Sección de notas

LA CREACION ARTISTICA EN «LA BARRACA», DE BLASCO IBAÑEZ

La barraca, una de las dos obras maestras de Vicente Blasco Ibáñez, es de las más representativas del vigor descriptivo y del realismo pictórico que aparecen en la primera etapa de su producción literaria: las novelas valencianas. El presente estudio se orienta a destacar los componentes artísticos y el conjunto armónico de esta obra, que resaltarán al analizarse sus principales rasgos literarios.

La novela está estructurada en forma tal que conduce inevitablemente al desenlace: la expulsión de Batiste y su familia de la huerta, localidad en la que eran recién llegados, intrusos malamente admitidos. Solamente en el capítulo VIII, con motivo de los funerales y entierro del pequeño Pascualet, se produce una quiebra temporal, una suspensión de hostilidades por parte de los huertanos, que mueve a los lectores a pensar que las fuerzas deterministas no lograrán su propósito; pero este paréntesis es únicamente un respiro para Batiste. Aunque hay que admitir que la estructura no es la de una rueda, esta novela es como una serpiente que se muerde la cola: comienza con la miseria y el deambular de la familia Batiste, cargando sus escasas pertenencias sobre el carro tirado por el caballo «Morrut», y termina con el incendio de la barraca, la destrucción de las cosechas y la pérdida de todas sus propiedades; prácticamente en peores condiciones que las de su arribo a la huerta y con el mismo futuro de miseria.

El patrón estructural no difiere mucho del que sigue Blasco en muchas de sus novelas, siendo los capítulos aproximadamente de la misma extensión. En el capítulo I, a modo de exposición, se describe artísticamente a la que resulta después gran «personaje» de la novela: la rica vega o huerta valenciana; parte de las costumbres de los huertanos; y sirve para introducir al antagonista, a algunos de los personajes principales y dar las primicias de la historia del tío Barret y

el avaro don Salvador, el antiguo dueño de la barraca y de las tierras malditas. En el capítulo II se retrocede diez años para narrar el origen de la maldición y la conjura de los huertanos, en relación con el trágico fin de don Salvador a manos del tío Barret, que muere en el presidio. A esto suceden los capítulos III al VII, que no recalcan en la acción, sino que son contentivos de narraciones episódicas sobre la instalación de la familia Batiste en las tierras, su roturación y siembra y la restauración de la barraca, todo lo que provoca la animosidad de Pimentó y de los huertanos; detalles regionalistas como el Tribunal de las Aguas; el incidente entre Batiste y Pimentó sobre el riego y reparto de aguas; el episodio intercalado del noviazgo entre Roseta y Tonet; la escuela del seudomaestro don Joaquín y las historias del tío Tomba; la muerte del caballo «Morrut» y el mercado de compraventa de bestias en Valencia. El capítulo VIII retorna la acción y narra la reacción favorable de los huertanos con motivo de la muerte del pequeño Pascualet, y, como se ha expuesto, la suspensión de hostilidades parece presagiar un viraje en el destino de la familia Batiste. Esto, en definitiva, no ocurre por la presencia del elemento naturalista del alcoholismo en el capítulo IX, que resulta preparatorio del clímax trágico y violento del capítulo X, o sea la confrontación final entre Batiste y Pimentó, la muerte de éste y la venganza de los huertanos.

Aunque no con la misma fuerza que en *Cañas y barro* (1), los capítulos de *La barraca* terminan con algún toque dramático, incidente o nota reveladora; lo que demuestra la destreza de Blasco para lograr, con una acción limitada, que el lector no desvíe su atención e interés. Los episodios accesorios o circunstanciales están como tejidos armónicamente, dentro de la estructura, en torno de la cuestión central, obedecen a gradaciones y a relaciones de causa a efecto, tan del agrado de las novelas naturalistas, y hacen que la trama siga una lógica estricta.

Lo que se ha dicho de Blasco, en general, acerca de que su instintivo crear anula prácticamente el tiempo y que es como si se situara en un plano ideal de instantaneidad, resulta enteramente aplicable a *La barraca* (2). Si se descarta la visión retrospectiva de la tragedia que había ocurrido diez años antes, la trama de la novela se desenvuelve en menos de un año, contado desde la ocupación de las tierras por Batiste hasta la recolección del trigo e incendio de la barraca. El tiempo tiene poca importancia para el argumento y apenas afecta

(1) Jeremy T. Medina: «The Artistry of Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*», *Hispania*, 60 (may 1977), 282.

(2) Miguel Angel Escalante: «Notas sobre el estilo de Vicente Blasco Ibáñez», *Cultura*, 2 (1951), 85.

a los personajes por la naturaleza simbólica de éstos, como se verá más adelante.

La ordenación del tema, o *disposición,* como uno de los períodos de las fases de la Estética, la lleva a cabo Blasco alrededor de una cuestión central: el odio de los huertanos hacia los dueños de las tierras, la conspiración de aquéllos y la intromisión de la familia Batiste en el ambiente hostil de la huerta, que da pie a diferencias y violentas luchas personales. Junto a este problema central juega un papel muy importante el tema de la pobreza, al extremo de que las consecuencias de la miseria afectan a casi todos los personajes, siendo la lucha por la supervivencia parte de las relaciones de causa a efecto en la novela. Otras preocupaciones temáticas presentes son la injusticia social, la usura, el alcoholismo y la deficiente enseñanza rural.

La barraca no es una historia de personajes, sino de ambiente y situaciones. Batiste, el antagonista Pimentó, sus respectivas mujeres, Teresa y Pepeta, el tío Barret, don Salvador, don Joaquín, el tío Tomba y Copa, que son los principales, resultan en cierto modo opacados frente a la conjura colectiva, la vega y el mundo particular en que viven los huertanos, pero no al extremo de que sean «meras siluetas que se mueven en el paisaje», como dijo un crítico (3). Cierto es que no hay un verdadero desarrollo psicológico y, cuando existe, es muy sutil, como en el capítulo final, donde el autor se sirve de las alucinaciones en la pesadilla de Batiste (558-559), en un tránsito de la fantasía a la realidad, para describir su emocional estado mental (4). Ninguno de los personajes es analizado profundamente; y el mismo Batiste no sobresale como protagonista, título que pudiera aplicarse con más precisión a ese personaje masa o colectivo representado por los huertanos hermanados y confabulados en una causa común. Si a esto se añade el impacto de las sorprendentes y artísticas descripciones de la exuberante vega valenciana, que son lo más importante de la novela, no resulta difícil comprender por qué los personajes son secundarios y su desenvolvimiento psicológico se queda en la superficie. Batiste no es tan importante como protagonista porque representa, universalmente, al hombre honrado y esforzado que es obligado a luchar por el mantenimiento de su familia frente a un medio ambiente que le es adverso.

Contribuye a dar mayor énfasis al realismo de Blasco el uso que él hace de la perspectiva y la posición en que se sitúa para objetivar

(3) Joaquín Ortega: «Vicente Blasco Ibáñez», *Wisconsin University Studies,* 20 (1924), 226.

(4) Las cifras entre paréntesis en el texto hacen referencia a las páginas de *La barraca* en Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1964), I, pp. 479-561. Todas las citas de la novela, en adelante, son de esta quinta edición.

sus impresiones. Sus ideas y pensamientos se hallan, a veces, dentro de las personas en general, de la masa, como cuando los huertanos víctimas de los terratenientes sugieren a Pimentó que tenga prudencia con don Salvador, hombre familiarizado con los juzgados y que tiene amigos influyentes, pues con «gente así siempre pierde el pobre» (489). También cuando Pimentó y sus amigos aconsejan al tío Barret que no reaccione violentamente contra los empleados del juzgado, porque esa gente «era la Justicia, y el pobre siempre pierde metiéndose con ella» (492). Pero, por lo general, se halla el punto de vista del autor dentro de un personaje, en posición «empática», sintiéndose el observador dentro de lo contemplado, para captar así su verdad armónica.

Abundan los ejemplos en los que el escritor hace uso del estilo indirecto libre de identificación con sus personajes, tras los que se oculta y disimula para emitir juicios y valoraciones personales. Esta es una de las características fundamentales del impresionismo y a la vez del naturalismo. Se configura el llamado estilo indirecto libre, en parte, por el uso narrativo del pretérito imperfecto, del que se tratará más adelante, y en parte, por el «discurso vivido», o transcripción de lo hablado. Batiste, desesperado porque su trigo moría de sed, decide abrir las compuertas para darle el riego, y razona así: «Y todo, ¿por qué? Por la injusticia de los hombres, porque hay leyes para molestar a los trabajadores honrados... No debía pasar por ello. Su familia antes que nadie. ¿No estaba dispuesto a defender a los suyos de los mayores peligros? ¿No tenía el deber de mantenerlos?» (509). Pimentó trata de justificar su negativa a pagar el arrendamiento a la dueña de sus tierras, exclamando: «¿Por qué había de pagar él? Vamos a ver: ¿por qué?... Bueno; él no trabajaba mucho, porque era listo y había conocido la farsa de la vida.» Y seguidamente, hablando de la señorona gorda de Valencia y de sus hijas, expresa: «Que viniera ella a trabajarlas [las tierras]; que fuese agarrada al arado con todas sus arrobas de carne, y las dos chicas de los lacitos unidas y tirando de él, y entonces sería su legítima dueña» (549-550). La reproducción de las palabras del personaje en forma de discurso vivido se observa también en el pasaje en que, hablando de su conversión a la prostitución, «Rosario empezó a reír de ella misma. Ahora se llamaba Elisa. ¿No lo sabía? Era exigencia del oficio cambiar el nombre, así como hablar con acento andaluz» (485). Como los ejemplos anteriores hay muchos. Representan no sólo las palabras, sino también los pensamientos y los sentimientos, las preocupaciones y las ilusiones; en breve, toda o casi toda la vida psíquica consciente de los personajes. Apenas existe el diálogo propiamente

dicho en esta novela, y generalmente se integra de una o dos frases mezcladas con palabras valencianas. La más de las veces el diálogo aparente figura en la mencionada forma indirecta de discurso vivido o transcripto.

En otras ocasiones, Blasco adopta la posición del autor omnisciente para dejar expuestas, sin que lo parezca, sus propias ideas sobre la justicia y la función social de la propiedad, en los primeros tiempos de su liberalismo radical de izquierda. Basta revisar los ejemplos que siguen para que en ellos resalte su crítica y rebelión contra el sistema imperante en aquellos tiempos. Cuando el tío Barret da muerte al avaro y explotador dueño de sus tierras, la noticia circula por toda la vega como un cañonazo, y el autor se introduce para comentar: «¿Habéis visto el gesto hipócrita, el regocijado silencio con que acoge un pueblo la muerte del gobernante que le oprime?... Así lloró la huerta la desaparición de don Salvador» (495). Al tener éxito la conjuración instintiva, el acuerdo tácito de los huertanos para que nadie pudiese cultivar las tierras malditas, acción que perjudicaba a los también avaros herederos de don Salvador, Blasco toma partido al decir que, alguna vez «se habían de imponer los pobres y quedar los ricos debajo». Dos párrafos después expresa el autor que los desolados campos de Barret, que mantenían unidos a los huertanos, eran el «monumento que proclamaba su poder sobre los dueños, el milagro de la solidaridad de la miseria contra las leyes y la riqueza de los que son señores feudales de las tierras sin trabajarlas ni sudar sobre sus terrones» (497). También hace uso de la omnisciencia para dejar sentada su crítica al atraso del sistema de enseñanza en la huerta. Don Joaquín, que no tenía título de maestro, empleaba en su escuelita el método moruno, «canto y repetición, hasta meter las cosas con un continuo martilleo en las duras cabezas» (520).

Más que los cambios en el punto de vista, destacan las técnicas descriptivas, pues en esta novela no interesa tanto lo descrito como la forma en que se describe. Blasco era un amante de la naturaleza en bruto y sus descripciones son más dinámicas que estáticas. Ante la tremenda vitalidad del paisaje valenciano, él no se detenía en contemplar el detalle minucioso y describirlo a lo Azorín, sino que, dejando correr su improvisación, aprovechaba la mayor cantidad de elementos vitalistas para darles forma en el acto (5). Originalmente, esta novela había sido un cuento, y se ha dicho que con su argumento podría hacerse una novela corta de veinticinco páginas (6). ¿Cómo se explica, pues, el éxito de *La barraca* con una trama y acción tan

(5) Escalante, p. 71.
(6) Ortega, p. 218.

reducidas? Búsquese en el valor poemático de sus técnicas descriptivas y se hallará la respuesta. La falta de acción está compensada por el movimiento descriptivo interior que ayuda a que se produzca un balance artístico.

Frente al impacto de la huerta valenciana el autor logra su máximo nivel creador, se emociona y trabaja febrilmente como si estuviera empeñado en la creación de un gran mural, describiendo el paisaje en la totalidad de su ambiente. Esto lleva de la mano al impresionismo de Blasco, tópico que, aunque mencionado por algunos críticos, siempre ha sido rozado como de pasada, tímidamente. Aquí se tratará de calar un poco más hondo, de mostrar cómo trabajaba el autor con las técnicas y características impresionistas, que eran de las favoritas de los escritores naturalistas.

Su técnica impresionista guarda relación con lo que declaró a Cejador en carta de 6 de marzo de 1918 sobre el arte de escribir novelas: «El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto... Y nacer novelista es llevar dentro el 'instinto', que hace adivinar el alma de las cosas, asir el detalle saliente que evoca la imagen justa...» (7). Y a Eduardo Zamacois personalmente le expresó: «yo soy un impresionista y un intuitivo» y «creo que las obras de arte se ven instantáneamente o no se ven nunca...» (8). Especialmente en *La barraca* se advierten las tres cualidades que casi todos reconocen en sus páginas descriptivas: luz, color y fuerza plástica, y también uno de sus valores personales, la fuerza de las imágenes, expresadas escuetamente en brochazos rápidos. Son imágenes prácticas, hirientes, expresivas. La relación de los recursos impresionistas que a continuación serán analizados no obedece a una jerarquía, a una gradación, ni tampoco agota todas las característics del impresionismo, limitándose a los más típicos o a los que tienen mayor fuerza y mejor caracterización en esta obra (9).

En el rasgo impresionista de la reproducción o representación de impresiones sensoriales en la forma más inconsciente posible, dentro de las limitaciones del lenguaje, el autor trata de trasladarnos su pri-

---

(7) Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, Revista de Archivos, 1918), IX, 471-478.

(8) *Vicente Blasco Ibáñez* (Madrid, 1928), p. 17.

(9) En 1936 Amado Alonso y Raimundo Lida publicaron su ensayo «El concepto lingüístico del impresionismo», y en la misma publicación tradujeron los ensayos de Charles Bally, «Impresionismo y gramática», y de Elisa Richter, «Impresionismo, expresionismo y gramática»; en los que se contienen, además, las citas y referencias a las tesis universitarias alemanas sobre esta materia. Las clasificaciones, definiciones y conceptos expuestos en este trabajo se basan principalmente en los referidos ensayos. Véase Charles Bally, *et al.*, *El impresionismo en el lenguaje*, traducción y notas de A. Alonso y R. Lida, Colección de Estudios Estilísticos, 2 (Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936).

mera impresión —a menudo en forma de una imagen espontánea—, tal como él la capta, sin que intervenga mucho la reflexión, la razón o la inteligencia. Quizá lo más notable de Blasco sea sus imágenes descriptivas, especialmente las que se contraen a impresiones o sensaciones visuales de luz y color, que él construye en rápido y fácil movimiento, apenas pensado, al correr de la pluma. Se ha repetido, con razón, que el autor tenía el don de colorear las cosas como si fuese pintor. Véase cómo sugiere la hiriente sensación al describir una mañana de la huerta. «Tras los árboles y las casas que cerraban el horizonte asomaba el sol como enorme oblea roja, lanzando horizontales agujas de oro que obligaban a taparse los ojos» (483). Los ruiseñores soltaban sus gorjeos «como si los hiriese la luz del alba con sus reflejos de acero» (481). Y en la hoja de la terrible hoz degolladora se describe la descomposición prismática, «se quebraba un rayo de sol y se reproducía el azu del cielo» (494). En la siguiente imagen emplea la técnica predilecta de los impresionistas (Monet y Turner en la pintura, Zola en la novela), de utilizar la luz para revelarnos la vibración y profundidad del aire y del vapor. «El espacio vibraba de luz y de calor. Un sol africano lanzaba torrentes de oro sobre la tierra, resquebrajándola con sus ardorosas caricias» (542). Es también notable la reproducción del disparo, a traición, de Pimentó a Batiste, «salió de entre las cañas una recta y fugaz lengua de fuego, una flecha roja, que, al disolverse, produjo un estampido» (555). Otra técnica pictórica figura en estos dos ejemplos, la «barraca aparecía como esfumada entre las nubes de humo» (499), y, a lo lejos, las torres de Valencia aparecían «esfumadas por la distancia» (481).

Todos los anteriores ejemplos, y otros que no se citan por falta de espacio, hacen buena la definición de Ferdinand Brunetière en el sentido de que el impresionismo literario es «como una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es el arte de escribir» (10). Es digno de mención el uso del color rojo a lo largo de esta novela, por su frecuencia, fuerza y vitalidad. Pueden rastrearse más de cuarenta alusiones al rojo, la mayor parte en impresiones sensoriales coloristas, descriptivas de la tierra, la huerta, el agua de las acequias, las nubes y las montañas. Y la menor proporción sobre el rojo como color básico y primitivo: muerte, sangre, rabia, violencia, pasión y fuertes emociones (11).

---

(10) A. Alonso y R. Lida: *El impresionismo*, p. 146.

(11) Para más detalles, véase el estudio de Vernon A. Chamberlin, «Las imágenes animalistas y el color rojo en *La barraca*», *Duquesne Hispanic Review*, 6, núm. 2 (octubre, 1967), 23-36.

Aunque el fuerte de Blasco son las sensaciones de luz y color, también se observa en esta novela una tendencia impresionista de captar la plenitud e instantaneidad de la imagen en impresiones auditivas y olfativas. La huerta despierta con bostezos ruidosos representados por toda una sinfonía orquestal, un complejo de ruidos en movimiento, el canto del gallo rueda de barraca en barraca, el badajeo de campanas es intercambiado entre pueblecitos, y el despertar de bestias se integra con los relinchos de caballos, mugidos de corderos y ronquidos de cerdos (481). Ayuda a completar el unísono de las voces, el chirrido de ruedas, las canciones perezosas, los gritos de arrea y, «de cuando en cuando, como sonoro trompetazo del amanecer, rasgaba el espacio un furioso rebuzno del cuadrúpedo paria» (482). Con técnicas auditivo-animistas, a la muerte del pequeño Pascualet, el perro se despide de él, y al igual que «el disparo que saluda a la bandera que se iza, sonó un gemido extraño, prolongado, horripilante, algo que hizo correr frío por muchas espaldas». Y en la preparación de los instrumentos de los músicos que acompañarían el cortejo fúnebre, «gorjeaba el clarinete, hacía escalas el cornetín y el trombón bufaba como un viejo gordo y asmático» (540). La sensación olfativa también es captada impresionistamente. En los jardines, por sobre las tapias, «exhalaban los jazmines su fragancia azucarada, y las magnolias, como incensarios de marfil, esparcían su perfume en el ambiente ardoroso impregnado de olor a mies» (542).

El animismo o espiritualización de lo inanimado no es un recurso exclusivo del impresionismo, pero es muy común entre los escritores naturalistas e impresionistas que dan una interpretación vitalista y aún primitiva de la vida, de acuerdo con los descubrimientos biológicos y antropológicos hechos en el siglo XIX. En esta obra, como antes se ha expuesto, la Naturaleza juega un papel importantísimo, casi es humana; por ello es que la huerta, personificada, se despierta con bostezos ruidosos (481), se despereza voluptuosa bajo el beso del sol primaveral (541) y gesticula con fantásticas muecas (560). Pero, donde esta técnica alcanza su mayor altura es en el ejemplo del trigo de Batiste, que, por trampas de Pimentó, pierde su turno en el riego y está muriendo de sed. El «trigo enfermo, arrugado, sediento, que le llamaba a gritos pidiendo un sorbo para no morir» (509). La vivificante agua de la acequia pasaba de largo, para otros campos, «y su pobre trigo allí, arrugándose, languideciendo, agitando su cabellera verde como si hiciera señas al agua para que se aproximara y lo acariciase con un fresco beso» (508).

La comparación de una sensación con otra es también técnica impresionista, ya los objetos comparados se coloquen uno junto al

otro, ya se prescinda de la designación de uno de ellos y de la forma de comparación. Batiste, desesperado por la falta del riego, se imagina que la «sed de su trigo y el recuerdo de la multa eran dos feroces perros agarrados a su corazón. Cuando el uno, cansado de morderle, iba durmiéndose, llegaba el otro a todo correr y le clavaba los dientes» (508).

Ya antes se consideró, al tratar del punto de vista, un aspecto del estilo indirecto libre. Ahora se verá la otra parte, o sea el uso narrativo del pretérito imperfecto. Blasco Ibáñez construyó casi toda su novela regional valenciana haciendo uso del estilo indirecto libre, a tal punto que es difícil encontrar pasajes largos sin ejemplos. En *La barraca* hay cientos de ejemplos en que se narra en el imperfecto, rasgo a la vez impresionista y naturalista, notable por su fuerza pictórica y porque propicia la presentación de imágenes con un gran sentido de vitalidad. No parece ser el autor sino un testigo ocular el que describe a continuación, usando el imperfecto para representar sensaciones e impresiones: «Chirriaban las puertas al abrirse, veíanse bajo los emparrados figuras blancas que se desperezaban con las manos tras el cogote, mirando el iluminado horizonte. Quedaban de par en par los establos, vomitando hacia la ciudad las vacas de leche, los rebaños de cabras, los caballejos de los estercoleros. Entre las cortinas de árboles enanos que ensombrecían los caminos vibraban cencerros y campanillas, y cortanto este alegre cascabeleo sonaba el enérgico ¡arre acá! animando a las bestias reacias» (482).

La oración nominal pura, uno de los rasgos fisonómicos que más caracterizan el estilo de los impresionistas, es usada por Blasco con un efecto más vivo que las oraciones verbales perfectamente articuladas. El las empleaba, principalmente, en la descripción de realidades externas. La alteración de la estructura regular, con supresión del verbo activo, figura en este pasaje: «Miró en torno, buscando al criminal. Nadie... En los caminos inmediatos, en las sendas, ni una persona» (533). El autor pudo haber dicho que no había nadie, o que no se veía a ninguna persona, pero prefirió omitir el verbo. Emplea también, y con mayor frecuencia, las frases invertebradas de estilo fragmentario, en las que, si bien se encuentra el verbo, éste queda desvirtuado de su fuerza primaria, figurando en frases relativas o en forma de gerundios, participios pasados e infinitivos (12). En el siguiente ejemplo ya no aparece la frase nominal pura —ausencia absoluta de verbo activo—, pero sí se observa el estilo fragmentario que revela un efecto impresionista: «En la puerta de una escalerilla le hacía

(12) Ha sido estudiado este problema en Robert E. Lott, *The Structure and Style of Azorín's «El caballero inactual»* (Athens: University of Georgia Press, 1963), pp. 62-64.

señas una buena moza, despechugada, fea, sin otro encanto que el de una juventud próxima a desaparecer; los ojos húmedos, el moño torcido, y en las mejillas manchas de colorete de la noche anterior: una caricatura, un payaso del vicio» (484). Y en la misma forma hace uso de la estructuración esquemática del lenguaje, construyendo con toques dispersos o aislados, sin seguir el orden natural o lógico de la sintaxis. Los impresionistas franceses fueron los primeros en desarrollar las posibilidades estilísticas del esquematismo. En este pasaje Blasco da el toque aislado, sólo destaca los puntos focales que más impresionan: «El caballo..., el pobre «Blanco»..., estaba en el suelo...; sangre...» (533).

La visión difiere al cambiar el punto de mira y es impresionista cuando el escritor no rectifica nada sino que traduce su impresión de un instante singular. Existen tantas perspectivas cuantos planos pueden establecerse, cuantas direcciones, distancias y dimensiones caben ante la mirada o la comprensión. Se aumenta la idea del fuerte consumo de aguardiente por medio de la visión impresionista que tiene el escritor, en un doble plano: la taberna y los estómagos de los espectadores situados en el patio, los que, «contagiados por los del juego, se pasaban de mano en mano los jarros pagados a escote, y era aquello una verdadera inundación de aguardiente, que, desbordándose fuera de la taberna, bajaba como oleada de fuego a todos los estómagos» (547). Cuando el tío Barret da muerte a don Salvador, la abundante sangre de éste enrojece la acequia, que al labriego le parece más caudalosa, por lo que, aterrorizado, echa a correr, «como si temiera que el riachuelo de sangre lo ahogase al desbordarse» (495). Y en la huerta las noticias circulan velozmente, «saltando de barraca en barraca en alas del chismorreo, el más rápido de los telégrafos» (535).

En esta exploración por el impresionismo resaltan los rasgos y recursos que aparecen bien visibles en *La barraca,* pero, en opinión del autor de este trabajo, ellos realmente no obedecen a una decidida intención o voluntad de estilo por parte de Blasco, sino que son el resultado de su dinamismo instintivo. Gran parte de su impresionismo es inconsciente, sin que llegue a ser, integralmente, un técnico estilista de esta tendencia. En lo que sí no cabe discusión es en que su veta impresionista le cuadraba muy bien, para sus logros como escritor naturalista, en la primera etapa de su producción literaria.

La *elocución,* otro de los períodos de las fases de la Estética, que consiste en dar forma verbal al tema, la desenvuelve Blasco con las técnicas novelísticas advertidas hasta aquí y con un estilo dotado de «un poder dinámico de impaciencia que hace palpitar las pala-

bras» (13), que resulta absorbente para el lector, y que alcanza su más alto valor artístico-creativo cuando las circunstancias están cargadas de emoción, tensión o patetismo. El estilo en esta novela es una combinación de simplicidad y al propio tiempo de riqueza expresiva. Algunos efectos estilísticos, como el uso frecuente del imperfecto, antes visto, y de símiles y metáforas, hacen que el lenguaje alcance, en muchas ocasiones, nivel poético. En *La barraca* se hace más uso del símil que de la metáfora. Figuran más de treinta y cinco símiles. De ellos, la mayor parte concierne al hombre, y el resto a la Naturaleza y a lo inanimado. Se emplea el símil, principalmente, en la descripción de personajes, en el costumbrismo y en la pintura de ambiente. Los grandes cuadros de hortalizas son semejantes «a enormes pañuelos verdes» (481). Los campesinos, al amanecer, que marchan de la huerta hacia Valencia, son «filas de puntos negros y movibles, como rosarios de hormigas» (482). Justamente antes de atacar a don Salvador, y en un estado de semilocura, el tío Barret «sonreía como una hiena» (494). Aparecen unas veinte metáforas, y de ellas quince se refieren al hombre y sus pertenencias y el resto a la Naturaleza. Este lenguaje poético es usado mayormente en momentos cruciales de la acción, para intensificar la tensión, o cuando se quiere crear un ambiente siniestro o de suspenso. Batiste se considera a resguardo de cualquier traición o emboscada mientras lleve pendiente del brazo su escopeta, «el magnífico pájaro de dos voces» (553). Los cirios comprados por Pepeta, para alumbrar el cadáver de Pimentó, son «amarillentas lágrimas de luz» (561). Los empleados del juzgado, vestidos de negro, que vienen a embargar las pertenencias del tío Barret, son «fúnebres pajarracos con alas de papel arrolladas bajo el brazo» (491). Con referencia a la Naturaleza, el agua enrojecida de la acequia es la «vivificante sangre de la huerta» (508); y los pajarillos, que llenan los árboles con sus revoloteos y chillidos, son los «bohemios de la huerta» (513).

Intimamente ligadas al vívido realismo de Blasco se hallan su técnica naturalista de contrastes y la fuerza con que él destaca el lado animal de los personajes. Hay personas que mueren trágicamente, como si fuesen bestias. Un personaje odiado, como don Salvador, es liquidado en forma truculenta. El tío Barret, con la hoz, le cercena una de las manos, lanzando aquél «un rugido horripilante, un grito de bestia herida»; después, de un tajo, casi le separa la cabeza del tronco, y cae don Salvador en la acequia, quedando sus piernas en

(13) Escalante, p. 69.

el ribazo, «agitadas por un pataleo fúnebre de res degollada» (495). En forma contrastante, hay animales que mueren como personas. La ternura y simpatía del autor se vuelcan hacia el caballo «Morrut», viejo y querido rocín que «parecía una persona», y que, después de haber ayudado a Batiste durante sus estrecheces económicas, había adquirido el derecho al descanso eterno. Su partida provoca el llanto, pues era «alguien de la familia que se iba» (527). La línea divisoria entre el hombre y la bestia se esfuma, muchas veces, a causa del ambiente, instinto, miedo, odio, crueldad, agresividad y a fuerza de comparaciones que conducen a la deshumanización de personas, a personajes bestializados, y a animales casi humanizados. Las imágenes animalistas en *La barraca* fueron objeto de un estudio específico y a él se remite al lector (14).

El naturalismo a lo español de Blasco Ibáñez, la influencia que Zola ejerció sobre él en su primera producción regional valenciana, y cómo aquél superó a éste en ciertos aspectos artísticos, su escaso interés por las ideas filosóficas y científicas y su importancia como escritor imaginativo amante de a Naturaleza, han sido tópicos estudiados en términos generales y harto repetidos (15). Sólo se discurrirá aquí, brevemente, sobre ciertos aspectos específicos del naturalismo sobresaliente en la estética de *La barraca.*

En la representación o reproducción de sensaciones exquisitas, refinadas, morbosas o enfermizas, rasgo impresionista y a la vez naturalista, el escritor sugiere en el lector, lo inclina hacia la reacción que desea. Por ejemplo, en los funerales de Pascualet (541), lo que se nos trasmite es una impresión refinada, una sensación de paz y serenidad ante el entierro de una inocente criatura, en el que coopera la Naturaleza. Pero la voluntad de ser naturalista es más abvia cuando Blasco vuelca en el lector sus impresiones morbosas y logra que vibre y sienta con él sensaciones grotescas de repulsa, asco, horror, etcétera, como en el notable pasaje de la horripilante muerte de don Salvador (495), o la repugnante escena de los asquerosos animales de desecho del mercado de Valencia (529). Estas dos descripciones naturalistas, magistralmente estructuradas, y otras que se advierten

---

(14) Véase el citado artículo de Chamberlin, «Las imágenes animalistas y el color rojo en *La barraca*».

(15) Puede consultarse a Sherman H. Eoff: *The Modern Spanish Novel* (New York: New York University Press, 1961); J. Modave: «Blasco Ibáñez et le naturalisme français», *Les Lettres Romans,* 12 (1958), 287-301; Walter T. Pattison: *El naturalismo español* (Madrid: Gredos, 1965); Katherine Reding: «Blasco Ibáñez and Zola», *Hispania,* 6 (1923), 365-75; J. O. Swain: *Vicente Blasco Ibáñez: Exponent of Realism* (Urbana: University of Illinois, 1932), y Verne L. Vogt: «Influences of Materialistic Ideas in the Novels of Blasco Ibáñez», *DA,* 27 (1966); 1841-A-42-A.

en la novela (16), no necesitan ser expresiones bellas para provocar una emoción estética, pues aunque lo feo es en sí un antivalor, hay muchos autores que lo han admitido como categoría artística, como fuente de deleite por contraste.

Penetra en la novela un sentimiento consciente del poder del destino, de las presiones de una fuerza abstracta, del medio ambiente que puede obrar desastrosamente contra la persona. Ya desde el primer capítulo se tiene la visión pesimista de la familia Batiste, emigrante sobre su carro miserable, que huele a hambre, «a fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras la familia pisándole los talones» (486). Batiste, a pesar de ser enérgico, emprendedor y luchador, no puede dejar de reconocer que «la mala suerte le perseguía» (497), que estaba solo contra todos, que se sentía inerme, sin poder defenderse de aquel enemigo solidarizado, que se desvanecía (534), y que toda la conjura «era algo fatal» (535), fuera de su control. *La barraca* ejemplifica, pues, la aceptación, por parte de Blasco, de la filosofía determinista del naturalismo. Hay un momento, como se ha visto, en que con motivo de los funerales de Pascualet (víctima del ambiente hostil), se produce un cambio en la psicología de los huertanos, y el lector piensa que, a la postre, no triunfarán las presiones socioambientales que tienden a la ruina de la familia. Pero esto es sólo una transición temporal, ya que el énfasis en el alcoholismo renovará las hostilidades del pasado y precipitará el trágico desenlace. Este es uno de los principales vicios de los campesinos, y la taberna de Copa, el templo del alcohol, es considerada como el centro de la actividad social de la huerta.

A diferencia de lo que acontece en *Germinal* de Zola y en *Cañas y barro,* en *La barraca* la Naturaleza no es una fuerza determinista que sacrifique la individualidad. Aquí ella no encarna un espíritu malévolo dotado de un siniestro poder trascendente que oprima a los personajes o sea responsable de sus desdichas. Muy por el contrario, las más de las veces, la Naturaleza es un agente favorable al hombre, es un paraíso donde familias enteras viven de lo que cosechan en pequeñas parcelas. «¡Qué tierras las de la vega!... Por algo, según las historias, lloraban los moros al ser arrojados de allí» (544). Así se ve cómo coopera y premia los esfuerzos de Batiste con unas cosechas abundantes y acompaña patéticamente al pequeño Pascualet, como

(16) La menstruación irregular de Pepeta (483); Pascualet cubierto de un légamo nauseabundo después de ser arrojado a una acequia de aguas estancadas (526); la mujer que en el mercado vende bollos adornados por las moscas y sirve licores en pegajosas copas (529), y la visión de la descomposición del cadáver de Pascualet y los gusanos atacando su fina piel (541).

madre amorosa, en su última jornada a la tumba, cubriéndolo de perfumes (541). Y en las violentas luchas entre huertanos, donde corre la sangre, trata de mitigar el efecto repulsivo y horripilante de la tragedia. Al caer don Salvador en la acequia, con la cabeza casi separada del tronco, la abundante sangre que manaba teñía de rojo las aguas, que seguían «su manso curso con un murmullo plácido que alegraba el solemne silencio de la tarde» (495). En las demás ocasiones la Naturaleza es risueña, rumorosa, aletargada, imperturbable o indiferente, pero no combate u oprime al hombre.

En el recorrido por la estética de esta obra hay que hacer mención, aunque sea someramente, al costumbrismo que se advierte en muchas de las descripciones. Las que más destacan son el Tribunal de las Aguas, un evento tradicional de la ciudad de Valencia, que databa de siglos (capítulo IV), el mercado de animales en la propia ciudad (capítulo VII), el reparto de leche (483), las hilanderas en las fábricas (511), los largos noviazgos en la huerta y la rígida autoridad paternal (516) y el respeto a la Justicia por mano propia (558). Los demás toques costumbristas, que junto con el paisaje suministran el fondo de la novela, se contraen a usos, hábitos y manera de vestir de los huertanos, muchos de los cuales reflejan la influencia de la sangre y cultura moras, especialmente los que conciernen a la apariencia de la mujer y sus acciones en público. No se hace mucho uso del dialectalismo regional. Las referencias al dialecto local figuran en palabras en valenciano, en cursiva, a veces con la traducción del autor en nota al pie, y generalmente son saludos, consejos, exclamaciones, mandatos, apodos, modismos o insultos (17). Los elementos regionalistas o costumbristas, especialmente los de influencia árabe, están cuidadosamente mezclados e integrados en la trama y sirven, además de enriquecerla, para explicar la psicología colectiva y las fuerzas ambientales y deterministas en la huerta. Blasco confirma en esta obra, una vez más, su destreza para pintar al hombre y su circunstancia, su ambiente y su momento histórico, como diría Ortega y Gasset.

Ahora ya se está en condiciones de apreciar la habilidad del autor al convertir un cuento, con una trama relativamente simple, en esa estética exuberancia descriptiva que representa *La barraca*. El análisis que se ha llevado a cabo sobre sus principales componentes artístico-literarios, que ha tratado de ser lo más completo posible dentro de las limitaciones de un artículo, demuestra cómo su estructura cerrada y lógica, la ordenación temática, la caracterización colectiva,

(17) Véanse ejemplos en las páginas 482, 492, 500, 505 y 507.

el punto de vista del autor, las técnicas estilísticas y descriptivas, y los recursos y rasgos naturalistas, costumbristas y, especialmente, los impresionistas, se entrelazan, se amalgaman entre sí para producir un efecto poemático de conjunto, un todo armónico, esa unidad artística que es *La barraca.* Mientras más rastreos, más calas se hagan, mejor se explican su éxito literario, los valores artísticos de su técnica y el porqué de su supervivencia como obra maestra.—*BERNARDO SUAREZ (P. O. Box 1963 University, Alabama 35486 USA).*

BREVE RESEÑA DEL CUENTO MODERNO HONDUREÑO *

I

Los primeros intentos de definir y modernizar el cuento en Honduras fueron realizados por la generación del «Grupo Renovación» en la década del veinte, dirigido por Arturo Mejía Nieto, en compañía de Marcos Carías Reyes, Arturo Martínez Galindo y Federico Peck Fernández. El movimiento cultural y literario que se gesta en ese momento en Honduras está determinado por el auge económico del capitalismo bananero en la zona periférica de la costa norte hondureña, donde se habían implantado las compañías fruteras. A nivel político, el presidente conservador, Francisco Bertrand, desde la década anterior se había convertido en el mecenas y protector de los escritores e intelectuales. Es el caso, por ejemplo, del poeta y cuentista Froylán Turcios, que logró publicar varias revistas, como *Hispanoamérica, El Ateneo de Honduras* y más tarde *Ariel* (revista de fama continental), en las cuales se dieron a conocer los ideales estéticos vanguardistas, por una parte, y por otra se convirtieron en defensores de la soberanía nacional luchando contra el imperialismo norteamericano. Los cuentistas del «Grupo Renovación» conocieron, gracias a esas revistas, los adelantos en materia de recursos técnicos y al mismo tiempo las utilizaron como órganos de difusión de sus producciones literarias.

Desde ese momento, en el panorama del cuento hondureño (década del veinte) se desarrollan dos vertientes o corrientes literarias que marcarán en forma definitiva su desarrollo futuro: *el criollismo*

* Ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre el Cuento Hispanoamericano actual, celebrado en la Universidad de París-Sorbona, en mayo de 1980.

(con sus variantes: costumbrismo, regionalismo) y el *cosmopolitismo.* La primera corriente alcanzó un rápido desarrollo y estaba representada por Marcos Carías Reyes *(Germinal,* 1936), Federico Peck Fernández *(Vaqueando, La historia de un dolor),* Emilio Murillo *(Alma criolla,* 1940), Samuel Díaz Zelaya *(Camino real)* y Argentina Díaz Lozano *(Topacios,* 1940). La proliferación del cuento criollista hondureño está determinada por el carácter agrario y feudal de nuestra economía, que determina la máxima concentración de la población campesina en las zonas rurales, donde impera una oligarquía conservadora terrateniente en posesión de la mayor parte de las tierras cultivables. La corriente cosmopolita está representada por Arturo Mejía Nieto y Arturo Martínez Galindo, prácticamente los iniciadores, aunque de una manera primaria, del cuento moderno hondureño. Ambos viajaron al exterior, concretamente a los Estados Unidos, donde se pusieron en contacto con la narrativa vanguardista europea. Arturo Martínez Galindo publica en 1940 su libro de cuentos *Sombras,* donde encontramos los primeros elementos del cuento psicológico hondureño.

II

En la década del treinta surge en la literatura hondureña la generación del 35, llamada también generación de la dictadura (destacándose más que todo en el campo de la poesía).

Este grupo de escritores se desarrolla alrededor de la revista *Tegucigalpa* (dirigida por Alejandro Castro y en la segunda etapa por su hijo), donde publican sus primeras creaciones narrativas y conocen las innovaciones de la vanguardia latinoamericana y europea. La mayor parte de estos cuentistas crecieron bajo la sombra frondosa de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1933-1949), aliado y defensor de las compañías bananeras, que en todo momento puso a su disposición una burocracia estatal y un ejército obediente y sumiso a sus dictados. Este es el período en que la economía hondureña se convierte exclusivamente en una economía monocultivista, siguiendo las estrategias del capitalismo monopolista extranjero, que explotó metódicamente a miles de obreros en los campos bananeros de la costa norte hondureña. En ese contexto político-económico se desarrolla esa generación narrativa, que en la mayoría de los casos, debido a su ideología conservadora, escamoteó la realidad hondureña al describirnos de una manera colorista y estereotipada al campesinado como personaje central de sus relatos. El cuento criollista se consolida, pues, a través de sus máximos representantes Víctor Cáceres

Lara, Eliseo Pérez Cadalso y Alejandro Castro, h. Paralelamente a la consolidación y desarrollo del cuento criollista se cultiva, aunque de una manera tímida y esporádica, el cuento cosmopolita, que se aparta totalmente de los cánones, técnicas y temas del cuento tradicional para profundizar en el análisis de una nueva temática con nuevos recursos formales.

III

En los años cincuenta el panorama político cambia totalmente en Honduras: la dictadura de Tiburcio Carías, que había gobernado el país durante dieciséis años apoyado por las compañías bananeras, le entrega el poder a Juan Manuel Gálvez, ministro de Guerra, siguiendo los lineamientos y estrategias del Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica; en el plano social surge poco a poco una clase media incipiente, los grupos populares se organizan y presionan por mejores condiciones de vida; económicamente, de una economía monocultivista bananera se pasa a una cierta diversificación de productos y se sientan las bases de una primaria industrialización; se inicia entonces una cierta liberalización política que favorece culturalmente al país: aparecen en las librerías las obras de los narradores vanguardistas europeos y norteamericanos, lo mismo que la literatura fantástica argentina representada por Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Leopoldo Marechal; surgen nuevas revistas literarias, como *La Pajarita de Papel* (órgano del Pen Club de Tegucigalpa) y la revista *Extra* (dirigida por el poeta Oscar Acosta), que dan a conocer las producciones literarias de los nuevos narradores hondureños. Los cuentistas criollistas publican sus obras más importantes: Víctor Cáceres Lara edita *Humus* (1952); Eliseo Pérez Cadalso, *Cenizas* (1955) y *Achiote de la comarca* (1959), y Alejandro Castro, h., *El ángel de la balanza* (1957). En este movimiento cultural, los nuevos narradores cosmopolitas, que ya en la década anterior se habían perfilado como grandes innovadores, comienzan a publicar en forma suelta sus relatos. Santos Juárez Fiallos, por ejemplo, bajo la influencia de las lecturas de Sigmund Freud, Carl Jung y la obra narrativa de Jorge Luis Borges, publica los cuentos *Compensación, El arma en la mente, El hombre que no quería hablar* y *El milagro,* con los cuales crea un cuento urbano, psicológico, donde analiza y plantea los problemas y preocupaciones de una clase media en ascenso en el panorama de la sociedad hondureña. Lo mismo realiza Orlando Henríquez, que poco a poco va definiendo un nuevo tipo de cuento en Honduras: los cuentos de ciencia-ficción que tardíamente serán recogidos en su libro *Doce cuentos y una fábula* (1967).

Pero es el poeta, ensayista y cuentista Oscar Acosta quien en forma definida consolida y desarrolla el cuento moderno en Honduras al publicar en 1956 un conjunto de relatos breves bajo el título *El arca,* en la ciudad de Lima (Perú). Oscar Acosta, de 1952 a 1958, desempeñó el cargo de secretario de la Embajada de Honduras en el Perú. Fue allí precisamente, en la América del Sur, donde entró en contacto con la nueva narrativa latinoamericana, especialmente con Jorge Luis Borges, que es el padre rector de todos sus relatos a nivel técnico y temático.

Su libro *El arca* está integrado por 18 relatos, que en algunos momentos carecen de argumento, rompiendo de esta manera la estructura clásica del cuento costumbrista para darle paso a una nueva composición donde lo que prevalece es una idea central tratada de manera sintética por medio de un relato ágil y dinámico. Oscar Acosta, en algunos cuentos, como *El sueño, El novio, El cazador, La búsqueda* y *El regresivo,* pone en práctica un conjunto de nuevas técnicas narrativas, como la ambigüedad, la introspección, el desdoblamiento y el monólogo interior, que lo colocan en la vanguardia del cuento moderno hondureño. Además, en todos esos cuentos encontramos la influencia borgiana y kafkiana, tanto a nivel de actitudes de los personajes, que recurren constantemente al inconsciente, como a nivel ambiental, donde lo que priva es el sueño, la pesadilla, el miedo, la angustia, la muerte. Sus personajes son kafkianos, recurriendo la mayoría de los casos al desdoblamiento, al transformarse en animales (recordemos *La metamorfosis),* y algunos que pasan de la edad senil a la infancia.

De todos esos cuentos, únicamente encontramos tres que hacen referencia a una realidad histórica concreta con sus implicaciones ideológico-políticas. Es el caso de *El hombre feliz,* donde el autor critica el individualismo burgués; *Los abuelos,* donde condena la violencia ciega e irracional, las guerras civiles partidistas hondureñas, y *La letra H,* con el cual critica el anacronismo y el conservadurismo de las academias españolas. Temáticamente, el autor al final de cada cuento plantea varias enseñanzas morales cristianas con el objeto de enmendar los vicios de la sociedad, como el crimen, la intriga, la hipocresía, la autosuficiencia, la curiosidad, etc.

IV

En la década del sesenta surgen en el panorama de la narrativa hondureña dos grandes cuentistas que revolucionarán la estructura del cuento, tanto a nivel de lenguaje y recursos técnicos como a nivel

temático. Me refiero a Eduardo Bahr y Julio Escoto, ambos nacidos en la década del cuarenta. A nivel político, los grupos más conservadores del país llevan a la presidencia de la República al general Oswaldo López Arellano, que pone en práctica una política de represión contra todos los sectores progresistas; económicamente el país entra en la etapa de la diversificación de productos manufacturados gracias al apoyo del capital extranjero que invade el circuito industrial con el objeto de satisfacer las necesidades del Mercado Común Centroamericano; culturalmente surgen algunos grupos, como *Vida Nueva* y *Taunka,* activados por intelectuales progresistas que se preocupan por el desarrollo de una literatura nueva y auténtica; circulan dos revistas sumamente importantes: *Presente,* dirigida por el poeta Roberto Sosa, y *Ariel,* por el intelectual Medardo Mejía, que se destacan por su amplia labor de difusión de la cultura nacional y de los nuevos valores literarios. Es necesario indicar aquí el papel educativo y cultural desempeñado por la Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán en beneficio de la actividad teatral y de la nueva narrativa hondureña. Los cuentistas Eduardo Bahr y Julio Escoto, precisamente en ese centro educativo, comenzaron a conocer los grandes narradores mundiales y la nueva narrativa latinoamericana.

Eduardo Bahr inicia su creación narrativa con la publicación de dos cuentos breves titulados «Signos extraños» *(Signo mayor* y *Signo menor)* en la revista de la Escuela Superior del Profesorado (núm. 9, año II, mayo-junio, Tegucigalpa, 1966). Estos relatos se pueden considerar como una experiencia previa (sobre todo en el manejo del lenguaje) de lo que será más tarde la obra de Eduardo Bahr. En ellos se puede comprobar la influencia de las lecturas de Frank Kafka y James Joyce que el autor realiza en ese período. Además, en esos cuentos se observa ya la aplicación de nuevos recursos técnicos con los cuales rompe con el esquema del cuento costumbrista tradicional. Aplica, por ejemplo, tímidamente el monólogo interior (herencia de Joyce), la ironía y el humor, el paso del presente al pasado y viceversa en el relato, el mundo fantástico, misterioso (influencia kafkiana) y la ruptura de la historia central. A nivel de lenguaje, todavía encontramos reminiscencias del lenguaje costumbrista, herencia directa del cuentista salvadoreño Salvador Salazar Arrué. Temáticamente, el autor critica la hipocresía de las instituciones filantrópicas, la falsedad de la religión, el regocijo y espectáculo ante la muerte y demistifica en forma irónica el mito de la adoración y veneración del cristo. Esta será constante en la obra de Eduardo Bahr: el desenfado y profanación de los convencionalismos y formalismos de las clases dominantes burguesas.

En 1967, Julio Escoto publica su primer libro de cuentos, *Los guerreros de Hibueras,* con el cual obtuvo el segundo premio «Froylán Turcios», patrocinado por la Escuela Superior del Profesorado. La obra está integrada por tres cuentos: *Los guerreros de Hibueras* (el más extenso de todos y el que determina el tema), *La espera prolongada* y *Amalita.* Estos tres cuentos guardan cierta coherencia temática y de personajes y pueden considerarse como uno sólo. Este intento experimental narrativo de Julio Escoto dio poco resultado en cuanto a la innovación del cuento hondureño. Técnicamente el libro está estructurado partiendo de recursos formales tradicionales; lo mismo sucede con el tema, pues el tema de las revoluciones o guerras civiles partidistas en la literatura hondureña no es nuevo; ya ha sido tratado por algunos cuentistas costumbristas como Marcos Carías Reyes y Víctor Cáceres Lara. A nivel de ambiente y lenguaje se observa la influencia de la novela *Los de abajo,* de Mariano Azuela, como muy bien lo ha visto el crítico hondureño Víctor Manuel Ramos. El autor intenta criticar, pues, el efecto nefasto que han tenido en la vida de la nación hondureña las guerras civiles promovidas por los partidos políticos tradicionales y por los jefes «montoneros ávidos de poder».

Julio Escoto, en octubre de 1967, publica el cuento *Los estornudos* en la revista *Presente* (núm. 39), que dirige el poeta Roberto Sosa. Ese cuento es muy importante en la génesis narrativa de Escoto, por cuanto revela una gran superación técnica y temática con respecto a su obra anterior. El cuento tiene una temática urbano-intelectual, donde el autor critica con ironía y sarcasmo el mundo falso e hipócrita de los medios intelectuales hondureños, el apolillamiento de la cultura, el retoricismo académico de algunos escritores y el conservadurismo y tradicionalismo de las letras hondureñas.

Pero es en su cuento *Resistir. No resistir. La resistencia. ¿Y por qué la resistencia?* (publicado en La Antología del Cuento Hondureño, Tegucigalpa, 1968), donde Julio Escoto se revela como un narrador nato ubicándose en la vanguardia de la moderna narrativa hondureña. En ese cuento psicológico con matices surrealistas priva la ambigüedad, el misterio, la dualidad. ¿Será un crimen, un asesinato o un suicidio del personaje central? He aquí la incógnita que el autor le presenta al lector. Todos esos efectos estilísticos el autor los logra mediante el empleo del monólogo interior (infuencia directa de James Joyce), del uso de la introspección, del análisis psicológico, de la imaginación intuitiva (influido por los trabajos de Sigmund Freud y por el ambiente narrativo borgiano), donde un episodio presenciado por un personaje evoca un conjunto de recuerdos. Técnicamente encontramos dos niveles de la narración; una narración presente y una narración pasada,

gracias a la ruptura total del hilo conductor de la historia, por la incorporación de fragmentos narrativos que hacen alusión al mundo pasado del personaje central.

Eduardo Bahr en 1969 publica su primer libro de cuentos titulado *Fotografía del Peñasco.* Con este libro (igual que Julio Escoto) se sitúa en la vanguardia de la nueva narrativa hondureña, al romper definitivamente con los esquemas tradicionales del cuento criollista. Así, por ejemplo, se aleja y elimina totalmente los giros, expresiones lingüísticas del campesinado aplicadas en forma mecánica por los cuentistas costumbristas anteriores, para utilizar un nuevo lenguaje, objetivo, sintético, preciso y sencillo; plantea una temática urbano-moderna alejada de la temática rural-estereotipada. En esta obra se observa la influencia de Franz Kafka al estructurar el autor en sus relatos un mundo narrativo fantástico, el descubrimiento y aplicación de un tiempo circular-mítico y la denuncia de los esquemas de la justicia. Además, también se palpan las huellas de los narradores norteamericanos William Faulkner y Bradbury. A nivel latinoamericano es, sobre todo, Julio Cortázar, quien ejercerá una poderosa influencia en sus cuentos tanto a nivel de lenguaje como a nivel ambiental y temático. Eduardo Bahr en esa época se convirtió en un conocedor de la obra cuentística de Cortázar; baste citar a *Bestiario, Todos los fuego el fuego* y, sobre todo, *Historia de famas y cronopios.*

Fotografía del Peñasco está integrado por diez cuentos. Sobresalen, por ejemplo, *El fotógrafo reía*, donde critica, utilizando el recurso de la ironía, el burocratismo chato y amorfo; *Yo sería incapaz de tirarle una piedra* nos relata las experiencias y reflexiones de un manifestante que se autoinmola con cinco litros de gasolina y emplea como técnica una carta dirigida al presidente de la República, y *La alcachofa es un caso de silogismo,* cuento eminentemente simbólico donde critica la mecanización de la enseñanza, la educación tradicional, conservadora y memorista; también se perfila una crítica a la violencia, a las guerras promovidas por el imperialismo norteamericano.

V

Los años setenta son de mucha importancia en el contexto sociopolítico hondureño. La guerra entre Honduras y El Salvador de junio de 1969 provoca una nueva toma de conciencia del pueblo hondureño de la realidad nacional al tratar de analizar las causas y consecuencias que trajo consigo esta miniguerra; el surgimiento en 1972 de un gobierno de corte reformista, apoyado por ciertos sectores populares y

la burguesía modernista, deseosa de ampliar sus mercados tanto internos como externos; el desarrollo de una clase media y de grupos populares organizados que tratan activamente de participar en las decisiones socio-políticas; la ampliación a nivel económico del capital extranjero en los sectores agro-industriales, y en el plano cultural, los escritores e intelectuales tratan de definir una auténtica cultura y crear una literatura nacional.

En este contexto socio-cultural de esta década de los 70 surgen tres obras narrativas de capital importancia en el desarrollo del cuento moderno hondureño. Así, por ejemplo, en 1970 Marcos Carías Zapata publica su primer libro de cuentos, *La ternura que esperaba,* producto de sus experiencias vividas en la ciudad de Madrid, España, donde permaneció por espacio de diez años realizando estudios de filosofía e historia. De los cuatro cuentos que integran el libro *(Margarita, Noche de parto, Al margen), Día de boda* es el mejor logrado tanto por su temática como por el tratamiento del lenguaje. El autor nos relata el matrimonio de un estudiante latinoamericano con una muchacha española y la llegada de los padres del primero, que interiormente rechazan dicha boda.

En ese libro de cuentos observamos que Marcos Carías, a nivel de la escritura, todavía no se había depurado de algunas técnicas narrativas tradicionales, como el narrador omnisciente o la historia lineal que configuran la estructura de la mayoría de sus cuentos. Sin embargo, a nivel temático rompe con los elementos criollistas para incursionar en el campo de una nueva temática cosmopolita, ya tratada anteriormente por Eduardo Bahr y Julio Escoto. En 1976, Marcos Carías publicó su primera novela, *La memoria y sus consecuencias,* y actualmente muy pronto saldrá en circulación la segunda, titulada *Una función con móbiles y tentetiesos.*

En 1971, la Universidad Nacional Autónoma de Honduras le publica a Julio Escoto su segundo libro de cuentos, *La balada del herido pájaro y otros cuentos.* Este libro está integrado por ocho cuentos, donde el autor, utilizando algunos recursos técnicos modernos, como la ambigüedad, el desdoblamieto, la alternancia de planos narrativos, el monólogo interior, la ruptura de la historia y del tiempo narrativo, nos plantea una serie de problemas de orden político, religioso, social y sexual. Por ejemplo, en *La balada del herido pájaro* y en *Los perros de la sed,* el autor realiza una serie de planteamientos ideológico-políticos, denunciando la violencia y el terror implantado por el poder oficial. En el primero el autor nos relata el fusilamiento de Gálvez Abelardo, miembro activo de la resistencia, que es capturado y conducido a la Jefatura, donde es sometido a torturas, sufrimientos,

vejámenes, humillaciones y engaños; y en el segundo se observa cómo Pedro del Campo, joven bachiller trabajador de la fábrica de azulones Duvalier, es conducido por unos individuos hacia un barracón, donde es golpeado salvajemente para arrancarle información. Pedro se escapa y es apresado de nuevo, donde sufre el martirio de la sed. En *Cuestión de amor en la perversa banda de los monjes orates,* Julio Escoto denuncia el enriquecimiento de las congregaciones religiosas, el gasto innecesario en grandes construcciones suntuosas, sobre todo iglesias, y la posición hipócrita de los padres al predicar la humildad, la caridad, mientras miles de menesterosos mueren de hambre. Y en *Diálogo de las siete suelas,* el autor plantea y analiza el problema social de la delincuencia con todas sus causas y consecuencias. Julio Escoto, en 1971, publicó su primera novela, *El árbol de los pañuelos,* con la cual fue finalista en el premio «Miguel Angel Asturias».

En el año 1971, Eduardo Bahr obtuvo con su segundo libro de cuentos, *El cuento de la guerra,* el Premio Nacional de Cuento «Arturo Martínez Galindo», patrocinado por el Directorio Estudiantil de la Escuela Superior del Profesorado. Este libro, publicado en 1973 y reeditado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en 1977, es quizá el más importante del nuevo cuento moderno hondureño, tanto por el enriquecimiento técnico como por los temas que plantea. Además, es el primer tratamiento serio que literariamente se realiza del problema de la guerra honduro-salvadoreña. En los seis cuentos que integran el libro, vemos desfilar un conjunto de recursos técnicos sumamente novedosos: el monólogo interior, aplicado en forma acertada, sobre todo en el *Cuento de la guerra,* donde el personaje Pichardo expresa sus inquietudes y angustias, y en el sueño descubre que tanto los uniformes como las armas han sido proporcionados por los mismos norteamericanos imperialistas; la ironía y el sarcasmo, recursos técnicos populares que, como la risa, utiliza el pueblo —nos dice Eduardo Bahr— para defenderse y ridiculizar a las clases dominantes que los oprimen; la incorporación de un lenguaje popular propio de los grupos marginados (por ejemplo, en el cuento *Tarzán de los gorilas*) y de las clases populares; el empleo del género epistolar *(Los héroes de la fiebre),* y la utilización de todo un material sociológico como las entrevistas, encuestas, cables de prensa, etc., que trastocan la historia lineal para darle un carácter caótico y fragmentario al relato narrativo (por ejemplo, en *Crónica de un corresponsal no alineado*) y que se adapte plenamente al tema tratado. Desde el punto de vista del contenido del libro, Eduardo Bahr plantea claramente las causas y consecuencias de esa guerra inútil. En una reciente entrevista, afir-

maba que «la tesis enfocada en el texto era que el imperialismo norteamericano necesitaba fronteras comerciales en el Atlántico para la industria salvadoreña de capital gringo; recordemos que en 1969 el tal Mercado Común era pujante y los intereses económicos de los gringos eran (lo son) enormes. Había que hacer un caminito por Honduras para que el mercado se expandiera hacia el Caribe y las costas atlánticas de Sudamérica. Por otro lado las oigarquías de los dos países tenían graves conflictos internos: en El Salvador, la lucha insurreccional era cada vez más fuerte y en Honduras se formaban poderosos conflictos agrarios. No es la primera vez que gobernantes se inventaban una guerrita para solucionar problemas internos. La tragedia estuvo en que los muertos los puso el pueblo. En el libro se denuncia todo esto y también se denuncia el patético furor nacionalista, que causó tantas injusticias, con los hondureños dentro de El Salvador y con los salvadoreños dentro de Honduras».

Eduardo Bahr trabaja actualmente en una novela titulada *El animalero* y tiene en preparación *Los cuentos de los demás.*

VI

A mediados de la década del setenta, el panorama político cambia totalmente en Honduras. El poder político pasa a manos en 1975 de un Gobierno militar fuerte que, aliado nuevamente con las fuerzas más conservadoras, reprime indiscriminadamente las fuerzas progresistas y los grupos populares emergentes que en el Gobierno anterior trataban de participar en la vida política y económica de la nación. Fruto de esa represión violenta fue la *massacre* de campesinos en los sitios de «La Talanguera» y de «Los Horcones». Poco a poco se va desarrollando en los grupos intelectuales y populares del país una actitud antimilitarista y una lucha abierta que a finales de la década se agudiza; obreros y campesinos toman una beligerancia activa y revolucionaria. En este panorama político surge una nueva generación de cuentistas hondureños sumamente jóvenes e importantes por el cultivo de una literatura nacional comprometida tanto a nivel de escritura como a nivel temático. Es el caso, por ejemplo, de Roberto Castillo (1950), Edilberto Borjas (1950) y José Porfirio Barahona (1948).

Roberto Castillo inició su creación narrativa en San José de Costa Rica, donde realizaba estudios de filosofía. Publica sus primeros relatos en los periódicos de esa ciudad y en la revista *Alero* de la ciudad de Guatemala, destacándose *El hombre que se comieron los papeles,* donde critica el burocratismo nacional. En Honduras el poeta Roberto

Sosa le publica en la revista *Presente* el cuento *Anita, la cazadora de insectos;* más tarde, *El Cronista Dominical,* en su sección literaria, le publica *La muerte literal.* Pero es con la publicación de su cuento *Genoveva* con el cual Roberto Castillo se consagra como un narrador nato y como un joven valor del nuevo cuento hondureño. Castillo ha logrado configurar un estilo muy propio y personal gracias al empleo de un lenguaje depurado, alejado de todo retoricismo intrascendente, donde cada frase, cada palabra, está al servicio de cada idea, del tema en general, logrando de esa manera unidad y coherencia en su obra narrativa.

Muy pronto saldrá a la circulación su primer libro de cuentos, *Subida al cielo y otros cuentos,* publicado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. En ese libro, integrado por quince cuentos, se destacan *Subida al cielo, El ángel, Genoveva, Crónica* y *La muerte literal.*

Edilberto Borjas es agregado de la Escuela Superior del Profesorado en la especialidad de Letras. Desde muy temprano se inició en la actividad teatral como director y creador. Durante tres años ha ganado el primer premio como mejor director en los festivales de teatro estudiantil a nivel nacional realizados desde 1974 a 1977. Es en esta época cuando se lanza a la creación narrativa. La sección literaria del *Cronista Dominical,* en octubre de 1978 le publica su primer cuento, *Crónica de una manifestación,* con el cual ya se perfila como un excelente narrador y se sitúa en la vanguardia del cuento moderno hondureño. El tema central de este cuento es de tipo antimilitarista. Esta será una constante en su obra narrativa posterior. Borjas critica y denuncia el sistema represivo político-militar de las clases dominantes.

Edilberto Borjas actualmente realiza estudios de lingüística en la Universidad Pedagógica de Bogotá, Colombia. Durante las festividades de la «Semana Cultural Universitaria» en 1979 obtuvo el segundo lugar en el concurso de cuento con su relato *Cuando llora la realidad,* publicado recientemente por la revista *Alcaraván* (núm. 3, abril 1980). Posee actualmente cuatro cuentos inéditos: *Ultimo acto, El retorno, Lo peor de todo es que...* y *Lico.* En todos muestra un gran manejo del lenguaje y del relato narrativo utilizando en forma acertada el recurso del humor y la ironía, con la cual ridiculiza y critica las estructuras socio-políticas del sistema imperante. Borjas es, pues, uno de los jóvenes valores de la actual narrativa hondureña.

José Porfirio Barahona es otra de las promesas del actual cuento moderno hondureño. A pesar de su especialidad en ciencias naturales, cultiva la poesía, el cuento y la novela. En 1972 obtuvo el primer premio en un concurso patrocinado por la Escuela Superior del Profeso-

rado con su libro de poesía *Mi canto como testigo.* En la rama de cuento tiene actualmente un libro inédito, del cual únicamente conocemos *El affarero del cielo,* publicado en la sección literaria del periódico *Tiempo.* En ese relato, José Porfirio Barahona se revela como un gran narrador al lograr un perfecto dominio, tanto del andamiaje lingüístico y técnico como del tema que desarrolla. Sin embargo, la depuración estilística es necesaria para eliminar los fantasmas narrativos de algunos escritores del *boom,* como Gabriel García Márquez. Porfirio Barahona también posee actualmente una novela inédita titulada *El final del camino.* En ella se destaca el empleo de nuevas técnicas narrativas y el enfoque de una temática social como lo es el régimen penitenciario.

Este es el breve panorama del cuento moderno hondureño, representado por Oscar Acosta, Eduardo Bahr, Julio Escoto, Marcos Carías Zapata, Roberto Castillo, Edilberto Borjas y José Porfirio Barahona.—*MANUEL SALINAS PAGUADA (Departamento de Letras. Universidad Nacional Autónoma. TEGUCIGALPA. Honduras),*

OCTAVIO UÑA: CASTILLA Y OTRAS ANGUSTIAS

La poesía es más que una emoción, más que un lamento, más que un viento de primavera lanzado hacia el futuro menos dispersante. Castilla es más que una emoción, más que un lamento, más que un viento de primavera... Un poeta, zamorano y reflexivo, que nos da a conocer un entorno, líricamente tratado, en el cual Castilla y otras angustias forman parte esencial de una meditación profundamente sincera y magníficamente sentida, pues no en vano se siente poeta antes que ser humano preocupado por los mercantilismos al uso, y, antes que otra cosa, analiza a Castilla como el dolor de siglos surcando los caminos, los campos, los silencios, los ríos.

Su obra poética publicada hasta ahora ha sido reunida en un libro antológico que, bajo el título de *Castilla, plaza mayor de soledades,* ha visto la luz por la mediación conjunta del Consejo General de Castilla y León y Editorial Vox, de Madrid.

Pero Uña no es sólo poeta, sino, muy fundamentalmente, filósofo, sociólogo, profesor universitario, conferenciante, etc. Nacido en Brime de Sog, Los Vidriales (Zamora), en 1945, posee licenciaturas en Filosofía y Letras, Ciencias Políticas y Sociología, Teología, y ha realizado diversos cursos de doctorado al tiempo que ejerce la docencia en las Universidades Complutense, Pontificia, «María Cristi-

na», etc. Como preocupado por las ciencias sociales y el humanismo, ha colaborado en diversas publicaciones especializadas y en la prensa diaria, y ha publicado dos libros, titulados *Sociedad y ejercicios de razón* y *La teoría de la comunicación de Karl Jaspers.* También se da en Octavio Uña una peculiaridad frecuentemente poco apreciada en una sociedad tan arisca como la nuestra, y es su capacidad para armonizar tertulias, organizar seminarios, proponer conferencias, auspiciar coloquios y concertar homenajes de tipo cultural a figuras de la intelectualidad española. Le queda tiempo para viajar, reflexionar y charlar en los cafetines escurialenses, las tascas madrileñas o los soportales salmantinos. Resumiríamos calificándole como un hombre de acción y como un hombre de preocupación. De donde podrá deducirse que es mentira cuando nos dicen que las veinticuatro horas de cada jornada no dan para nada... Sobra siempre algún minuto, de madrugada o a la hora del café, para escribir esos versos que, según expresión magnífica de Rafael Morales, «son nacidos de la más pura verdad interior».

«ESCRITURA EN EL AGUA», VERSOS PARA EL CAMINO

Pero el hecho de que podamos asistir a una muestra antológica de toda su poesía no debe inhibirnos de conocer con algún detalle todos los libros que conforman *Castilla, plaza mayor de soledades* y que, con vida propia, fueron los hitos imprescindibles en la trayectoria de su autor. Por ello, y aunque al final hagamos un comentario extenso de *Castilla...*, creemos obligado referirnos de manera individual a cada uno de los títulos que integran este grito (léase libro).

Escritura en el agua vio la luz en 1977, editado por Taller de Poesía Vox, de Madrid, aunque es un libro escrito el año anterior. En él el poeta se hace hermano de las corrientes lánguidas del Duero, de la cautiva mar lejana de Castilla, de los caminos duros que pisó León Felipe, de las llanuras grávidas de esa «Talavera, / alfarera / de la razón y la arcilla»; de esa encrespada claridad de chopos en los campos castellanos, de esos senderos silenciosos que son «vereda que nace / en su suspiro», o de esa libertad, grandilocuente, que merece Castilla, para terminar con dos hermosos poemas, «La hora presentida» y «Ocaso en verde», donde la poesía se tornó algo dulce y etéreo, con un solo protagonismo, con una sola vivencia amable y sobrecogedora a la vez, que es Castilla y su entorno de libertades y de antiguas quimeras; todo ello adobado con la presencia viva del agua cristalina o del mar de cipreses o trigos que

hacen de una pálida geografía el más bello mural y la más honda expresión, y donde el líquido elemento va cobrando como un valor vivificador para los campos resecos o los caminos largos; de ahí que la escritura se vaya haciendo milagro sobre un agua esperada que a orillas del Duero hará renacer la ilusión por esa figura, antes muerta —¡Castilla!— y ahora disfrazada, «de hoja perenne / tan sólo en el olivar», como renacida a renovadas historias de inquietante verdad.

«EDADES DE LA TIERRA» O LA RESURRECCION

Repleta de pecados, de aguas sucias, de humo, la tierra lleva mucho tiempo muriendo lentamente, cada minuto, cada siglo. Y resucitando, y poblando sus ciudades de paisajes bellos, de sonrisas, de muchachas con la cara recién lavada y la ilusión dentro del alma. De éstas y de otras inquietas notas nos habla Octavio Uña en su libro *Edades de la Tierra,* poemario de 1977 que se publicó ese año en la colección «Nudo al Alba», de Editorial Vosgos (Barcelona).

Pero lo antedicho puede tener dos connotaciones. Primero: se trata de una situación desesperante. Este planeta no merece ser vivido, ni recordado, ni viajado, ni amado. Segundo: este planeta es nuestro mundo, nunca única esperanza de vida de recuerdos, de viajes, de amor. La desesperación debe quedar ahogada, o anulada, por cuanto de bello podamos hallar, o dibujar, o inventar; es la única manera de intentar, de una vez por todas, hacer que perdure la esperanza.

Todo esto, olvidando que el agua que bebe una ciudad como Madrid está altamente contaminada, que las carreteras arrojan más víctimas que las guerras civiles en el cuerno de Africa, que miles de familias mueren lentamente de hambre y miseria, que un ejército de roedores mina las ciudades, que la injusticia se extiende por todo el planeta. Todo esto, esperando que cese la perturbación de nuestro entorno, que podamos volver a ser pacíficos caminantes por sendas de flores, que la razón vuelva a los hombres que se distribuyan más equitativamente las riquezas naturales, que seamos justos con los infelices que se hayan equivocado... El pecado del mundo es, simplemente, vivir. Y vivir se convierte en la más penosa insatisfacción del ser humano.

Uña Juárez es un intelectual preocupado por temas tan profundos como la problemática de la familia actual o los vacíos de las grandes revoluciones, que, una vez instauradas, se llegan a olvidar del hombre como verdadero protagonista de la historia y a quien

debe dignificar y respetar todo el sistema político. En el prólogo a *Edades de la Tierra,* el profesor Alfonso Alvarez Villar hace una precisa presentación del autor: «Octavio Uña Juárez es un hombre que tiene la rara fortuna de vivir dentro de esa gran piedra lírica con la que un gran escritor comparó al monasterio de El Escorial. Piedra lírica y evocadora de ensueños. Hay, en efecto, monumentos que nos arrebatan como si, en vez de estar edificados con piedra o con mármol, tuvieran la urdimbre de los torbellinos. «Aquí, el aire es puro y el espíritu se eleva», diría Nietzsche. Y continúa Alvarez Villar: «Hondo pensador de raíz platónica, sus versos tienen la rotundidad de la columna dórica», para afirmar más adelante que «Uña Juárez tuvo la suerte de haber tenido como valladar contra la intemperie y desfondamiento del pensamiento español, durante los últimos cuarenta años, los muros ciclópeos de El Escorial. Como amanuense en un convento del Cister en horas malas para la cultura occidental, ha conservado íntegra su capacidad creadora. Sus continuos viajes hacia todos los puntos de la rosa de los vientos le han servido, además, para evitar ese "compromiso" en que han caído tantos poetas contemporáneos cuyas obras no serán siquiera canto de cigarra en el jardín de Anacreonte, como en esa metáfora que dirige Borges a los escritores condenados al olvido, pero que, por lo menos, cantaron una sola vez». Y termina el prólogo con una constatación: «Yo tengo fe en Octavio Uña, yo tengo fe en su temple de sabio libre y noble, tras cuatro décadas en las que, agotada la corriente inercial de años mejores, se agostó ese jardín. Pero la vida, la vida orgánica y la del pensamiento, es siempre milagrera, como aquella encina caída del verso de Machado. El presente libro de Octavio Uña Juárez es una de las flores que le han brotado a aquella encina.»

«Tierra interior» es la primera parte del libro, agrupa poemas de tipo intimista, dedicados «A mi padre. / El me enseñó a mirar el infinito / corazón enterrado de Castilla», donde, frente a la impresión del paisaje ya casi roto o abandonado que surge en «Casas de barro», nace la ilusión de rehabilitar nuevas vidas de «Oficio de alfareros» o la admiración febril por la voz redentora de «Palabras al légamo» («Y tú, poeta, hundido, / arrodillado en tierra, / ¿qué pedirás, mendigo, / llegada la primavera? / Nada. / Que sigan su obediencia los caminos. / No se apague el farol de las praderas / ni la lengua / del río. / Constancia centinela / siga soñando el poeta de la luz»), para desembocar en «Mármoles de Cariátide», donde cuatro bellos sonetos describen un paisaje de perfiles exactos y de invulneradas vivencias.

«Diario de la piedra», dedicado a Dionisio Ridruejo, es un canto a El Escorial, de «piedra amontonada por los cíclopes», y a otra naturaleza enfebrecida y terne, transfigurada por la amistad y el recuerdo, pero sobre todo a cuanto, maravillosamente, rodea al monasterio, engendrado en la luz esplendorosa de Castilla.

«Tierra natal» es una explosión de gozo y también de amargura, pero sobre todo de amor. Surge, primeramente, el fantasma de tanta destrucción y tantas lágrimas en Ribadelago. Después, el gozo, sí, de contemplar ávidamente el gran abandono de una Castilla que logra renacer siempre de sus cenizas. El conglomerado de hombres y mujeres que han amado a Castilla por encima de cualquier otra apetencia, ideología o valor. Y esos rincones, nunca inéditos, que tienen un centro nostálgico y bullicioso en Villalar de los Comuneros. «Tierra natal» es un magnífico colofón, una impresionada cuestión de límites precisos, donde el poeta supone que todo es mayor de edad, que los caminos y los rostros avejentados son parte incesante de una tierra que nunca morirá, porque en ella late el espíritu de una lucha a brazo partido con las injusticias y la opresión, todo lo cual servirá de puente de la mano de sus hombres y mujeres, repletos de esperanza. Abren la puerta a estos poemas los versos de Claudio Rodríguez, zamorano de pro, como zamorano universal y fehaciente es Jesús Hilario Tundidor. El quinto poemilla contenido en «De las miradas al ocaso», que Uña dedica al profesor Aranguren, sintetiza parte de un dolor y de la visión futura que el autor tiene de su «tierra natal», y se advierte en los versos del mismo una increíble sensación de angustiada felicidad ante esa inquieta geografía denominada precisamente Castilla.

Si bien el ritmo se mantiene invariable y Castilla surge a cada paso, así como las reflexiones del pensador en torno a palpitantes cuestiones, como la amistad o los senderos, con una especial dedicación a las geografías amadas, los poemas que recoge la muestra antológica han configurado un libro algo diferente al original, publicado bajo el título *Edades de la Tierra.* De todo ello queda fiel reflejo en los últimos versos del último poema:

A ti, pueblo real, pueblo sin nombre,
sin cielo pueblo, que en la tierra siembras
día a día tu lágrima,
yo quiero querer siempre
y hacerte flor de mi cantar al alba.

Castilla, como un grito, como el dolor de siglos lamiendo las estepas o como una sola e inmensa histeria colectiva elevándose inquieta sobre tiempos y vientos... Castilla, aprisionada por esas circunstancias que le imposibilitan para ser ella misma, para sentirse libre del aterido yugo de aquella personalidad maltratada y quimérica. O como dolorida presencia en las trémulas mentes de poetas, pastores, labriegos y munícipes. Siempre de esta Castilla y de sus inherentes angustias calculadas nos habla este poeta que se llama Uña Juárez.

Con el subtítulo «De una elegía por Castilla», el libro *Antemural*, que contenía versos de 1979, fue publicado en la colección «El Toro de Barro», que, en Carboneras de Guadazaón (Cuenca), dirige el también poeta Carlos de la Rica. Al igual que en el caso antes comentado, los versos de este volumen que han pasado a la antología se han visto acortados en algunos poemas, pero su selección es suficientemente interesante y configurativa del quehacer de Octavio Uña como para que puedan seguir siendo ampliamente representativos de la labor, en este caso elegíaca, del autor.

Sin embargo, es útil destacar el prólogo del llamémosle libro original —prólogo debido al profesor José Luis L. Aranguren—, así como unas magníficas ilustraciones de Viola, encuadrando unos versos en los cuales Octavio Uña nos ofrece una acabada muestra del sentir poético y del maravillado amor con que ha conocido, vivido y amado esa inmensa soledad que se llama Castilla. Y lo hace en versos de una musicalidad sorprendente, como identificando cada silencio con una melodía patética o cada paisaje con un agitarse de violines y campanas. No en vano Uña Juárez siente lo castellano como propio y se adentra en su geografía con el suficiente recogimiento para comprender tanta historia fenecida y silenciosa. De ahí que nos quede palpitando en el recuerdo el comentario del profesor Aranguren: «Una Castilla va muriendo y otra renace en la palabra poético-meditativa de este libro.» Del «Poemario de Villalar» son estos versos:

Posa tu vuelo al agua del aljibe,
tórtola de la paz.
Deja mansa al brocal
la verde oliva de tu viaje.
Ven, mira manos de pan,
penas cansadas.
Ven a Castilla, a Villalar,

paloma que elevaste
el anhelo en la tarde.
Que ya es vieja Castilla:
cera blanca, ya
llantos lentos dos ojos.
Ven a este patio, abandonado, triste,
de la Tierra de Campos:
sólo el musgo y la hiedra.
Y sin palabra.

Villalar, bandera de tantos negativismos, donde Castilla a veces es lo que importa menos, cuestión mercantilista o de oportunismo político mientras las tierras circundantes agonizan.

Meditación solemne es también la de los versos de la parte titulada «De las repeticiones» o el intimismo casi perfecto de «Junto al adobe», donde todo irradia valentía y eternidades ávidas de esperanzas suaves.

Madre,
ya no cruza Castilla aquel heroico tren de mis infancias

O toda esa gallardía que desprenden las estrofas de «La gloria de Medina», parte en la cual vamos a encontrar la más bella melodía de todo el poemario, donde se ensamblan los decires y los aconteceres de paisajes y hombres en un hermanamiento de dulzuras casi proteicas, casi azarosas:

Mesón del Arriero.
Rodada piedra, desde el río en volandas,
por las manos de ángel también puesta.

Todo lo demás contiene no sólo geografías y sentimientos, sino el mismo corazón del poeta, quien reflexiona, investiga con cierta somnolencia de quietudes, inventa mil quimeras y recorre las horas sosegadas o algunos pensamientos dulcemente quebrados tras las iras del hombre, perdidamente castellano, que existe taciturno, que vive abandonado...

Entre tanto, hemos asistido al desfile de versos para la meditación y la alegría, versos para amar a Castilla y a nuestros semejantes.

«USURA ES LA MEMORIA»: UNA VOZ ANTIGUA...

Versos de 1980. Publicados ahora por vez primera en esta *Castilla, plaza mayor de soledades.* Aquí late, tiene lugar, el recuerdo, otra vez y por siempre, de la más preciada geografía, de Castilla, en

un contexto donde el amor, todo pasión, se hace vivencia imprescindible en el hombre castellano, que ardientemente vibra por habitar, pese a todo, esa tierra dulcemente amarga.

POR ESTE PAN Y ESTE VINO

Toma este don del pan y come enteras
manos de la alegría.
Toma esta luz del vino y den en tierra
tantas sombras de cuba.
(Polvo a tu pie y sed a tu palabra.)
Hoy no es ayer, levántate, Castilla,
que quien comió tu pan, que quien bebió tu vino
verá hasta el cielo el árbol de una nueva memoria.

El río Duero, Cuenca, Avila revisitada, esa historia de campos siempre abiertos a la huella y la claridad celeste, Zamora, los oteros, la infinita solvencia del recuerdo que retrata la infancia a orillas del trigo y la distancia: todo es recuerdo, avaricia de límpidas pasiones, en la memoria usura... Por encima del miedo cadavérico, de la Castilla atenazada y muda, surge el vigor de la meditación, de alguna angustia, ya solvente, ya herida por la piedra, el camino o la íntima distancia. Castilla se va agrandando, se va desmitificando; conviértese, por fin, en la plaza mayor de tantas soledades... Y hasta el drama lo llena de grandeza, de savia renaciente, de torbellino, de locas campanadas. Y lo sabe el poeta, que da su gozo al viento que antes surcara sueños.

En la presentación del libro antológico, cuyo contenido hemos comentado, el profesor Laín Entralgo dejó, como ya lo había hecho en el prólogo escrito, el profundo amor de Octavio Uña Juárez por Castilla, y ratificó cuestiones como la de que «Castilla no es una metáfora»; «Castilla fue la libertad», etc., y todo ello, enunciado por un estudioso de España y lo español como Pedro Laín, cobra un nuevo e inquietante valor, algo así como modificar, para bien, naturalmente, el propio valor de Castilla y de lo castellano.

Te dirán, hijo mío, que fue gloria Castilla
y el tiempo, por el río de la muerte, ya no puede
traer sus esplendores hasta nuestra mirada.

Perdón, mentira, Octavio. El asunto Castilla es algo nuevo. Nada acabado sino, al contrario, pletórico de posibilidades y de certidumbres. Castilla, siempre viva, comienza ahora a caminar, a ser ella misma. No por ello están cobrando personalidad los demás pueblos

de España. No por ello algunos confiamos en una especie de dinámica federación de los particularismos geográficos en el ámbito de la gran nación española, y Castilla, esa plaza tan mayor de soledades, comenzará a renacer ante, bajo, cabe el futuro más esperanzador. Sólo queda ondear de banderas y evitar esos grávidos cantos al sol.

De los grabados de Monsalvo, María José Sánchez-Bendito dice que es una «ardua tarea la de sintetizar Castilla en el juego de grises de dieciséis grabados; el patetismo del entorno y el hombre en tonos cenicientos». Sin embargo, justo es reconocer, y también lo manifiesta María José, que nadie más indicado para dar vida gráfica a las meditaciones castellanas de Octavio Uña que un hombre que, además de artista, es castellano, Angel López Monsalvo. De todo lo cual podemos deducir que la magna empresa del sociólogo Uña Juárez es llevar a primeros planos un sentir prioritario de su alma de poeta, Castilla, y hacerlo acompañado de la mano de castellanos, desde las altas esferas del Consejo General de Castilla y León, con su presidente al frente, hasta los hombres y mujeres que, castellanos o no, sienten aún, y quieren modificarla, a Castilla como impresionante plaza mayor de soledades...—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6, Alpedrete, MADRID).*

NOTAS SOBRE ARTE

LAS FANTASIAS DE BONIFACIO ALFONSO

Bonifacio Alfonso, nacido en San Sebastián en 1933, se establece en Cuenca desde hace ya bastantes años. Durante mucho tiempo ha militado en un expresionismo abstracto de singular pureza, en el que poco a poco ha ido permitiendo que se insinuaran diversas posibilidades de representación. En toda esta trayectoria, Alfonso se plantea como uno de los artistas que buscan anclar su pintura en la expresividad de lo sobrio y en una contención de todo posible exceso gestual, cromático o caligráfico. Y en satisfacción a esta pretensión, mediante una constante automoderación y una poderosa contención de los impulsos, ha ido consiguiendo y afirmando una dicción propia, llevando a cabo un juego de sombras y de volúmenes que son la demostración de lo que puede hacer un pintor cerrado a toda exuberancia dentro de un modo de decir que, por todos los caminos, converge en estas posibilidades.

Bonifacio ha realizado obras que son afirmaciones y amplias indagaciones sobre lo que puede ser el barroco, no como búsqueda de lo suntuario y lo grandilocuente, sino como entramado de lo armónico y de la persecución amorosa de una belleza absoluta, diferente y nueva.

Un amplio sector de su obra se ha ido aplicando a investigar en las posibilidades de una representación no figurativa, más bien, un proyecto de evocación, de personajes y de sensaciones. En este sentido se instalaba su obra titulada «Retrato imaginario de Lope de Aguirre», expuesto en una galería madrileña en 1970 y al que no es excesivo calificar como una de las obras esenciales de la pintura abstracta española de todos los tiempos.

El retorno a los fundamentos de la expresión

Para Bonifacio el expresionismo abstracto no es la circunstancia en la que se adopta una posición totalmente estable, sino, por el contrario, una hipótesis cargada de radical ambigüedad, la sensación de que si expresión y abstracción se reúnen tiene que ser en función de punto de partida, de hipótesis de trabajo para llegar a otros planteamientos y no de una total perennización de la obra de arte, son circunstancias que convierten a Bonifacio Alfonso en el antípoda de los viejos maestros norteamericanos que han sido capaces de convertir en el discurso de los años el expresionismo abstracto en un apretado itinerario desde la novedad hasta la rutina.

Para Bonifacio, abstracción y expresión no son reglas ni academias, sino todo lo contrario, condicionantes de una manera de hacer hacia la que se acercan no sólo un amplio repertorio de inventivas, sino una serie casi interminable de búsquedas, de posiciones y de inquietudes creadoras.

Potencia creadora e indagación de un universo

En su pintura Bonifacio Alfonso progresa sin pasión, pero sin obstáculo ni detenimiento alguno hacia la determinación de un horizonte plástico concreto. En pos de la pretensión de alcanzar a través del lenguaje que le sirve de punto de partida y en pos de unos ideales de suntuosa grandeza toda una amplia serie de figuras o, mejor aún, trasuntos de figuras, en las cuales empieza por advertir la sombra de una relación interindividual; más tarde, el despliegue de peculiares colectividades y grupos sociales; y, en un momento determinado, se encuentra con que la sucesión de sus cuadros le ofrece un mundo que

es exclusivamente suyo, que se hace real y visible gracias a su esfuerzo creador y que suscita emociones y sensaciones, algunas veces de una notable intensidad.

Este mundo de Bonifacio Alfonso es, por lo menos, tan complejo y contradictorio como el universo en el que los hombres existen; se dan en él la multitud de las imágenes, unas placenteras, otras trágicas. Algunas veces nos parece que sus figuras, sólo inicialmente esbozadas, son niños que juegan en la gran plaza pública o en el inmenso parque que el cuadro de Bonifacio nos ofrece; otras veces son personajes de la historia, cuya grandilocuente crueldad o cuya espantosa indiferencia les permitieron entrar en la historia, dando una mano al crimen y otra a la gloria, apoyados a la vez en la estupefacción colectiva y en el trabajo del verdugo.

En este universo hay historia y alegoría, y poesía y emblemática, y hay banderas casi invisibles por las que los hombres viven y mueren, y figuras que alcanzan su propia esencia material, su propio contorno para oponerse a otras con fiera decisión. Y todo ocurre. Y todo va acaeciendo. Y todo nace y muere sin apenas formar parte de la realidad, sin trascender los límites que el artista al crearlos ha impuesto.

Desde la última letra del alfabeto

Y hay un momento en el que el espectador piensa que estos cuadros de Bonifacio son como un extraño alfabeto de sorpresas, que tuviera sus letras propias y sus palabras personales y que las recitara con tristeza o con entusiasmado fervor, con amor o con ira.

Y es una maravilla observar cómo se componen las palabras, cómo se alinean los gestos, de qué forma un trazo generoso es un signo de amor que intenta renovar en inventiva el ya obsoleto diseño de un corazón sobre el tronco de un árbol. Y es quizá, desde la última letra del alfabeto, desde donde el artista recapitula toda su creación, antigua y reciente, todo su quehacer íntimo en el seno de un lenguaje que le es propio, en una lectura que a fuer de simple está erizada de complejidades. Porque esta pintura de Bonifacio no habla al entendimiento, sino a la sensibilidad, no se establece sobre los dominantes, sino sobre los sentidos.

A partir de esta última letra indispensable, Bonifacio Alfonso pinta y cuenta y juega a viejos ritos lúdicos infantiles que ya no se estilaban cuando él era chico, y, saltando sobre un solo pie, parece preguntar al número de los altos con la letrilla de la vieja canción vasca: «Rey, rey, ¿cuántos años viviré? Uno, dos, tres, cuatro, cinco,

seis...» Y, quizá, la última letra de este alfabeto sea la primera de una canción que recuerda la doncella que tuvo que ir a la guerra para sustituir al hijo que su padre no tenía, o el noble inglés que vino a pelear a Europa, en donde le cambiaron el nombre y el destino.

Porque el arte, el gran arte, es siempre humano y propio; y personal y reservado; y es un juego; y es una tristeza; y todo es tan conmovedor que Bonifacio no sabe bien si debe pintar o llorar. Y, en la duda, su decisión se inclina por la pintura.—*R. CH.*

LOS CONTEXTOS CERAMICOS EN LA ESCULTURA DE NELLY SARMIENTO

NELLY SARMIENTO, nacida en Colombia, realizó estudios en el taller de cerámica de la profesora Tina Vallejo, en Bogotá, entre los años 1961 a 1964. Posteriormente se especializó en cerámica trabajando en Dinamarca bajo la dirección del maestro Hildegard Isenstein. Su primera exposición individual la realizó en 1968 en Bogotá, celebrando posteriormente cinco exposiciones más en la misma ciudad. Una en 1972, en Worms (Alemania), y en el mismo año expuso en Alzey y Landau. Ha realizado también más de once exposiciones colectivas, llevando a cabo su primera muestra en Madrid en 1976. Ha obtenido numerosos premios, entre los que destaca el Premio Nacional en el II Salón del Fuego en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Sus obras se encuentran en colecciones privadas de Argentina, Alemania, Estados Unidos, Colombia y Finlandia y en diversos Museos de Colombia, Alemania y en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Un contexto cerámico

La base de la obra de Nelly Sarmiento es la exploración tibia y apasionada de un contexto cerámico, constituido en primer lugar por una vigorosa técnica; consolidado en segundo término, en una concepción mayor de las químicas e incluso de las alquimias en que se basa la realización cerámica, pero también sometido a otras muchas determinantes y variantes.

Entre éstas se encuentra la búsqueda de una serie de colores que constituyen como un puente tendido entre la cultura cerámica americana y la europea. En unos casos son colores y tonos de gran riqueza, de gran fuerza, de contenida exuberancia. En otras circunstancias son motivaciones de un auténtico color basado en la observación atenta de la naturaleza americana de la que hace crónica, reproducción y búsqueda a través del intenso trabajo del taller.

Pero en una tercera dimensión, este color es el resultado exclusivamente de una función creadora; estudiando atentamente los aspectos del fuego sobre determinadas pastas y las estrategias de la alta temperatura, Nelly Sarmiento obtiene efectos y calidades propios exclusivamente de su visión de las cosas, en los que quizá los

artistas del tercer milenio encuentren abundantes motivos de inspiración y de reflexión.

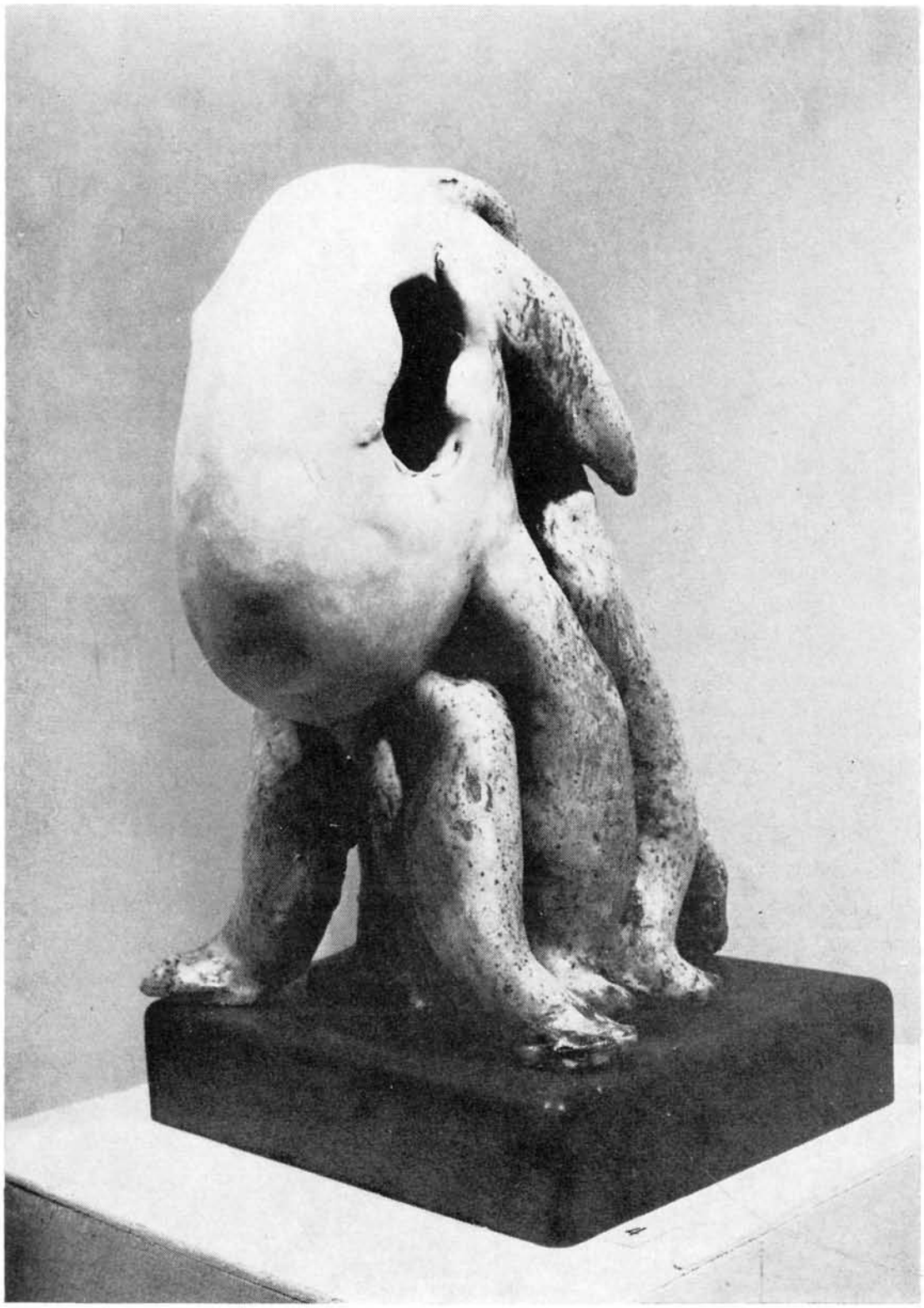
No se agota en el color el contexto cerámico de esta escultura. Por el contrario, la forma obedece a una nueva visión que nunca es plenamente figurativa ni absolutamente abstracta y que en muchas ocasiones se abre a una oferta de símbolos y a un planteamiento de hermosas posibilidades estéticas.

Valor de la técnica en un contexto cerámico

Lo que llevamos señalado nos revela cuál puede ser el valor de la técnica en este contexto cerámico; la utilización de los vidriados, la estrategia de la tonalidad, las fracturas, incisiones e incluso los desgarramientos de la materia no son nunca producto del capricho ni del azar, sino el resultado vehemente de una clara fundamentación y de una serena realización en la que predominan los postulados técnicos, en la que el concepto del trabajo bien realizado, decorosamente puesto a punto, se ancla sobre todo en las posibilidades que le presta el estudio, la experimentación y el conocimiento exacto de los constituyentes con los que el artista trabaja.

El encuentro de Oriente y Occidente

La perspectiva de estudio que Nelly Sarmiento se ha planteado para enriquecer su visión de las artes cerámicas no se detiene y se agota exclusivamente en el pluriverso de la creación cerámica de su patria y su tiempo. Tampoco se deja prender en las tentaciones que sobre ella proyecta el aprendizaje de los lenguajes de formas europeos. Como otros muchos artistas americanos de nuestro tiempo, como el escultor ecuatoriano Carrera Andrade o el mexicano Octavio Paz, Nelly Sarmiento se da cuenta de que ha llegado la hora de la concepción planetaria de las artes y de las formas, del planteamiento de lo insólito a una escala desbordada y desbordante y que, por tanto, el esfuerzo de la artista no tiene por qué detenerse en lo local ni en la expresión de una concepción xenófila, sino, por el contrario, en la búsqueda de todo cuanto pueda adquirir una dimensión y un sentido en el mundo de la creación cerámica y escultórica de nuestro tiempo. Por ello, la visión de la artista incide una y otra vez en la búsqueda de una trayectoria cerámica y escultórica que vaya más allá de las meras visiones limitativas que contemplan y proyectan una dimensión occidental u oriental del arte plástico.



Nelly Sarmiento: *Escultura*

Bonifacio Alonso: *Fantasía*

Alejandro Brioso: *Claustro (Segovia)*

Alejandro Brioso: *La Alberca (Salamanca)*

Fernando Sáez: *Sala de espera*

De la misma forma que las nuevas técnicas del transporte y la aceleración histórica vienen a demostrarnos el carácter absolutamente convencional de las visiones y contemplaciones partitivas que ven y separan geográficamente a los mundos y a las culturas por el lugar en donde se pone o sale el sol, la escultura de Nelly Sarmiento al basarse en las más remotas técnicas cerámicas y en las formas de contemplación más exigente, se proyecta como un gran reto planetario y ecuménico a la consideración y a la concepción de las artes de nuestro tiempo.

Americana de origen y europea de vocación y perfeccionamiento, un profundo estudio sobre la trayectoria de las cosas hace que esta obra cerámica se proyecte a la vez como europea y americana, como oriental y occidental, como primitiva y moderna; por un lado perteneciente al mundo de las formas que se desgajan y, por otro, afirmada en la dialéctica absoluta de los símbolos.

Originalidad y fecundidad de un lenguaje de símbolos

Basada en este contexto cerámico, fundada en una experiencia artística que es por naturaleza de las más antiguas de la civilización y la única que convoca la peripecia de los cuatro elementos, la obra de Nelly Sarmiento es esencialmente escultórica, pertenece al mundo de la experiencia plástica, sabe cambiar de escala en lo corpóreo de lo más reducido a lo más corpulento, llegando al vigor y a la fuerza de las grandes creaciones armoniosas que exigen un esfuerzo de atención e incluso de entendimiento por parte del espectador.

En esta perspectiva es en donde toma la escultura de Nelly Sarmiento su gran valor simbólico; sus formas se convierten en grandes manos rezadoras, en plantas que jamás surgieron de la tierra, en muestras de una zoología fantástica, en formas perennes de lo episódico, en anécdotas de lo eterno.

Es en este planteamiento en el que estos símbolos nos permiten deducir que en última instancia la tarea de Nelly Sarmiento se produce con la idea de hacer posible una reflexión nueva y una metafísica diferente a través de los ismos y de los símbolos, de la encrucijada de las apariencias.

El valor de la experiencia

Son casi veinte los años que separan a Nelly Sarmiento del comienzo de su itinerario como ceramista y como escultora; son muchas, de diferentes tamaños, de formas elocuentes o silenciosas, de

texturas cristalinas o ambiguamente opacas, las obras que la artista ha producido.

Este es, pues, el momento de señalar su posición de privilegio en el repertorio de las formas estéticas contemporáneas americanas, el valor de su experiencia plástica desde la perspectiva europea y lo que de ejemplar hay en su experiencia como una desasosegada búsqueda de un lenguaje universal de las formas y las materias, de las expresiones y de los símbolos.

Es en este repertorio casi alucinante, a la vez bosque y fondo marino, selva y llanura, valle por el que discurre un río intrépido, en el que se encuentran casi todas las maneras de hacer factibles y viables en el ámbito de la escultura de nuestro tiempo, marcando un momento señero y sobresaliente de la cerámica contemporánea, constituyendo para el espectador que se asoma a ella una experiencia absolutamente ejemplar.—*R. CH.*

LOS INSTANTES PRESERVADOS DE ALEJANDRO BRIOSO

Frente a lo que puedan afirmar los partidarios sin reservas de las vanguardias pictóricas, la figuración tradicional, totalmente apegada a cánones originados por una visión que inevitablemente lleva a la obsolescencia, mantienen todavía, a través de la obra de pintores directos y esencialmente vitales, una dimensión de espontánea autenticidad que constituye uno de los elementos válidos del arte de nuestro tiempo.

Recordemos a este respecto un nombre, el del aragonés Alejandro Brioso, nacido en Huesca en 1935, capacitado en la disciplina del dibujo y la pintura en la Escuela de Arte de su ciudad natal, con el profesor Vicente Vallés, y que en 1970 se inicia como acuarelista, manteniendo desde entonces un delicado cultivo de esta difícil técnica. Brioso ha realizado exposiciones individuales en Madrid, Valencia, Sevilla, Granada, Santander, Logroño, Guadalajara, Perpignán, Zaragoza y Huesca, y colectivas en Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Ciudad Real, Soria, Bilbao, Logroño, Muret, Perpignán, Zaragoza y Huesca. Su obra se encuentra representada en colecciones privadas de España y del extranjero y en tres museos españoles, entre ellos el del Alto Aragón.

Casi todo el esfuerzo de Brioso se tiende a hacer posible una representación sobria y serena del paisaje, tanto rural como urbano, de los viejos monumentos que forman parte del patrimonio de nues-

tro tiempo; los puertos, el mar, que es camino inconcebible para el aragonés pirenaico; la Alberca de Salamanca, con sus extrañas casas que nos hablan de una integración de las arquitecturas posterior a la unión de las razas y de las creencias, de unos claustros que conviven en las ciudades de nuestro tiempo, sobre el ajetreo de las calles que han crecido a su lado. La entrada del monumento en el mundo de hoy, marcando un momento diferente, un tiempo distinto, hecho de la frontera entre dos épocas que se encuentran sin tener nada más de común que las piedras.

Casas y gentes, el paisaje vacío y ajeno, los árboles victoriosos de su diario combate contra el viento, las ciudades hacia las que el artista ha llevado su paciente curiosidad, todo ello está construido con una sola intención: la de preservar los instantes que se olvidan, ese color que aureola de espuma la fuente, ese sentido de que ha de perecer el verdor que nos rodea. Y de aquí el nacimiento de una sencillísima teoría pictórica: lo que Alejandro Brioso hace es preservar los momentos que escapan a su lado, convertirlos en una imagen y contar con muy pocas palabras, casi con las más indispensables, lo que ocurre cuando se encuentran el ayer y el mañana con el pórtico de una catedral. Lo que pasa cuando un barco enloquece de impaciencia sobre la dársena y, sobre todo, el más inefable de los misterios, allí, en el campo, al pie de los montes vestidos de nieve, ha pasado un hombre tripulando su pelliza, seguido por una cabalgadura, quizá con una jota entre los labios. Y después el hombre ha inaugurado la tremenda y total soledad del campo. Después de que él pasó, nada ha ocurrido, acaso solamente el viento ha empujado levemente los troncos y un instante que iba a ser perdido ha encontrado su rescate y su conservación, se ha visto preservado en las manos del artista.—*R. CH.*

FERNANDO SAEZ: UNA VISION DEL TIEMPO Y DEL HOMBRE

Fernando Sáez es una de las personalidades más interesantes de la pintura neofigurativa española. Estableciendo su quehacer en un territorio indeterminado, entre la neofiguración y la abstracción, consigue afirmar un interesante universo expresivo y definir un riquísimo contexto de posibilidades plásticas. En este orden, su interpretación de los géneros tradicionales, principalmente del paisaje y de la figura, es vigorosa y elocuente; posee la fuerza afirmativa y descriptiva que sólo se encuentra en las mejores creaciones de la pintura contemporánea.

En su investigación del color y de la forma, Sáez llega en ocasiones a integrar la figura y el objeto en un indefinible proceso de identificación, y así tenemos que el mueble reproduce la forma del cuerpo que lo utiliza y la figura humana se identifica con el entorno en que se instala y con el ambiente en que está presente.

La utilización del color e incluso el empleo de un grafismo aparentemente gestual, pero en realidad obediente a un planteamiento muy claro y definido, hace de esta pintura una creación evocadora de un universo muy peculiar, en ocasiones atormentado y tenebroso y en otras circunstancias abierto a una actitud más esperanzada. En este sentido las imágenes de personas que esperan y que en cierto modo se disuelven en el ambiente de incertidumbre que las rodea, es uno de los aciertos con que Sáez concibe y desarrolla sus cuadros.

Una indagación de significado viene a revelarnos que el propósito fundamental de la pintura de Sáez es dar testimonio del tiempo y del hombre, transmitir la carga emocional, el eco y el sentido de lo indefinible, que en un determinado momento satura y caracteriza la existencia del ser humano. Por ello todo su esfuerzo estriba en la puesta al servicio de una habilidad pictórica basada en el dominio de la materia, en el contexto del dibujo y en la estrategia del color, subordinados todos ellos a la realización de una amplia y ambiciosa crónica, en la que sentimientos y circunstancias, emociones y aspiraciones se encuentran fundidas en una general toma de conciencia en torno al hombre como un esclavo de la casualidad y de la circunstancia.

Estos personajes de Fernando Sáez, de los que apenas captamos el rasgo fisonómico o la orientación general de su acción, son reflejos de lo que el hombre experimenta en un momento determinado, en unas circunstancias caracterizadas por la frustración y la impotencia. Cuando el destino del ser humano se escapa de sus manos y las posibilidades de realizarse en trabajo o en esperanza son cada vez más lejanas, Sáez se aplica a pintar el universo misterioso que determinan el hombre y su carga emocional. Su posibilidad de enajenación y su angustiosa conciencia de este hecho, dan al cuadro toda una intensidad trágica y toda una vocación humanista. Sin furia y sin odio, pero consciente del drama que está narrando, el pintor lo expresa y lo explica, lo despliega en profundidad y en intensidad; el resultado es una pintura esencial y trascendente.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

ENTRE LITERATURA E INQUISICION: EL PROCESO DE MARIA DE CAZALLA (1)

«La literatura de una época y la época de esa literatura son fenómenos indivisibles.»

Américo Castro/Gilman

La obra de Milagros Ortega-Costa, *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* fue presentada originalmente como tesis doctoral en un departamento de literatura española de una universidad extranjera. Esto sería suficiente para encuadrar su crítica dentro del esquema general elegido por la autora al transcribir, anotar y prologar el texto.

Otras transcripciones de procesos inquisitoriales de la misma época incluyendo entre ellos el que Melgares Marín hizo de éste mismo, tenían otros motivos y, por lo tanto, otro formato ideológico. El de Melgares Marín, por ejemplo, era claramente polémico, anticlerical y propagandístico en el peor sentido de la palabra. Su valor hoy es meramente arqueológico: ilustra gráficamente el estado dialéctico de nuestra cultura literaria a finales del siglo XIX, estado que se venía arrastrando en España desde hacía por lo menos cien años (2).

Uno de los grandes méritos del trabajo de Ortega-Costa es haber rescatado el texto de este proceso de la pésima transcripción, si tal puede llamarse, la que Melgares Marín nos había legado en mala hora y que los eruditos, incluyendo a Bataillon, seguían utilizando sin mayores reparos.

En el *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* de Ortega-Costa, se distinguen claramente tres partes, que convendría considerar por separado según sus propios méritos: la introducción, el texto propiamente dicho, y las notas que le acompañan: casi dos mil. Exactamente, si mi cuenta no marra, mil ochocientas treinta. Este fabuloso aparato crítico debe entenderse no sólo como el entorno contextual en el que la autora enmarca su tema (texto y contexto) sino en cierto sentido como su hermenéutica; una hermenéutica, dicho sea de paso, discretamente defensiva o apologética no sólo de la protagonista del

---

(1) Milagros Ortega-Costa: *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

(2) Julio Melgares Marín: *Procedimientos de la Inquisición, persecuciones religiosas, origen y carácter eclesiástico de la Inquisición, escándalos de los inquisidores, de los frailes y de los papas, terrible lucha de la Inquisición contra el pueblo español, engaños, tretas, misterios, injusticias, crímenes, sacrilegios y aberraciones del clero inquisitorial. La Inquisición y las Cortes de Cádiz, procesos notables y originales, antes inéditos y ahora por primera vez publicados,* Madrid, León Pablo Villaverde [Enrique Rubiños], 1886, dos vols. (El proceso de María de Cazalla comprende casi todo el segundo volumen en octavo.)

proceso, sino de la institución que la persigue. Véanse, a manera de ejemplo, las notas sobre la cárcel y el tormento, es decir, la tortura judiciaria.

En cuanto al texto, el lector puede estar seguro de tener en sus manos una obra lo más cercana posible al original. No solamente se transcribe fidelísimamente la totalidad del documento conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección de Inquisición, sino que se han incorporado a él ciertos folios desgajados y extraviados que se encontraban y encuentran en la Universidad de Halle, RDA. La transcripción, a su vez, se adapta rigurosamente a las normas más recientes, internacionalmente cotejadas y aprobadas, y la lectura es fácil, a pesar de los innumerables corchetes en los que se resuelven las abreviaturas, muchos de los cuales podrían haberse omitido.

Frente a la transcripción de Melgares Marín, la de Ortega-Costa es lo que el día a la noche. Las erratas de imprenta son también mínimas teniendo en cuenta que se trata de un texto complicadísimo, de grafía arcaica y poblado de notas eruditas correcciones y referencias. En contados pasajes tal vez cabría otra lectura. Pero en conjunto la obra, en cuanto a la edición del texto, es un modelo en su género.

Desgraciadamente, no puede decirse lo mismo sobre la introducción. El lector empieza por desconocer que se trata de encuadrar el texto dentro de un planteamiento literario y, para más grima, dentro del planteo literario peculiar de una tesis académica. Entre las culpas de omisión, creo que ésta es la mayor, ya que es ella la que condiciona buena parte de las otras menores y la que puede dar pie a más confusiones.

Por de pronto, al relacionar la edición crítica de un texto histórico con una especial peculiaridad del mismo (en este caso, con la literatura de la época) el tipo genérico de relación debería quedar más claro de lo que aquí aparece. Este tipo de relación no es otro que el de *Literatura e Inquisición en España.* A falta de este estudio, la autora ha preferido hacer ciertas sugerencias mínimas sobre Literatura y Religión por una parte, y sobre Espiritualidad y Literatura en el XVI, por otra.

Este segundo tema, el de la espiritualidad en el XVI, le lleva inmediatamente a Bataillon, es decir, al erasmismo, y de éste irremediablemente, y siempre de la mano de Bataillon, al ya no tan misterioso asunto de los alumbrados. El planteamiento es correcto. Lo que le falta es suficiencia, o lo que es lo mismo, expansión y aliento. La tesis de Bataillon sigue teniendo cierta validez limitada: el erasmismo castellano enlaza con el iluminismo. Pero en la fecha en que Bataillon escribía, el iluminismo estaba poco y mal conocido. Ortega-

Costa acepta en general mi tesis sobre los alumbrados, haciéndole solamente algunos reparos de detalle (3).

Naturalmente no es ésta la ocasión de discutir estos detalles, tarea que convendría más bien hacer en una revista especializada en historia de las ideas o de la espiritualidad. Pero sí conviene llamar aquí la atención sobre otros aspectos ideológicos del proceso, como son el erasmismo y el luteranismo sobre los que apenas se dice nada. Recuérdese que el proceso de María de Cazalla no está catalogado entre los de los alumbrados, sino entre los de los *luteranos,* entendiendo este término en el amplio sentido que tiene en la época, al que no escapan los mismos erasmistas.

Estos matices son importantes. Después de todo, aunque íntimamente ligada por algún tiempo a los líderes o maestros del iluminismo (Isabel de la Cruz, Alcaraz, Bedoya) María de Cazalla no ha contribuido más que con una proposición a las cuarenta y ocho del Edicto contra los alumbrados, y ésta, por haber sido torpe o maliciosamente entendida por los inquisidores: «Que los cassados estando en el acto del matrimonio estaban más unidos a Dios que si estuviesen en oración.» (Proposición 25 del Edicto de Toledo contra los alumbrados, 1525.)

María de Cazalla, mujer archihonrada y casi santa, según los nuevos cánones de nuestra época no había dicho, ni mucho menos, lo que le atribuyen los inquisidores o sus teólogos. Lo que consta, por éste y otros procesos, especialmente por el de Alcaraz, es que María sentía escrúpulos del placer sexual que le producían las relaciones matrimoniales con su legítimo marido. Isabel de la Cruz, con quien trata este problema personal, le aconseja que se goce en ello, pues *tan* (no más) unido se está a Dios en el acto del matrimonio (los inquisidores añaden parentéticamente, *scílicr, carnalis cópula)* como en la más alta contemplación. Por arte de birlibirloque, el paréntesis se convierte en la piedra fundamental de toda doctrina de alumbrados.

El tema se prestaba a entrar en uno de los terrenos menos estudiados y más importantes no sólo de la literatura española, sino de toda la literatura occidental: el de las relaciones entre el amor humano y el amor divino. Tratándose como se trata de un tema de literatura mística, su ausencia deja un vacío insalvable para el buen entendimiento del proceso y de la literatura de Valdés y Osuna, escri-

---

(3) «*Los alumbrados,* de Antonio Márquez, el único intento hasta ahora de estudiar la secta de los alumbrados del reino de Toledo en una perspectiva global —filosófica, histórica, sociológica—, supone un gran avance de los estudios de los orígenes de nuestros alumbrados, avance equivalente, en muchos sentidos, al que representó en su día en un campo afín el *Erasmo y España,* de Bataillon», p. 6.

tores ambos tan importantes como presentes directa o indirectamente en el conflicto de estos géneros de amores. El contexto vital e ideológico del joven Valdés, figura clave de nuestro Renacimiento y de nuestra cultura religiosa, no es otro que el de este proceso, donde aparece inequívocamente. La autora ha perdido la oportunidad de elaborar un estudio de las relaciones inquisitoriales con la obra de Valdés (o de los Valdés) tan rico en evocaciones históricas y literarias como *La España de Fernando de Rojas,* de Stephen Gilman.

Cuanto falta a la «Introducción» sobra en las «Notas». En casi dos mil notas es natural que se encuentre de todo: desde golpes de ganga hasta la pepita de oro. Entre estas últimas hay que destacar la nota seis del capítulo veintidós (el original carece de estas divisiones) en la que se nos descubre por primera vez quiénes fueron los posibles, yo diría, seguros autores del Edicto de Toledo contra los alumbrados, de 1525. La nota, en su brevedad casi imperceptible, es de una importancia extraordinaria y se debe a una esmerada lectura que, como la autora ufanamente apunta, se nos había escapado a los demás que conocíamos el texto. Entre los autores del Edicto está nada menos que el doctor Juan de Quintana, el amo de Servet, en un momento en que éste convive con él como paje o criado. En una nota así, como en el grano de arena del poeta, se puede ver el infinito.

Pero no todas las notas son igualmente valiosas. Más aún, me atrevería a decir que la mayor parte son superfluas o *ad úsum nostrórum tántum.* Ni el texto, ni el posible lector de este texto, necesitan de ellas. En cambio, ¿dónde están las notas literarias o de lingüística en relación con este proceso concretamente y en general con la Inquisición de la época? El proceso abarca aproximadamente una tercera parte del siglo XVI; la primera. La literatura de esta época no aparece para nada en él. Las relaciones entre Inquisición y Literatura son prácticamente inexistentes. ¿Inexistentes en la realidad o aún no descubiertas? Me inclino por lo segundo basado en una amplia investigación general que espero vea pronto la luz pública.

Entre tanto, espiguemos en los cientos de notas buscando el tema que pudo y debió ser central: el de la literatura en el proceso. La zona del proceso (entre Guadalajara y Toledo) y su tiempo histórico (1519-1535) coinciden con los de la posible génesis del *Lazarillo.* ¿Fue el anónimo autor, alumbrado, erasmista, luterano; una combinación de todos u hombre marginal como el encubierto autor de la *Celestina?* ¿De qué piedad se burla el anónimo autor de la novelilla: de la católica, de la alumbrada o de ambas? Determinar el *pathos* religioso o antirreligioso del *Lazarillo* es capital para el entendimiento de la novela. El lenguaje de éste y otros procesos de época, situados en la

misma zona, pertenecientes al distrito de Toledo, se ofrece a valiosas conjeturas.

En la nota sobre el Juan de Valdés, de José C. Nieto, la editora del proceso se explaya impacientemente sobre este ensayo teológico (también de tesis doctoral norteamericana) en el que se pretende darnos un Valdés calvinista, casi tan presbiteriano como era o quería ser católico el de Domingo de Santa Teresa. La crítica durísima que Ortega-Costa hace de Nieto éste la tiene más que merecida. Pero, ¿dónde está el Valdés que surge del proceso de María de Cazalla? Por inconcebible que parezca, la autora llega incluso a dudar que el Valdés que aparece asociado al grupo de Alcaraz en el palacio del marqués de Villena en Escalona sea el mismo que el autor del *Diálogo de doctrina christiana*. La lectura que Ortega-Costa hace de la carta de la mujer de Alcaraz es insostenible. A la luz del proceso de Alcaraz y de mi detallada crítica de la obra de Nieto, el problema de un doble Valdés carece de sentido.

Dada la importancia que Osuna tiene en Santa Teresa, especialmente en lo que hace al recogimiento como opuesto ejercicio al de pensar en la Pasión, la nota 36 del capítulo IV merecía una elaboración más adecuada. De hecho, sobre la adecuada interpretación de la coincidencia de doctrinas entre La Salceda (Osuna), Pastrana (Bedoya) y Guadalajara (Isabel de la Cruz, Alcaraz) descansa la posible unidad de la piedad iluminista defendida por Baruzi. ¿Se trataba de una cosa distinta o de una cuestión de grado en una misma materia? ¿Es el dejamiento de San Juan de la Cruz el mismo que el de su homónima Isabel de la Cruz? La lectura del poema de la *Noche obscura* cambia notablemente cuando se hace a la luz de una u otra hipótesis. Característicamente la nota pasa por alto toda esta problemática que es esencial a la literatura mística y a la ortodoxia inquisitorial.

Más sorprendente aún es la falta de elaboración en lo que toca a María de Cazalla, como escritora o mujer de letras. Por lo pronto, siendo no sólo hermana, sino confidente y hasta pitonisa de Juan de Cazalla, se ignora en absoluto la posible influencia de ésta en *La lumbre del alma* (1528), obra prohibida por la Inquisición desde los tiempos más remotos. Se hace mención a un epistolario, encuadernado en forma de libro y atribuido a María de Cazalla, y se descarta sin más el hecho diciendo que Serrano y Sanz había tomado la noticia de Melgares Marín y que la autora no ha encontrado ninguna carta de la procesada en el Archivo Histórico Nacional. El problema de la mujer escritora es genérico, y merecía más detallado comentario. En cuanto posibles escritoras, tanto Isabel de la Cruz como María de Cazalla han sido víctimas de la feroz misoginia de los inquisidores.

Al relacionar la obra de Santa Teresa, concretamente la *Vida*, con los alumbrados, Ortega-Costa escribe: «De hecho, no creemos exagerado el decir que Santa Teresa no hubiera escrito su *Vida*, si no fuera por los alumbrados, ya que los escrúpulos que su peculiar manera de rezar despertaba en sus confesores no hubieran existido de no ser por el temor de aquéllos» (p. 97, nota 90). El padre Llamas, tras un estudio exhaustivo del tema ha escrito taxativamente: «La Madre Teresa redactó su biografía pensando en el tribunal de la Inquisición.» (4).

El mismo o parecido comentario podría extenderse a la obra de San Juan de la Cruz. El «espinosísimo problema» (según Dámaso Alonso) de las relaciones entre poesía y mística, se torna bastante menos espinoso cuando se considera el comentario a los poemas no como una aclaración, sino como un encubrimiento de la experiencia mística. La única forma de salvar el *dexamiento* de la *Noche obscura*, es decir, de salvar el poema de la censura inquisitorial, era cubrirlo con el tupido y convencional velo de la escolástica. El ejemplar libro de Baruzi apuntaba ya en esta dirección que no ha sido por desgracia continuada por otros investigadores posteriores.

Las notas sobre literatura mística podrían multiplicarse *ad infinitum*. El propósito de esta reseña era solamente indicar algunos ejemplos de omisiones obvias en espera de que otro investigador o la misma autora de la excelente transcripción elabore con éstos y otros materiales el estudio literario y lingüístico del proceso.

Una última observación sobre las notas generales de carácter histórico circunstancial. Las características de un proceso no son suficientes para establecer tipologías generales sobre los procedimientos de la Inquisición. Para esto segundo es necesario el estudio de cientos de procesos de épocas diversas ordenados de acuerdo a cierta forma de análisis estadístico y estructural.—*ANTONIO MARQUEZ (13, Main Street. Box 89. Hyde Park. NEW YORK, N. Y. 12538. USA).*

---

(4) Enrique Llamas Martínez, O. C. D.: *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*, Madrid, C. S. I. C., 1972, p. 228.

ESTRENOS DE JESUS CAMPOS Y ROMERO ESTEO: UNA MUESTRA DE TEATRO EN VIDEO

I

Uno de los padecimientos del teatro contemporáneo español es ese carácter de río Guadiana —aguas que ahora vienen, aguas que ahora se van— que afecta, muy a su pesar, a los autores de ese teatro y que, lamentablemente, parece llevar camino de convertirse en una constante dolorosa. Se sabe que esos autores existen, sus nombres aparecen asociados a diversos premios y a antiguas prohibiciones, sus obras se editan y son traducidas, se les cita en tesis doctorales, protagonizan libros de ensayo, se les clasifica en tendencias o generaciones..., y, pese a todo ello, en muy contadas ocasiones acceden a la representación. Y cuando al fin logran que alguna de sus piezas pase de ser mera literatura dramática a acción viva sobre un escenario, cuando al fin el hecho teatral se realiza, un largo período de silencio suele transcurrir hasta un nuevo estreno. Es obvio que con la representación se consigue —y esto es muy antiguo— que el texto —que como tal sólo es una propuesta dramática, simple expresión literaria— se convierta en acto poético y creador. Como también es obvio que un autor necesita confrontar en el escenario sus ideas escritas para mejor articular su producción, para corregirla y desarrollarla, y de este modo otorgar a todo su discurso la coherencia necesaria. Por desgracia, esa «continuidad» sobre el escenario —que no a otra cosa me estoy refiriendo— aún no se da plenamente para con los dramaturgos de nuestro teatro más reciente, por diversas y oscuras razones. Mientras esa afección «guadianesca» no sea curada, a duras penas los autores del teatro español actual podrán llevar a cabo su obra y, en consecuencia, difícilmente podremos analizar y entender la realidad inmediata de nuestro teatro.

Valga esta mínima introducción para remitirnos ahora a dos de esos dramaturgos que tienen en común —además de ser andaluces— el que en ellos se cumple lo que acabamos de señalar. Tanto Jesús Campos como Miguel Romero Esteo han sido publicados y traducidos, pero también han sido escasa y esporádicamente representados —y no siempre en las mejores condiciones—, pese a que se les reconoce como parte de lo más interesante del panorama del teatro español contemporáneo. Ambos, desde concepciones diferentes y con procedimientos muy dispares entre sí, cuentan con una obra singular que ofrece nuevas vías y perspectivas para nuestra

cultura teatral. De ello vamos a hablar seguidamente con ocasión del estreno de sendas piezas suyas.

Por otra parte, también daremos cuenta de una peculiar experiencia: la Primera Muestra de Teatro Europeo en Vídeo. Experiencia que nos permite vislumbrar un futuro en el que la técnica audiovisual puede actuar como elemento decisivo para rescatar y conservar las líneas maestras de acontecimientos teatrales.

II

ORBITA TEATRAL DE JESUS CAMPOS

Jesús Campos (Jaén, 1938) tiene una biografía enormemente sugestiva. En ella aparecen entremezcladas poesía, escultura, cerámica, música, baile, enseñanza de matemáticas, granjas de gallinas, decoración y hasta carreras automovilísticas. Además de esta relación de oficios y devociones —o dominándola y englobándola— hay otro elementos definitorio de Jesús Campos: su apasionada dedicación al teatro. Que sepamos, desde 1970 a 1977 ha escrito catorce piezas teatrales (en la última fecha tenía en preparación dos textos más). De esas catorce piezas, tres han sido llevadas a escena, cuatro se han publicado, y ha conseguido una decena de premios, además de haber quedado finalista en varias ocasiones. Jesús Campos, a la vista de estos datos, es, sin duda, una de las más poderosas vocaciones de nuestro teatro contemporáneo. Una vocación que le lleva a concebir el hecho escénico como una experiencia vital y que, lejos de un afán protagonista o estelar de acaparamiento de funciones, le incita a ser parte activa del mismo como director, escenógrafo, bailarín y actor, además de autor. Jesús Campos —lo ha dicho más de una vez— no pretende acumular papeles, sino que intenta que no se subdivida la función del autor, que su propuesta se cumpla íntegramente y en toda su medida. Jesús Campos es un creador de perspectivas totalizadoras.

Quizá por esa visión totalizadora con que concibe cada uno de sus textos es difícil delimitar la poética de su teatro. Campos es enemigo de etiquetas. Su poética es flexible, y aplica diferentes materiales, esgrime distintos lenguajes, según lo que quiera contar en cada caso determinado. Y así —«en creación, la única ley es que no hay ley», dice—, sus piezas pueden presentarse en forma de drama, de sainete, de cuento infantil, de tragedia, de musical o de relato absurdo. Del mismo modo, su temática es abarcadora: la

soledad, la familia, la estupidez, la muerte, las diferentes formas de la opresión... Pero siempre desde una postura crítica, analizando y denunciando las tensiones y conflictos; las contradicciones, injusticias y falsedades de la realidad inmediata.

Decíamos que el encasillamiento es algo completamente contrario a la «raíz profundamente existencial» —en palabras de José Monleón— de la concepción creadora de Jesús Campos. Campos —y sigo citando a Monleón— se propone arraigar cada representación en un tiempo y en un espacio, haciendo de ella una experiencia vital y singular para los actores y el público. Jesús Campos nos propone un teatro de confrontación activa con la realidad, donde la realidad acontece en el escenario y se hace presente, vive y nos incita a tomar partido. En este sentido, la introducción de elementos escenográficos de acentuado carácter naturalista —un paso de Semana Santa en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú,* unas gigantescas jaulas con sus correspondientes gallinas en *7.000 gallinas y un camello*—, como hechos palpables e inmediatos, es un factor decisivo para conseguir esa confusión entre los límites de lo real y la ficción. Lo mismo cabría señalar para la interpretación en la que, muchas veces, los personajes responden a las situaciones que se generan en la concreta dinámica espacio-temporal de la representación, desde una conciencia íntimamente ligada a esos acontecimientos y con un lenguaje «originario» que se adecua a la acción cambiante. Otro tanto ocurre con la música en directo que «se hace» mientras se desarrolla la representación y que no actúa como subrayado o ilustración, sino que se presenta como una comunicación autónoma —aunque siempre interrelacionada con lo que ocurre en el escenario— y que se impone como un suceso real. Todo ello incide en el propósito de Jesús Campos de hacer de cada puesta en escena una experiencia vital, una realidad en el presente. Todo ello se orienta a acabar con la pasividad del espectador y reclamar de él su pronunciamiento. Por esto que aquí sólo hemos apuntado la dramaturgia de Jesús Campos, alejada de los esquemas convencionales del teatro de consumo; ¡es tan inquietante! Pero vayamos ya con el último estreno —el cuarto en su cuenta particular— de Jesús Campos.

«ES MENTIRA»: EN LA FRONTERA DE LA PESADILLA

Hace algunos meses, y bajo la responsabilidad de José Monleón, el Centro Dramático Nacional organizó un Ciclo de Teatro Español Contemporáneo. El objetivo de ese ciclo era dar a conocer una serie de autores y obras que, marginados por los condicionantes políticos

del anterior régimen, era necesario «rescatar» para una mejor comprensión y análisis del presente del teatro español, y aun de su reciente pasado. Jesús Campos fue uno de esos autores. En la sesión protagonizada por Campos en ese ciclo —tras un comentario de su teatro a cargo de Monleón y una exposición de las líneas maestras de su trabajo por parte del propio autor— se ofrecieron muestras de la presencia musical en las obras estrenadas por Campos y se hizo una lectura escenificada de *Es mentira*. El propio Jesús Campos escogió *Es mentira* para la sesión como ejemplo más representativo de su teatro. La elección de esa pieza no fue un capricho; no en vano el mismo Campos la considera su mejor propuesta. Luego *Es mentira* fue publicada (1), y a su lectura nos preguntamos —cosa frecuente al leer los textos de Jesús Campos— cómo se plasmaría en escena el rico, ambiguo y estremecedor mundo que encerraba aquella historia. La respuesta llegaría algo más tarde. *Es mentira* fue estrenada (2).

En la frontera de la pesadilla y la realidad, dice Jesús Campos en unas anotaciones hechas en el programa de mano. Y aún más: referencias a los rostros negros de Goya, al *Guernica;* a Beckett, Poe, Genet y Kafka... No son gratuitas esas referencias, como tampoco lo es citar a Antonio Machado: «oscura la historia y clara la pena». Y no lo son porque *Es mentira* es una historia de pesadilla, un conjunto de imágenes que brotara de una alucinación, pero que deja la resaca amarga del dolor, de la crueldad extrema e injustificada, de la muerte irracional. La acción transcurre en un sótano, donde Manuela mantiene encerrada a su hermana Matilde. Ninguna de las dos recuerda la causa de ese cautiverio. Matilde sólo tiene contacto con el exterior a través de las visitas de su hermana, que, entreabriendo la puerta del sótano, le tiende la comida. En el sótano hay ratas y Matilde conversa con ellas, y, en su diálogo, inventa historias. Periódicamente, Santa Teresa se le aparece; hablan y juegan también a imaginar historias. Del exterior llega el sonido de descargas de fusiles, que Matilde quiere creer cohetes de una gran feria. Más adelante, Manuela se muestra extrañamente amable con Matilde: quiere ingresarla en un sanatorio, pero le pide que cuando

---

(1) «Teatro de Oposición I». Alberto Miralles: *Crucifernario de la culpable indecisión.* Jesús Campos: *Es mentira.* Editorial Vox, Colección Primer Acto, Madrid, 1980. (Jesús Campos tiene publicadas además: *Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura,* en Modern Internacional Drama de la Universidad de Nueva York, 1974; *En un nicho amueblado,* en Primer Acto, Madrid, 1975, y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú,* en Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976.)

(2) Jesús Campos: *Es mentira;* intérpretes: Maite Brik, Lola Pons, Gloria Vergara, Nuria Clemente, Elisa Montes, Victoria Rodríguez, Félix García y Onofre Fraile; ayudante de producción: Joan Llaneras; ayudante de escenografía: J. Campos Crespo; espacio escénico y dirección: Jesús Campos; estreno: Teatro de Lavapiés, Madrid (18 de diciembre de 1980).

vengan a buscarla marche en silencio. Matilde se pregunta por la suerte de todos los que como ella sufren en los sótanos. Se niega a dejarse conducir en silencio. Su destino será morir fusilada, y cuando los verdugos se aprestan a cumplir la sentencia —su hermana-carcelera al frente—, descubrimos que tienen cuerpo de ratas. Sólo Matilde es humana.

Hasta aquí, el argumento de *Es mentira,* pero ¿a dónde nos remite Jesús Campos con esta pesadilla, en la que lo real y lo imaginario se confunden? «Maldoliente resaca de la historia», «la memoria, negación del olvido», son frases con las que Jesús Campos se refiere a su obra. ¿Qué memoria, qué historia? Una primera lectura nos permite identificar el contenido de *Es mentira* con un período histórico muy concreto: la guerra civil española. Las claves son evidentes: dos hermanas, una encarcela y fusila a la otra; o, lo que es lo mismo: un pueblo dividido, una de las partes encarcela y fusila a la otra. Y más: sólo la víctima es humana; sus verdugos son ratas. El precio de la libertad es el silencio, la complicidad con la barbarie. Santa Teresa, al cabo, quiere que Matilde claudique, que acceda a la petición de su hermana-opresora: la religión no es refugio ni consuelo, se pone de parte de los torturadores. Esas descargas de fusiles que la prisionera quiere creer fuegos de artificio evocan la crueldad de la ejecuciones ininterrumpidas. La muerte de Matilde resume la trágica y desgarradora muerte fratricida. La realidad —aquella realidad histórica española— es tan dantesca, tan salvaje e inhumana, que la voluntad se niega a creerla —«es mentira»— y la imaginación juega a crear otra...

Sin embargo, siendo válida y coherente esta lectura, conservando su carácter testimonial, la obra de Jesús Campos admite una interpretación más amplia, por que en ella se organiza un sistema de valores que trasciende a la concreta anécdota primera que la inspiró. Es decir, *Es mentira* es una reflexión sobre el miedo, la incomunicación, la tortura y la violencia irracional que desemboca en la muerte. En última instancia, el conflicto dramático que se nos presenta se convierte en una confrontación entre la opresión y la libertad. No hace falta enmarcarla en un tiempo y un espacio determinados. Como apunta Monleón, en *Es mentira* la idea de sociedad se sustituye por la de soledad; la de relación, por represión; la de realidad, por pesadilla... Este cuadro de sustituciones se ha dado y se repite en el devenir de la historia, sin que sea exclusivo de una geografía delimitada. En la obra funcionan categorías de alcance universal. Y la lúcida ambigüedad con que Jesús Campos provee a su obra incide en el hecho de que pueda ser aplicada a otras épocas

y situaciones. Cada público diferente será el encargado de poner nombre y rostro a las ratas, de reconocer a las víctimas y de identificar la oscuridad del sótano. De ahí la eficacia de la propuesta de Jesús Campos.

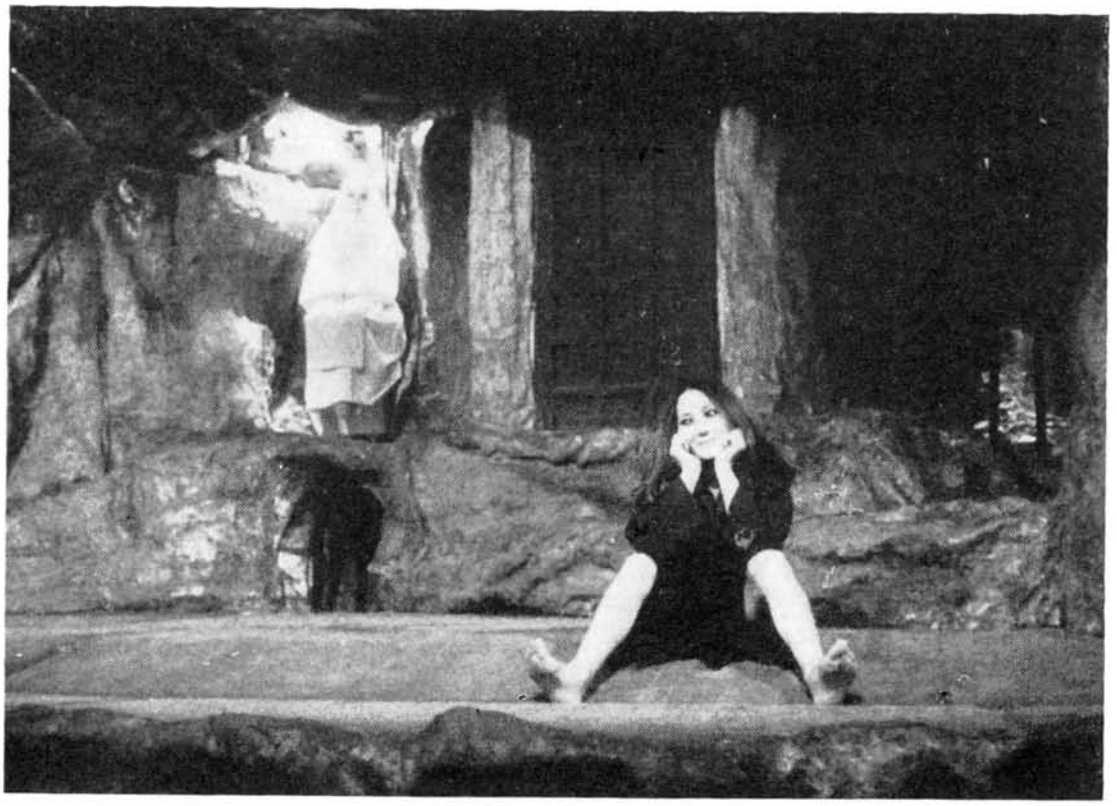
Y unas últimas palabras acerca de la puesta en escena. Sobre todo, para destacar a Maite Brik en el papel de Matilde, sin duda una espléndida y difícil creación, así como la efectividad de «las ratas» en su incómoda interpretación. El espacio escénico creado por Campos merece también alusión. Campos, en su idea de que la representación es una realidad presente, ha construido un sótano meticulosamente realista que, prolongándose en el patio de butacas, nos quiere indicar que el público también está encerrado en él. La presencia de las ratas habladoras en este marco tan real provoca una desasosegadora sensación de extrañeza que subraya el clima de alucinación o de pesadilla de la historia que se nos ofrece. Una pesadilla estremecedora.

III

GROTESCOMAQUIA Y TEATROIDE DE MIGUEL ROMERO ESTEO

Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930) sostiene que el teatro convencional es una «honorable forma de aburrimiento» y que el aburrimiento supone un bloqueo psíquico a fondo, con lo cual lo que vemos y oímos en ese teatro convencional no despierta el más mínimo interés; todo resulta plano. Así, pues, Romero Esteo postula un teatro de transgresión que sirva para asesinar ese cadáver en que se ha convertido el teatro convencional, y enterrarlo, cumpliendo con una obra de misericordia. Y esto con la aclaración de que matar a los muertos no es ningún crimen. Pero ¿por qué el teatro convencional, para Romero Esteo, es un cadáver? Podríamos resumir su teoría de la siguiente manera. Con el racionalismo, la burguesía priva al teatro de su condición de forma popular de liberación y expresión, para someterlo a los dogales del didactismo. El teatro, entonces, deja de ser una fiesta para ser «un instrumento de comunicación básicamente formativo-informativa», una culta y solemne forma de capitalizar conocimientos, a base de discursivismo y «buen gusto». El desarrollo siguiente del arte dramático, desde el neoclasicismo hasta el neorrealismo, pasando por el romanticismo, el naturalismo, el realismo, el simbolismo, el sociorrealismo, etc., Romero Esteo lo define como una forma culta y oculta de catecismo, por supuesto dirigida hacia el espectador burgués y con su beneplácito, que ve en

Torcuato Tasso, de W. V. Goethe
Dirección de Peter Stein



Es mentira, de Jesús Campos

Es mentira, de Jesús Campos

Es mentira, de Jesús Campos

Veraneantes, de Máximo Gorki
Dirección de Peter Stein

El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa,
de Miguel Romero Esteo

El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa,
de Miguel Romero Esteo

él poco más que un acto de sociedad. Y aquí Romero Esteo introduce un paréntesis para aclarar que la llamada inteligencia cultivada no es más que una inteligencia programada, teledirigida desde las solemnes etiquetas-palabras. El cerebro cultivado, concluye, es un cerebro con deformación profesional. Quizá por eso desconfía y reniega de los teóricos del teatro.

Ahondando en su tesis, Romero Esteo argumenta que el lenguaje cotidiano se ha convertido en una emisión mecánica, lo que, aplicado al teatro, se traduce en que el espectador, al recibir mecánicamente los signos «entiende», pero no intelige ni elige, con lo que se descarta la actuación de la inteligencia y de la imaginación. En consecuencia, hay que provocar la ruptura de esa cotidianeidad para lograr un grado máximo de desmecanización y que irrumpa la fantasía. Se dice que algo es teatral —apunta Romero Esteo— cuando es anómalo respecto al circunspecto comportarse, cuando escapa a las anodinas y discretas pautas habituales. Hacia ahí hay que orientar los tiros para recuperar el sentido festivo y libertario de la expresión dramática, para cargarla de nuevo con la imaginación y se desborde en fantasía... Sintetizando mucho, éste es el soporte de la dramaturgia de Romero Esteo. ¿Cómo se concreta todo ello en su quehacer dramático? Veamos.

El gran objetivo de nuestro dramaturgo es recuperar para el teatro su carácter de fiesta, de eclosión, sin cortapisas. Para ello acude a géneros marginados o despreciados por la «cultura oficial», como la revista, el vodevil, la bufonada, la ópera grotesca, el teatro de plaza y aldea y cualquier manifestación dramática popular. Obviamente, esto no es nuevo y no tendría mayor trascendencia si Romero Esteo no utilizara algo que caracteriza y da validez a su propuesta: un lenguaje sumamente original. Original en tanto que se fundamenta sistemáticamente en lo que tradicionalmente han sido considerados como vicios literarios y, aún más, como inadmisibles vicios teatrales. Romero Esteo construye sus piezas con materiales de derribo verbal que incluye prosas macarrónicamente rimadas, la reiteración cansina, la mezcla de lo culto y lo popular, la versificación ripiosa, el delirio absurdo, el sinsentido grotesco... Se trata —como señaló Francisco Ruiz Ramón al ocuparse de nuestro autor en su *Historia del teatro español. Siglo XX* (Ediciones Cátedra, pp. 564 a 569)— de un lenguaje-fiesta; lenguaje en cueros vivos, con el que, coherentemente, se lleva a sus últimas consecuencias la ruptura total contra la cultura oficial y a todos los niveles. Y hay que añadir, además, que Romero Esteo emplea —como ya hiciera Valle— ese lenguaje suyo peculiar en las acotaciones de sus piezas —con lo que esas

acotaciones adquieren categoría estética independiente, pero, a la vez, refuerza los postulados dramáticos— e incluso en los prólogos e introducciones que anteceden a sus textos.

El resultado de todo ello es algo que algunos han calificado de «estética de vicio literario o del vicio teatral» y, según otros, el antiteatro. Pero bajo estas denominaciones, que pretenden la descalificación, en el teatro de Romero Esteo eclosiona la teatralidad, una capacidad lingüística inusitada y el despliegue de una feroz, riquísima y sorprendente comicidad, aplicadas siempre a la disección de la realidad española. Quede para otra ocasión el establecer relaciones —que las hay, pero muy peculiares— entre la obra de Romero Esteo y el esperpento llevado a extremos límites, el lenguaje macarrónico de cierto Muñoz Seca y el disparatado humor de situaciones que se da en Jardiel. El resultado de lo que nos presenta Romero Esteo, decíamos, es el teatro en libertad. O, como él prefiere llamarlo, el teatroide, la grotescomaquia.

«EL VODEVIL DE LA PALIDA, PALIDA, PALIDA, PALIDA ROSA»: PARODIA BURGUESA, CACAO ESPAÑOL

Romero Esteo estrenó en Barcelona, en el Festival de Sitges de 1972, su obra *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación.* Luego sería invitada a participar en otros festivales internacionales celebrados en Alemania y Francia. En 1974, dentro del Festival de Teatro Independiente celebrado en Madrid, fue puesta en escena *Pasodoble,* que, como la obra anterior, también viajó al extranjero. Posteriormente, subirían a la escena española *El barco de papel* y, en forma de guiñol, *Fiestas gordas del vino y el tocino,* ambas como teatro infantil. Como destacó Pedro Aullón de Haro, «la capacidad de suprimir indiferencias no es una de las notas menos relevantes de Romero Esteo». O, lo que es lo mismo: la polémica, la división de opiniones, se concierta en torno a los estrenos de nuestro autor. Evidentemente, porque su teatro rompe con los moldes tradicionalmente asentados y, en el menor de los casos, provoca la exasperación de ciertos espectadores y críticos constreñidos a hábitos convencionales. La obra de Romero Esteo es, cuanto menos, un desafío.

Con estos antecedentes, digamos que *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* fue editado en 1979 (3). Dos años más tarde,

(3) Miguel Romero Esteo: *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa.* Editorial Fundamentos, Colección Espiral/Teatro. Madrid, 1979. (Romero Esteo también tiene publicadas las siguientes obras de teatro: *Pontifical,* edición de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Arte Dramático y Ditirambo Teatro-Estudio, Madrid, 1971; *Pasodoble,* en Primer Acto,

Romero Esteo sale del carro de las funciones únicas, de los festivales y de las representaciones en el extranjero, y accede a lo que suele denominarse circuitos comerciales. *El vodevil*... es estrenado en un escenario madrileño (4). Su título ya nos indica esa voluntad de Romero Esteo de valerse del teatro cómico, marginal como uno de sus vehículos de expresión. El autor confiesa que su pieza es un homenaje al vodevil y, como tal, se arma de amantes, engaños, salidas y entradas vertiginosas, falsas situaciones, falsas muertes, personajes escondidos..., y, como la cuatro veces pálida rosa quiere ser un vodevil español y en España estamos, «unas cuantas gotas de chafarrinón español», aclara Romero Esteo.

Por resumirles el argumento, diré que Amalia recibe las visitas de sus incontables amantes. Su marido se dedica al negocio del cacao. Pero resulta que los enamorados de Amalia sólo la quieren para utilizarla y que convenza a su marido de que acepte asociarse con ellos y, así, evitar la ruina o mantener su poderío económico. Hay, como exige el vodevil, acción trepidante, situaciones embarazosas y hasta muertos que no son tales. Amalia anhela marcharse a Europa. Los amantes no logran su propósito, y, al final, fantasmalmente envueltos en sábanas, esgrimen cuchillos dispuestos a todo para conseguir el pacto con el marido de Amalia. Este, que conoce las relaciones de Amalia y las intenciones de sus enamorados, reparte tiros al aire y, mientras cae el telón, coloca la mano en el cuello de su mujer... Por supuesto que esto está expresado con ese peculiarísimo lenguaje de ripios, reiteraciones y rimas macarrónicas de Romero Esteo. Pero ¿sólo a un vodevil hilarante, a un encadenamiento de formas lúdicas y grotescas se reduce la obra? Pues no.

En primer término, nos encontramos con una decidida voluntad paródica. Parodia de la burguesía, de su descomposición moral, de sus hábitos y comportamientos. Los personajes de *El vodevil*... son burgueses, y Romero Esteo los refleja, precisamente, valiéndose de un género del teatro cómico burgués. Pero la pieza avanza, y Romero Esteo, a través de la acentuación del absurdo y del realismo grotesco, nos va lanzando claves reveladoras, nos incita a dejar de entender mecánicamente y poner en marcha la imaginación, a inteli-

---

Madrid, 1973; *Fiestas gordas del vino y el tocino*, en Júcar, Madrid, 1975; *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, en Estreno, Cincinatti University Press, 1975 (edición incompleta), y *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, en Cátedra, Madrid, 1978.)

(4) Miguel Romero Esteo: *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa;* intérpretes: Carmen de la Maza, Manuel de Blas, Mayrata O'Wisiedo, Angel Rodríguez, Juan Carlos Sánchez, José Albert, Fernando Hernández, Teófilo Calle, Nuria Soler y Teresa del Río; música: Angel Botia; vestuario: Bambalina-Francisco Díez; ayudante de dirección: Rafael Sanz; espacio escénico: José Luis de Dios; dirección: José Díez; estreno: Teatro Jacinto Benavente, Madrid (5 de marzo de 1981).

gir. Es momento —por usar una frase del gusto de Romero Esteo— de «ir atando las moscas por el rabo». Se trata de ir leyendo por dentro y por debajo de lo que se ve y se oye, de relacionar puntos aparentemente inconexos y dispares, de articular ocultas resonancias. Entonces, hecha la operación de inteligir, nos damos cuenta de que nos hallamos ante la gran fiesta del «cacao nacional».

«Amalia, ¿estás dormida? ¿Estás española?»...; «la santa viuda española»...; «la santa envidia española que llevan en su corazón todos los españoles»...; «devoto país de caníbales, en el que se meriendan los unos a los otros como hermanos en una gran merendola»...: estas y otras parecidas frases continuamente nos bombardean desde el escenario. *El vodevil...* se perfila, pues, con su particularísimo estilo, que destroza lo establecido y convencional en el teatro oficial, como una exposición sobre los males y miserias de la convivencia nacional, desgarrada por guerras civiles, como bien nos recuerda Amalia cuando repasa la historia hispana y oye el redoble de tambores militares, que desde los reyes godos hasta ahora siguen su melopea interminable como el rosario de la aurora. Romero Esteo nos habla de las pasiones y las miserias que han marcado siglos y siglos de la vida española y que se prolongan tras la «conciliación y daros la mano como buenos hermanos». La última escena, con las «navajas españolas» que esgrimen los fantasmones, dispuestos a apoderarse del «chocolate español», es enormemente explícita. Como lo es también el color rosa de la ropa de Amalia —aborrece el azul—, que, con la mano de su marido aprisionándole la garganta, no podrá dejar atrás el cacao nacional y partir hacia Europa.

Texto difícil el de Romero Esteo, cuya puesta en escena, como ya es costumbre, ha provocado las reacciones más dispares. Texto desbordante, lúdico, corrosivo, que encierra un mundo de irrisión y de demonios. Texto para la reflexión y la diversión, sobre el que la Compañía Retablo, con José Díez al frente, ha realizado una feliz puesta en escena para devolvernos a uno de los autores españoles vivos más audaces, poseedor de un lenguaje único, acéptese o no el radicalismo de sus postulados.

IV

LA PRIMERA MUESTRA DE TEATRO EUROPEO EN VIDEO

Ya casi resulta tópico decir que estamos asistiendo a la invasión del vídeo. Nuestra vida cotidiana se ve continuamente asaltada por ésta y otras innovaciones del campo de la electrónica, que, a más

corto o largo plazo, acabarán por transformar de manera decisiva nuestros hábitos de vida. El arte, como elemento más de nuestra vida, consecuentemente también habrá de incorporar a sus procedimientos estas realizaciones de la técnica. Ya en algunos casos, y aunque sea tímidamente, este hecho se produce, pienso, en la pintura cibernética o en el uso de computadoras para la música, entre otros ejemplos. Pero hablábamos de vídeo, así que volvamos a él. En esa parcela concreta del arte constituida por el cine y la televisión, el vídeo ya ha hecho acto de presencia. Y no solamente como un sistema de grabar un producto ya realizado, sino como factor actuante en el proceso de esa realización. Evidentemente, esto es así por las particulares características de estos dos medios, en los que la técnica electrónica es uno de sus componentes. El futuro del cine y de la televisión empieza una nueva etapa, y en ese futuro el vídeo tendrá seguramente mucho que hacer. Con el teatro no ocurre lo mismo.

El teatro no tiene lugar a través de medios ópticos o mecánicos. Por sus especiales características, la comunicación que genera es directa, entre seres humanos, de una manera inmediata y en un tiempo y un espacio delimitados. El hombre, el actor, es al mismo tiempo medio y mensaje que acontece en un presente. Acabada la representación, el medio desaparece. El acto teatral, lo sabemos, es efímero e irrepetible. Esa fugacidad del teatro ha creado problemas a la hora de conservar determinados montajes que, por tal o cual razón, hubieran merecido mantener viva su presencia. Se puede recurrir a la filmación, pero los especialistas objetan que es de costo elevado y de escasa manejabilidad. Y aquí es donde interviene el vídeo. Precisamente por motivos de abaratamiento y de manejabilidad, el vídeo se configura como la gran posibilidad para conservar fácilmente grandes espectáculos que merecerían el calificativo de obras de arte. Es claro que la grabación en vídeo de la puesta en escena de una obra no nos ofrece la insustituible experiencia de lo vívido, que de alguna manera es una deformación de las características definitorias del acto teatral. Sin embargo, y fundamentalmente para los profesionales, e incluso para el simple espectador que no puede desplazarse a otros países donde tienen lugar hitos de la creatividad escénica, el vídeo permite apreciar las coordenadas maestras del montaje.

Con esta idea de ofrecer al especialista y al público determinados espectáculos de innegable calidad, llevados a cabo en distintos países europeos, el Centro Dramático Nacional ha organizado en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, la Primera Muestra de Teatro Europeo

en Vídeo. En la realización de la muestra han colaborado las embajadas de Alemania Federal, Francia e Italia —con sus respectivos órganos de difusión cultural—; el Institut National de l'Audiovisuel, de París, y la RAI italiana, por mediación de Giorgio Ursini.

La muestra —que ha recogido montajes hechos entre 1966 y 1977— se ha centrado en textos de autores clásicos —consecuencia de la revitalización de los mismos en Europa en las últimas décadas—, y se componía de tres ciclos. En el primero de ellos, dedicado a Italia, pudimos ver a Darío Fo, al Piccolo Teatro de Milán y al Laboratorio della Città di Prato, bajo la dirección de Luca Ronconi, que ofrecieron obras del propio Fo, Shakespeare, Chejov y Esquilo. El segundo ciclo fue un espléndido recital interpretativo de esa máquina prodigiosa de hacer teatro que es La Comédie Française, con obras de Molière, Marivaux, Goldoni, Musset, Feydeau e Ionesco. Entre los directores de estos espectáculos citemos como muestra a Zeffirelli y a Jorge Lavelli. El último ciclo de la muestra corrió a cargo de Alemania Federal, con la participación de compañías de Berlín, Bremen y Hamburgo. Gorki, Goethe y Shakespeare fueron los autores elegidos. A destacar aquí, las magníficas interpretaciones de Bruno Ganz y el gran dominio de la dirección de Peter Stein. Añadamos, finalmente, que todos los espectáculos fueron ofrecidos en idioma original, y que cada uno de ellos fue presentado por un especialista.

La conclusión tras esta singular experiencia es que ha sido una magnífica ocasión para informar y, al tiempo, confrontar los modos teatrales de nuestra escena con la europea. Hemos podido acceder a unos montajes de innegable calidad, rescatados de la fugacidad y conservadas sus líneas maestras para el futuro. Todo ello merced al vídeo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*