el urogallo

Colaboran en este número: José Luis ABELLAN - Francisca AGUIRRE
Francisco Javier AGUIRRE GONZALEZ - Aurora de ALBORNOZ - Benito R. ALIQUE
Joaquín ARCE - Francisco AYALA - José-A. BENITO LOBO - Carmen BRAVO-VILLASANTE
Carmen CONDE - Tina DIAZ - Luisa FUTURANSKY - Félix GRANDE - Jacinto-Luis GUEREÑA
Clara JANES - Leopoldo de LUIS - Rafael MARTINEZ NADAL - Carlos MENESES - Emilio MIRO
Justina RUIZ de CONDE - Jean A. SCHALEKAMP - Domingo YNDURAIN - Acacia UCETA
ANIVERSARIOS

AÑO VI - NUMERO 34
JULIO - AGOSTO
1975

EL UROGALLO

REVISTA LITERARIA BIMESTRAL

dirigida por

Elena Soriano

REDACCION: Matías Montero, 24

Madrid (6) — España

DIBUJANTE: Pepe Plá

ADMINISTRACION:
(Suscripciones)
Lagasca, 21 — Madrid (1)
Teléfonos 225 74 75 - 76 - 77

CONDICIONES DE VENTA:
ESPAÑA: 100 ptas. ejemplar n.° corriente
Suscripción anual: 500 pesetas
EXTRANJERO: 2 $ U. S. A. n.° corriente
Suscripción anual: 12 $ U. S. A.

DISTRIBUCION ZONA CENTRO:
Plaza & Janés, Distribuidora Madrid, S. A.
Francisco Silvela, 46 — Madrid (6)
Teléfonos: 245 64 67
255 56 00

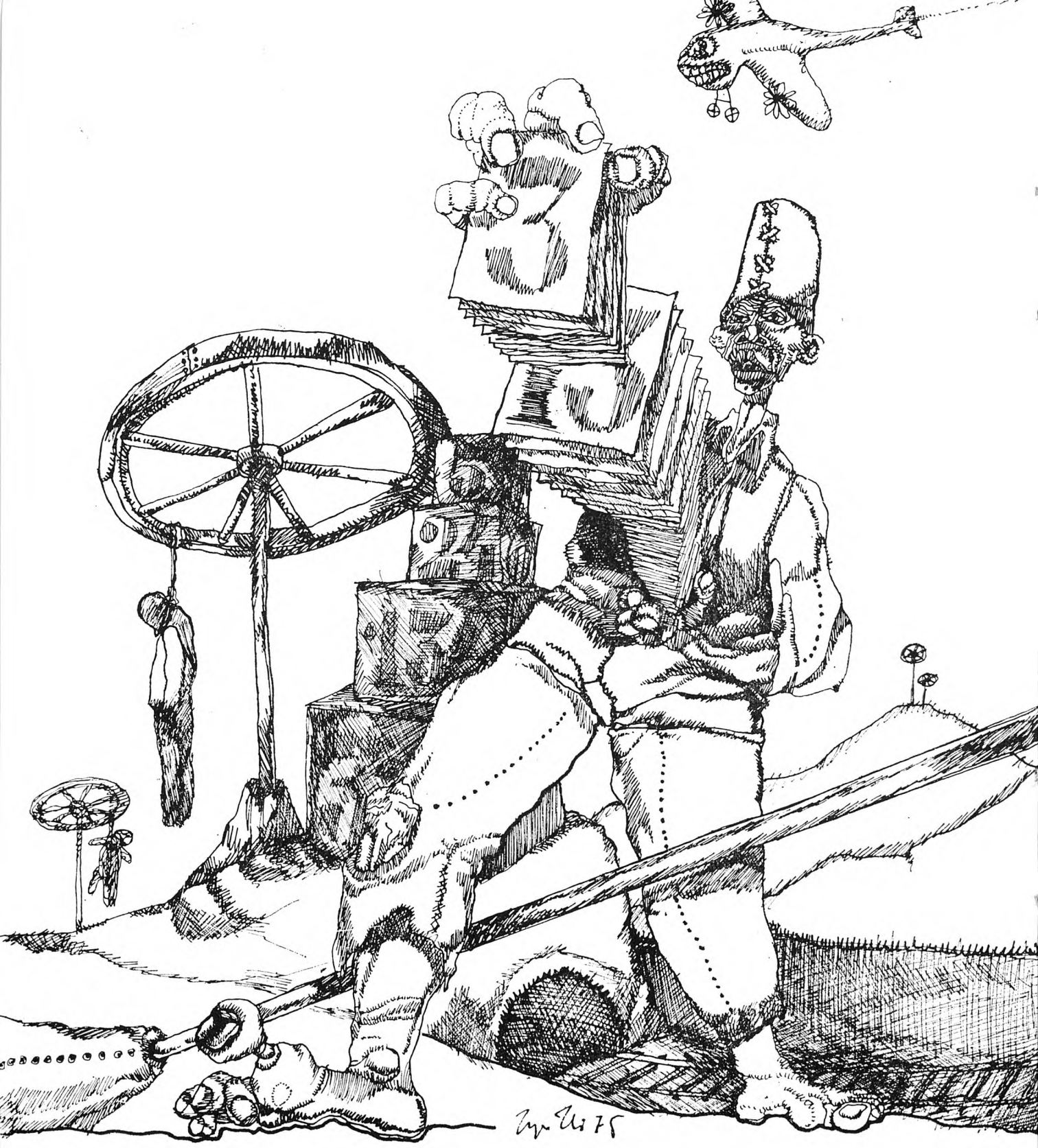
E. Jardiel Poncela, 4
Marsiega - Artes Gráficas

Madrid
Depósito legal 27487 - 1969

EL UROGALLO
Revista literaria bimestral
Núm. 34-Julio-Agosio 1975

SUMARIO

MONOLOGO DE HORACIO MARTIN
Félix Grande 5
EL HOMBRE
Carmen Conde 7
ISLA DEL SUICIDIO
Clara Janés 11
MADRID, Primavera de 1938
Acacia Uceta 13
RESERVA NATURAL
Francisca Aguirre 16
3 POEMAS
Benito R. Alique 17
NOTICIA DE UN PERRO
José Luis Abellán 19
TAN ESPERADO VIAJE
Tina Díaz 23
EPISODIO NOCTURNO
Francisco Javier Aguirre González 27
FOTO DE ARCHIVO NUMERO XXXIV
EVOCACION DE ANTONIO MACHADO
Leopoldo de Luis 35
EN EL CENTENARIO DE MACHADO
Domingo Ynduráin 41
NOTAS MARGINALES A TRES VERSOS DE MACHADO
Rafael Martínez Nadal 45
ANTONIO MACHADO, EL ANTIHIDALGO
José A. Benito Lobo 48
ANTONIO MACHADO, CRITICO DE POETAS
Aurora de Albornoz 51
COINCIDENCIAS ENTRE A. MACHADO Y R. L. FROST
Justina Ruiz de Conde 57
THOMAS MANN EN VARIOS TIEMPOS
Francisco Ayala 65
PERFIL HUMANO DE BOCCACCIO
Joaquín Arce 76
NUEVO DESCUBRIMIENTO DE RILKE
Carmen Bravo-Villasante 81
ANDERSEN EN ECOS DE CENTENARIO
Jacinto Luis Guereña 85
LA SEGUNDA VERSION DE «EL AMANTE DE LADY CHATTERLEY»
Jean A. Schalekamp 91
NOTAS CRITICAS
Emilio Miró 96
Luisa Futoransky
Carlos Meneses
INFORMACION BIBLIOGRAFICA 100



Monólogo de Horacio Martín

Félix Grande

Además de hermosos recuerdos
que aún me excitan y me conmueven
cuando visitan mi retiro angosto,
unos cuantos errores
y acaso alguna inadvertida infamia
son las cosechas que arranqué a mis años,
dedicados de modo frenético y humilde
al amor carnal de mujer.

Si es que ha de ser evaluado,
este granero ofrecerá a quien tase
sucesos tal vez dignos de castigo
y otros acaso no indignos de envidia:
no faltará quien sienta o sufra
por ambas causas un patético odio
o una piedad perversa, digna a su vez de lástima.

Tanto sobre mi horror como sobre mi gloria
muy pocos valedores me traerán estos tiempos.
Se vive poco, se duda poco, se ama poco.
No espero ayuda, nada espero, nada.
La libertad era también
esta pobre pensión, estas paredes,
esta música hermana que trae luz en la noche
y estos queridos libros por el suelo del cuarto.

Solitario, evocando ese que fuí, y que soy,
con la ternura que si fuera otro
o como si tocara despacio mi cabeza
incorporado hacia mí mismo
desde el lecho de la agonía,

comprendo bien que todo este silencio,
esta pobreza que bastante ofrece
y esta segregación tan rica de memoria
son ya los abogados de mi vida.

A nadie atañe celebrar la dicha
con que me dieron mundo las mujeres
y nadie habrá de disculpar el daño
que mi fiebre pudiera haber hecho algún día.
A amor y error las gentes
suelen poner de nombre culpa.
Su moral se lo pague.

Pero yo sí, yo estoy en deuda
conmigo, con mi cuerpo, con mis manos,
con un cierto coraje en que he vivido
y que es visible incluso
a la oblicua mirada de quienes me desprecian,
con el coraje que también tuvieron
las hembras que hoy me olvidan o me evocan,
con el milagro de los solos juntos,
con la brasa de los amores ateridos
y el inmortal candor de la lascivia,
con la felicidad, con el dolor, con todo.

Por eso en este cuarto en que estoy solitario
rememoro esta noche con pródiga avaricia
todo cuanto he vivido y cuanto he muerto
desde la carne múltiple y sagrada,
y brindo con un vaso de vino ante mi sombra
y humildemente lleno de orgullo y sol mi vida
y doy un beso a todas las mujeres del mundo.

Del libro inédito **Las rubáiyátas de Horacio Martín.**

El hombre
Carmen Conde

Al poeta Celso Emilio Ferreiro, con mi admiración.

I

Le han buscado por todas las calles
por todas las casas,
jadeando su odio,
pero no le encuentran en las casas.
No está.

Ni en las calles, muchedumbrosas.
Ni en los cines, encubridores.
Ni en las salas de fiestas.
No está, no.
Y le siguen buscando.

No van a los montes ni a las selvas,
no le buscan en las fuentes de los ríos;
ignoran los arroyos, las praderas...
Por allí no le buscan, no.
Y le siguen buscando.

En las plazas con techo de aire
pútrido,
en los ministerios desolantes,
en los comedores de cocina falsa,
en las alcantarillas rehabilitadas.
Y no está, no.
Le seguirán buscando.

Detienen a aquél, algún cualquiera
de cualquiera parte. No es él, no.
Y lo encierran.
A ver si acaba confesándose que él es él.
Siguen con otros y con otros
No: tampoco.

Un rostro, una estatura, unos pies
y unas huellas digitales.
Más rostros, más pies y manos;
caras y caras, fichas, protocolos.

No van a las bibliotecas,
ni a los museos ni a los conciertos.
No le buscan allí, no van; no.
Tampoco, acaso, podrían encontrarle.
¿Por qué, ahora...?

Y está en todas partes.
Caliente, erguido, seguro.
No huye ni se esconde, clama
porque le encuentren y reconozcan
y,
—perdonadle el error, perdonádselo—,
acudan a él para seguirle
o para intentar precederle,
es lo mismo,
yéndose todos hacia...
Pero, no.

No van a encontrarle nunca.
Así, no
Porque no es el camino.

II

Ha preguntado a cada uno de los que encuentra:
¿Sabe usted por qué?, *dice ansioso.*
Le miran, se encogen de hombros, y alguno
sonríe desconcertado...
Entonces, sigue.

Sigue andando la tierra, el mundo
de su alrededor. Se para otra vez, pregunta:
¿Sabe usted por qué...?, *y como no le contestan*
acaba sentándose en el suelo.

Levántate, *le ordenan.*
Aquí no se puede estar sentado.
Interrumpe el tránsito de los que andan a pie
o en coche. Váyase a otra parte.

Se solivianta y corre, sintiéndose culpable
de haberse detenido a descansar.

Oiga, ¿a qué corre tanto; es que huye
o que persigue a otro? Contésteme.

Parece inútil después de haberlo preguntado
tantas veces,
hacerlo de nuevo. Lo intenta, desengañado:
Dígame, ¿sabe usted por qué...?,
pregunta ahora.

¡Es el primero que contesta!
¿Dice que por qué...; pero, qué qué? —*pregunta*
por su parte.
Y entonces vacila, se atolondra, extiende las
manos
y hasta las levanta al cielo.
De tanto ir y venir por el mundo, ahora, ya,
tampoco sabe qué es el porqué.

Y contempla al otro: expectante, severo
está aguardando que se explique, que concrete
su corta pregunta: «¿Sabe usted por qué...?»

Mas el hombre ha olvidado su destino,
ha olvidado su propósito de saber y sonríe
vagamente, abstraído, inmóvil, mientras el otro
se encoge de hombros y le abandona...
¡Tanto preguntar y cuando alguien se dispone
a saber qué es el qué,
ha olvidado la razón de su pregunta!

Profundamente triste lo que ocurre.
¿Por qué?

III

Paredes, muros por todas partes.

Si el hombre está encerrado, los ve.
Si el hombre se cree libre no los ve, pero están.
Se camina entre muros, se padece entre muros,
te golpean los tobillos para que no intentes
saltártelos,

y te sacan los ojos para que no los veas.

Pero, están.

Gritas y te devuelven el eco.
Golpeas en ellos y te partes las manos.
Coges un hacha para derribarlos y se te quiebra
el hacha;
escribes sobre los muros tu nombre
y se irá borrando debajo de otros nombres...

Te cansas y ellos se van juntando juntando
y tienes que abrir los brazos
para impedir que te aplasten y, entonces,
entonces te quiebran los brazos
y te aplastan.

Hay muros. Unos se ven
si estás enfermo, preso, llorando o con hambre.
Y otros, no.

No se ven. Y están.

Isla del suicidio

Clara Janés

16

El desierto y la noche
mano en mano
de mano
de la muerte
de alta peluca de oro
el horizonte otean.
Con falsa indiferencia
y gesto alado
deja entrever la muerte
bajo los blancos linos
de leve transparencia
su bellísimo cuerpo.
y deja que la luna
arranque mil destellos
de su pubis de algas.

En espacios recónditos
de alcohol y de humo
hombre y hombre
rebasan la mirada.
Los dedos movedizos
deslizan yemas pálidas
por los muslos,
abarcando
las piernas,
reptando lentamente
entre las nalgas,
ascendiendo
de la cintura
al sobaco lascivo,
al labio.

Y caen las cabezas y los brazos
en sofocado aliento
bajo los algarrobos
en la cópula estéril.

Una plegaria ronca
se levanta a Tanit
desde el aislamiento
de la entraña vacía
de la hembra
que cede su tersura
al roce de los linos
que la luna argentea.

17

Solo y prostituido
el bello adolescente
con su rostro de niña
ponía su mirada en la mujer
como una mano tibia.

Vanas palmas que erizaban el deseo,
vano dorado rizo
y desmayado
de su cabello,
vanas palabras contenidas garganta adentro.

Toro herido al filo de la noche
rondaba el hombre
destellando la sangre,
y en su remota esencia de varón

se alzaba pendenciero
al acecho
que por la nuca cae.

Vanas pupilas fijas en ostentoso reto.

... dejad toda esperanza...

29

Que el mar se duerma
y se duerma la angustia
que me acosa,
o que el viento la rasgue
entre los pinos
como una ropa vieja,
o que el sol cegador
despoje de su carga
al corazón.
Que potente
cauterice la terrible congoja,
y el mar cambie en silencio
su socavante
demoledora
voz.

Madrid

Primavera de 1938

Acacia Uceta

Y floreció entre los escombros.
Era la primavera
y por el muro más acribillado
creció una enredadera fugitiva.
Briznas de hierba
besaron la ciudad martirizada.
Un sol tímido,
un sol avergonzado de su brillo,
se posó en los andrajos,
en las manos moradas,
en los muñones de los mutilados,
y entró por las ventanas sin cristales,
por puertas arrancadas a la noche.
Los niños,
escuálidos, hambrientos,
diminutos fantasmas ateridos,
salimos a la calle
e intentamos jugar desorientados.
Los hierros retorcidos,
los casquillos de bala,
algún trozo de cuerda,
algún papel borroso,
eran nuestros juguetes.
Buscábamos sin pausa.
No pedíamos nada.
Yo recuerdo mis manos recogiendo
los pequeños cristales
para hacer una estrella sobre el barro.
Yo recuerdo mi voz de nueve años
sin una sola queja.
Las preguntas y el llanto no tenían objeto.
«Es la guerra —decían—, es la guerra.»
«La guerra» —repetían
los padres, los maestros.

Querían explicarnos lo imposible.
No entendíamos nada:
éramos niños.
Queríamos jugar, ir a los parques,
la cocina abrigada en el invierno,
el pan y el chocolate de la tarde...
Queríamos
que no llorase nuestra madre al vernos,
que el bombardeo
nos dejase dormir alguna noche.

Se iba acabando todo.
Una garra de fuego
ceñía a la ciudad, la iba abrasando.
Quemaba los oídos
el ruido del combate.
Las pupilas
enrojecían en el horizonte.
«Es la guerra —decían—, es la guerra.»
«La guerra» —repetían.
Y la ciudad seguía resistiendo.
Crecían los escombros,
crecía la metralla
que iba segando vidas,
que iba lloviendo nardos.
Niños como nosotros,
los he visto caer bajo las bombas
buscando en los montones de basura.
Murió mi compañero de colegio
y mi joven vecina
de diecisiete años
se deshojó como una margarita
inmolada a la tisis galopante.
Los hombres nos miraban
desde un furor oscuro e impotente.
Las mujeres,
crucificadas sobre su ternura,
maldecían su vientre y su miseria
frente a nuestra inocencia desvalida.

Se puede estar tres años apretando,
cercando a una ciudad sin que se muera.
Van cediendo los árboles, las casas,
los débiles primero;
el pueblo se desangra lentamente:

los viejos, los enfermos y los niños
van suavemente al río de la muerte
y el caudal va creciendo, va creciendo...
Faltan la luz, la lumbre,
la sonrisa, el reposo;
faltan la medicina salvadora
y el pan de cada día.
Y crecen los incendios,
las cañerías rotas,
las heridas del cuerpo y la esperanza.

Y, sin embargo, un día
llegó la primavera
y su viento templado
me acarició las sienes.
Los niños que quedábamos
nos cogimos las manos
y empezamos alegres
a girar nuevamente ante la vida.
Cantábamos canciones de trinchera
(de libertad hablaban y victoria).
Algunas hojas nuevas
se mecieron al sol como nosotros.
Cierto que no quedaba
ni un pájaro en la rama,
que la guerra siguió lo mismo que antes
ensuciando las mieses y la aurora.
Pero nosotros, niños sin fortuna,
olvidados y puros,
con las alas atadas para el vuelo,
alzamos nuestro canto
frente a la primavera,
giramos y giramos la sorpresa,
fundidos con la hierba renacida
que empezaba a trepar por los escombros.

Reserva natural

Francisca Aguirre

Con todo lo que hay dentro de mí
que araña, que se queja,
que duele y se resiste,
con todo eso voy a hacer
mi invernadero, mi parque,
mi reserva natural.
Así nadie podrá acusarme
de atentar contra la continuidad de la especie.
En mi reserva
pastarán las fieras
y crecerán las plantas carnívoras,
allí estarán desde el insecto al cocodrilo,
todas mis conocidas bestias,
y yo me encargaré de su alimento y su custodia.
Pero sabedlo,
la entrada está prohibida.
Mis animales y mi selva
no son para turistas o estudiantes.
mis animales pueden matar:
extranjeros,
no rocéis la puerta.
Lo vuestro está en el circo,
en las fieras domésticas.
Pasad, pasad de largo,
es peligrosa esta reserva.

3 poemas
Benito R. Alique

La España, España...

Para José Luis Gallego.

La España que me surge en forma de condena
aconseja mi ira.
España me alimenta.
A falta de pistola disparo con mi cuerpo las razones
de una traca de esencia.
España me ha hecho hombre con sudores
mentidos en leyendas.
Mis muertos son mujeres amigas de la luna
compañera. O dicho de otro modo, Federicos,
voces para una tierra de música y caminos,
detenida:
siempre promesa eterna.

La España que podría me la prohiben.
De palabra a canción, de polvo a piedra,
insisto en los errores que me hacen
inútil, condenable, macho-bestia,
castigo de mí mismo y alfarero
del futuro que encarno en mi locura:
modo, razón y ciencia.

Espectador de cielos

A Carmen Bravo-Villasante.

Alzado en fecundante,
acompasar la tierra
con voces diferentes
—cantos nuevos—
de hombres y mujeres hijos míos,
pequeños como yo, irrepetibles.

Alzado en fecundante,
envejecerme
patriarca-ilusionista-imaginero,
rebelde, mentiroso, gobernable,

cargado de palabras y países,
espectador de cielos.

Alzado en fecundante,
responder con mi piel
la piel ajena. Abrir, abrir, abrir,
sembrar en ojos mudos
el salto a la evidencia transeúnte
del segundo total: su inexistencia.

Mis tropiezos

A Vicente Verdú.

Mis tropiezos de nácar contra absurdo,
los cánticos monjiles que aturden mis orejas
las damas de licor con que me espanto
y exhibo sexo-sarna,
saperia,
calvicie, oscuridades, impaciencia.

Los músicos de claque, los juzgados
de esta ciudad pequeña.
El cine-boulevard con café amargo,
el cielo a la naranja: mi placenta.
Las moscas, mi trabajo, la fatiga
que ahogo noche a noche con Teresa.
Los niños de papel, mi cobardía
de lobo desflorado; las macetas.

Ustedes, su gobierno, su justicia
de pobres mutilados: nuestra siesta.
Mi padre, la familia, los doctores
que doman el dolor
y sus recetas
de ácido sulfúrico, algodones,
consejos, amenazas y condena.
Las cárceles, mercados, editores,
ustedes, el país, la compraventa.

Ustedes otra vez, publicidades,
discursos ejemplares y la métrica
impuesta en ley al canto.
Ustedes, sus esposas y sus hijos,
el ansia de olvidar y la impotencia
que sufro y me sitúa entre el rebaño
de erráticos, insomnes y veletas.

Noticia de un perro

José Luis Abellán

Nunca se había decidido de un modo consciente a adquirir un perro. Es cierto que muchas veces se había dicho: «lo único que falta en esta casa es un perro», pero como una frase retórica o un vago deseo. Tampoco es que la frase fuera totalmente traída por los pelos. En aquella casa de verano, con niños, y con un buen jardín alrededor la idea no era descabellada. El perro guardaría la casa, por supuesto; especialmente por la noche cuando todos duermen y en las largas ausencias del invierno. Los niños se verían también beneficiados: un perro siempre es bien recibido por los pequeños y, de hecho, hacía tiempo que habían manifestado su ilusión por tenerlo. El perro no cabe duda que les ilusionaba: jugaría con ellos, sería como un niño más, habría que cuidarle, que darle de comer, los niños tendrían que ocuparse de él, y así, como jugando, se les iría despertando el sentido de responsabilidad para con otros seres. Y todo ello sin los inconvenientes de un perro en la capital, metido en un piso, ensuciándolo todo, con la obligación de sacarle diariamente a la calle...

La cosa no había pasado nunca de unas vagas reflexiones veraniegas. Sin embargo, aquél año la tía de los niños se presentó un día de improviso con un cachorro. Acababa casi de nacer y era el quinto o sexto que había tenido la perra de unos conocidos, los cuales, sintiéndose incapacitados para mantener tanto animal, se vieron obligados a deshacerse de él. El cachorro siguió a la tía de los niños, y ésta lo subió del pueblo, siendo recibido alborozadamente en la casa. El nombre no tardó en surgir. Se llamaría «Chico», como uno más entre la gente menuda.

Por cierto que no dejaría ese nombre de producir equívocos, alguno de ellos gracioso. Una tarde, en que el padre de los niños realizaba con el perro una de sus acostumbradas caminatas por el monte, el animal se despistó y fue necesario llamarle a grandes voces:

—¡Chico, Chico! Ven aquí.

Un muchacho del pueblo que acertó a pasar por allí cerca con un borriquillo, se sintió aludido, y acercándose al padre de los niños, preguntó:

—¿Qué desea, señor?

—Nada, nada. Contigo nada. Es que el perro se llama «Chico».

El muchacho, un poco asombrado y avergonzado, bajó la cabeza mohíno, creyendo que sin duda había sido objeto de una ingeniosa burla. Y cuando bajó al pueblo no dejó de comentarlo con sus amigos, que creyeron a su vez ser objeto de una tomadura de pelo por parte de su compañero. De aquí que, como acertase a pasar por allí al poco rato el padre de los niños con el perro, se viera rodeado de chiquillos de diez a catorce años que le preguntaban repetidamente y con cierta sorna cómo se llamaba el perro. Al contestar «Chico», los muchachos no pudieron reprimir un gesto de incredulidad y un cierto sentimiento de verse nuevamente burlados por el dueño del perro.

Así, con unas cosas y otras, el verano se fue pasando, no sin que ya empezasen a surgir algunos problemas, que irían tomando cuerpo más adelante. Uno de ellos fue la costumbre que «Chico» adquirió, en los paseos que daba con su dueño por la carretera del lugar, de ladrar a todos los coches y motos que pasaban. No se sabe por qué —acaso porque fuese asustado o atropellado por alguna— «Chico» se cebaba especialmente con las motos, lo que no dejó de producir algunos incidentes desagradables. Al sentirse respectivamente atacados los motoristas, no podían reprimir una primera reacción de temor y de ira. Aunque más tarde pensasen que «perro ladrador poco mordedor», el primer movimiento del ánimo se expresaba siempre en gritos y ademanes coléricos, que al fracasar ante el perro se dirigían inequívocamente a la persona que parecía ser su dueño, colocándole en una violenta situación. Y, si esto ocurría con las motos, con los coches no dejaban tampoco de producirse situaciones embarazosas, ya que, si en este caso, no era el temor de ser agredidos, los conductores parecían ser especialmente sensibles al escrúpulo de atropellar un perro, que —sin metáforas— se colocara debajo de las ruedas. El efecto consiguiente no dejaba de ser también desagradable: frenazo, parada en seco y consiguiente discusión.

Este tipo de acontecimientos repetidos casi diariamente produjeron una doble reacción en José, el padre de los niños, y en Alejandro, que era el mayor de estos últimos. Alejandro, viendo, no ya la imprudencia de «Chico», sino su auténtica temeridad, empezo a temer por la vida del perro que corría el peligro de acabar —y no hacía falta mucha imaginación para anticiparlo así— de forma sangrienta: literalmente, destripado por un coche. La preocupación de José iba, sin embargo, por otro lado, y no por que dejase de repugnarle ese triste

final del perro. Más trágico sería, a pesar de todo, que «Chico», y dejando a un lado el refrán arriba estampado, bien por un ataque de furor más fuerte de lo normal, bien por un inesperado acceso de rabia —y esto sería lo peor—, mordiese efectivamente a alguien, incluso a alguno de los niños que en la casa convivían con él.

La consideración de todo lo anterior llevó a José a la evidencia elemental de que era necesario vacunar al perro, al menos contra la rabia, para evitar lo que podía ser un mal mayor. Una serie de reflexiones le detuvo, a pesar de todo. Y es que el verano estaba ya en sus postrimerías, incluso las hojas de algunos árboles empezaban a amarillear tímidamente, pronto se marcharían de aquel pueblo y hasta el próximo verano no volverían. Lo mejor era dejar el perro abandonado a su suerte. En un año que había de transcurrir hasta entonces, sin duda sería recogido por otras personas o acabaría por encontrar un nuevo *modus vivendi* más adaptado a la nueva situación. Por lo demás, ningún sacrificio merecía aquel perro

que no tenía raza definida y cuyos cruces debían haber sido tantos que ni el más experto podía adivinar. En una palabra, pertenecía a la triste, pero de ningún modo a extinguir clase de los «chuchos», que ni guardan la casa, ni tienen aplicación útil de ningún tipo, ni aun siquiera pueden servir para vanagloria de sus amos, como esos inútiles «lulús» con los que sus dueños gustan de exhibirse, como si de una preciada joya se tratase.

En fin, el verano terminó y el invierno fue pasando, hasta que se presentó la primavera y los preparativos para el próximo veraneo se iniciaron de nuevo. Cuando se pusieron en marcha hacia la casa de verano que la familia tenía en el pueblo nadie sospechaba que «Chico» había de esperarles nuevamente en la puerta, como si fuese ayer cuando se hubieran ido, a pesar de que los niños no dejaban de manifestar cierta ilusión de que así fuese. Es cierto que José, en una de las idas que había hecho durante el invierno, había visto al perro merodeando en los alrededores, pero supuso que

había sido una casualidad y que probablemente «Chico» había encontrado acomodo en alguna familia no demasiado lejana de la casa en que vivían. Pero lo que ninguno podía esperar es lo que realmente ocurrió: cuando el coche llegó, cargado con toda la familia, allí en la misma puerta de la casa en que le dejaron el verano anterior estaba «Chico», que al abrir la puerta del coche se lanzó cariñosamente sobre el padre y los niños con muestras de reconocimiento y de verdadero afecto.

Naturalmente, las frases sobre la fidelidad del animal canino volvieron a repetirse en sus variedades más conocidas desde el comienzo de los tiempos. Pero una vez pasado este primer y emocionante momento de euforia, a José se le vinieron encima los problemas que el perro le había dejado planteados a finales del verano anterior. Especialmente, la necesidad de vacunarle contra la rabia se hacía imperiosa.

El día señalado por el veterinario, José bajó a «Chico» con dos de sus hijos. Entre dos hombres, vestidos con el clásico mandil de carnicero a rayas verdes y negras (pues la vacunación se hacía en el matadero, y aquellos hombres suspendieron su macabra labor para atender al perro), sujetaron a «Chico», que sin rechistar se dejó hacer. A continuación, el veterinario extendió un certificado a nombre de José en el que se señalaban las características del perro, se garantizaba su vacunación, y al mismo tiempo se le hacía «responsable ante la ley de los daños y molestias que pudiera causar». Protestó José de que el perro no era suyo, y de que sólo un deseo de prevenir posibles males mayores le había incitado a aquella acción. Insistió el veterinario; pero José volvió a recalcar que durante los meses de invierno él se ausentaba y no podía responsabilizarse de las molestias que el perro causase. No hubo posibilidad de entendimiento, y José volvió a su casa con aquella «Tarjeta Sanitaria

Canina» —así rezaba su título— que le empezaba a pesar demasiado en la conciencia. En el camino, «Chico» volvió a asustar a un motorista, con el que José tuvo que vérselas seriamente, pues pretendía presentar una denuncia del perro. Una vecina salió al oír la discusión, y le dijo:

—¡Tenga cuidado con ese perro! Cuando ustedes se van, durante el invierno, entra en los corrales ajenos, y roba gallinas y conejos. ¡Puede causarle algún disgusto...!

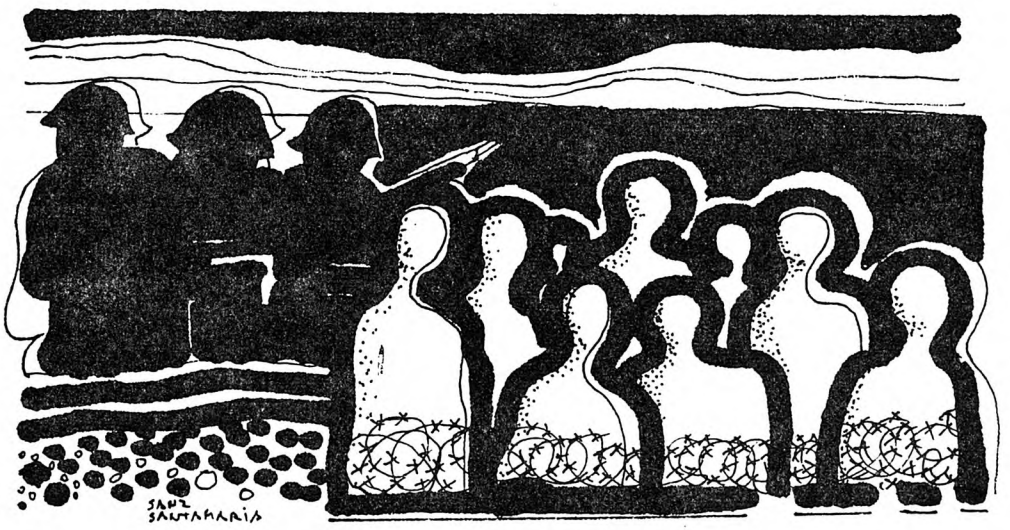
José estaba abrumado. Al llegar a casa leyó en el dorso del certificado que cualquier perro que no lleve convenientemente acreditado en el dogal su número de registro «será capturado por el Servicio Municipal como perro vagabundo, y sacrificado humanitariamente en cuarenta y ocho horas». José que siempre había dormido bien empezó a tener pesadillas, y sus deseos que hasta entonces habían sido buenos y humanos, comenzaron a torcerse molévolamente.

Tan esperado viaje

Tina Díaz

Ninguna plaga, o flautista de Hamelín, eran culpables de que una tierra de explosiones y guerras civiles legendarias fuese hoy país de desaparecidos, desaparecidos todos, esperando ocultos, los unos a los otros vigilándose por las mirillas y las ventanas y por cualquier clase de orificio que permitiera ver oir o imaginar, paralizados, la oreja pegada al tabique, esperando todos. Que no se escape ni uno. Sin embargo, debían de contarse por cientos los que desde fuera habrían llegado. Dos, completamente solos, estaban sentados en un banco de piedra que circundaba una fuente, los tomavistas, las Leicas y Rolleyflex les pendían del cuello haciéndolos coger raras y destartaladas posturas de impedidos, no las habían soltado desde cientos de kilómetros atrás, desde el otro lado de la frontera, cuando Happy pasándole la botella como ahora lo hacía, dijo emocionado: «Mira, Pierre (cadenciosamente), son miles, como entonces (apasionadamente) ¡¡¡Christ!!!, siempre creí que iba a morirme sin verlo». «Se escapan» (había respondido Pierre haciéndole una concesión al viejo o integrándose quizás momentáneamente en su película); pero de la mesa no sobresalía una sola voz autóctona y los que huían, acojonados por la que se iba a armar, eran los turistas. Pudieron constatarlo mientras su coche penetraba la bulliciosa caravana desoyendo las advertencias históricamente gritadas en los idiomas de los que les decían que no siguiesen, que ya hacía seis horas del trascendental fallecimiento, que poco tenía que faltar ya. En el banco de piedra que circundaba la fuente, en la soledad que barruntaban como una de mal agüero, venían a añorar la frontera una vez más y las tomas extraordinarias que hicieran de algunos fugitivos que subidos en los «capots» oteaban el paisaje expresando en sus rostros tanta inquietud, tanta alerta como si el aire apestase ya al tufo antiquísimo de las iglesias quemadas, pero ninguna debía de estar ardiendo y en la que frente a ellos se alzaba, barroca hermosura, ni siquiera tañían las campanes, sentían, grandioso, el silencio y la despoblación de los campos y pueblos, puesto que habían evitado las ciudades para palpar lo más original, lo que ningún repórter captaría, y este silencio y esta despoblación se habían acrecentado en la progresión natural y propia de su adentramiento por el país, hacia el noroeste

primero, bajando hacia el centro después, en el este, del centro para abajo ahora. Calibraban también el impacto casi nulo que tan intensa soledad causaría en un mundo acostumbrado ya a todas las más terribles imágenes de la muerte. Mientras le daba vueltas a esta idea, observaba Happy el leve temblor que de vez en cuando sacudía las persianas interiores del Casino. «Quizás debiéramos intentar», dijo Pero lo decía por decir, sin dirigirse a Pierre ni a él mismo en particular. No les abrirían.



Su abandono vigilado, más y más insostenible, los llenaba de un pánico que los mantenía arrimados el uno al otro, entremezcladas las correas de sus máquinas, un terror que los mantuvo pegados incluso en la irracional carrera que se dieron hasta el coche. Allí, dentro del Volkswagen al uso, abrieron la última botella que les quedaba, allí encerrados siguieron bebiendo y sudando selladas sus bocas, excepto en el acto de beber, y tiempo después nunca supieron expresar con una cifra el tiempo aproximado que así habían permanecido sintiendo la imaginación recalentada hasta los delirios.

Sin abandonar sus cámaras, ni la botella, movían el dial de la radio igual que tipos de la «resistance»: *Ici France libre. Le general De Gaulle qui vous Parle. Bon.* Aquí no hablaba ni Cristo, porque mudas las emisoras de la nación, las de fuera en sus comunicados sólo se aventuraban en las ya inútiles disertaciones históricas en torno al muerto, en las ya inútiles entrevistas a las «Personalités» exiladas, en las ya inútiles opiniones, conjeturas, o consejos de los periodistas o historiadores especializados en asuntos del país, pre-

cisaban, eso sí, las horas transcurridas, pero eso ya lo sabían ellos, y realmente, igual les daba, porque todo estaba como bañado por un delgado barniz de intemporalidad esotérica y las horas no podían contarse con la medida de siempre.

Les hubiera sido difícil precisar desde qué momento venían viendo la punta de fusil de caza que desde el tejado vecino les encañonaba, así que Happy dio un trago muy, muy largo a la botella, porque pensó que podía ser el último y le dijo a Pierre que no tenían salvoconducto. Van a matarnos.

Pierre, como todo el mundo, había oído decir que cuando llega la HORA desfilan por la mente todos los actos de la vida, vertiginoso «flash back» que a él, seriamente borracho, no le fue proyectado, ya que sólo veía secuencias de rutinarios viajes a este país del fin del mundo que recordaba haber asumido siempre sin dramatismo, con desenvoltura, sabiéndolos siempre como medianamente importantes, viajes en los que estados de Excepción, de Guerra, no recordaba, hombres de las huelgas o de la polución, muertos a tiros por las calles, sólo hacían hablar frente a las cámaras, o vueltos de espaldas a ellas, a unos pocos seres que, a cada nueva ocasión, le abrían sus puertas de par en par y con urgencia martilleaban sus oídos. Faramallas, argumentos, siempre excesivos. Ahora, quizás, la vieja aquella de los mineros estaría desenterrando la bandera que para él una vez desenterró, pero ayer, víspera de hoy, su puerta había permanecido cerrada, a cal y canto, frente a ellos, tan firmemente cerrada como todas las demás a las que habían llamado y Pierre-en-su-última-hora, Pierre del Viet-Nam, del Cairo y de Tel-Aviv, joven, maduro de tantas guerras serias, presentía en estas cerrajas

echadas como la venganza calculada de los que en sus días dolorosos y tensos notaron que para él eran un trámite, un material accesorio que justificaba, en los días vacíos, incluso, de monstruos del lago Ness, su superior sueldo de supercameraman. (Aquellos padres del joven muerto, no se mueva por favor, señora, así, ahora, empiece a hablar, y el clac de la tablilla.)

El pobre Happy manipulaba y manipulaba la radio, y la siguió manipulando, incansable, preparado para la muerte y no tan descontento de que ésta le cogiese allí. Pero. De pronto. La punta del fusil desapareció en el tejado. Las ventanas y puertas se abrieron. Una voz, una misma voz atronaba desde la radio del coche, desde todo lo que se había abierto, llenaba la plaza y oirla era un estremecimiento, un calambrazo colectivo: *El país ha vuelto a la normalidad, la Junta Militar se ha hecho cargo del poder. Prometemos; nos comprometemos a ...*

Puesto que ninguna otra actividad les parecía plausible, siguieron bebiendo, apoyados malamente en la barra de un bar del pueblo, fueron obsequiados y a su vez obsequiaron con rondas a los hombres que salían y entraban hablándoles locuazmente de todo y de nada. El que los acompañó hasta la fonda, sujetándolos como podía, que podía muy mal, dada su baja estatura y la gigantesca de los extranjeros, les decía por ejemplo: «Lo que somos, nacemos, comemos, jodemos, cagamos y nos morimos, lo que es la vida».

Pero Happy y Pierre no podían ni tenían ya ganas de hablar y su sueño debió ser tan pesado como pesados fueron sus cuerpos para la mujer de la fonda y el amable hombre bajito que se encargaron de acostarlos.

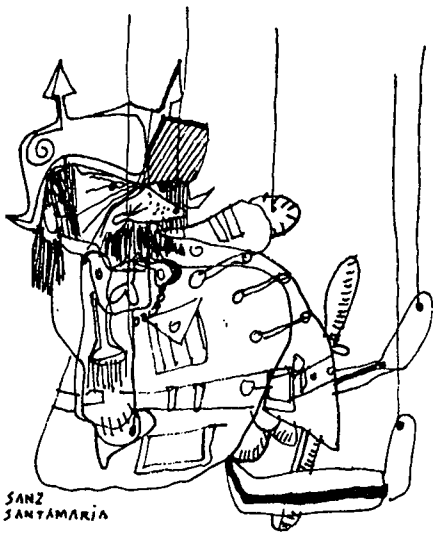
Dibujos de **Sanz Santamaría.**

Episodio nocturno

Francisco Javier Aguirre González

Después de tanta agitación, el primer propósito de aquella noche fue dormir, aunque con ello contraviniera mis usos habituales. Regresaba a lo que llamaré mi casa, para entendernos, cuando tropecé con un guardia, manco de entrambas manos. Me lo llevé de calle y conseguí retenerlo toda la noche con engaños y falsas promesas. Estuvimos en pie constantemente, por falta de asiento, pero tengo la sensación de que el guardia no se fatigó en exceso, pues sólo en una ocasión profirió suspiros enternecedores. Además, se reclinaba a veces sobre uno de los muros de mi casa, el más consistente de los dos, apoyando ya la nuca ya la frente, según las circunstancias. Nunca aproximó los pies a la pared, para evitar ensuciarse los zapatos, de modo que quedaba en posición oblicua, y yo circulaba por el hueco cuando la conversación subía de tono. En los momentos en que él reposaba la frente sobre el muro, el resquicio se agrandaba, por la prominencia de su nariz que le impedía una apoyatura correcta y soportaba todo el peso de su persona. Para alivio de quien imagine la situación excesivamente penosa diré que el guardia era viejo y casi sin olfato, y así sus sufrimientos quedaban notablemente disminuidos. Por lo demás, permanecía allí por voluntad propia, si bien es cierto que yo lo mantenía con halagos y esperanzas vanas. Lo que yo pretendía era averiguar cómo conservaba su condición de guardia a pesar de la falta de sus dos manos, que debía afectar también a los brazos, aunque se esforzaba por disimularlo con las mangas de su chaqueta. Tuve que explicarle con detenimiento el gran problema que para mí suponía tropezarme con fenómenos difíciles de entender, y que mi único objetivo consistía en obtener una explicación convincente de los mismos para quedarme tranquilo. Tras incesantes súplicas llegó a confiarme algunos de los motivos por los que mantenía su condición de guardia a pesar de la doble manquera. Uno de ellos, y no el más peregrino, radicaba en su hábil manejo del silbato con el que conseguía timbres diversos que iban del agridulce al enervante, todos ellos muy autoritarios y de enorme resultado positivo. Su eficiencia en la modulación del sonido le había mantenido en activo, a pesar de los muchos años que contaba, cuyo número no podía precisar dado que su capacidad matemática era más bien escasa. Cuando tenía que manifestar públicamente su edad lo hacía con oscilaciones de hasta quince años, tratando siempre de acertar, eso sí. A simple vista era un hombre de edad avanzada, pero en el trato directo con él se apreciaban detalles que contradecían la primera impresión. Estaba muy al tanto de la coyuntura política, tanto nacional como internacional, debido a los periódicos que requisaba en los automóviles atascados. Sus informaciones eran más bien tendenciosas y am-

biguas, pero él solía poner los puntos sobre las íes y añadir o quitar ceros a las cifras según conviniera. El método para conseguir el enorme volumen de información de que disponía era muy sencillo: en los atardeceres de la ciudad, cuando los automóviles quedaban atascados por espacio de una, dos y hasta tres horas, recorría las hileras de autos y desposeía del periódico a todo conductor que lo hubiera desplegado para aliviar el tedio, recomendándole, con palabras amables, que prestara al volante la debida atención. Los conductores, convictos del delito, doblaban cuidadosamente el periódico y lo introducían en los bolsillos del guardia, considerando su dificultad, al carecer de ambas manos.



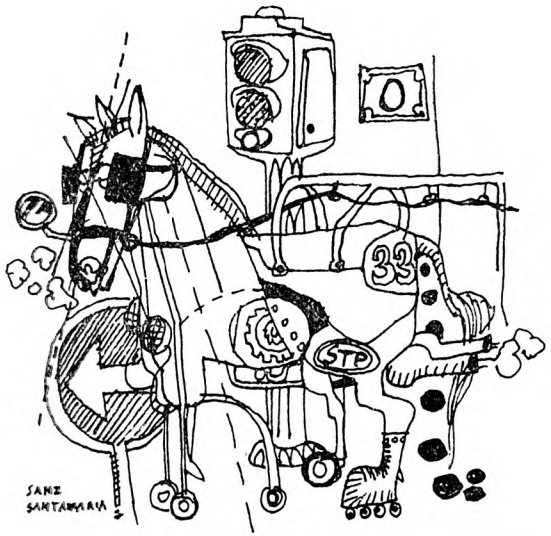
Cuando el automovilista requerido no era lo suficientemente dócil y se resistía a entregar el periódico, los dientes del guardia se lo arrebataban de inmediato, al tiempo que, con su nariz, desbarataba la última oposición del remiso conductor. Pero no vaya a creerse que había violencia excesiva en estas ocasiones, porque el guardia, con gran habilidad, hacía sonar en su silbato un aire bucólico que amansaba. El guardia no solía montar en cólera nunca, ni siquiera cuando debía soportar la displicencia de quienes se mofaban de su nariz. Para otros, el tremendo apéndice era motivo de respeto y para algunos de temor. Pero estos últimos se tranquilizaban pronto al comprender que su dueño estaba poseído de una bondad infinita que eliminaba todo riesgo de acometida. De todo ello hablaba el guardia con una viveza no exenta de acaloramiento, a pesar de lo tardío de la hora. Del sinfín de anécdotas que me contó, recuerdo especialmente la del mulero. He aquí que es temprano: los pájaros mañaneros gorjean y las enramadas y tapiales encienden sus flores blancas y carmesíes, rivalizando con el color turquesa de los mirtos o de las madreselvas, no se sabe bien, los cuales reparten su fragancia entre las brisas que se acercan blandamente a deleitarse con sus aromas, qué poesía. El guardia, ajeno a todo esto porque, además de carecer de olfato, ya me lo había dicho, es duro de oído, se ha situado en posición para ordenar el tráfico que se despereza. Sin que exista especial motivo, he aquí que por un recodo de la calle asoma un carro, lo que oigo, un carro de mulas. Y no sólo eso, sino que detrás sale el mulero. Ahí es nada. Trae color basura, y seguro que huele a tierra. La mula que arrastra el carro es torda, de ojos lejanos. El mulero viene encorvado y somnoliento, con aires de zambra nocturna. El guardia se atiesa, levanta el silbato por encima de lo normal y emite el primer pitido. La desconsideración del mulero llega al extremo de ni tan siquiera levantar las manos del suelo. Es más, se aparta a la esquina más próxima, la olfatea y allá se va de orines. Vuelve luego junto al carro y agarra a su mula de la oreja izquierda susurrándole, sin duda, algún inconveniente porque el animal se encabrita y comienza a despedir humo por todos los aliviaderos de su cuerpo. El espectáculo estuvo a punto de desalentarle, me decía el guardia. Pero, sobre-

poniéndose, eleva de nuevo el silbato por encima del nivel habitual, describe una curva parabólica con la cabeza y lanza el segundo pitido. Ahora el mulero se sobresalta y de un brinco monta a horcajadas en su mula que emprende veloz carrera. El guardia se coloca temerariamente en medio de la calle para dificultarles la huída, eso afirma. Al llegar ante él, la bestia se detiene con mansedumbre y el mulero descabalga. Es entonces cuando se dirige a los dos con modales sosegados y con tono ecuánime, no exento de autoridad, sin embargo. El mulero no ofrece razones concluyentes que justifiquen lo inoportuno de su tránsito y la ínfima calidad de sus maneras, y más bien se refiere a que la mula posee costumbres ancestrales, difíciles de modificar, así como el carro, que ya conoce de memoria la ruta cotidiana. El guardia le advierte que es la primera vez que les ha visto pasar por allí, de modo que difícilmente pueden mula y carro saberse el camino. Al principio, el mulero responde con evasivas, pero, repentinamente, se coloca la punta de tres dedos en la frente y sugiere dos posibilidades: una, que hayan estado pasando por aquel lugar y en aquella hora todos los días durante tres años consecutivos sin que él, el guardia, lo advierta por andar en Babia; la otra, que estén decididos a hacerlo a partir de hoy todos los días, durante los tres años siguientes. En ambos casos se explica la costumbre que el carro y la mula poseen, sin que exista gran diferencia entre ambas soluciones, ya que el antes y el después son sólo los elementos en que la realidad se escinde para hacerse comprensible a los humanos. Así termina el caso del mulero, que siguió su camino impertérrito, dejando al guardia sumido en un sinfín de confusiones, de las que aún no había salido cuando me lo contó. Con objeto de sacar al guardia de la perplejidad en que le sumió el recuerdo del caso del mulero, me dispuse a hacer la siguiente manifestación en tono altisonante: «¿No está legislado que los cacharros de origen primitivo y extracción humilde sean aniquilados sin demora o, en el mejor de los desaciertos, se los coloque en los jardines de hoteles lujosos para vergüenza y oprobio de las generaciones pasadas y futuras? En todo caso, en una situación indulgente y estable —y la nuestra lo era, eso decían— se tolera la circulación de estos vehículos a altas horas de la madrugada, cuando la ciudad duerme y su presencia no inquieta a nadie. El resto de la jornada deben permanecer ocultos tras las tapias de los estercoleros, independientemente de que éstas estén cuajadas de flores». Mi aseveración debió complacer al guardia porque inmediatamente cambió de postura, apoyando la nuca en el muro más compacto de los de mi casa, en el que ya comenzaba a señalarse el hundimiento correspondiente a las acometidas de su nariz. Esto me permitió abandonar la posición de cuclillas en la que había proferido el manifiesto, serenamente acurrucado en el hueco que quedaba entre él y el muro, al tiempo que trataba de atraer su mirada desvaída. Aquel ponerme de su parte tuvo efectos inimaginables, que me guardaré muy bien de revelar. Cuando el hombre sosegó acababa de anochecer, cosa que ni él ni yo lográbamos explicarnos porque llevábamos allí mucho tiempo. Pretendió salir de dudas de una manera a la que yo me opuse: quería hacer sonar su silbato en la inmensidad de la noche sin tener en cuenta el parpadeo de las estrellas, la placidez del momento o el sosiego de los animales del bosque que, sobresaltados, acudirían allí en tropel. A duras penas conseguí que desistiera de su propósito, cuya ejecución hubiera perturbado el rumbo de más de tres aves nocturnas. Decidimos que, mientras llegaba la aurora, nos mantendríamos al margen de toda inquietud ideológica. Llegamos a esta conclusión tras comprobar que los momentos de silencio nos inducían

a graves consideraciones sobre problemas de hondo contenido político, social, económico, metafísico, psicológico, legal, teológico y coyuntural, por no citar sino los más encomiables. Por ello insté al guardia a que siguiera refiriéndome anécdotas de las muchas que conocía por sí o por medio de sus compañeros de profesión.

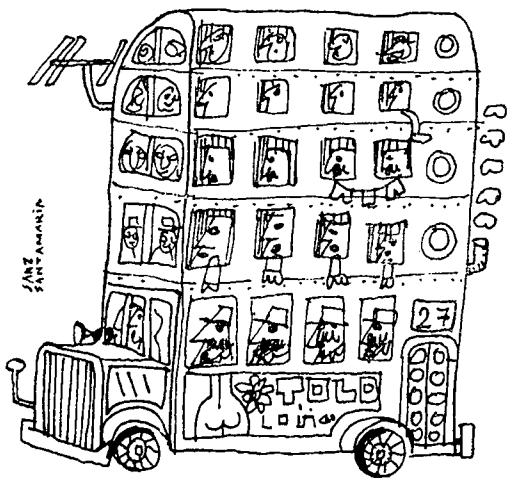
Me contó algunas muy interesantes: la del hombre que se hacía pasar por ciego para que las señoras le llevaran del brazo por la calle, la del taxista que pasaba tres veces al día con el vehículo cargado de limones, la del autobús rojo que sólo admitía señores vestidos de amarillo, por patriotismo, la del motorista que se había fabricado un casco protector vaciando una descomunal calabaza, y algunas otras que inciden directamente en lo censurable y de las que omitiré toda mención. Llegados a este punto, me pareció conveniente sugerir al guardia la posibilidad de que contendiéramos, profiriendo improperios de los que se usan en momentos críticos, tanto por los automovilistas como por otras personas pacíficas que circulan por las calles. Para él iba a resultar fácil el empeño, a no ser que le flaqueara la memoria o que la laringe se le obturara inoportunamente. Para mí algo más difícil, ya que estaba desentrenado, pero fiaba de mi imaginación para dar cumplida respuesta a los maldecires que el guardia profiriera. Convinimos en no rebasar los límites prudenciales de la honestidad, no fuera a ocurrir que nos viéramos envueltos en algún proceso por imprecación o maledicencia, aunque también contábamos con lo impenetrable de la tiniebla, que, sin duda, encubriría las expresiones desabridas que íbamos a escupir. A pesar de ello extremamos la precaución y, en primer lugar, nos pusimos ambos de cara a la pared, la misma en que se seguía apoyando el guardia de cuando en vez. A continuación cogí un tubo de plástico incoloro que guardo para ocasiones memorables y lo situamos de forma que el que hablaba lo colocara ante su boca y el que escuchaba pegado a su oreja. Salvo en los casos en que fuera preciso gritar, bien por la índole del esputo o por alguna razón de fuerza mayor, bien por la especial relevancia de la declaración o su gracejo populachero, este artilugio nos preservaría del riesgo de ser acusados de alterar el orden público o de perturbar el reposo de los vecinos del inmueble. Puestos de acuerdo sobre los pormenores de la competición comenzó el guardia «Ea», yo «Eh», el guardia «Cáspita», yo «Caramba», el guardia «Tonto», yo «Bobo», el guardia «Simple», yo «Compuesto», el guardia «Bestia», yo «Animal», el guardia «Cenizo», yo «Tarugo», el guardia «Puerco», yo «Marrano», el guardia «Cabrito», yo «Joputa», el guardia «Gallina», yo «Avestruz», el guardia «Topo», yo «Lagarto», el guardia «Cernícalo», yo «Pájaro carpintero», el guardia «Sapo», yo «Rana», el guardia «Baboso», yo «Limaco», el guardia «Tortuga», yo «Caracol», el guardia «Capullo», yo «Flor de malva», el guardia «Pasmao», yo «Desgraciao», el guardia «Te voy a cortar los pelendengues», yo «Te voy a escachar el higo», el guardia «Vete a paseo», yo «Con tu pan te la comas», el guardia «A la mierda», yo «Y dale con más pan», el guardia «Zopenco», yo «Cacho zote», el guardia «Mameluco», yo «Jenízaro», el guardia «Indeseable», yo «Indescriptible», el guardia «No me toques los timbales», yo «Te pisaré los cataplines», el guardia «Tío andrina», yo «Berzotas», el guardia «Mecalalejodíacasmamaodeteparíótutamadre en una noche aciaga, sin luna y con tormenta, repleta de negros presagios, cachoabrónizopollasaricón», yo «.....».

No puedo decir lo que dije porque quedaría dicho para siempre y sobre mí pesaría el delito de haber contribuido de manera fulgurante a la corrupción de la Humanidad. En rea-



lidad lo dije tan para adentro que ni el guardia lo oyó, de modo que se consideró vencedor y comenzó a contornear el cuello con aire triunfal, el gesto erguido y el tubo de plástico en la boca a modo de trompeta. Yo me había caído de culo al escuchar el tremendo dislate del guardia, lo cual había evitado que se enterara de mi respuesta. Porque lo que dije no tiene parangón con los más desaforados maldecires que imaginarse puedan, quede bien claro. Una vez puesto en pie y tras varios minutos de reflexión, hice notar al guardia que había ganado la contienda en mala lid, puesto que no había respetado la normativa prevista en los prologómenos del concurso, esto es, que había utilizado expresiones obscenas, gravamente atentatorias contra la moralidad pública y privada. El guardia se defendió con inusitado brío afirmando que lo oyó a un tipo elegante y de elevada alcurnia, que conducía un vehículo ostentoso, a pesar de lo cual se manifestó con una voz sosegada, calma, como serena brisa de primavera. Me aseguró, además, que aquella retahila tan sabrosa habíala proferido sin pestañear, al menos con el ojo izquierdo, que era el que vigilaba el guardia. Yo le insinué que el ojo pudiera ser de cristal, a lo que me respondió que le parecía imposible, dada la dulzura infinita que de él se derramaba. Aún añadió que le parecía recordar cómo de aquel ojo excelso manaba una lágrima misericordiosa, aunque de esto no estaba muy seguro. Lo que sí recordaba con fidelidad era lo sucedido después. Aquel tipo elegante se dirigía al conductor de un vehículo que se había cruzado al bies, como sesgando, obligándole a frenar en seco y organizando un festín de chispas. Al escuchar el reclamo, el conductor del otro vehículo se detiene a su vez, bruscamente. Es un taxista, lleva gorra calada hasta los ojos y en la su mano derecha clama una llave inglesa de boca desmedida. Se acerca al lujoso y le descerraja un golpazo en el morro. El elegante desciende con parsimonia, observa el desperfecto, lo examina en cuclillas, luego se yergue y dirige su mirada suplicante a la multitud que se ha arremolinado. Entonces sí que brotan tres lágrimas de su ojo inmóvil, todo bondad. El taxista vociferaba cosas increíbles, que el oído humano no es capaz de descifrar, al tiempo que, encaramado en el techo del coche herido, bracea y gesticula con aspavientos que nadie hubiera imaginado. Los espectadores permanecen atónitos. Los árboles de la avenida, aterrorizados. Repentinamente caen sobre el auditorio tres golondrinas entumecidas que pasaban casualmente por allí y a las que han dislocado los rugidos del energúmeno. Las gentes son presa del espanto y forman tres nuevos círculos en cuyos centros aletean débilmente las golondrinas atontadas. De un balcón próximo comienzan a llover botes de tomate frito, enormes, que caen sobre el taxista embadurnándole de rojo. Sus gestos comienzan a ser dificultados por el espesor de la pulpa y llega a ponerse de rodillas, con los brazos tendidos, inmóvil, en actitud suplicante. La mayoría de los especta-

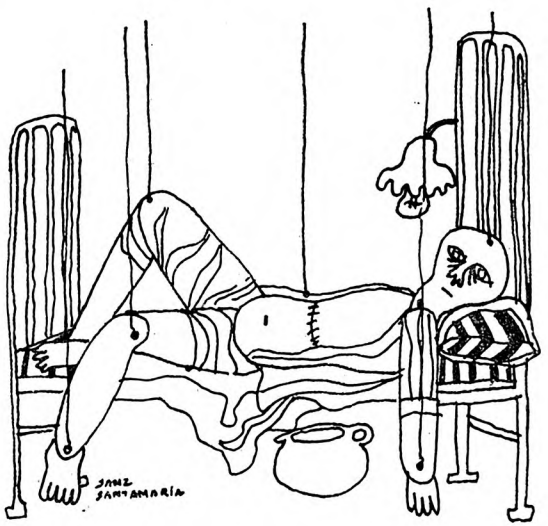
dores se han ido desmayando al contemplar al taxista que, de lejos, parece cubierto de sangre. En esto, llega el guardia. Había estado contemplando el suceso sin intervenir directamente, aunque, eso sí, hacía sonar el silbato en todas las tonalidades admitidas. El clamoreo de la multitud y los delirios del taxista habían impedido que se le oyera. Ahora, en silencio todos, era llegado el momento de actuar. El primer son lo destinó a las tres golondrinas que, con susto en los ojos, levantaron el vuelo raudas. El segundo lo dirigió a los desvanecidos, que rápidamente recobraron el color y se levantaron. El tercero al taxista, que perdió su pétrea compostura y fue limpiándose el tomate con parsimonia. El cuarto al común de las gentes, que comenzaron a desfilar en las cuatro direcciones fundamentales de la rosa de los vientos. El quinto de nuevo al taxista, que, impoluto ya, montó en su vehículo, lo puso en marcha y prosiguió su camino sin rechistar. El sexto iba dirigido a los árboles de la avenida, petrificados, que volvieron a cimbrearse con galanura. Al séptimo nadie respondió, a pesar de que fue el más solemne. El tipo de elevada alcurnia a quien se destinaba había desaparecido. Nunca más se oyó hablar de él ni su fotografía apareció en los diarios, y todas las pesquisas iniciadas para encontrarlo resultaron infructuosas. Su ostentoso vehículo quedó allí, en la mitad de la avenida, cubierto de tomate frito. Nadie osaba acercarse a él y todo el mundo lo miraba con terror. Sólo por las noches algunos mendigos lo lamían, no sin antes tomar las debidas precauciones. Con el paso del tiempo quedó limpio y reluciente. Al cabo de los años sobrevino una horrible tempestad que duró toda una noche y, al amagar el día, el guardia, que acudía presuroso a su puesto, observó con sorpresa que el vehículo había desaparecido. Se acercó al lugar exacto donde estuvo asentado durante tanto tiempo y trató de situarse sobre la ubicación precisa que había ocupado. Una fuerza misteriosa se lo impidió, y fue repelido con violencia cayendo al suelo y partiéndose de tres a siete costillas, no las contó bien. El guardia afirmó que todo era verdad, pero yo seguía mirándole con seriedad y una sonrisa burlona se me caía de los labios. Para poner fin a situación tan embarazosa y para que el guardia no creyera que me amilano con facilidad, le insinué que en cierta ocasión me había acontecido un suceso más trágico aún. Sus ojos se dilataron de un modo inimaginable y comprendí al instante que podía comenzar mi relato. Le dije como preámbulo y en tono propio de las declaraciones de principios, que consideraba al taxi como un vehículo triste, con ruido de camión zurdo y un andar extremadamente pobre. Que en varias ocasiones había adelantado yo su marcha, y eso que suelo caminar con paso perezoso.



Recordaba la última, una mañana en que salí temprano de casa, en contra de mi costumbre, con rumbo desconocido. Claro que no le di importancia al hecho, porque andaba amanecien-

do y el taxi iba encenagado en sueños; su lento caminar debía ser precaución para no tropezar con el resplandor de las casas. Yo nunca había montado en taxi, pero aquel día, cuando me cansé de andar, esperé a que llegara el que había visto tan de mañana y comencé a hacerle señales para que entendiera cuál era mi intención. Comprendió que debía detenerse y efectivamente lo hizo, qué perplejidad violeta. Yo no sabía qué hacer ni qué decir, mudo de asombro; pero echándole valor al asunto abrí la puerta y me senté junto al taxista. Me miró con acusada indiscreción, arrancó y me pidió tres duros, o tal vez más. Como no los tenía, detuvo el coche y me invitó a descender con suma cortesía. Lo hice sin una réplica, y mi desilusión fue grande al comprobar que sólo había avanzado lo de un tiro-piedra. No tardé en encoraginarme e hice las señales a un nuevo taxi, esta vez con más propiedad. Mediante consideraciones circunstanciadas sobre la coyuntura económica nacional y las secuelas que me afectaban personal y negativamente, conseguí prolongar el recorrido hasta alcanzar casi lo de tres tiros-piedra, calculo. Tuve que descender luego, invitado a ello con mucha cordialidad. Nunca podré afirmar que se portaran mal conmigo los taxistas de este pueblo, a pesar de que había recibido sobre ellos informaciones contradictorias. Alentado por tan desusada amabilidad paré un tercer taxi. El hombre me miró con infinita simpatía, detalle que me reconfortó. Le dije «hasta el final», pero con aplomo, sin descubrir un ápice de titubeo. Pareció sorprenderse un tanto y, aunque trató de disimularlo, su perplejidad no escapó a mi perspicacia. De todos modos puso en marcha el vehículo y, de momento, no me pidió ningún duro. Yo respiré profundamente el aire amarillo de la mañana. El final estaba cerca, a lo que se ve, porque ni siquiera había desarrollado lo de un medio tiro-piedra cuando, deteniéndose, descendió del coche y se puso a hurgar el motor sin darme las debidas explicaciones. No dije nada ni hice movimiento alguno. Me limité a contemplar complacido el paisaje. En estas estaba cuando comenzaron a sobrevenir decenas, centenas y hasta millares de vehículos teñidos unos de lila y otros de colorado. Matizaré diciendo que los últimos tenían más bien una tonalidad rojo-Babilonia. El aluvión era tal que, algunos vehículos, los más livianos, cabalgaban sobre los otros y los había que se habían ido encaramando hasta constituir torres de tres, cuatro y hasta siete alturas. Yo, en mi puesto de observación, me planteé el dilema siguiente: «deserción o permanencia». Decidí lo último, o sea capear aquel temporal. Varias consideraciones enrevesadas, que me sería difícil reseñar con precisión, fueron las que me impulsaron a permanecer dentro del taxi, mientras el taxista seguía maniobrando en el motor con ahínco, sin decidirse a terminar la faena. A pesar de la avalancha de coches, una señora oronda, con aire a la marimandona, se arriesgó a atravesar la avenida llevando de la mano a un niño que tenía todas las trazas de ser su hijo, a juzgar por la cuadratura de su cabeza. Aunque sorteaba con acusada habilidad casi todos los vehículos, hubo uno que se vio obligado a frenar tan bruscamente que originó una enorme colisión en cadena. Según me dijeron después, los choques fueron sucediéndose a lo largo de muchos kilómetros y por espacio de varios días, aunque no puedo asegurarlo porque no llegué a verlo, es la verdad. El niño se estremeció, cual débil retoño agitado por el huracán que se cierne inmisericorde sobre la llanura, y comenzó a expeler por los cabellos un líquido amarillo hasta que, perdida la color, tornáronse albinos. Descendieron presurosos del primer coche el señor uno, del segundo el señor dos, del tercero el señor tres, de uno que iba encima el señor tres superuno, del cuarto el señor cuatro, del quinto el señor

cinco, del sexto el señor seis, del séptimo nadie porque iba de vacío, y así sucesivamente hasta constituir un número incalculable de descabalgados. La dueña oronda increpaba con acritud al señor uno, mientras el señor dos se esforzaba en estirarse la nariz para restituirla a su longitud habitual, el señor tres metía la mano por el ojal de la solapa del señor tres superuno recriminándole su escalada ilegal, el señor cuatro gritaba con las manos abocinadas que aquello era el colmo, el señor cinco pedía con voz lastimera una ambulancia por si se producían heridos en el curso de la fiesta, el señor seis y otro cualquiera decían a coro cosas ignominiosas, y los restantes señores se hallaban dedicados a menesteres dispares, unos más trascendentes que otros. Entre estos últimos, hubo uno que se dedicó a pintar los cabellos del niño, realizando unas mezclas proporcionadas con los colores lila y rojo-Babilonia que todos traían, hasta que los pelos recuperaron su antigua tonalidad. El muchacho se incorporó sacudiéndose con displicencia la pajarita, que se le había ensuciado. Tras limpiarse también pantalones y chaleco, prosiguió su camino dejando a su madre en la gresca. Por los tonos y las facciones, así como por las comisuras de las bocas de los que porfiaban, comprendí que se avecinaba la carnicería. Cerré los ojos para no contemplarla, yo soy hombre pacífico, y cuando los abrí, sólo un parpadeo, advertí que quedaban menos cristianos en la refriega y que las manchas coloradas del pavimento habían adquirido volumen. En aquel preciso instante, me invadió un sueño profundo al que sucumbí sin remedio. Debió transcurrir mucho tiempo hasta que desperté, aunque todavía era de noche, y aún me atrevería a decir que acababa de oscurecer, porque cada vez aparecían más estrellas en el firmamento, a una velocidad que superaba la prisa que yo me daba en contarlas. Lo que más me sorprendió fue la ausencia del guardia, que había desaparecido sin más explicaciones. Tampoco encontré al taxista, que era otra de las posibilidades con que contaba al despertar. Durante horas enteras traté de explicarme lo que había sucedido, sin llegar a conclusiones definitivas.



Dibujos de **Sanz Santamaría.**

MAIRENA.—¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

MENESES.—Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

MAIRENA.—¿Piensa usted?...

MENESES.—Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia los valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón, porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos?

MAIRENA.—¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

MENESES.—Sí, comprendo. Usted, como buen burgués tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

MAIRENA.—Gracias.

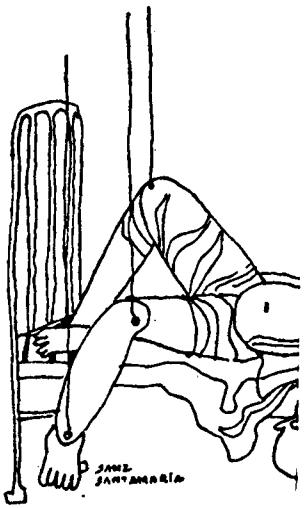
MENESES.—Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas (...) Comenzamos a disputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. (...)

MAIRENA.—Sí, lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

MENESES.—Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. (...)

ANTONIO MACHADO: "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses" (fragmentos). Del libro **Antonio Machado. Obras. Poesía y Prosa.** Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1964, págs. 324-325.

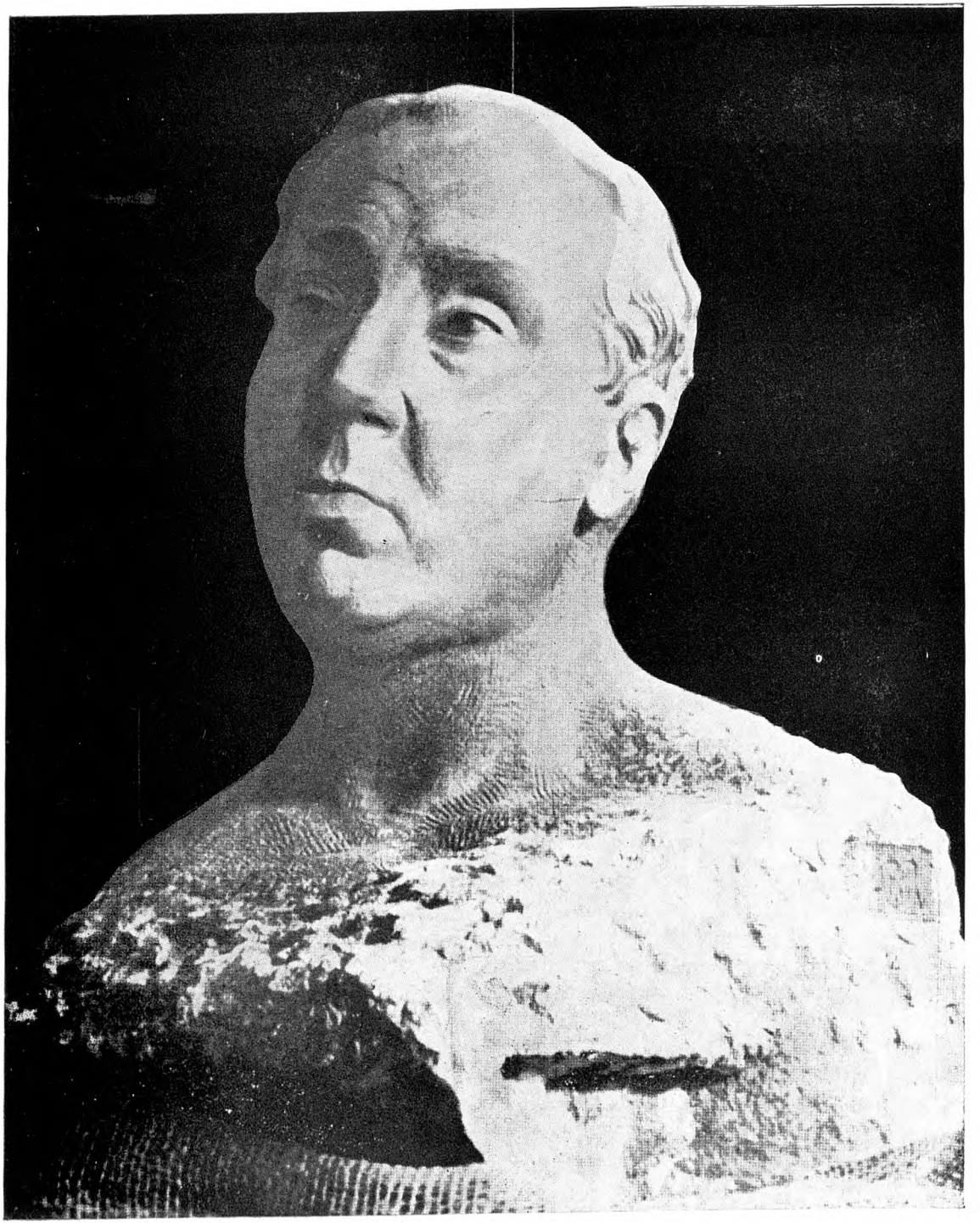
cinco, del sexto el señor seis, del séptimo nadie porque iba de vacío, y así sucesivamente hasta constituir un número incalculable de descabalgados. La dueña oronda increpaba con acritud al señor uno, mientras el señor dos se esforzaba en estirarse la nariz para restituirla a su longitud habitual, el señor tres metía la mano por el ojal de la solapa del señor tres superuno recriminándole su escalada ilegal, el señor cuatro gritaba con las manos abocinadas que aquello era el colmo, el señor cinco pedía con voz lastimera una ambulancia por si se producían heridos en el curso de la fiesta, el señor seis y otro cualquiera decían a coro cosas ignominiosas, y los restantes señores se hallaban dedicados a menesteres dispares, unos más trascendentes que otros. Entre estos últimos, hubo uno que se dedicó a pintar los cabellos del niño, realizando unas mezclas proporcionadas con los colores lila y rojo-Babilonia que todos traían, hasta que los pelos recuperaron su antigua tonalidad. El muchacho se incorporó sacudiéndose con displicencia la pajarita, que se le había ensuciado. Tras limpiarse también pantalones y



Dibujos de **Sanz Santa**

«... Y tu cincel me esculpía
en una piedra rosada,
que lleva una aurora fría
eternamente encantada.
Y la agria melancolía
de una soñada grandeza,
que es lo español (fantasía
con que adobar la pereza),
fue surgiendo de esa roca,
que es mi espejo,
línea a línea, plano a plano,
y mi boca de sed poca,
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,
que yo quisiera tener
como están en tu escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra, para no ver.»

ANTONIO MACHADO: Poema dedicado al escultor Emiliano Barral, autor del busto fotografiado. Segovia, 1926.



ANTONIO MACHADO
Nacido en Sevilla (26-VII-1875)
Muerto en Collioure, Francia (22-II-1939)

EL UROGALLO
Foto de Archivo número 34

Evocación de Antonio Machado (1875 - 1975)

Leopoldo de Luis

Muchas veces se ha puesto de relieve que la biografía de don Antonio Machado está en sus propios poemas. Así es. El poema «Retrato», escrito en 1912 (1) y colocado al frente de **Campos de Castilla**, es, realmente, un espejo. Pero un espejo de doble fondo, que nos muestra no sólo el pasado y el presente, sino también la imagen del futuro. Numerosos comentaristas se han detenido a examinar estos nueve serventesios alejandrinos, tan claros y tan hondos. Con todo, estas páginas, cuyo propósito es incorporar la revista en que aparecen a la conmemoración del primer centenario del gran poeta, van a discurrir, una vez más por ellos, con vocación de homenaje.

Nace Antonio Machado en la ciudad de Sevilla, el 26 de julio de 1875. Once meses antes había nacido su hermano Manuel, el otro gran poeta. Venía al mundo en el seno de una familia de la burguesía liberal, dedicada a la enseñanza, al arte y a la ciencia. La casa natal —viejo palacio parcelado en viviendas— tenía el típico patio andaluz donde los frutales exhiben sus pequeños soles:

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
> y un huerto claro donde madura el limonero

Desde entonces, el limonero, como el naranjo, pasan a formar parte de la simbología evocadora del poeta. Machado es poeta que gusta moverse entre árboles. Si éstos le sirven para recordar la infancia a lo largo de toda su obra, la encina le servirá para simbolizar las tierras altas y secas de Castilla, porque nos dice:

> mi juventud, veinte años en tierra de Castilla,

Machado llegó a Castilla en 1883, a los ocho años. Su familia se trasladó a Madrid. La influencia de Castilla en su obra será sustancial. En 1907 hace oposiciones a cátedra de francés y ocupa la plaza del Instituto de Soria. Se casa con una muchacha soriana: Leonor Izquierdo, y vive allí cinco años. La Castilla de Machado es la soriana; el paisaje soriano es el que cala hasta los huesos del poeta. Juan Ramón Jiménez dirá muchos años después que en aquella época se puso de moda escribir sobre Castilla, pero los grandes poetas no tienen **moda**, tienen **modo**. Manera, talante, estilo. La moda la siguen luego los poetas menores. Machado no escribe con una

(1) La fecha de redacción de este poema es discutida. Para los críticos Rafael Ferreres y Ribbans, debió de escribirse alrededor de 1907.

moda, sino con un modo profundo y entrañable, compenetrándose con aquel paisaje, penetrando en su **alma.**

Machado volverá a Castilla después de esos veinte años de juventud a que alude, pero en 1912, muerta la joven esposa en el mes de agosto, abandona Soria, conturbado por el dolor. Pasa al Instituto de Baeza, donde encontrará otro de sus árboles predilectos: el olivo. El olivo, síntesis de la Andalucía alta en la simbología machadiana, es un árbol sabio y mitológico. Así es cantado en algún poema. Por sus contactos con el modernismo, no le falta el regusto de los mitos clásicos. Pero, más auténticamente, Machado era un hombre sencillo, de amplio espíritu democrático, y, así, prefiere apear su poesía de grandilocuencias, y antes que cuadros de pintores de cámara donde reyes y poetas posan cazando, quiere ver entre las encinas y entre los olivares a las buenas y sufridas gentes del afán campesino.

En 1919 se traslada a Segovia. Otra vez Castilla, y los ríos que cruzan sus tierras escoltados por olmos y chopos. Dos árboles más en la poesía de nuestro poeta. En el viejo olmo quiere ver Machado renovado el milagro de la primavera, y canta la nostalgia del tiempo que pasa sin retorno sobre este otro árbol que es el hombre, sin milagro posible. En los álamos, su poesía ve el amor. El amor cruza por la fronda de los álamos como un viento feliz, y en la corteza verde de sus troncos los amantes dejan iniciales que deletrean un hermoso y juvenil abecedario, más perdurable que ellos mismos.

Pero él fue un ensimismado; su juventud —nos dice— fue triste. Tuvo poca fortuna en el amor: la esposa jovencísima muere tuberculosa a los tres años de matrimonio; cuando vuelve el amor, muchos años después, conveniencias sociales lo mantienen en sombra. Es difícil siempre extraer de una vida los momentos mejores, aislarlos de los malos tragos. El poeta lo dice en su tercer verso:

> mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Pero es de amor de lo que va a hablarnos en la segunda estrofa. Se declara descuidado de las apariencias y sabe que no es ningún Tenorio:

> Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
> —ya conocéis mi torpe aliño indumentario—

Don Juan de Mañara, el personaje de la comedia que escribiría más tarde, en colaboración, como todas, con Manuel. El Marqués de Bradomín, protagonista de las **Sonatas,** de Valle-Inclán, su amigo y compañero de generación.

No, Machado no es brillante ni bullicioso, no se deja arrastrar exteriormente por lo erótico, pero, en cambio, nos da una versión entrañable del amor:

> mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
> y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

Vemos la eficacia de la rima, su importancia indudable, que no es de mero recurso, sino que su verdadero valor consiste en ejercer de palanca para extraer extrañas relaciones subconscientes. Calificar de **hospitalario** el amor de la mujer es

calar en su dimensión acogedora y maternal. Qué diferente este amor del cantado por el modernismo.

El tercer serventesio nos va a hacer ingresar en un campo ideológico:

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina.

Desde las ideas de la Enciclopedia, preludiando la Revolución francesa, a la que se asocian los jacobinos, nace una corriente de pensamiento progresista que, en última instancia, llega hasta el liberalismo del XIX. La tradición familiar de Machado está en esa línea. Sin embargo, los jacobinos representaron el ala más violenta de la revolución francesa. Machado, que se considera, con razón, hombre de temperamento bondadoso, mitiga la agresividad del jacobinismo aclarando:

pero mi verso brota de manantial sereno;

y concluye, superando normas consabidas, patrones de moral convencional, para mirarse en lo hondo del alma:

y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Así como esta estrofa nos ha mostrado el campo ideológico, las dos siguientes van a abrirnos las puertas del recinto estético. ¿Cuál es la estética en que se mueve su poesía?

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;

Su entrada en la poesía fue de la mano del modernismo, aquel camino de libertad hacia la belleza (según Juan Ramón) que volvió los ojos a los modelos del parnasianismo francés. Esas rosas —las de Ronsard— son las que Machado dice haber cortado por mor de aquella estética nueva cuya primera sombra —o cuya primera luz— en torno a Machado no cabe negar. Sin embargo, él tenía un sentido más íntimo de la poesía que aquella fiesta sensual y colorista que era ya, en 1912, como la percalina lacia que cuelga al día siguiente. En manos de discípulos menores, aquel lujo se hace máscara triste:

ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
mas no amo los afeites de la actual cosmética,

Creo que, como han dicho ya otros comentaristas, estos versos son el despego hacia un modernismo resobado, como los siguientes lo son de la insinceridad, de las fórmulas repetidas a cabeza fría:

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.

Todos los movimientos literarios han tenido continuadores amanerados, y más

había de verlo así quien se hallaba ya distanciado, con actitud decidida, de su fuente inicial. Es la autenticidad lo que busca:

> A distinguir me paro las voces de los ecos
> y escucho solamente, entre las voces, una.

Por eso, la poesía de Machado es modernista **en principio,** y le quedan rastros formales, como estos mismos serventesios alejandrinos, y algunos símbolos, como la tarde o como la fuente, pero sabe insuflar en ellos un pensamiento más profundo, más preocupado, a la vez que se hace más realista y contempla otros temas, como el de la patria y el de las situaciones sociales de sus gentes.

En el primer libro, el poeta siente la melancolía de los atardeceres y escucha el rumor de las fuentes en los parques sombríos: gusto modernista que Machado hace personal a fuerza de autenticidad de sus sentimientos. En el segundo libro, la contemplación de las tierras de España y los problemas sociopolíticos que le preocupan lo acercan al grupo del 98, y aun en ese grupo lo convierten en figura ejemplar, en el escritor de conducta más consecuente y rigurosa. El tercer libro intensifica el sentido filosófico. Y en este punto, conviene alterar el orden de las estrofas y comentar primero la séptima, porque nos da otra clave de su obra:

> Converso con el hombre que siempre va conmigo
> —quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
> mi soliloquio es plática con este buen amigo
> que me enseñó el secreto de la filantropía.

Esa conversación consigo mismo se produjo en sus **galerías del alma,** en la primera parte de su obra; en la última parte, se produce mediante la creación de sus heterónimos.

Las galerías del alma son la consecuencia del ensimismamiento. El poeta se autoinspecciona, y deja que su nostalgia vaya creando unos sueños con los que dialogar. Sueños que no son, realmente, ni visiones oníricas ni alucinaciones, sino que responden a la intención de recrear la realidad a la medida de sus deseos. En esas galerías soñó también, a veces, la presencia de Dios, como un ansia de perfección y de amor dentro de él mismo. Esta presencia de un Dios inmanente, de un Dios alojado en la conciencia del hombre, es una veta noventaiochista que lo relaciona con Unamuno, como muy bien se ha estudiado ya.

Abel Martín —que conserva las propias iniciales del poeta—, **Juan de Mairena** —apellido tan andaluz, con la M de Machado— van a dialogar con él mismo, por las páginas del **Cancionero apócrifo** y por casi toda la obra en prosa del poeta. El poema de 1912 nos está revelando, pues, no sólo la tesitura del autor en el momento de escribirlo, sino todo el futuro de su labor.

No dejemos aún pasar esta estrofa séptima, de tan graves matices, sin poner atención en su última palabra: **filantropía.** Doble valor significante ofrece ahora, para nosotros, en el texto machadiano.

Los sentimientos filantrópicos son típicos de una corriente social que se genera, en España, durante el siglo XVIII, con las sociedades de amigos del país, y que

se continúa por el siglo XIX en su zona liberal y positivista, de la que procedía por herencia familiar el poeta. Pero esta línea heredada, que todavía no se habría despegado del todo de su matiz tutelar e ilustrado, gana vocación en el más general y amplio sentido etimológico de la palabra (**Filo,** amigo; **anthropos,** hombre, persona). Tales sentimientos de humanidad, tal defensa del hombre —digamos, empleando el título de otro poeta: Garciasol—, inspira siempre la obra de don Antonio Machado e ilumina su conducta, a lo largo de toda su vida. Filantropía, en el concepto decimonónico, viene a significar el interés por una vaga e inexistente humanidad, una suerte de abstracción. Pero Machado nos declara haber aprendido el secreto. ¿Qué secreto? No puede ser otro que el interés por el hombre real, por el ser de carne y hueso, más allá del cientifismo racionalista. Porque no nos puede importar el género humano en abstracto, si no nos importa cada uno de los hombres concretos. Frase del poeta es —por boca de Juan de Mairena— que «quien no habla a un hombre no habla al hombre; quien no habla al hombre, no habla a nadie». Otras prosas mairenianas insisten y corroboran la interpretación que acabo de dar, marcando la evolución indudable del pensamiento machadiano. He ahí, pues, la diferente carga semántica que conlleva la palabra **filantropía** en un contexto decimonónico y en el contexto del pensar y el sentir de nuestro poeta.

Volvamos a la estrofa sexta que habíamos preterido. Se inicia con una interrogación y va a abrirnos a nosotros otras interrogaciones:

> ¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
> mi verso, como deja el capitán su espada:
> famosa por la mano viril que la blandiera,
> no por el docto oficio del forjador preciada.

Don Antonio duda, porque no quiso nunca sobrevalorar la forma, en detrimento del fondo, como hubiera sido lo clásico o, al menos, lo neoclásico. Mas tampoco quiso arrebatar el verso sin la luz de la razón, en desalado romanticismo, porque ya nos había del «manantial sereno». Pero surgen de pronto tres versos que a quien hacen dudar no es al poeta, sino al lector. Parece que se expresa un deseo muy rotundo: que su verso se recuerde el día de mañana, en la historia, como algo activo y vencedor, igual que la espada del capitán y no sólo como un trabajo de labor cuidadosa, de «docto oficio». Hay una contradicción íntima —claro que ¿en qué personalidad no hay contradicciones latentes?— entre la imagen aparencial del poeta y estos versos. Don Antonio Machado, pacifista, demócrata, amigo de las gentes del trabajo, ¿prefiere la misión violenta del soldado al menester fecundo del obrero? Parece como si hubiera en los repliegues ocultos de la manera de ser de aquel hombre de profunda bondad, una secreta tendencia a la acción. Verso como espada. En el mismo libro, otro poema verá, con el deseo, resurgir una «España de la rabia y de la idea», alzándose contra la injusticia «con un hacha en la mano vengadora». Ya en sus últimos años —en su último año, para ser más exactos— le dirá a Enrique Líster que moriría contento: «si mi pluma valiera tu pistola de capitán» (2). Sin unos

(2) Me he ocupado del análisis de este soneto a Líster, escrito en 1938, en mi libro **Antonio Machado, ejemplo y lección,** Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975.

apuntes biográficos que preparó en 1913 (dados a conocer por el doctor Vega Díaz en 1965) confiesa: «de cuando en cuando siento impulsos batalladores». Todo ello nos muestra un Antonio Machado bueno, sí; pacífico y tolerante, en efecto; filántropo y liberal, sin duda, pero nada conformista ni cobarde, nada dispuesto a aceptar el mal y la injusticia sin protesta y sin lucha. Por eso, aunque su poesía tenga a veces taciturnidad de solitario y con frecuencia escepticismo; aunque sea profundamente humanística y se incline en muchas ocasiones del lado de los humildes, posee siempre vigor y entraña una creencia en la esperanza y en la libertad, conforme dice claramente en un verso del poema dedicado a Azorín.

Los dos últimos serventesios de este «Retrato» son muy hermosos. Quizá los más hermosos de los nueve que integran el poema. En el octavo:

> Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
> A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito,
> el pan que me alimenta y el lecho en donde yago

hay un latido de modesto orgullo o, si se quiere, de orgullosa modestia. No es paradoja. Don Antonio podía sentir ese noble orgullo de vivir de su propio y hermoso trabajo, sin deber nada a nadie ni recibir favores ni prebendas de los poderosos. Sentir orgullo de vivir con decoro, de ser útil a sus semejantes, a las gentes de su tiempo, a su patria y, además, regalarles una obra poética altísima, como un plus generoso de amor. Inserto en una línea intelectual y espiritual de profunda conciencia ética, esos cuatro versos responden a semejante talante casi como un trasunto de ciertos párrafos escritos por su maestro, don Francisco Giner, al exponer los propósitos de la Institución Libre de Enseñanza.

Y, por último, si todo el poema resulta revelador y hasta anticipador de su vida y su obra, los cuatro versos que le sirven de broche han venido a ser un vaticinio, una premonición que nos emociona:

> Y cuando llegue el día del último viaje
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
> me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
> casi desnudo, como los hijos de la mar.

Síntesis de una vida noble, austera y ejemplar; Antonio Machado el bueno sabe que llegará a la muerte pobre y sencillo, sin bienes de fortuna, sin oropeles ni condecoraciones superfluas sobre su humilde traje civil de profesor por institutos de provincias. Sólo con el parvo peso de su obra poética.

Mas ni ése, porque en el camino del exilio perdió su maleta con los pocos papeles que aún guardaba. Apuntes, notas, borradores... ¿Tal vez otro capítulo de su obra total? ¿Acaso poemas? ¿Nuevo cuaderno de «Los complementarios»? Otra extorsión más de aquella guerra que se llevó al poeta a morir en tierras de Francia. El 22 de febrero de 1939. Contaba sesenta y cuatro años y hacía veintisiete que había escrito este poema clave.

En el centenario de Machado

Domingo Ynduráin

A la vista de cómo están las cosas, escribir sobre Machado (Antonio) no deja de presentar dificultades. Dificultades que, en definitiva, podrían ser prueba de la vigencia y popularidad alcanzada por su obra. Sin embargo, la popularidad me parece absolutamente ficticia y superficial; creo que, en general, la difusión de la obra machadiana se ha realizado de manera parcial (parcial con respecto a la totalidad), lo que, a mi entender, ha venido a desvirtuar tanto los sentidos como la comprensión de dicha obra: Machado es uno de esos escritores cuyas poesías no se pueden leer fuera de contexto, ya que en cualquiera de ellas aparecen palabras, pensamientos, frases que, aun sin ser el centro o tema principal de la composición, conectan con otras poesías donde han recibido, o recibirán, un tratamiento y un desarrollo específico que las ha cargado de un valor simbólico del que no es posible prescindir. De esta manera, la obra de Machado constituye una auténtica red de relaciones y contactos: se producen conexiones entre las partes y el todo, unas veces como choque o contraste y otras como transferencia o intensificación. Así, la poesía machadiana aparece como un constante chisporroteo de temas y motivos en el que, para el sentido poético final, es imposible aislar los hilos que constituyen la trama o separarlos del sistema en el que reside su fuerza.

Salvo contadísimas excepciones, las antologías no suelen reconstruir (dentro de lo posible) el sistema, la estructura. Por el contrario, parece como si los antologizadores (y me refiero a antologías vivenciales, de uso personal) se empeñaran en desmembrar, en destruir el coherente discurso de don Antonio. La consecuencia es que su obra ha sido descuartizada para seleccionar y utilizar parcialmente los despojos: unos aprovechan únicamente los temas castellanistas históricos de **Campos de Castilla,** conectándolos con la problemática religiosa para conseguir el efecto de una obra preocupada por las tradicionales esencias nacionales. Otros acuden a los textos críticos o satíricos, en busca de una imagen revolucionaria donde no hay más que una actitud moral y civil. Entre uno y otro extremo se deja quizá lo mejor. Y el resultado real de estas bárbaras autopsias es la obtención de unas reliquias momificadas que se venden como si en ellas residiera todavía algo de las virtudes que poseía el cuerpo vivo y completo.

* * *

Todos estamos de acuerdo en que uno de los aspectos fundamentales en la obra de Machado es el paso del tiempo. Quizá habría que señalar que no se trata de un tiempo abstracto, más o menos ideal y desligado de la realidad vivida; aquí, en Ma-

chado, el paso del tiempo supone y se expresa por medio del movimiento, del cambio en las cosas y en las personas, empezando por la del poeta mismo. El cambio como hecho en sí, lo mismo que el carácter de la evolución y el final a que llega, me parece imprescindible para comprender el sentido de la obra de Antonio Machado.

Los primeros temas de **Soledades, Galerías**... concuerdan con la imaginería modernista y se sirven de ella para expresar el mundo íntimo del poeta. En esta primera época, alrededor de 1902, aparecen visiones míticas y hermosas fantasías envueltas en un halo de irrealismo mágico. Machado se dedica a soñar, interpretando la realidad mediante formulaciones simbólicas subjetivas; estos símbolos conservan de alguna manera la conexión con la realidad material y común que les sirve de soporte, esto es, no son absolutamente arbitrarios aunque aparezcan transformados y embellecidos por la actividad onírica. Así, idealiza el tiempo pasado: «Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado / del ayer. ¡Cuán bello era!», de forma que los «lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo».

En el mismo sentido, la juventud o la niñez pueden aparecer en un ambiente de leyenda: «El hada más joven / me llevó en sus brazos / a la alegre fiesta / que en la plaza ardía», es un hada que en otro sitio va «hilando de los sueños los sutiles / copos».

Frente al pasado, el presente, la realidad objetiva exterior, no merece la pena y el caminante que es don Antonio no atiende a ella, desprecia el agua del mesón o la guitarra y no corta las flores del camino; no lo hace porque piensa que en el camino de sus sueños va a encontrar «más allá la alegre canción de un alba pura», cuando alcance las «quimeras rosadas que hacen camino lejos...» Su actitud, ahora, es permanecer dentro de sí mismo, aislado del exterior, atento a descubrir la belleza que guarda en las galerías y espejos de su alma, entre espejos y cristales de ensueño. Y espera que en esa actitud contemplativa aparezca, le venga el sentimiento, sin abandonar su estatismo, simplemente abriéndose a él, no actuando, sino haciéndose receptivo: «Abre el balcón. La hora / de una ilusión se acerca»; «Al sol del oriente abrí mi ventana... Abril sonreía. Yo abrí las ventanas / de mi casa al viento». La ilusión debe llegar; el poeta no la ha visto, pero lo sabe: sabe o cree saber que «tras la tenue cortina de la alcoba / está el jardín envuelto en luz dorada».

Pero la ilusión no llega y Machado, en su autoanálisis, empieza a preguntarse por la realidad de sus sueños y de sus esperanzas, pues es el caso que incluso en los momentos de mayor idealización mitificadora hay siempre un rasgo, un dato que parece representar el carácter artificial, creado, del mundo descrito: **quimeras, hadas**..., esto es, **sueños.** Nuestro aprendiz de poeta inventa en los laberintos donde el cristal crea los sueños y llega a la conclusión de que, efectivamente, son sueños: ninguna primavera se acerca, el viento de abril no entra en su alcoba y el jardín envuelto en luz dorada es, como todo lo demás, una creación de los cristales de sus sueños, su actitud no era receptiva, esperanzada, sino creadora... de fantasías y quimeras rosadas.

La juventud no fue hermosa ni sentimental: «sin placer y sin fortuna / pasó como una quimera / mi juventud...»; el camino no lleva a ninguna parte: «el sol murió... ¿Qué buscas / poeta, en el ocaso?» Y la realidad es triste, triste porque

está solo y porque no ha vivido, es la primera vez que ve florecer la primavera. Si advierte que la niñez es monotonía y hastío, también se da cuenta ahora de la causa real de placidez y luminosidad que conserva su recuerdo: «Sí, yo era niño y tú mi compañera», donde el **tú** ha sustituido a las hadas y quimeras. Es la compañía del **tú**, del otro, lo que debe recuperar hoy que se encuentra «como / el niño que en la noche de una fiesta / se pierde entre el gentío / y el aire polvoriento y las candelas / chispeantes, atónito, y asombra / su corazón de música y de pena». Ya no hay hadas que le lleven en sueños.

La tristeza se produce tanto por la soledad actual como por el acceso a la consciencia: ha perdido la capacidad de fabricar sueños y de creer en ellos

Ay del pobre ruiseñor
si en una noche serena
se cura del mal de amor
que llora y canta sin pena.

A partir de este momento (1907), Machado no se encuentra ya en el interior de su alcoba, de su jardín, de sus galerías; ahora sale al exterior en busca una ilusión; pero el exterior es un laberinto de calles y callejas o se encuentra en la plaza, solo, mirando desde fuera, a los otros que, tras sus cristales, parecen borrosas calaveras, quizá como él estaba antes.

La toma de conciencia, la conquista de la lucidez, no supone una ruptura con el pasado, el hombre es también su historia; por ello se dice a sí mismo: «y podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos».

A partir de este momento, Machado sustituye el espejo donde se miraba como un narciso por la contemplación y la preocupación por el otro, por el tú esencial, al que contempla como si fuera un espejo en cuanto reproduce la humanidad del observador y quizá su misma historia. Y si no puede fabricar la materia de los sueños, procurará utilizarla en beneficio de los demás: aunque no sea capaz de fabricar el barro, hará una copa para que beba su hermano. Es ésta la época final en la que renuncia a las grandes invenciones mistificadoras, a las grandes creaciones y se limita a la mayor de ellas, la de educar mediante Juan de Mairena, a que los jóvenes sean ellos mismos, sin máscaras ni disfraces. Trata de salvarles del enemigo espejo, del cristal que separa y no une.

Cifra y resumen del proceso que va del sueño al trabajo, del interés propio al ajeno, y que no se realiza sin dolor ni graves pérdidas (una de esas pérdidas es su mejor poesía), podría ser esta bellísima composición de 1907:

Leyendo un claro día
mis bien amados versos
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,

y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, turbio
y mago sol envuelto.
En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.
Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho
que pasa... y sonreímos,
y a laborar volvemos.

Notas marginales a tres versos de Antonio Machado

Rafael Martínez Nadal

1 - Fue esta misma tarde de verano

Soledades VI, v. 26

Lo que fue es y seguirá siendo. Lo único que varía es el punto de mira del observador, del que se va con el tiempo. Para lo que queda —monotonía de fuente, de vida que fluye— todo es un constante girar la rueda de la existencia, girar tan rápido que primavera, «ensueño lejano», «fruta bermeja», «delirios de amores», ocurren al mismo tiempo que otoño, hojas muertas y desengaños. «*Tedium vitae*». Schopenhauer y Nietzsche más que Bergson.

Aquel verso, y las consideraciones que sugiere nos parecen diferenciar el parque de ese poema de otros parques y jardines del poeta, dar a la composición un contenido más hondo y polivalente que el de otra forma de tratar los temas del tiempo y de la monotonía del vivir, tan bien estudiados, entre otros, por Clavería, Sánchez Barbudo, Gullón, Serrano Poncela y Zubiría. Transformados o no por el recuerdo, con mayor o menor valor simbólico, los jardines y parques machadianos son todos identificables; por ellos paseó el poeta su alegría infantil o su juventud dorada. No el parque de ese poema VI del libro *Soledades.*

Estamos en un jardín desrealizado, sin luz precisa; mejor, con la incolora luz de un sueño. («Una clara tarde, triste y soñolienta...») Jardín cerrado, rodeado de altos muros por donde asoma la piedra «negra y polvorienta». Parque abandonado, sí, pero propiedad del poeta («Rechinó en la vieja cancela mi llave»). ¿Parque de infancia y juventud perdidas? ¿Parque-arquetipo? ¿Paraíso perdido?

En el centro del jardín está la fuente que con el poeta dialoga. Se diría a primera vista, diálogo franciscano: «¿Te recuerda, hermano, un sueño lejano mi canto presente?» Aunque sin poderlo precisar, el poeta sabe que la copla que la fuente canta «es lejana», con lejanía de vago recuerdo. Tradición bíblica y tradición platónica —tan familiares en Machado (1)— rondan esos recuerdos. Por un momento, el poeta

(1) "Cuando nos vimos no hicimos sino recordarnos. A mí me consuela pensar esto, que es lo platónico." Machado en carta a Guiomar.

cree entrever «ensueños lejanos», la fuente, y junto a la fuente el árbol, y el fruto maduro que de la rama pendía.

En un primer plano lo que el poeta busca y pide a la fuente es lo que pedía y buscaba el nórdico Hans, el hombre que perdió la melodía, su «alegre leyenda olvidada». Vano empeño. La fuente que empezó el diálogo insinuadora se torna acerba:

yo no sé leyendas de antigua alegría
sino historias viejas de melancolía

En un nivel más elevado, se diría que lo que el poeta busca al acercar sus labios a «la linfa serena» es calmar aquella sed de conocimiento que atormenta al hombre desde su caída. Y la fuente contesta como la de cuatro chorros habría contestado a Adán si, después de la desobediencia bíblica, al paraíso hubiera podido tornar:

La sed que ahora tienen entonces tenían.
Dijeron tu pena tus labios que ardían

2- ¿Eres la sed o el agua en mi camino?

Del camino. X, v. 7

Sed, agua, camino. Tres temas, tres obsesiones del poeta. La pregunta adquiere un valor que trasciende el simbolismo del poema. Sin obtener respuesta, el poeta se ha dirigido a su «virgen esquiva y compañera». ¿Encuesta sobre razón de amor? ¿Amor que en amor se mira? ¿Reflejada estrella? ¿Rayo de luna? Verso y poema —aquél muy superior a éste— encierran armónicos becquerianos. ¿Es amor fuego que abrasa o agua que el ardor apaga? ¿Incita o calma? ¿Está dentro o fuera? «¿Tensión erótica, impulso hacia lo 'otro' inasequible?», que dijo Abel Martín?

Una segunda lectura nos advierte que la pregunta clave se mueve, al mismo tiempo, en otro plano. Esa «virgen esquiva y compañera», que con el poeta irá, «mientras proyecte sombra mi cuerpo y quede a mi sandalia arena», puede no ser mujer real, sino la Dulcinea que acompaña y alienta a todo verdadero caminante en su camino. Amor. Ideal. Gloria. ¿Dónde está la sed y cuál es el agua en el camino?

Detrás de la pregunta del poeta, Unamuno sonríe.

3- Hoy que es espalda el lomo de tu fiera

«Soneto al gran cero» (De un *Cancionero apócrifo*), v. 11

Hombre y bestia. Espalda y lomo. Vertical y horizontal. Tiempo en constante devenir, que es pasar, y ansia de eternidad, aspiración a lo divino que desemboca en la nada, «cero integral» del poema. Pocos endecasílabos tan ricos en sugerencias, ninguno de mayor simplicidad geométrica: dos líneas que se cruzan sin posible separación. Grave-

dad y hondura en una composición no exenta «de énfasis», que dijo su autor. Tampoco libre de fáciles antítesis y de barroquismos que la sorna andaluza aligera:

Cuando el Ser que se es hizo la nada
y descansó, que bien lo merecía...

El verso que comentamos encierra el meollo de todo el soneto. Sólo cuando la fiera se hace bípeda, surgen las primeras cosmogonías cuya evolución llevará a la idea de un Dios que, al crearlo todo, hizo brotar el concepto de la nada. (Irónico *¡Fiat Umbra!* del segundo cuarteto.) El frío que en el corazón del hombre, consciente de la soledad de su destino, pone la presencia del gran cero, sólo podrá vencerse, nos dice Abel Martín, mirándolo cara a cara, erguidos cuerpo y cabeza, única diferencia entre hombre y bruto.

El verso nos parece también epítome de una idea —idea y actitud— persistente en el poeta: el hombre deberá sostener una lucha eterna con la fiera que todavía lleva dentro. Bestia más feroz que las que en la selva viven. Su «territorio» abarca extensas regiones por donde merodean ambiciones, luchas cainitas, intolerancias políticas y religiosas. Sólo recordando constantemente que el lomo es ya espalda podrá el hombre aspirar a ser, «en el buen sentido de la palabra, bueno». Pero ¿y luego? Tras el tránsito, ¿qué? ¿Qué ofrece Abel Martín al hambre de inmortalidad de tantos de sus compatriotas? El estoico, escueto consejo de los dos últimos versos del soneto:

Brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

Sed o agua, espalda o lomo, fue o es. Tres dicotomías. Tres todos. Antítesis de hombre hecho a dialogar consigo mismo. ¿Conseguiría hablar a Dios un día? El final del «Soneto al gran cero» no parece abrir puertas a la esperanza.

Releyendo la obra machadiana, el *diálogo* del poeta nos parece tomar a veces un marcado sesgo didáctico, en otros creemos percibir cierto barroquismo en los aforismos, algunas concesiones a lo obvio; pero en sus mejores momentos —y esos momentos son los únicos que dan la medida de hombres y artistas— Machado alcanza esas alturas difícilmente asequibles de que tanto nos han hablado sus exegetas. Su verso parece entonces colmar los requisitos de toda poesía duradera: entronque con una vieja tradición cultural y capacidad de despertar en lector u oyente múltiples resonancias. Todo lo apuntado en estas breves notas, todo lo ya discutido en numerosos estudios dedicados al poeta, no podrán ajar la frescura o agotar la riqueza que ocultan versos como los que hemos intentado destacar.

Antonio Machado, el antihidalgo

José A. Benito Lobo

Pocas veces una teoría poética ha surgido de forma tan consciente y tan nítida. Por su esencia misma, la poesía tiende más a ser expresión momentánea de una tensión emotiva que cristalización precisa de una reflexión honda y serena sobre el espíritu del hombre y el tiempo. Enmarcada por dos corrientes de poesía esteticista —Modernismo y generación del 27—, la obra de Antonio Machado nace y crece deliberadamente como una búsqueda del alma española, en un proceso que implica una doble polarización: de lo «accidental histórico» a lo «esencial eterno».

Hay una frase fundamental en su teoría poética: La poesía es «palabra en el tiempo»; es decir, conciencia histórica, inserción en una realidad concreta. Porque el tiempo no es concebido tanto como abstracción filosófica, que como historia, sucesión de hechos, de conductas objeto de su meditación. Es eje que articula el «pasado efímero» y el «mañana efímero», los dos fantasmas que retardan el «nuevo florecer de España».

Pero esta concepción de la poesía como «palabra en el tiempo» no es un punto de partida, sino un logro del poeta maduro. Ello explica que sea en **Campos de Castilla,** más que en cualquier otro libro anterior, donde Machado se entregue a la tarea de desvelar el sistema de actos y creencias que alienta el vivir del hombre ibero. Hombre y paisaje, unidos indisolublemente, reflejo éste de la paramera espiritual de aquél.

Esta búsqueda del hombre implica en Machado una indagación sobre el «pasado de la raza». Y es que la vida espiritual también tiene una historia: «El vacuo ayer dará un mañana huero». Sin duda este hombre «de espíritu burlón y de alma quieta» es una pervivencia del pasado, una consecuencia de la actitud del hidalgo ante la vida.

Por razones obvias, el hidalgo ha sido un personaje especialmente tratado en nuestra literatura. Su proliferación en la España del Siglo de Oro, sociedad de castas e Inquisición, motiva su aparición en la novela de la época. «Puro gesto espectral» —como le llama Américo Castro—, fachada ambulante, camina, sobreviviendo a ironías y ternuras, por las páginas del **Lazarillo,** del **Quijote,** de **Misericordia.** Inmutable ante la adversidad, mantiene un gesto inalterable, única forma de permanecer íntegro en la opinión de los demás: «No adviertes, angustiado de ti, y malaventurado de mí —dice D. Quijote a Sancho—, que si ven que tú eres un grosero villano, o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra?»

Esta motivación externa de la conducta lleva al hidalgo a un doble anquilosamiento: incapaz de entregarse a una actividad espiritual o científica productiva, desdeña el trabajo físico por considerarlo indigno. A tal punto habían llegado las cosas que fue Carlos III quien, en pleno siglo XVIII, se vio obligado a dictar una pragmática, realzando la dignidad del trabajo.

Es en esta realidad donde incide parte de la poesía de Antonio Machado. Educado en la Institución Libre de Enseñanza, hereda de ella una preocupación revisionista, que los compañeros de generación y el incierto destino de España no hacen más que potenciar. No es casual que en el «Elogio» que dedica a don Francisco Giner de los Ríos, con motivo de su muerte, le llame «hermano... / del sol de los talleres». Sólo así llega Machado a percibir con tanta claridad cómo, entre las fisuras de este pasado y este mañana «efímeros», surge, como única esperanza de regeneración, la otra España, «la España del cincel y de la maza... / ... la España de la rabia y de la idea».

Pero no es su poesía el único modo con que Machado combate el «hidalguismo»; él mismo, como figura, con ese desaliño natural, tan característico, ajeno a toda afectación, es el prototipo perfecto de antihidalgo.

Sumergirse en la poesía de Antonio Machado supone conectar de alguna manera con lo mejor y lo peor de la colectividad en que estamos inmersos. Vivimos aún dentro de ese mañana que, quizá con excesiva esperanza, calificó de efímero. Sin duda estas formas de vida, estos gestos, estas actitudes perviven aún entre nosotros, son fácilmente detectables en nuestras vidas. Y no es otra la causa de que la poesía de Antonio Machado permanezca viva y fértil, de que conserve aún toda su fuerza purificadora. Indudable fuerza, que le nace, más allá de los logros expresivos, de su temporalidad consciente. Ahí está, para ratificarlo, el lema de Mairena: «A la ética por la estética».

Una de las últimas fotografías de Antonio Machado (1939)

Antonio Machado, crítico de poetas

Aurora de Albornoz

En torno al Machado crítico de poetas —o mejor, de algunos libros de algunos poetas— girarán estas breves consideraciones. Sólo de paso me referiré al crítico y teórico de poesía.

El pensamiento de Antonio Machado en torno a la poesía —es decir, su importante poética— se recoge, en parte, en el libro **Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo** (1936). En parte —también— en **El «arte poética» de Juan de Mairena,** y **La metafísica de Juan de Mairena,** páginas en prosa, incluidas en las ediciones de **Poesías completas,** a partir de 1928. Pero no sólo es el personaje apócrifo quien expresa sus ideas sobre poesía: Antonio Machado —sin su intermediario Mairena— había esbozado y, a veces, desarrollado extensamente muchos temas que Mairena explicará, corregirá o ampliará más tarde. La poética de Machado está recogida ya a través de artículos, o bien, en notas y comentarios no publicados por él (1).

Ahora intentaré aproximarme sólo al Machado que hizo crítica de otros poetas. Al teórico me referí, con relativa extensión, en otro lugar (2).

Anotaré, para comenzar, que Machado no se limitó a hacer crítica de poesía y poetas. Escribió mucho, también, sobre teatro y novela. Escribió, igualmente, importantes artículos sobre libros de ensayo: de Unamuno se ocupó varias veces: dos de ellas, a través de artículos extensos; sobre Ortega y Gasset publicó un estudio importante. Y también se refirió, en más de una ocasión, a la labor del crítico de literatura, señalando su función, o analizando las virtudes y defectos de la crítica en nuestro país.

Por diversas razones, me parecen muy significativos del «Machado, crítico de poetas» los siguientes artículos, que elijo ahora como puntos básicos de referencia: **«Arias tristes», de Juan Ramón Jiménez,** publicado en 1904, muy poco después de la aparición del primer libro importante de Juan Ramón, en 1903; **Gerardo Diego, poeta creacionista,** publicado en 1922; **Reflexiones sobre la lírica** —1925—, extenso trabajo que gira en torno al libro **Colección,** de José Moreno Villa, y, finalmente, **Esencias. Poesía de Pilar de Valderrama** (3). Un estudio más amplio que el que cabe en estas páginas, tendría que incluir una serie de «prólogos» a libros de algunos poetas; tendría que incluir, igualmente, dos breves artículos de los últimos

(1) Creo que lo más significativo del Machado teórico y crítico de la literatura, está recogido hoy en: **Antonio Machado. Antología de su prosa.** Vol. II: **Literatura y arte.** (Ed. "Cuadernos para el Diálogo". Estudio preliminar, selección y notas de Aurora de Albornoz.)

(2) Véase: **Notas preliminares,** en Opus. cit.

(3) Recogidos todos en Opus. cit.

años: uno, el titulado **España renaciente,** sobre el libro **El hombre y el trabajo,** de Arturo Serrano Plaja; otro, el magnífico comentario a tres sonetos de José Bergamín, publicados en «Hora de España». Quizá sería también inevitable referirse a la extensa nota —no publicada en vida de don Antonio— en torno a dos libros de Huidobro: **Sobre las imágenes en la lírica: Al margen de Vicente Huidobro.** Recogido en **Los complementarios.** Finalmente, aun en estas páginas que quieren ceñirse a cuatro artículos, no será posible prescindir del todo de la crítica a la poesía del barroco, recogido en **El «arte poética», de Juan de Mairena.**

Mas los artículos objeto de mi atención en este momento, creo que son suficientemente representativos del modo machadiano de hacer crítica. Y, para comenzar, me parece preciso apuntar esto: lo que el crítico destaca en las obras hacia las cuales dirige su mirada son, en primer término, sus valores positivos, aunque nunca deje de señalar aquello que, a su juicio, puede significar una debilidad superable, o una concesión a una determinada moda. En términos generales, podemos afirmar que es Machado un crítico benévolo: lo es por convicción. En **Juan de Mairena** leemos estas palabras, reveladoras de su actitud: «Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística sed benévolos. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en vuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza». Más tarde, en uno de los artículos de «Mairena» recogidos en «Hora de España», reafirma su posición: «En general yo os aconsejo que nunca os arrepintáis de los elogios sinceros que prodigáis a la obra de vuestro vecino; porque ello es señal de que algo bueno habéis visto en ella. Y por muy pequeño que sea el acierto objetivo de esos elogios, siempre estaréis con ellos más cerca de la verdadera crítica que si pretendéis definir una obra por sus faltas y defectos, es decir, por todo aquello de que la obra carece». Si aceptamos sus palabras, los elogios que Machado prodiga a los poetas sobre los cuales enfoca su atención, son sinceros y muestran que algo positivo ha hallado en sus obras. Creo que aún podríamos ir un poco más lejos y llegar a la conclusión de que sólo hizo y publicó crítica sobre aquellas obras en las que encontró algo positivo y valioso. Debo advertir que en la crítica que no publicó, podemos adivinar la presencia de un crítico no tan benévolo. Así lo vemos en mucho de lo que guardaba en el cuaderno «Los complementarios», o en otros borradores. Subrayemos, sin embargo, que esos borradores eran, con frecuencia, primeras impresiones sobre lecturas, o primeras redacciones de algunos textos que pensaba, en algún momento, corregir (4).

Según podemos deducir de la lectura de los trabajos que tomo aquí como puntos básicos de referencia, Machado parece proponerse, en primer término, hacer que su crítica sea, ante todo, una guía de lectura; una introducción a lo que él considera esencial en las obras que examina. Por ello, su expresión será siempre clara, sencilla, asequible a cualquier lector.

Muy característico de la manera machadiana de hacer crítica es el mezclar constantemente sus juicios en torno a la obra examinada, con su propia visión de la poesía; con su «poética». Se observa ya en el artículo sobre **Arias tristes;** mucho más en **Gerardo Diego, poeta creacionista** y en **Esencias. Poesía de Pilar de Val-**

---

(4) Véase: **Los Complementarios. (Taurus",** Ed. de Domingo Ynduráin.)

derrama. Es más patente aún en **Reflexiones sobre la lírica,** que, en realidad, es un estudio profundo sobre poesía, aunque, al mismo tiempo, sepa el crítico ver y destacar lo —a su juicio— más significativo de la lírica de Moreno Villa. En este último estudio, Machado expresa lo que, en su opinión **no es** poesía, para llegar a definir lo que la poesía **es.** Y en este punto recordamos, inevitablemente, **El «arte poética» de Juan de Mairena,** donde llega a una definición de poesía —a su propia definición— partiendo de una crítica —negativa— a la poesía del barroco.

Machado es, desde luego, un crítico subjetivo. Ello hace que valore la obra de otros poetas de acuerdo con criterios personales. En su deseo de hallar lo que de bueno puede haber en una obra ajena, con frecuencia busca en las obras de los otros los valores que él considera fundamentales; los que concuerdan con su propia poética. Por ello, no puede extrañarnos que el poeta-crítico, que se definió como «intimista», siempre busque en los otros esa nota «íntima». Así, ya en el artículo sobre Juan Ramón Jiménez, señala, en primer término, lo que de hondo, de personal, halla en **Arias tristes,** e invita al poeta a profundizar, a ir más lejos por ese camino: «Una poesía que aspire a conmover a todos —escribe— ha de ser muy íntima. Lo más hondo es lo más universal». Claro está que para Machado lo «íntimo», lo «personal», no significa jamás una actitud narcisista, de la que piensa que todo poeta tiene que huir.

En la poética de Machado, lo íntimo se asocia siempre a «lo cordial». Más de una vez definió la poesía como «cosa cordial». La poesía «cordial» se contrapone, en su poética, a la poesía «intelectual», que no puede ser poesía porque «el intelecto no canta»; no es ésa su función. La nota cordial es —según el crítico Machado— una de las virtudes de las **esencias** de Pilar Valderrama; esencias que son, «más que visiones del intelecto, evidencias del corazón».

Toda poesía «cordial» es, necesariamente, «emotiva». Brota del corazón, víscera que la cultura occidental suele relacionar con el sentimiento, con la emoción. Brota del corazón del poeta, y transmite sentimiento, emoción, al corazón de los otros. Recordemos, de paso, que la comunicación emotiva, cordial, es para Machado elemento imprescindible en toda poesía que de verdad lo sea. En el artículo sobre **Esencias,** señala, entre las virtudes del libro, la presencia de imágenes «con valor más emotivo que sensorial». En ocasiones anteriores había ya rechazado la imagen meramente decorativa —«barata bisutería», suele llamarle—; la imagen que no brota de la emoción pura. Ello —repetido en muchos escritos en prosa— está magistralmente condensado en estos tres versos:

> Toda la imaginería
> que no ha brotado del río,
> barata bisutería.

La emoción es, precisamente, la nota positiva que Machado aprecia, en primer término, en el «creacionista» Gerardo Diego. El crítico lo expresa en estas palabras: «Mas en el libro **Imagen,** de Gerardo Diego, donde acaso sobran imágenes, no falta emoción, alma, energía poética».

La «intuición», «lo intuitivo» o el «elemento intuitivo», es, para Machado, fundamental en poesía: algo así como la primera iluminación, sin la cual el poema es

imposible. A «lo intuitivo» —que, con frecuencia, suele identificar con «lo vital», o, con la vida; que asocia con «lo emotivo», muchas veces— a lo intuitivo —decía— contrapone «lo conceptual», identificable con «lo lógico». La poesía tiene que partir de intuiciones; nunca de conceptos. Es, precisamente, la «gran pobreza de intuición» la primera crítica que Juan de Mairena hace a la poesía del barroco. Pero antes de desarrollar esta crítica —puesta en palabras del profesor apócrifo en **El «arte poética» de Juan de Mairena**—, Machado había visto como cualidad positiva del libro de Moreno Villa que, a pesar de que el poeta malagueño comience su **Colección** con un poema conceptual, pronto, ya en el segundo poema, la intuición domina sobre el concepto.

Al llegar a este punto, creo preciso advertir, sin embargo, que el teórico Machado no rechaza jamás la necesidad de una dosis razonable de elementos lógicos en todo poema. En **Reflexiones sobre la lírica,** lo resume en estas palabras: «No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica».

Ya es casi un lugar común recordar la clásica definición machadiana de poesía como: «Palabra en el tiempo». Definición que hallamos en el poema-poética **De mi cartera,** último de **Nuevas canciones.** La encontramos, también, en otros lugares, ya expresada en la misma forma, o con variantes. Variantes que pueden ser —entre otras—; «La poesía es palabra esencial en el tiempo»; o: «La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, con su tiempo». No quisiera detenerme ahora a analizar todo el contenido profundo de esta definición, que suele interpretarse en la forma más directa —es decir: diálogo del hombre con su tiempo **histórico**—, mas sí señalar que, tanto en la poesía de Moreno Villa, como en la de Pilar de Valderrama, ve, destaca y elogia Machado el «acento temporal» (5).

Aunque el poeta-crítico proyecte mucho de su personal visión de la poesía al leer y meditar sobre la poesía ajena, no por ello pierde de vista las peculiaridades de las obras analizadas, en las cuales —y de acuerdo con su idea de la labor del crítico— suele señalar virtudes, aunque, de vez en cuando, también vea algún posible defecto o, más bien, riesgo. Así, en su artículo sobre **Arias tristes,** tímidamente le da a Juan Ramón algunos consejos y señala, con toda claridad, un posible riesgo que ve tanto en el libro del poeta de Moguer, como en su propia poesía de aquellos años: «De todos los cargos que se han hecho a la juventud soñadora, en cuyas filas aunque indigno milito, yo no recojo más que dos. Se nos ha llamado egoístas y soñolientos. Sobre esto he meditado mucho y siempre me he dicho: si tuvieran razón los que tal afirman, debiéramos confesarlo y corregirnos. Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos, en la vida militante? Acaso, entonces, echáramos de menos en nuestros sueños muchas imágenes, y tal vez entonces comprendiéramos que éstas eran los fantasmas de nuestro egoísmo, quizá de nuestros remordimientos. Lejos de mi ánimo el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan Ramón Jiménez esta labor de autoinspección».

---

(5) Del tema me he ocupado con bastante amplitud en las **Notas preliminares** a Opus. cit.

En **Gerardo Diego, poeta creacionista,** expresa Machado una firme creencia en el talento —o, mejor: en el «alma» o «energía poética»—del joven lírico. Y una desconfianza bastante patente en el «creacionismo», que acepta sólo en cuanto que significa una ruptura con la poesía anterior —simbolismo llevado a sus extremos últimos— y, por tanto, como posible comienzo de un camino «hacia la poesía integral, totalmente humana, expresable en román paladino y que fue, en todo tiempo, la poesía de los poetas». Por otro lado, recordemos que en dos ocasiones antes de ésta, había hecho don Antonio advertencias a Gerardo Diego, bastante próximas a las que hallamos en el artículo. La primera, en una carta personal: «a mi vuelta de Madrid, me encuentro en Segovia, con su amable carta y su obra **El romancero de la novia,** que leí anoche y hoy vuelvo a leer con deleite. Libro de adolescencia le llama usted, y yo diría, sencillamente, libro de poeta. Dudo que en sus nuevos moldes «creacionistas» haga usted nada tan puro, tan claro, de una emoción tan viva». Y en una breve nota sobre **El romancero de la novia** —nota que podemos considerar complementaria del artículo **Gerardo Diego, poeta creacionista**—, escribe: «Mas el poeta no quiere que se hable de esta obra, ni que se citen los versos que contiene. Respetemos su voluntad, puesto que todo pudor es sagrado. Yo, sin embargo, me hubiera atrevido a aconsejarle que siguiera el camino de su corazón mejor que el de la nueva lírica, a no pensar que apenas si hay consejo que no descamine y desoriente».

En **Reflexiones sobre la lírica,** señala en Moreno Villa una posible tendencia hacia lo conceptual. Mas el poeta de **Colección** se salva de ello, logrando un equilibrio «entre lo intuitivo y lo conceptual».

Por último —y no menos importante—preciso es señalar una serie de aciertos de Machado al trazar algunos rasgos, típicos de un determinado poeta, o de un determinado período de la obra de un poeta. En este sentido, es notabilísima —ya desde el primer párrafo— su descripción del libro de Juan Ramón Jiménez, que es, además, una clara caracterización del Juan Ramón de la primera época: «Leyendo el hermoso libro de Juan Ramón Jiménez, que él titula **Arias tristes,** pienso que su mayor encanto acaso estriba en que no es triste; figuraos, lectores, una serie de paisajes otoñales, donde abunda la indecisión crepuscular aún en las horas de pleno sol, un jardín nocturno poblado de quimeras blancas y algunas vagas impresiones puestas en perspectiva de recuerdo. Una tenue bruma de soñolencia envuelve muchas cosas soñadas, y un soplo de primavera latente y constante las anima. ¡Bello libro de juventud en sueños!»

Quizá el artículo largo más elogioso que el crítico Machado haya escrito sobre un poeta sea el dedicado al libro de Pilar de Valderrama. La razón me parece obvia: en su poesía halla muchísimos de los rasgos que él consideró, desde siempre, fundamentales: intimismo, cordialidad, emoción, etc. Ya al comienzo, afirma, en forma muy subjetiva: «Obra sincera y algo extemporánea, quiero decir, un poco al margen de la moda literata, como nacida en clima psíquico que no es precisamente el de nuestra lírica al uso. Obra muy de mi gusto —lo confieso, aunque se me tache de rezagado— por un cúmulo de motivos, que a mí me parecen otras tantas razones».

Si el artículo, en su conjunto, puede pecar un poco de subjetivo —debido a ese cúmulo de motivos que el crítico considera «razones»— hay, sin embargo, con-

sideraciones muy objetivas y muy valiosas. Por ejemplo, las páginas que dedica a la lírica femenina y al papel de la mujer en el momento actual del arte»: recordemos que estamos en época de experimentaciones de todo tipo. La poesía femenina —cree Machado— está lejos del arte como juego; está lejos, igualmente, de un arte que pretenda ser puramente intelectual. Ello es así porque: «La mujer, gran enemiga de toda actividad superflua, rara vez juega, frivolidad es contrapunto a la excesiva seriedad de su vida, y sus ficciones mismas están siempre al servicio de verdades vitales». Por otra parte, añade:«Creo, además, que la mujer no contribuye, en proporción alarmante, a la planificación de la psique por abusivo predominio del intelecto». Estemos o no de acuerdo con las razones que da don Antonio para defender y esperar mucho de la poesía creada por mujeres; estemos o no de acuerdo con la idea misma de establecer diferencias entre la obra creada por la persona-hombre o por la persona-mujer, el hecho de plantearse con seriedad el problema, ya es digno de tomarse en consideración.

En suma —y para terminar— creo que podemos llegar a la conclusión de que la labor crítica de Antonio Machado —vista aquí en una parcela limitadísima— constituye un aspecto significativo de su obra total; aspecto, además, muy poco explorado todavía.

Coincidencias entre Antonio Machado y Robert L. Frost

Justina Ruiz de Conde

Acababa yo de conocer a Frost cuando, hablando de Antonio Machado, me sorprendí al descubrir que la vida de los dos tenía cierto parecido, que vagamente coincidían también en algunos rasgos de carácter y que las semejanzas se podían ampliar sin gran dificultad a sus gustos y predilecciones, entre los cuales destacaba en forma notabilísima su amorosa exaltación de una tierra que hasta ellos había sido postergada como paisaje. Hice una lista de lo que aproximaba en estos sentidos a **F.** y a **M.** y en ella anoté los comentarios que me parecieron más pertinentes de entre los que se me ocurrieron. Los presento aquí ahora sólo en reducida parte reservándome la totalidad para un libro del que van ya escritas demasiadas páginas. Las de hoy tratan de la vida de **F.** y de la de **M.**

Sí, sus vidas tuvieron mucho de paralelas, y sus obras también. Ahora que, aunque sean semejanzas de vida la base de este ensayo, quedarán sin contestación las preguntas más acuciantes y, en realidad, sin planteamiento. Hay que atenerse simplemente a lo que pasó, sin especular sobre lo que podía haber pasado y que no sabemos.

Se asemejan, en efecto, las vidas de los dos poetas. Les ocurren cosas parecidas. Nacen casi a un mismo tiempo. Proceden de idéntico nivel social y económico, de ideología política similar. Son hijos de profesor. Mudan bruscamente de residencia en temprana edad (del lugar donde nacieron a otro muy distinto de clima, tradición y cultura). Se quedan huérfanos de padre antes de tiempo. Viven largos años con la madre. La tuberculosis les afecta la vida: causa la muerte de un ser querido, queda como un fantasma amenazador después. Son catedráticos de literatura. Y en cuanto a formación intelectual, son los dos autodidactas más que estudiantes universitarios.

Familia y estudios.—Nacen en un día marcado con el mismo número, el 26, y en el mismo o en casi el mismo año. El uno en Sevilla, el otro en San Francisco, California. Los que habían de ser poeta de Castilla y de Nueva Inglaterra, respectivamente: Machado, el 26 de julio de 1875 y Frost, el 26 de marzo de 1874 o de 1875 según se creyó mucho tiempo; y mueren bajo signos del Zodíaco contiguos: **M.** el 22 de febrero de 1939 y **F.** el 29 de enero de 1963.

Su procedencia social es parecida. La familia Frost pertenece a esa burguesía acomodada expuesta a naufragar en cualquier visicitud económica. Eran de la Nue-

va Inglaterra por el lado paterno y el materno, y hubo en esta rama guerreros contra los indios, combatientes de la Revolución, funcionarios públicos. En realidad su verdadera fuente de ingresos era el campo, al que venían dedicándose. El abuelo, el primer William Prescott Frost, oriundo de Maine, trocó los aperos de labranza y cría de animales por las herramientas y el trabajo en los telares de las fábricas de Lawrence (Massachusetts) y ocupó el puesto de jefe de taller en una de ellas, siguiendo así el curso de la industrialización de su país. Cuando esta transformación de la economía nacional se interrumpió con la Guerra Civil, la industria textil sufrió una crisis agudísima. Entonces, William Prescott Frost I reaccionó como tantos otros ciudadanos del Norte, echándole la culpa de su ruina a los del Norte e inculcando así en su hijo, William Prescott Frost II, el padre del poeta, rencores y odios contra su región natal, Nueva Inglaterra. Tan así fue que W. P. Frost II, apenas terminó sus estudios universitarios en Harvard, se dirigió hacia el Oeste a buscarse la vida como abogado o periodista. De camino y apurado de dinero, aceptó el puesto de profesor en un pueblo de Pennsylvania donde conoció a la futura madre de nuestro poeta, Isabelle Moodie, una muchacha escocesa emigrada de Edimburgo, maestra a su vez. Los padres de F. fueron, pues, dos maestros. Se estableció el matrimonio en San Francisco de California, donde el marido se dedicó al periodismo y a la política, carreras que en aquel entonces era preciso ejercer allí revólver en mano y muy a menudo, desde las barricadas. El juego, la política y la bebida fueron las tres pasiones que a pequeñas dosis drogaron la corta y azarosa vida de W. P. Frost II. Murió tuberculoso en San Francisco a los treinta y cuatro años de edad, mandando en su testamento que le enterraran en Nueva Inglaterra, en la sepultura de la familia Frost. Dejaba pobres y huérfanos a sus dos hijos: Robert Lee, el mayor, de once años, y Jeanie Florence, nacida en 1876, muchacha de extremadísima sensibilidad, que terminó volviéndose loca a los cuarenta y tantos años. Parece ser que el padre de Robert Lee y Jeanie Florence Frost fue un hombre duro, exigente, severo e inflexible con sus hijos.

Tenemos, pues, que la vida de nuestro poeta americano sufre hondos cambios en los primeros años de adolescencia. Cambio de situación familiar, porque se queda huérfano. Cambio de medio ambiente, porque se va a vivir a lugar muy diferente de aquel en que transcurrió su infancia. Cambio de situación económica, porque William P. Frost II al morir se lleva la llave de la despensa y le tocará a su viuda atender a las necesidades de la pequeña familia. Y cambio intelectual, porque la escuela, prohibida al niño Frost en California debido a su débil salud, será de entonces en adelante, para él, imperiosa necesidad para ganarse la vida, bien ayudando a su madre en su colegio, bien asistiendo él mismo a instituciones de segunda enseñanza y más tarde a las universitarias, para prepararse así a mantener a su mujer y a sus propios hijos. Todo ello, sin despreciar el desempeño de oficios manuales como la labranza del campo y el cultivo de frutas, las labores de zapatería, de fábrica y de electricidad, aprendizajes que le servirán mucho en sus años rurales de padre de familia.

Cambios semejantes ocurren en la vida de Machado. Su abuelo paterno y su padre fueron catedráticos de universidad. Se queda huérfano de padre poco más tarde que Frost, a los diecisiete años, y pierde a su abuelo a los diecinueve, viéndose obligado con la desaparición de estos dos sostenes de la casa a pensar en ga-

narse la vida él mismo. Cuando **M.** tiene ocho años, la familia se desplaza a Madrid, de cuya universidad acaba de ser nombrado catedrático el abuelo. La infancia del poeta, sevillana, termina aquí. Su adolescencia y juventud serán madrileñas, castellanas. El ambiente intelectual de **M.** cambia también con la ida a Madrid. Allí le espera la Institución Libre de Enseñanza —muchos de sus profesores son amigos de su abuelo o de su padre— cuyas clases, excursiones al campo, visitas a museos y pueblos perdidos dejarán en el poeta un poso moral y artísticamente beneficioso. En Madrid, hallará más tarde las tertulias, de café heredadas de sus progenitores en las que se discute la política o la poesía; las tertulias de los nuevos escritores; el teatro, las bibliotecas, los museos; y la pandilla de amigos aficionados a la literatura, a la creación de revistas y al estreno de obras teatrales escritas o representadas por ellos mismos.

En su formación espiritual, **M.** le lleva ventaja a **F.**, marginado en su adolescencia por la escuela primaria, el taller, la fábrica y el campo. **M.** vive en un ambiente intelectual más rico, más académico y más literario, bien es sabido.

Se quiebra la semejanza de los primeros veinte años de **F.** y de **M.** cuando llegamos a sus matrimonios, asunto en el que puede ser también estén reflejadas las respectivas actitudes nacionales. Porque **F.** se casa en 1895, en su juventud, a los veinte años de edad, mientras **M.** lo hace en 1909, a los treinta y cuatro, en plena madurez. **F.** es condiscípulo de Elinor Miriam White, se gradúa con ella, a diferencia de **M.**, quien le dobla la edad a Leonor Izquierdo Cuevas. La diferencia se acentúa si recordamos que **F.** tuvo seis hijos y **M.** ninguno y que la duración del matrimonio de aquél fue de cuarenta y tres años, de 1895 a 1938, en que falleció Elinor Frost, y la de **M.** apenas alcanzó la de tres años. Diferencia debida a la corta edad de Leonor al casarse y al morir.

Se reanuda el paralelo al considerar que tanto **F.** como **M.**, al llegar a la edad militar, son hijos de viuda y que los dos tienden a seguir apegados a la madre. **F.** aun de casado sigue viviendo y enseñando con ella: en su casa, le nace al joven matrimonio el primer hijo, Eliot, y sólo en el verano de 1897 formarán hogar propio. Ahora es cuando **F.** siente verdadera necesidad de ganarse la vida para mantener su casa y seguir ayudando a la de su madre. Vuelve a los estudios universitarios iniciados e interrumpidos en 1892 en Dartmouth College. Ingresa y estudia en Harvard (1897-99), saca becas, tasca el freno académico, enferma, un médico alarmista lo desahucia de necesidad y **F.** decide entonces abandonar la universidad. A punto de partir de Cambridge, Massachussetts, les nace una niña, Lesley, en la primavera de 1899, cuando por fin se trasladan todos a Methuen, cercanías de Lawrence. En esta última, está agonizando, a los cuatro años de su nacimiento, la escuelilla de la madre de **F.** Obsérvese cómo éste, desde Cambridge, ha seguido ayudándola, enseñando con ella. Cómo se ha venido a vivir a Methuen. Muere la escuela en este año de 1899. **F.** se dedica ahora a la avicultura, a la pollería, y su salud va mejorando. El año siguiente es un año aciago: en julio se le muere Eliot, el hijo mayor, que cuenta cuatro años escasos, y en noviembre, la propia madre. Nuestro poeta se dolerá de no haber sabido o podido ayudarla económicamente más y confesará que «The lovely shall be choosers», uno de sus poemas más emocionantes, se refiere a ella. Cuando murió esta señora, hacía poco más o menos un mes que **F.** se había instalado con su mujer e hijos en la granja de Derry, com-

prada por el abuelo. Desde entonces y hasta su ida a Inglaterra en 1912, se ganará el pan a solas, desprovisto de toda ayuda familiar, dedicado a la agricultura y a la enseñanza, sucesiva o simultáneamente. Patrón de vida que seguirá durante muchísimos años de su existencia dedicada antes, durante y después de éstos a la poesía. **F.** será, pues, poeta profesor, como **M.** No sólo por necesidades económicas, sino porque tanto **M.** como **F.** están de acuerdo en que la poesía «no puede convertirse en actividad única, en profesión», como dijo **M.** (1).

Por la misma época en que se casa **F.** —1895— y a la misma edad —los veinte años—, **M.**, siguiendo el camino de alguno de sus mayores, quiere irse a Guatemala a probar fortuna. La familia decide que vaya en cambio su hermano Joaquín. Mas si le falló a **M.** el sueño de convertirse en sostén de los suyos, allí, en Madrid, le salió pronto un pequeño puesto más dentro de sus gustos, los literarios. En 1899 lo vemos en París, de traductor de la casa Garnier. En 1902, **M.** consigue ser nombrado vicecónsul de Guatemala en París, sin que sepamos a qué se debe el no haber continuado con él mucho tiempo. La aparición de **Soledades** en el mismo año, si bien con 1903 como fecha, lleva a sospechar de qué lado le soplaba el aire a nuestro joven diplomático. Por último, en 1906, **M.** da un paso decisivo en su lucha por la existencia: se encierra a preparar la oposición a cátedra de francés, se presenta a la convocatoria, aprueba y es destinado a Soria, a cuyo Instituto se incorpora en el otoño de 1907. Desde entonces hasta su muerte, su fuente fija de ingresos será el sueldo tan menguado de catedrático de Instituto. Hasta qué punto llegó a ayudar a su madre con este sueldo, lo ignoro. Lo que sí se sabe es que **M.** y su madre, como **F.** y la suya, estuvieron siempre estrechamente relacionados. En el caso de **M.**, que se acompañaron no únicamente en la vida sino en la muerte.

La vida de nuestros dos poetas muestra parecido resultado en lo relativo a estudios universitarios: los dos son más bien autodidactas, leen y estudian a solas y si asisten al aula de la universidad es únicamente por corto tiempo. **F.** empieza y termina sus estudios en Dartmouth, en 1892, inmediatamente después de terminar los de enseñanza secundaria, los reemprende e interrumpe de nuevo en Harvard durante los años 1897 y 1899, y no los completa jamás. (Ocho universidades remediarán después el caso confiriéndole el grado honorífico de doctor: cuatro norteamericanas, tres inglesas y una irlandesa.) **M.** es más afortunado en preparación y ambiente, se mueve entre intelectuales siempre y estudia. Prepara oposiciones a cátedra de francés, sigue cursos en el Collège de France con Bergson y Bédier, estudios que quedan cortados en 1912 por la enfermedad de Leonor, y al cabo de tres años más, cuando alcanza ya los cuarenta, estudia por su cuenta, en Baeza si no es verano, y en Madrid durante esta estación, disponiendo los exámenes de la carrera de Filosofía y Letras. Son dos hombres, pues, que saben lo que saben porque lo han aprendido más que por nadie por ellos mismos.

Las tendencias ideológicas, o al menos las simpatías y amistades de los progenitores de **F.** y de los de **M.**, parecen haber sido muy semejantes. Si la familia del poeta español —y hasta él mismo en su primera juventud— se movió entre políticos federales y educadores de la Institución Libre de Enseñanza, la del norteamericano, dejando aparte sus caprichosas simpatías por la causa sudista, era también

(1) Manuel Hilario Ayuso: **Helénicas**, prólogo de Antonio Machado, Madrid, V. Suárez, 1914, páginas 11 y 14.

de tendencia liberal. El padre de **F.** militó en el Partido Democrático de California y con él se presentó en las elecciones de 1884, siendo derrotado con todos los de esta candidatura, pues la victoria se la llevó el Partido Republicano.

Una amenaza común.—La muerte se disfraza de muchas formas, y en cada época, muestra predilección por un traje, el de la enfermedad más mortífera del momento: peste bubónica, fiebre amarilla, tuberculosis, cáncer... La de los tiempos de Machado y Frost fue la tuberculosis. A ambos les tocó muy de cerca, como si fuera en su propia persona, y al poeta americano en ella misma, según parece.

William Prescott Frost II, como es sabido, muere tuberculoso a los treinta y cuatro años, dejando huérfano a los once a su hijo Robert; y Leonor Izquierdo y Cuevas, tuberculosa también, fallece a los diecisiete dejando viudo a Machado a los tres años de casados. Desgracias precedidas de los pavorosos síntomas que presagian el fatal e inminente término de estas vidas. Así, Machado presencia en 1912 el primer vómito de sangre de su mujer, en París, y se dedica después en Soria a cuidarla cuanto puede —recuérdese al efecto el mísero y triste carrito en que la sacaba a tomar el sol, imagínese la angustia de comprobar los aterradores e incontenibles progresos de la enfermedad, entonces incurable—. Y Frost, cuando apenas contaba los diez años, estando bastante avanzada ya la enfermedad del padre, tenía que acompañarle a los mataderos, donde se atracaba de sangre caliente. ¡Con ello ponía en práctica una de las formas de terapéutica vigentes en sus días! A mayor abundancia, **F.**, de niño, fue considerado por médicos y familiares pre-tuberculoso y lo sacaron de la escuela y lo recluyeron en casa. Después, siempre vivió **F.** amenazado por el temor a heredar la temible enfermedad, miedo razonable, ya que para algunos de sus biógrafos la dolencia se le materializó, aunque en forma menos grave. Esta aprensión, justificada, pues, parece haber sido además un factor determinante en la elección del campo y de la montaña para lugar de residencia habitual. Pese a todo lo cual, el destino o la herencia, como queramos llamarlo, se mostró implacable con nuestro autor y sus familiares, pues estuvieron tuberculosos dos de los hijos y la nuera de Frost: Carol, Marjorie y Lillian Labatt, la mujer de Carol. Este, viva imagen del poeta y adorado por él, había nacido en 1900. A los dieciséis años se le declaró la enfermedad pero se curó; contrajo matrimonio, tuvo hijos y acabó de manera trágica e inesperada: suicidándose a los cuarenta años, y sin que **F.** pudiera impedirlo. Otro de los hijos del poeta, Eliot, murió en su infancia (nació en 1896 y murió en 1900) sin que haya pruebas para incluirlo en la lista de víctimas de la tuberculosis, o para no incluirlo. Al otro lado del mar, el paralelo podría prolongarse por la línea española si recordamos que otros dos hermanos de Leonor Izquierdo, una hembra y un varón, vinieron a morir tísicos, aunque para aquel entonces, Machado ya se había marchado de Soria y no tenía relación con ellos.

Triunfo y consagración.—El año 1912 presenció la crisis atravesada por los dos poetas, casi desconocidos en aquellos tiempos, ambos de treinta y ocho años —o al menos así lo creían ellos y todos entonces— y los dos, a punto de obtener su definitiva consagración literaria. Fue un año decisivo para los dos, pues en él se concertaron sucesos que marcan el destino de sus vidas.

En 1912, Frost, harto de verse ignorado como poeta, un día de verano decide probar fortuna en Inglaterra y para allí se embarca acompañado de mujer y cuatro hijos, escaso de dinero, abandonando su carrera y su puesto de maestro, después de malvender sus tierras y su granja. Se lo juega todo a una carta, la de la poesía, y gana la jugada: sin haber finalizado este año crucial, le aceptan para publicar **A Boy's Will (Testamento de un muchacho),** colección de poemas escritos entre 1892 y 1912, casi todos hasta entonces inéditos. El libro sale en Londres en 1913, seguido de **North of Boston (Al norte de Boston),** en 1914, en la capital inglesa, y en 1915, en Nueva York. Con estas dos obras, cambia la suerte de **F.,** quien repentinamente se encuentra famoso. Veinte años había tardado la suerte en hacerle justicia.

En este mismo año de 1912, Machado se encuentra en París estudiando con Bergson. Un día, de verano también —el 14 de julio, aniversario de la toma de la Bastilla—, presencia la hemorragia pulmonar de Leonor, regresa apresurado con ella a Soria y, en efecto, mientras **F.** navega hacia la Inglaterra, muere Leonor en Soria. La misma semana, **M.** se instala provisionalmente en Madrid, muy abatido, rayando en la desesperación. Más tarde le escribirá a Juan Ramón Jiménez: «Cuando perdí a mi mujer pensé pegarme un tiro». Añadiendo: «El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad, ¡bien lo sabe Dios!, sino porque pensé que si había en mí una fuerza útil, no tenía derecho a aniquilarla (2). El libro era, claro está, **Campos de Castilla,** publicado en 1912, obra que convirtió a su autor en el poeta más célebre de la generación del 98. Gracias al libro, pues, **M.** sigue adelante con su vida, tomando posesión de la cátedra de francés del Instituto de Baeza —por traslado del de Soria, ciudad que no quiere volver a pisar nunca más—, al mismo tiempo que **F.** está estableciéndose en Beaconsfield, Buckinghampshire, cerca de Londres, para dedicarse al campo como hacía en los EE. UU.

Hay que destacar bien claro que el éxito de **North of Boston** y de **Campos de Castilla** tiene en común también otro factor, el del tema: la visión amorosa de un paisaje desabrido que no es el de la tierra natal ni el de la infancia, pues el canto no es a California ni a Andalucía, sino a la tierra adoptiva, forzosa y forzadamente adoptada. Hablando en términos de mitos, arquetipos o imágenes y situaciones arquetípicas, **M.** y **F.** dan un tirón para escapar de los del Paraíso Terrenal, destierro, éxodo, Tierra de Promisión, y se asientan en el renacer, reencarnar, en un **M.** o **F.** castellano o yanqui, o en algún ser inventado, de Sevilla, pero que vive y muere o en Madrid (Abel Martín) o en Asturias (Juan de Mairena). Pasan así de los sueños y fantasías matristas, a la rigurosidad y precisión patrista, de un ámbito limitado e íntimo a otro más amplio y abstracto, de lo local o provincial a lo nacional. Porque Castilla y Nueva Inglaterra son para ellos la esencia y el origen de España y de Norteamérica, no son regiones sino la entraña de algo más grande y profundo, la patria, y esa patria es, ante todo, tierra; es, sobre todo, campo en donde vive y trabaja el pueblo, campesino, artesano, con sus virtudes y sus vicios. A esta tierra, y a estos hombres van a dedicarles su atención **F.** y **M.**

---

(2) Ricardo Gullón: **Relaciones amistosas y literarias entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez,** Pisa, Instituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, Università di Pisa, 1964, descrito y citado por Aurora de Albornoz en su libro **La Presencia de Unamuno en Antonio Machado,** Madrid, Gredos, 1968, pp. 35-36.

Finalmente, y también en este año de 1912, estuvo a punto, quizá, de producirse el encuentro personal de los dos poetas en la capital londinense: hecho no realizado porque **M.** no llevó a efecto un supuesto y proyectado viaje con Leonor, quizá a Inglaterra, quizá a la Bretaña francesa, no se sabe bien pues los biógrafos difieren en este punto.

Posibilidad e imposibilidad de contactos.—El primer poema escrito y publicado por **F.** es de tema español: «La Noche Triste». Y me apresuro a decir que el primero y el último relativo a lo hispano. Ni de cerca ni de lejos. Más aún, esta primera —y primeriza— composición de **F.** a los dieciséis años ha sido desterrada para siempre de las ediciones de poesía del autor hechas por él. Es una narración de carácter épico, una «ballad», algo parecida en forma a ciertos romances españoles. Y así comienza y así acaba la incursión de **F.** por el campo español, otro «camino no tomado»: porque sería improcedente mencionar, y mucho más incluir aquí, el curso de filosofía seguido a los veintitrés años con Santayana, por lo visto a regañadientes y abandonándolo pronto, ya que con quien **F.** quería estudiar en la universidad de Harvard no era con el filósofo y poeta español sino con su propio compatriota William James.

¿Tiene **M.** acaso más que ver con el país, con la literatura o con la poesía de **F.**? No, no hay prueba alguna. **M.**, parece, le paga a **F.** en la misma moneda de olvido, desconocimiento o falta de atención a lo norteamericano. No se puede hablar de hostilidad, de enemistad o antipatía: eso supondría admitir la existencia del otro, conocerse quizá. Hay, sin embargo, leves indicios y hasta pruebas casi fehacientes de algo así en lo poquísimo que podemos husmear respecto a las actitudes de estos dos autores hacia el hombre y las cosas de la tierra del otro. Hecho muy explicable por la posición espiritual vigente en la época, que incluía, entre otras recetas de comprensión o de salvación nacional: el aislamiento y la leyenda negra a un lado, y al otro, el aislamiento y la enemiga al progreso tecnológico. Si a Frost, por ejemplo, le dolían los indios de «La Noche Triste», según confesó a uno de sus biógrafos, Mairena condenaba la invención de las películas sonoras que **coincidirá con la extensión del empleo de los venenos insecticidas al aniquilamiento de la especie humana** (3). Y por si fuera poco, **de mar a mar entre los dos la guerra**, la del 98 aquella vez.

Sin embargo, **M.**, tanto por la educación recibida en casa y en la escuela como por sus tempranas lecturas y viajes y tertulias literarias, estuvo antes que **F.** abierto a la literatura extranjera de sus días, sobre todo, en francés y algo también a la escrita en inglés. Su padre les leía a **M.** y sus hermanos, de niños, traducciones de Shakespeare y de Dickens. Nuestro poeta, ya de mozo volvió a Shakespeare, ahora en inglés, y se encandiló con Poe hasta punto tal, que uno de los poemas de **Soledades** lo llamó «Nevermore». En cuanto a Shakespeare, conocida es de sobra la admiración que tuvo por él Juan de Mairena; **M.** mismo, en los **Complementarios**, copió dos sonetos de Shakespeare y tradujo al menos uno, el que aparece allí —que no publicó— que comienza **When my love swears that she is made of truth** y que trata del amor y de la vejez. Hay otras ligeras relaciones de **M.** con la literatura inglesa. El mismo nos dice que, en su primer viaje a París, conoció personalmente

(3) **Obras completas**, México, Séneca, 1940, p. 279.

a Oscar Wilde y se pasó las horas muertas embaucado con su charla. Algún otro contacto entre el joven **M.** y la literatura inglesa o norteamericana podemos rastrear, quizá con Wordsworth y más seguro con Emerson, ambos por medio de las innumerables y efímeras revistas nacidas a principios del siglo XX. **Helios,** una de ellas, sacó a Emerson en sus columnas, las mismas en que salieron algunos poemas de **M.** Este ejemplo nos permite suponer fundadamente, aunque sin pruebas, que Wordsworth tendría también acogida en las páginas de las sudodichas publicaciones de comienzo del siglo, muy posiblemente Thoreau, y, aunque más dudoso, a lo mejor se reprodujo algo de Yeats.

En cuanto a **F.,** ¿qué sabría **M.** de él?; ¿qué pudo haber sabido?; ¿se publicó, se tradujo algo sobre **F.,** se le reconoció pronto en España? Traducciones no las hubo y aún hoy no las hay sino en muy exigua cantidad. Estudios en español no poseemos más que un par de ellos, todos posteriores a su muerte. Puede que algún escritor como Juan Ramón Jiménez, por razón de su matrimonio y residencia en los EE. UU. tuviera ocasión de conocer la obra de **F.** y de divulgarla en algunas de las revistas como **Indice, Sí** y **Ley,** de las que fue director, que no he podido consultar aquí. Examinando otras que he podido ver, hallo que la **Revista de Occidente** (4), en la cual salieron varios poemas de **M.,** publicó tres referencias a **F.** La primera, en 1925, es de E. Díez-Canedo, quien en «El país donde florece la poesía: U.S.A.», al reseñar las publicaciones nuevas informaba al lector de los poemas premiados por **Poetry,** entre ellos, **F.,** con cien dólares. Otra, de 1929, está contenida en un artículo de Waldo Frank. «Las artes actuales en Norteamérica». La tercera es de lino Novas Calvo que cita a **F.** en una extensa nota sobre Hemingway y Faulkner al hacer inventario de la literatura de los EE. UU. de entonces.

(4) Tomos VII (enero-marzo, 1925), 353-59, XXIII (enero-marzo, 1929), 93-94 y XXXIX (enero-marzo 1933), 93.

Thomas Mann en varios tiempos

Francisco Ayala

No hace mucho que Antonio Tovar, profesor en la Universidad de Tubinga, comentando el volumen de mis **Obras narrativas completas,** echaba de menos en éstas «la inocencia del acontecer» de que Goethe habla en una carta a Schiller, inocencia que se presenta al lector «como ambigüedad o inmotivación, como incomprensible secreto de la realidad». Y a tal propósito me asimilaba Tovar al gran novelista Thomas Mann, quien, según él, buscaría también en sus ficciones la motivación de cada gesto, cada palabra, cada acción, poniéndola ante los ojos del lector.

Ignoro si al escribir eso conocía el crítico el hecho de que treinta años antes había traducido yo al español la obra **Lotte in Weimar,** y alguna otra novela de Mann, y si infería de ello una afinidad entre el joven escritor que entonces era yo con el gran maestro alemán cuyo centenario estamos celebrando ahora. Me pregunto a estas altura qué secreta simpatía literaria —¿o quizá extraliteraria?— me llevó a aplicar mis desvelos de exiliado español en Buenos Aires a la traducción de ese libro tan hermoso y significativo de un autor que era ya, a su vez, también un desterrado de su patria. Recuerdo la ocasión de mi único encuentro con Thomas Mann, un poco antes, durante los años de la guerra civil española, cuando él trabajaba en la redacción de esa novela suya, y probablemente estaba terminándola ya. Citados en un café de París, tuvimos una larga conversación, no sobre su obra, sino acerca de los acontecimientos históricos en que ambos nos hallábamos envueltos y de cómo los hechos actuales y las amenazas pendientes afectaban a nuestros personales destinos... **Lotte in Weimar** se publicó por fin, el año 1939, por la Bergmann-Fischer Verlag, en Estocolmo, no ya en Alemania, y mi traducción saldría en Buenos Aires a comienzos de 1941. A la fecha de hoy sigo considerando esta obra como clave indispensable para interpretar la personalidad de su autor, pues, en la forma ambigua que es peculiar de la creación poética, contiene una honda reflexión sobre el propio destino que le confiere posición privilegiada dentro del conjunto de su producción novelesca.

En verdad, el único trabajo serio que conozco dedicado a esta singular novela es el ensayo que otro exiliado alemán, el filósofo Ernst Cas-

sirer, redactó y fue póstumamente publicado en la **Germanic Review** de Columbia University el año 1945 bajo el título de «Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über **Lotte in Weimar**». Es un estudio excelente, pero, ceñido al propósito que su título enuncia, se limita a examinar el retrato que Mann ha trazado del gran poeta. Con gran agudeza, se concentra sobre la técnica literaria empleada por el autor para suscitar la imagen de Goethe, quien, en las páginas del libro, no aparece hasta el capítulo 7, después de haber dedicado casi dos tercios del volumen a preparar su entrada, y la compara con la técnica de un cuadro puntillista para el que debe hallarse la distancia apropiada, pues, mirado de cerca, sólo permite ver en el lienzo rayas sueltas y puntos de color separados.

Yo mismo, en un comentario que escribí para **La Nación**, de Buenos Aires, a raíz de mi traducción (8 de diciembre de 1940), había procurado destacar algunos aspectos notables en el lenguaje y modo de composición de la novela, señalando que en el estilo de la prosa, cuyo discurso se descompone en un despliegue delicadísimo de alternativas, se prefiguraba, elevado a instrumento de emoción estética, todo lo que es esencial a la concepción del mundo de su autor: agnosticismo, duda, contrastes, equilibrios; pluralismo, relativismo, liberalismo; pero sobre todo insistía en la conexión irónica que el libro establece entre los conflictos histórico-vitales que en él perturban y afligen al Goethe maduro, y los que estábamos padeciendo nosotros mismos en aquellos momentos. Ahora, pasados desde entonces tres decenios largos, tal conexión, según yo la percibo, se hace aún más profunda. Al trasluz de la narración, y bajo la imagen que él ha trazado ahí del viejo poeta, podemos descubrir, muy nítida, la silueta de propio autor, y sentir la palpitación de su angustia frente al misterio de un destino apenas entrevisto.

En el plano de la creación literaria, las épocas diversas se reúnen y vienen a coincidir telescópicamente. La visita de Carlota Buff, viuda de Kestner, quien muchísimos años antes había sido el dechado viviente de la heroína del **Werther** (tal es, en suma, el asunto de la obra) le trae al viejo dignatario y glorioso poeta de 1816 el fantasma de su propia juventud. Respecto de ese episodio, escribe George Henry Lewes en su temprana biografía, **Life and Works of Goethe:** «Lotte, la Lotte de Werther, ahora una viuda sesentona y madre de doce hijos, le hace una visita en Weimar. No se habían visto desde el matrimonio de ella, y ¡qué encuentro ha de haber sido éste para ambos!; ¡qué extraña mezcla de sentimientos remitidos a un pasado de agradable excitación, y de sentimientos de perplejidad por la sorpresa de hallarse recíprocamente tan cambiados uno a otro!»

Por supuesto, la anécdota en que la obra está basada suministra un riquísimo material para la reflexión acerca de la propia vida del protagonista; pero tratándose, como se trata en su caso, de la muy dilatada existencia de un hombre eminente, de una figura pública, durante un período de tan profunda crisis como la que alumbró la revolución fran-

cesa, con el subsiguiente orto y ocaso de Napoleón, es claro que, al mismo tiempo, dicha reflexión ha de extenderse al ámbito de la historia universal donde esa existencia humana individual se encuentra engranada y —quiéralo o no— comprometida. El tiempo en que Thomas Mann concibe y redacta **Lotte in Weimar** marca a su vez un momento culminante de otra gran crisis: la ascensión de Hitler al poder, un período no menos trágico, turbador y angustioso para el escritor contemporáneo que lo fuera para Goethe el suyo. A través de la novela debemos ver, pues, un juego de alusiones a la realidad actual del novelista, mediante las cuales se ilumina y autorrevela su personalidad. Por eso decía que las épocas diversas vienen a reunirse y coincidir dentro de esta admirable creación literaria.

Con su peculiar mixtura de experiencia vivida e invención poética, **Die Leiden des jungen Werthers,** el libro desde cuyas páginas había de salir y reincorporarse a la esfera de la realidad en 1816 la visitante de Goethe para entrar luego, ahora envejecida, en las páginas de otro libro, se había publicado en 1774 (un siglo antes del nacimiento de Mann), y es sabido el efecto fulminante que produjo. Precediendo en quince años a la toma de la Bastilla que inauguraría la revolución francesa, **Las tribulaciones del joven Werther** fueron, en el terreno del espíritu, un manifiesto revolucionario que, al instante, le daría a su autor fama mundial. Escrito bajo la forma, muy dieciochesca, de novela epistolar, e impregnado de la sensibilidad de aquel siglo. propone ya resueltamente al público para que con él se identifique el primer héroe romántico, sumida el alma en confuso torbellino de emociones, arrastrado por la pasión y, en definitiva, aplastado por la sociedad a cuyo peso sucumbe. Lo significativo del caso es, sin embargo, que participando Goethe —y de manera tan distinguida, como un adelantado— en las corrientes de la época nueva, nunca quiso dejarse arrastrar por ellas, sino que se esforzó, denodada y a veces dolorosamente, por combatirlas en su irracional exceso, o más bien mantenerse aparte y por encima, con un característico distanciamiento que había de valerle la hostilidad más o menos expresa de los energúmenos de entonces, y cierta incomprensión, cierto desvío de las generaciones siguientes. Pues, sin duda, su posición era, tenía que serlo, compleja y por ello ambigua, solitaria, como lo es siempre la de la inteligencia superior.

Thomas Mann marca con rasgos muy precisos esta posición del poeta en el retrato que de él ofrece **Lotte in Weimar.** La novela fue escrita, como queda subrayado, cuando el nazismo había asaltado el poder y nuestro autor iniciaba su exilio: a fines de 1936. También el libro mismo debía aparecer exiliado, al publicarse tres años más tarde en Estocolmo. Es claro que en sus páginas, las reservas que manifiesta Goethe frente al incipiente nacionalismo alemán (cuando, como cuenta Adela Schopenhauer a la visitante Lotte, «Fichte, Schleiermacher e Iffland anduvieron armados hasta los dientes, y el señor von Kotzebue, nuestro famoso poeta dramático, quiso fundar un grupo de amazonas»), así como el vaticinio de que aquel ardor nacional tendría consecuencias remotas tales como para

hacer estremecerse, si hubieran podido conocerlas, a los intelectuales mismos que las propiciaban y atizaban, expresan las reflexiones de su autor, derivadas de su propia y personal experiencia, pero remitidas en el ámbito de la ficción al tiempo pretérito y pretéritas circunstancias históricas dentro de cuya trama se desenvuelve.

Esto, que en sí mismo es laudable como uno de los encantos mayores de la obra, había de ser, no obstante, materia de reproche en la tormenta de ataques que poco después descargaría sobre la cabeza del novelista. Derrotado Hitler en la segunda guerra mundial —es el año en que Mann, entonces instalado en los Estados Unidos, cumple los setenta de su edad—, el escritor famoso rehúsa reintegrarse a Alemania, y esta negativa suya al requerimiento que se le había hecho suscita una oleada de hostilidad por parte de los literatos agrupados allí ahora bajo el rótulo de emigración interior. Tal hostilidad va a crecer y aumentarse en los años subsiguientes con ocasión del mensaje que, en 1947 y ya desde suelo europeo, dirige al pueblo alemán explicando las razones de su resistencia a volver (**Thomas Mann sollte schweigen,** se titula un artículo censorio), y cuando en 1949 acepta ir a Weimar y recibir allí de las autoridades comunistas el premio Goethe. Precisamente con referencia a **Lotte in Weimar** su autor es acusado en un estudio de Ulrich Sonnemann publicado por los Frankfurter Hefte de haber usado a Goethe como el fondo azogado de un espejo donde la atrevida pedantería no vacila en reflejarse; como una máscara para hacer pasar por madura sabiduría goethiana la «locuacidad» de Mann. Bajo capa de objetividad crítica, apenas se oculta la diatriba política (un comentarista, Bernhard Blume (1), comparará después esa crítica supuestamente literaria y limpia de implicaciones políticas con la actitud de Riemer frente a Goethe en la novela misma: al cabo de cada elogio admirativo, la salvedad negadora); pues incluso viene a imputársele a Mann la responsabilidad de haber contribuido a echar en brazos de Hitler a toda una generación alemana inducida al extravío más desastroso por el narcótico de la desidia, la inclinación a abandonarse a la nada, el asustado flirteo con la muerte que el crítico encuentra en la obra creativa de nuestro novelista, penetrando a fondo en la conciencia de grupos selectos, que consideraban esa tendencia como fuente esencial de placer estético.

Tal era la atmósfera inficionada que durante aquel período pesaba sobre el mundo. En 1952, Thomas Mann abandona América definitivamente: los Estados Unidos sufrían los espasmos de la era de McCarthy, y a él le parecía estar reviviendo, como en una pesadilla, las condiciones padecidas en Alemania dos decenios antes. Su novela había puesto en labios de Goethe —ante la inminencia de su encuentro con la vieja Lotte— una frase que suena, en efecto, a expresión del sentimiento personal de Mann.

---

(1) Bernhard Blume, "Aspects of Contradition: On Recent Criticims of Thomas Mann", en **Germanic Review,** New York, XXXI (1956).

Dice el poeta: «En la oscuridad se mueven los fantasmas. Cuando el pasado y el presente se hacen una misma cosa, a lo cual hay una inclinación en mi vida, el presente toma con facilidad un carácter espectral. Eso hace bien en la poesía, pero en la realidad tiene algo de aprensivo».

En estas palabras podemos descubrir dos aspectos que son de importancia cardinal para las consideraciones que aquí nos proponemos. En primer lugar, el de la homologación o confusión de los tiempos. El tiempo de Werther y Wetzlar viene a encontrarse fantasmalmente con el tiempo de Weimar y del gran dignatario, saltando por encima de la revolución francesa y del fenómeno napoleónico. Pero el tiempo de Goethe ha venido también a juntarse de este modo en las páginas de la novela con el del novelista Thomas Mann, quien en esta obra suya mira hacia aquella imponente figura, hacia aquel monumento exento ya e inalcanzable bajo cuyo empaque alentaba un hombre atribulado por las penosas alternativas de la vida. En la imaginación creadora, ambas épocas se unifican y confunden... Por supuesto, el paralelismo entre el momento histórico recogido en la obra y el que actualmente estaba viviendo su autor cuando la escribía no es conducido por él de un modo rígido hacia los términos de una ecuación inflexible. De hecho, ni siquiera se hace explícito. Pero de un modo tácito la correspondencia se nos hace ineludible, y el momento histórico evocado acude a superponerse en nuestra mente al vivido. El autor contemporáneo pudo acaso hallar confortación para la dureza de su suerte al asimilarla con la que en su día debió afrontar el gran poeta de Alemania ya hoy instalado en inconmovible inmortalidad.

La plaga del escritor en nuestra época deriva de la importancia que, en cuanto tal escritor, artista de la palabra, ha adquirido dentro del marco de la sociedad democrática. Mientras su papel fue subordinado, marginal o ancilar, a cambio de los inconvenientes de tal posición tenía la ventaja positiva de no verse sometido a exigencias de verdadera responsabilidad. Si por azar, las dotes poéticas recaían en un miembro de la nobleza o del alto clero, en esta calidad, y no en la accesoria derivada de sus talentos literarios, debía asumir responsabilidades públicas que, en otro caso, en el caso del sirviente, del menestral, del bufón, nadie pensaría en reclamarle; pero con el advenimiento de la burguesía al dominio de la sociedad, el escritor se convierte en un profesional libre, figura autónoma dotada de autoridad propia. Y no carece de interés notar aquí que fue precisamente el autor del **Werther** quien, muy temprano, hubo de constituirse en ejemplo de esa nueva situación, ya que, como señala W. H. Auden en su prefacio a una edición reciente de esa novela, «Goethe fue el primer escritor o artista que se convirtió en una celebridad pública». Este hombre singular, que sería a la vez el último humanista, colocado en gozne de dos períodos de la Historia universal, trató de acuñar en posición oficial dentro del marco del antiguo régimen la autoridad lograda mediante su éxito en el campo abierto de la popularidad literaria. De tan sutil monstruosidad, **Lotte in Weimar** nos proporciona una visión fascinante.

Pero no lo dudemos: ese revestimiento institucional que Goethe asume y con el que embarazosamente recubre su libertad de poeta, ese maridaje un poco repugnante de lo espontáneo-creativo con lo social formalista, había de ser la trampa que desde entonces amenazara al escritor cuyo reconocimiento público le presta una cierta influencia social y, con ella, responsabilidades que en nada se relacionan con el ejercicio de su arte, y que incluso pueden minarlo, falsearlo y, en fin, destruirlo, porque la política se juega en el terreno de la práctica y obedece a sus propias leyes, tiene su propia razón, sus apremios.

Tal es el segundo aspecto a destacar en la frase atribuida por Mann a Goethe, antes citado: en la poesía, el presente asume un carácter espectral. Y ésta es la razón de que, desde el plano de la cotidianeidad, el juego artístico pueda ser visto —y desaprobado— como ocupación pueril, como una frivolidad impropia de gente seria. Y si las épocas históricas de relativa estabilidad social en que la existencia diaria discurre por cauces bien establecidos o por caminos firmes se dan el lujo de contemplar con aire de complacida condescendencia esa actividad inútil, tan pronto como la sociedad entra en crisis tenderá a hacerse cuestionable un ejercicio que distrae o perturba, quizá enerva, y que en el mejor de los casos resulta fútil y, como tal, condenable.

Ahora bien, la gran crisis de desintegración social inaugurada con el ascenso de la burguesía a los cuadros de mando (¿y qué mejor ilustración literaria de ese proceso podría darse en nuestro siglo que la gran novela de Mann sobre **Los Buddenbrocks?),** lo que en otros términos se ha caracterizado como la formación de las **élites de poder,** abre paso a la eventualidad de que el artista, el escritor, quienes mayormente habían venido dependiendo del mecenazgo, se afirmen como profesionales libres que ofrecen al público sus servicios, que venden su mercadería, a la manera del comerciante que pone tienda, del médico que sostiene un consultorio, del abogado que establece su bufete, y de esa manera, independientes y autónomos, por efecto de su éxito profesional se conviertan en figuras espectables, de autoridad social —una autoridad adquirida en el terreno de la práctica mediante una actividad— pertenecientes a la esfera libre de la imaginación creadora. Toda la debatida cuestión del **engagement** radica en esta tensión entre ambos dominios. Porque no es cuestión baladí; y acaso al escritor mismo le plantea su conciencia en forma angustiosa el tema teórico que ya preocupó a Platón en su **República** acerca de la justificación o falta de justificación de la mentira poética frente a la realidad política.

Sea como quiera, es el caso que la lucha política en el seno de la sociedad, y sobre todo de una sociedad agitada en las convulsiones de la crisis, no da respiro, y es evidente que todos los sectores, todos los grupos que se empeñan en prevalecer, sea aquellos que se sienten amenazados, sea los que aspiran a imponerse, procuran echar mano de cuantos factores se encuentran a su alcance para sumarlos a su causa. Por supuesto

que los grupos cuya ideología les permite tratar de «resolver» las discrepancias sociales a través del instrumento de la dictadura piensan enseguida obligar al escritor, al artista, y tan pronto como ocupan el poder no vacilan en forzar su mano, poniéndole a su servicio, es decir, reduciéndolo a instrumento dócil de su gobierno, tal vez espléndidamente retribuido (y no creo necesario apuntar a ejemplos concretos que están a la vista de cualquiera). De este modo, un prestigio que irradia de la imaginación creadora vendrá a prestar su halo venerable a posiciones prácticas quizá muy dignas en sí mismas, quizá más respetables e importantes que las bellas letras, pero de todo punto ajenas a éstas. En estas condiciones, solicitado el escritor por medio del halago, apretado con presiones que no rara vez llegan a la amenaza, e inclinado acaso como ciudadano en la dirección para cuyo servicio se le requiere, mucho valor necesitará para negarse y quedar a la intemperie, como Thomas Mann supo hacerlo, consciente de que su negativa había de despertar las iras de quienes se sienten desairados (traicionados por su defección, dirán ellos), sin adquirir, claro está, la menor estimación de los adversarios. La venganza consistirá en procurar destituirlo de aquella autoridad literaria que no ha querido prestarles, cuestionando la validez de su obra. Y esto es lo que, en efecto, le ocurrió a Thomas Mann al final de su carrera; en verdad, a todo lo largo de ella; pues recuerdo yo de mis años de estudiante en Berlín, allá por 1929, haber oído repetida en alguna tertulia de intelectuales la opinión de que el escritor verdaderamente grande, el significativo —o como ahora se ha puesto de moda decirlo, 'relevante'—, era no Thomas, sino su hermano Heinrich, buen novelista sin duda, que estaba políticamente comprometido. A raíz de la caída del nazismo, se desencadenó contra aquél una campaña de descrédito que, en cierta medida, no hay duda de que ha tenido éxito. Como escribe un crítico en Estados Unidos, «Thomas Mann es con toda evidencia la figura más violentamente debatida en la literatura alemana del siglo XX» (2). Y véase lo que a propósito suyo se lee en la **Historia universal de la literatura,** de Eduard von Tunk, un libro que circula traducido al español por una editorial madrileña de viejo prestigio: «¿Cuáles son los temas de Mann y por qué esta ironía constante? En sus primeras novelas, el autor evoca el antagonismo entre la burguesía y el mundo del arte, considerado como un aspecto de la decadencia general de la vida. Incapaz de renunciar a su vida burguesa, demasiado apegado a ese arte condenado por él y no pudiendo aferrarse a una metafísica que salvase los valores amenazados o apartase los amenazadores peligros, recurre a la ironía». Esto, que en verdad constituye un ataque personal de raíz política, y no un juicio crítico, precede a otros apenas disfrazados improperios, que culminan al afirmar que su ironía «adopta el más pernicioso aspecto en **José y sus hermanos** (1933-1944), tetralogía bíblica en la que una narración sagrada se ve arrastrada a las bajas esferas del natu-

(2) Bernhard Blume, art. cit.

ralismo y de la magia (el más elemental sentido de la decencia habría debido impedir al autor y al editor dar al público semejante obra)». ¡Una vez más, **Thomas Mann sollte schweigen,** y en este caso, el silencio que hubiera deseado imponérsele es el del creador literario, el del autor de una obra magna!

Ahora, en 1975, estamos celebrando el primer centenario del nacimiento de nuestro novelista. Es ésta una ocasión que suele revestir significado muy decisivo para la historia de las valoraciones literarias. Por lo común, la muerte de un escritor comporta el ocaso de su fama, y pocas veces una expresión metafórica será más adecuada. Durante los años de su actividad, el hombre de letras ha estado planteando de continuo al mundo contemporáneo un desafío tras otro, hostigando la pereza rutinaria, sacudiendo la inercia mental, proponiendo novedades que, sea como quiera, no dejan nunca de resultar inquietantes, y afirmando con ello su propia imagen a contrapelo, por así decirlo, de la comunidad a la que pertenece. Me refiero, bien entendido, al hombre de letras que posee originalidad creadora; pero aun el que, careciendo de ella, se limita a suministrar entretenimiento anodino a sus lectores, también él es capaz de causar con su persistencia alguna manera de fatiga que, por último, hace sentir su óbito como una especie de liberación. De ahí la zona de sombrío silencio, de olvido, en que con frecuencia penetra el nombre del escritor desaparecido. Es su descenso a los infiernos, de donde acaso nunca más salga; pero cuando se trata de un artista cuya obra tiene un alcance más que circunstancial, la fecha del primer centenario marcará el momento de una reconsideración y revisión que le asigne un puesto, no inmutable —pues siempre ha de haber oscilaciones en la apreciación de los valores literarios pretéritos, según coyunturas y gustos—, pero relativamente estable y seguro en la historia de la literatura. No sé si dentro de Alemania se estará produciendo este año un reajuste de cuentas críticas para ponerlo definitivamente en su sitio. Si así fuera, la operación previa no puede ser otra que limpiar su nombre de todas las implicaciones políticas que han deformado la imagen del escritor.

Más a este propósito parece oportuna aquí alguna puntualización. El intento de desacreditar por consideraciones políticas su obra de artista era sin duda ilegítimo, pero no lo fue en modo alguno la discusión de sus ideas políticas en cuanto tales, pues, como ciudadano, este hombre no se abstuvo ni mucho menos de echar su cuarto a espadas y terciar en las luchas de su tiempo, sino que lo hizo con el mismo derecho que cualquier otro y, por supuesto, sin ampararse en privilegio de ninguna clase. Las opiniones políticas de Thomas Mann expuestas en sus ensayos, en cartas o mensajes, o en actos personales, eran tan discutibles y capaces de despertar adhesión o repulsa como las de cualquiera. Proviniendo de una personalidad eminente en campo distinto al de la política, ya hoy no presentan —me parece a mí— otro interés que el biográfico, por cuanto puedan iluminar tal vez, indirectamente, esa personalidad.

Sin embargo —y aquí conviene todavía otra puntualización—, no quiero sugerir con lo dicho que la política, tomada ahora en una dimensión profunda más allá de los problemas cotidianos que el tiempo plantea y el tiempo resuelve, haya de ser ajena a la obra poética. Al contrario, la concepción del mundo arraigada en el fondo de la personalidad del artista, la visión de la realidad que le es peculiar y a la que da expresión en dicha obra, presenta un aspecto político ineludible, y sobre esta conexión cardinal se fundan precisamente los ataques falaces dirigidos contra la creación literaria de Mann, que son en verdad ataques **ad hominem.** La falacia está en que esos ataques invierten el punto de vista adecuado y miden lo principal con criterios secundarios; es decir, que en lugar de usar las opiniones políticas concretas para iluminar desde su ángulo la esencial significación de la obra literaria, se proponen desvirtuar ésta por razón de aquellas opiniones políticas que al crítico —o, más bien, al político disfrazado de crítico— le parecen erróneas o, desde su propia posición de partido, condenables. A tanto equivaldría aprobar o desaprobar la **Divina Comedia** según criterios basados en las disensiones partidarias en la Florencia de su tiempo o —poniendo ejemplos contemporáneos— negar la obra de un Ezra Pound, de un Céline, de un Drieu la Rochelle por la posición que ellos adoptaron ante el fascismo, en lugar de escrutar la posición política práctica de estos hombres para una más cabal comprensión de su respectiva obra poética.

Thomas Mann, atacado que fue con implacable encono por los ocasionales adversarios de sus manifestaciones políticas, mantuvo en éstas siempre una actitud democrático-liberal, enemiga de toda clase de totalitarismos; y esa actitud corresponde a su profunda visión del mundo, tal cual se encuentra reflejada en su obra de creación literaria. En suma, no otra es la raíz de aquella reticencia, de aquella ironía que tanto irrita a quienes gustan de dividir la realidad en alternativas tajantes y extremas, contrastadas en blanco y negro.

Y ya que, a propósito de otros grandes escritores contemporáneos, hube de mencionar la postura que en su momento adoptaron ante el fascismo, bueno será que, hablando de nuestro autor, fijemos la atención por un instante en la novelita, **Mario und der Zauberer**, que él mismo nos refiere escribió de un tirón en 1929 con las impresiones guardadas de cierto incidente que durante unas vacaciones anteriores había presenciado en Forte dei Marmi, cerca de Viareggio. Los críticos que se han ocupado de esta narración no han dejado de notar que dentro de la anécdota referida se introducen fuertes implicaciones políticas. Este mago de feria, Cipolla, que a veces alza su mano derecha haciendo el saludo romano y que sugestiona al inocente camarero Mario para que, entregado por entero a su albedrío, haga el ridículo en una patética y bufa transferencia de sentimientos, no hay duda de que representa a Mussolini, entonces en el apogeo de su gloria. Y toda la situación puede sin dificultad interpretarse como una alegoría de la Italia sometida al fascismo, con la contra-

dictoria mezcla de exaltación y de repulsión que el público de Cipolla experimenta frente al sospechoso mago. Pero es el caso que Thomas Mann, el autor del relato, no se quería prestar demasiado a tan obvia interpretación, y creo poder bien imaginarme por qué. Reducir la obrita a una sátira del régimen fascista y de su duce, o incluso a un análisis esquemático de las fuerzas sicológicas en que se sustentaba, hubiera sido tanto como destacar un solo aspecto, el más visible, de su total estructura, vinculándola a un fenómeno en sí mismo transitorio; esto es, hacer que la anécdota fingida en la novelita remitiera a otra anécdota —el régimen de Mussolini— en lugar de remitir hacia una visión profunda de rasgos que, para bien o para mal, son permanentes en la condición humana. Pasar por alto —o por bajo, mejor dicho— la sutil complejidad que, en su ilusorio cuerpo, encierra la obra artística, es la peor manera de caer en su trampa. Pues no olvidemos que, según Platón señala, los poetas son mentirosos; que la obra de arte, con su reticencia e ironía, constituye un engaño y, en tal sentido, su éxito consistirá, por paradoja, en que se la tome por lo que no es. Entre las maneras de sucumbir a su apariencia engañosa, la más burda, pero no por ello la menos frecuente, es tomar el poema por tesis, alegato, diatriba, apología, lamentación, en fin: vida.

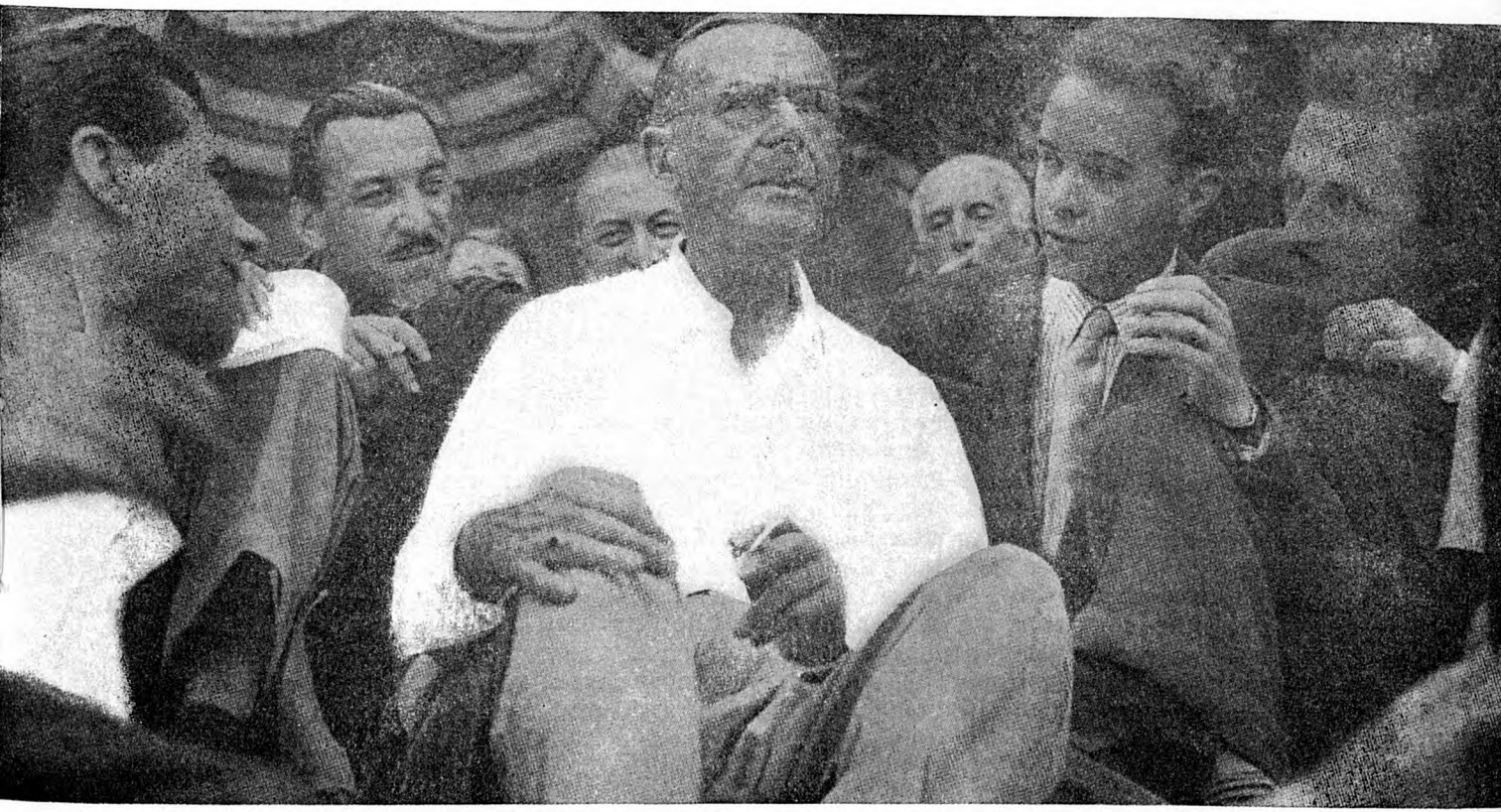
En efecto, bajo la superficie falaz que consiente asociar la obra de imaginación con las cuitas del vivir diario, el poema es por su propia índole ambiguo, y alberga en su seno la posibilidad de múltiples interpretaciones, tal vez inconciliables, invitando a la perplejidad paralizante. Y en esto podrían acaso hallar una sombra de razón los detractores de Thomas Mann: la obra de creación literaria quizá enerva y quita la energía para actuar con decisión. (¿No cabe, incluso, en **Mario und der Zauberer,** sentir compasiva simpatía por el particular destino del mismo mago Cipolla?) Los poetas deben, pues, ser expulsados de la república...

Ya lo sé: debajo de esta cuestión se encuentra el problema de la jerarquía de los valores, y no voy a pretender yo que el valor estético deba prevalecer sobre los de la ética a cuyo ámbito pertenece, siquiera en parte, la política. La decisión debe ser individual en cada caso, y surgirá casi siempre en forma conflictiva. Lo único que afirmo, y esto muy resueltamente, es que aplicar al juicio que se formula en un campo los criterios propios de otro distinto, como se ha hecho con tanta frecuencia criticando la obra de Thomas Mann, constituye una perturbadora incorrección. Quizá en ocasiones (pues es cosa sabida: **primum vivere**...) la obra de arte tenga que ser suprimida o silenciada; así ha ocurrido demasiadas veces en la Historia. Pero los acontecimientos que ocuparon la vida humana y quedan relatados en sus páginas se han hundido en un irremisible pretérito, mientras que la obra de arte, tan frágil, posee, sin embargo, cualidades que le permiten mayor perduración. Cuando sólo algún que otro especialista se interesa por las discordias florentinas que apasionaron al poeta y que están reflejadas en el poema, somos muchísimos quienes, generación tras generación, seguimos leyendo la comedia inmor-

tal; más aún, en sus versos están preservadas y se mantienen de otra manera vivas aquellas disensiones civiles que el tiempo relegó al olvido, y a las que tal vez los especialistas vuelven la atención por causa del poeta y su poema. Pero es claro que éste no se reduce a dar testimonio de una cierta postura partidaria; si así fuese, no sería tal obra de arte, sino que, con la ambigüedad que al arte le es propia, dice y seguirá diciendo distintas cosas a gentes distintas y pronunciando palabras significativas para cada siglo y para cada hombre.

De esa calidad perenne participa también la creación literaria de Thomas Mann. Han pasado veinte años desde que murió, lapso suficiente para que, disipadas las inmediatas reacciones de carácter extraliterario (y también las literarias, pues hay que contar siempre con el cansancio de los estilos y el eventual cambio de los gustos en el desarrollo de la literatura universal), nos aboquemos al estudio de su obra con el sosiego que en su día impidió la turbulencia de la historia, y con esa serenidad un tanto melancólica con que, inevitablemente, enfrentamos aquello que, en su belleza intemporal, se encuentra situado más allá de la vida.

Texto casi completo de una conferencia pronunciada en el Instituto Alemán de Madrid el 26 de mayo de 1975.



THOMAS MANN (en el centro), 1947

Perfil humano de Boccaccio frente a Petrarca y Dante

Joaquín Arce

Habituados a los esquemas momificados de los manuales de literatura e inducidos por nuestra rutina mental, corremos el riesgo de congelar nombres y figuras sin percibir que hubo tras ellos un pálpito intransferible de auténtica humanidad. El esquema aprendido agrupa los nombres de Dante, Petrarca y Boccaccio como a los más representativos de la literatura italiana medieval. Y es verdad; pero no debe bastarnos la mera síntesis de cultura. Esas tres potentes personalidades, por supuesto, han convivido históricamente y entrelazado sus vidas y reacciones en forma que es justo destacar.

Muchas veces he dicho —y no vacilo en repetirlo— que la poesía italiana de la Edad Media es un milagro. Es un milagro su sorprendente alumbramiento y su repentina originalidad y perfección (A sólo cuarenta años del primer documento literario, el **Cántico de las Criaturas** de San Francisco, de 1225, nace el máximo poeta de toda la literatura italiana). Es un milagro el conjunto trinitario de esos nombres emblemáticos, que se complementan e interfieren cerrando en círculo el número perfecto, el tres, base de la simbología numérica de la **Divina Comedia.** Es un milagro que Boccaccio haya unido y fundido, abriendo a su vez nuevas y definitivas perspectivas, la distancia que parecía haberse producido entre Dante y Petrarca.

En diciembre del presente año de 1975 hará seiscientos años de la muerte de Giovanni Boccaccio en Certaldo, un pueblecito toscano de donde era originaria su familia, a unos 50 kilómetros de Florencia. Este centenario tiene lugar a los diez años justos del centenario del nacimiento de Dante en la Florencia de 1265 y sólo un año después del de la muerte de Petrarca, en el retiro solitario de Arquà, pueblo entre montañas de la provincia de Padua. Giovanni Boccaccio había nacido en una fecha imprecisa de 1313, y en lugar no bien determinado, quizás la misma Certaldo o más probablemente Florencia, descartada hoy la leyenda de su nacimiento en París, aunque sigue firme su condición de hijo ilegítimo. Es en Nápoles, entre los catorce y los veintisiete años, donde entre prácticas mercantiles y bancarias relacionadas con la profesión de su padre, ensancha su horizonte cultural y humano y forja la leyenda de un amor y de una figura de mujer: una mujer, en la que se

compendiarán diversas experiencias femeninas, un mito que es suma de distintas realidades y da lugar a la seductora y fascinante Fiammetta, la de los ojos de fuego, criatura y personaje literario de muchas de sus obras, pero no de las iniciales, lo que ha permitido situar cronológicamente algunas de ellas. Fiammetta, si bien con rasgos físicos más determinados y palpables, es a su vez el trasunto de la angelical y simbólica Beatriz de Dante y de la real aunque inalcanzable Laura petrarquesca. Las creaciones literarias de Boccaccio, de todos modos, tienen una indudable orientación femenina, no ya sólo por haber escrito un tratado en latín en honor de las más insignes mujeres o por haberlas denigrado en el italiano de su **Corbaccio,** sino por haber compuesto además un poema juvenil, **La caza de Diana,** celebrando sólo a las más hermosas damas de la corte napolitana y por estar los cuentos de su **Decamerón** precisamente dirigidos a todas las «graziosissime donne».

Al morirse Dante en el exilio —vergüenza de políticos de entonces y de ahora— en la ciudad de Ravena, precozmente envejecido a los cincuenta y seis años de edad (1321), Petrarca tenía diecisiete años, Boccaccio ocho. Era precisamente el momento en que el niño Giovanni iniciaba sus estudios en aquella Florencia cargada del recuerdo de Dante y del resquemor de su injusticia. Por entonces, también el agente comercial de una de las más poderosas compañías mercantiles, Boccaccio di Chellino, padre de Giovanni, se había casado y su esposa estaba emparentada con la familia de Beatriz, la amada de Dante, muerta unos treinta años antes. De boca de su madrastra pudo Giovanni haber oído noticias que más tarde habría aprovechado en sus estudios dantescos, como, entre otras, la identificación de Beatriz con una real Bice Portinari. Petrarca, en cambio, había visto una vez a Dante, hallándose en Pisa, quizás en 1312, a punto de salir para Aviñón, adonde el Papa Clemente V, de familia francesa, había trasladado la sede pontificia. El padre de Francesco Petrarca, el notario ser Petracco, había tratado directamente al autor de la **Divina Comedia,** hasta el punto de que ambos fueron desterrados de Florencia en el mismo año —no en el mismo mes—, que es el motivo por el que Francesco tuvo que nacer en Arezzo (1304).

Año de muerte fue para Europa el de 1348: fue entonces cuando llegó al centro y norte de Italia una de las más tremendas epidemias, la que se conoce precisamente como la peste negra. Se había originado en Oriente y penetrado en Italia por Sicilia. Entre fines del año anterior al mencionado y los dos siguientes, las muertes son numerosas en España, Francia, Italia. A consecuencia de ella perece el rey castellano Alfonso XI mientras se hallaba en el asedio de Gibraltar. La misma Laura, la amada de Petrarca, había muerto por la misma causa en Aviñón. Y sufrió sobre todo las más directas consecuencias la familia de Boccaccio: fue primero su madrastra, poco después su padre el que se moría. Aquella riente y esplendorosa Florencia perdió casi dos tercios de sus habitantes. Y Giovanni Boccaccio, testigo presencial, insiste en que de no haberlo personalmente visto, no se hubiera atrevido a creerlo ni mucho menos a escribirlo. Así lo dice, como es bien sabido, en la famosa introducción del **Decamerón,** donde la trágica experiencia vivida y contemplada da lugar al enmarcamiento de la más famosa, vivaz y brillante colección de cuentos de la narrativa europea. Fue durante estos años de mortandad y decadencia, de histérico miedo colectivo que hacía recorrer Europa a compañías de flagelantes, contagiando a la literatura con las danzas de la muerte, cuando Boccaccio dio for-

ma, entre 1348 y 1351, a la compleja estructura del **Decamerón**, apoyándose sin duda en propias experiencias literarias precedentes.

Y es durante ese trienio cuando tiene lugar la fecha clave que liga y entremezcla más aún a los tres grandes italianos trecentistas: la de 1350, en que tuvo lugar el segundo Año Santo conocido. El primero había sido convocado en 1300, cuando Dante se hallaba a la mitad del camino de su vida e imagina, a sus treinta y cinco años, que emprende su viaje por el Más Allá a la búsqueda y consecución de la Libertad y de la Paz con mayúsculas (no de las trágico-grotescas paces y libertades de las armas de fuego). Será Petrarca, en 1350, quien pretende ganarse el jubileo, como cincuenta años antes había hecho muy probablemente Dante. Para trasladarse a Roma en su perenne peregrinar, Petrarca tiene que pasar por Florencia, donde por esas fechas era Boccaccio considerado el más ilustre de los ciudadanos y al que se encargaba de delicadas misiones diplomáticas. Y Boccaccio, que no había tenido ocasión de conocer en persona a Petrarca, en el mismo año de 1350 en que tuvo que acudir a Ravena a entregar a sor Beatriz, hija de Dante, diez florines de oro como resarcimiento simbólico por los daños causados a su padre, sale fuera de las murallas de la ciudad a recibir a Petrarca. Y en su casa le albergó durante esos días. Encuentro que, con otros sucesivos, más la correspondencia en latín entre ellos intercambiada, son fundamentales en la historia de la cultura europea y concretamente en la génesis del Humanismo.

En la primavera del año sucesivo es Boccaccio el que acude a Padua a encontrarse con Petrarca, siendo portador de un doble encargo: el de que la Señoría de Florencia había decidido restituirle los bienes confiscados a su padre y el de invitarle oficialmente para que el **magister** Petrarca enseñara en la recién creada universidad florentina. Aunque Petrarca declinó agradecido la invitación, queda el hecho incuestionable de los días transcurridos conversando: en efecto, al oscurecer —como más tarde recordará Boccaccio en una epístola latina—, salían juntos al jardincillo ya florido, tras la jornada de intensa ocupación intelectual, en la que Francesco leía a sus grandes autores preferidos mientras Giovanni copiaba ansiosamente los escritos del anfitrión.

Más maduro y fecundo fue un nuevo encuentro en Milán, otra vez en casa de Petrarca, inquieto morador de tan diversas ciudades. Hasta se conocen con exactitud los temas tratados en sus conversaciones; pero el que aquí me conviene recordar es el que tuvo por objeto a Dante y su obra. Ya anteriormente Boccaccio había enviado un códice de la **Divina Comedia** al poseedor de la biblioteca privada más rica de la Europa de entonces, que significativamente no lo tenía, acompañándolo de una epístola en que le remachaba su opinión de que el estar escrita en italiano la **Comedia** no era por ignorancia del latín en su autor. Dada la devoción que por el primer poeta italiano sintió siempre Boccaccio, recibió en el coloquio milanés la impresión de que su amigo y maestro no compartía plenamente sus convicciones. Ello le obliga, después de su regreso a Florencia, a enviar una carta a Petrarca donde pretende justificar sus alabanzas a Dante. La respuesta del poeta de Arezzo, provocada por la temida insinuación de que se le considerara celoso de la fama del gran florentino, une los elogios a Boccaccio por su devoción dantesca con la confesión de que si había evitado de joven tener a mano la **Comedia** era únicamente por no dejarse influir por ella.

Innegable es, de todos modos, que cierta prevención y hasta un no oculto desdén, evitando el definirse abiertamente, habían caracterizado la actitud de Petrarca en relación con Dante: sólo una vez le menciona en el **Cancionero** ocasionalmente. Y si recuerda también en los **Triunfos** a Dante y Beatriz entre las parejas de enamorados, ello no implica valorar el significado de la obra máxima, ya que al aristocratismo intelectual del humanista Petrarca no le podía satisfacer plenamente por estar escrita en «vulgar», es decir, en italiano. Y en este estilo **volgare,** no en el nuevo estilo latino que a sí mismo se atribuye, Petrarca reconoce a Dante la palma. El poema de los **Triunfos,** sin embargo, a imagen de los «triunfos» celebrados en la antigua Roma en honor de los héroes victoriosos, está escrito en tercetos, la estrofa creada por Dante en la **Comedia,** y que el mismo Boccaccio había utilizado ya, sobre todo en un claro poema dantesco titulado **Amorosa visión.** Y así también el triple eslabón del terceto enlaza a los tres poetas.

La fractura que parecía haberse producido entre la actitud humana e intelectual de Dante y Petrarca queda saldada con la nueva síntesis que ofrece Boccaccio. En Dante, contaba todavía el universalismo medieval de la cultura y de la humanidad, el contemplar el mundo desde lo alto con la seguridad de los principios eternos e inmutables, la creación de una obra total, suprema, en la lengua común, como compendio unitario de un saber y de un actuar. Petrarca había mirado al mundo frente a frente, entre dudas y vacilaciones, terrenalmente prisionero de un doble amor —por Laura y por la gloria— y consciente al mismo tiempo de que esas apetencias le alejaban de los valores eternos, sin que su simpatía pudiera volcarse —encerrado en su aristocrático individualismo— en favor de la visión totalizadora de lo existente creada por Dante en lengua «vulgar». Boccaccio sentirá una doble deferencia respetuosa y una doble fascinación, tanto por los refinamientos del puro intelectual que intenta revivir las formas de un ideal mundo antiguo, como por el hombre de pluma y acción que no vacila en juzgar a la humanidad distribuyéndola, desde el Infierno al Paraíso, entre los ejemplares dignos de imitación o de repulsa; si sus mejores obras las escribirá en lengua italiana, no dejará de componer amplios repertorios de cultura en latín. Sentirá el magisterio indiscutible de sus dos predecesores sin recelos ni resquemores, reconociendo el prestigio de la propia tradición italiana, representada por Dante, y abriéndose a las perspectivas del humanismo que prácticamente nace con Petrarca.

Boccaccio se enfrenta con sus semejantes desde su postura de hombre de la pujante burguesía mercantil, en cuanto hijo —e ilegítimo— de un experto representante del comercio. Ni está atado a los limitados privilegios de una nobleza ya decaída, como le ocurría a la familia de Dante, ni se siente vinculado a una noble profesión liberal como Petrarca, hijo y nieto de notarios. Si Dante había tenido de su matrimonio tres hijos seguros —quizás cuatro—, con una sola hembra —la que llegó a ser en el convento sor Beatriz—, Petrarca fue por dos veces padre, de una pareja, ambos naturales, de los que la hija le sirvió, al darle después nietos, de consuelo en su vejez. Boccaccio tuvo al menos cinco hijos y todos ilegítimos.

En 1373, a petición de diversos ciudadanos de Florencia, la Señoría acepta que la **Divina Comedia** sea leída y comentada públicamente en una iglesia. La persona elegida fue, naturalmente, Boccaccio. Aunque se sentía envejecido y en precarias condiciones de salud. Boccaccio aceptó gustosamente el encargo, logrando así reali-

zar aquel ideal, quizás nunca expresado, de situar a Dante, y por tanto, la tradición literaria toscana, a la altura de los inmutables valores clásicos. Tras una previa preparación de sus lecciones en Certaldo, se iniciaron las lecturas públicas en octubre de 1373 ante un público heterogéneo y que suponemos enfervorizado, salvo algunas habituales objeciones de los «reaccionarios» de entonces. Sin embargo, el proyecto no pudo llevarse a cabo por entero, ya que, en el año siguiente, su salud le obliga a retirarse a Certaldo, quedando el comentario interrumpido, y así se conserva, en el canto XVII del **Infierno.** Arrastraba consigo una hidropesía que le había hecho engordar visiblemente y le había vuelto torpe de movimientos. El mismo se juzga irónicamente como una «mole corpórea» y hasta se imagina convertido en un «odre».

El día inicial del invierno del 1375, en su soledad de Certaldo, se cerraba, con la muerte del autor del **Decamerón**, el triángulo perfecto de la literatura italiana medieval. Sobre su mesa tenía, en significativa síntesis final, las últimas notas para sus **exposiciones** a la **Comedia** de Dante. Y el cuerpo cansado del gran narrador estaría envuelto sin duda en el abrigo de pieles de ardilla que su maestro y amigo Petrarca, muerto catorce meses antes, había previsto en su testamento, donde le daba a Boccaccio 50 florines de oro para una piel que le permitiera trabajar y estudiar en las frías noches de invierno: **«ad studium lucubrationesque nocturnas».**

Nuevo descubrimiento de Rilke en su centenario

Carmen Bravo-Villasante

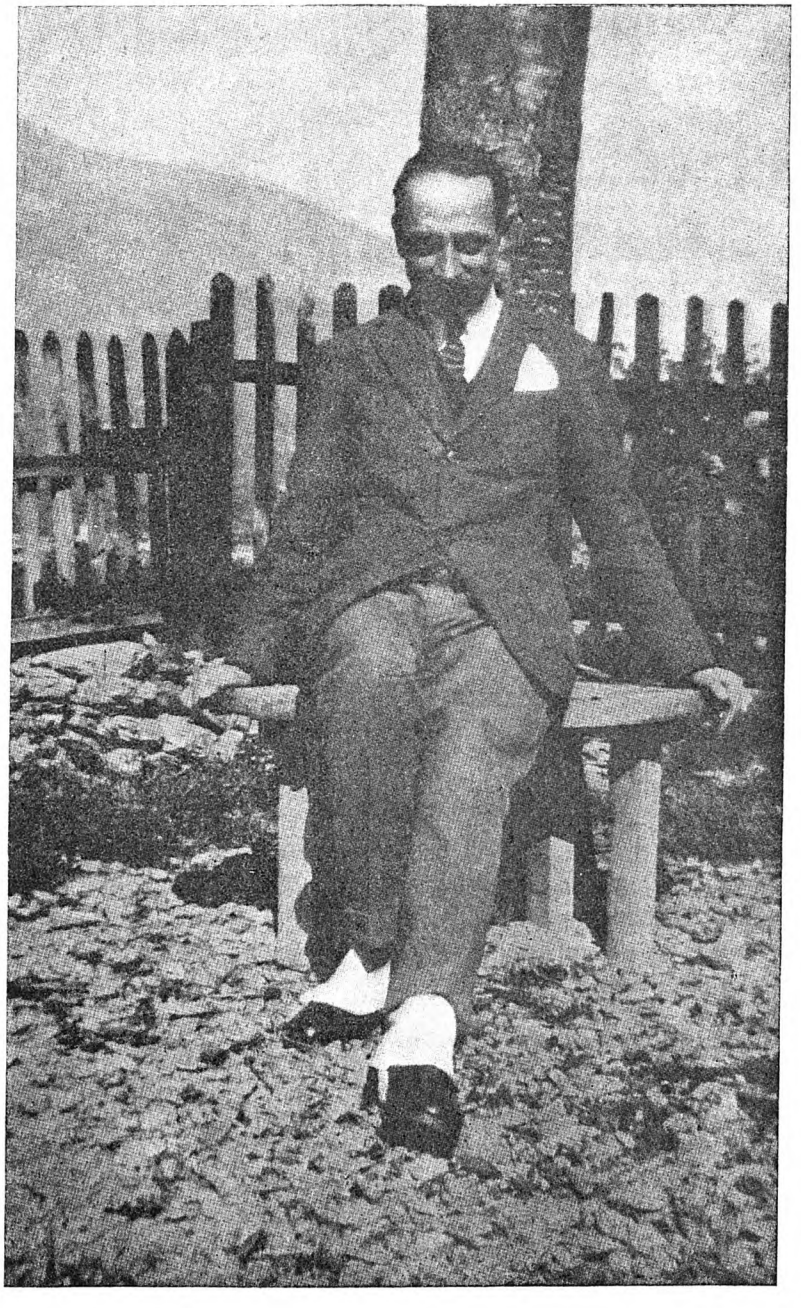
Para los que aprendimos alemán leyendo los poemas de Rilke, las «Cartas a un joven poeta» y «La vida y muerte del Corneta Cristóbal Rilke», Rilke ha sido siempre una presencia permanente, alguien que ha formado parte de nuestra propia vida.

Una ligera depreciación del poeta entre los alemanes ingeniosos y a la moda, parecía querer relegarlo a la vitrina de los anticuarios, como un bello objeto sin razón de ser, como una fruslería fin de siglo que ha pasado a la historia, como las bellas imágenes de sus palabras escogidas.

Pero de nuevo los jovencísimos lectores de poesía vuelven a descubrir al poeta, si puede usarse este término hacia quien no estaba oculto, sino simplemente apartado en una silenciosa estancia de museo.

Algunas páginas de las «Cartas a un joven poeta» vuelven a sobrecoger al lector por la perspectiva ilimitada que ofrecen. El poeta solitario por su propio deseo en aquellas estancias enormes, contemplando los jardines desde los amplios ventanales de los palacios donde se alojaba, señala hacia la lejanía del mundo, al tiempo que penetra en la más lejanísima intimidad del ser humano, cuando dice:

«*Hemos de hacer nuestra existencia lo más amplia posible: todo hasta lo inaudito debe ser posible en ella. Esto, en el fondo, es el único valor que se exige de nosotros: el tener audacia para lo más extraño, maravilloso e indescifrable que nos pueda acaecer. Que los hombres fueran cobardes en este sentido ha dañado infinitamente a la vida. Las vivencias llamadas apariciones, todo el mundo llamado de los espíritus, la muerte, todas esas cosas tan cercanas a nosotros, han sido de tal forma expulsadas de la vida por nuestra oposición diaria, que los sentidos capaces de sentirlas han degenerado. Pero el temor ante lo inexplicable no sólo ha empobrecido la existencia del individuo, sino que asimismo las relaciones de hombre a hombre se encuentran limitadas por él, sacadas, por así decir, del caudaloso lecho de infinitas*



RAINER MARIA RILKE en 1925

posibilidades y lanzadas a una región yerma, en la cual nada acontece. Porque no es únicamente la pereza lo que motiva que las circunstancias humanas se repitan tan indeciblemente monótonas y sin renovar de caso en caso, es la timidez ante una nueva vivencia imprevista de la cual uno no se cree capaz. Pero sólo aquel que esté preparado a todo, quien nada excluye, ni lo más enigmático, vivirá la relación con otro ser como algo vivo, y toda su existencia. Porque si nos figuramos la existencia del individuo como una mansión más o menos grande, se ve que los más no llegan a conocer más que un rincón de su habitación, un lugar cerca de la ventana, una franja estrecha sobre la cual se pasean...»

En este momento en que la poesía está saliendo de un callejón estrecho, condicionado por las exigencias de una realidad social que ha sido implacable para el arte, se vuelve a descubrir al Rilke trascendente, sibilino, indescifrable, misterioso, que indaga en la amplia existencia sin límites, traspasando las moradas de ese castillo interior, profundísimo, del ser humano. Quizá por eso a Rilke le atrajese tanto España, por su profundidad mística, por el vuelo oscuro de su poesía, por la capacidad de lo español hacia lo desconocido.

Las relaciones humanas, tan limitadas hoy día, el concepto de la amistad y del amor, tan restringido, en Rilke se amplía hasta infinitas posibilidades. Los alemanes, que tienen tantas palabras para nombrar las cosas, han calificado de amigas maternas a Lou Andreas Salomé y la princesa Marie Thurn und Taxis-Hohenhole, que participaron de forma tan profunda en la vida de Rilke. Igual que existe una amistad fraternal, Rilke gozó de la amistad maternal de varias mujeres, lo que no quiere decir que prescindiera de la relación erótica, próximo a un sensualismo panteísta de extraordinaria hermosura, de trascendente belleza.

La misma Lou Andreas Salomé reconoce que este poema incluido en «El libro de la peregrinación» está dedicado a ella:

Apágame los ojos: he de verte.
Ciérrame los oídos: he de oírte.
Sin mis pies, también he de seguirte
Y, más aún, sin boca he de jurarte.

Arráncame los brazos, que con el corazón,
Como con una mano, he de abrazarte.
Párame el corazón: palpitará mi frente
Y abrasada en una hoguera ardiente
Habrá mi sangre de poder llevarte.

El fervor que Rilke sintió por aquella amiga que le llevaba más de quince años, se manifiesta en este otro poema inédito en español, que el poeta dedicó explícitamente «A Lou Andreas Salomé», cuya doble interpretación metafórica y real es clave para entender la poesía de Rilke:

Como se pone un paño ante la boca,
no: como cuando se pone ante una herida
por la que trata de salir la vida,
te apreté contra mí: y pude ver
que enrojecías por mi causa. ¿Quién pudiera decir
lo que nos sucedió? Y apenas reparamos
que el tiempo transcurría. Maduré extrañamente
por el impulso de aquella juventud salvada,
y tú, mi amada, dejaste
tu niñez salvaje sobre mi corazón.

La publicación de los manuscritos inéditos, de los fragmentos y papeles que el poeta no publicó en vida, muchos de los cuales los propios editores no osaban publicar, nos presentan a un Rilke muy lejos del poeta delicuescente que algunos imaginan. Especialmente, por lo que se refiere a la plenitud amorosa, son significativos y sorprendentes los siete poemas («Sieben Gedichte») escritos en el otoño tardío de 1915 («Spätherst»), publicados en el tomo II de la Insel Verlag, que podrían considerarse como siete poemas fálicos. Rilke, valiéndose de símbolos e imágenes frecuentes en la poesía oriental interpreta el sorprendente proceso del amor, con audacia expresiva, aunque secreta, fuera de los iniciados en el lenguaje de la poesía erótica.

* * *

En el centenario de Rilke otra vez volvemos al descubrimiento de las cosas a través de sus poemas: las hortensias azules, el unicornio, la gacela, la dama ante el espejo, la piedra preciosa, las ventanas, las rosas; y de nuevo el descenso a las profundidades, como Orfeo en busca de Euridice, que podría ser la poesía que ha estado a punto de perderse. No volvamos la cabeza. Ella nos sigue.

Pero la revelación fundamental es la que se encierra en aquella frase sobrecogedora por su concisión, como una bandera llameante, ante la tumba de Wolf, conde de Kalckreuth:

¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo.

Que es la actitud rilkeana, ostentada como una divisa.

Andersen en ecos de centenario (1805 - 1875)

Jacinto-Luis Guereña

Situación histórico-literaria

El romanticismo de tipo nacionalista vivía en auge, a principios del siglo XIX, en la patria geográfica de H. C. Andersen. Dinamarca, tras diversas influencias (cantos antiguos y sagas; sentimentalismo religioso; mitología; ingenuidad primitiva; poesía sin adornos lingüísticos, entre otros temas), se entregaba al corazón soñador, incluso al pueblo más pueblo que suele vivir con sencillez y trabajos y sano juicio crítico para la cotidianidad. En ese medio, en esa atmósfera danesa y nórdico-europea, nació H. C. Andersen, en 1805. Hijo de un zapatero y de una madre casi analfabeta, pero muy supersticiosa. Antecedentes de fantasía y de evasión en su familia que tenían otras raíces complementarias: un abuelo que conoció la locura y una abuela que se refugiaba en el reino hondísimo de los ensueños. Con tal herencia en la mente y en el cuerpo, en una vida más bien de decepciones y con organismo endeble, ¿cabe extrañarse de la predisposición «literaria» de H. C. Andersen, y de que descubriera la esencialidad del alma popular danesa y asimismo universal, su séquito de meandros y barrancos que los días y los sueños van forjando siempre?

Se ha dicho (el poeta mediterráneo y galo Paul Valéry) que el escritor se recompensa como mejor puede de las injusticias del destino. Encrucijada para dilemas de literatura genial y de años miserables y difíciles en la vida. ¿No es casi una constante en la historia de la creatividad? Lo que le ocurrió a Dickens y a Gorki y a Victor Hugo. Una niñez triste y una juventud angustiada es lo que forma el horizonte y el mantillo de grandes personalidades literarias y artísticas. En el caso de H. C. Andersen, es el reflejo exacto en su fidelidad. Los ensueños y la obediencia a la niñez, pese a todo poética.

Retrato y biografía

¿Los cuentos de hadas como estímulo? ¿La melancolía como escudo quijotesco? Preciso es recurrir a las realidades. La familia de H. C. Andersen era pobre. Y no todo se encauza como se quisiera. Mientras el padre servía al emperador Napoleón en las filas de «la Grande Armée», siendo soldado del ejército imperial galo en sus campañas por Europa, la madre se entregó a tres experiencias: la bebida, las tareas de lavandera y criada, una segunda unión matrimonial.

¿Qué rumbo iba a tener la infancia y la adolescencia de H. C. Andersen? Su salud era deficiente, y la sensibilidad, excesiva. Contándose relatos en su soledad. Tal vez haya dado en el blanco André Maurois (en «Revue de Paris», número de junio de 1955) al pensar que «Andersen fue un hombre muy desgraciado que llegó a hacerse feliz gracias a la persuasión y acaso sea el único modo de conocer la felicidad». No es que la vida, en sus subidas y bajadas, sea una narración encantadora y cautivadora. Es que... Se trata de la salvación individual gracias al arte de la pluma. Y H. C. Andersen, a los doce años más o menos, se puso a escribir y lo que le resultaba eran textos más o menos poéticos. La verdad es que soñaba con la gloria literaria. Sufrir y soñar se compaginan como excelente escuela formativa. Rompió las amarras con la familia. Se fue a Copenhague: «para hacerse célebre». Apenas contaba catorce años. Todo es agua de borrajas. ¿Cómo suprimir nieblas y encapotamiento del cielo si sólo se cuenta con ojos ávidos y voladores? Lo que escribía se olvidaba y dormía en los cuadernillos de marras, los cuadernos de los primeros pinitos. En 1822, con diecisiete años, ya comprendió la dificultad de la fama; se daba cuenta que vivir y escribir no es fácil, que no todo es orégano, y que los días se asemejan a garras y a fauces y a mil cosas por el estilo. No cabe duda: tuvo muchas dificultades para vivir, para malvivir. Y su fragilidad no le ayudaba mucho que digamos.

Pero surgió lo importante: se le dio una beca para estudiar. El hambre se acallaba. H. C. Andersen no paraba de soñar, la literatura era su meta, se prometió que así sería. La batalla, dura, no hacía sino empezar. El la proseguiría testarudamente. La pluma rellenaba páginas, iba desde poemas a obras de teatro pasando por la ensayística incluso (como «Ensayos de juventud»). Vivir era asomarse a muchos espejos, y los había en las páginas que ante él aguardaban y en las esquinas de las calles y en los cielos de sus ilusiones. Lo peliagudo era establecer la trama de convergencias y confidencias. ¿Su propio derrotero de vida? Ahí halló la mina anhelada.

Luego, los amores. Mejor dicho, las intentonas del querer, anhelos de verse retratado en ojos femeninos. ¿Un fiordo o un torrente o un lago de aguas mansas? La timidez y su falta de atrevimiento dejaron en cero diversas posibilidades amorosas. ¿El romanticismo de la tristeza y de la incomprensión? Es muy posible, aunque añadiéndose su rostro flacucho y su carencia de atracción masculina, todo lo cual se redondeó en fracasos sentimentales: Louisa, la primera elegida; la hermosa Jenny... Las lágrimas se volvieron realidad en H. C. Andersen. Tuvo que reaccionar con la literatura. En 1827 se publicó su primer poemario: «El niño muriente». Empezó a hacerse un nombre en su país. Lo intimista y lo quejoso, resabios de vida medio romántica y tradicional, sin parodias y con alusiones a los amores desgraciados. Ingenuamente, con frases banales como «¿es que me quiere?» o «¿es que va a quererme?» Se ha hablado de un acercamiento de vida entre esta fase de H. C. Andersen y la adolescencia de Mozart. No sé hasta qué punto puede admitirse tal hipótesis, ya que, fatalmente, y sin innovación alguna, los seres infelices en amor convergen en sus lamentos. Los años de constante y lento amasar de manuscritos y ensueños dejaron su huella en H. C. Andersen. Así, lo autobiográfico es materia ardiente y literaria, asemejándose al horno de la creación en su lumbre siempre lista y con harina de abultada cosecha trigal.

Viajar y recordar

Se suele ser hombre hecho y derecho a los veinticinco años. A veces, no. A esa edad se inició en H. C. Andersen la aventura más tajante y significativa de su existencia: los viajes. Ansia viajera, pluma observadora, ambición de fama y de complemento femenino. Cláusulas de un derrotero muy normal. Pero ¿con éxito en lo literario? No parece que fue así al principio. En 1830 y en 1831 se publicaron sus «Poemas» y «Fantasías y esbozos», respectivamente. Pero nadie, o poca gente, le hizo caso. Los críticos, desde luego, dormidos, cerraron más los ojos y sólo vieron ahí un aprendizaje de escribir y, por tanto, estúpidamente, acogieron con frialdad grande a esos libros de Andersen.

¿Qué iba a hacer H. C. Andersen? ¿Reaccionar con flujo y reflujo? Se puso a viajar, y con entusiasmo. Años intensos. Por Alemania y Suiza, lo primero. El eco, en literatura, se titula «Imágenes de un viaje por tierras de Harz y de Suiza», en 1831. Era un encanto en H. C. Andersen abandonarse a los viajes, entrega profunda y enriquecedora. Ejercía así su fuerza observadora; su curiosidad, sensible y alerta, buscaba y hallaba datos en cuanto a leyendas y personas y paisajes. Había algo que le empujaba hacia los hombres del pueblo, hacia las capas más desafortunadas de la sociedad. ¿Es que se acordaba de su propia familia? Es lo más seguro. Esa simpatía instintiva hacia el pueblo procedía de sus propios recuerdos. Manantial inagotable. El amor hacia la Naturaleza halló su expresión concreta al plasmarse en versos, en lo que puede considerarse como la primera gran obra poética de H. C. Andersen: «Los doce meses del año». Hoy se nos antoja que es obra ingenua y facilona en todas sus aristas y significaciones, pero las observaciones conservan su frescor, su acuciar sensible y descriptivo.

El itinerario de sus viajes fue escalonándose a lo largo de realidades tangibles, ya fueran becas de viaje (porque H. C. Andersen las tuvo) o necesidades humano-literarias.

¿Quién ha leído los relatos de viajes de H. C. Andersen? Surge una dificultad, desde luego: su lengua danesa. Pero pocos lectores asimismo, en traducciones. Además, existe su «Diario» con anotaciones múltiples. ¿Cuándo se ofrecerá a la lectura, ya sea en idioma francés, ya sea en castellano? Porque, afirman conocedores de la obra anderseniana, hay trozos muy jugosos y humanos en ese «Diario» que suele ser cuaderno de bitácora.

Veamos datos de sus trayectorias: cuatro veces estuvo en Italia, y tres de ellas en Roma. Fue en la capital italiana, precisamente, donde recibió inspiración y motivación para concebir el marco de su primera novela, y que se considera acaso como su primera obra maestra: «El improvisador» (1835). Se subraya su dinamismo y los juegos estacionales de su sensibilidad; narrativa que se deja leer hoy apoyándose mucho en su estilo autobiográfico y lleno de color, junto a hermosas descripciones de paisajes italianos, del sur de Italia, en el hormigueo y retablos del pueblo más humilde de Italia, bullanguero y cromáticamente hablando muy rico. Años de 1833-1835, en páginas expansivas y hasta folklóricas, de diario viajero.

La intensidad conocedora de H. C. Andersen se fue reflejando en sus nuevos caminos y en sus libros: la relación es directa. Resulta incluso extraordinaria la am-

plitud del mapa viajero de H. C. Andersen, teniéndose en cuenta la época. No había muchas facilidades que digamos y, sin embargo, recorrió miles y miles de kilómetros visitando numerosos países. Sin que pueda ser concretamente exacto, quise esbozar en fechas y países el itinerario de H. C. Andersen. Helo aquí, y siendo representativo de sus ambiciones viajeras, pese a ser perfil somero en mis notas:

1819-1829: Dinamarca (Copenhague y el canal de Holmen y Amager).
1831: Harz (Alemania) y Suiza.
1833: Francia e Italia (Roma y Nápoles).
1842: Francia (París sobre todo; allí conoció a Alejandro Dumas, a Alfred de Vigny, a Alphonse de Lamartine, a Honoré de Balzac).
1847: Inglaterra (Londres) y de nuevo Italia (Capri).
1849: Oriente (con la obra «El bazar») con Grecia y Turquía.
1851: Suecia (y escribió «En Suecia») y el Danubio.
1853: España (y escribió «En España»).
1866: Portugal (y escribió «Una visita a Portugal»).

En contraste con paisajes nórdicos, el ímpetu observador y humano de H. C. Andersen recibió abundantes choques, tales como la sensualidad del sur, y sobre todo en Italia. Así se ayudó a incrementar la energía del colorido de su pluma. No podía mentirse: escribía lo que observaba, lo que se adentraba gozosamente en la vida de sus sentidos. No se puede añadir que «dionisíacamente», pero el caso es que los viajes le encaminaron a H. C. Andersen por sendas nuevas y gozosas. De ahí surge la densidad de la dimensión humana de sus relatos.

De un caminar

Puede afirmarse que todo el perfil y toda la silueta de H. C. Andersen se recoge en lo que fue su arte, en las manifestaciones expresivas de su confesión: «mi vida es un cuento». Resúmese en tales fronteras su narrativa autobiográfica. Un arte estructurado en los días y en los ensueños. En 1832-33 publicó H. C. Andersen «El libro de mi vida», y luego lo retocó, pasando la mutación del título hasta llegar a ser, con el tuétano de la pura verdad, «El cuento de mi vida». Subráyese la identidad del hombre en dos palabras diferentes: «libro» y «cuento». O sea, mi vida no es sino contar. Contarme. Contándome. La lectura se transforma, se agranda, se ensancha. Adivínanse los círculos concéntricos, algo así como esas muñequitas rusas de madera que se encajan unas dentro de otras y de menor a mayor naturalmente. Todo es vida. Todo es característica unida y sin grietas. Vivir, contar, siendo gozo la literatura, puesto que es un cuento la vida, ya que mi vida (así lo enfoca H. C. Andersen) es un cuento. Y no es que sea la vida un cuento, con ese acento burlón y barriobajero del castellano castizo de Madrid. Encerrándose el autor con sus presencias y sus constancias, empecinándose en la soledad de la literatura humana, la suya desde luego, la que vivió H. C. Andersen, y las más de las veces con intensa modestia de corazón y dando al ensueño una dimensión escenográfica muy de su tiempo, pero que puede localizarse en nuestra época casi con efectos de herramienta narrativa, algo así como el cuento en un boomerang, yendo y viniendo, el toma y daca de la existencia en general. Es lo que llevó a André Maurois a decir, en el texto ya cita-

do, y que es la lección de H. C. Andersen, que todos podemos contarnos nuestra vida de tal modo que se convierta en el más bonito de cuantos cuentos hay porque resulta que somos personajes y héroes del mismo. Debe meditarse el alcance de tales palabras, y así, la proyección de H. C. Andersen se vuelve actual, imperativamente actual. Y hasta permanente, añadiría yo. Un arte de caminar en las realidades del vivir y del soñar, siendo el hombre su categoría filosófica más concreta: una soledad problemática. Un poco de naranja o de anís, según los gustos, y luego se agita antes de usarlo, y ahí surge el alimento narrativo anderseniano. Una bebida para todos. No se trata de una receta de felicidad. Nunca fue feliz el cuentista danés. Lo anduvo buscando siempre por el vasto mundo, ansiaba amar, no lo consiguió. ¿Por exceso de mala suerte? El caso es que viajar era como un bálsamo. Y las tareas escritoras de la pluma le acuciaban, le ayudaban, y en el fondo eran su amor más hondo. Pero, asimismo, más autobiográfico. Es decir, más interior, más solitario. Más doloroso. El cuento de la vida es, en H. C. Andersen, un sufrimiento cuya magia es el dolor.

H. C. Andersen y el arte de contar

La situación que así se encabeza no es torpe, y tampoco lleva carga de mala fe, puesto que la literatura reside en fases de creación y siempre dentro de un marco histórico-humano determinado. ¿Puede escaparse la obra de H. C. Andersen a la regla? Dicho de otro modo: ¿qué resonancia tiene hoy su obra, qué sobrevive de sus escritos en una lectura atenta? No mostraré mis defectos de tal lectura, porque son presumibles y claros: sólo puede leerse lo que se ha traducido. La enjundia se limita ahí, siendo lógico que así sea. En lectura desprovista de crueldad y asomándose a los ojos biográficos la simpatía de existir y de soñar —¿qué otra actitud puede tomarse?— la respuesta es clara y basada en el amor humano y asimismo humanista. Trayéndose a cuento lo ya citado en palabras de Maurois. El cuento es nuestro espejo. Nuestra vida es cuento. Nuestro espejo es la vida en un cuento. La hondura de H. C. Andersen se halla en sus «Cuentos para niños». Rotunda verdad, el arte de contar en la palma de las manos y sin buenaventura alguna, la magia es concreta aunque escapadiza, adentrándose el autor (escritor y lector) en la convivencialidad de personas y cosas y naturaleza. Mucho sufrió H. C. Andersen y en su tintero había heridas. Pero no nació la hiel, sino un regusto de miel en los labios y en los ensueños. En H. C. Andersen el universo narrativo discurre por sendas de la dura y malherida inadaptación de un hombre en su problemática y lúcida ínsula. Que es isla rodeada de hombres por todas partes. Así, en lo relativo a la mujer, a la ciudad, al campo, a la sociedad. ¿Por exceso de mentiras y de manigancias? En la psicología de H. C. Andersen hasta puede que así sea. Contarse la vida es cambiarla, orientar su rumbo. Embellecerla. La emoción exige y acarrea el calor sencillo y permanente de los hombres, sus relaciones y, sobre todo, su capacidad de soñar. Sin olvidar ecos del romanticismo y la magnífica facultad de improvisación que tenía H. C. Andersen. Y eso explica que, pese a los pesares, persistan con relativa lozanía sus páginas narrativas, ingenuas y antiguas, sobre todo, sus páginas más acendradas y movidas, las páginas viajeras. Escribir, casi como ansia de floración cons-

tante de las cuatro estaciones, como un florilegio de miradas introspectivas y emocionadas. También, lejano y añoso queda el aspecto moralista. Mucho ha ido cambiando el mundo. Los cuentos son infantiles a ratos, su ingenuidad es de hadas bienhechoras y de maleficios vencidos. Contar: el pozo de vivir. Desde que el hombre existe, hay tradición. Oral o escrita, el cuento en su magia. En H. C. Andersen se ve la tendencia hacia la felicidad que se escapa, ese trepar alborozado y dramático (a veces) por el árbol embadurnado y resbaladizo de la cucaña de la existencia. Odisea que se cuenta, y así se origina el placer subjetivo. Una recreación del mundo. Primitivismo, tradición, permanencia. La cucaña, y cayéndose o no, con victoria o fracaso, se trata de una fiesta. Para subsistir a la felicidad completa. Y la literatura, en H. C. Andersen, es festividad. Sí, porque rezuma bondad. Sus textos rechazan la perversidad y el egoísmo. ¿El ensueño como motor esencial y noble de la cotidianidad de los hombres? Dígase que H. C. Andersen cree en el amor, en la dignidad del amor. Le ayudan corazón y sensibilidad de poeta, el cauto lirismo y su pureza, casi auténticamente surgidos de la fase infantil de la existencia. Por eso, en la obra de H. C. Andersen se observa que domina la bondad, y que apenas hay castigos. ¿Por qué castigar?, parece aconsejarnos. ¿Es que hay ahí una visión rousseauniana del mundo y de sus mutaciones humanas?

También en H. C. Andersen se afirma y ratifica la belleza de la naturaleza. Un estilo y un arte con raíces de paisaje adecuado, con gentileza y espontánea simpatía. Claro que también resulta cansina la lectura, se vuelve cantilena y melopea, aunque sea con buenas intenciones y fértiles ilusiones. Sabido es aquello de Gide, de que con buenas intenciones no puede forjarse una buena literatura. Seguro que es asimismo falso lo contrario. Debe reconocerse en H. C. Andersen su fuerza de creatividad y una innegable innovación en los cuentos amén de excelente observación en las páginas de viajes. Hoy ya no se escribe como en 1875, y parece estar fuera de moda. Pero ¿la moda como acicate de calidad? ¿Nos alejamos de H. C. Andersen? Hoy las cosas (naturaleza y hombres, a más de leyendas y tradiciones) las sentimos y las comentamos de otro modo. Nos atan otras consideraciones en el vivir y soñar, las interferencias de hombre y paisaje y sociedad son mucho más complejas y ásperas. Tal vez se borró el camino de la sencillez y en nosotros se perdió la sensibilidad poética y solidaria. Pero la luz se manifiesta porque hay sombra. Y tal es el mensaje de H. C. Andersen.

La segunda versión de "El Amante de Lady Chatterley"

Jean-A. Schalekamp

Desde luego no es culpa de D. H. Lawrence que **El amante de Lady Chatterley** le haya hecho tan mundialmente famoso y que la mayoría de la gente le conozca sólo por este libro. La culpa la tienen los censores, que en su tiempo convirtieron la novela en un escándalo escabroso. Releyendo **El amante** ahora (por supuesto, hablo de la versión integral, y no de las versiones 'purificadas' que han aparecido hasta 1959) parece increíble que hasta hace relativamente tan poco tiempo el libro haya podido causar tanto revuelo en Inglaterra y los Estados Unidos.

Tan rápida ha sido, en los últimos años, la evolución de los conceptos morales, que en este momento **El amante** parece de una inocencia purísima. Y no solamente lo parece: lo **es.** Porque incluso las llamadas escenas escabrosas con todos sus detalles han sido escritas con una intención tan pura, y con tanta sutileza y belleza de lenguaje, que uno no comprende cómo alguien haya podido jamás calificarlas de «pornográficas». Como dice el dicho alemán: «Den Unreinen ist alles unrein». Para los impuros todo es impuro.

Lawrence había previsto los escándalos que su novela iba a provocar: «He terminado mi libro —escribió el 8 de marzo de 1927—. Me gusta. Pero es tan indecente según los pobres idiotas convencionales, que nunca lo publicarán. Y no estoy dispuesto a hacer cortes».

Tenía razón. Sólo sería publicada en Italia y luego en Francia, y vendida en sórdidas librerías pornográficas. Cuando, por fin, después del famoso proceso (y muchos años después de su muerte), podía ser publicada en su país natal, ya había aparecido normalmente en casi todos los países del mundo.

Sin embargo, las intenciones de Lawrence eran limpísimas. Por muy paradójico que parezca, a él casi podría considerársele como un puritano. Estaba muy en contra de la pornografía, de lo obsceno, de lo sucio, de lo sórdido y, sobre todo, de la hipocresía. Era él un puritano de verdad, mucho más que los hipócritas que prohibieron su novela. Sus intenciones las manifestaba en la introducción a la primera edición en inglés, publicada en Francia:

«Quiero que hombres y mujeres sean capaces de pensar en la sexualidad sin reserva, sincera y puramente. Años de pensamientos sinceros sobre el sexo y años de serios intentos en este terreno nos llevarán por fin al punto que queremos al-

canzar, hasta nuestra auténtica y completa **castidad,** nuestra realización, cuando nuestros actos sexuales y nuestros pensamientos sexuales ya no estén en conflicto...».

Quería, pues, el equilibrio entre los sentimientos y sensaciones corporales, y la consciencia de ellas. **«Esto implicará también que debemos ser capaces de utilizar las llamadas palabras obscenas, porque ellas son naturales para el espíritu que está plenamente consciente del cuerpo. La obscenidad sólo existe cuando el espíritu desprecia el cuerpo y le tiene miedo, y cuando el cuerpo odia al espíritu y le está contrariando...»**

Pero en esta misma introducción en la que se desata contra los «viejos puritanos empedernidos, que a una edad más avanzada probablemente tendrán sus desviaciones sexuales», y contra los «estúpidos sin cultura que detrás de todo buscan lo sucio», se arremete también contra los «ladinos maniacos de jazz de nuestra generación, para quienes el acto sexual y tomarse un cocktail son dos cosas en el mismo plano».

La gran tragedia de Lawrence ha sido que esta novela, escrita con unas intenciones tan antipornográficas, haya podido ser considerada como el clásico libro obsceno y pornográfico de este siglo. Lo paradójico es que en esta misma época se publicaron en Inglaterra libros que sí describieron escenas pornográficas, escritas con sucias intenciones, pero con palabras victorianamente veladas y por eso permitidas por la ley. Libros que quizá podríamos comparar con los subproductos del cine español actual, hechos con las mismas intenciones y, sin embargo, permitidos por la censura porque no enseñan lo prohibido. El gran error de D. H. ha sido, pues, que llamaba las cosas por su nombre. Y también, desde luego, que había escogido para su aristocrática Lady un amante de una clase social mucho más baja. Esto es algo que sus críticos no le perdonaron. También hay otro aspecto en la persecución de este libro. Un sociólogo, no recuerdo su nombre, ha dicho recientemente: «El libro quizá no hubiera tenido tantos problemas si el guardabosque hubiera asesinado a Lady Chatterley». Porque la violencia sí era permitida y además la Lady hubiera recibido así su merecido castigo.

Naturalmente, **El amante de Lady Chatterley** es archiconocido y se han escrito muchísimos ensayos sobre el libro. Pero pocos saben quizá que D. H. Lawrence ha escrito tres versiones diferentes sobre el mismo tema. Porque él, el muy perfeccionista, estaba siempre rehaciendo sus obras, cambiando, cortando, añadiendo, intentando varias ejecuciones de un mismo tema. **El amante** es la tercera versión, la definitiva. La primera, mucho más corta, fue publicada en 1944 en Estados Unidos bajo el título **The First Lady Chatterley.** Pero la segunda versión, **John Thomas and Lady Jane,** resulta ser la más larga y también la más seria de las tres versiones. Y, según mi opinión, la más interesante. Esta versión ha conocido su primera aparición en inglés a finales de 1972. Lo curioso es que ya había sido publicada en Italia, en una traducción italiana, en 1954, pero entonces había pasado prácticamente inadvertida. Por otra parte, tampoco la publicación inglesa ha recibido el interés que merece: en estos tiempos, en que todo está permitido, el interés de las masas para la pecaminosa Lady ha bajado considerablemente.

Resulta, sin embargo, interesante poner las dos versiones juntas y compararlas. Para los que desconocen el tema, lo doy aquí, muy simplificado y reducido a unas

pocas palabras: la joven Lady Chatterley, Connie, está casada con Lord Clifford, un héroe de guerra, mutilado y paralizado, lo que hace imposible los contactos físicos entre los dos. Ella y su guardabosque experimentan entonces un amor apasionado. Pero alrededor del tema, Lawrence ha tejido una magnífica visión crítica de la sociedad de aquellos años de después de la guerra del catorce.

El título de la segunda versión ya es curioso en sí. Con los nombres John Thomas y Lady Jane, Lawrence denomina los aparatos procreadores respectivamente del hombre y de la mujer. Estos términos han sido utilizados consecuentemente en la versión definitiva (como en la última frase, la carta de Mellors: «John Thomas desea las buenas noches a Lady Jane, un poco desanimado, pero con esperanza en el corazón»). Pero, curiosamente, no figuran en la segunda versión, excepto en el título. La verdad es que a Lawrence se le ocurrió este título solamente después de haber terminado la segunda versión. Le gustó mucho y quiso ponerlo a la versión definitiva, pero el editor no se lo permitió.

Las dos primeras páginas de ambas versiones son prácticamente iguales. Luego surgen las diferencias, y se pueden leer como dos novelas distintas. La diferencia más destacable reside en el protagonista masculino, el guardabosque. En **El amante** se llama Mellors; en la segunda versión, Parkin. Mellors es, a pesar de su condición modesta, un hombre bastante culto. En el ejército ha alcanzado el rango de teniente. Habla, de vez en cuando, en dialecto, pero sabe hablar un inglés muy correcto, y se comporta perfectamente bien en los círculos aristocráticos. Con él, Connie puede sostener conversaciones incluso de tipo semi-intelectual. Es un hombre agradable, «casi un gentleman», como le dice Connie a su marido.

Parkin, al contrario, es un hombre mucho más primitivo, más burdo, hasta en su aspecto físico. Habla un horrible dialecto que, además, varía mucho en su ortografía (un aspecto que me ha causado bastantes dificultades al traducir el libro al holandés). También sabe, según las circunstancias e interlocutores, hablar un inglés no muy fino, pero vagamente correcto. Pero lo utiliza poco, a regañadientes. Cuando habla en su dialecto a Connie, lo hace a propósito, y además de una manera muy bruta. Lo hace para acentuar todavía más la enorme diferencia entre él y la Lady.

En consecuencia, las conversaciones que ella sostiene con él son muy limitadas, pero ganan en autenticidad y calor humano.

Parkin, además, es un hombre no solamente solitario, sino muy amargado. Un misántropo, cruel casi, impopular e incluso odiado en su pueblo. Pero, al mismo tiempo, es más humano que Mellors, como hombre y amante tiene una ternura interior que contrasta por completo con su aspecto bruto y grosero. Siente, además, una cierta compasión y comprensión por el dilema de la mujer Connie. Desde luego, Lawrence es, probablemente, el escritor masculino que mejor ha comprendido a la mujer o, mejor dicho, intentado comprenderla: sus intentos en este sentido por lo menos, son los más honrados y, quizá, humildes. Esto está patente en las dos versiones y también en muchas de sus otras novelas.

La diferencia entre Parkin y Connie es entonces mucho más grande que entre Mellors y ella. Connie encuentra en Parkin como un antídoto contra el ambiente falso, artificial y sofisticado de la mansión en la que tiene que vivir. Tengo la im-

presión de que Lawrence, en la versión definitiva, ha hecho una pequeña concesión, convirtiendo al guardabosque en un hombre que es «casi un gentleman», para hacer la diferencia menos «shocking».

La misma Connie parece más humana, más auténtica, más femenina en **John Thomas,** y sobre todo menos sofisticada, no solamente en el sentido intelectual, sino también en lo sexual. Cuando encuentra a Parkin, todavía está muy inocente. Mientras que en **El amante,** antes de su amor con Mellors, ya ha tenido una aventura con el elegante escritor Michaelis, quien no figura en la segunda versión. La diferencia se nota también en las conversaciones que ella sostiene con Clifford, Parkin y las demás personas: son más cargadas de tensión, menos artificiales.

Una diferencia muy importante reside también en la parte social, que en la segunda versión está bastante más desarrollada que en la definitiva. Hay en **John Thomas and Lady Jane** una magnífica escena que no figura en absoluto en **El amante de Lady Chatterley:** es la larga escena del té en casa de los amigos de Parkin, en un barrio obrero de Sheffield. Aquí, Lawrence demuestra, de una manera que al mismo tiempo es cómica y desgarradoramente patética, la imposibilidad de una verdadera comunicación entre las dos clases, la hostilidad, el miedo y la desconfianza, a pesar del carácter amistoso de la conversación. Patéticos son también los desesperados intentos de Connie para defenderse, su impotencia: «¿Quizá no es su culpa el que sea de la clase superior?» Pero se siente irritada ya por un diminuto detalle: esta humilde gente pronuncia la palabra «money», dinero, como «munny». Y esto le horroriza.

En las dos versiones, Lawrence describe el triste paisaje negro de la región minera, la absoluta y agresiva fealdad de sus pueblos y de la gente que los habita. Pero en **John Thomas** los describe con más compasión e incluso todavía con una mínima esperanza. En **Chatterley:** «Una vida sin ninguna belleza, sin intuición». La gente «no eran seres humanos, sino carbón y hierro y barro... dotados de vida». En **John Thomas** todavía hay una mínima posibilidad, una apertura, su visión no es tan pesimista. Termina la misma frase de esta manera: «¿O serían capaces de experimentar un cambio y producir una especie nueva?».

Pero su horror de lo feo, lo sucio, se destaca también en **John Thomas:** «Connie miraba la deprimente fealdad de los otros pasajeros (del tranvía), pobre gente de la clase obrera, sin color, sin gracia, sin forma o ni siquiera color de vida. Era eso demasiado horrible».

Las descripciones de la naturaleza, en las que Lawrence era un maestro, parecen en **John Thomas** más sencillas y más espontáneas, con imágenes menos buscadas. Hay ejemplos de esto. Una frase en **John Thomas:** «Los helechos levantaban sus cabecitas ensortijadas, como serpientes somnolientes, despertándose en el sol». La misma frase en **El amante:** «... como legiones de jóvenes serpientes que tenían un nuevo secreto que insinuar a Eva». Una escena realmente maravillosa y llena de sencillez, como la de Connie durmiendo en los brazos de Parkin, ha sido omitida en **El amante.**

Pero figuran también escenas en **El amante** que son preferibles a otras de **John Thomas.** La famosa escena, por ejemplo, donde los dos amantes corren desnudos por el bosque, bajo la lluvia, y luego se cubren mutuamente con flores silvestres, es

bastante más elaborada en **El amante** que en la segunda versión. En **El amante** encontramos también la notable escena donde Connie está teorizando sobre las piernas humanas: «empezaban a ser para ella más importantes que las caras, que ya no eran reales. ¡Tan poca gente tiene piernas vivas, sensitivas!... ¡Terrible, los millones de piernas insignificantes que deambulan sin sentido!» Esta escena no figura en la segunda versión. Sin embargo, en esta última, Lady Chatterley está teorizando sobre el miedo al falo, objeto que observa en su sentido antiguo, como «un pequeño ser independiente, un humúnculo». Quizá D. H. ha cambiado esta parte tan interesante por las teorías sobre las piernas, pensando ya en futuros problemas con la censura.

El final de las dos versiones es completamente distinto. **El amante** termina con una larga carta de Mellors a Connie. Mellors, al contrario de Parkin, sabe escribir cartas muy bonitas y bien elaboradas. La escena final de **John Thomas** se desarrolla en la pequeña ciudad de Hucknall. Primero, en la iglesia donde está enterrado el corazón de Byron. Luego, hay el paseo por las calles de la ciudad («La población de mineros en sus bonitos vestidos dominicales, rodeados por la inexpresable fealdad de las calles y de los tranvías y de las montañas de carbonilla»), seguido por la corta escena de amor en el triste paisaje, interrumpida por otro guardabosque. Termina con la despedida y el sencillo y muy humano diálogo:

«—¿Tú vendrás cuando yo ya no pueda soportarlo?»

«—Sí —dijo él.»

Resumiendo, uno podría preguntarse si D. H. Lawrence no ha sido demasiado perfeccionista en este caso. No tenía, desde luego, ninguna razón para despreciar la versión de **John Thomas and Lady Jane** y sustituirla por la definitiva.

Notas críticas

"Antonio Machado, ejemplo y lección" de Leopoldo de Luis

Emilio Miró

Aunque anterior al centenario, el extenso volumen **Antonio Machado** (de la serie «El escritor y la crítica», de Taurus), preparado por los profesores Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, era un óptimo anticipo a las obligadas aportaciones bibliográficas de 1975, abiertas —en libro— con sendos volúmenes de dos poetas-críticos: **Antonio Machado**, de José María Valverde (continuación y ampliación de sus anteriores trabajos: las ediciones críticas de **Nuevas canciones** y **De un cancionero apócrifo**, aparecida en 1971, y de **Juan de Mairena...**, de 1972), y este **Antonio Machado, Ejemplo y Lección**, de Leopoldo de Luis, editado por la Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975. (Entre las más recientes publicaciones debe, igualmente, recordarse la edición de **Soledades. Galerías. Otros poemas**, del hispanista y machadiano Geoffrey Ribbans, publicada también en 1975.)

Leopoldo de Luis se ha enfrentado con Antonio Machado —vida y obra, u obra y vida, pero siempre fundidas, interdependientes— con admiración y devoción, pero también con rigor. A pesar de los riesgos de la empresa —por la abundante e importante, en muchos de sus títulos, bibliografía sobre el poeta—, el autor de la **Antología de la Poesía Social Española contemporánea** ha acometido su trabajo con la seguridad que, indudablemente, le dan sus años de dedicación a Antonio Machado, a lo que él escribió, a su vivir, y también a lo que se ha escrito sobre él. Así lo confiesa en su «Nota previa», aunque con excesiva modestia: «Estas páginas no son otra cosa que una lectura de sus libros. Se orquestan bibliográficamente de manera mínima y no pretenden descubrir nada: sólo comentar esa lectura, siempre apasionante».

Surge así este libro, como cálido acompañamiento de la poesía machadiana, como recordatorio para sus conocedores e invitación e introducción para los no —o apenas— iniciados. No es, por ello, obra de erudición —como también declara su autor—, pero sí realizada con el rigor, al que antes aludí, del profundo conocimiento, de la apoyatura crítica cuando es necesario —así, por ejemplo, en las citas o referencias a los trabajos indispensables de Antonio Sánchez Barbudo, uno de los primeros estudiosos de Machado—, de la inteligente síntesis entre lo ajeno y lo propio. Las noventa citas, la bibliografía final comentada, en torno a la vida y la obra del poeta —en donde figura todo lo más importante, incluidas revistas— y la inclusión de las ediciones principales de los libros machadianos dicen con elocuencia que **Antonio Machado, Ejemplo y Lección** no ha brotado de un subjetivo y acrítico impresionismo, no es sólo una fervorosa etopeya, aunque también lo es. Ese «Ejemplo y Lección» —que confirma y aclara otra declaración de la «Nota previa»: «Una poesía así, pienso que nos hace mejores y más libres» —anuncia inequívocamente que Leopoldo de Luis va a abordar conjuntamente al hombre y al poeta, al artista y al ciudadano, al español que vivió —y, por tanto, escribió— en un concreto tiempo histórico, el que se extiende desde los umbrales de la Restauración hasta las postrimerías de la guerra civil. A Machado, cantor de las modernistas «Soledades» y de las intimistas «Galerías», y asimismo del «tú esencial», de «la España de charanga y pandereta», de «El crimen fue en Granada».

En sus dieciséis capítulos, **Antonio Machado, Ejemplo y Lección**, desde «Formación» hasta «Epílogo», hasta la muerte del poeta en tierra extranjera, va siguiendo los principales aspectos, las raíces sustentadoras —familiares, ideológicas, estéticas, ambientales— del hombre-artista, los principales, los esenciales temas de su creación, el recorrido por sus libros. Tal vez, en este último apartado, sea discutible la colocación de ciertos capítulos, concretamente los números XII, XIII y XIV, dedicados, respectivamente, a **Soledades, Campos de Castilla** y **Nuevas Canciones** y **Otros**

Poemas..., situados como recapitulación final y que pudieran ser iniciales del trabajo. Pero siempre al hilo de los versos, de los poemas (muchos de ellos reproducidos completos), de esa supuesta lectura —fruto, en realidad, de muchas lecturas previas— que el autor va haciendo, y que es una auténtica lectura creadora, como proponía Unamuno. (Hay completos «comentarios de textos», interpretaciones personales sobre algunos poemas complejos, como los sonetos amorosos del **Cancionero apócrifo**, entre otros.) Inevitablemente, Leopoldo de Luis destaca la «otredad» de la obra machadiana, su evolución «hacia lo objetivo y fraterno», su condición de maestro y guía de mucha de la poesía castellana de posguerra. Lo que es importante destacar, cuando cierto absurdo desdén o menosprecio ha intentado rebajar, en estos últimos años, a Machado. Este libro es una oportuna y fundamental respuesta y un homenaje al gran poeta y al gran español —pese a quien pese—, con el cual ha iniciado la Sociedad General Española de Librería su nueva colección «Clásicos y Modernos».

Aire sin Voz

de Joaquín Marco

Barcelonés de 1935, profesor universitario y crítico literario, Joaquín Marco publicó en 1961 su primer libro de poemas: **Fiesta en la Calle**; hasta 1965 no da a conocer un nuevo título: **Abrir una Ventana a veces no es sencillo**; de 1971 es su tercer libro, **Algunos Crímenes y otros Poemas** (número 10 de la barcelonesa colección «Ocnos») y, recientemente, en 1974, en la misma colección poética del anterior (número 41), este **Aire sin Voz**, cuarto de sus libros publicados, reencuentro con un poeta que, sobre todo en **Algunos Crímenes**, había alcanzado cotas importantes.

Joaquín Marco está legítimamente instalado dentro de las últimas corrientes de la poesía castellana peninsular. Y concretamente, en una de las más fecundas e importantes, en la que sabe aliar el compromiso con el lenguaje, con la experimentación, con las búsquedas expresivas, y el compromiso del poeta, en cuanto hombre, con una concepción del mundo, con unos principios y valores a los que no tiene por qué renunciar —ni olvidar en la creación literaria—, con el hombre que es y con la humanidad a que pertenece. **Aire sin Voz** se adelanta como un libro con voluntad experimental, renovadora, que da a la palabra y al poema una libertad vivificadora: la de ser algo más que un documento notarial, un sermón o un panfleto. Sigue así el poeta un camino emprendido anteriormente, y en el que **Algunos Crímenes y otros Poemas** aportaban muy considerables hallazgos, con ejemplos extremos —asomados a la poesía visual— como los poemas «Rompe y rasga por aquí» y «Universidad», o las mayúsculas incrustadas en «Era una Muchacha Maravillosa», con su intensificada carga sarcástica, presentes en **Aire sin Voz** (véase el poema «Jabalíes derrumban una Pared sin Fondo»). Hay, por tanto, continuidad en los dos últimos libros de Marco, incluso desde el mismo título del segundo, que podía estar sugerido en el penúltimo poema, «Poesía», de **Algunos Crímenes...**: «La poesía es nuestro secreto./ Dudo de palabras y versos. / De imágenes huyo como del demonio. / Creí en el silencio/...»; y el primer poema de **Aire sin Voz**, al que da título, se inicia con estos versos: «Criaturas que nacen golpeando la sienes, / mis versos quieren retornar al silencio, / quieren morir en la palabra misma / ...», para terminar: «se quiebran las palabras / aire sin voz.»

Como en una vasta zona de la literatura contemporánea, el propio lenguaje es el tema de la obra literaria (la miseria de su mezquindad, de su capacidad de confusión y enmascaramiento de la realidad), y asciende al primer plano; a la lujuria verbal puede suceder el vacío, la nada; a los jardines, florestas, selvas, de significantes, corresponden, tantas veces, la estepa, el yermo, la oquedad de los significados. «Poesía» y «Ultimo Mensaje», poemas de **Aire sin Voz** (tercero y cuarto), son ejemplares en este sentido, y el segundo con la adición visual de las grafías mayúsculas —únicas utilizadas en él— y más aún, el signo superpuesto a los signos gráficos: el aspa, de brazos intensa, marcadamente negros, que atraviesan, tachan, anulan las palabras. Inexorablemente, el lenguaje deviene metalenguaje: «No sé si recobrar aquel silencio de otras tardes de almendros salpicados de flor. No, ahora escribiré sobre la poesía —aquella poesía— que viene y va como un abandonado péndulo de reloj de pared, agazapado en la niebla.» (Texto completo del poema en prosa «No sé si».)

Si **Algunos Crímenes...** recogía unos pocos y hermosos poemas en prosa, **Aire sin Voz**, junto al muy breve que acabo de transcribir, se cierra con otro, «Tiempo cero», perfecto resumen de todo lo anterior: «...El poema ya no recobra su tersura ni su juventud. Corre herido de muerte (Botticelli) entre los alaridos de la luz... Agoniza el poema, el verso...»

Paradójicamente, **Aire sin Voz** confirma la voz del poeta Joaquín Marco, ensancha y ahonda su aventura estética, la hace más arriesgada. Personalmente, no me resigno a olvidar los poemas mo-

délicos: «Muerto de Amor», con su delicado lirismo levemente conceptual, su sabor de canción tradicional, y «Si algún día», una de las piezas cimeras del libro, hermoso texto en el que brilla el estremecido, acerado poeta amoroso que es Joaquín Marco.

Dos libros de cuentos
de Antonio Núñez

No conocía a Antonio Núñez cuando escribí sobre su libro **El señor Hitler ha muerto.** Ahora le conozco a él y también su último libro de cuentos: **Como un nido de cernícalos.** Y estoy contenta, porque aquellos que pensamos que no deberían existir fisuras entre actitud vital y concreción del pensamiento a través de la palabra escrita, salimos ganancios al reconocer en Antonio Núñez a uno de los nuestros.

Entre **El señor Hitler ha muerto** y **Como un nido de cernícalos** (Ediciones Insula, Madrid, 1974 y 1975) hay, por cierto, diferencias. Creo que eso es una de las claves importantes para seguir la obra de un artista; el comprobar que cada una de sus entregas es una búsqueda sin tregua, sin concesiones para sí ni para los otros. En el primero, uno se identifica con el reconocimiento del dolor por las cosas que nos hacen mal a todos. Las más de las veces, esas experiencias son protagonizadas por niños, enfermos o adolescentes. El saldo es un regusto amargo; pero no es ni resignación ni impotencia. Por el contrario, es el testimonio de un ojo veraz apuntalado por un lenguaje sólido que no traiciona su visión. (Señalo: «Las espigadoras», «El callejón», «Cinco lingotes de plata» y «Una muerte habitual»).

El amor entre paréntesis

El amor como eje, como motor, como elemento básico e incomunicado de todo lo demás. El amor encerrado en sí mismo, o cerrando compuertas para evitar presencias extrañas. En ese huerto incontaminado, en esa zona sagrada, transcurre la novela de Mauricio Wacquez, verdadero **Paréntesis** —Barral Editores, Barcelona, 1975— con relación a todo lo demás. Cuatro personajes, ni siquiera claramente definidos en cuanto a su configuración física. Cuatro seres colocados de pronto en ese escenario único, sin que de ellos se conozca nada más que su preocupación sentimental, solamente la tragedia o la maravilla de amar, por la que transcurren.

Leer **Paréntesis** es algo así como escuchar música dodecafónica. El autor ha querido prescindir de lo anecdótico, al máximo. Ha querido alejarse del factor tiempo. Eliminar los contactos que el amor tiene o puede tener: con la sociedad, la psicología, la estética, la psiquiatría. Los personajes son símbolos, son como las notas musicales en el pentagrama. Ayudan a arrancar los sonidos que se precisan. En este caso, ayudan a que se escuche, con impresionante sonoridad, la dramática sinfonía del amor, que eso, en definitiva, es todo cuanto trata de ofrecer esta narración, que bien podría calificarse de poema en prosa, por el claro y fluido transcurrir del lenguaje, por la melodiosa armonía del conjunto.

Luisa Futoransky

En **Como un nido de cernícalos,** si bien la sociedad no ha logrado cambiar (todavía) las estructuras en las que nos movemos nosotros, sus protagonistas, aparecen nuevos elementos, los agonistas son gente de ciudad que afrontan las vicisitudes de un presente inevitable. En la mayoría de estos relatos campea una impronta a mi juicio de las más importantes y valiosas: el humor, un humor a veces tan ácido como la rabia o el dolor, provocados por los sucesos que determinan a veces nuestra vida de un modo no-otro, originados en circunstancias o errores que no nos pueden ser imputados en forma singular. Así me lo confirma Antonio Núñez en «Mi llorada madame Leontine»: «La tristeza, querida amiga, es tan duro fardo que estreno cada día, a cada instante, la dificultad de vivir». Por esta dificultad de ponerle el rostro, éticamente, concienciados, a la vida, saludo la obra de Antonio Núñez como importante, necesaria y feliz.

Cuando aparecen tantos libros de gente que no sabe, no quiere, no puede o no tiene nada por decir, **El señor Hitler** y **Como un nido de cernícalos** son un aliciente para quienes pensamos que al escribir «hay que cargar al lenguaje del máximo significado posible», pues por esa vía el escritor podrá contribuir, modestamente, al viejo anhelo de «trasformar el mundo, trasformar la sociedad».

Carlos Meneses

Esta oración al amor encerrada en **Paréntesis** está forjada a base de un lenguaje lúcido que avanza al ritmo que impone el amor. Se adensa, calma, ímpetu, cuando las circunstancias lo determinan. Se vuelve torrencial, vibrante, en los momentos en que es preciso; pero, generalmente, mantiene un tono intermedio, dentro del cual los cuatro personajes pasan como si lo hicieran delante de una cámara fotográfica, recitan su breve parlamento, y luego se desplazan hacia la penumbra, para que sea el dios Amor el que llene la escena, el que señale la actuación que corresponde a cada uno.

La rapsodia del amor no acepta interpretaciones ajenas al propio amor. Excluye todo tipo de observaciones. No interesa, en absoluto, la reflexión moral, que en este caso, sería como el jaspe que desentona en el conjunto. Las voces, las escasas voces que forman las lentas y breves conversaciones de los amantes —los cuatro personajes, dos mujeres y dos hombres— parecen por momentos, como no emitidas por gargantas humanas, como brotadas de ese ambiente de tonalidades decadentes, y también incomunicado del resto del mundo, que es el decorado en el que se mueven los cuatro amantes, por momentos incestuosos o falsamente incestuosos; adúlteros; angustiosamente apasionados; tristemente esperanzados. Todo ese mundo quieto, inmóvil, que se describe sin necesidad de recargar el lenguaje, limpia, pura, concretamente, ayuda a señalar el ritmo a este cuarteto de intérpretes del amor, a dar una sensación de soledad, de aislamiento total.

No obstante, **Paréntesis** no puede considerarse dentro del tipo de literatura que huye de la realidad, que se evade de toda responsabilidad. No es ese su objetivo. La pureza literaria con que está escrita, la limpieza argumental que la anima, son fuerzas centrífugas. En ese clima de evidente comodidad, de quietud asfixiante, donde las voces se adosan al paisaje, y las escasas escenas a los perfiles de los castillos o la sombra de las casonas, se está desarrollando el amor como un dios de dos caras, de doble finalidad, del placer y la maldad; de la paz y la angustia. Utilizando para ese delirante movimiento cuatro símbolos solamente. El amor penetra en ellos, les enloquece, les reúne, les induce al rechazo, les lleva a transitar de la alegría al dolor y del dolor a la alegría, con igual intensidad y rapidez. En las primeras páginas ya aparece planteado el problema, que no es más que el amor que les domina: «habían dado un largo rodeo por las avenidas húmedas, lo recuerda bien, antes de que se miraran y Bruno preguntara: ¿Usted ha amado? Renata no pensó mientras se miraron en el silencio del parque que una vez se sentaría arrimada al murito de la terraza, de cara al mar, mientras la mañana se volvía clara y la bruma delgada por el sol mostraba el perfil de la playa, no pensó que lo amaría como ahora, aunque no quedaba nada del amor, apenas la miserable certeza de que en la soledad persistían en ella las imágenes truncas de su rostro». Este es el ritmo que predomina, salvo en dos o tres escenas, donde la pasión o la violencia obligan a quebrar la cadencia.

En **Paréntesis** no hay cabida para la reflexión, pero su lectura determina una reflexión. El amor es una llamarada que todo lo arrasa, que confunde, desorienta, que crea la ilusión, la fe en otro ser, a la vez que causa el estrago de la decepción. Este magnífico poema en prosa, no pretende (a pesar de que es terriblemente ambicioso) otra cosa que captar toda esa rica gama de matices. Toda esa desesperada ansia que invade al ser humano, que lo aflige, lo conmueve hasta sus cimientos. Le hace entrever la maravilla y también lo sume en la total amargura. Aun en los momentos más impresionantes, aun ante la muerte o la cruda desesperanza, los personajes obedecen fiel o resignadamente a los poderosos hilos del dios Amor.

Información bibliográfica

Narrativa

BARRAL, CARLOS: *Años de penitencia.* Alianza Editorial. Madrid, 1975. 297 páginas.

Retazos entresacados de los recuerdos del autor en los años que transcurrieron entre 1939 y 1959; memorias que no pretenden ser crónicas de una época, sino sensaciones de adolescencia situadas en el ambiente de su tiempo.

BELEVAN, HARRY: *Escuchando tras la puerta.* Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 137 páginas.

Cuentos que introducen variaciones, o que completan, o que finalizan a su modo otros ya escritos en un esfuerzo creador, partiendo de textos que han inspirado al autor hasta el punto de adentrarse en ellos y hacerlos suyos.

BLINCKENSDORFER, HANS: *La boina.* Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1975. 4.ª edición. 400 páginas.

Una historia que se dice auténtica y que narra la aventura de una huida. En esta ocasión se trata de un alemán detenido en tierras francesas en 1945 y cuya ansia de vivir le lleva a soportar las vicisituades de todos los hombres que huyen en cualquier lugar o circunstancia.

CARPENTIER, CHARLES: *Primer vuelo.* Editorial Euros. Barcelona, 1974. 328 páginas.

Novela de suspense desarrollada en las alturas, donde un avión supersónico de viajeros se enfrenta con su primer viaje y donde los hombres que han de manejarlo muestran sus tensiones emocionales.

MARTIN DU GARD, ROGER: *Los Thibault.* Alianza Editorial. Madrid, 1974. Volúmenes 2 y 3. 237 y 352 páginas.

Ciclo narrativo iniciado en un volumen anterior titulado *Cuaderno gris* y que continuará en otros sucesivos. A lo largo de las vidas de sus protagonistas se van dando cita los problemas de una época y de una generación, dejando testimonio de la Europa de principios de este siglo. El autor pertenece a los galardonados con el Nobel de Literatura.

GIL-ALBERT, JUAN: *Memorabilia.* Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 283 páginas.

Páginas de autobiografía que van desde la adolescencia del autor hasta la guerra entre españoles, al campo de concentración francés y al destierro. Personajes que fueron compañeros en la aventura literaria y en los días de lucha, historia inmediata que el gran escritor extrae de sus recuerdos para acercarnos un panorama de vidas y de gentes.

HARDY, THOMAS: *El brazo marchito.* Alianza Editorial. Madrid, 1974. 258 páginas.

Selección de cuentos o "novelas menores" del escritor británico que enlaza los siglos XIX y XX retratando al mundo rural inglés con prosa impregnada de poesía.

HARRISON, JIM: *Un buen día para morir.* José Batlló Editor. Barcelona, 1975. 196 páginas.

Narración con ingredientes de sexo y brutalidad en una aventura disparatada y sin sentido, a la que se entregan unos bien trazados personajes, que, por otra parte, recuerdan demasiado a otros vistos en películas americanas de violencia absurda, tan en boga.

JOEY: *Autobiografía de un asesino.* Editorial Euros. Barcelona, 1975. 268 páginas.

Otra novela típica americana; ésta, poniendo al desnudo el mundo del crimen organizado y la corrupción policial. Veinte años de la vida de un hombre dedicado a trabajar para la Organización, especialista en asesinatos, aunque sin desdeñar actividades menores, como contrabando de drogas, falsificaciones, etc., dando una visión general del hampa de aquel país.

KUBIN, ALFRED: *La otra parte.* Editorial Labor. Barcelona, 1974. 392 páginas.

Unica obra literaria de Kubin, dibujante checoslovaco que, según se dice, ejerció gran influencia sobre su compatriota Kafka con esta "novela fantástica". Contiene el volumen 35 ilustraciones de los espléndidos y extraños dibujos del autor.

LAPORTE, GENEVIÉVE: *El amor secreto de Picasso.* Editorial Euros. Barcelona, 1974. 238 páginas.

Semblanza, a través de los recuerdos de una mujer que vivió junto a él, y que ha querido compartir con los admiradores del pintor la imagen que conserva de esos años de convivencia.

MARRODAN, MARIO ANGEL: *Autorales.* Salamanca, 1974. 63 páginas.

Pensamientos y "maximarios" del escritor sobre diversos temas del mundo que nos rodea.

D'ORMESSON, JEAN: *Por capricho de Dios*. Editorial Euros. Barcelona, 1975. 382 páginas.

Otra de las llamadas novela-río o saga familiar inmersa en la historia de un país e incluso del mundo. Un castillo como centro de la acción y una antigua familia francesa que va conservando sus privilegios y características a través de las vicisitudes de los tiempos, para ver llegar al fin la decadencia en este siglo.

RIBEYRO, JULIO RAMÓN: *Prosas apátridas*. Turquets Editor. Barcelona, 1975. 145 páginas.

Apuntes literarios a modo de observatorio desde donde se mira la vida con lúcida melancolía, con frialdad o con apasionamiento, pero, sobre todo, con escepticismo.

THOMSON, JIM: *El asesino dentro de mí*. José Batlló Editor. Barcelona, 1973. 183 páginas.

Novela de la serie negra con los ingredientes del género y de una violencia espectacular, narradas en primera persona por una mente criminal imaginaria.

WHEDON, JULIA: *La chica del dorado Oeste*. Editorial Euros. Barcelona, 1974. 231 páginas.

Una mujer a la busca de sus recuerdos infantiles, de unas gentes que conoció e idealiza día a día, de un lugar y un ambiente que cree perfectos. Su choque con la realidad, desprovista de fantasía, y su modo de encajar esta realidad al darse cuenta de que ella misma no es ya aquella niña.

Teatro

MUÑIZ, CARLOS: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974. 169 páginas.

Hay cierta tendencia desmitificadora en el teatro español del momento, como ya la hubo en el de otros países. Trata aquí Carlos Muñiz de las relaciones entre el rey Felipe II y su hijo Carlos, tomando una actitud polémica y crítica ante aquella tenebrosa época, a la vez que se atiene lo más posible a la verdad histórica.

SCHWARTZ, EVGUENI: *El Dragón*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 139 páginas.

Como en otras obras de este autor, se plantean en *El Dragón* cuestiones políticas y sociales de su tiempo. Fue considerada como uno de los más importantes alegatos escritos contra el nacismo, aunque por diversas razones no puedo ser representada en la Unión Soviética.

Poesía

BARTRA, AGUSTÍ: *Rapsódia d'Arnáu*. Editorial Vosgos. Barcelona, 1974. 163 páginas.

Obra clásica del poeta catalán, que presenta con esta *Rapsódia* "los elementos que configuran el pasado, el presente y el futuro de la aventura existencial".

CARRILLO, FRANCISCO J.: *Tres poemas para la paz civil*. Málaga, 1975.

Estructura poética limpia y clara en tres composiciones muy trabajadas.

DESCLOT, MIGUEL: *Viatge Perillós*. Editorial Vosgos. Barcelona, 1974. 96 páginas.

Otro poeta perteneciente a la tradición lírica catalana y que pretende encontrar su identidad en la aventura artística.

DURO DEL HOYO, ANDRÉS: *Escucha el canto del gallo*. Caracas, 1974. 31 páginas.

Su quehacer poético busca lo "trascendente" sin hacer concesiones a nuevas modas creativas.

GONZALEZ MAS, CARMEN: *Carmen del principio al final*. Madrid, 1975. 65 páginas.

Versos con temática nominativa en los que todas las expresiones creadoras juegan con el nombre de Carmen en un mensaje de fantasía que transcribe sensaciones.

HERNANDEZ, MIGUEL: *Poemas de amor*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1974. 157 páginas.

Leopoldo de Luis ha seleccionado la poesía amorosa del poeta. Comienza con un estudio previo en el que resalta el amor que impregna toda la obra hernandiana, aunque incida en el estudio del tema concreto del amor en los versos de Miguel Hernández. Antes de pasar a la antología, se pregunta si no fueron otro estremecedor poema de amor aquellos últimos versos al borde ya de la muerte: "¡Adiós, hermanos, camaradas, amigos / despedidme del sol y de los trigos!".

JANES, CLARA: *En busca de Cordelia y poemas rumanos*. Salamanca, 1975. 59 páginas.

Nuevos versos de Clara Janés con la misma autenticidad de los anteriores; inteligente estructura, y una madurez y hondura que impresiona.

LUIS, LEOPOLDO DE: *Poesía*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1974. 250 páginas.

Antología que recoge los poemas de treinta años, años vertidos en poesía, años de vibración, de haber vivido con una sensibilidad especial para convertir en fuerza poética lo que se siente y se piensa.

MARTI I POL, MIGUEL: *La pell del violí*. Editorial Vosgos. Barcelona, 1974. 54 páginas.

Obra personalísima del poeta considerado como uno de los más maduros, sinceros y humildes de las letras catalanas.

MEDINA, JAUME: *Temps de tempestá*. Editorial Vosgos. Barcelona, 1974. 41 páginas.

También Jaume Medina está considerado como un valor indiscutible y su voz lleva el signo de los clásicos latinos y catalanes.

OCAMPO ZAMORANO, ALFREDO: *Poemas reunidos*. Colombia, 1974. 373 páginas.

Ciento cincuenta y cinco poemas que merecieron en 1973 el premio "Guillermo Valencia", por considerar el jurado que reunían condiciones de originalidad, versatilidad y rigor estético dignas de ser galardonadas.

PERI ROSSI, CRISTINA: *Poesía*. Editorial Lumen. Barcelona, 1974. 99 páginas.

Creación concebida como un relato poético, alegórico, de múltiples imágenes descriptivas de un mundo íntimo, a la vez que de un entorno social.

RIVAS ANDRES, VICTORIANO, S. J.: *Peregrino en Roma*. Gijón, 1974. 55 páginas.

Escenas de Roma vistas por un peregrino; imágenes reales en estudiada composición, que describen lo que el poeta ha observado y sentido en este peregrinaje romano.

SALVADOR, ALVARO: *De la palabra y otras alucinaciones*. Vélez-Málaga, 1974. 49 páginas.

Palabras que se hacen nuevas para transmitir un pensamiento y una estética literarios.

Crítica y ensayo

ARCHINOF, PEDRO: *Historia del movimiento maknovista*. Tusquet Editor. Barcelona, 1975. 282 páginas.

El autor del presente trabajo lo concluyó en Moscú, en condiciones de lucha y persecuciones realmente precarias, durante el año 1921. Había mantenido estrechas relaciones de camaradería con Néstor Mackno y con él estudió y discutió apasionadamente las cuestiones de la revolución y del anarquismo. En su estudio expone tanto las ideas como la organización del movimiento macknovista, del que fue un testigo de excepción. Por ello pretende demostrar dos puntos concretos: que las aspiraciones anarquistas aparecieron en la revolución rusa como un movimiento revolucionario de masas perfectamente concreto y real, y que, como tal, fue aplastado por el bolchevismo.

COMIN, ALFONSO CARLOS, y GARCIA NIETO, JUAN N.: *Juventud obrera y conciencia de clase*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974. 224 páginas.

Trabajo cuyo motivo central ha sido la juventud trabajadora, concretamente la juventud que emigró a los suburbios de las grandes ciudades, pero dentro de una realidad que no admite diferencias generacionales: la clase obrera. Para ello se han basado los autores en una encuesta realizada en Cornellá del Llobregat, cuyo resultado representa una importante aportación documental sobre el tema.

CHANEY, JR., OTTO PRESTON: *Zhukov*. Editorial Euros. Barcelona, 1975. 432 páginas.

Biografía del invencible militar que comenzó su carrera como tal al ser movilizado por el Ejército zarista en 1915, hasta llegar a jefe del Ejército Rojo de Berlín, después de sus heroicas defensas de Moscú y Stalingrado. Viva descripción, acompañada de mapas y numerosos datos, de las batallas en que tomó parte, para llegar a la semblanza humana y política del hombre en una postguerra que tuvo períodos de diversa fortuna para él.

BURNETT, COMPTON: *Un dios y sus dones*. José Batlló Editor. Barcelona, 1974. 183 páginas.

Característica novela inglesa en la que cabe destacar un continuo diálogo con el que se expresan los sentimientos de los personajes y la acción de la trama.

DERRIDA, JACQUES: *La diseminación*. Editora Fundamentos. Madrid, 1974. 549 páginas.

Partiendo del mismo campo filosófico, Derrida llama la atención sobre conceptos e ideas que representan una postura lúcidamente crítica y quizá subversiva respecto a la cultura tradicional.

ETIEMBLE: *La escritura*. Editorial Labor. Barcelona, 1974. 122 páginas.

El autor presenta un compendio de sus estudios sobre todos los aspectos de la escritura, desde su origen y evolución a lo que representa en la indiosincrasia de los pueblos la aparición de los primeros signos, los idiogramas y jeroglíficos, la grafología, las escrituras árabes y chinas, así como su proyecto de alfabeto para internacionalizar los nombres propios.

GARCIA DELGADO, JOSÉ LUIS: *Orígenes y desarrollo del capitalismo en España. Notas críticas*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 299 páginas.

Libro documento en el que se abordan temas fundamentales respecto a la sociedad capitalista en el país. Se inicia con un análisis de la "tardía" incorporación de España el proceso de industrialización en el siglo XIX para, después de recorrer las características, influencias y evoluciones de este proceso, dar una visión de conjunto de las posibilidades y limitaciones dentro del estado de cambio iniciado en los últimos quince años.

GARCIA LORENZO, LUCIANO: *Misericordia de Galdós*. Madrid, 1975. 85 páginas.

Estudio de la novela de Galdós, de sus personajes y simbolismos, de la sociedad española en la que está inmersa, del ambiente decimonónico madrileño en que se desarrolla, de la miseria que es el tema constante de la narración, para terminar con comentarios de textos y bibliografía.

GARCIA VALDES, CARLOS: *No a la pena de muerte*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 321 páginas.

El autor expone ampliamente el estado actual de la situación penal en el mundo, y concretamente en España, a la vez que analiza los argumentos que se emplean a favor y en contra de la pena capital, para adoptar una postura personal abolicionista tajante que da testimonio de que la pena de muerte no puede ser lícita en una sociedad justa y avanzada.

JOUVENEL, BERTRAND DE: *El Principado*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974. 308 páginas.

Estudios publicados en diversas revistas hasta tomar forma de libro en el que se concentran las ideas del autor sobre las instituciones políticas, su pensamiento y sus teorías.

LUIS, LEOPOLDO DE: *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1975. 258 páginas.

Comienza la nota previa señalando que Antonio Machado es un ejemplo de comportamiento humano, y su obra, una lección de gravedad, emoción, calidad poética, etc., a la vez que anuncia que sus comentarios a los textos del poeta serán apasionados y fervorosos sin pretender descubrir nada, queriendo acercar a los lectores una poesía que cree hace mejores y más libres. No es precisa más orientación sobre un libro que cumple sus confesados propósitos.

MANSHOLT, SICCO: *La crisis de nuestra civilización*. Editorial Euros. Barcelona, 1974. 201 páginas.

S. Mansholt fue uno de los creadores de la Europa Comunitaria y su experiencia, antecedentes políticos familiares, su preparación en el campo de la economía y los altos cargos desempeñados en la Comunidad confieren a sus opiniones, expresadas en estas páginas, una autoridad indiscutible.

MARSAL, JUAN F.: *La sombra del poder. Intelectuales y política en España, Argentina y México*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 280 páginas.

Teorías sobre el comportamiento ideológico de los intelectuales políticos de los países nombrados en el título, presentando hechos históricos determinados en los que estos representaron o jugaron un papel, tal como ocurrió en la España de la posguerra con los ideólogos contrarrevolucionarios, con los argentinos antiperonistas, y lo que sucede con los intelectuales en el régimen político mexicano.

MENESES, CARLOS: *Escritores latinoamericanos en Mallorca*. Ediciones Cart. Palma de Mallorca, 1974. 95 páginas.

Libro que deja constancia de la obra que hicieron en Mallorca escritores latinoamericanos como Rubén Darío, Borges, José Vasconcelos y otros, de la influencia que el ambiente de la isla tuvo sobre estos hombres de letras y de la importancia que ellos han tenido en la cultura mallorquina.

PROUDHON, PIERRE-JOSEPH: *¿Qué es la propiedad?* Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 307 páginas.

La pregunta sobre qué es la propiedad se la hizo un siglo atrás un hombre que fue uno de los creadores del pensamiento anarquista, llegando a la conclusión de que la propiedad es un robo. El libro explica su teoría anarquista, y con estos y otros escritos provocó Proudhon en su día un escándalo que le hizo ser perseguido y encarcelado.

QUENNELL, PETER: *En torno a Marcel Proust*. Alianza Editorial. Madrid, 1974. 231 páginas.

Once ensayos de otros tantos autores ha seleccionado P. Quennell como homenaje y estudio crítico de la obra y de la persona. Así, Philip Kolb ha estudiado la gestación de una novela de Proust; Dunlop, las relaciones del escritor con la pintura; A. Powell lo recuerda de soldado; B. G. Rogers examina los movimientos y escuelas que existieron en el siglo XIX a través de la obra proustiana, dando los mencionados y los escritores restantes su versión personal.

RAMIREZ, JOSÉ ANTONIO: *El "comic" femenino en España*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 254 páginas.

Ensayo que estudia en su amplitud el desarrollo y evolución de la historieta femenina en España, desde los años cuarenta, cuano aparecieron los primeros tebeos específicamente dedicados a la mujer hasta el

triunfo actual de la fotonovela. Al comentar estas publicaciones, va tomando forma a la vez el panorama de la mujer española en estos treinta y cinco años.

SUST, XAVIER: *Las estrellas de la arquitectura.* Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 137 páginas.

Un arquitecto reflexiona y escribe sobre el estado actual de la arquitectura, de la consideración que tiene el profesional dentro del arte y de la sociedad, de lo que el público conoce de la labor de estos artistas, de cómo se crean las ciudades que nos rodean, y señala, para terminar, lo que los arquitectos pueden hacer, dada la situación peculiar en que se encuentran para que, dejando de lamentarse, acierten con el camino justo en su trabajo creativo, tanto artístico como social.

TORRE, ESTEBAN: *Averroes y la ciencia médica.* Ediciones del Centro. Madrid, 1974. 289 páginas.

El autor realiza un ensayo panorámico del *Colliget*, expresión del pensamiento médico medieval, actualizando la significación histórica y la obra médica de Averroes. Entra después en el campo de los saberes anatómicos y las bases fisiológicas de la Medicina que manejaba el sabio cordobés, y presenta al fin las conclusiones que ha ido obteniendo a lo largo del trabajo.

VOLTAIRE: *Ensayo sobre la tolerancia.* Ediciones del Centro. Madrid, 1974. 156 páginas.

Un caso de fanatismo religioso acaecido en Toulouse corriendo el año 1762 inspiró a Voltaire este ensayo, elocuente en sus profundas convinciones, sobre la tolerancia, y en el que se desarrolla una encuesta histórica para demostrar el daño que a la sociedad hace la intolerancia, y expone sus argumentos a favor de la convivencia universal.

ZARAGOZA, ANGEL: *Abogacía y política.* Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975. 205 páginas.

Textos en los que analiza la trayectoria de los abogados madrileños, grupo profesional que ha protagonizado en los últimos años numerosos conflictos políticos, y que dentro de un contexto político y social particulariza un importante e influyente sector de la sociedad. Las páginas del libro están llenas de hechos concretos y reales, con sus protagonistas, motivaciones y significados.

PLAZA & JANES, S. A.

EDITORES

Buenos Aires - México D. F. - Bogotá - Virgen de Guadalupe, 21. Esplugas de Llobregat (Barcelona)

Colección SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA

Recientemente aparecido:

	Ptas.
Homenaje a Miguel Hernández	200

En la misma colección:

Antología de Jorge Guillén **MANUEL MANTERO**	250
Antología **MANUEL MACHADO**	225
Tu dulce cuerpo pensado **PEDRO DE LORENZO**	150
Poesía 1960-1971 **FRANCISCO BRINES**	250
Poesía 1953-1973 **MARIANO ROLDAN**	150
Diálogos del conocimiento **VICENTE ALEIXANDRE**	125
Poesía Gallega Contemporánea **MIGUEL GONZALEZ GARCES** (2.ª edición)	250
Poesía 1956-1971 **ENRIQUE BADOSA**	150
Antología Poética **DAMASO ALONSO**	125
Antología 1950-1972 **CARLOS MURCIANO**	175
Antología **LEOPOLDO PANERO**	100
Contar y Seguir **ANTONIO PEREIRA** (2.ª edición)	200
Poesía 1958-1971 **MANUEL MANTERO**	150
Antología 1941-1971 **MANUEL ALVAREZ ORTEGA**	125
Cementerio Civil **GERARDO DIEGO**	95
La generación poética de 1936 **LUIS JIMENEZ MARTOS**	200
Poesía en 30 *años* **GUILLERMO DIAZ PLAJA**	150
Cien poemas de un amor **GABRIEL CELAYA** (2.ª edición)	175
País **BLAS DE OTERO** (2.ª edición)	150
Poesía 1953-1966 **CLAUDIO RODRIGUEZ**	125
Obra Póstuma **ADRIANO DEL VALLE**	125
Poesía 1956-1970 **ELADIO CABAÑERO**	125
Antología Poética 1950-1969 **GLORIA FUERTES** (2.ª edición)	125
Los "Premios Boscán" 1962-1966. **VARIOS AUTORES**	125
Antología Poética **LUIS CERNUDA** (3.ª edición)	200
Antología Poética de Salvador Espriu (Texto bilingüe) **ENRIQUE BADOSA** (2.ª edición aumentada)	125
Antología Poética de J. V. Foix (Texto bilingüe) **ENRIQUE BADOSA** (2.ª edición aumentada)	300
Poesía Plural **JOSE RAMON MEDINA**	125
Poemas de la Consumación **VICENTE ALEIXANDRE** (3.ª edición)	125
Poesía 1946-1968 **LEOPOLDO DE LUIS** (2.ª edición)	200
Poesía total **VICTORIANO CREMER**	100
Poemas **MIGUEL HERNANDEZ** (6.ª edición)	100
Poesía Amorosa **GERARDO DIEGO** (3.ª edición)	200
Poesía 1942-1962 **JOSE LUIS CANO** (2.ª edición)	100
Trescientos Poemas **JUAN RAMON JIMENEZ** (3.ª edición)	225

Colección SELECCIONES DE POESIA UNIVERSAL

Recientemente aparecido:

Antología Poética **HARRY MARTINSON. Versión FRANCISCO URIZ**	250

En la misma colección:

Poemas **FRIEDRICH HOLDERLIN. Vern. JOSE MIGUEL M.**	250
Antología de la poesía norteamericana **Versión de AGUSTI BARTRA**	350
Huellas en la tierra **ARTUR LUNDKVIST. Versión FRANCISCO URIZ**	225
Antología **SYLVIA PLATH. Versión de JESUS PARDO**	250
De "Vida de un hombre" **GIUSEPPE UNGARETTI. Vn. GIOVANI CANTIERI**	225
Antología **JULES SUPERVIELLE. Versión JACINTO LUIS G.**	200
Antología **VICTOR SEGALEN. Versión LEOPOLDO AZANCOT**	175
El Puente y otros Poemas **HART CRANE. Versión de AGUSTI BARTRA**	175
Antología Poética **ANTONIA POZZI. Versión de MARIANO ROLDAN**	175
Antología **CARL SANDBURG. Versión de AGUSTI BARTRA**	150
Antología **W.B. YEATS. Versión de JAIME FERRAN**	125
La epopeya de Gilgamesh **Versión de AGUSTI BARTRA**	100
Poemas Escogidos **FERNANDO PESSOA** **Versión de RAFAEL SANTOS TORROELLA**	175
Salmos **PATRICE DE LA TOUR DU PIN** **Versión de MANUEL ALVAREZ ORTEGA**	125
La Nueva Poesía Sueca **Versión de JUSTO JORGE PADRON**	250
Poemas **PAUL ELUARD. Versión de JORGE URRUTIA**	165
Poemas Escogidos **LEONAR COHEN** **Versión de JORGE FERRER-VIDAL** (2.ª edición)	200
Antología Poética **TED HUGHES. Versión de JESUS PARDO**	175
Antología Poética **CESARE PAVESE** **Versión de JOSE AGUSTIN GOYTISOLO**	125
Antología Poética **J. C. BLOEM. Versión de HENRIETTE COLIN**	125
Poemas **WILLIAM BLAKE. Versión de AGUSTI BARTRA**	175
Stanyan Street y Escuchad la Ternura **ROD McKUEN. Versión JORGE FERRER-VIDAL**	175
Antología de la "Beat Generation" **Versión MARCOS-RICARDO BARNATAN** (2.ª ed.)	125

NOTICIA BIOBIBLIOGRAFICA DE LOS COLABORADORES DE ESTE NUMERO

ABELLAN, José Luis.—Ver EL UROGALLO, números 1, 5-6, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21-22, 24, 26 y 33.

AGUIRRE, Francisca.—Ver EL UROGALLO, número 31.

AGUIRRE GONZALEZ, Francisco Javier.—Ver EL UROGALLO, número 33.

ALBORNOZ, Aurora.—Ver EL UROGALLO, números 24 y 31.

ALIQUE, Benito R.—Nacido en Madrid, en 1948, ha estudiado la carrera de Derecho y Dirección de Empresa. Ejerce actividad editorial desde hace varios años. Los poemas que ahora publica EL UROGALLO pertenecen a su libro inédito **Cantos galopos.** De próxima aparición tiene otro libro de poesía titulado **De sexo, sapo,** así como un conjunto de relatos: **Amadeo V, Hoffman.**

ARCE FERNANDEZ Joaquín. — Es catedrático de Lengua y Literatura Italiana en la Universidad Complutense desde que se creo la cátedra de tal nombre en 1963. Anteriormente había sido Lector de Español en las Universidades de Bolonia Cagliari y Florencia y profesor de Lengua Italiana de la Escuela Superior de Comercio de Madrid. Dentro de su especialidad, ha publicado —o presentado como ponencias y comunicaciones en numerosos congresos internacionales— más de sesenta títulos entre los que destacan sus estudios sobre relaciones hispano-italianas: los libros **España en Cerdeña** 1959 premio "Menéndez Pelayo", **Tasso y la poesía española,** 1974, parte del cual había obtenido el premio "Rivadeneira" de la Real Academia Española, algunas ediciones (**Aminta,** de Tasso, traducido por J. de Jáuregui, 1970), **estudios** sobre la lengua de Colón (**Significado lingüístico-cultural del Diario de Colón,** Turín, 1971) y muchos trabajos de investigación tanto en el aspecto lingüístico como en el literario. Es colaborador, para la parte española, de la gran **Enciclopedia Dantesca,** de la que ya se han publicado en Roma cuatro volúmenes, y traductor de la poesía de Miguel Angel. Sus estudios dantescos aparecerán reunidos en libro titulado **Dante y la poesía española** y otros, referentes al siglo XVIII español, bajo el título **La poesía en el siglo ilustrado.**

AYALA, Francisco.—Ver EL UROGALLO, números 1, 8, 15, 23, 27-28 y 29-30.

BENITO LOBO, José A.—Joven estudiante de Literatura en la Universidad Complutense, a punto de obtener la Licenciatura de Filosofía y Letras. Cuentista, poeta, articulista, ha publicado sus primeros trabajos en diversas revistas.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen.—Escritora nacida en Madrid. Doctora en Filosofía y Letras, tiene publicados numerosos libros de diversos géneros: biografías, como **Bettina Brentano, Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Biografía de Juan Valera, Galdós, Gertrudis Gómez de Avellaneda,** etc.; como especialista de literatura infantil, la **Historia de la Literatura Infantil Española,** otra **Iberoamericana** y otra **Universal.** Ha traducido al castellano a varios escritores alemanes del romanticismo: Goethe, Hölderlin, Heine, Hoffmann, Rilke y Otfried Preussler. También es autora de ensayos. Acaba de aparecer su último libro, tiulado **25 mujeres a través de sus cartas.**

CONDE, Carmen.—Ver EL UROGALLO, números 3, 18, 25 y 31.

DIAZ, Tina. — Ver EL UROGALLO, número 4.

FUTURANSKY, Luisa. — Nacida en Argentina, actualmente con residencia en Madrid, escritora, escenógrafa y directora teatral.

GRANDE, Félix. — Ver EL UROGALLO, número 0.

GUEREÑA, Jacinto Luis. — Ver EL UROGALLO, números 4, 5-6, 11-12, 18, y 29-30.

JANES, Clara.—Ver EL UROGALLO, número 19.

LUIS, Leopoldo de. — Ver EL UROGALLO, números 5-6, 16, 18, 19, 21-22, 24, 27-28, 29-30 y 33.

MARTINEZ NADAL, Rafael. — Ex profesor del King's College de la Universidad de Londres. Durante la última guerra mundial fue el inspirador de los programas de la B. B. C. dedicados a España que, con el título de "Comentarios londinenses" y bajo el seudónimo "Antonio Torres" alcanzaron gran popularidad entre los radioyentes de lengua castellana. De 1944 a 1954 fue consejero y colaborador sobre cuestiones españolas en el dominical inglés "The Observer". Desde 1955 ha centrado su atención sobre el período 1875-1936 de la historia española. Colabora en revistas y publicaciones inglesas y de lengua española. Tiene publicado un libro titulado **El Público, Amor, Teatro y Caballos en la obra de Federico García Lorca** en versiones inglesa y española. (De esta última acaba de aparecer en México una segunda edición muy aumentada.) En colaboración con la gran poetisa inglesa Kathleen Raine, ha publicado, entre otras traducciones al inglés, **La vida es sueño,** de Calderón.

MENESES, Carlos.—Escritor peruano, residente en España (Palma de Mallorca), autor de libros y colaborador de revistas españolas e hispanoamericanas.

MIRO, Emilio.—Ver EL UROGALLO, números 24 y 33.

RUIZ DE CONDE, Justina.—Ver EL UROGALLO, número 24.

SCHALEKAMP, Jean A.—Nacido en Rotterdam (Holanda), en 1926. Ha realizado estudios en La Sorbonne (París). Ha colaborado en revistas holandesas como crítico de literatura francesa. Reside en España desde 1960. Es traductor de literatura francesa, inglesa y española a su lengua natal. Ha publicado en Holanda libros de narraciones, como **Los tranvías locos** y novelas como **Gracias por todo** y **Todo al alcance de la mano.** Tiene en preparación otro libro tiulado **Crónica de una lenta destrucción** y una obra de teatro.

YNDURAIN, Domingo.—Nacido en Zaragoza en 1943, se licenció en

Lenguas Románicas por la Universidad de Madrid en 1965. Ha sido Lector de Español en la Universidad de Zürich, profesor extraordinario en la Universidad de Lovaina, profesor en la Universidad de Lausane y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1972 hasta el presente año, en que desde abril ostenta el título de Agregado en la Complutense. Entre sus publicaciones, destacan los siguientes títulos: "**Rinconete y Cortadillo**, de entremés a novela", "Tres símbolos en la poesía de A. Machado", "Teoría de la novela en Pío Baroja", "Dos poemas autógrafos de Zorrilla", así como, en libro, **Análisis formal de la poesía de Espronceda**, Madrid, 1971, Edición de **Los Complementarios**, Madrid, 1972 y Edición de **El Gran Teatro del Mundo**, Madrid, 1973.

UCETA, Acacia.—Nacida en Madrid, se ha manifestado en los ámbitos de la pintura y de la poesía. Esta última predomina en su actividad creadora. Su producción lírica ha sido divulgada en revistas españolas e hispanoamericanas y gran parte de ella está traducida en Portugal, Francia, Inglaterra, Italia y Brasil. Actúa frecuentemente en recitales, lecturas y conferencias en centros culturales de toda España. Colabora asiduamente en Televisión Española y en Radio Nacional de España, donde dirige el espacio de poesía. Ha recibido los premios poéticos "Elisa Soriano", "Contraluz", "Fray Luis de León", "Ciudad de Cuenca" y "Amigos de la Poesía", de Valencia. Ha disfrutado una pensión de Literatura de la Fundación March. Lleva publicados tres libros de poemas: **El corro de las Horas, Frente a un muro de cal abrasadora** y **Detrás de cada noche.** Como prosista, ha publicado, aparte de numerosos artículos, dos novelas: **Quince años** y **Una hormiga tan solo.** Está a punto de aparecer su nuevo libro de poemas titulado **Al sur de las estrellas.**

CAMP DE L'ARPA

revista mensual de literatura
Valencia, 72, entlo. 4a. Tel. 243 37 04
Barcelona (15) España

DIRECTOR; Juan Ramón Masoliver
EDITOR: José Batlló
SECRETARIA GENERAL: Amelia Romero
REDACCION: Domènec Font, Francisco Lucio, Enrique Moreno Castillo, Pedro Vergés.

poesía narración ensayo y crítica

PIDA UN EJEMPLAR DE MUESTRA. Y LAS BASES DE NUESTRO CONCURSO DE POEMAS Y CUENTOS.

Número suelto: 50 ptas.
Suscripción por un año (12 números)
España: 400 ptas.; otros países: 9 $ USA

Números 1-12 encuardernados: 700 Ptas.

El urogallo es ave rara de la fauna septentrional, que vive solitario y libre en algunos bosques umbrosos de occidente. No vuela alto ni luce plumaje de vistosos colores ni su canto es pertinaz, agudo, dulce o halagüeño a los oidos, como el de tantos pájaros triunfales: más bien es un canto áspero y grave, brotado de su ser únicamente por amoroso celo y que al delatar su presencia a los cazadores, puede hacerle morir. Consciente del mismo riesgo, EL UROGALLO literario sólo canta por celo inteleqtual