia...? Yo creo, sin embargo, que el pueblo es más verdadero».

Y otro personaje responde: «Seguramente. La piedra es siempre más verdadera que el papel.»

## El hombre, valor máximo

La esperanza, la desesperanza, para de nuevo volver a la esperanza, es un serio y profundo juego que aparece en todos los trabajos literarios de José Luis Sampedro. «En lenta contemplación —escribe—, Shannon fue pasando de la incredulidad y del asombro a la confianza. Aquel milagro, ¿no era en realidad cotidiano, como lo son las semillas enterradas a la muerte de cada año para la resurrección del siguiente? ¿No se reducía entonces la desesperanza a una pura ceguera del hombre, que le priva de verse inserto en la continuidad de la creación.»

«En este mundo —escribe en otro momento—, el blanco que antes no fue rojo es una farsa. Sobre todo si le faltaron agallas para serlo... Yo ahora empiezo a ser de sangre. Por eso tengo esperanza.» Y algunas líneas más abajo: «Esa es la dignidad: el peso de la vida aceptado sin resignación, pero sin desesperanza... Vosotros me lo habéis enseñado. Tú, tus hombres. Siempre a pie firme en vuestro sitio...»

La esperanza se centra en el hombre mismo: «¡En el hombre, en el hombre! —escribe—. En su dignidad, nacida de su autenticidad, afirmada en su libertad. ¿Fallan estos sistemas? ¡Pues a volver a la fuente, al hombre como materia prima, como ladrillo de la historia! Sin encadenarlo antes a lo que parece válido sólo porque lo fue; sin preconcepciones sobrepuestas. ¡Que avance el hombre según sus adentros! ¡Ya llegará!»

Otro de los grandes valores que Sampedro destaca es la madurez de la persona, que no se consigue solamente con el correr de los años, sino que se trata de algo más. Aquello que le hizo exclamar angustiado a Albert Camus: «Los hombres envejecen pero no se hacen mejores». Se trataba, precisamente, de la no madurez.

«Sonreía —escribe Sampedro—, seguro de sí mismo. No era orgullo, sin embargo, no era una presunción fiada en sus cualidades individuales. Era una fe más alta en el orden supremo de las cosas y el mundo; el que hace triunfar a la experiencia sobre la juventud, el que da a la sabiduría de los años el arte de saber gustar los frutos logrados, mientras que los jóvenes sólo saben deshacer esos frutos entre sus dedos antes de llevárselos a la boca, quitándoles toda su gracia. Era ese orden superior el que lo había dispuesto todo; el que le permitía no apresurarse, ir saboreando anticipadamente las cosas por el camino, bajo las estrellas impávidas.»

El «todo fluye», que decía el filósofo Heráclito, está también latente a lo largo de «El río que nos lleva», no sólo en su título sino en el contenido. «Puedo venir mañana y pasado... Pero luego... El río se nos lleva a los gancheros», dice un joven ganchero a su amante en el fervor de su primer amor. Las canciones de fondo, también hablan

de algo que llega y pasa: «Las maderadas se vienen, las maderadas se van, y nosotros nos iremos y no volveremos más.»

Hasta el visitante irlandés, que llegó a la maderada como simple observador, finaliza preguntándose: «¿Qué será el retorno a la corriente de este río que nos lleva? ¿Cuándo se alzará la compuerta y arrastrará mi cuerpo a seguir deshaciéndose entre las piedras del molino de la vida?»

Pero en medio de ese «todo fluye» está el vivir, y así lo expresa el autor en el arranque de su libro: «Todo estaba dispuesto, aunque nadie lo supiera porque la vida no avisa. A veces se divierte soplando en sus trompetas para nada; otras, en cambio, su corriente reúne a la callada ciertos seres y cosas, y deja que pase lo que tiene que pasar. Sólo mucho después se reconoce lo decisivo de cierta circunstancia, de tal gesto.»

## Densidad humana en Estocolmo

Cuando la densidad humana se lleva dentro, vale un barrio madrileño, la dureza del alto Tajo o la frialdad de un país nórdico para expresarla, y éste es el caso del autor de «Congreso en Estocolmo», historia de un congreso científico, en el que personajes de carne y hueso se encuentran desde sus culturas, edades y actitudes humanas diferentes.

A través de las páginas de la presente novela, el lector queda introducido en lo que son las costumbres suecas, su profundo sentido de la organización y la belleza de sus paisajes. Pero Sampedro no se queda aquí, sino que aprovechando el yo y las circunstancias de los congresistas, va a parar a los temas universalmente humanos que a él le entusiasman: la grandeza y dignidad del hombre, el respeto y homenaje a la vejez, honda crítica a todo tipo de convencionalismos, canto a la vida y al atreverse a vivirla, la atracción de los sexos y el encuentro amoroso.

«¡Oh, la organización —escribe—. La carpeta contenía todo lo preciso en un medio desconocido para no necesitar molestarse en descubrir las cosas por sí mismo; es decir, en vivirlas. Planos de Estocolmo y de Saltsjöbaden, horario del pequeño ferrocarril entre ambos puntos, detalles del Congreso y de su organización, lista de congresistas clasificados por países y por apellidos, horario de las comidas y sitios donde se servirían, detalles de los deportes practicables en las cercanías, así como de los servicios religiosos en Estocolmo para las diferentes confesiones...» Acerca de la minuciosidad y precisión de los suecos, uno de los congresistas comenta: «Lo que más me choca es la profusión de termómetros. Hay uno dentro de cada habitación y otro al exterior, sujeto al marco de la vidriera de fuera. Otro en la tubería del baño, otro en la ducha y otro sobre la madera para hacerlo flotar en el agua.»

«Congreso en Estocolmo», quiere dejar claro, y lo deja, que la vida en sí es mucho más importante que todos los saberes: «...No renuncies —dice el sabio sueco a la joven sueca que se siente atraída por un congresista español natural de Soria—. Negarse a vivir, nunca es bondad, sino, casi siempre, cobardía.»

Más avanzada la novela, el congresista español aludido, hablando con un colega más joven, le dice: «...La grandeza del hombre y su dignidad han consistido siempre en “comerse las penas”. Un hombre sin problemas y sin tirar de sus riendas es un

hombre vacío. Yo no quiero que nada de lo engendrado por mi alma sea dispersado por el viento o por las palabras. Quiero llegar con ello, virtud y pecado, hasta el final. Así es únicamente como se puede llevar la cabeza alta.»

## La costumbre y sus fuerzas

En los ratos libres, entre sesión y sesión, los congresistas se reúnen, charlan de sus presentes experiencias y las contrastan con su cotidiano vivir. Uno de los congresistas españoles comenta a los de su misma nacionalidad, con los que ha congeniado y que le escuchan perplejos: «En mi ciudad, la verdad es que uno se casa sencillamente porque llega un momento en que eso es lo que hay que hacer. Nos empuja la familia, el ambiente y cierto temporal cansancio de patronas y mujerzuelas. En cuanto a la elección, cien casualidades hacen que uno se case con ésta en vez de con aquélla. En el fondo, da lo mismo. Empieza el noviazgo, y, a pesar de todo, somos tan necios y aborregados que hasta sentimos cierta emoción. Claro que sólo dura la luna de miel, el primer hijo, quizá el segundo...»

Para finalizar, me parece importante señalar, que José Luis Sampedro, toque el tema que toque, acaba por decirnos, que nada hay tan importante como vivir la vida, vivirla a tope, sin reservas. Es el libro que comentamos, por aquello de que transcurre en Suecia, se vale de un viejo reno y de un anciano profesor para expresarlo: «Pero —dice el viejo profesor— ¡vea qué impresionante nobleza tiene la vejez tras una vida vivida sin reservas! Parece un dios anciano. En ese cuerpo hay mucha más sabiduría del mundo que en todo el Congreso de la Ciencia Moderna que inauguramos mañana. ¡Pobres sabios! Fíjese la dignidad con que esa cabeza ostenta y sostiene sus cuernos magníficos. No sé si es porque casi me he criado entre estos animales, pero siempre me ha parecido inexplicable y absurdo que los cuernos tengan tan estúpida simbología en nuestra vida civilizada. Ese peso en el cráneo es el peso de la vida. Los años lo aumentan, lo refuerzan, y toda la cuestión está en sostenerlo bien en alto.»

José Luis Sampedro, qué duda cabe, sabe, sabe mucho de la vida, y a través de sus novelas, no para de decirnoslo.—ISABEL DE ARMAS (*Juan Bravo*, 32. MADRID-4).

## Sobre Zifar

Hacia 1964, mi abuela, María de la Presentación, me regaló un tomo de *Libros de Caballerías Españoles*, editado por Aguilar en 1960 (2.<sup>a</sup> ed.). Ese volumen, al cuidado de Felicidad Buendía, albergaba el *Zifar*, el *Amadís*, y el *Tirant*.

De aquel libro, que pronto devoré, recuerdo todavía el impacto que me produjo el *Amadís*, mucho mayor que el de las otras dos novelas. En mi fascinación, llegué a



pergeñar un índice de nombres propios de la obra de Montalvo, al objeto de conservar mejor en la memoria la infinidad de personajes que pueblan las páginas acaso más bellas de nuestra literatura caballeresca.

Me obsesionaba entonces, por caso, convertir los espacios imaginarios del *Amadís* en espacios reales, habitables. Con ayuda de una cámara fotográfica, y en distintos lugares de la sierra madrileña, obtuve imágenes satisfactorias de espacios caballerescos tan imposibles como la ínsula Firme o la Roca Pobre, y las inserté en la edición de Aguilar como ilustraciones de la novela: había conseguido encontrar en la realidad los espacios prohibidos que sólo existen en la imaginación, y aquello me llenaba de legítimo orgullo (algo parecido debe sentir el director de cine al darse de bruces con el rostro que andaba buscando en el pasillo de un ministerio o en la oficina de correos más próxima a su casa). La ínsula Firme, por ejemplo, *estaba* en La Granja: aquellas aventuras enloquecidas de Galaor y Florestán, de Bruneo y de Agrajes, habían ocurrido realmente en un lugar concreto y fotografiable; no eran tan sólo el fruto de la imaginación de su autor; no las había forjado ninguna retórica; estaban al alcance de cualquier ojo humano.

Con el paso del tiempo, me he ido dando cuenta de que los lugares imaginarios son mucho más reales que aquellos otros que apresó mi cámara. Con el paso del tiempo, he ido aprendiendo a prescindir de la ilusión de poner hierros a la fantasía. Pero de aquellos días, aunque no quede abuela María de la Presentación, ni cámara, ni siquiera fotografías, sí permanece el libro, ese libro que contenía las hazañas de Zifar, Amadís y Tirante el Blanco.

De las tres obras fue el *Zifar* la que leí con más dificultad y menos temblores. Juan Ignacio Ferreras dice que le parece normal: un texto tan arcaico (en torno a 1300), de un período en que la lengua castellana está en ebullición y la prosa española está naciendo, no puede divertirle a un niño de trece años en la misma medida en que pueden hacerlo textos como el *Amadís* o el *Tirant*, más tardíos y depurados. Y Juan Ignacio Ferreras no se equivoca nunca, si de novelas se trata.

En fin, hecha abstracción de mis lecturas de adolescencia, lo cierto es que nadie puede negar a Zifar, «un cavallero de las Indias» cuyo nombre significa en árabe *viajero*, el mérito de haber inaugurado con el relato de sus aventuras la novela castellana.

Del *Libro de Cavallero Zifar* se conservan dos manuscritos: *M* y *P*. *M* data, probablemente del siglo XIV y forma parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 11309). *P*, del siglo XV, se guarda en la Biblioteca Nacional de París y se halla ricamente ilustrado (signatura Esp. 36). Existen asimismo dos ediciones antiguas: Sevilla, 1512 (ejemplar único en la Biblioteca Nacional de París), y Sevilla, 1529, reimpresión no revisada de la de 1512 (copia en la Biblioteca de Palacio de Madrid).

Heinrich Michelant fue el primero que transcribió el manuscrito de París (el de Madrid aún no se había descubierto), complementándolo con la edición de Sevilla. El resultado de su tarea fue el primer *Zifar* moderno (Tübingen, 1872). En lo que a pulcritud filológica se refiere, el trabajo de Michelant deja mucho que desear.

En 1929, Charles Philip Wagner dio a luz en Ann Arbor, Michigan, una edición crítica del *Libro del Cavallero Zifar*, mezclando *M*, *P* y la edición sevillana de 1512. Era la primera vez que alguien transcribía el código *M*, pero Wagner se equivocó al

mezclarlo con *P*, como si ambos testigos viniesen de una misma fuente. Intentando reconstruir esa presunta fuente original, el editor no aporta gran cosa a la historia del texto zifariano. Su «ensalada» (así denomina su labor Joaquín González Muela en «Nota previa» a su *Zifar* de Castalia, al que luego me referiré) no satisface al crítico menos exigente. Y la razón es obvia: antes que nada, necesitamos una transcripción pulcra y correcta de cada uno de los testigos manuscritos, esto es, de *M* y de *P* por separado. Sólo a partir de entonces podrá empezarse a hablarse de un *stemma*, no *a priori*.

Dos tomos de la colección «Selecciones Bibliófilas» ocupan la reedición del texto de Wagner llevada a cabo por Martín de Riquer (Barcelona, 1951). Riquer añade a la novela un sabroso estudio preliminar.

De 1960 data la 2.<sup>a</sup> edición (nadie cita cuándo apareció la 1.<sup>a</sup>) del tomo de *Libros de Caballerías Españoles* de Felicidad Buendía ya citado, bajo los auspicios de Aguilar. Buendía también se basa en la edición de Wagner y moderniza la ortografía (también Riquer lo hacía), a fin de hacer más asequible la lectura al lector no especializado. Fue en esta edición donde leí, por vez primera, las aventuras de Zifar, y entonces —lo confieso— me aburrí bastante.

La aportación más importante a la historia del texto del *Zifar* es, sin duda, la de Joaquín González Muela, cuya edición se publicó en 1982 («Clásicos Castalia», núm. 115). Muela transcribe con pulcritud el manuscrito *M*, utilizando *P* y la edición de Wagner sólo para colmar las llamadas «lagunas» de *M*. González Muela anuncia, además, que Marilyn Olsen prepara una edición del manuscrito *P* (hace poco mi amigo Reinaldo Ayerbe-Chaux me lo corroboró por teléfono). En cuanto aparezca la transcripción de *P* por M. Olsen, los estudiosos podrán dedicarse a trabajar en el texto del *Zifar* sobre una base sólida.

De 1983 es la edición del *Libro del Cavallero Zifar*, de Cristina González (Madrid, colección «Letras Hispánicas» de Ediciones Cátedra, núm. 191). Tras una introducción ecléctica, González nos presenta una vez más el texto de Wagner, pero en esta ocasión sin modernizar la ortografía. La labor, pues, de la estudiosa nos parece del todo innecesaria. Sin embargo, la propia Cristina González está a punto de publicar en Gredos, una *Aproximación al «Libro del Cavallero Zifar»* que promete ser interesante. Sería el tercer libro reciente dedicado por entero al estudio del *Zifar* (los otros dos, de Burke y Walker, respectivamente, vieron la luz en Tamesis Books en la década de los setenta). Cuando esta nota se publique, el libro de González podrá encontrarse en librerías. Lástima no haber podido comentarlo aquí.

El bueno de Zifar tenía la desgracia de que «nunca le durava cavallo nin otra bestia ninguna de dies arriba que se le non muriese». Oscuro maleficio el que pesaba sobre nuestro héroe. Con todo, su desdicha lo condujo al exilio y luego al reino de Mentón, de donde llegaría a ser rey. Allí, en la prepotencia del trono, dictará a sus hijos, Garfín y Roboán, una larga ristra de consejos (los «castigos» del rey de Mentón), que constituyen la zona doctrinal del libro. Las hazañas (o «hechos») de Roboán clausurarán la novela.

Ultimamente, el *Libro del Cavallero Zifar* se atribuye cada vez con más fuerza, a Ferrand Martínez, arcediano de Madrid en la catedral de Toledo. En cuanto a sus fuentes, y tras los excesos «celtímanos» de Wagner, parece probable su origen árabe

(Martínez dice que lo trasladó de un original «caldeo»). En las *Mil y una Noches* hay un cuento, titulado «El rey que lo perdió todo», que se adapta extraordinariamente bien al flujo argumental del *Zifar*. La leyenda de San Eustaquio está, asimismo, en la base del relato del arcediano, pero no hay que olvidar que la narración hagiográfica se remonta también a un original oriental. No obstante, nuestro autor conoce la materia artúrica, y probablemente los *Lais* de María de Francia (que tuvo la oportunidad de traducir al castellano: Madrid, Editora Nacional, 1975), además de la literatura sapiencial de la época: *Bocados de oro*, *Poridat de poridades*, *Barlaam y Josaphat*, etcétera.

Ningún nombre le cuadra mejor al caballero andante: *Zifar, viajero*. Construida entre el relato bizantino, la disgresión doctrinal y la peripecia caballeresca, nuestra primera novela supo elegir con sabiduría el nombre de su protagonista.—LUIS ALBERTO DE CUENCA (*Don Ramón de la Cruz*, 28. MADRID-1).

## Tantas veces Bryce

Cuando se alude a Alfredo Bryce Echenique la memoria literaria pone en funcionamiento sus códigos secretos y, de inmediato acude un título: «Un mundo para Julius». En estos días Bryce ha sido aludido más de una vez con motivo de una nueva novela: *Tantas veces Pedro*<sup>1</sup>. Esa novela es el objeto de estas páginas, pero antes de seguir adelante, indaguemos un poco en esos códigos de la memoria y añadamos algunos datos y más títulos.

Bryce Echenique —recordémoslo— es peruano: nació en Lima en 1939. También hay que recordar que es uno de los más interesantes narradores surgidos en el «post boom» de la narrativa hispanoamericana. Interesante y personal en cuanto su estilo se aparta del tono, casi una carta credencial, de los artífices mayores del «boom». Bryce se había asomado al panorama literario con algunos cuentos aparecidos en revistas. Con «Huerto cerrado», un volumen de relatos y su primer libro, quedó finalista del Premio Casa de las Américas de 1968 y el libro fue publicado en La Habana ese mismo año. Pero —ya la memoria insiste— Bryce Echenique pasaría a ocupar un primer puesto en la narrativa hispanoamericana contemporánea —o puntualizando más: de la narrativa en español— con su novela «Un mundo para Julius», editada por Barral en 1970, y que alcanzó en seguida un inusitado éxito como lo demuestran las numerosas ediciones y traducciones que se han hecho de ella. Y para que no faltase nada, «Julius» obtuvo el refrendo de dos premios: Premio Nacional de Literatura de Perú, en 1972 y Premio a la Mejor Novela Extranjera en Francia, en 1974. Ese mismo año aparecía,

---

<sup>1</sup>. Alfredo Bryce Echenique: *Tantas veces Pedro*. Ed. Cátedra. Madrid.

nuevamente en Barral, «La felicidad ja, ja», otra colección de cuentos. Y en 1977, esta vez en Anagrama, «A vuelo de buen cubero y otras crónicas», recopilación de sus artículos periodísticos.

En el interior de esta relación de títulos nos encontramos con un narrador que se nos muestra como un agudo conocedor e intérprete de las claves de la realidad de su país. Una realidad que es vista desde dentro y desde la perspectiva de un hispanoamericano residente en Europa. La narrativa de Bryce es emotiva, apasionada, con ciertas notas de autobiografismo —con las naturales licencias y prevenciones que implica el autobiografismo hecho literatura— y que utiliza el humor a veces tierno, otras ácido y en ocasiones desgarrador, para observar y verse observado...

Estas notas ya aparecían en «Huerto cerrado» en donde Bryce daba rienda suelta a sus facultades creadoras basándose en una observación emotiva de la realidad. Ironía y sarcasmo —característico de la literatura de Bryce— cobran nuevas fórmulas en «La felicidad ja, ja», la tercera obra de Bryce, en la que nuestro autor hace uso de una más amplia gama de experiencias geográficas y sociales que en «Huerto cerrado». Pero es en «Un mundo para Julius» donde Bryce alcanza sus más altos registros. García Márquez comentó de «Julius» que en ella se adivinaba la presencia de uno de los mejores narradores hispanoamericanos contemporáneos. ¿En qué basaba su comentario...? Resumamos.

Con un humor tierno, cercano a la piedad, en «Un mundo para Julius» Bryce nos ofrece una novela sobre una ciudad y sobre una clase social, vistas desde la óptica de un niño de pocos años. El libro recrea la infancia y la adolescencia de un miembro de una familia burguesa peruana y nos ofrece el retrato de un sector feliz y despreocupado de la oligarquía limeña. En la novela confluyen, al mismo tiempo, de una parte toda una serie de evocaciones nostálgicas; de otra, un gran esfuerzo estilístico para configurar un ambiente urbano, y, finalmente, el análisis de un código moral y unas costumbres de una sociedad determinada. Se trata de una visión, desde dentro, de la realidad social peruana. Y —repetámoslo— siempre pulsando un peculiar sentido del humor.

Hasta aquí la incursión en la memoria. Vayamos ya con el ahora. Un ahora que tiene por título «La pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y que nunca pudo negar a nadie». O, abreviando: *Tantas veces Pedro*. Bien, ¿y qué es *Tantas veces Pedro*? En primer lugar una novela mosaico, escrita con gran madurez técnica. Novela mosaico, de marquetería o de cajas chinas que poco a poco va componiendo una historia y sólo nos revela su truco al final. Esa historia es la de un joven escritor —por supuesto peruano— que «siempre le cuesta trabajo despedirse» y que más que escribir vive lo que no escribe, con apasionamiento. Ese escritor, mitómano y dotado de un gran sentido del humor, cuando era adolescente encontró en una revista el retrato de una muchacha. Se enamoró de ella y, años más tarde, la encuentra en París. Pero hasta ese encuentro real, Pedro Balbuena ha vivido como si Sophie —que así se llama la dama— fuera una presencia ineludible. Sobre aquella fotografía Pedro Balbuena ha construido todo un mundo, toda una serie de vivencias amorosas, dramáticas y apasionadas, en donde los límites de la realidad y la imaginación se debilitan y se interrelacionan, en donde el pasado y el futuro se

confunden, y en donde lo que Pedro Balbuena escribe en realidad y lo que pretende escribir llega a ser lo mismo.

Desde este punto de vista, los encuentros, los amores peculiares de Pedro con Virginia, Claudine, Beatrice, Julie y Pamela —entre otras cosas *Tantas veces Pedro* es una novela de encuentros y desencuentros sentimentales— funcionan como preparativos para ese gran encuentro de «tres meses, cinco días y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces», con Sophie. Y será a través de estas relaciones, siempre truncadas, que iremos conociendo la personalidad de Pedro, la constante agitación que lo embarga, su desconcertante manera de vivir que se convierte en una reivindicación del individualismo, de la pasión y del humor como método de ironía para consigo mismo y de sarcasmo para con los demás. Y también conoceremos a Pedro Balbuena a través de sus diálogos con un perro de bronce del que nunca se separa, supuestamente regalado por Sophie, y que Pedro llama —y aquí Bryce hace uno de sus varios guiños al lector— Alter Ego.

Pero recapitulemos un poco. En varias ocasiones han aparecido hasta ahora los términos «amor» y «pasión». Y es que *Tantas veces Pedro* se nos presenta como una novela profundamente romántica, en el mejor de los sentidos. El amor —siempre difuso, entre irreal y real, entre constatable y fantasmagórico— de Pedro por Sophie, y sus ensayos amorosos —pues de ensayos, pruebas sentimentales se trata— con las otras mujeres que encuentra en su camino, es el hilo conductor de la historia. Y Pedro Balbuena, en su singular camino de perfección que concluirá con su muerte, vive su historia con pasión verdadera, extrema. En ello interviene de forma decisiva ese peculiar sentido del humor, que adquiere matices trágicos a veces, y esa voluntad de individualismo del personaje que convierte en experiencia íntima, real lo que para otros aparece ficción o invención.

Hay más cosas en la novela. Tratándose de las peripecias de un escritor, la literatura, el hecho de la creación literaria la recorre. Además de una obra sobre un amor asumido dramáticamente, *Tantas veces Pedro* es la novela de la novela que intenta escribir Pedro Balbuena y que nunca se plasma, que nunca llega a ser escrita. Y ello es así porque, como decíamos más arriba, Pedro Balbuena, con ese apasionamiento que lo define, vive lo que no llega a redondear en unas cuartillas. Su novela es su experiencia. Lo que escribe son materiales, datos, propósitos para vivirlos o para creer que los ha vivido. Pero, además —y aquí entra de nuevo en funcionamiento el humor de Bryce—, nos encontramos con una serie de alusiones culturales, con una serie de referencias a nombres y títulos que tienen que ver con la literatura y que se ofrecen como parte de ese espíritu lúdico que salpica el relato. Y, así, en las páginas de *Tantas veces Pedro* nos tropezamos con Calderón, Juan Rulfo, Julio Ramón Ribeyro o Mario Vargas Llosa, por sólo citar algunos. Novela de una novela, pues, y también juego y establecimiento de complicidades sonrientes a través de elementos culturales.

Pero hay otro componente que señalar. *Tantas veces Pedro* es, igualmente, el relato de la aventura de un hispanoamericano educado entre mitos e importaciones culturales. Sin embargo el personaje —como señalamos antes— no reside en su continente, sino en Europa. Será mediante la confrontación de los valores de ambos

mundos que Bryce Echenique intenta acercarse a la raíz, a la quintaesencia del ser latinoamericano. Como en *Un mundo para Julius*, en la última novela de Bryce se dan las evocaciones impregnadas de nostalgia y matizadas por el humor. Pero lo que en «Julius» era humor próximo a la ternura, en «Pedro» —en lo que se refiere a esa indagación en el ser latinoamericano— aparece en forma de devastadora ironía, de sátira desgarradora, sobre todo cuando se trata de denunciar la mitificación deformadora de que hoy es objeto América Latina.

Así que, concretando, *Tantas veces Pedro* es por un lado una novela profundamente romántica: historia de un amor vivido apasionadamente, y salpicada de otras historias sentimentales que conducen hacia ese amor totalitario en donde lo real y lo imaginario, lo que es y lo que puede o pudo ser se confunde. Por otro, es la novela de la novela que intenta escribir un joven peruano, y surcada de juegos con la literatura y, en general, con la cultura. Y por otro lado, es una confrontación entre los valores del continente americano y de Europa. Todo ello —como es sustancial en la obra de Bryce— sabiamente hilvanado con esa marca inconfundible que es el amplio registro humorístico de nuestro narrador.

Una cosa más. Dijimos que *Tantas veces Pedro* era una novela mosaico, una novela de cajas chinas. Aclaremos la afirmación... «Tantas veces Pedro» es una obra compleja porque en ella se reúnen una serie de historias que, paulatinamente, confluyen y se vertebran coherentemente. Tenemos las historias de Pedro con cada una de las mujeres que desfilan por la novela, historias válidas y cerradas en sí mismas. Tenemos ese desvelamiento de la personalidad íntima de Pedro Balbuena que se nos presenta en sus diálogos con el perro de bronce Alter Ego —y digo diálogo porque en la novela ese perro de bronce «habla» con su dueño—. Y tenemos también los apuntes, los relatos fragmentarios que escribe Pedro Balbuena en pos de esa novela que lleva tanto tiempo intentando escribir... Son, como decíamos, cajas dentro de esa gran caja que es el amor romántico de Pedro por Sophie. Esta acumulación de materiales es, evidentemente, compleja. Pero Bryce Echenique los domina y los organiza sin que la estructuración y los recursos técnicos apabullen o despisten al lector. En este sentido, el mejor elogio para nuestro autor es decir que su sabiduría narrativa se manifiesta en convertir en interesante, ameno y divertido lo que aparecía intrincado. Algo que no todos resuelven felizmente. Llegados aquí alguien podría preguntar: «Pedro» ¿mejor o peor que «Julius»...? Bueno, pues aunque con ciertos puntos comunes —resultado de una trayectoria narrativa coherente— son cosas distintas.—SABAS MARTÍN (*Fundadores*, 5. MADRID-28).

## A bordo de las ínsulas extrañas \*

Según nos advirtió el propio autor, «Cuaderno de las Insulas Extrañas» \* formará parte del libro de poemas «Cuadernos de barlovento», no terminado aún. Pero sea cual fuere el contenido total del futuro volumen, «Cuaderno de las Insulas Extrañas» tiene vitalidad, unidad e independencia, y, por tanto, puede existir libremente separado del libro al cual pertenecerá. Es una obra total, no un fragmento. Y presenta, además, una novedad: en esta ocasión los poemas de Enrique Badosa están escritos en prosa.

Nos hallamos, pues, ante un libro de poemas en prosa que en modo alguno debe confundirse con la llamada prosa poética. En el primer caso hablamos de un género de una entidad propia, de un universo poético unitario, cerrado en su significado y en su intención. Un verdadero poema, en fin, cuyos ritmos y rima se han resuelto alineándose en horizontalidad prosística. En el segundo caso nos referimos a un incidente formal, no conceptual. Una manera de decir las cosas con ambición estilística que toma no de la poesía sino del léxico reputado como poético, parte de sus formas, y con ello la posibilidad de amanerar el texto y diluir la tensión de su propósito mediante un lenguaje extraordinario. Un poema en prosa no necesita adornos y se sirve libremente de la prosa sin pulverizar sobre ellas aromas de lírica estereotipia. Cada poema lo es gracias a su unidad de significado y contenido. Las palabras forjan el poema en virtud de su oportunidad y carga significativa y emocional, no porque formen parte de un vocabulario tradicionalmente admitido como poético. En definitiva, un poema en prosa no necesita para nada de la prosa poética para alcanzar su realidad artística. Ni la prosa necesita de la poesía para no resultar inevitablemente prosaica.

Doce son los poemas que Enrique Badosa hace navegar a lo largo de su ya extensa obra, tan llena de mar. Llevan el rumbo de una novedad cuyo Norte es la proporción perfecta entre forma y fondo. Una inventiva generosa va disponiendo la sorpresa de un mundo insólito, la magia del cual fluye con sabia naturalidad para que aceptemos y entendamos el prodigio.

La idea inspiradora de los poemas, si atendemos a la cita que preside el libro, pertenece a San Juan de la Cruz, que hace mención de ellas en la glosa de la Canción XIV del «Cántico Espiritual». Lo que para el místico es medio para elevarnos al mundo trascendente, en Enrique Badosa es un camino que conduce a la espesura de la propia intimidad para narrarnos la aventura de sus descubrimientos introspectivos. Cada isla, cada navegación, es biografía, encuentro y aspiración. Y nada hay tan particular en un hombre que, de algún modo, no sea noticia de los demás. De ahí que los hallazgos del poeta son formas especulares en las que reconocerle y reconocernos.

Aunque las connotaciones son múltiples, cada poema tiene una idea rectora. «Egonia», por ejemplo, expresa la ruptura del egocentrismo, de la proyección inmadura, para alcanzar una individualidad liberadora. «Biblonisos», el utópico anhelo

---

\* ENRIQUE BADOSA: *Cuaderno de las Insulas Extrañas*. Editorial Prometeo. Colección Gules. Valencia, 1982.

del saber universal. «Portinaria», el acto de fe que halla en lo alto el camino azaroso de la vida. Y así, sucesivamente, el lector hallará en cada singladura la revelación, por modo poético, de aspectos fundamentales de la existencia. Bellísima y misteriosa «Rodonia», el enigma de la cual encomiendo a la sutileza del lector. Basta esta nota orientativa. El lector obtendrá en el secreto, que no en la oscuridad, de cada poema, el placer de sus propias interpretaciones. Interpretaciones que pueden ser múltiples y válidas, ya que el autor muestra sus insólitas experiencias sin significado unívoco. Todo el libro es un conjunto de transposiciones analógicas de imágenes y símbolos, lo cual no presupone el equívoco, lo gratuito o lo casual. Una diáfana sencillez estilística permite expresar las más audaces invenciones.

He hablado de novedad. Intentaré explicar en qué consiste. Hasta ahora libros como «Historias en Venecia» o «Mapa de Grecia» bastan para que advirtamos de qué modo Enrique Badosa se sirve de la realidad inmediata —geográfica o histórica— para explicarse a sí mismo. En «Cuaderno de las Insulas Extrañas», el «sí mismo» procede en sentido inverso. Inventar una realidad, la describe y la recrea en concretos poemas, la magia de los cuales es el vehículo de su catarsis. Pero inventar una realidad coherente en su alegoría, supone no sólo los juegos de la fantasía, sino los trabajos de la imaginación. Se produce una paradoja: para llegar a una expresión sumamente lírica se recurre a la épica. En el caso de los anteriores libros, la exterioridad solicitaba la intimidad, ahora es la intimidad la que requiere un apropiado escenario donde desarrollar la aventura personal.

Lo anterior nos permite deducir cómo épica y lírica se dan conjuntamente en cada poema. Es más, el simbolismo anuda ambos géneros unificándolos en su hilo narrativo. Cada poema tiene en su unidad intencional y en su concisión final algo del cuento y del soneto. Como intento de deslinde analítico cabría hablar de un onirismo dirigido en la anécdota y de lirismo en el propósito que la alienta y le ha dado el ser. El lirismo sería la fuerza poética para expresar el mundo interior; y el contenido onírico, la sucesión anecdótica narrativa en la que el argumento y los objetos que en él muestran, alcanzan un valor simbólico.

En el sueño, el universo se superpone al acontecer objetivo y lo utiliza sin anularlo del todo. En la creación consciente —y éste es el caso que nos ocupa—, por libre que ésta sea, sucede al revés. El poeta elige las imágenes que mejor expresan la simbología mediante la que trata de mostrarse, creando para ello un mundo objetivo. Sin esta función rectora se caería en un automatismo irrelevante y difuso. Y precisamente éste no es el caso de los poemas del presente libro. Es imposible que en este juego artístico e intelectual no se cuelen de rondón —invitando a toda suerte de conjeturas— parcelas insumisas del subconsciente, pero, a mi entender, éste halla más camino en la expresión lírica, en los contenidos formales elegidos entre los que la inspiración ofrece, que en la propia anécdota onírica. El autor dirige, trabaja y dispone el argumento del poema, pero es imposible señorear totalmente la forma como el poema es expresado. La riqueza que todo esto supone para el lector como medio de conocimiento y como exultación emocional e intelectual me parece incuestionable.

Las doce ínsulas extrañas son otras tantas naves en que el autor navega por su propio mar interno. Sus nombres —extraídos del griego y del latín— son una



indicación de su significativa realidad. El libro se inicia y acaba en lo cotidiano. Entre estos extremos, la sólida aceptación de lo maravilloso. ¿Pero acaso lo maravilloso no duerme con claridad irreconocible en cada una de las horas de nuestra oscura vigilia, tiranizada por los cegadores focos con los que nos interroga inexorable lo inmediato? Enrique Badosa transmuta en sueños luminosos de arte y significaciones las sombras de la vigilia. Y por un momento hace que una nueva realidad, quizá por extraña más verdadera, nos sustraiga de la irrealidad obviamente aceptada con la que nos contamos la historia nuestra de cada día.—ESTEBAN PADRÓS DE PALACIOS (*Ausías March*, 31. BARCELONA-10).

## Cartas de amor

Encuadrada en su última producción y contrastando con ella —y casi podríamos decir con toda ella, desde ese existencial pesimismo que despuntaba en *La sombra del ciprés es alargada*—, Delibes ha escrito un *divertimento*: *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*<sup>1</sup>. Nada aquí de las violencias traumáticas y el correr de la sangre de *Las guerras de nuestros antepasados*, *El disputado voto del señor Cayo* o *Los santos inocentes*, novelas en las que el humorismo, siempre presente en el autor vallisoletano, constituye un elemento secundario o periférico. Pero, claro está, dado que el héroe novelesco es siempre, como apuntaba Lukacs, un héroe problemático, el voluptuoso sexagenario firmante de esas cartas, Eugenio Sanz, no puede sustraerse a los rasgos negativos que frecuentemente adornan la condición humana y que, en este caso, salpican el relato epistolar de graciosos e incluso crueles detalles, preludiando el casi esperado desenlace. Así, al margen de ese final rezumante de traición y de ilusiones perdidas, el lector habitual de Delibes puede ir deshilvanando ingredientes ya no tan risueños, como la represión sexual —y su inevitable raíz familiar, rayana en lo incestuoso—, las ambiciones ya conseguidas y ya frustradas —en el marco de los vaivenes de una posguerra de depuraciones y arribismos—, la actitud crítica ante «la paja en el ojo ajeno» —anticipada por la cita de Proust que preside el libro—, todo ello sobre un relón de fondo de alifafes propios de la edad —vividos como auténtica hipocondría—, de tufaradas de recetas gastronómicas y de mucha mesa camilla ante el televisor.

Si ahora mismo se le concediera el premio Nobel a Miguel Delibes, se diría, más o menos, en esas estereotipadas y escuetas informaciones de urgencia que nos suministran las agencias de noticias, que tal premio se le ha otorgado en virtud de haber sabido reflejar como nadie, en un mundo en progresiva industrialización y mecanización, un medio rural agonizante, unos tipos populares y un campesinado sujetos al ostracismo y a la emigración, y un paisaje natural, con toda su flora y fauna, abandonado o degradado. Y si así fuera, el seco trallazo informativo de alcance

<sup>1</sup> En adelante, cito siempre por la primera edición, Ediciones Destino, Barcelona, octubre de 1983.

olvidaría un detalle tanto más significativo: que Delibes ha sabido retratar también en sus novelas a una entrañable clase media provinciana marcada por el susto de la guerra civil y sus consecuencias. Y en esta línea se sitúa nuestro héroe, Eugenio Sanz Vecilla, de apellidos premeditadamente grises, con sus muchos años de asignatura pendiente y de virginidad a cuestas, que un día, en la consulta de un médico, deja reposar su distraída mirada en un anuncio sentimental —contactos, encuentros, etc.— de una de esas revistas. Y a la vejez viruelas.

Lo interesante del procedimiento epistolar —desde la época de Valera a nuestros días, por citar un ejemplo clásico— es que la reacción y respuesta del destinatario quedan aplazadas, lo que da pie al lector a toda clase de suposiciones e incide en la tensión, el suspense o el humorismo del discurso narrativo, según proceda. Es también, en cierta medida, y recordando a Castellet, *la hora del lector*, pues éste recrea y se anticipa a los hechos, al imaginarse la acogida que del contenido de la carta hace el *silencioso* corresponsal. Así, una característica de la lectura de *Pepita Jiménez* es el ir adivinando el efecto que, paulatinamente, hacen en el señor deán las cartas de su sobrino, en las que se va reflejando de forma palmaria su evolución sentimental. Claro está que, en el llamado género epistolar, se le suministran en las cartas al lector indicios de lo que ha sido y está siendo la reacción del destinatario, por ejemplo, al estilo de «Dice usted que la gran victoria en cierto género de batallas consiste en la fuga» (*Pepita Jiménez*), o «No, en contra de lo que usted cree, no soy un televidente empedernido» (el *Sexagenario*, pág. 47), y que este rasgo aparece de forma más acentuada en la novela de Delibes. Pero es evidente que el procedimiento epistolar no contrastado —es decir, el que *oculta*, salvo los indicios apuntados, las cartas del otro corresponsal, en este caso la presumiblemente exuberante y a la par jamona Rocío— presenta un diálogo demorado y desconcertante que hace trabajar la cabeza del lector por los vericuetos de la intriga novelesca y del humor fino, lo que permite lucubrar sobre el contenido de la carta o cartas siguientes, rastrear el proceso sentimental de la exótica andaluza e incluso apostar por la conclusión de esos amores a través de la letra.

Y mediante esa técnica tan sencilla y su habitual dominio de la palabra —el que ahora se necesita para dar vida y caracterizar a un viejo periodista como es Eugenio Sanz—, Miguel Delibes va trazando, con crudeza de novelista, el perfil humano de su héroe, más antihéroe que otra cosa, figura gris como la de millares de seres casi orwellianos, que apestan a Seguridad Social, a derechos pasivos, a declaración de la renta, a recuerdos de monotonía de lluvia tras los cristales en el salón familiar, a enfermedades imaginarias y neurosis de tapones en los oídos, a lujuria de guisotes y a estética de bordados de la hermana fiel, centros de mesa que amarillean sobre el aparador de formica. Es este el recuento de miserias que contrasta, en la última novela de Delibes, con una pasión voluptuosa tardía y distante, como las miserias crematísticas y alimenticias del señor Grandet contrastan y se dan de bofetadas, en el paso del Romanticismo al Realismo, con la delicada y amorosa imagen de su hija Eugénie.

Quizá sea ésta una visión muy despiadada e incluso inexacta del protagonista y firmante de las cartas<sup>2</sup>, pues no todos esos rasgos en cascada que, un tanto

---

<sup>2</sup> En mi descargo diré que tampoco Delibes parece ser demasiado benévolo con su personaje, al que acusa de «oportunismo» y «malas artes». Ver la entrevista de Angeles García publicada en el suplemento

implacablemente, hemos apuntado, se corresponden a la figura de Eugenio Sanz, pero sí al arquetipo por él representado. Tengamos en cuenta que, además, está el valor humano, cálido y real que Delibes confiere a sus personajes, sobre todo a través de la técnica del diálogo, y del que resulta un espejo en el que cualquiera puede verse reflejado. Por otra parte, la imagen del periodista que se ha hecho a sí mismo, a costa de lecturas autodidactas, mucha corrección de pruebas y ríos de tinta plumífera —eco de delibianos recuerdos de un *El Norte de Castilla* entre bastidores— se traduce en un estilo epistolar y un lenguaje poco comunes, en que, con frecuencia, se mezclan el arcaísmo, el tecnicismo y la pedantería con gotas de una solera lingüística local, bajo el tamiz de un permanente tono remilgado y retórico y de un formalismo obsesivo y hasta contagioso. Es la cultura, incluso, de quien proclama haber leído a Freud, a Unamuno, a Ortega, y es hasta medianamente consciente de sus propios defectos y manías, pero que no está dispuesto a enmendarlos, con esa terquedad de los años, los recuerdos amargos y el peso de los achaques reales o inventados.

En esa configuración del «antihéroe» que decíamos es Eugenio Sanz —lo más opuesto al «intelectual español esforzado» que, según palabras de Gonzalo Sobejano, representa el fallecido marido de Carmen en *Cinco horas con Mario*—, no podían faltar detalles y tópicos de masas que le aproximan a lo que vulgarmente entendemos como un reaccionario (o al menos como un «neutro», si queremos atemperar adjetivos de contenido semántico encanallado): «Soy apolítico, desde la infancia lo he sido, y de siempre he considerado la política como un mal necesario. Quiere decir esto, señora, que tanto me da que la moneda caiga de un lado como del otro, que salga cara o que salga cruz» (pág. 67). Y por si esto, unido a su manifiesta fobia contra los jóvenes (págs. 74 y 100), fuera poco para caracterizar actitudes negativas y recelos, antes nos ha obsequiado con una perla de este calibre: «A propósito, ¿ha leído usted *Holocausto*? ¿Vio la versión de la novela en televisión? ¿No será un exutorio (sic) del capitalismo judío? Me gustaría conocer su opinión» (pág. 46). En su pretexto de que «únicamente desde esta posición neutral puede emitirse un juicio abierto» (pág. 67), Eugenio Sanz, ante las reticencias del hijo de su admirada correspondiente, no acierta, sin embargo, a dar una explicación satisfactoria de lo ocurrido en el periódico durante la posguerra, cuando es aupado por otro advenedizo, Bernabé del Moral, al puesto de redactor-jefe, y ve posteriormente frustradas sus aspiraciones al de director. Próspera y adversa fortuna de «un ser refractario a toda ideología, un simple trabajador», que no deja, eso sí, de aventar la paja en el ojo de sus compañeros de redacción. Un episodio más de servidumbres y resentimientos que contribuyen a trazar el perfil grisáceo del personaje.

La actualidad política del país, que nunca falta en las novelas de Delibes —véase, por ejemplo, su *aggiornamento* en *El disputado voto del señor Cayo*— muestra su reflejo en las andanzas y transformación de Julito, un paisano de Eugenio Sanz, que emigró al País Vasco por los 60 y ahora se ha vuelto más papista que el Papa: «... llama a las niñas Begoña y Aránzazu y al niño le dice Iñaqui. En la luneta trasera del coche lleva

---

*Libros de «El País»* (6 de octubre de 1983, pág. 3), a continuación de un artículo de Rafael Conte sobre esta novela, titulado *El escritor y la piel del personaje*.

una pegatina con una ikurriña y una leyenda en vascuence. El hombre está muy integrado... (...) todo se le vuelve decir: "Porque nosotros los vascos..."» (pág. 14). Creemos que, en este caso, no cabe achacarle a Eugenio Sanz el comentario socarrón, sino más bien al propio Delibes, que, oportunamente, habla por boca de muchos otros perplejos y desapasionados observadores de la cuestión vasca.

El análisis de las *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* quedaría cojitranco si no se abordara su aspecto erótico, que aparece explícitamente en el título y en estrecha relación con el humorismo del libro. Para empezar, Eugenio Sanz es increíblemente virgen, como así lo manifiesta, con su acostumbrado estilo relamido, a su presunta lozana andaluza: «Creo que ya es hora de decirte que, pese a mis sesenta y cinco años, no he conocido mujer en sentido bíblico» (pág. 83). Es decir: un tronco muy grueso que añadir al fuego del estupor y la desconfianza que ya se está alimentando en la viuda. El personaje se instala, así, en una familiar galería de tipos «raros», muy del gusto de Delibes, y que suelen constituir, con sus excentricidades a cuestas, el soporte problemático del decurso narrativo. La voluptuosidad de Eugenio Sanz parte de un *voyeurismo* practicado con morbosa fruición durante años y años de abstinencia: «De chiquito miraba a mi hermana (Rafaela) como a una diosa, su cuello altivo, sus pugnaces pechitos insolentes, su cintura flexible, inverosímil, realzada por las curvas rotundas, ondulantes, de sus caderas» (pág. 48). Y el mirón esgrime ahora sus más afilados recursos lingüísticos al acusar recibo de la (engañosa) foto de Rocío: «¡Qué bien te ha tomado el sol! La facilidad para captarlo es una prueba más de tu noble calidad de carne. (...) Hay, en fin, la gracia indescriptible de tus senos, mínimos y prietos como dos piñas, semejantes a los de mi difunta hermana Rafaela cuando hace años se soleaba en esta misma galería donde ahora escribo. ¿Diste el pecho a tus hijos, amor? Sencillamente increíble» (pág. 82). El lector observa regocijado cómo las «ocurrencias» de Eugenio se acumulan carta tras carta —en las que ya la consabida obsesión incestuosa es casi un manifiesto a voces—, y así la relación sentimental se precipita hacia un desenlace cargado de negros nubarrones. Uno no deja de imaginarse los contornos psicológicos de Rocío, chistosa como buena andaluza, pero al mismo tiempo ferozmente calculadora, que pasa de la perplejidad al recelo y que juega un poco al ratón y al gato con un pedante que no cesa de echar piedras sobre su propio tejado con el relato de sus manías y complejos freudianos, y con sus redichas explicaderas domésticas. En el fondo, Rocío no es otra cosa muy distinta a Eugenio —por ejemplo, un físico en estado ruinoso—, pero ella, con el característico sentido práctico femenino, *va a lo suyo* y toma nota, llena de naturales precauciones que desembocan en la ñoñería de entrevistarse con Baldomero Cerviño, *pidiendo referencias*, lo que da un quiebro definitivo a los ya deteriorados amores epistolares y hace posible el temido final pesimista muy a la manera delibiana.

Lo despiadadamente burlón es que Eugenio, venciendo su natural timidez y con toda clase de circunloquios, ha desvelado su intimidad y todo termina en agua de borrajas. La siniestra moraleja apunta a las inversiones y empresas sentimentales que acaban en la ruina: en la soledad —punto de partida del libro— y en el ridículo. Eugenio ha abierto a Rocío no sólo su alma, sino también su cuerpo, e incluso sus intestinos, sin eludir detalles escatológicos, como los que hacen referencia a su

estreñimiento pertinaz: «A estas alturas, si no ingiero laxantes no deyecto y si los ingiero a diario irrito el colon. ¡Terrible alternativa!» (págs. 90-91). Detalles como el indicado, que nos provocan no sólo la sonrisa, sino también la carcajada —sobre todo pensando en la reacción de la andaluza—, menudean en las cartas y tienen su punto álgido —orgiástico y pringoso— en la descripción del sueñecito o plácida modorra que suele invadir a Eugenio después de comer: «La cabezada dura poco, minutos, pero duermo profundamente y con un regodeo tal que al despertar me doy cuenta de que he babeado. Babear durante el sueño es indicio de placidez...» (pág. 114).

Sin que esos amores hayan podido tener una realidad más allá del papel, Eugenio ha dado rienda suelta, entre otras cosas, a la confesión de sus esclavitudes orgánicas, en bata y zapatillas, con la sinceridad recelosa y terca del que prefiere curarse en salud y avisar a ser traidor. Mediante la palabra escrita ha reproducido, con espanto de la viuda, la cara oculta que corresponde a las sorpresas de un trasfondo matrimonial. Y, claro está, como la felicidad es imposible —la vana esperanza, en este caso, de que nunca es tarde si la dicha es buena—, el amor y el entusiasmo quedan ahogados de raíz.

En definitiva, ese colofón de desdicha, vergüenza y soledad era lo que podíamos esperar —y, si no, no habría novela—: es el Delibes auténtico, que nos guiña un ojo burlón, muy a tono con su obra de siempre, sin perjuicio de que a lo largo de sus libros nos haya hecho reír y pensar, y ofrecido el realismo de unos personajes inolvidables.—PEDRO CARRERO ERAS (*Modesto Lafuente*, 78. MADRID-3).

## Fermín Cabal, algo más que un dramaturgo \*

Coincidiendo con la presentación en Madrid de su último espectáculo, *Vade retro!*, aparece este primer libro <sup>1</sup> que recoge junto a esa obra dos de sus anteriores estrenos. Uno de los más cualificados hombres de nuestra nueva escena, Fermín Cabal no es escritor de literatura, según él mismo aclara, sino un hombre de teatro, y que entre sus trabajos está, naturalmente, presentar un texto, pero como también lo está del mismo modo la escenografía, el montaje, la dirección. Su formación en el teatro total, como podría llamarse, creo que se nota decisivamente. Es este conocimiento, esta sabiduría que aporta la nueva generación de hombres de teatro lo más sobresaliente de su contribución. Los grupos independientes, además de ser el único canal de expresión que encontraron a su alcance, fue la gran escuela de aprendizaje, en donde las cosas se hacían colectivamente, se intercambiaban opiniones y experiencias. Todo lo que supuso la compañía colectiva quedó reflejado en un coloquio que se publicó

---

<sup>1</sup> FERMIN CABAL: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???*, *Vade retro!* Editorial Fundamentos, Madrid, 1982.

hace un par de años en la revista *Primer Acto*, en el que junto a Fermín Cabal intervenía su compañero de programación en el María Guerrero, José Luis Alonso de Santos (ambos redactores de la revista), y otros profesionales surgidos al amparo de esta concepción del teatro. En el caso concreto de Fermín Cabal su vinculación con el cine ha enriquecido aún más sus aportaciones.

Dados los escasos medios con que contaban estos grupos, suele ponerse en pie una única escenografía. Las escenas son consecutivas, sin que pasen espacios de tiempo entre ellas. Sin embargo, sí podrá existir una gran profusión de personajes siempre que se necesite, dado que un mismo actor realizará varios papeles, circunstancia no frecuente en el teatro comercial de grandes compañías, aunque ya es hora de que también lo vayan haciendo.

De la misma manera le saldrá a Cabal un teatro muy poco intelectualizado, elogio que, por cierto, no le gusta demasiado. Pero al decir poco intelectualizado lo que se quiere manifestar es que está formado por efectismo inmediato, que suprime en lo posible la complejidad. Los textos de Fermín conectan de una forma muy directa con el público, y yo, que estoy por el teatro de mayorías, por el teatro masivo, lo celebro ampliamente. Y me parece que una gran obra puede, incluso debe, ser sencilla. La eliminación de referencias oscuramente simbólicas constituye uno de sus mayores aciertos. A esto ayuda de forma determinante la envidiable agilidad y soltura de sus diálogos. También, su realismo, que no debe entenderse jamás como copia de la realidad. E independientemente de que desde su primera obra demuestra un gran talento, demuestra también que en cada ocasión va a más, en una progresión importante.

Un teatro francamente entretenido, que es lo primero que ha de ser todo teatro. Teñido a veces por una lámina de humor muy fino, que se queda en ocasiones en una sutil ironía. Nada doctrinario, aunque la doctrina esté presente en cada párrafo, y, sobre todo, nada maniqueo.

*Tú estás loco, Briones*, estrenada en 1978 en Logroño bajo la propia dirección del autor, nos pone en escena un falangista de los ahora llamados nostálgicos. Por su furibunda exaltación, es internado en un psiquiátrico, cuyos procedimientos para «curar» una vez más se cuestionan. En cambio, adentrándonos en la personalidad de Briones, llegamos a comprender, si no justificar, sus posturas y sus motivos, y, desde luego, lo injustificado de su internamiento. Al menos, si ser ultra exaltado es una locura, hay bastante locuras más fuertes y más peligrosas que no se las somete a encierro. Que un hombre como Fermín Cabal, radicalmente opuesto a esas posturas, trate de hacernos entender a Briones, da una evidente prueba de su limpieza ética. Trata de derribar la frontera tan estúpida de buenos y malos en virtud de posiciones ideológicas. Pero quien sí merece reprobación es el arribista, el intrigante, el chaquetero constante, el clásico camaleón, que lo único que busca es conservar siempre el puesto más privilegiado posible. Precisamente, lo que originará el abandono de Briones y su presunta vuelta a la normalidad es, en buena parte, el desencanto que sufre ante tanta deserción, y por tanto, el sentimiento de haber estado perdiendo su vida.

La figura de Briones, presentada de una manera siempre amable, sin acritud, buscando constantemente un orden que ha perdido y que ya no va a encontrar, nos

produce una sensación de desvalimiento, de lástima. No nos propone Cabal un modelo de caricatura, que siempre es una crueldad, aunque en algunas ocasiones sea tan necesaria, tan acertada, tan efectiva, tan brillante, como las que hace Darío Fo. Y efectivamente, la violencia de Briones remite cuando, en vez de tratarle con más violencia o con paternalismo —que también es una agresividad— le tratan como a una persona a la que hay que ilusionarse por la vida, como lo hace en todo momento la monja del psiquiátrico. Alimentarle al menos de sueños. Y sobre todo, no quitarse de encima el problema, diciendo que todo está producido por el stress, que si es la enfermedad de nuestra civilización, cualquier excusa de moda, pero que no resuelve nada.

Estrenada en Madrid el año 79, *Fuiste a ver a la abuela???*, representa una búsqueda de nuevas formas teatrales, rompiendo el espíritu sintético de la anterior. A mí, personalmente, es la que menos me agrada de las tres; creo que la tensión dramática, llámese emoción si se quiere, que contenía *Briones* y que va a superar después *Vade retro!*, está un poco desvaída en ese experimentalismo. En todo caso, tiene una innegable habilidad para ir ligando los sucesivos planos, a veces, desde luego, con una enorme gracia expresiva. Siento no haberla visto en escena, porque, más que nunca, es una obra para ver mucho más que para leer. Además, sería enormemente interesante contemplar el desenvolvimiento de los actores, pues este espectáculo es todo un reto para el actor, en donde ha de demostrar su versatilidad y su capacidad histriónica al máximo. Luces, oscuros, regresiones, alternancias de diversas situaciones y enfoques, todo un juego escénico donde nos convence de su absoluta sabiduría en arquitectura teatral. Y, por supuesto, de su gran talento. Un diálogo siempre justo, atinado en cada momento, llega a un grado de perfección un tanto sorprendente para su juventud. Quizá la acumulación tan excesiva de sugerencias pueda abrumar al espectador. Pero también está más abierto a la fantasía y al lirismo.

Y, en efecto, la obra tiene una lectura política, una lectura generacional, una lectura psicológica —me da un poco de reparo escribir psicoanalítica—, una lectura pedagógica, y más que se quieran ver, rebozadas todas ellas de símbolos. El esquema de correspondencias: el padre y el maestro, la represión, cada uno con un diferente sentido y motivación; la abuela, la tradición; la madre, el servicio, el sacrificio callado; la infancia, la búsqueda. Latiendo detrás de estas asimilaciones, el binomio resignación-lucha, o si se prefiere, estatismo-cambio. El deseo de adquirir otras ilusiones y romper la rutina y el fatal fantasma de lo inevitable contra el conformismo y el «así tiene que ser». Aquí ya se cuestiona, como digo, el problema generacional que tan bien va a desarrollar en *Vade retro!* La represión política y educativa, que conforman un mundo de tabúes y de miedos, acentuando las contradicciones internas de los personajes para mostrar en toda su evidencia la atmósfera de inseguridad y de confusión en las que se desenvuelven.

En *Vade retro!*, apoyada en sólo dos personajes, hay un notable esfuerzo de estilización. Es difícil encontrar en la actualidad un drama tan completo, tan rico de matices, tan redondo, en definitiva. A Fermín Cabal no se le escapa ningún mínimo detalle escénico. Las acotaciones del texto, de las que tan raras veces se habla, lo puntualizan de manera magistral.

Más que el problema generacional, como se ha visto generalmente y que ciertamente también lo es, esta obra nos presenta el enfrentamiento, que ya veíamos en la anterior, entre una postura inconformista y otra que es de resignación. Por tanto, la seguridad y la inseguridad, llevada hasta la crisis de identidad. La crisis de vocación del cura más joven, sustentada incluso en la multiplicidad de interpretaciones de las Escrituras, con sus consiguientes contradicciones, viene dada por una falta de alicientes, de ilusiones, por vacíos espirituales irrellenables. En esa situación sólo cabe engañarse a sí mismo, pero a la larga terminará por no reconocerse. La tensión que alcanza el diálogo entre ambos curas, que precisamente se buscan porque no se soportan, llega a unos momentos de crispación expresados perfectamente. Para aliviar esa crispación tratará de poner en el coloquio un juego de insinuaciones, de ironías, provocando incluso el malentendido o el clásico enredo, para determinar un efecto hilarante, si bien este juego se hace en contadas ocasiones; bueno, las justas. Las posturas de ambos están reforzadas por sus correspondientes personalidades, una, dominante, autoritaria; la otra, envuelta siempre en una apabullante timidez.

Muy oportuna, casi providencial, la llegada de Fermín Cabal al libro después de sus grandes éxitos escénicos en estos tiempos un poco indecisos para nuestro teatro.—EUGENIO COBO (*Calatrava*, 36. MADRID-5).

## Lope de Vega en su trayectoria poética

La poesía de Lope de Vega constituye —como toda su obra literaria— uno de los campos de nuestra literatura del Siglo de Oro aún poco conocido, debido, sin duda, a la fecundidad de una producción extensa y dilatada a lo largo de toda una vida. Hay poemas de Lope, sin embargo, que conoce todo el mundo —de idéntica forma que hay cuatro o cinco obras teatrales suyas especialmente difundidas— y que recuerdan estudiosos, lectores y aficionados: «Hortelano era Belardo», «Pastor que con tus silbos amorosos», «Un soneto me manda hacer Violante», «En las mañanicas»... Pero el conjunto completo de la obra lírica de Lope es difícil de conocer hoy día, al no disponer de una edición completa de la obra, basada en textos seguros y fiables. La labor de algunos estudiosos ha estado siempre reducida al campo de las antologías, más o menos amplias y sujetas muchas veces a las exigencias de las empresas editoriales. Sólo José Manuel Blecua —maestro de lopistas— acometió la labor de publicar la lírica completa de Lope hace años, pero sólo vio la luz el primer volumen de la obra <sup>1</sup>. Desde Fernández Montesinos, en 1925 <sup>2</sup>, hasta recientes selecciones de la

<sup>1</sup> BLECUA, JOSÉ MANUEL. (ed.): *Lope de Vega. Obras poéticas I*. Planeta, Barcelona, 1969.

<sup>2</sup> MONTESINOS, JOSÉ F. (ed.): *Lope de Vega. Poesías Líricas*. Clásicos Castellanos. Eds. de La Lectura. Madrid, 1925-26.



obra poética de Lope muy dignas no se había llevado a cabo la empresa de publicar las poesías de Lope con tanta ambición como ahora lo hace Antonio Carreño<sup>3</sup>, posiblemente disponiendo de una mayor libertad por parte de su casa editora, que le ha permitido incluir, junto a un extenso prólogo (casi cien páginas), una generosa anotación a pie de página, en la que se ha dado cuenta no sólo de cuestiones textuales —fundamentales en la presentación de los romances de la primera época—, sino toda clase de aclaraciones léxicas, temáticas, bibliográficas, históricas y críticas.

En lo que al prólogo se refiere hay que destacar su condición de tal, al constituir un estudio de la lírica de Lope vinculado precisamente a los textos que el lector podrá encontrar en el libro que está leyendo. Únicamente se echa de menos la correspondiente referencia en el prólogo a las poesías que se incluyen en las dos últimas secciones del libro (poemas pertenecientes a sus obras dramáticas), que quedan de esta forma en la selección como si de un apéndice se tratase, desvinculadas del resto de la lírica lopesca, como en seguida veremos.

No cabe duda que a partir de ahora se va a conocer mejor la poesía de Lope, sobre todo porque la persona que ha preparado la edición ya había dado pruebas fehacientes de su buen conocimiento de la lírica del Fénix. Comprobamos ahora *in extenso*, referida a toda la obra lírica, esa pericia de quien es capaz, incluso, con gran generosidad científica, de apuntar las lagunas bibliográficas aún existentes en este campo y que, sin duda, abrirán caminos a nuevos investigadores: edición crítica de toda la poesía lírica de Lope, estudio de conjunto de esta faceta del Fénix, relaciones entre la poesía y el epistolario, lectura de Lope en sus coetáneos (Góngora y Quevedo principalmente) y algún aspecto más concreto, como puede ser el conceptismo sacro de su poesía, como más adelante veremos. Sobre la presencia de la lírica en el teatro, a cuya huerfanía bibliográfica también alude Carreño, algo hemos aportado en un reciente libro, que ha coincidido cronológicamente con la impresión del volumen que comentamos<sup>4</sup>. Aunque, desde luego, también en ese aspecto queda aún mucho por hacer.

Se supone que, por exigencias editoriales, Carreño ha incluido en su prólogo una sucinta biografía de Lope de Vega, que no por breve deja de ser precisa y detallada. No es mal lugar un libro que recoge la poesía lopesca para recordar los pasos de una vida tan apasionante —querámoslo o no— como la del Fénix, en quien, como todos sabemos, vida y poesía anduvieron parejas, tal y como Amado Alonso<sup>5</sup> resumió con acierto. Los procedimientos de Carreño nos llevan a recordar la vida de Lope y el espíritu de su época a través de tres dimensiones (medieval —*memento mori*—, renacentista —*collige, virgo, rosas*— y barroca —*omnia transit*—); nos conducen a repasar los amores de Lope escondidos tras los nombres tan fecundos como conocidos —o desconocidos—: Zaida, Filis, Belisa, Camila, Lucinda, Celia, Marfisa y, por fin, Marcia Leonarda-Amarilis; y, por último, nos transportan a ese final acongojado y emocionante del entierro multitudinario. Un resumen sintetizador cierra la evocación

<sup>3</sup> CARREÑO, ANTONIO (ed.): *Lope de Vega. Poesía selecta*. Letras Hispánicas. Cátedra. Madrid, 1984.

<sup>4</sup> Díez de Revenga, FRANCISCO J.: *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Departamento de Literatura Española. Universidad. Murcia, 1983.

<sup>5</sup> ALONSO, AMADO: «Vida y creación en la lírica de Lope». *Materia y forma en poesía*. Gredos. 3.ª edición, págs. 108-133. Madrid, 1965.

de la personalidad: inteligencia (concepto), imaginación (fantasía) y humanidad (sentimiento).

Con una gran inquietud teórica se ha planteado Carreño el estudio de la lírica lopesca, basándose en la propia vida del Fénix y titulándola «la trayectoria poética de Lope». En el fondo de la cuestión se halla el gran problema que a tantos ha preocupado y muchos han solucionado, forma superficial quizá, aunque siempre en esto —como en otras tantas cosas— se ha seguido una vieja tradición investigadora de la obra lopesca. La relación vida-poesía es la clave en la lírica de Lope de Vega y a Carreño le ha preocupado como si de un prejuicio inevitable se tratase. Por ello, precisamente, ha planteado el problema desde un punto de vista teórico con la intención de desvitalizarlo. Son los estudios —nos dice el prologuista— de Leo Spitzer, Croce y Karl Vossler y los conceptos psicológicos que parten de la fenomenología de Husserl y el conceptismo biográfico de Dilthey más la crítica estilística, los que han puesto en relación vida y obra, de manera que la biografía lírica pudiera explicar la biografía del hombre. Pero hay una diferencia entre la historia y la literatura, entre lo real y lo imaginado, y en la relación entre ambos estará el secreto de la obra lopesca. «Y si —concluye Carreño— la poesía de Lope es, en su mejor parte, autobiográfica, la autobiografía es lírica, aunque lo imaginado se suponga como ocurrido. De ahí la necesidad de deslindar debidamente en toda exégesis lírica sobre Lope la biografía histórica de la fábula literaria» (pág. 50).

Cuatro son los grandes apartados que el editor deslinda para estudiar esta trayectoria poética. El primero de ellos es «el romancero lírico», que hemos de relacionar con investigaciones anteriores de su autor, y especialmente con su excelente libro sobre este importante aspecto de la poesía del Fénix <sup>6</sup>. De hecho, lo recogido ahora en el prólogo que nos ocupa no es sino una reconsideración de aquellas investigaciones ahora encuadradas en el marco de toda una trayectoria.

El segundo está referido a las rimas humanas, consideradas bajo el rótulo sugerente de «los encantos de las sirenas». El planteamiento de Carreño tiene un punto de vista muy sólido que le servirá para explicar formas, temas, motivos y recursos poéticos: «Las *Rimas humanas* vienen a ser el *canzoniere* amoroso de Lope de Vega» (pág. 66), y la relación con Petrarca queda evidenciada a través de los aspectos antes señalados. Pero también, aparte de lo estrictamente literario, hay una realidad vital, imaginada o no: «la expresión fragmentada [...] de las vicisitudes de un amor como triunfo, frustración o fracaso». La revisión realizada demuestra, con suficiente ejemplificación, el equilibrio —o desequilibrio— entre las dos fuerzas que rigen la lírica profana y temprana de Lope: petrarquismo y vida. Más conciso, aunque no menos documentado, es el capítulo dedicado, en tercer lugar, a la lírica religiosa. Una referencia vital es también obligatoria en este punto para entender la repentina —y profunda— transformación. El editor documenta las fechas y da las claves de esta nueva poesía *a lo divino*, con «Pastor que con tus silbos amorosos» como obra maestra de este sector y depósito de un conceptismo sacro en la lírica de Lope aún sin estudiar.

Son «los engaños de la escritura», referidos a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, los

---

<sup>6</sup> CARREÑO, ANTONIO: *El romancero lírico de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1979.

que cierran la trayectoria poética marcada. «Nunca —asegura Carreño— se había representado mejor Lope como comediante y lírico de sí mismo» (pág. 100). Para llegar a esta conclusión, el editor somete a revisión toda la problemática planteada por el cancionero burlesco de Lope publicado bajo la casi real figura de ese poeta jocosos que fue Burguillos. Buen acarreo bibliográfico —exhaustivo, como es costumbre en el autor—, repaso de temas, formas y recursos y claras conclusiones sobre la función psicológica de la ficción de Burguillos en este final de la vida y de la obra de Lope.

No cabe duda de que la edición se halla, en efecto, adecuadamente presentada y el lector preparado para acometer la lectura de una poesía apasionada, diversa y vinculada a una de las vidas más intensas de todo nuestro siglo de oro. Pero el editor, cuidadoso en extremo, aún irá ofreciendo una serie de notas preliminares a cada uno de los apartados de la amplia antología, cuatro en una primera parte —coincidentes en gran parte, cronológicamente, con los cuatro capítulos de la introducción a que hemos hecho referencia anteriormente— y dos en una segunda parte dedicada a «composiciones incluidas en comedias», dividida a su vez en dos apartados: arte menor y sonetos. Ni que decir tiene que el más amplio de estos últimos es el dedicado a las canciones de tipo tradicional donde se lleva a cabo, a través de la nota preliminar y del profuso aparato crítico, una valoración de tal lírica. Ya hemos dejado constancia de la coincidencia cronológica que ha impedido a Carreño conocer oportunamente nuestra aportación en este campo. Posiblemente no le hubiese servido sino para aumentar la precisión de sus sabias anotaciones con alguna referencia sobre la relación de estas canciones con otras del mismo Lope, del teatro de la época y de la tradición popular española, así como su función dentro de las comedias. Aun así, el aparato crítico de cada una de estas composiciones es, como de costumbre, muy completo e informativo.

Cierran la edición los sonetos procedentes del teatro, precedidos por la habitual nota preliminar —más breve en esta ocasión— dedicada exclusivamente al «meta-poema» «Un soneto me manda hacer Violante», a su tradición y a su valoración dentro de la obra de Lope. Unos pocos ejemplos constituyen esta sección que, sin duda, podía haber sido más amplia en consonancia con lo nutrido de las anteriores. Este es quizá el único aspecto poco conseguido en la edición preparada por Carreño, que vemos finalizar de manera poco menos que precipitada. Contrasta en este sentido el número de páginas dedicado a los poemas de cada una de las dos partes que componen la totalidad del volumen: cuatrocientas la primera, frente a las setenta de la segunda, en la que sólo se recogen ocho sonetos.

Aun así, hay que afirmar que estamos ante una modélica edición de un clásico, que permitirá a todos, y especialmente a las jóvenes generaciones que empiezan a conocer nuestro pasado literario, llegar a entender mejor ese fenómeno de nuestra cultura que fue, y es, Lope de Vega, sin olvidar la faceta de su obra más vinculada a su propia personalidad: su impresionante poesía lírica.—FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA (*Ausías March*, 31. BARCELONA-10).

## Ahora es preciso morir \*

Cuando comencé a leer *Ahora es preciso morir*, pensé: «¡Qué título tan lapidario!; seguro que es otra rancia novela realista». Y acordándome de la trilogía de Torrente Ballester, saqué maliciosas y precipitadas conclusiones. Pero me pasé de listo, ya que estas falsas deducciones desaparecieron rápidamente. La novela me había atrapado y me parecía de mal gusto detenerme a tomar notas. Estaba ante una equilibrada y poco enfática respuesta narrativa (y aseguro que no es elogio hueco) a ese marasmo neorromántico de chinos de dos pesetas, de tramas policíacas en *Niuyores* inexistentes, de estancados mares del sur, de acciones disparatadas para lectores con *video*. Por fin, una novela romántica con alma y, además, bien escrita.

*Ahora es preciso morir*, primera novela que publica Jesús Pardo, no es lo que lógicamente cabría esperar: una obra primeriza, titubeante y con ínfulas de sorprender, sino el producto de una amplia experiencia literaria y periodística que explica lo correcto y humilde de su dicción.

La novela se asienta en la reiterada exposición de la decadencia de los Malalbear, poderoso clan santanderino que, desde la muerte del *pater familias*, don Leopoldo, se hunde en una tortuosa degradación social, psicológica y física. Todo comienza a morir con la desaparición del cacique, porque el dinero, única y pobre dote, corroe aún más a esos herederos obsesionados por la emulación de antiguos usos y costumbres, que se traduce en desastrosos negocios y estrafalarias ostentaciones. El tema de la decadencia, estrechamente unido al del dinero, nos aclara el insolidaritario comportamiento de los Malalbear entre sí.

*Ahora es preciso morir* se organiza en noventa y seis secuencias sin numerar, de extensión variable —entre tres y diez páginas—, y sólo separadas por un pequeño espacio en blanco. Pero esto no fragmenta el relato calidoscópicamente, como sucede en *La colmena*, porque las secuencias tienden a agruparse, por orden cronológico, en unidades de acción cuyo protagonismo recae, alternativamente, en uno de los Malalbear.

Ateniéndonos a la linealidad histórica que sigue la narración, la novela puede dividirse en cuatro grandes partes: Monarquía Parlamentaria de Alfonso XIII (secuencias 1 a 39, págs. 9 a 197); II República (secs. 40 a 54, págs. 197 a 259); Guerra Civil (secs. 55 a 74, págs. 259 a 349); Posguerra (secs. 75 a 96, págs. 349 a 487). Sin embargo, el autor rehuye la fecha como elemento vertebrador del relato, prefiriendo situarlo por ambientación, y así, muy veladamente, sólo indica que: «En 1927, a los cuarenta y tres años, Curra, en Villa San José, se sentía sola (...). Hacía cincuenta años que en aquella casa no se tiraba nada ...» (págs. 186 y 193). Por eso carece de sentido que en la contracubierta se diga que la novela narra «... un segmento temporal que se inició en 1914...». Tal vez el propio Jesús Pardo haya suministrado el dato; pero en el texto literario no aparece.

La voz de un narrador omnisciente preside 426 páginas —justo el 89 por 100 de la novela y perdónese lo miserable de la estadística—. Esta linealidad se quiebra

---

\* Jesús Pardo: *Ahora es preciso morir*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

bruscamente cuando surge el subjetivismo del *yo-niño* (segunda parte) y del *yo-adolescente* (cuarta parte) de Alejandro, desde el momento que el personaje-narrador humaniza y acerca al lector una crónica familiar repleta de autobiografismo. Pero ambas voces coinciden en aplicar la estilística de los tiempos pretéritos, situándose de este modo fuera de la acción relatada. No hay posibilidad de sorpresa; saben que nos encaminan al desenlace anunciado ya por el título: *Ahora es preciso morir*.

En la primera parte, que se inicia tras el fallecimiento de don Leopoldo, nos hallaremos el *yo* narrativo de Alejandro, porque este *alter ego* sin disfraz, al nacer en 1927, no pudo ser testigo de la época aquí reseñada (conviene no olvidar las clarísimas coincidencias biográficas entre el autor y dicho personaje: la misma fecha de nacimiento, idénticos centros escolares, iguales circunstancias familiares e inquietudes literarias, entornos geográficos calcados, etc.). En estas páginas, el narrador omnisciente se excede en sus obligaciones: lo quiere ver todo, y sólo consigue una minuciosa y arqueológica descripción que transforma a los personajes en momias parlantes y a los objetos en monstruos humanizados. Los Malalbear se perfilan contrastando con las lujosas cosas que creen poseer, proyectando sobre ellas su fracaso para prolongar, hasta la caricatura, una estereotipada imagen social que sólo esconde ese caciquismo, cruce de tendero arribista y de señorito feudal, que fue incapaz de adaptarse a los mecanismos económicos de aquellos tiempos.

Así, esta primera parte descansa en el tema de la ruina económica de la familia. Cristino, el segundón, destrona con artimañas propias de su padre a Julio, inepto primogénito con ínfulas políticas (secs. 1 a 8, y 17). Práxedes, para librarse del escándalo y la cárcel, ya que en su juventud participó en el atentado de un político conservador, cede al chantaje y, arruinado, huye con su familia de Santander (secs. 9 a 12 y 35 a 38). Fito, padre de Alejandro, dilapida su capital en absurdos negocios, excluyéndose del clan al casarse con una proletaria, María. Esto le obliga a exiliarse en Madrid, donde ya se encontraba Julio (secs. 18 a 30). Tampoco al acicalado Marcelino le va bien su negocio de carbón (secs. 31 a 34).

Las mujeres quedan en un segundo plano, empezando por doña Saturnina, personaje desdibujado y pasivo. Su única aspiración es lograr una buena boda: Sofía casa con el recto Enrique Artajo, y Silvina con el nuevo rico Benito Lomas. Sin embargo, debemos exceptuar a Cúrra (sec. 39), porque gracias a su celibato, que no significa ni mucho menos emancipación, se irá erigiendo en la decrepita y beatorra guardesa de Villa San José, a la vez que jugará un importantísimo papel en la enfermiza educación de Alejandro.

La segunda parte se inicia con un brusco cambio de registro. El *yo* infantil de Alejandro irrumpe turbulentamente en el caserón y sus alrededores. Desde el recuerdo, nos describirá unos años de solitarios juegos de fantasmas, de tesoros, de misterios, llenando así de vida lo que los adultos olvidaron: amarillentas fotografías, viejos coches, polvorientos libros (secs. 40, 42, 44, 46, 50 y 51). Jesús Pardo recurre otra vez al *contraste* para resaltar el subjetivismo de este precioso folletín, porque cuando Marcelino (sec. 47) y Curra (secs. 41, 43 y 45) se expresen a través de la primera persona, obtendremos una triste antítesis: niño/viejos; fantasía/pragmatismo; esperanzas/recuerdos inmovilizadores; etc. Con la reaparición del narrador omniscien-

te (secs. 48 y 49), se amplían los focos de perspectiva, al tiempo que nos introduce en los prolegómenos de la Guerra Civil (secs. 52 a 54).

En la tercera parte, la guerra desborda los límites geográficos de Villa San José, y empequeñece las peripecias de Alejandro que, al igual que muchos niños, sólo verá en el conflicto las ventajas de unas largas vacaciones; un extraño y caótico juego entre el odio de los adultos (secs. 56 y 57). Ahora el peso del relato recae en Agustín Artajo, hijo de Silvina, y en Práxedes, posiblemente los personajes más alegóricos de toda la novela. El primero es un hombre de fe, cuyo integrismo católico hace de su viaje por tierras montañosas, en el pelotón de castigo del sargento Simancas, ese *camino de perfección* que le conducirá al temido pero ansiado fusilamiento (secs. 55, 59 y 67). La peregrinación de Práxedes en la retaguardia del ejército republicano simboliza lo común: el miedo, que le llevará a un contante ejercicio de humana cobardía (secs. 63, 64, 65 y 68). De los que vivían antes del 36 en Madrid, Cristino, Julio, Fito y Ramiro Artajo, sabremos por brevísimas referencias indirectas que se ocultan en espera del triunfo de los nacionales. Mientras, Curra y Marcelino permanecen recluidos en Villa San José, inmovilizados por la soledad y el temor. Y como fondo, los personajes secundarios y los fugaces dibujan los perfiles de un gentío disfrazando de idealismo el miedo, el egoísmo y la crueldad nacidos de antiguos rencores.

La cuarta parte constituye una cuidada plasmación de la atmósfera gris y miserable de los años cuarenta, de la que se vale el narrador omnisciente para introducirnos en la sarcástica defunción de los Malalbear. Sofía propina un jarrazo mortal a su marido cuando éste, en penitencia por la liberación de Santander, le confiesa su única infidelidad conyugal (sec. 73). Julio perece a causa de una pulmonía ridícula (sec. 80). Práxedes, empobrecido por otro chantaje, muere en la miseria (sec. 79). Fito agoniza en una clínica madrileña entre la indiferencia proverbial de la familia (secs. 84 y 87). Marcelino se traslada a un pisito de soltero, hasta que un cocido fermentado pone fin a sus devaneos fetichistas de viejo chocho (secs. 78 y 82). Curra, que parece resistir este grotesco saldo, malvive refugiándose en el mundo de espectros nacidos de su esclerosis regresiva (secs. 80, 81, 90 y 91). Desengañado, Alejandro da la espalda a la realidad y prefiere aislarse en neuróticas lecturas, llegando incluso a robar a Curra para seguir alimentando la quijotesca necesidad de devorar una novela tras otra (secs. 85 a 87 y 89 a 91); la amargura y la intuición del fracaso adquieren sus tintes más negros cuando nos hable, en la única secuencia de esta parte en la que aparece el yo, de sus impresiones sobre aquél pobretón Madrid de posguerra (sec. 83).

La muerte, como soledad y fracaso, cierra la novela (secs. 93 a 96). Alejandro es expulsado del paraíso que se convirtió en infierno. Curra es ese cadáver que «... se quedó solo, dueño póstumo, aún por algunas horas, de todo aquello y de nada...» (pág. 477). Y Villa San José, perfecta reliquia metafórica del destino de los Malalbear, es aquella casa que «se quedó sola» (pág. 481).

*Ahora es preciso morir* se sustenta en la estilística narrativa de lo bímembre. Las simetrías, los contrastes —a veces demasiado antitéticos—, y la reiteración temática dan unicidad al texto. Los personajes principales se individualizan por confrontación. Los decorados de fondo —el próximo, Santander, y el lejano, Madrid—, sirven de apoyatura espacial a Villa San José. La realidad sin fisuras que nos ofrece el narrador

omnisciente, se vuelve humanamente incierta cuando es el *yo* quien tiene que vivirla. Las simetrías que abren y cierran la novela —esplendor con decadencia anunciada y ruina final—, se refuerzan al incluirse el fantasma de don Leopoldo, que en las primeras páginas invade la conciencia de los Malalbear a través de fotografías, recuerdos y sueños, reapareciendo al final (págs. 483 y 484), para asustar al amedrentado Alejandro.

Este esquema configura una obra tan cerrada que hace imposible la libertad de acción de los personajes principales; es decir, el fatalismo excluye de la ficción toda iniciativa individual. Los Malalbear están predestinados al fracaso, y por eso actúan como *personajes perfectivos* cuyos actos siempre se encuentran determinados por el estigma de esta maldición romántica, que irá adquiriendo tonos de tesis hasta restarles la debida profundidad psicológica.

Sagaces lectores y críticos puntuales querrán hablarnos de novela burguesa, de posrealismo con toques subjetivistas a lo *Nouveau Roman*, de novela histórica, de autobiografía o de otra plantilla cincelada en conversaciones del ahora, sin darse cuenta que estamos ante una novela romántica hábilmente disfrazada. Por medio de Alejandro, Jesús Pardo rinde culto al Baroja folletinesco, citándole con asiduidad (págs. 239, 240, 454, 481, etc.), a la vez que presenta su educación vital y literaria pareja a la del novelista donostiarra; además, *Ahora es preciso morir*, debe bastante a *La sensualidad pervertida*. También hallaremos las influencias del Galdós rebelde al realismo chato de la época y las del Dostoyevski que, tan magistralmente, supo retratar el desequilibrio juvenil y la miseria humana; autores que leerá con devoción Alejandro (págs. 444 y 445).

El contenido romántico se amolda al ritmo de las secuencias, porque al analizarlas detenidamente, se descubre que guardan similitudes sospechosas con aquellas decimonónicas entregas novelescas. En todas ellas, el relato se interrumpe cuando se alcanza la máxima tensión; sólo falta el *continuará*.

Los personajes secundarios —Benito Lomas, Soler, el sargento Simancas, o Julita, la propietaria del prostíbulo—, tienen libertad para elegir su destino. Con este nuevo contraste Jesús Pardo consigue un curioso claroscuro: el mal no se halla en el mundo, sino en los Malalbear, que a su vez simbolizan una época y una actitud vital. No hay reportaje histórico; únicamente, crónica metafórica. Los personajes fugaces amplían dicho juego, al ser modelados, como en el caso de Alfonso Mabá, el exótico chofer negro de Marcelino (sec. 32), desde una perspectiva irónica, y no sarcástica, lo cual se agradece mucho en una novela tan enjundiosamente triste.

El narrador omnisciente nos introduce con rapidez en la acción y describe, muy barojianamente, a los personajes de un plumazo (Práxedes, págs. 43 y 299; o Curra, págs. 14 y 189), aunque, por contraposición, cuide demasiado la orfebrería decorativa. Sin embargo, habrá que esperar a que el *yo* retoque y humanice una ficción que creíamos estable. Así, la tétrica descripción adolescente del Madrid de posguerra, muy en la línea de *Nada*, de Carmen Laforet, es sobrecogedora.

Los diálogos, de un coloquialismo minucioso, sitúan a los personajes en su ambiente social. Escucharemos desde la disputa arrabalera entre Juana, mujer de Fito, y una vecina (págs. 438 y 739), hasta cotilleos con rancio regusto a *ecos de sociedad*

(págs. 138 y 139). Pero al abusarse de la caracterización a través del diálogo, el texto peca a veces de superficialidad costumbrista o, si se quiere, de seca datación magnetofónica.

En contadas ocasiones, el narrador omnisciente, sin abandonar jamás su papel de traductor, permite a los personajes expresar su punto de vista por medio del monólogo ramplón, como en el caso de la ridícula oratoria sagrada del padre Meza (pág. 241), y del estilo indirecto libre (págs. 98, 319, 423, etc.). Incluso, introduce lo irracional gracias a la retórica del aparecido, tan grata en el XIX —don Leopoldo removiendo la conciencia de su prole—, y a la onírica, consiguiendo con ella, por fin, que algún personaje exprese lo que ni siquiera se hubiera atrevido a pensar en estado consciente.

Sólo me queda añadir algo tan poco técnico como que *Ahora es preciso morir* se lee sin dificultad, porque Jesús Pardo ha tenido el buen gusto de no recurrir al enrevese usted todo lo posible para enmascarar así su falta de oficio, y que inventen ellos (los sufridos lectores). Y convendría no olvidar que esta trabajada novela es, sobre todo, un homenaje a los aspectos más románticos de la narrativa del XIX y principios del XX: por favor, no se escandalicen si aplico dicho término a Galdós, Dostoyevski o Baroja. Ya va siendo hora de revisar heredadas e inútiles catalogaciones.—R. CÉSAR MONTESINOS (*Pico de los Artilleros*, 71. Bajo B. MADRID).