



OLVIDOS DE GRANADA

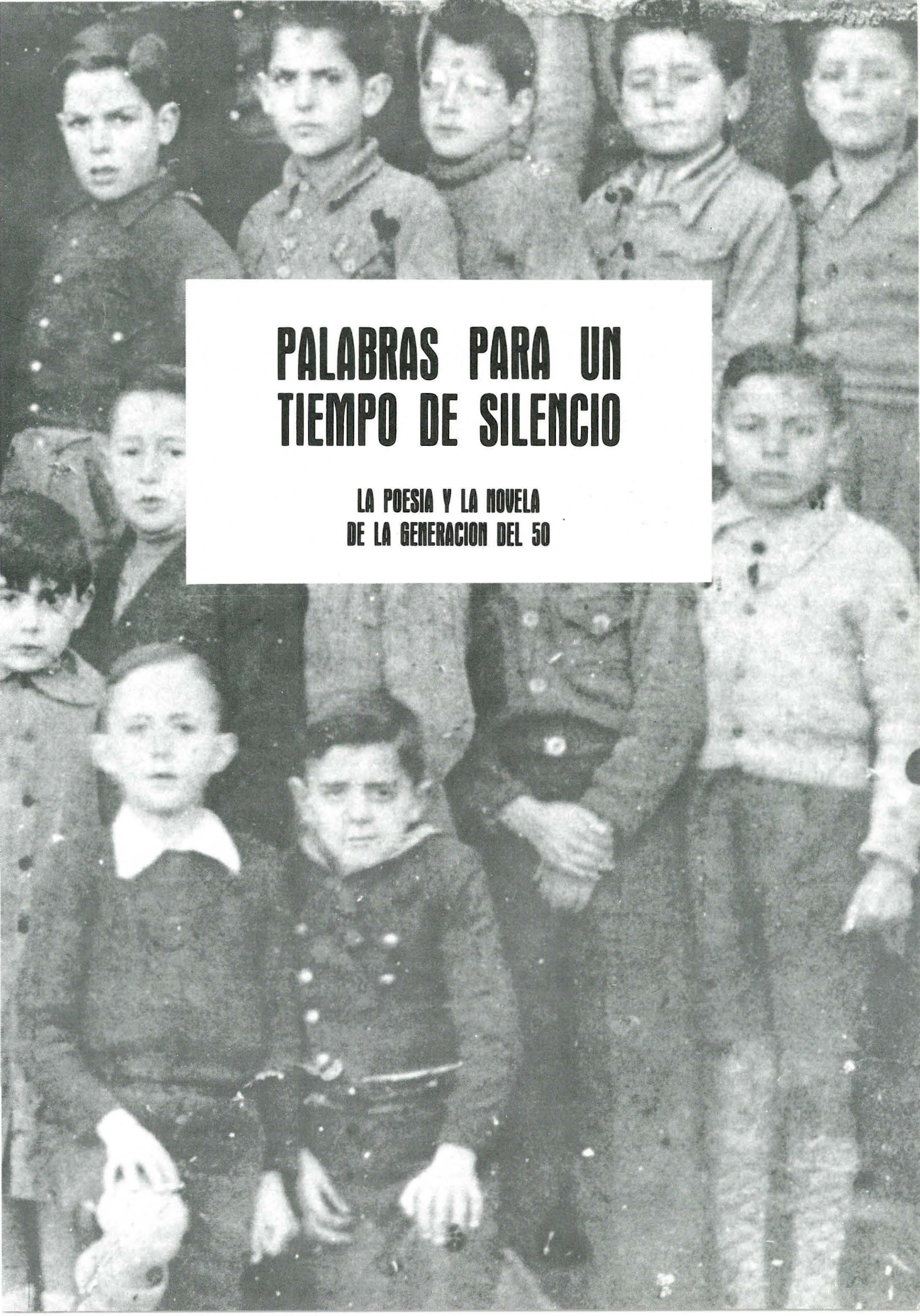
Editado por la Diputación Provincial
Nº 13 (Extraordinario). 900 ptas. IVA incluido

PALABRAS PARA UN TIEMPO DE SILENCIO

LA POESIA Y LA NOVELA
DE LA GENERACION
DEL 50

PALABRAS PARA UN
TIEMPO DE SILENCIO

EDITA: Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Granada.
Presidente: Antonio Martín Olid. Gerente: Juan Manuel Azpitarte Alma-
gro. DIRECTOR: Mariano Maresca. CONSEJO EDITOR: Juan
Calatrava, Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio
Mendi- guchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos
Rosa- les, Álvaro Salvador y Andrés Soria Olme-
do. RE- DACCION: Pablo Alcázar, Rosario Alon-
so, Jesús Arias, Felipe Benítez Reyes, Antonio Cazor-
la, Car-men Chacón, Juan Jesús García, Rafael Goicoe-
chea, Juan Mata, Antonio Muñoz Molina, Justo Navarro, Antonio Pa-
mies, Manuel Rodríguez, Paloma Ruiz Burgos y Guadalupe Ruiz. DISE-
ÑO: Equipo «Olvidos de Granada». MAQUETACIÓN: Rafael Gómez y
Luis Jarillo. CORRESPONDENCIA: OLVIDOS DE GRANADA,
Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, Palacio de los Con-
des de Gambia, Plaza de los Girones, Granada. OLVIDOS DE GRANA-
DA no se identifica necesariamente con los artículos firmados que publica.

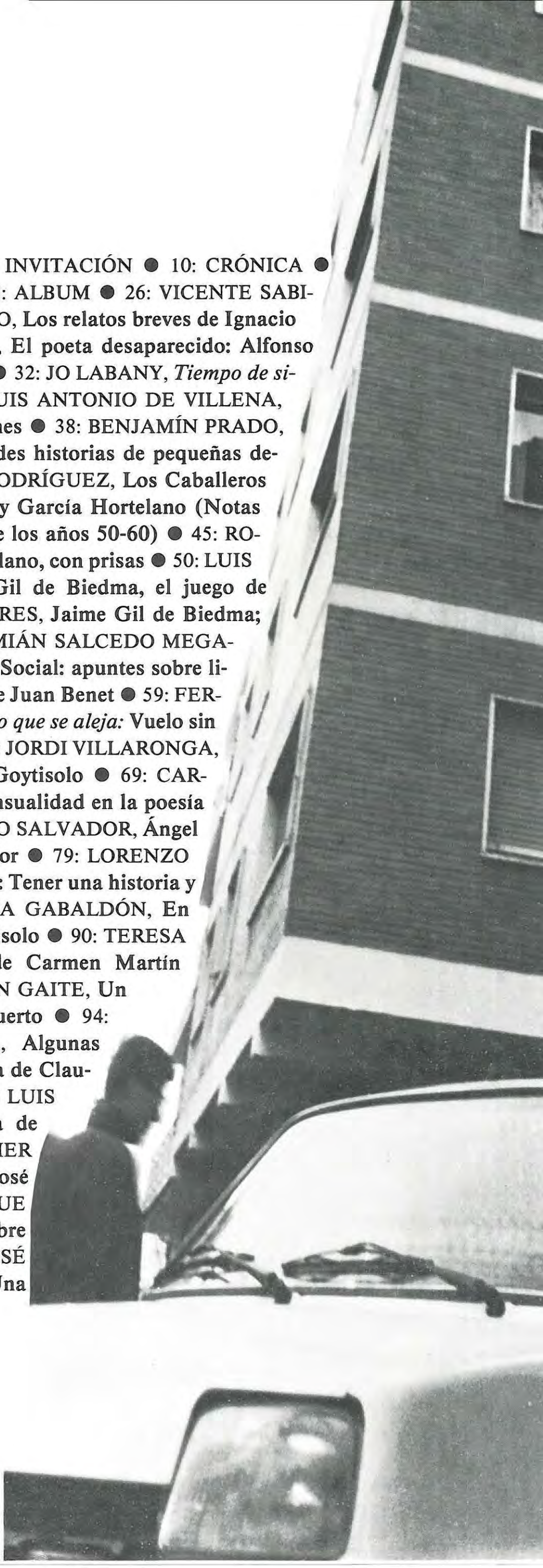


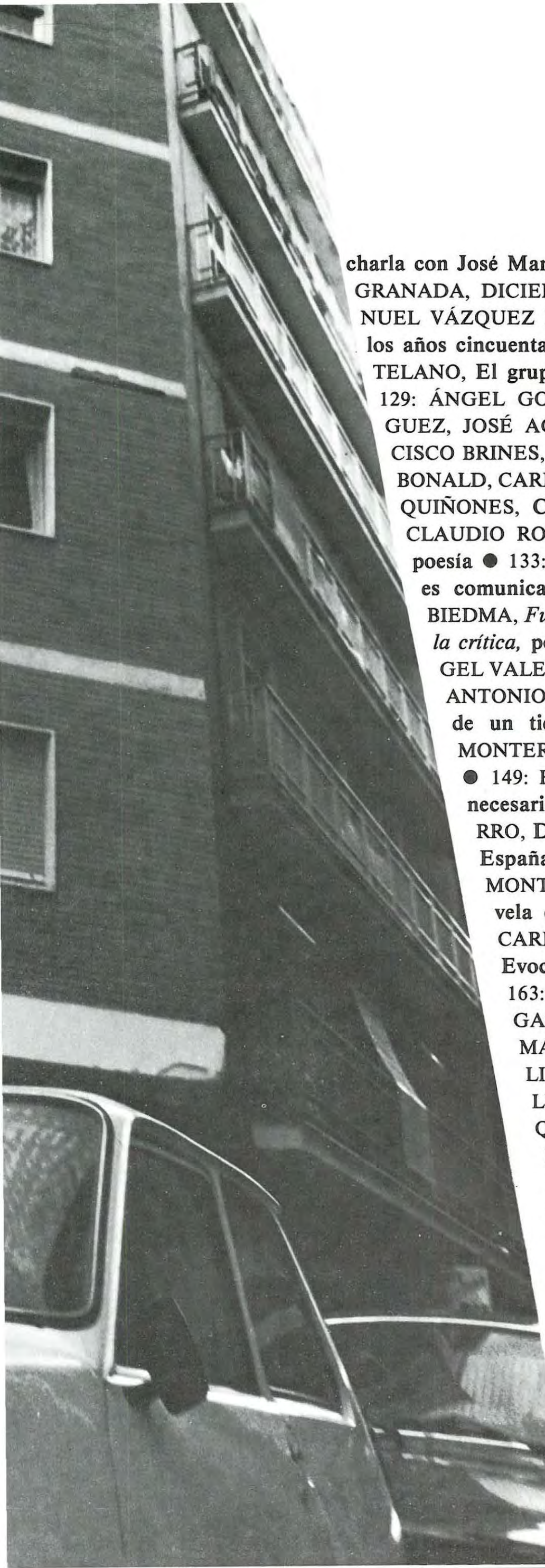
PALABRAS PARA UN TIEMPO DE SILENCIO

**LA POESIA Y LA NOVELA
DE LA GENERACION DEL 50**

Sumario

8: INVITACIÓN ● 10: CRÓNICA ● 25: ALBUM ● 26: VICENTE SABIDO, Los relatos breves de Ignacio Aldecoa ● 29: PERE ROVIRA, El poeta desaparecido: Alfonso Costafreda y Gabriel Ferrater ● 32: JO LABANY, *Tiempo de silencio* en su contexto ● 34: LUIS ANTONIO DE VILLENA, Una charla con Francisco Brines ● 38: BENJAMÍN PRADO, Jesús Fernández Santos: grandes historias de pequeñas derrotas ● 41: JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, Los Caballeros de Olmedo: Sánchez Ferlosio y García Hortelano (Notas sobre el objetivismo español de los años 50-60) ● 45: ROSARIO ALONSO: García Hortelano, con prisas ● 50: LUIS GARCÍA MONTERO: Jaime Gil de Biedma, el juego de leer versos ● 56 MANUEL BARES, Jaime Gil de Biedma; palabras de familia ● 57: DAMIÁN SALCEDO MEGALES, A propósito del Contrato Social: apuntes sobre literatura y reflexión en la obra de Juan Benet ● 59: FERNANDO VALLS, *Estela del fuego que se aleja*: Vuelo sin retorno de Luis Goytisolo ● 63: JORDI VILLARONGA, Una tarde con José Agustín Goytisolo ● 69: CARMEN RIERA, Inteligencia y sensualidad en la poesía de Carlos Barral ● 74: ÁLVARO SALVADOR, Ángel González o la poética del pudor ● 79: LORENZO AGUILAR PÉREZ, Juan Marsé: Tener una historia y contarla ● 86: JESÚS GARCÍA GABALDÓN, En torno a *Makbara* y Juan Goytisolo ● 90: TERESA ROSENVINGE, Fragmentos de Carmen Martín Gaité ● 91: CARMEN MARTÍN GAITE, Un aviso: Ignacio Aldecoa ha muerto ● 94: ADOLFO GARCÍA ORTEGA, Algunas consideraciones sobre la poesía de Claudio Rodríguez ● ● 99: JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN, La poesía de Carlos Sahagún ● 102: JAVIER CRESPO, La trayectoria de José Ángel Valente ● 104: ENRIQUE MOLINA CAMPOS, Notas sobre Fernando Quiñones ● 108: JOSÉ RAMÓN RIPOLL, La nave va. Una





charla con José Manuel Caballero Bonald ● 113: GRANADA, DICIEMBRE DE 1985 ● 119: MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, La España de los años cincuenta ● 125: JUAN GARCÍA HORTELANO, El grupo poético de los cincuenta ● 129: ÁNGEL GONZÁLEZ, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, FRANCISCO BRINES, JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, CARLOS SAHAGÚN y FERNANDO QUIÑONES, Coloquio sobre poesía ● 131: CLAUDIO RODRÍGUEZ, Unas notas sobre poesía ● 133: CARLOS BARRAL, Poesía no es comunicación ● 137: JAIME GIL DE BIEDMA, *Función de la poesía y función de la crítica*, por T.S. Eliot ● 141: JOSÉ ÁNGEL VALENTE, Tendencia y estilo ● 146: ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, La poesía de un tiempo ● 147: LUIS GARCÍA MONTERO, Del cincuenta en adelante ● 149: FANNY RUBIO, Un encuentro necesario ● 151: ANTONIO CHICHARRRO, De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo ● 154: ISAAC MONTERO, Las condiciones de la novela en los años cincuenta ● 159: CARLOS CASTILLA DEL PINO, Evocación de Luis Martín Santos ● 163: ÁNGEL GONZÁLEZ, JUAN GARCÍA HORTELANO, JUAN MARSÉ, ARMANDO LÓPEZ SALINAS, JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, FERNANDO QUIÑONES e ISAAC MONTERO, Coloquio sobre novela ● 173: JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, JUSTO NAVARRO, JOSÉ ANTONIO FORTES, ANTONIO MUÑOZ MOLINA y ANDRÉS SORIA OLMEDO: Seminario sobre novela.

Invitación

OLVIDOS puede al fin cumplir el compromiso, contraído con sus lectores hace ya siete meses, de dedicar un número

extraordinario a la obra de la conocida como 'generación literaria de los años cincuenta'. En este volumen se incluyen materiales diversos. De una parte, las conferencias, seminarios y coloquios celebrados en diciembre de 1985 en Granada en los *Encuentros* que, organizados por esta revista bajo el título de *Palabras para un tiempo de silencio*, tuvieron lugar en el Palacio de los Condes de Gábia, sede del Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, institución patrocinadora de dichos *Encuentros*, así como de OLVIDOS. Por otra parte, hemos reunido en este número extraordinario un conjunto de estudios sobre los distintos escritores de la generación; en algunos casos, se trata de entrevistas con ellos, y en otros de artículos que son aproximaciones generales a su obra o a alguno de los momentos más significativos de ésta. Por último, la abundante información gráfica recoge fotografías, cartas, documentos, manuscritos, etc., que fueron exhibidos en la Exposición que tuvo lugar al mismo tiempo de los *Encuentros*. Son materiales generosamente cedidos por los propios escritores y nos complace poder ofrecer ahora a nuestros lectores esa colección —tan llena de interés como entrañable— que por primera vez ha podido reunirse.

No parece especialmente necesario justificar esta iniciativa de nuestra revista; queremos aprovechar esta ocasión, sin embargo, para hacer alguna matización que evite malentendidos. Ante todo, no hay en nuestra intención ningún propósito de rescate, sencillamente porque de ningún olvido hay que rescatar los nombres de escritores que, por el valor de su obra y por la fuerza de una credibilidad indiscutible, constituyen ya una de las señas de identidad más respetables de la memoria cultural de nuestro país. Dicho esto, si queremos subrayar cómo, en nuestra opinión, los caprichosos movimientos de las modas y maneras literarias pueden haber abonado entre nosotros una cierta disposición maniquea que estaría desechando y estigmatizando como inútil —o, simplemente, como *out*— lo que no reúne las dos o tres características de super-

ficie que pide una determinada manera de entender la modernidad. En nombre de, por ejemplo, el cosmopolitismo, la modernización y el neo-individualismo, fácilmente se puede acabar en una ignorancia de la propia historia que convierta al cosmopolitismo en papanatismo aldeano, a la modernización en encantamiento para ignorantes o bobos, y al neo-individualismo en coartada con la que deslizar otra vez las mismas aburridas cuitas personales o de gremio. Por esa vía se desliza, además, no sólo cierto gesto literario, sino también el sesgo de una actitud general ante lo público que a nosotros nos parece, además de peligrosa, impropia de seres presuntamente dotados de memoria e inteligencia. En 1986, año de celebraciones —Lorca, la guerra civil— que hacen filigrana con el pasado para poder hablar de él sin que él mismo hable, nos parece que hacer presente el testimonio de estas palabras de los hijos de la postguerra puede tener cierta oportunidad.

De lo dicho se desprende casi la segunda advertencia que queremos hacer. Naturalmente, no hablamos aquí de toda la literatura que se hacía en España en los años cincuenta ni de la obra de todos los que en esos años o en los inmediatamente posteriores empezaron a publicar. Al margen de lo discutible del término generación, es indudable que existe un grupo dotado de las afinidades suficientes para diferenciarlo y singularizarlo en el panorama literario

de esos años y que lo que puede aportarles tal singularidad remite, en términos generales, a una actitud civil y ética que en su momento los situó con toda claridad a un lado de la historia colectiva de nuestro país. Por principio, toda selección es discutible; creemos, sin embargo, que en este caso *todos los que están son* y que estos que sí están son suficiente referencia de aquella posición literaria sobre la que queremos llamar la atención.

Más allá de esa comunidad de propósito general, se abre el camino de las distintas andaduras personales. En su inmensa mayoría, lo de este grupo son escritores cuya obra sigue haciéndose, y ello con la misma atención que antes —tensa, lúcida—, al momento en que se hace. Por eso, invitamos a nuestros lectores a multiplicar su reflexión sobre los materiales de este número de OLVIDOS: después de todo, nadie que cree mirar sólo al pasado puede afirmar que lo que tiene ante sí no es una forma extraña —ensimismada y turbia, pero quizás aleccionadora— del presente, por la misma razón que el futuro sólo conocerá lo que para él sea capaz de inventar la memoria ■



Crónica

Fragmento de una fotografía del grupo escolar de Claudio Rodríguez, primero de la izquierda de la fila de abajo.



"Veremos, durante unos instantes, una fotografía que no existe. Está tomada en el patio de un colegio o quizá, a media tarde, en un prado, en la pausa de una gira campestre. De los diez niños que se han agrupado frente al objetivo, el mayor tiene once años de edad y el más joven apenas hace dos años que ha nacido; tres de ellos han cumplido los diez años dos, los ocho; otros dos, los siete; y el noveno en orden cronológico, los cuatro.

Es probable que todos, excepto dos, vistan pantalón corto, incluso el mayorcito, pero también los más pequeños (a quienes no parece temerario suponer aún analfabetos). Bastará considerar las carencias de todo tipo que a estos mocitos les están reservadas, para profetizar que pocos de ellos conseguirán vestir bombachos, aquella prenda tan ansiada, por su elegancia, en la época. No será la única de las renunciadas que se les impondrán.

Por lo pronto y aunque lo ignoran, se encuentran en el umbral de un paraíso. Habrán de pasar lustros, quizá sólo tres años, para que descubran que vivieron en el infierno. Y es que, a partir del día en que esta foto fue tomada, a los diez niños que en ella aparecen (con el expectante anhelo que adoptan los niños ante la cámara) les va a suceder todo, para tres años más tarde, vivir sin que les vuelva a suceder nada nuevo.

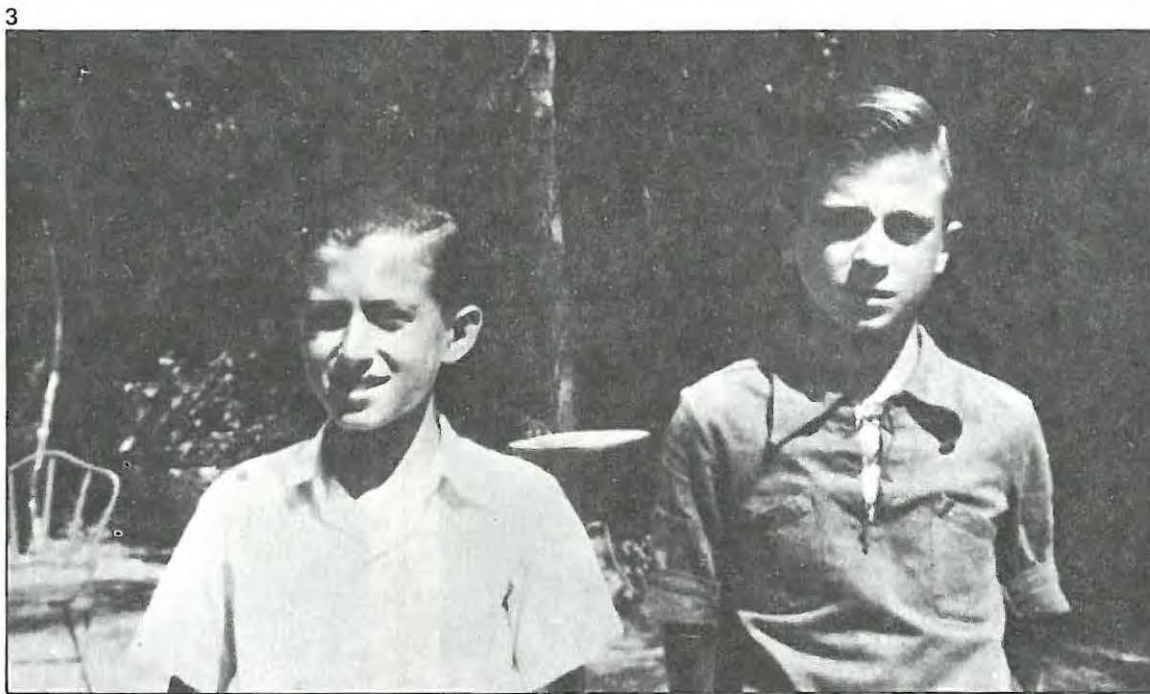
En el verso, la fotografía está fechada: 1936

Todos ellos, pues, se hicieron hombres a lo largo de la interminable paz que se abatió sobre su país."

(Juan García Hortelano)



“Estábamos remotos / chupando caramelos, / con tantas estampitas y retratos / y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos / y tanta sorda infancia irremediable”. (José Ángel Valente).



1.-Juan Marsé es el primero de la izquierda.
2.-Ignacio Aldecoa
3.-Juan y José Agustín Goytisolo (1942)

1945

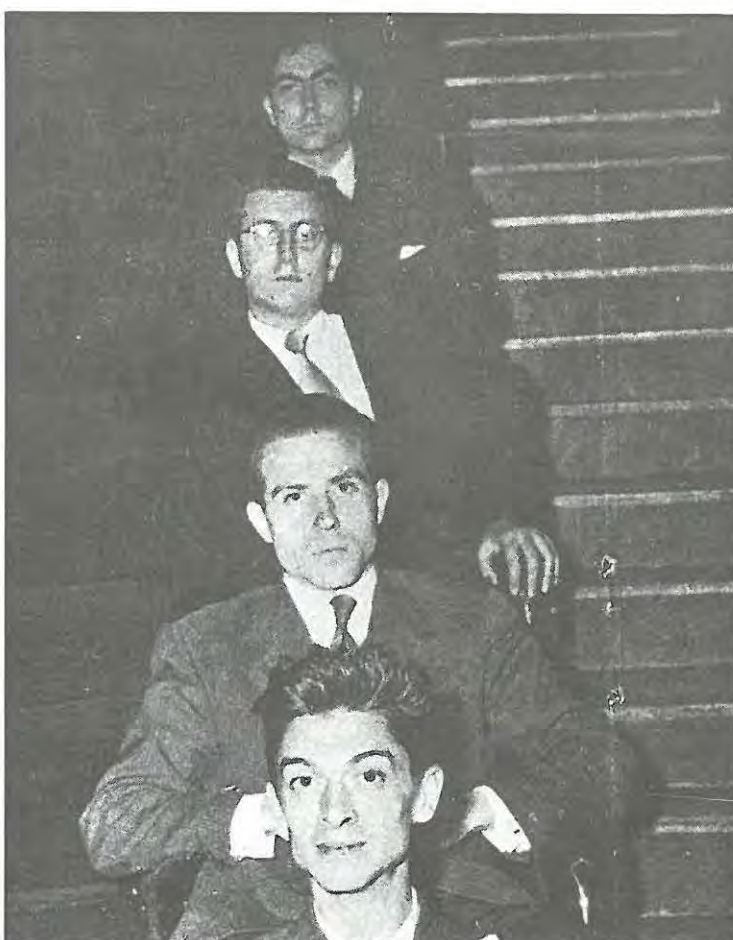
1952

JOSÉ MARÍA VALVERDE, *Hombre de Dios*; IGNACIO ALDECOA, *Todavía la vida*; ANA MARÍA MATUTE, *Los Abel*; JOSÉ MARÍA VALVERDE, *La espera*; IGNACIO ALDECOA, *Libro de las algas*; ALFONSO COSTAFREDA, *Nuestra elegía*; ÁNGEL CRESPO, *Una lengua emerge*; RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *Industrias y andanzas de Alfanhui*; ALFONSO COSTAFREDA, *Ocho poemas*; CARLOS BARRAL, *Las aguas reiteradas*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Las adivinaciones*; ÁNGEL CRESPO, *Quedan señales*.

1953

JAIME GIL DE BIEDMA, *Según sentencia del tiempo*; CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Don de la ebriedad*.

Antonio Rodríguez Moñino encarga la redacción de *Revista Española* a Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa. En los tres primeros números, aparecidos en 1953, se publican relatos de Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez y José María de Quinto, así como traducciones de Cesare Zavattini y Truman Capote.



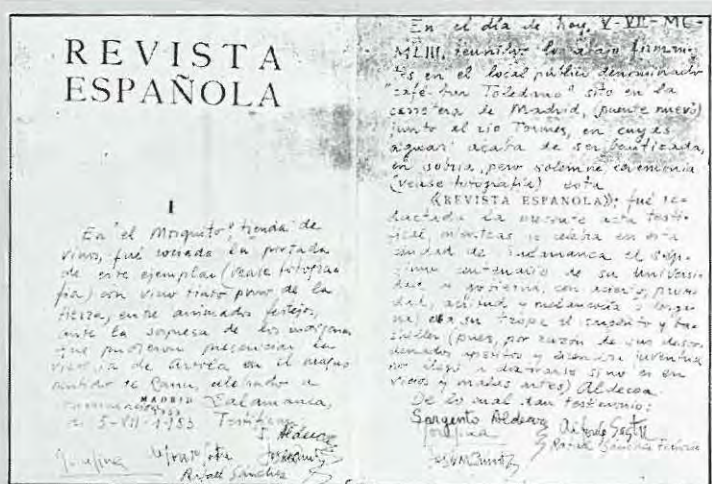
Tras la aparición del primer número de *Revista Española*, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Josefina Rodríguez y José María de Quinto viajan a Salamanca, donde el sargento Ignacio Aldecoa cumplía su servicio militar, para proceder al *bautismo* simbólico de la revista.



1. Mirando a la cámara Rafael Sánchez Ferlosio; en la mesa, Josefina Aldecoa, José M.^a de Quinto y Alfonso Sastre.
2. De arriba a abajo, A. Tapies, Jaime Ferrán, Alfonso Costafreda y Carlos Barral.
3. El matrimonio Aldecoa, con Alfonso Sastre, bautizan en vino el número 1 de *Revista Española*.

1954

IGNACIO ALDECOA, *El fulgor y la sangre*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Memorias de poco tiempo*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Los bravos*; JUAN GOYTISOLO, *Juegos de manos*; JOSÉ MARIA VALVERDE, *Versos del domingo*.



En «el Mosquito», tienda de vinos, fue rociada la portada de este ejemplar (véase fotografía) con vino tinto puro de la tierra, entre animados festejos, ante la sorpresa de los indígenas que pudieron presenciar la victoria de Artola en el magno partido de (ilegible), celebrado a continuación. Salamanca, a 5-VII-1953. Testifican:

I. Aldecoa

Josefina Alfonso Sastre José María de Quinto
Rafael Sánchez

En el día de hoy, V-VII-MCMLIII, reunidos los abajo firmantes en el local público denominado «café-bar Toledano» sito en la carretera de Madrid (puente nuevo), junto al río Tormes, en cuyas aguas acaba de ser bautizada, en sobria, pero solemne ceremonia (véase fotografía) esta «REVISTA ESPAÑOLA»; fue redactada la presente acta testifical, mientras se celebra en esta ciudad de Salamanca el séptimo centenario de su Universidad y gobierna, con acierto, probidad, acritud y melancolía (o desgana) a su tropa el sargento y bachiller (pues, por razón de sus desordenados apetitos y licenciosa juventud no llegó a doctorarse si no es en vicios y malas artes) Aldecoa.

De lo cual dan testimonio:

Sargento Aldecoa Alfonso Sastre
Josefina Rafael Sánchez Ferlosio
José María de Quinto



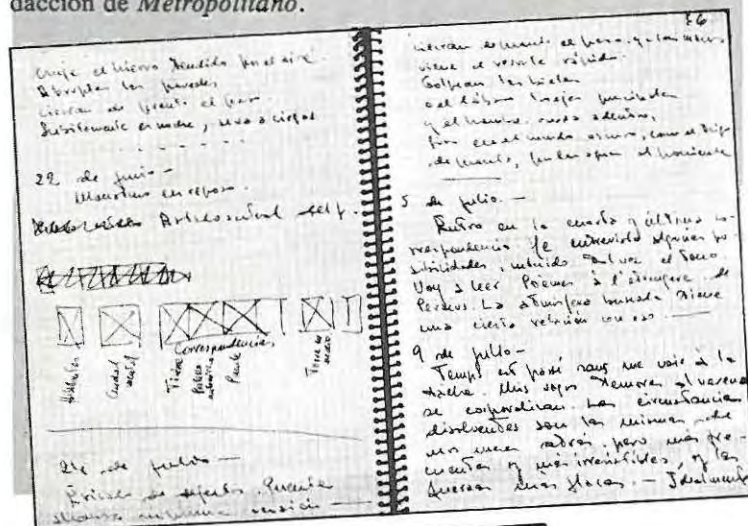
El pueblo donde se desarrolla la acción de *Los bravos*, fotografiado por Jesús Fernández Santos.



1955

IGNACIO ALDECOA, *Visperas del silencio*; JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Notas sobre la literatura española contemporánea*; ÁNGEL CRESPO, *La pintura*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *El Retorno*; JUAN GOYTISOLO, *Duelo en el paraíso*; CARMEN MARTÍN GAITE, *El Bañero*; CARLOS SAHAGÚN, *Hombre naciente*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *A modo de esperanza*.

El 11 de enero de 1955, Carlos Barral empieza un cuaderno en el que anota las incidencias de su tarea literaria. Este diario de trabajo, que llega hasta 1965, tiene especial interés para conocer la redacción de *Metropolitano*.



1956

IGNACIO ALDECOA, *Con el viento solano*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Anteo*; ÁNGEL CRESPO, *Todo está vivo*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Áspero mundo*; RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *El Jarama*; Congreso de escritores jóvenes en Madrid; Fundación de la revista *Papeles de Son Armadans*.

1957

IGNACIO ALDECOA, *Gran sol*; CARLOS BARRAL, *Metropolitano*; JOSÉ MARÍA CASTELLET, *La hora del lector*; ÁNGEL CRESPO, *La cesta y el río*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *En la hoguera*; JUAN FERRATER, *Teoría del poema*; JUAN GOYTISOLO, *Fiesta*; *Circo*; JESÚS LÓPEZ PACHECO, *Central eléctrica*; FERNANDO QUIÑONES, *Ascanio o libro de las Flores*.

1958

JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Cabeza Rapada*; LUIS GOYTISOLO, *Las afueras*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Salmos al viento*; JUAN GOYTISOLO, *La resaca*; CARMEN MARTÍN GAITE, *Entre visillos*; CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Conjurios*; CARLOS SAHAGÚN, *Profecía del agua*.



Aparece la revista *Acento*, publicación importante en su momento por reunir las tendencias realistas con la atención a la vanguardia europea.

LA STRADA

PINTURA NORTEAMERICANA

1959

IGNACIO ALDECOA, *El corazón y otros frutos amargos*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Las horas muertas*; ÁNGEL CRESPO, *Junio Feliz*; ANTONIO FERRES, *La piqueta*; JAI-ME GIL DE BIEDMA, *Compañeros de viaje*; JUAN GOYTISOLO, *Para vivir aquí*; ANA MARÍA MATUTE, *Los hijos muertos*.

Colliure, 22 de febrero: Homenaje a Antonio Machado en el veinte aniversario de su muerte. Esta fecha alcanzó un verdadero valor histórico, pasando a convertirse en el emblema ético y estético del grupo literario de los cincuenta.

15 OLVIDOS



En Colliure: en la fila de arriba, de izquierda a derecha, Blas de Otero, José A. Goytisolo, Ángel González y José A. Valente; en la fila de abajo, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José M. Caballero Bonald.

En estos mismos días de Colliure, Carlos Barral decide asumir, desde una plena conciencia de sus implicaciones civiles y literarias, su trabajo como editor. En el capítulo de sus memorias titulado *Osar poder*, quedó el testimonio de aquella reflexión:

«El caso es que aquella noche comprendí que estaba en mi mano la posibilidad de hacer respetar la poesía que precisamente los que estábamos allí y unos pocos más intentábamos hacer y que sobre todo predicábamos como propuesta de reemplazo de la poesía oficializada por las antologías de los últimos tiempos —que nos ignoraban— o las revistillas literarias —que nos tenían por forasteros— o la inercia de los profesores y de los bebedores de café con leche en la capital.

Había, eso sí, que destilar alrededor de ese juego una filosofía elástica acerca del realismo

que permitiera la convivencia de nuestras oscuras poéticas de jóvenes líricos formados en el tardío simbolismo, con trastiendas psicologistas y utillaje de tradición barroca, con el simple naturalismo, la poética de la avaricia de medios y el descarado ideológico del grueso de los prosistas. Pero todo eso se apoyaría en las muchas horas de charla que habíamos dedicado todos al tema de la littérature engagée y a la lectura crítica e interesada —quiero decir con intereses justificativos— de Lukács, Brecht y de Gramsci. Era el momento de aplicar a las declaraciones programáticas nuestra heterodoxia sartriana, la escuela tan fiel y críticamente asimilada de *Les Temps Modernes*, sus contradicciones tan sutilmente discutidas. No en vano éramos la generación poética de Juliette Greco.»

Carlos Barral, *Los años sin excusa*.

En Colliure, entre
los fotografiados,
J. M. Caballero Bonald,
Jaime Gil de Biedma,
José A. Valente, Carlos
Barral y José M. Castellet.
Fotografía tomada por
Ángel González.









En la fotografía,
en Colliure,
Carlos Barral,
J. M. Caballero Bonald,
Jaime Gil de Biedma,
Ángel González y
Juan Ferrater.

En mayo de 1959, se celebran en Formentor unas 'Conversaciones poéticas', en las que se gesta la celebración, el año siguiente y en el mismo lugar, del 'Primer Coloquio Internacional sobre Novela', organizado por cuenta de Seix-Barral. Las 'Conversaciones' de 1959 están aludidas en el poema 'Conversaciones poéticas', de Jaime Gil de Biedma. En la fotografía de esta y la siguiente página, diversos momentos del Coloquio sobre Novela, de 1960. En ellas puede verse, entre otros, a Gil de Biedma, Barral, Juan Goytisolo con Gabriel Ferraté, José M. Castellet, Camilo J. Cela, Jaime Salinas, Octavio Paz, Hans Magnus Enzensberger, Alberto Moravia e Italo Calvino.

El poema «Conversaciones poéticas», de Jaime Gil de Biedma, dedicado *A Carlos Barral, amante de la estatua* evoca la reunión de Formentor:

«Predominaba un sentimiento / de general jubilación. / Abrazos, / inesperadas preguntas de amistad / y la salutación / de algún maestro / —borrosamente afin a su retrato / en la Antología de Gerardo Diego— / nos recibieron al entrar / (...) De noche, la terraza estaba aún tibia / y era dulce dejarse junto al mar, / con la luna y la música / difuminando los jardines, el Hotel apagado / en donde los famosos ya dormían. / Quedábamos los jóvenes. / No sé si la bebida / sola nos exaltó, puede que el aire, / la suavidad de la naturaleza / que hacía más lejanas nuestras voces, / menos reales, cuando rompimos a cantar. / Fue entonces ese instante de la noche / que se confunde casi con la vida. / Alguien bajó a besar los labios de la estatua / blanca, dentro en el mar, mientras que vacilábamos / contra la madrugada. Y yo pedí, / grité que por favor que no volviéramos / nunca, nunca jamás a casa».





ANOCHÉ SE FALLARON LOS PREMIOS "SESAMO"

MARSE, EN CUENTOS, Y
ALVEAR, EN PINTURA,
RESULTARON GANA-
DORES

Anoche fueron fallados los concursos «Sésamo» correspondientes al primer trimestre de 1959. Se presentaban 115 cuentos y 43 cuadros. El Jurado de cuentos, formado por los escritores Rafael Vázquez Zamora, Alejandro Núñez Alonso, Juan Antonio Cabezas, Vicente Carredano, José María de Quinto, Dámaso Santos y Juan Vega Pico, que actuó de secretario, otorgó el primer premio al cuento «Nada para morir», de Juan Marsé Carbó. Quedó finalista «El centro del mundo», de Antonio Pizá.

El Jurado de pintura estaba integrado por Sócrates Quintana, Pancho Cossío, Francisco Arias, Pedro Bueno, Agustín Redondela, Juan Esplandiú, Alvaro Delgado, Joaquín Rubio Camín y José de Castro Aríenes. Ganaron los cuadros de Alvear, Lozano y Nel el instituido por «Sésamo», el accésit de Gallego Morell y la medalla del S. E. U., respectivamente.

Las populares cuevas de «Sésamo» estuvieron, como siempre, muy concurridas de público, y en el transcurso de la noche fueron dictándose los resultados de las votaciones, que resultaron muy animadas hasta el final.

1960

FRANCISCO BRINES, *Las brasas*; JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Veinte años de poesía española*; ÁNGEL CRESPO, *Antología poética*; GABRIEL FERRATÉ, *Da nubes pueris*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*; JUAN GOYTISOLO, *Campos de Níjar*; ARMANDO LÓPEZ SALINAS, *La mina*; CARMEN MARTÍN GAITE, *Las ataduras*; FERNANDO QUINONES, *Cinco historias del vino*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poemas a Lázaro*; JOSÉ MARÍA VALVERDE, *La conquista de este mundo*.

1961

IGNACIO ALDECOA, *Arqueología*; CARLOS BARRAL, *Diecinueve figuras de mi historia civil*; JUAN BENET, *Nunca llegarás a nada*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *El papel del coro*; ÁNGEL CRESPO, *Puerta clavada*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Nuevas amistades*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Claridad*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Sin esperanza, con convencimiento*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Años decisivos*; JUAN GOYTISOLO, *La isla*; ALFONSO GROSSO, *La zanja*; JUAN MARSÉ, *Encerrados con un solo juguete*.

1962

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Dos días de septiembre*; ÁNGEL CRESPO, *Suma y sigue*; GABRIEL FERRATÉ, *Menja't una cama*; JUAN FERRATER, *La operación de leer*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Tormenta de verano*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Grado elemental*; LUIS GOYTISOLO, *Con las mismas palabras*; JUAN GOYTISOLO, *La Chanca*; *Fin de fiesta*; ARMANDO LÓPEZ SALINAS, *Año tras año*; JUAN MARSÉ, *Esta cara de la luna*; LUIS MARTÍN SANTOS, *Tiempo de silencio*.

Escritura de constitución de Literaturas, editorial que publicará la colección Colliure de poesia. Pese al buscado tono de solemnidad jurídica de sus firmantes, (José María Castellet, Carlos Barral, José Agustín Goytiso, Jaime Salinas y Jaime Gil de Biedma), al final olvidaron fechar el documento.

Escritura de constitución de Literaturas, editorial que publicará la colección Colliure de poesia. Pese al buscado tono de solemnidad jurídica de sus firmantes, (José María Castellet, Carlos Barral, José Agustín Goytiso, Jaime Salinas y Jaime Gil de Biedma), al final olvidaron fechar el documento.

Escritura de constitución de Literaturas, editorial que publicará la colección Colliure de poesia. Pese al buscado tono de solemnidad jurídica de sus firmantes, (José María Castellet, Carlos Barral, José Agustín Goytiso, Jaime Salinas y Jaime Gil de Biedma), al final olvidaron fechar el documento.



El premio Formentor, que se otorgó por primera vez el 1 de mayo de 1961 a la presente novela **TORMENTA DE VERANO** de Juan García Hortelano, se fundó durante el Segundo Coloquio Internacional sobre Novela, celebrado igualmente en Formentor en mayo de 1960, por los editores: Einaudi de Turín, Gallimard de París, Grove Press de Nueva York, Rohwolt de Hamburgo, Seix Barral de Barcelona y Weidenfeld & Nicolson de Londres. Se otorga a una novela inédita de un autor joven que no haya contraído con anterioridad compromisos editoriales internacionales.



Homenaje a Luis Cernuda en la revista *La caña gris*. Supone una de las primeras llamadas de atención sobre la influencia decisiva del poeta sevillano, cuya importancia real queda restituida desde entonces.

Homenaje en Madrid a Albert Camus, muerto este año. Entre los participantes, Gonzalo Torrente Ballester e Ignacio Aldecoa.



1963

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Pliegos de Cordel*; JAIME GIL DE BIEDMA, *En favor de Venus*; JUAN GOYTISOLO, *Pueblo en marcha*; CARMEN MARTÍN GAITE, *Ritmo lento*; FERNANDO QUINONES, *Retratos violentos*.



Natalie Sarraute, José Luis Aranguren y Juan García Hortelano en el congreso *Realismo y realidad* (Madrid).

1964

ANGEL CRESPO, *Carta desde un pozo*; FERNANDO QUINONES, *En vida*; ANA MARÍA MATUTE, *Los soldados lloran de noche*; IGNACIO ALDECOA, *Los pájaros de Baden-Baden*; Muere Luis Martín Santos.

1965

CARLOS BARRAL, *Usuras*; FRANCISCO BRINES, *El santo inocente*; ANGEL CRESPO, *No sé cómo decirlo*; ANGEL GONZÁLEZ, *Palabra sobre palabra*; JUAN MARSE, *Últimas tardes con Teresa*; JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Un cuarto de siglo de poesía española*.

1966

CARLOS BARRAL, *Figuración y fuga*; JUAN BENET, *La inspiración y el estilo*; FRANCISCO BRINES, *Palabras a la oscuridad*; ALFONSO COSTAFREDA, *Compañera de hoy*; GABRIEL FERRATÉ, *Teoría dels cossos*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Moralidades*; FERNANDO QUINONES, *La guerra, el mar y otros excesos*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *La memoria y los signos*.

1967

JUAN BENET, *Volverás a Región*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Gente de Madrid*; ANGEL GONZÁLEZ, *Tratado de Urbanismo*; JUAN GOYTISOLO, *Furgón de cola*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *Siete representaciones*.

1968

IGNACIO ALDECOA, *Santa Olaja de acero y otras historias*; GABRIEL FERRATÉ, *Les dones i els dies*; JUAN FERRATER, *Dinámica de la poesía*; ANGEL GONZÁLEZ, *Palabra sobre palabra*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Algo sucede*; FERNANDO QUINONES, *Las crónicas de mar y tierra*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *Breve son*.

1969

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Vivir para contarlo*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *El hombre de los Santos*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Poemas póstumos*; ANA MARÍA MATUTE, *La trampa*; JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Lectura de Marcuse*. Muere Ignacio Aldecoa.

1970

CARLOS BARRAL, *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*; JUAN BENET, *Una meditación*; JUAN GOYTISOLO, *Reivindicación del Conde Don Julián*; ALFONSO GROSSO, *Guarnición de silla*; JUAN MARSE, *La oscura historia de la prima Montse*; CARMEN MARTÍN GAITE, *El proceso de Macanaz. Historia de un enfrentamiento*; LUIS MARTÍN SANTOS, *Apólogos*; FERNANDO QUINONES, *Las crónicas de Al Andalus*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *El inocente*; *Presentación para un monumento*.

1971

JUAN BENET, *Una tumba*; FRANCISCO BRINES, *Aún no*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Libro de la memoria de las cosas*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Colección particular*; CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Poesía (1953-1966)*.

1972

JUAN BENET, *Un viaje de invierno*; *Cinco narraciones y dos fábulas*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *El Gran momento de Mary Tribune*; ANGEL GONZÁLEZ, *Procedimientos narrativos*; CARMEN MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *Punto cero*; Muere Gabriel Ferraté.

1973

IGNACIO ALDECOA, *Cuentos completos*; CARLOS BARRAL, *Usuras y figuraciones*; JUAN BENET, *La otra casa de Mazón*; *Sub rosa*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Bajo tolerancia*; LUIS GOYTISOLO, *Recuento*; ALFONSO GROSSO, *Florido Mayo*; JUAN MARSE, *Si te dicen que caí*; FERNANDO QUINONES, *Las crónicas americanas*; CARLOS SAHAGÚN, *Estar contigo*; JOSÉ ANGEL VALENTE, *El fin de la Edad de Plata*.

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

FRANCISCO BRINES, *Ensayo de una despedida*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Ágata ojo de gato*; ALFONSO COSTAFREDA, *Suicidios y otras muertes*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Diario del artista seriamente enfermo*; CARMEN MARTÍN GAITE, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*; RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*. Muere Alfonso Costafreda.

CARLOS BARRAL, *Años de penitencia*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Luces y sombras del flamenco*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Apólogos y milesios*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*; JUAN GOYTISOLO, *Juan sin tierra*; JUAN MARSÉ, *Señores y señoras*; LUIS MARTÍN SANTOS, *Tiempo de destrucción*.

JUAN BENET, *En ciernes*; LUIS GOYTISOLO, *Los verdes de mayo hasta el mar*; *Devoraciones*; CARMEN MARTÍN GAITE, *A rachas*; *Fragmentos de interior*; CLAUDIO RODRÍGUEZ, *El vuelo de la celebración*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Treinta y siete fragmentos*; *Interior con figuras*.

JUAN BENET, *En el estado*; FRANCISCO BRINES, *Insistencias en Luzbel*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Descrédito del héroe*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Echarse las pecas a la espalda*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes espirituales que habitualmente comportan*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Taller de arquitectura*; *Del tiempo y del olvido*; JUAN GOYTISOLO, *Libertad, libertad, libertad*; JUAN MARSÉ, *Confidencias de un chorizo*.

CARLOS BARRAL, *Los años sin excusa*; JUAN BENET, *Del pozo y del Numa*; ÁNGEL CRESPO, *Colección de climas*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Extramuros*; JUAN GOYTISOLO, *Disidencias*; JUAN MARSÉ, *La muchacha de las bragas de oro*; CARMEN MARTÍN GAITE, *El cuarto de atrás*; FERNANDO QUINONES, *El viejo país*.

ÁNGEL CRESPO, *Poemas necesarios*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Los vaqueros en el pozo*; *Cuentos completos*; LUIS GOYTISOLO, *La cólera de Aquiles*; FERNANDO QUINONES, *Las mil noches de Hortensia Romero*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*.

JUAN BENET, *Saúl ante Samuel*; *El aire de un crimen*; JAIME GIL DE BIEDMA, *El pie de la letra*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Poemas*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Palabras para Julia*; JUAN GOYTISOLO, *Makbara*; FERNANDO QUINONES, *Nos han dejado solos*; *Las crónicas inglesas*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas*.

JUAN BENET, *Trece fábulas y media*; *Una tumba y otros relatos*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*; JAIME GIL DE BIEDMA, *Antología poética*; LUIS GOYTISOLO, *Teoría del conocimiento*; FERNANDO QUINONES, *Muro de las hetairas*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Noventa y nueve poemas*.

JUAN BENET, *En la penumbra*; *La moviola de Eurípides*; ÁNGEL CRESPO, *El aire es de los dioses*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Jaque a la dama*; JUAN GARCÍA HORTELANO, *Gramática parda*; JUAN MARSÉ, *Un día volveré*; RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *El huésped de las nieves*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Mandorla*.

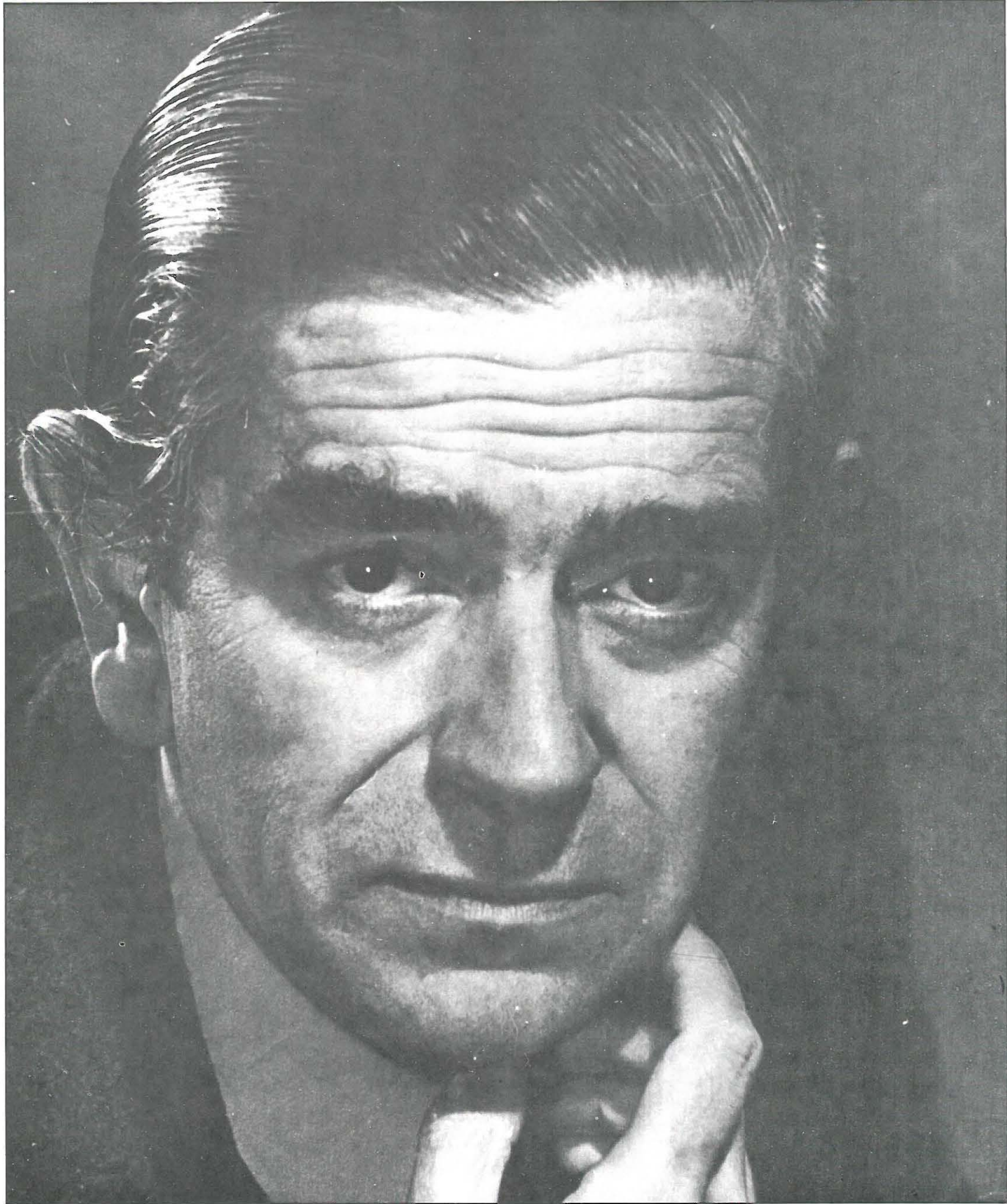
CARLOS BARRAL, *Penúltimos castigos*; JUAN BENET, *Herrumbrosas lanzas*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Selección natural*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Sobre las circunstancias*; CARMEN MARTÍN GAITE, *El cuento de nunca acabar*; FERNANDO QUINONES, *La canción del pirata*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *La piedra y el centro*.

FRANCISCO BRINES, *Selección propia*; *Poemas excluidos*; *Ensayo de una despedida*; ÁNGEL CRESPO, *Parnaso confidencial*; JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Laberinto de fortuna*; JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Final de un adiós*; LUIS GOYTISOLO, *Estela del fuego que se aleja*; JUAN MARSÉ, *Ronda del Guinardó*; JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fulgor*.

CARLOS BARRAL, *Catalunya a vol d'ocel*; JUAN BENET, *Herrumbrosas lanzas*; JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *El griego*; ÁNGEL GONZÁLEZ, *Prosemas o menos*; JUAN GOYTISOLO, *Coto vedado*; FERNANDO QUINONES, *Crónicas Hispanas*.



ALBUM



Los relatos breves de IGNACIO ALDECOA

Vicente Sabido

Nacido en Vitoria en 1925 y muerto en Madrid en 1969, Ignacio Aldecoa ha sido unánimemente considerado por la crítica como el renovador del cuento español en la posguerra. Sus primeros cuentos aparecen en revistas y diarios de la época: *La Hora*, *Juventud*, *Correo Literario*, etc. En 1955 salen al mercado sus dos primeros volúmenes de narraciones, *Vispera del silencio* y *Espera de tercera clase*. Tras una estancia en Norteamérica publica otros tres volúmenes de cuentos, *El corazón y otros frutos amargos*, *Caballo de pica* y *Arqueología*. En 1963 da a la imprenta *Pájaros y espantapájaros*. Pasa otra temporada en los Estados Unidos y en 1965 aparece su último volumen de cuentos, *Los pájaros de Baden-Baden*. En 1969 un ataque al corazón pone fin a su vida.

Eugenio de Nora, en *La novela española contemporánea* denomina como «La nueva oleada. Entre el relato lírico y el testimonio objetivo» a la hornada de escritores que, liberados en gran parte de los prejuicios mentales planteados a causa del reciente conflicto bélico, comienzan a publicar sus obras primerizas entre 1948 y el final de la década de los cincuenta. Se pueden señalar como rasgos comunes a esta generación de narradores —entre los cuales se incluye Aldecoa— la orientación realista que imprimen a sus obras, así como la intención crítica que los anima, sustentada más en una sensibilidad moral que en unos principios de acción política.

En los aproximadamente 20 años de su vida literaria, Aldecoa publicó cerca de 80 cuentos. Estos relatos, aparecidos normalmente en la prensa periódica, fueron agrupados por el autor en la serie de volúmenes, ya citados, que aparecieron entre 1955 y 1965. *Vispera del silencio*, el primero de ellos, consta de cuatro narraciones largas y una breve. Decía Aldecoa en unas declaraciones a *Destino* en 1955: «Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa. Lo que me mueve, sobre todo, es el convencimiento de que hay una realidad —cruda y tierna a la vez— que está casi inédita en nuestra novela». Realismo testimonial en *Santa Olaja de acero* y *El autobús de las 7.40*. Realismo irónico en *El mercado* y *Vispera del silencio*. Realismo mágico en *Los vecinos del callejón de Andín*. El libro nos revela en su conjunto la extraordinaria madurez del autor desde sus comienzos.

Forman parte de *Espera de tercera clase* —1955— diez relatos en general breves. No incluye Aldecoa ningún relato inédito en el volumen. La temática se centra en las *pobres gentes* de España de forma más acusada que en *Vispera del silencio*. Oficios manuales, bajos fondos, emigrantes del campo a la ciudad, niños y viejos, son los protagonistas de las narraciones. Incluye el libro algunas de las obras maestras del autor como *Chico de Ma-*

drid, *Seguir de pobres* o *La humilde vida de Sebastián Zafra*.

Once relatos componen el libro —aparecido en 1959— *El corazón y otros frutos amargos*. Se trata en este caso de un volumen unitario, ya que la práctica totalidad de los cuentos que lo componen se refieren a los oficios ejercidos por las *pobres gentes* de España. Esta temática de los oficios —temática de lo popular en suma—, incoada en *Vispera del*

silencio llega a su punto álgido en el presente libro. A partir de ahora las preocupaciones de Aldecoa se inclinarán cada vez más a la problemática de la clase media y la alta burguesía, naciente en la vida española a partir del Plan de Estabilización.

Excepto el relato inédito *La vuelta al mundo*, el resto de los recopilados en el volumen *Arqueología* habían visto la luz entre 1951 y 1955. Se trata en su mayor parte de





cuentos *arqueológicos*. Sus personajes suelen ser extraños y se mueven en un mundo añejo y empolvado. Tal retablo de gente curiosa no volverá a ser igualado hasta *Pájaros y espantapájaros* —1963— y constituye una original aportación del vitoriano a la literatura de ficción contemporánea.

Aparecido en 1961, *Caballo de pica* tiene la particularidad de haberse escrito casi en su totalidad en menos de un año. Sólo dos de sus doce relatos habían sido publicados anteriormente en revistas. El título del libro coincide —como es habitual en Aldecoa— con el de uno de los cuentos, tal vez el más patético de toda su obra. Este patetismo aflora en casi todos los relatos del libro, cuyos personajes son comparables, por su paciencia ante la adversidad, a los nobles y sumisos animales de la pica.

De volumen misceláneo sin embargo podríamos calificar *Pájaros y espantapájaros* (1963), libro donde se conjuntan la crítica esmerpéntica a la burguesía con el relato fantástico o la descripción barojiana de los bajos fondos. La obra, pues, carece de unidad y nos parece en ese sentido la menos conseguida de Aldecoa.

Cuatro extensos relatos componen *Los pájaros de Baden-Baden*, último volumen de narraciones publicado en vida por el vitoriano. Este libro constituye la obra cumbre del autor y una de las piezas maestras de las le-

tras españolas de los sesenta. La técnica esmerpéntica de los dos primeros relatos, la penetración psicológica del tercero y el extraño universo *híbrido de opereta y guiñol* del titulado *Ave del Paraíso* hacen de esta obra algo único e irrepetible. Visión totalizadora la de *Los pájaros de Baden-Baden* al ofrecernos tras «el gigantesco y cosmopolita mundo que se oculta tras los personajes, el paso de una sociedad rural a una sociedad urbanizada, sin que por ello desaparezca, sino que más bien se agrave, el conflicto de ser hombre hoy», según palabras de Alicia Bleiberg.

Abulia, hastío, soledad y frustración constituyen los ejes cardinales de la existencia de la alta burguesía en los relatos del vitoriano. La pérdida de la voluntad por la falta de exigencia en la propia vida es ya patente en el protagonista de *La piel del verano* (1961). El tedio más insufrible preside la vida de Elisa, la solterona de *Los pájaros de Baden-Baden* (1965), tedio que no alivian ni su absorbente trabajo, ni las proposiciones amorosas de los maridos de sus amigas durante las vacaciones estivales.

Veamos a continuación el tratamiento de la clase media en los relatos de Aldecoa. «En estos cuentos, en los que Aldecoa suele dar rienda suelta a su sentido del humor, se ridiculiza suavemente, sin estridencias, pero con gran eficacia, a los que solamente se mueven por motivos mezquinos, ajenos a cuantos les rodean». Estas palabras de Alicia Bleiberg definen con bastante exactitud los propósitos de Aldecoa al tratar literariamente el mundo complejo de la clase media. Crítica certera, directa, pero nunca amarga ni estridente. El fino humor del vitoriano aflora de manera especial en estas narraciones. Humor cordial e incluso travieso —se llega al esperpento— que pone sobre el tapete la estupidez solapada de aquellos cuyos móviles vitales son el negocio, la trapisonda, la murmuración o el cuidado de las formas externas.

Pasemos a continuación a hablar de las clases populares en la obra cuentística de nuestro escritor. Ignacio Aldecoa, excelente conocedor de la vida española de su tiempo, sabe trasladar a sus relatos la vida de los españoles más modestos, observada con una minuciosidad y una visión en profundidad de difícil parangón en nuestras letras. Como escribió Ramón de Garciasol, «estos golfos, basureros, animalillos, jóvenes que no saben —o no dan importancia a su heroísmo, a fuerza de hacerlo cotidiano— que todos los días se juegan la vida; estos soldados tímidos, mozas del partido y gentes dignas en su pequeñez y esperanza, están tratados con significativo franciscanismo».

Detengámonos a continuación en los aspectos técnicos y formales de la narrativa breve aldecoana. Mientras que en la novelística y cuentística tradicional el autor se coloca por encima de la acción relatada, constituyéndose en demiurgo de los acontecimientos y semidios omnisciente de la realidad expuesta, la narrativa moderna introduce al autor sea por el método autobiográfico, sea por el ocultamiento parcial del autor detrás de sus personajes.

De cuando en cuando Aldecoa irrumpe en los relatos escritos en tercera persona, haciéndose así visible tanto el narrador como el público.

Un modo muy usual de introducirse en el relato es mediante las escapadas líricas intercaladas entre las descripciones objetivas. Caemos entonces en la cuenta de que el escritor no expone una realidad fotográfica («el espejo a la orilla del camino», que diría Sthen-dal), sino la impresión poética que un hecho o un objeto le sugieren.

La importancia concedida en un cuento al transcurso del tiempo es un rasgo lo suficien-



temente característico para delimitar dos tipos bien diferenciados: el cuento de situación y el de contracción. Si la acción se concentra en un solo escenario y el tiempo narrativo coincide con el de lo narrado, tendremos un cuento de situación. Si, por el contrario, se trata de condensar en el breve espacio narrativo todo un largo periodo de tiempo, repleto de acontecimientos distanciados, nos hallaremos ante un cuento de contracción. Ejemplos típicos de cuento de contracción son *La humilde vida de Sebastián Zafra* o *El silbo de la lechuza*. Ejemplos de cuento de situación: *La despedida* o *Hasta que llegan las doce*.

Épica y lirismo son los dos recursos axiales dialécticamente empleados por Aldecoa en su producción cuentística. Pero íntimamente entrelazados, de modo que con frecuencia es imposible separarlos sin alterar el efecto artístico producido en el lector. Es continua la escapada lírica de este narrador-poeta. No hay que olvidar que sus dos primeros libros fueron de versos y que en ellos —a pesar de los préstamos serviles del momento— hay líneas nada desdeñables, exponentes de la lucidez profunda de los poetas. En sus cuentos, formas muy cercanas en su concepción inicial a las poéticas, en medio de una descripción trivial del más puro objetivismo, puede surgir inesperadamente lo mágico, lo evocador.

«Para mí el estilo es un anhelo o deseo de precisión verbal; cuando no logro esa precisión por medio del vocabulario, me atengo a lo poemático por medio de la metáfora, etc.».

Por este afán de precisión en el lenguaje, Aldecoa no tiene reparo en echar mano de cualquier término —popular hasta la jerga o culto hasta el neologismo— siempre que una frase u oración determinada lo exiga. No es sencillo su lenguaje: la asombrosa capacidad de creación; las particulares técnicas neologísticas; la adjetivación con frecuencia insólita; los regionalismos y los vocablos de germania, todo pone a cada instante un punto de dificultad en su lectura.

Aldecoa no tiene reparo en utilizar un término culto o incluso cultísimo cuando la ocasión lo requiere para reforzar el efecto expresivo o irónico de una frase. Su exquisita prosa está de tal manera sembrada de ellos que apenas hay una página donde no puedan encontrarse. Los cultismos están, además, mezclados con los neologismos, de modo que a veces resulta difícil saber si un término es realmente neológico o en realidad se trata de un cultismo rescatado del destierro del diccionario.

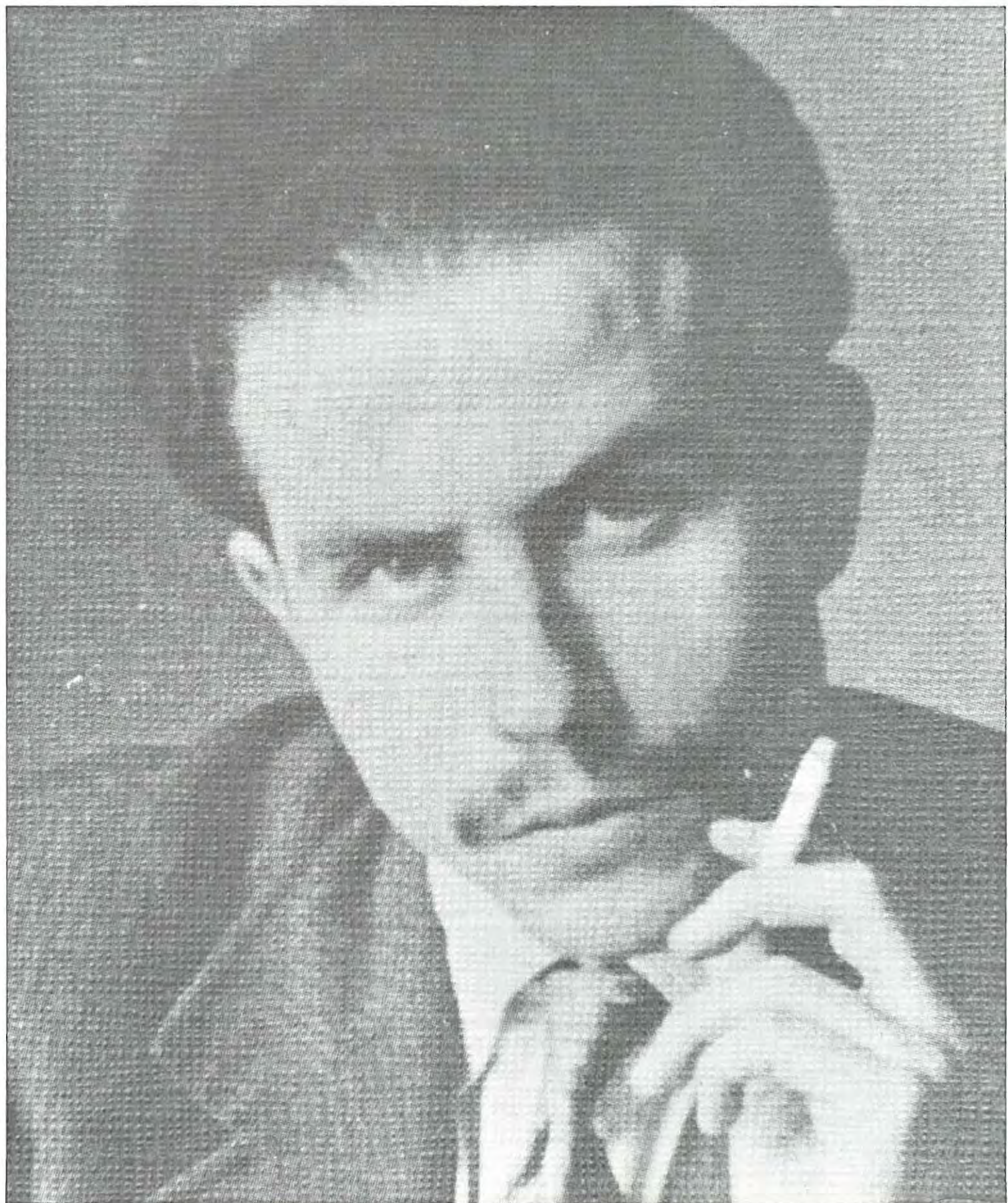
En conclusión, Aldecoa en sus cuentos nos ofrece una visión del paisaje y las gentes españoles, observados con una minuciosidad y precisión de difícil parangón en las letras españolas contemporáneas. Su inclusión en la generación del realismo social ha de hacerse con extremadas cautelas, ya que en ningún momento el escritor descuida la perfección formal y los valores poéticos de su prosa. Las innovaciones temáticas y estructurales de su narrativa breve le hacen merecedor del título de renovador del cuento literario de posguerra.

“El poeta desaparecido”: ALFONSO COSTAFREDA y GABRIEL FERRATER

Pere Rovira

El papel de la poesía en la vida de alguien puede ser muy diverso: desde el modesto pasatiempo (pero solucionar el tedio puede no tener nada de modesto), hasta el pomposo vehículo de conocimiento, por no hablar de orientaciones más exaltadas, las opciones son muchas. Se las suele identificar, aunque en ello no faltan trampas, por el grado de ironía, humor o distancia con que el protagonista poético es manejado por su creador. A veces, la proximidad es tal que el personaje difumina, o mata, al autor. También hay casos en que esta división apenas llega a darse, en que alguien alcanza con tal fuerza a ser *poeta* que apenas le restan posibilidades de ser otra cosa. Tal convencimiento es raro en una promoción como la de los Barral, Biedma, González, Brines, Goytisolo, etc., más bien dada a relativizar la imagen del poeta, e incluso a no desaprovechar la oportunidad de negarla. De todos estos escritores, fue Alfonso Costafreda quien asumió con más inmediatez, con mayor *vocación*, el oficio, y esto se percibe, por ejemplo, en su dolorosamente directa manera de rechazarlo. Al compararle con otras voces de su promoción, lo que distingue a Alfonso Costafreda, más aún que la escasez de concomitancias expresivas, es su concepción excesiva del deber poético, pero en esta peculiaridad, que puede parecer un tanto anacrónica, reside su singular actualidad: esa sacralización de lo poético alude claramente al vacío del hombre moderno, un vacío que Costafreda no aceptó ni pudo llenar —o encubrir— con las peripecias de la vida común. Por eso, en el lugar de la ironía, componente esencial en la obra de sus compañeros, encontramos en la de Costafreda la negación y el sufrimiento. Quiso con la poesía borrar el sinsentido de la existencia y fracasó: su repudio final de la vida poética —y de la vida— fue el reco-

→





OLVIDOS 30

nocimiento de esa derrota, y una inequívoca prueba de autenticidad y de comprensión, por tanto, del verdadero *sine qua non* del poeta moderno.

El aislamiento literario que padeció Alfonso Costafreda no se debió sólo a su exilio ginebrino, sino que procedía también de su concepción de la poesía, de unos planteamientos que casi exigían la soledad y en los que la maldición forzosa —estoy aludiendo a marginaciones como la de la antología de Castellet, por ejemplo— se sumaba a la maldición vocacional. Es posible que este aislamiento fuera a la vez obstáculo y motor de una producción cada vez más reconcentrada

y exigente: desde la voz *plural* de *Nuestra elegía* (1949), meritorio intento de salida de la miseria y la abyección dominantes en la España de los años cuarenta, hasta su muerte, en 1974, Costafreda sólo producirá dos libros, y no precisamente voluminosos, en los que el acorralamiento de la voz poética va creciendo hasta ser una obsesión central, paralela a la de la muerte, en la última de estas dos entregas:

¿Hay acaso un lenguaje? Ponlo en duda, que te juzguen, condenen, desconozcan, amigos no te quedan ni palabras.

Claro está que a Alfonso Costafreda le quedaban amigos, pero quizá ya no al *Alfonso Costafreda* protagonista de *Suicidios y otras muertes*. Uno de los rasgos que caracterizan la obra de madurez de nuestro poeta es que falta en ella el aire de conversación entre compañeros, de presencia implícita de la amistad, que hallamos en tantos poemas del grupo. Los poetas con los que Costafreda se identifica aparecen en la sección tercera del volumen, la que le da título: Hart Crane, Sylvia Plath, Celan, Pavese... Entre estos nombres, sólo un personaje, *El poeta desaparecido*, pertenece al círculo de sus amistades literarias. Se trata de Gabriel Ferrater, muerto

→

en San Cugat, cerca de Barcelona, en 1972. Según Jaime Ferrán, cuatro de los poemas de esta parte del libro surgieron motivados por la desaparición del escritor catalán, y añade: «Gustaba de decir —refiriéndose al suicidio de Gabriel Ferrater— que había dado su vida por la poesía y creo entender este epitafio en el sentido de que Gabriel había decidido quitarse la vida cuando la poesía había dejado de acudir a su llamada» (1). La interpretación de Costafreda-Ferrán parece un tanto exagerada al aplicarse a un hombre que se refería a su silencio literario en estos términos: «No tengo nada más que decir, creo, aunque, claro está, tenga cosas que decir sobre los hombres, las mujeres y la humanidad, que son eternos. Me refería a cosas directas, experimentales, mías...» (2). En realidad, Ferrater se sentía poco poeta, en la acepción convencional del término. Pero lo que quizá plantea Costafreda, a través de Ferrater, es el tema de la vocación poética, y, más exactamente, su incidencia en la vida personal, es decir, la difícil, en su caso, relación entre poesía y felicidad, uno de los más dramáticos interrogantes de *Suicidios y otras muertes*. La cuestión aparece abiertamente en el ya mencionado texto *El poeta desaparecido*. Leámoslo:

Dijiste, que inútil vocación
la nuestra, fácil parecería
pensar en la mujer y poseerla,
charlar con los amigos,
pensar en la hermosura cotidiana
de la ciudad que amamos, en las calles
recorridas sin fin, redescubiertas siempre,
y en la noche del mar que apaciguara.

Las horas dedicadas a la filología,
a ver con microscopio las palabras,
los números trazar, las matemáticas
[severas.]

Decías: vivir en Calafell, en San Cugat... o
[en Copenhague,]
ver a Carlos, a Jaime o a Valverde.
Tanta lucidez, tanta pureza,
a nadie conociera;
su oficio sin embargo fuera
sorda maledicción,
del hombre de los dioses o de nadie,
el cuerpo exigente clamaba y reclamaba.
Consciente y solitario.
dejaste al fin este absurdo destino.

El texto presenta una confesión, quizá real, de Ferrater sobre el deseo de vivir en paz, fuera del exceso destructor que minaba su existencia. El trasfondo de la confesión no deja de recordarnos el tema de varias piezas de *Poemas póstumos*, de Jaime Gil de Biedma, *Píos deseos al empezar el año* o *Contra J.G.B.*, por ejemplo, o sea, la necesidad de aceptarse, de aprender a convivir con uno mismo cuando ya la vida obliga a ser otro. Como escribe Carlos Barral al final de su segundo tomo de memorias, «terminada la juventud se está a merced del miedo», y es este miedo el que late en las palabras de alguien, Ferrater, que quizá contaba demasiado con la juventud. Miedo al exceso, pero también a su



origen, a una avidez que la insuficiencia de la vida no puede satisfacer. Es posible que la *inútil vocación* fuese para Gabriel Ferrater, más que la poesía, ese deseo de vivir que la edad no perdona (siempre había afirmado que no toleraría llegar a los cincuenta años). En Costafreda, en cambio, la *inútil vocación* se inclinaba mucho más del lado de la fe en la poesía; en ella veía, como muestra el poema, la *sorda maledicción* que, aliada con el *cuerpo exigente*, puede conducir al final. De esta fe nace, como antes apuntaba, el doble rechazo que recorre *Suicidios y otras muertes*: rechazo de una vida mezquina y vencida, y rechazo de la vocación poética en tanto que, por

la misma exigencia con que fue asumida y por la ferocidad del vacío que la origina y que descubre, acaba convirtiendo toda posible felicidad en tormento e insatisfacción. Cuando Costafreda explicaba en términos literarios la desaparición de Ferrater, estaba, de hecho, hablando de sí mismo, porque, como escribió Gil de Biedma, «apostó toda su vida a una sola carta: ser poeta. Y... cuando descubrió, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa» (3). Toda la producción última de Alfonso Costafreda está llena de alusiones a esta batalla perdida. El conflicto se formulaba ya en *Compañera de hoy* (1966):

Límites del amor, palabras
insuficientemente valiosas
en un desierto inacabable.

A la insuficiencia de la vida se superpone la de la poesía, y para el autor de *Suicidios y otras muertes* no queda otra salida a la pureza deseada que la «del *no ser*, de nunca haber caído en ese reducto de imbecilidades, de abdicaciones, de renunciaciones y de obtusos encuentros» (4). A este suicidio imposible alude el título del libro: no es la muerte lo apetecido, sino la libertad del «otro lado de la existencia». La muerte surge por hastío y orgullo, y desde la esperanza de que el último gesto, voluntario, abra la puerta de un fugaz punto de luz.

La poesía de Gabriel Ferrater, como él mismo da a entender en la nota que cierra su primer libro, quiso ser una apuesta a favor de la felicidad, pero una felicidad sin trampas, en la que no tengan cabida las artimañas con que se suele *desmoralizar* la vida. La suya es una lucidez de signo distinto a la de Costafreda: para éste se trata de llevar la vida al límite de tensión por él atribuido a la poesía; para Ferrater, la poesía consiste en la «descripción, momento a momento, de la vida moral de un hombre ordinario». Dos actitudes bastante opuestas que produjeron obras muy diferentes, pero que también pudieron dar lugar a cómplices conversaciones como la que *El poeta desaparecido* reproduce. Porque ambos poetas tenían algo necesario en común, que les convierte en paradigma de su grupo: para los dos la soledad era decencia y la poesía ejercicio de dignidad y de autenticidad. Por eso, incluso en contra de su opinión, fueron poetas importantes, porque ninguno de los dos quiso saber nada con los ridículos papeles que hay que representar en nuestro tiempo para parecer poeta■

(1) FERRÁN, J., *Alfonso Costafreda*. Madrid, Júcar, 1981, p. 85-86.

(2) «Gabriel Ferrater in memoriam», entrevista de Baltasar Porcel. Traducimos del original catalán.

(3) GIL DE BIEDMA, J., «Después de la muerte de Alfonso Costafreda», en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 238.

(4) A. ARTAUD, citado por Alfonso Costafreda en *Suicidios y otras muertes*, p. 43.

“TIEMPO DE SILENCIO” en su contexto



Jo Labanyi

Birkbeck College, Universidad de Londres

En 1961*, cuando aparece *Tiempo de silencio*, la novela española está en crisis. El aislamiento cultural de la inmediata posguerra había producido una novelística anacrónica e ingenua, dedicada a suplir las omisiones de una prensa censurada. Según lo in-

dica Fernando Morán en su libro *Novela y semidesarrollo*, los novelistas de los 50 (desde luego Cela es una excepción) creían que el único obstáculo que se interponía entre el escritor y la realidad era la censura; para ellos, el lenguaje daba un acceso directo a las cosas. En su mayoría los novelistas de los años 50 eran miembros, o partidarios, del PCE; pero en la práctica sus novelas desdichan sus premisas marxistas al recaer en un fatalismo que, en muchos aspectos, recuerda el determinismo geográfico o racial de la generación del 98 (véase el epígrafe «Carácter es destino» de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos). Es curioso observar que, casi sin excepción, la estructura de las novelas de los años 50 es circular y regresiva; también es notable la frecuencia del tema de la infancia, como si ésta fuera preferible al mundo responsable de las personas mayores. Dionisio Ridruejo, que había sido censor en los años 40, hizo notar que, a pesar de su labor de denuncia, las novelas del realismo social fueron aprobadas mayormente por el censor, quien opinaba, con razón, que su fatalismo no conducía a la acción política sino a la inercia.

Uno de los mayores aportes de *Tiempo de silencio* es su denuncia del fatalismo y de la inercia, así como de la regresión al mundo infantil. El tema de la novela no es la represión ejercida contra unas víctimas indefensas, sino la complicidad del individuo en la destrucción de sus posibilidades existenciales. Casi todos los personajes de la novela recurren al fatalismo, al declararse víctimas del destino, para evitar la responsabilidad moral. La sociedad madrileña descrita en la novela prefiere delegar la responsabilidad a figuras paternas y maternas, para poder regresar a una dependencia infantil. La *familia protectora y oprimida* de la pensión donde vive el protagonista, constituye un reflejo microcósmico de la sociedad paternalista de la posguerra. El análisis que hace Martín-Santos del franquismo es notable en dos aspectos: primero, porque sugiere que los españoles son cómplices del autoritarismo; y segundo, porque sugiere que el autoritarismo no sólo es temido por el individuo sino también deseado por él, al librarle de la responsabilidad moral.

Hay que destacar que Martín-Santos fue militante, no del PCE, sino del PSOE, en cuyas filas ingresó en 1957. La preferencia por la democracia social, que gozaba de poco prestigio en la España de los 50, es coherente con la insistencia en la responsabilidad del individuo. Martín-Santos censuró duramente las novelas de los años 50 por subordinar al individuo al medio ambiente. Aquí acusa la evidente influencia de Sartre, su autor preferido. Efectivamente, Sartre —cuyas obras tenían el prestigio de la clandestinidad en la España franquista— había ejercido una gran influencia sobre los novelistas de los 50, que le identificaban con la militancia marxista. Martín-Santos demuestra una mayor perspicacia al reconocer que Sartre siempre tuvo discrepancias con el marxismo por no reconocer éste el valor de la libertad individual. En sus escritos psiquiátricos, así como en *Tiempo de silencio*, Martín-Santos se hace eco de Sartre precisamente para insistir en la responsabilidad del individuo ante sus circunstancias. También hay que destacar una segunda influencia; la de Erich Fromm, cuyo libro *El miedo a la libertad* fue muy leído en la España franquista, a pesar de (¿a causa de?) haber sido prohibido por la censura. En dicho libro, Fromm hace un psicoanálisis del nazismo a la luz del complejo de Edipo freudiano. Al igual que Sartre, Fromm sugiere que el individuo es responsable del autoritarismo, al delegar libremente la responsabilidad a un poder externo. Fromm analiza la mitología patriarcal y matriarcal nazista —que tuvo eco en la ideología nacionalista— para sugerir que el fascis-

* La mayoría de los críticos sitúan la novela en 1962; la fecha que aparece en el libro es 1961.

mo explota el miedo del individuo a la inseguridad que inevitablemente acompaña la libertad, para ofrecerse como padre redentor y madre protectora. Según Fromm, el individuo abdica voluntariamente su libertad, por preferir la seguridad de la dependencia infantil. En términos psicoanalíticos, el individuo, al optar por el fascismo, se deja castrar por el padre y busca la protección del vientre materno. El fascismo le hace feliz al defenderle de la angustia de la responsabilidad. El texto de *Tiempo de silencio* está repleto de referencias a la castración y a la vuelta al vientre materno (incesto); éstas coinciden con las referencias al aborto, puesto que tanto el incesto como la aceptación de la castración, conducen a la destrucción de las potencias del individuo. La novela no describe la lucha de clases; al contrario, la metáfora usada para describir la relación entre sociedad e individuo es la del *abrazo del pulpo*; el individuo ama la autoridad que le libra de la responsabilidad. Este análisis del franquismo es más complejo y, sobre todo, más incómodo que el análisis tradicional marxista que aparece en las novelas de la década anterior.

La búsqueda del redentor paterno y del vientre materno por parte de los personajes de *Tiempo de silencio*, hace eco de los escritores de la generación del 98, cuyo fatalismo les llevó a propugnar las soluciones dictatoriales y la vuelta a las esencias primarias de la raza. La contribución de los escritores del 98 a la ideología falangista ha sido ampliamente documentada (y ferozmente satirizada en la *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo). En un discurso, Martín-Santos denunció la visión pesimista y mitificadora de los escritores del 98; *Tiempo de silencio* también constituye una denuncia del trasfondo noventayochista de la ideología franquista. La novela parodia el mito del carácter nacional propagado por los noventayochistas y el franquismo, al hacer referencia sarcástica a los valores espirituales y al estoicismo (lo que Menéndez Pidal denominó *pobreza alegre*) del pueblo español; por contraste, la novela nos muestra una sociedad materialmente degradada e inerte. El texto termina con las dos imágenes predilectas de los noventayochistas y de la ideología nacionalista —la meseta castellana y el monasterio del Escorial— para demostrar la mala fe de Pedro, quien opta por el estoicismo para idealizar el fracaso. *Tiempo de silencio* sugiere que los españoles tienen

que dejar de pretender *que no está tan mal lo que verdaderamente está muy mal*, y aprender a *mirar cara a cara a un destino mediocre*. Los noventayochistas —y su sucesor, Ortega— también habían sugerido que los españoles necesitaban la dictadura porque eran racialmente incapacitados para la democracia; Martín-Santos parodia esto con la sátira brillante de la conferencia de Ortega, y con el uso de la metáfora del cáncer. Si los noventayochistas y sus sucesores creyeron que *los males de España* eran congénitos, *Tiempo de silencio* demuestra que el *cáncer* que aflige al país es el subdesarrollo, que puede —y debe— cambiarse si los españoles se deciden a enfrentarse con el problema, en vez de refugiarse en el estoicismo. La novela opta por una secuencia temporal cronológica, para subrayar la necesidad del cambio histórico.

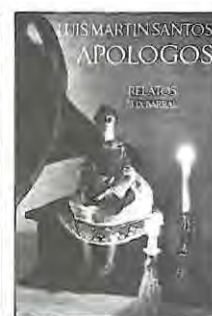
O más bien: la secuencia cronológica adoptada por el narrador de la novela subvierte el intento de los personajes de *deshacer* la historia y volver a una dependencia infantil. El retorno mítico a los orígenes se ironiza al contrastarse con la visión historicista del narrador. Un notable hallazgo de Martín-Santos es su uso de referencias míticas, que rescata la novela española del anterior anacronismo decimonónico y la pone a la altura de la vanguardia literaria europea y norteamericana. Sin embargo, hay que destacar que el uso de referencias míticas en *Tiempo de silencio* es irónico: Pedro, que antes de emprender su *odisea* a través del *océano* de Madrid se pone sus *calcetines de nailón*, no es el héroe épico sino un cobarde que delega la responsabilidad a los demás. En cierta medida, *Tiempo de silencio* es la contrapartida del *Ulises* de Joyce; si Joyce recurre a las referencias míticas para demostrar la necesidad de la tradición paterna (representada en Bloom-Ulises), Martín-Santos las utiliza irónicamente para satirizar los intentos de sus personajes de subordinarse a figuras paternales y maternales.

Este uso de la ironía es, quizá, el mayor aporte de *Tiempo de silencio* a la novela española de posguerra. Es magistral la descripción de las contradicciones internas de los personajes, que los hacen desmentir con sus actos la mayor parte de los principios que enuncian. Esta riqueza interior de los personajes, incluso de personajes menores como Cartucho y Amador, contrasta fuertemente con la descripción externa y el psicologismo elemental de las novelas de los 50. Por algo, Martín-Santos fue uno de los psiquiatras más brillantes de su generación. El uso de la ironía también demuestra un entendimiento altamente sofisticado de la relación ambigua que existe entre las palabras y las cosas, ya que el lenguaje parece prometernos la realidad pero sólo nos da un simulacro. Esta sofisticación lingüística Martín-Santos puede haberla adquirido a través de sus lecturas en francés, alemán e inglés (María-Elena Bravo, en su libro reciente *Faulkner en España*, demuestra la influencia en Martín-Santos de la novela norteamericana), pero aquí también es decisiva su dedicación a la psiquiatría y, posteriormente, al psicoanálisis. Al igual que Freud, Martín-Santos se muestra consciente de que las palabras sirven sobre todo para reprimir las verdades molestas que el hombre no quiere reconocer: todo lenguaje es susceptible a la ironía, puesto que sirve para decir dos cosas contradictorias al mismo tiempo. La ironía es lo que permite a Martín-Santos romper con el realismo ingenuo de la década anterior. También le permite romper con el dogmatismo inherente a todo realismo ingenuo —y sobre todo al que tenga pretensiones de denuncia social, como las tenía la novela de los 50— al pretender imponerle al lector una visión única e incontrovertible del mundo. Al optar a finales de los 50 por el objetivismo, los escritores de la década anterior terminaron por eli-

minar la voz del narrador, para que la *verdad* de los hechos se presentara directamente al lector, sin la intervención de un narrador partidario y dogmático; pero el resultado fue una serie de novelas insulsas y sin trascendencia. El objetivismo pedía la participación del lector, pero no le daba los medios para poder participar. También es cierto que la novela de los 50, al pretender ser una literatura de masas, había empobrecido notablemente no sólo el lenguaje literario, sino también la base conceptual de la novela. Al optar por la ironía, *Tiempo de silencio* no sólo requiere la participación activa del lector, sino que le ofrece una amplia gama de recursos retóricos que facilitan su participación. *Tiempo de silencio* rompe con la novelística anterior al reivindicar la voz del narrador; pero evita el dogmatismo y la simplificación paternalista al enfrentar al lector con un texto irónico cuyo sentido oculto tiene que ser descifrado por él. La trama de la novela describe a unos personajes que delegan la responsabilidad a figuras autoritarias; su lenguaje irónico obliga al lector a poner en tela de juicio la autoridad del texto, y a ejercer su propia responsabilidad como lector. En su importante trabajo psiquiátrico *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, Martín-Santos recomienda la ironía como un medio de alcanzar la catarsis: el analista debe ayudar al enfermo a adoptar una posición irónica ante su vida, que, por un lado, le distancia críticamente y, por otro lado, le involucra al reconocer su propia falibilidad. De la misma manera, el lector de *Tiempo de silencio* está invitado a contemplar a los personajes de la novela como un *ellos* de los cuales está distanciado y un *nosotros* que le incluye: al adoptar una posición irónica, el lector reconoce los defectos de los personajes y también reconoce que estos defectos le atañen. Así el lector está obligado a ejercer su propia responsabilidad, no sólo como lector, sino también como ciudadano.

Una ventaja de la ironía es que no describe lo que la realidad es, sino lo que no es. Este recurso no sólo sirve como defensa contra el censor (quien, sin embargo, censuró ferozmente la primera edición de *Tiempo de silencio*), sino que es altamente apropiado como método para describir el subdesarrollo y la escasez: o sea, lo que falta en la sociedad española de *los años del hambre*, en que se sitúa la novela. Las novelas del realismo social fueron deficientes porque su descripción literal de la explotación y la miseria fue insignificante en relación con la realidad del país. Al darnos una descripción irónica falsamente embellecida de la sociedad española, con sus *alcázares de la miseria* (las chabolas) y sus *nocturnales ritos órficos* (los prostibulos), Martín-Santos puede sugerir la existencia de una degradación sin límites, que va más allá de las palabras. *Tiempo de silencio* demuestra que el lenguaje nos habla más a través de lo que no dice, que a través de lo que dice, no sólo porque el hombre lo usa para encubrir las verdades inaceptables, sino también porque el poder de sugestión de las palabras siempre es más elocuente que su significado literal.

Y finalmente, al optar por la ironía, Martín-Santos rescata el sentido de humor español. El fatalismo sombrío y depresivo de la novelística de las décadas anteriores (con la excepción, nuevamente, de Cela) hace olvidar la existencia en las letras españolas anteriores a la Guerra Civil de una brillante tradición humorística, cuyos máximos representantes en el campo de la novela son Unamuno y Valle-Inclán (para no hablar de la tradición satírica anterior de un Quevedo o de un Goya, cuyo cuadro *Escena de brujas* se comenta en *Tiempo de silencio*). Al romper con el realismo social *Tiempo de silencio* no sólo integra la novela española en la vanguardia internacional, sino que también redescubre las raíces olvidadas de la literatura española.



33 OLVIDOS



34
OLVIDOS

Una charla con FRANCISCO BRINES

Luis Antonio de Villena

No recuerdo cuando conocí de vista a Paco Brines —muy probablemente en 1972— pero sí retengo que su obra me empezó a llegar en 1971, con la publicación de *Aún no*, y que en 1974 éramos ya muy buenos amigos. Comienzo por aquí —constatando años de amistad muy cercana, y en muchos periodos casi diaria— para decir lo insólito que me resulta entrevistar a alguien a quien creo conocer tan bien y con el que he charlado largamente tantísimas veces, preferentemente noches. De hecho me resulta prácticamente imposible entrevistar (si la entrevista fuese un género canónico) a Francisco Brines. Cuando Olvidos de Granada me pidió esta tarea, Paco y yo comentamos que bien →

podía inventarme la entrevista, con la seguridad de acertar en casi todo. Mi estupor —de otro lado— lo había ya visto Brines al ser entrevistado —años atrás— por otro amigo íntimo suyo, José Hierro, a quien le ocurrió lo propio. He de decir, pues, que en la siguiente entrevista me he limitado a sacar a colación —como al desgaire— algunos de los temas que considero básicos (pero sólo algunos) en la labor o el modo de hacer y mirar brinescos, procurando, de cara al lector, que las preguntas —sobrias— constituyeran un recorrido...

Creo que la obra de Francisco Brines es —hoy por hoy— una de las primordiales de su generación, y pienso que el conjunto de su poesía se apoya en la biografía de un yo poético, coincidente, pero no mero retrato, del hombre que la escribe, y en un asumir la tradición clásica —la parcela que le es propia— buscando lo elegíaco y lo metafísico (quizá lo conceptista también) con especial empeño. Por eso comienzo preguntando a Paco por su sentido de la tradición, entendiendo a esta como un ser vivo, creador y nuevo.

—¿Cuál es la tradición que reconoces como tuya?

El creador, o al menos yo me veo así, es sobre todo tradición; pero en la obra es muy importante la propia experiencia humana, el qué se es, y la existencia de un cierto poder de invención nueva, aunque reconozco que si la hay en mí es más fatal y oscura que voluntaria. La tradición es toda la literatura, incluso la no leída, y ese viento sopla en uno a su antojo, pero hay unas ciertas afinidades con ciertos autores que el propio temperamento las hace electivas. Me ha interesado siempre la poesía que interroga el misterio del ser, o la que recrea la emoción de la vida, en su belleza o en su perplejidad, y he preferido siempre una comunicación expresiva clara, pero de ninguna manera obvia; de ahí la turbación que puede alcanzar en mí una poesía que a la vez sea honda, compleja y clara.

—¿Dentro de esta tradición que dices, qué poetas te han interesado más en función de tu propia poesía?

La riqueza de la poesía en castellano es tan grande que me pesa tener que responder con avaricia. El poeta más prodigioso para mí es Quevedo, y si alguna vez ha existido un milagro poético es el de San Juan. Pero los fundamentos de nuestra lírica ya estaban en Manrique y Garcilaso. También hemos tenido la suerte de contar con una muy buena poesía en este siglo, y servirse de una tradición reciente tan rica es partir, para los que escribimos, con una ventaja impagable. También aquí los fundamentos son muy poderosos, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Y como hablo ahora desde mis afinidades elijo también a Cernuda y a Borges. Me ha interesado siempre especialmente la poesía griega y latina, y Shakespeare. Creo que la poesía europea nunca había brillado en su conjunto con tanto esplendor como en el siglo XX, aún más que en la época romántica, y



aquí mis preferencias van por Eliot, la mirada que con más hondura ha desvelado nuestra época, y Rilke, por su grandeza. Para mí no hay intimidad más emocionante que la de Cavafis, y está también ese misterioso Pessoa, que al tiempo que lo extraño me encarna. No quiero olvidarme de mi paisano Ausias March, aunque tampoco me olvido de los muchos que callo.

—Hablar de tradición presupone el tema de lo original. ¿Qué es para ti la originalidad en poesía?

En poesía más que la originalidad me interesa la personalidad. Por ella se nos comunica una visión del mundo que se nos aparece individualizada mediante un tono expresivo distinto y suficiente. Puede darse, desde este punto de vista, una honda poesía sin rupturas. Hay poetas, sin embargo, en los que su personalidad está en función de una radical originalidad, pero por ella misma no son mejores poetas que los otros. Y hablo de verdadera originalidad, no de esos simulacros, cuando no plagios, de que está llena la literatura y la plástica del siglo XX. La llamada vanguardia lleva ya demasiado tiempo, salvo algunas excepciones, hurtando liebre y dando gato.

—Dos poetas —entre muchos— pueden considerarse tus hermanos mayores. Tuyo y de otros varios en nuestra lírica. ¿Cuál ha sido más importante para ti, la poesía de Cavafis o la de Cernuda?

La de Cernuda, por dos evidentes razones. La primera es que descubrí su poesía en edad aún temprana y formativa, de gran porosidad espiritual, y aprendí en ella cosas que yo buscaba y que me eran necesarias. Si antes, en la adolescencia, mi aprendizaje estético y sentimental lo hice con Juan Ramón, mi aprendizaje moral lo ejercité en Cernuda. La otra razón es que, siendo grandes poesías las

dos, la de Cernuda está escrita en el idioma en el que escribo.

—Existe la idea —a mi saber falaz, malintencionada— de un movimiento cernudiano-cavafiano actual, ¿crees tú que es cierto?

Creo que se parte de una idea equivocada, ya que la poesía de Cernuda es no sólo independiente sino distinta de la de Cavafis. La identificación está hecha perezosamente desde postulados extrapoéticos, ya que los dos escribieron sobre el amor desde experiencias humanas semejantes, marginales a la sociedad. Al ser en esto pioneros, lo accesorio ha parecido fundamental. Después de ellos tal testimonio se ha multiplicado y hasta trivializado, y algunos de estos poetas lo han hecho copiando miméticamente estrategias y expresiones de ellos. Creo que se trata de una especie de sarampión más enfadoso que de graves consecuencias. Hay, sin embargo, algo que acerca a ambos, y que para mí alcanza gran importancia. Tanto Cernuda como Cavafis, y éste con más fuerza, escriben una poesía en la que sus personas se nos muestran con tanto vigor que parece que los hemos conocido realmente y en profundidad. No se trata sólo de la aparición de sus personales visiones del mundo, cosa común a todos los buenos poetas, sino de sus propias personas; creemos conocerles mejor que a algunos amigos cercanos, y tal vez por eso llegan a importarnos tanto. No es sólo su poesía, sino ellos como protagonistas poemáticos. No es fácil encontrar esta novedad en la poesía anterior, y desde luego que no en la española, aunque sí con evidencia en ciertos poetas griegos y latinos; basta como muestra algunos nombres de la Antología Palatina o nuestro querido Catulo. Esa lección, y estoy refiriéndome ahora a mi poesía, me ha importado mucho, y creo que en algunos de mis poemas puede percibirse. Una poesía muy lograda desde esta perspectiva es la de Jaime Gil de Biedma.

—¿Qué tiene que ocurrir para que surja un poema tuyo?

El acto creador obedece en mí a impulsos muy variados, pero hay determinadas situaciones que se repiten. Yo no puedo escribir nunca desde la voluntad, sino desde la necesidad. Y como cuando escribo no sólo experimento placer sino también un cierto sufrimiento, no escribo nunca por escribir. Muchos poemas surgen en situaciones en las que me encuentro como cargado de una energía interior acumulada, y entonces necesito expresar, conformar, por medio de la palabra, esa oscura e informe masa de emoción. Esto ocurre a veces en momentos de extremado cansancio, a las cinco de la madrugada, después de un día y una noche especialmente intensas, pero la mayor parte de las veces esa acumulación de energía espiritual se produce en la sucesión de días llenos de armonía y calma; la liberación escrita se hace entonces con mayor facilidad y frecuencia. De ahí que una parte muy numerosa de mi obra esté escrita en los dos meses que todos los años paso en Elca. Si viviera allí permanentemente creo

35
OLVIDOS

Dos ediciones distintas de Las brasas.



que mi obra sería cuantitativamente escandalosa.

—¿Alguna vez —entrando en lo específico del poema— te has planteado escribir alguno con un esquema previo, sea temático o métrico?

Con previos esquemas métricos escribí en mi época adolescente, cuando llevado por el apasionado descubrimiento de la poesía escribía con desmesura, y todavía sin mundo propio. Hice algunos sonetos, romances, canciones y, después de leer a Guillén, ensayé las décimas; pero esta disposición, incluso en aquella edad, duró muy poco tiempo. Lo que sí escribo, y mucho, son poemas desde experiencias vividas, pero el desarrollo poético se cumple siempre en la escritura del poema, no antes. A veces hay, al lado de la vida, revelaciones de profunda o intensa significación existencial, no de distinta índole a la de una revelación poética en su emoción, y trato entonces de redescubrirla en el texto como si en éste se diese virginal la experiencia.

—¿En qué medida cuenta la inspiración?, si es que crees en tal fenómeno.

No sé bien lo que es la inspiración; es ésta una palabra sacralizada. Si sé lo que es esa necesidad de revelar una emoción oscura, y el padecimiento de darle forma y conseguir así la experiencia placentera de un nuevo conocimiento. Todo buen poema es una sorpresa emocionante e inesperada, y no me importa cómo lo ha logrado cada poeta, pero evidentemente yo al leerla la recibo como si se tratase de una gracia. Es muy justo que se diga en tales casos que es obra inspirada. ¿Qué adjetivo calificaría mejor a la poesía de San Juan o a la música de Mozart?

—He dicho alguna vez que considero Palabras a la oscuridad como tu libro-eje, y en buena medida, mi favorito entre los tuyos. ¿Lo consideras tú como el libro central en la definición de tu voz?

Digamos que es el libro en el que ya están expuestas mis preocupaciones u obsesiones con el suficiente bulto para percibir que los libros posteriores no harán sino desarrollar y enriquecer el mundo allí mostrado. Desde el punto de vista expresivo es también el libro en el que se reconoce con firmeza la voz que puede personalizarme.

—Veo Las brasas como un libro extraño dentro de tu obra, pues parece ser la visión de un mundo cerrado que, sin embargo, se abrirá luego. No veo en él esa poesía de la experiencia que te caracterizará después...

Efectivamente es un libro algo extraño en mi obra, y es curioso que los poemas escritos con anterioridad a él están mucho más cercanos que estos a los de *Palabras a la oscuridad*. Los poemas del libro nacieron de una experiencia absolutamente común, pero que yo viví con mucha intensidad: la despedida de mi adolescencia, que en mi caso se arrastró mucho más allá de sus límites cronológicos naturales. Fue una época muy plena, en el go-

ce y en el dolor, muy interiorizada. Al comprobar que me había definitivamente abandonado, y esto coincidió con el final de mi primera historia amorosa seria, escribí este libro tan marcadamente elegíaco. Si no parece poesía de la experiencia es porque ella está suplantada en su presente existencial inmediato. Tuve entonces la impresión de que la vida ya estaba enteramente vivida, y que iba a importar muy poco lo que vendría después, como si ya diera todo igual. De ahí que intuitivamente vistiera al protagonista poemático, que alentaba tan tenuemente y con un espíritu tan caído, de un cuerpo en consonancia, y por lo tanto viejo. Aquel anciano del poema sólo sabía que la vida había sido triste y bella, que el mundo exterior continuaba siendo esplendoroso, pero que lo único que ya quedaba eran las brasas. Una mirada sintética, no analítica, de la vida. Digamos que la experiencia quedaba trascendida, en el libro, en su valor simbólico. Perdida la adolescencia sólo quedaba la muerte. Afortunadamente aquella impresión fue sólo una verdad momentánea. Figúrate que en el amor aún no había conocido la cara oculta de la luna.

—¿Crees —al hilo de todo esto— que la expresión poesía de la experiencia es una definición globalmente válida para tu poesía posterior, y cómo ves a tus compañeros de generación con respecto a ese término que tanto os atribuyen?

Sí, es una expresión válida. Yo voy a la poesía desde la vida, y si me interesa aquella es en función de ésta. La poesía es válida, y a veces tan emocionante, porque nos sitúa en condiciones de hacer que nuestra vida sea más intensa. Creo que en la poesía de mis compañeros se da, desde luego que en unos más que en otros, una poesía con esta caracterización. Si hubo un poeta mayor generalmente estimado por todos éste fue Cernuda, con quien tan exactamente concuerda la denominación. Pero hay también poetas de la generación anterior, como Hierro, Bousoño, o de la posterior, como Juan Luis Panero o tú mismo, a los que también les sirve.

—¿En qué momento llegaste a sentirte parte de la generación de los 50? Creo que no desde su inicio...

En Barcelona se formó un verdadero grupo generacional, que pronto se ensanchó con poetas de fuera con la aparición de la colección Colliure, pero yo no pertencí nunca a él, ni sentí entonces que tuviera con ellos demasiados intereses poéticos comunes. Mi grupo poético, en aquellos años, era amistoso y mul-

tigeneracional; lo formaban en Madrid Carlos Bousoño, Pepe Hierro, José Olivio Jiménez, Claudio Rodríguez, Paco Nieva, Angélica Becker, Ricardo Defarges y el mismo Alexandre. Sin embargo, con el paso del tiempo, y visto con perspectiva el desarrollo de las distintas obras, me siento parte de esa generación, naturalmente que con mayores afinidades con unos que con otros, pero creo que se pueden subrayar algunas importantes características comunes; esto no contradice que las respectivas obras puedan ser, como así sucede, muy personales y distintas.

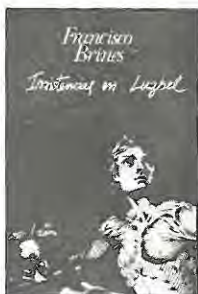
—¿Crees pues que existen las generaciones?

Si lo creo, aunque estimo que hay que entenderlas sin rigidez. Razonarlo nos llevaría demasiado tiempo, pero considero que es incluso fatal que existan. Las trayectorias personales son a veces imprevisibles. Claudio publicó un primer libro muy bello, marcadamente irracionalista y, sin embargo, en los posteriores, a pesar de ese tono personalísimo que le caracteriza, se le ve con intereses comunes a los de otros miembros generacionales. Valente, que en buena parte de su obra es uno de los más característicos poetas de ese tono generacional, ha derivado desde hace ya un tiempo a una poesía que le hace el más alejado. Mas considerando el conjunto de sus obras ninguno de los dos puede considerarse excéntrico al grupo, y en mi consideración son, sin duda, de los más valiosos. Las generaciones son siempre un resultado histórico, de ahí que antes señalase su fatalidad; pero cuando uno escribe un poema está enteramente solo ante el papel; no hay detrás de él, ayudándole o estorbándole, ningún miembro generacional. Escribir es siempre un acto solitario y personal, y esto, en definitiva, es lo único que importa.

—Tu poesía se mueve sin rupturas. Con ensanches y ahondamientos. ¿Qué novedades ves, desde tal perspectiva, en tu próximo libro, *El otoño de las rosas*?

No creo que haya ninguna novedad radical, yo al menos no la veo. Son poemas que desarrollan y enriquecen el mundo anterior, y hay quizá pequeñas novedades. Se trata de un libro bastante extenso, de sesenta y cinco poemas, y de alguna manera renovado. Con respecto a *Insistencias en Luzbel*, en el que se recobra la sensorialidad, hay aquí una presencia de ella todavía mayor. Creo que es el libro mío más rico y variado, si se mira desde una perspectiva temática o se tiende a tonos expresivos o registros anímicos.

A la derecha, con José Olivio Jiménez. Abajo, Carlos Bousoño, Brines, Fernando Quiñones, J.M Caballero Bonald y Félix Grande.



Con Juan Gil-Albert.



Con Felicidad Blanc y dos de los hijos de ésta y Leopoldo Panero.



—¿Hay en esta sensorialidad recobrada algo así como una mirada decadente, entendiéndola como crepuscular? ¿Es eso lo que sugiere el título del libro?

Hay una mirada crepuscular, como tú dices, porque hay una cercanía de la muerte, no sólo en su presencia concreta con respecto a personas queridas, sino tiñendo melancólicamente la mirada que se dirige al mundo. Todos mis libros lo son de despedida, pero éste lo es más aún, y con mayores razones. No obstante hay en él poemas que son quizá los más sensualmente apasionados que yo he escrito. El título sugiere, creo que con alguna precisión, mi actual estadio vital. Estoy ya en la penúltima estación de la vida, y ello sea quizá lo que origine una complacencia y fruición mayores por contemplar y oler las rosas, es decir, lo que ellas simbolizan de belleza y caducidad.

—Cuando aparecieron los primeros novísimos, a los que tú conociste enseguida, ¿compartías la idea que muchos tenían de que aquel tipo de poesía veneciana era una especie de delirio, o sentiste que era un cambio en la poesía española?

Senti una mezcla de ambas cosas, y traté de explicarme. Era evidente que se escribía desde una estética muy distinta a la que imperaba, pero no de tanta novedad como se creía, si se miraba algo más allá en el tiempo, o se dirigía la atención a lo que hacían otros poetas hispánicos. Un ejemplo será suficiente; el mismo año en que aparecía *Arde el mar* se publicaba en Adonais *Memorial de un testigo* del cubano Gastón Baquero. Taurinamente hablando uno salió a hombros por la puerta grande y el otro rodeado de indiferencia y silencio. Creo que la experiencia lectora de ambos libros sería tan aleccionadora ahora como lo fue para mí entonces. La antología de los *Nueve novísimos* resultaba muy curiosa, incluso refrescante y divertida, pero si atendemos a la expectación pública que despertó, también resultó algo decepcionante. Aunque esto último no importara demasiado, pues eran muy jóvenes la mayoría, y ya se mostraban allí nombres y textos muy válidos. La joven generación se había presentado además, desde sus mismos inicios, con dos libros muy logrados e insólitamente maduros para la edad de sus autores: *Arde el mar* y *Dibujo de la muerte*. Esto supuso, desde luego, el inmediato respeto, aunque muchas desmesuras de entonces procuraran también algunas chanzas, y esto entre sus mismos protagonistas. En aquellos primeros años abundó eso que tú llamas el delirio, y que eran defectos juveniles, y por ello no antipáticos: digamos que se paseaba alguna petulancia y pedantería. Todo ello se fue pronto depurando, y ahora las obras verdaderamente valiosas de los mejores han abandonado aquellos excesos, los que los padecieron, y han desarrollado sus virtudes. Se esfumaron algunos de los primeros novísimos, y se fueron incorporando otros que han hecho mucho más nutrida y valiosa la genera-

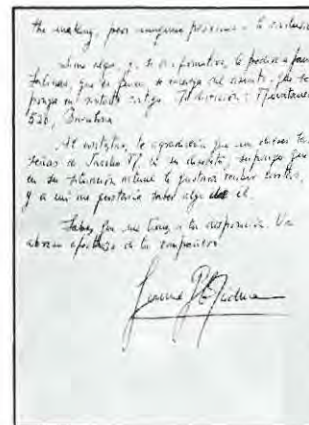
ción: la poesía de estos llegados posteriormente: Colinas, Siles y la tuya, entre otras, han diversificado y enriquecido esa aún llamada poesía *novísima*. La evolución habida ha sido tan marcada que un poeta como Juan Luis Panero, al que todos consideraban entonces muy lejano a la estética generacional, puede ser estimado ahora como uno de sus componentes mejores y más legítimos. Y en sus antipodas, la poesía de Taléns, que ha protagonizado la trayectoria más arriesgada y difícil, ha llegado con muy buena fortuna al puerto en su último libro *Tabula rasa*. Si atendemos a sus respectivos últimos libros se verá que las dos son poesías distintas, pero no divergentes.

—Concluamos el repaso. ¿Qué juicio te merece la generación postnovísima? ¿En qué medida esta poesía está vinculada al giro que la poesía anterior efectuó hacia 1975? ¿Cómo ves tú la más nueva poesía?

La generación más joven me tiene, y no sólo a mí, confuso. Yo creo que esto se debe a que no hay una tendencia poética uniforme o dominante; todo es ahora válido, e incluso lo que podría ser considerado vanguardia es una posibilidad más de la tradición general asumida. A muchos de estos poetas tampoco les importa que las voces ajenas aparezcan en sus obras claramente, sin demasiados afeites, con el peligro de que tal voluntad se malinterprete. No existe tampoco un premio que, por su prestigio y acierto, atraiga a los mejores, y nos informe así de los posibles nuevos valores; por si faltaba algo, la producción editorial está afortunadamente repartida por toda la geografía española, pero sin que haya una colección de poesía joven, de alcance nacional, que nos ayude a fijar la mirada. Las antologías surgidas no han coincidido tampoco mucho en los nombres elegidos si exceptuamos a unos pocos que, por otro lado, no han sido siempre aceptados unánimemente por los lectores. Abundan los libros bien escritos, y hay poetas por los que no es arriesgado apostar; pero la confusión está ahí. Quizá esto tenga una contrapartida favorable: al tardar más de lo acostumbrado en establecerse la nómina generacional los más jóvenes o tardíos, que tienen sólo uno o dos libros o todavía ninguno publicado, no quedarán prematura e injustamente marginados. A la larga los poetas verdaderos encuentran los lectores que merecen.

No creo que esta poesía esté vinculada al giro dado por la anterior; creo más bien que son exigencias del tiempo que todos vivimos las que hacen que las distintas generaciones evolucionen en un sentido determinado.

J. Gil de Biedma a F. Brines



Querido Paco,

Barcelona, 21 de mayo 1964

con bastante retraso, debido a que tengo el vicio de escribir mis cartas en la oficina y estos últimos tiempos me he encontrado con demasiado trabajo, vuelvo a coger el hilo de la propuesta que te hice en Madrid: si te sería posible entregar un libro de versos para la colección Colliure, y en qué plazo, más o menos.

Faltan aún dos títulos por salir de los 12 que se programaron al iniciar la colección —aparte, o mejor dicho, además del de Valente, que supongo ha de ponerse a la venta dentro de escasas semanas. Dado el régimen de «pequeña velocidad» a que progresan ahora las ediciones de la colección, creo que con que entregases tu libro dentro de un año, o año y medio, bastaría —según recuerdo, me dijiste que tenías dos in the making, pero ninguno próximo a la conclusión.

Dime algo, y, si afirmativo, le pediré a Jaime Salinas, que es quien se encarga del asunto, que se ponga en contacto contigo. Mi dirección: Muntaner 520, Barcelona.

Al contestar, te agradecería que me diceses las señas de Jacobo M. en su desierto; supongo que en su situación actual le gustará recibir cartas, y a mí me gustaría saber algo de él.

Sabes que me tienes a tu disposición. Un abrazo afectuoso de tu compañero

Grandes historias de pequeñas derrotas JESUS FERNANDEZ SANTOS

DISTRITO UNIVERSITARIO DE MADRID
COLEGIO SAN JOSE - Hermanos Maristas
LEGALMENTE RECONOCIDO

Año Escolar 1939-1940 2º Curso

CALIFICACIONES obtenidas por el alumno

D. JESUS FERNANDEZ SANTOS
en los exámenes del 2º CURSO de Enseñanza Media.

ASIGNATURAS	NOTAS		PUNTAJES	APUNTAJÓN
	Teoría	Prácticas		
Religión	10			
Latín	8			
Lengua española	8			
Geografía e Historia	8			
Matemáticas	10		MUY BUN	MUY BUN
Francés	10			
Orientación Geográfica	8			
Filosofía y Lógica				
Totales	68		Puntuación media 9	
Dibujo y Modelado	Aprobado			
Ejercicios gimnásticos	Aptitud			

por el Sr. D. J. Santos, Apdo. 1000 y 1000

Madrid, 22 JUN 1940

El secretario,
José Rodríguez

COMISIÓN CALIFICADORA

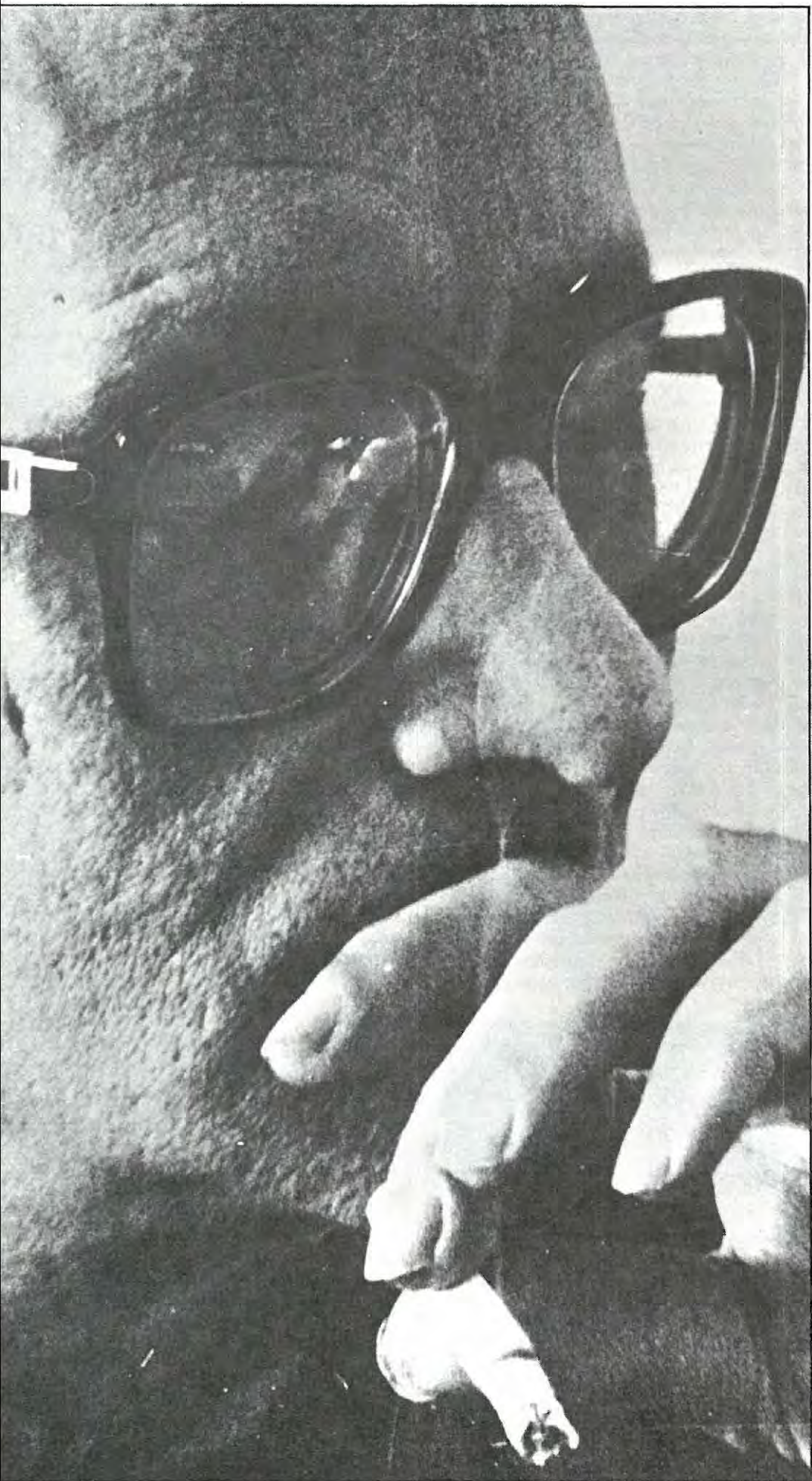
Reunida la Comisión Calificadora del 2º CURSO, declara la suficiencia de este alumno para pasar al curso siguiente.

Madrid, 23 JUN 1940

Por la Comisión Calificadora,
EL SECRETARIO,
José Rodríguez

DIRECCIÓN *José Rodríguez*





Benjamín Prado

39

OLVIDOS

—Oye, voy a titular la entrevista Grandes historias de pequeñas derrotas.

—Ah, pues es un acierto, ese título, porque es así, el hombre, con sus pequeñas derrotas de casi todos los días y su gran derrota final, que es la muerte.

Ahora, al intentar transcribir esta entrevista, veo que se me ha metido todo el Café Gijón en el pequeño grabador, qué bulla arman. Están la pareja de señoras con sus ojos como cabras color café con leche saltando de Manuel Vicent a Francisco Umbral; un joven, poeta como su atuendo, boina incluida, demuestra rotundamente, al fondo, que llama al camarero con un "si es usted tan amable, querido"; el hombre en la mesa de al lado, abrumando repetidamente a sus contertulios con la palabra ecléctico... En este circo, Jesús Fernández Santos sería tan natural como una moto Kawasaki en un cuadro de Tiziano, y, sin embargo, ahí está, al otro lado de mi mesa.

—Yo vengo todos los días a esta hora, ¿sabes?

BENJAMÍN PRADO: Pero en tu novela *Laberintos* haces un retrato bastante amargo de ciertos ambientes, precisamente muy parecidos a éste, donde van a reunirse intelectuales sin fama ni talento que, pobrecillos, no hay quien los aguante.

JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS: Es verdad. La insatisfacción es algo terrible.

B.P.—Según lo que les sucede a los personajes de *Laberintos*, un grupo de artistas más o menos fracasados, en este mundo la relaciones influyentes son tan importantes como la auténtica calidad.

J.F.S.—Desgraciadamente, en algunos casos, no sé si tanto, pero casi.

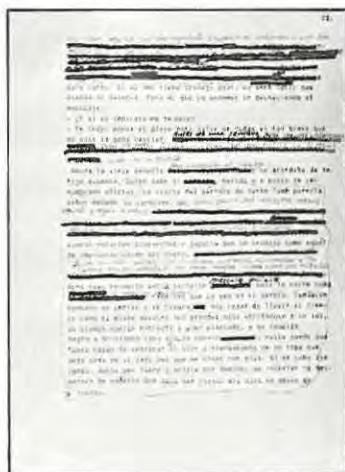
B.P.—*Laberintos* se considera el final de una etapa creativa, dentro de tu obra.

J.F.S.—Es porque yo, entonces, atravesaba unos momentos difíciles, unos tiempos de economía doméstica desastrosos. Así que me puse a hacer cine, cortometrajes, documentales. No podía escribir, era imposible.

B.P.—Los protagonistas de tus obras son impotentes frente a lo que creen un destino que les corresponde, van avanzando conscientemente hacia la propia derrota, la vida les ha colocado en un puesto del cual no pueden moverse. Vale como ejemplo este fragmento de *Cabeza rapada*, primer cuento y título de un libro de narraciones tuyo: *Está muy mal. No tiene dinero. No se puede poner bien porque no tiene dinero. Está del pecho. Está tísico. Si pidiera a la gente que pasa, no reuniría ni tres pesetas. Se tiene que morir. No conoce a nadie. Se va a morir porque de eso se muere todo el mundo. Aunque pasara el hombre más caritativo del mundo, se moriría.*

Los protagonistas de tus novelas conocen el final, saben cómo acaba el libro, ¿a que sí?

→



J.F.S.—En realidad, no se me había ocurrido. Cabeza rapada, el protagonista de ese cuento es bastante autobiográfico. Yo, entonces, estaba tuberculoso, creía que me iba a morir. Y, ya ves...

B.P.—La Guerra Civil está presente en narraciones como *El primo Rafael*, y en muchas de tus novelas: *Los bravos*, *Los jinetes del alba*, *Jaque a la dama*.

J.F.S.—Aparece de distinta forma. En *Los bravos*, de una manera inmediata; en *Los jinetes del alba*, no sé si se nota, yo intentaba una especie de distanciamiento, de elaboración que cambiase la estructura literaria.

B.P.—Pero, aquella guerra, está siempre vista como desde lejos; las situaciones dan la sensación de atravesar por encima de la Historia, no sé, como una mancha de aceite sobre el agua; ocurren en un contexto con el que nunca llegan a mezclarse del todo, ¿no?

J.F.S.—Bueno, como telón de fondo, sí. A mí no me interesa concretar demasiado, porque, entonces, se pierde fascinación. Y, claro, además es lo que decía Hemingway: «Una guerra es algo que nadie se quiere perder». Plásticamente, la guerra está muy bien, sí, hombre, no me mires con esa cara, quiero decir cosas como *Rojo y negro* o *La guerra y la paz*, enténdeme.

B.P.—Los ambientes rurales dibujados en *Los bravos*, *Los jinetes del alba*, *Cabeza rapada*, son hostiles, cerrados, opresivos.

J.F.S.—Están basados, casi todos ellos, en el que conocí en el pueblo de mis padres. Cerullada, en la frontera astur-leonesa. Allí, un cambio en el tiempo, una mala cosecha, son hecatombes difíciles de comprender para las personas ajenas a todo ello.

B.P.—Tu novela *Cabrera*, que trata el tema del ejército napoleónico derrotado en España y deportado a esa isla mallorquina, a mí me encanta, porque...

J.F.S.—A mí también. Oye, es de las novelas que he escrito con más gusto, por dos cosas: primera por lo bonito que fue buscar en los archivos, rastrear la huella de los españoles por Europa, todos aquellos hombres enrolados en el ejército francés. Un soldado de Guadala-

ra, en su diario, da puntual detalle de toda la campaña ¡de Rusia! Hasta allí llegó él, imaginete.

B.P.—Pero esta novela es una película de aventuras y, además con cierto eco de la picaresca.

J.F.S.—Por supuesto. Sobre todo en la parte inventada por mí. Lo demás está sacado de diarios de gente que estuvo en Cabrera realmente. Yo intenté ser lo más imparcial posible.

B.P.—Pero si Jesús Fernández Santos hubiese estado allí, hubiese sido afrancesado, supongo.

J.F.S.—Supones bien.

B.P.—Es curioso cómo los curas de tus novelas siempre acaban cometiendo los mismos pecados carnales que condenan para los demás: le ocurre al de *Cabrera* y al de *El Griego*, tu último trabajo.

J.F.S.—El deán de *Cabrera* fue un personaje real, ¿eh? Yo conozco a un bisnieto suyo, mallorquín, que vive en Ginebra.

B.P.—*Extramuros* es la historia de amor de dos monjas que falsifican un milagro para atraer dignidad a su convento, y, al final... bueno, el final no lo cuento.

¿Tú no crees mucho en milagros, verdad?

J.F.S.—No. No, qué va. Yo había hecho mucho documentales de Arte e Historia y conocía muy bien el tema. Yo lo que hice, además, fue un guión de cine, y, como nadie lo quería, como los productores, que son muy brutos, decían, coño, es que aquí no pasa nada, me dije: bueno, ya que lo tengo ahí, me hago una novela. Entonces me llamó Mario Lacruz, de Argos-Vergara, a ver si yo tenía escrito algo para iniciar una colección en su editorial. Se la di y, la verdad, se entusiasmó, más que yo, desde luego, y me firmó un contrato por un dinero que yo, hasta entonces, no había percibido jamás, y eso que no he parado de escribir desde 5.º de Bachillerato. Total, que cuando me firmó el contrato ahí en el Restaurante Mayte, me dije: Huy, madre, este tío, verás. Y, un día, me levanté de la cama ¡Y era famoso! Tiene gracia, sí señor, si que la tiene.

B.P.—Hay en tu obra protagonistas abstractos, siempre. En *Extramuros* es el calor.

J.F.S.—¡Ah, y en *Los bravos*! Yo me encuentro mejor en lugares como esos. La ciudad no me dice nada. Pero lo que es horrible son los llamados escritores rurales, Pereda y esos.

B.P.—*Los bravos*, entre otras, es la historia de un médico enviado a provincias que va descubriendo la idiosincrasia de un pueblo al que, como todos sus habitantes, termina odiando y amando. El médico funciona como un ojo de cámara cinematográfica, ¿verdad?

J.F.S.—Desde luego. Vas a terminar preguntándome por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorealista, es evidente. Acuérdate, en *Los bra-*

vos de los planos, de los zapatos del viajante, por ejemplo.

B.P.—O de ese buho cuyo canto, en medio de la noche, atraviesa el mismo momento de dos vidas diferentes.

J.F.S.—Olé. Apúntate dos. ¿Qué quieres tomar?

B.P.—Otro Dyc.

J.F.S.—Un whisky Dyc y un té, por favor.

CAMARERO: Al momento, don Jesús.

B.P.—Hay, en *Los bravos*, muchos personajes simbólicos: el guarda rural, que significa el miedo. O el hermano falangista de Marta, en *Jaque a la dama*, toda una caricatura de época. O la protagonista de *A orillas de una vieja dama*.

J.F.S.—Porque siempre intento cargar la figura, dotarla de fondo. Los problemas individuales, no me interesan.

B.P.—Colectivamente, las que aparecen en tus narraciones son gentes tristes, que viven sin saber contra qué o contra quién rebelarse.

J.F.S.—Porque vivían en la Edad Media. Nacían, trabajaban y se morían. La Edad Media.

B.P.—Marta, centro de *Jaque a la dama*, atraviesa una época histórica más amplia: preguerra española-guerra civil-guerra europea-posguerra española. Cuando regresa, encuentra, sobre todo, tedio.

J.F.S.—Es que Marta soy yo. España cambió mucho después de la guerra; llegaron, por ejemplo, los cuartos de baño, es decir, cosas elementales, vamos. En cuanto al tedio, yo es que vivía asomado al balcón, viendo como los chicos se divertían abajo. Yo era de familia burguesa, no podía bajar a la calle y tampoco tenía amigos arriba, así que empecé a escribir.

B.P.—En *Los jinetes del alba*, se trata de la Revolución de Asturias.

J.F.S.—Y mira de qué manera. Allí, en lugares como ese en donde ocurre la historia, los hechos político-sociales, llegaban muy amortiguados. Eso es lo que yo quería hacer ver, estaba ocurriendo en sus narices, pero ellos no podían darse cuenta.

B.P.—A muchos compañeros de tu generación literaria, la del 50, los conociste en la Universidad.

J.F.S.—Sí, sí. Nos llamaban los *Godos*: Aldecoa, Ferlosio y Fernández Santos, los *Godos*.

B.P.—*El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, tiene muchos puntos en común con *Los bravos*.

J.F.S.—¡Y tanto! Yo un día se lo dije a Rafael: «Anda que en *El Jarama* si que has chupado rueda de *Los bravos*», y él me dijo: «Hombre, ¡claro!».

B.P.—Toda tu obra, hasta la última novela, *El Griego*, en que los personajes cercanos al pintor de Creta afincado en Toledo van narrando su vida, tiene un tono similar, es continuada.

J.F.S.—Eso es porque nunca he escrito por ir a la moda. Sólo he hecho lo que me apetecía. ¿Qué tomas?

B.P.—Otro Dyc.

J.F.S.—Y un té, por favor.

CAMARERO: ¡Al momento, don Jesús!

A la derecha, durante el rodaje de un documental. Abajo, con el matrimonio Aldecoa.



Los caballeros de Olmedo: RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO JUAN GARCIA HORTELANO

(Notas sobre el
objetivismo español
de los años 50-60)

Juan Carlos Rodríguez

Dos autores ejemplifican en España máximamente el triunfo del objetivismo: Rafael Sánchez Ferlosio y Juan García Hortelano.

S. Ferlosio había escrito dos volúmenes y unos pocos cuentos sueltos. El primero de sus volúmenes narrativos es *Alfanhuí* (Destino), extraño relato que no llega a novela, más largo que un cuento normal, a medias entre el cuento para niños y una prosa poética de tipo fantástico. Entre los cuentos destaca *Dientes, polvora, febrero*, sobre una cacería de lobos. Son cuentos tradicionales y no suponen ningún tipo de innovación técnica. [Algunos están en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, de García Pavón (Gredos) y en la *Antología de narrativa contemporánea* (Taurus)]. Después de *Alfanhuí* no era imaginable que fuera a escribir otra obra, la que revolucionó todo el panorama de la literatura española de los años 50: *El Jarama*.

García Hortelano ha escrito cinco libros y algunos relatos sueltos. Es más conscientemente objetivista que Ferlosio porque aparece a final de los 50 y principios de los 60, cuando el objetivismo, además de una práctica, es una teoría que en España se concreta

en las Conversaciones de Formentor. Los cinco libros son: *Nuevas amistades*, *Tormenta de verano* (propiamente objetivistas), *Gente de Madrid* (cuentos publicados a mediados de los 60, pero escritos mucho antes) *El gran momento de Mary Tribune* y *Gramática Parda*, la bella fábula sobre la chica que quería ser Flaubert.

El problema de una novela como *El Jarama* resultó desconcertante no sólo para la crítica de su tiempo, sino para la posterior. De hecho, los mejores trabajos sobre la novela española contemporánea (Corrales Egea, Gonzalo Sobejano, Sanz Villanueva, Eugenio de Nora, Ramón Buckley) coinciden en considerar a *El Jarama* como una obra maestra, insólita, tremendamente revolucionaria dentro del contexto literario de su época, pero apenas nos dan una explicación del porqué de esta calificación de obra maestra de los procedimientos narrativos, de la estructura interna de *El Jarama*.

Es cierto que esta novela posee un mecanismo un tanto enigmático, puesto que es aparentemente sencilla y sin embargo en la práctica resulta tremendamente compleja. Esta novela, que ganó el Nadal del año 55, tiene una estructuración muy peculiar. Si habláramos de tema o argumento, nos llevaríamos una sorpresa: a lo largo de casi cuatrocientas páginas Ferlosio no desarrolla ninguna trama

ni ningún argumento novelístico en sentido tradicional. Se trata, al parecer, de relatar lo sucedido en un día festivo en que una serie de personajes múltiples pertenecientes a las capas populares, a los diversos estratos de la pequeña burguesía urbana y del proletariado acuden a una zona del río Jarama a bañarse, comer... y por la noche retornan a la ciudad. Este es el argumento de *El Jarama*, si es que así es posible resumirlo.

Quizá la clave del libro, que no vamos a analizar exhaustivamente, radique en dos signos que el propio Ferlosio coloca al principio de su novela:

—Una cita de un manual de geografía.

—El epígrafe con que comienza el texto, que es una frase de Da Vinci parafraseando a Heráclito.

La cita de geografía es una larga descripción del río Jarama, de las aguas que recibe, de su recorrido... Y esta cita queda cortada por la mitad al principio de la novela para reaparecer en la última página del libro, donde figura como conclusión de la novela, diciéndonos el trayecto del Jarama, su desembocadura, etc.

La cita de Leonardo se refiere al famoso *παντα ρει* heraclitiano, el viejo tópico de que las aguas de un río nunca son las mismas en cada momento, igual que las vidas humanas.

Esta descripción geográfica del río no es algo accidental dentro de la novela. Al contrario, la novela aparece como un *paréntesis* entre el comienzo y el final de la descripción y este paréntesis no es gratuito: la novela narra lo que en la descripción geográfica no se dice, o sea, el encuentro entre el río y los hombres, entre la naturaleza y la historia, con una conclusión doble:

—Una vez bañados los hombres en el río, desaparecen, pero el río sigue su marcha continua, como siempre.

—Segunda conclusión, que se nos revela en la cita de Leonardo, en la vida de los hombres hay una realidad permanente que los hace similares a la realidad del río, aunque esta realidad permanente sea el cambio, la trans-

→

formación. El agua que tomamos en los ríos, dice Leonardo, no es la misma que ha pasado ni la misma que pasará.

Entonces nos encontramos con una serie de niveles muy significativos dentro de la novela:

—Un primer nivel, que es la relación entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el río, pero esta relación está muy concretada en el texto: no son hombres cualquiera los que van a bañarse al río, sino miembros de unos estratos sociales muy específicos, muy populares, es decir, bajo el primer nivel de la relación entre la historia y la naturaleza nos encontramos con el hecho curioso de que los hombres que van a bañarse, que representan a la historia, no son dueños de su historia, sino que son las capas más alienadas dentro de la historia real del país en ese momento.

—Segundo nivel: la relación entre la historia y la naturaleza se vuelve compleja en *El Jarama* desde el momento en que esa relación no es establecida por Ferlosio en términos abstractos, sino en términos muy directos: los que representan a la historia no poseen a su historia. Y este sentido de realidad concreta es lo que nos explica igualmente el hecho de que Ferlosio no hable de un río en abstracto, sino de un río concreto y real, y que para hacerlo más concreto y más real, sea definido en todos sus detalles por la descripción de un manual geográfico.

—Tercer nivel: es evidente que lo mismo que el río es definido objetivamente en todos sus detalles por ese manual de geografía, Ferlosio procurará descubrir objetivamente en todos sus detalles a esas capas populares que acuden a bañarse al río, sobre todo a partir de su lenguaje y sus actitudes. Ferlosio en esto practica indudablemente procedimientos objetivistas, pero ya vemos cómo su novela es mucho más compleja de lo que resultan ser los textos de la escuela del *nouveau roman* francés: aunque con una base estructural análoga. Si Robbe-Grillet utiliza el molde del melodrama o la novela policiaca, Ferlosio utiliza, para distorsionarlo, el molde de la novela de *costumbres*, toda la tradición *descriptiva* del costumbrismo español.

—Cuarto nivel, que nos obliga a dar un paso más allá; paso que relaciona de nuevo a la novela con la realidad histórica del momento español en que se escribe. Esa realidad histórica —los años 50 del franquismo— se presenta como la verdad misma del país, como el espíritu mismo de la nación, sin posibilidad de que jamás nada se cambie ni se transforme. Ferlosio utiliza el río para decir lo contrario: no hay verdad histórica que sea eterna e inmutable. La verdad histórica se estrella contra la permanencia, la realidad de la naturaleza, que es la única verdad de fondo. Pero además esta realidad natural es todo lo contrario de algo estático; muy al contrario, la realidad natural se define por el cambio y la transformación continuos. Resulta grotesco pensar que un régimen histórico pretenda no sólo ser la verdad esencial de la vida, sino que además pretenda que esa verdad sea inmutable y estática.





Francesc Catalá Roca

—Así podemos llegar a un quinto y último nivel: *El Jarama* no plantea jamás estos temas en abstracto; por el contrario, los plantea a través de un minucioso despliegue de descripciones y diálogos totalmente cotidianos, impregnados de realidad. Diríamos que todos los planteamientos de Ferlosio se condensan en un solo eje-motor de la novela: no hay historia ni naturaleza aparte de la realidad concreta de cada detalle, de cada palabra, de cada gesto, de cada movimiento del agua o del árbol.

Entonces se puede entender mejor en qué consiste el famoso, y tan mal explicado, objetivismo de *El Jarama*. Decíamos que hay a través de estos cinco niveles dos planteamientos narrativos básicos: uno primero, que es la relación entre la superficie y la profundidad, por tomar términos que correspondan a esta gran metáfora del río en que consiste la novela. En efecto, se enfrentan dos narraciones: una superficial, la más visible, la más aparente, que es la narración de las actitudes y los diálogos de la gente que llega desde la ciudad al río. Otra narración pasa por debajo de ésta, en profundidad, por decirlo así, y tiene dos elementos fundamentales: las descripciones del río y del paso del tiempo, de las horas del día. Pero también descripción de los hombres del propio pueblo, que siempre están junto al río y que curiosamente durante toda la novela permanecen en un sitio único, en una venta, sin moverse de allí, mientras que los visitantes cambian continuamente de un lado a otro.

Estos dos procedimientos superpuestos —el de la superficie y el de la profundidad— se corresponden de hecho con el ritmo de la historia y con el de la naturaleza, pues incluso esos hombres del propio pueblo del río son descritos como parte del mismo ámbito natural.

A estos dos procedimientos les corresponden dos tratamientos distintos del cambio, o sea, del tiempo. Es curioso que de nuevo nos encontremos en una novela objetivista con la necesidad de enfrentarse cara a cara con lo que había sido el gran problema del existencialismo: el problema del tiempo.

Para Ferlosio existe un tiempo oculto, el tiempo natural, el de la narración en profundidad, que es el que corresponde al paso de las horas o a la marcha del río, mientras que hay un tiempo de la superficie, el de los visitantes, que corresponde al procedimiento narrativo que hemos llamado de la superficie: sus baños, su siesta, sus comidas, sus enfrentamientos leves, los mínimos incidentes que surgen a lo largo de la novela. Y finalmente los dos procedimientos narrativos se enfrentan: en el momento del anochecer, en que está terminando el asueto de los visitantes, el tiempo profundo —el del río y de la naturaleza— imponen su dominio, demuestran su fuerza sobre el tiempo histórico, sobre el de los hombres, y entonces una joven se ahoga en el río. Es el único incidente fuerte que existe en todo el relato. Todo el tiempo de los hombres parece romperse en ese momento: es el momento del desconcierto, de la impotencia, pero inmediatamente aparecen las fuerzas del orden

COLECCIÓN ÁNCORA Y DELFÍN

VOLUMEN 121



RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

EL JARAMA

Rafael Sánchez Ferlosio nació en Roma el 4 de diciembre de 1927. En 1952 publicó "Industrias y andanzas de Alfahui", un libro admirable cuya prosa es de una elevadísima calidad y donde brilla una mágica fantasía. También escribió en estos años varias narraciones breves, pero no había abordado el género novelístico en toda su profundidad y amplitud hasta escribir "El Jarama", la gran novela que obtuvo el Premio "Eugenio Nadal 1955". Este libro de Sánchez Ferlosio logró el primer fallo unánime concedido en los doce que existe este concurso. Su diálogo es tal vez el más eficaz y directo que ha producido la novela española desde hace muchos años. "El Jarama" es una novela original y poderosa que une de modo singular el realismo a un gran encanto poético. El lector vive realmente ese domingo de verano con los hombres y mujeres de esta novela.



*Para Jesús, con
el cariño de tantos
días y tantas cosas
en las que convivimos,
al tiempo de este libro;*

*Rafael
Madrid 6-III-56.*

Para Jesús, con el cariño
de tantos días y tantas cosas en
las que convivimos, al tiempo
de este libro;

Rafael
Madrid 6-III-56

43
OLVIDOS

Dedicatoria de *El Jarama*
a Jesús Fernández Santos.



1936: Sánchez Ferlosio
y José Agustín Goytisolo
cazan patos
en el Delta del Ebro.



—una pareja de guardias civiles— para restablecer la tranquilidad y el orden roto. Al final los visitantes regresan en bicicleta a Madrid y el río arrastra en su corriente todas las basuras que los visitantes habían dejado a su paso. El río vuelve a quedar limpio, sigue marchando y la presencia de los hombres, de la historia, sobre él no deja ninguna huella, sino que,

al contrario, son los hombres los que con esa muerte han sentido de nuevo el poder y la fuerza de la naturaleza sobre su historia. Como decíamos, el libro acaba con la descripción geográfica del Jarama, descripción imperturbable, como la propia marcha del río hacia su desembocadura.

II

La aparición de G. Hortelano, al final de los años 50, significa sin duda un impacto fundamental dentro de la novela española de la época, no sólo porque el objetivismo en él es con mucha mayor claridad algo perfectamente reflexionado, teorizado, sino además o sobre todo porque el objetivismo en G. Hortelano representa una postura que no existía incluso en la novelística objetivista europea en aquellos años. Esta postura nueva es la fusión, por decirlo así, de los procedimientos objetivistas con los de crítica social, propios de las novelas del realismo. Quiero decir que Hortelano es una especie de puente entre los procedimientos del realismo crítico y los procedimientos del objetivismo descriptivo, teniendo muy claramente en cuenta una cosa: que incluso el objetivismo descriptivo ya era de por sí algo que rompía con todo un ámbito estético, un ámbito de recepción ideológica, que era el ámbito del gusto pequeñoburgués por la novela costumbrista, por la literatura sentimentalista... Todo esto, dijimos, lo rom-

pía, lo quebraba el objetivismo descriptivo. Había, pues, en su estructura una actitud de rompimiento ideológico perfectamente clara. Ahora bien, el asunto se complica, el problema se hace más denso desde el momento en que esta ruptura frente al gusto tradicional se convierte a la vez en una crítica social muy cercana a los procedimientos de la novela llamada realista. Dos textos básicos produce Hortelano, uno a finales de los años 50 y otro a principios de los 60: primero fue la novela titulada *Nuevas amistades*, texto objetivista hasta el extremo de que si se trata de evitar que el autor o los personajes sean algo así como sujetos omniscientes, es decir, que el autor sepa de antemano lo que los personajes van a hacer, lo que los personajes sienten o piensan en su interior, o del mismo modo, se trata de evitar que los personajes actúen como si supieran perfectamente lo que ocurre en el interior de los demás; si se trata, pues, en una palabra, de evitar toda narración no objetiva, el planteamiento se lleva aquí hasta un extremo tal que siendo el eje fundamental de la novela un aborto, la palabra *aborto* no aparece jamás en el texto: milagros indirectos de la censura.

En realidad, *Nuevas amistades* incide en un tema que va a ser el tema básico de la literatura española e incluso europea durante los años 60, un tema que estallará de manera fáctica, real durante los famosos acontecimientos de mayo del 68 en Francia y otros países europeos. Este tema, que es el problema de una serie de contradicciones secundarias, pero fundamentales en la actual etapa del capitalismo europeo; este tema, digo, abarca problemas tan básicos como el de la juventud, el de la mujer, del placer, el tema de la marginación... Pero sobre todo el eje central decisivo de la época: el sexo, o mejor, el erotismo larvado, pero que lo impregna todo. Obviamente llamamos a estos temas contradicciones secundarias no porque no sean fundamentales, sino porque estos temas existen en tanto que a la vez y sobre todo, existe una contradicción principal, que es la contradicción de la lucha de clases, de explotados-explotadores. Quiero decir, si tomamos el problema de la juventud o de la mujer hay que tomar primero en cuenta que puesto que la juventud o la mujer no son sino papeles sociales, en consecuencia habrá que pensar qué tipo de sociedad existe, cómo se articula hoy la relación entre las clases dominadas y las dominantes y por qué precisamente el modelo de sociedad establecido por estas clases dominantes otorga una determinada función a la mujer, a la juventud, a la familia, en definitiva, y por qué, sin embargo, esto provoca una reacción de rebeldía, una reacción de lucha tanto en los movimientos feministas como en los movimientos juveniles o estudiantiles... Es lo que *objetivamente* nos muestran las novelas de Hortelano y sobre todo esta primera.

Si esto es así en todas las sociedades occidentales, en la España de los años 60 e incluso de finales de los 50 el tema cobra un sentido más agudo, pues tiene una doble cara: por una parte no cabe duda de que la temática fe-



En el centro
de la fotografía, R.S.F.
En los extremos,
Javier Pradera
y José Agustín Goytisolo.



GARCIA HORTELANO, CON PRISA

Rosario Alonso



Algarra/Garrido

Juan García Hortelano nació en 1928 en Madrid, esa ciudad supuestamente velazqueña, fea ciudad en la que a partir de aquel año habita con tenacidad cerril. Se confiesa muy sociable, dice sentirse cómodo charlando con la gente, tomando copas con los amigos... y parece dominar realmente las reglas

quier papelote impreso. De todas formas, procuro organizarme, soy consciente de que no tengo tiempo para dilapidarlo con una curiosidad malsana, de modo que elijo un poco, me gusta hacer pequeños planes, pequeñas programaciones de lectura muy subjetivas. Por ejemplo, dedicarme un año a releer todo Henry James o releer a Proust, a Galdós o a Shakespeare... Pero soy un lector muy ordenado y muy constante.

Con respecto a su tra-

bir. Pero todas esas cosas que pienso a las siete de la mañana, la verdad es que no me vienen a la mente los sábados y los domingos. Me gustaría escribir por las mañanas porque no puedo. Soy un escritor de cuatro o cinco horas como mucho, y nunca suelo llegar a eso. Cuando estoy trabajando llevo una vida muy ascética, muy rígida, me enclaustro, reduzco al mínimo mi vida social por temporadas, y esto me suele durar unos cinco o seis meses; después estoy en tal estado que necesito salir. Odio el trabajo, odio la literatura y por eso paso dos o tres meses en que escribo menos, sin sistema y luego vuelvo otra vez. Son una especie de ciclos que yo mismo me voy marcando».

¿Es eso lo que hace que sea un escritor algo lento?

—Es cierto, soy un escritor lento, al menos de no mucha producción. Envidio a los escritores feraces y fértiles, y lo digo sin ironía; por eso respeto mucho a los periodistas y, sobre todo, valoro su trabajo. Escribo bastante despacio, tampoco excesivamente, aunque cada vez más. Redacto a máquina siempre, y luego esa primera versión la someto a una corrección a mano y vuelvo a hacer otra versión, hasta hacer después ya la versión definitiva: paso a limpio. Tengo una gran ventaja, y es que soy muy buen mecanógrafo, a máquina escribo mucho mejor que a mano, por supuesto; entonces todo ese tremendo trabajo mecánico a mí no me asusta. Nunca he dado a copiar un texto mío, lo hago yo mismo porque hasta en el último minuto cambio algo. Para mí, la literatura —me da vergüenza decirlo así, pero...— es un trabajo mucho más complicado y mucho más sencillo. Es muy difícil, una cuestión técnica de tiempos verbales, de problemas sintácticos, de problemas léxicos; hay días en que a uno le sale todo lo que escribe con adversativas y hay otros en que todo sale en condicionales irrealles o yo que sé. Por otra parte, a mí es verdad que me viene la inspiración, pero siempre cuando estoy tres horas en la máquina. Quiero decir, que he resuelto el problema, más o menos, y en ese sentido es un trabajo muy burocrático, de muchas horas. Así es como yo lo veo, otros escritores lo verán de otra manera, y eso está bien.

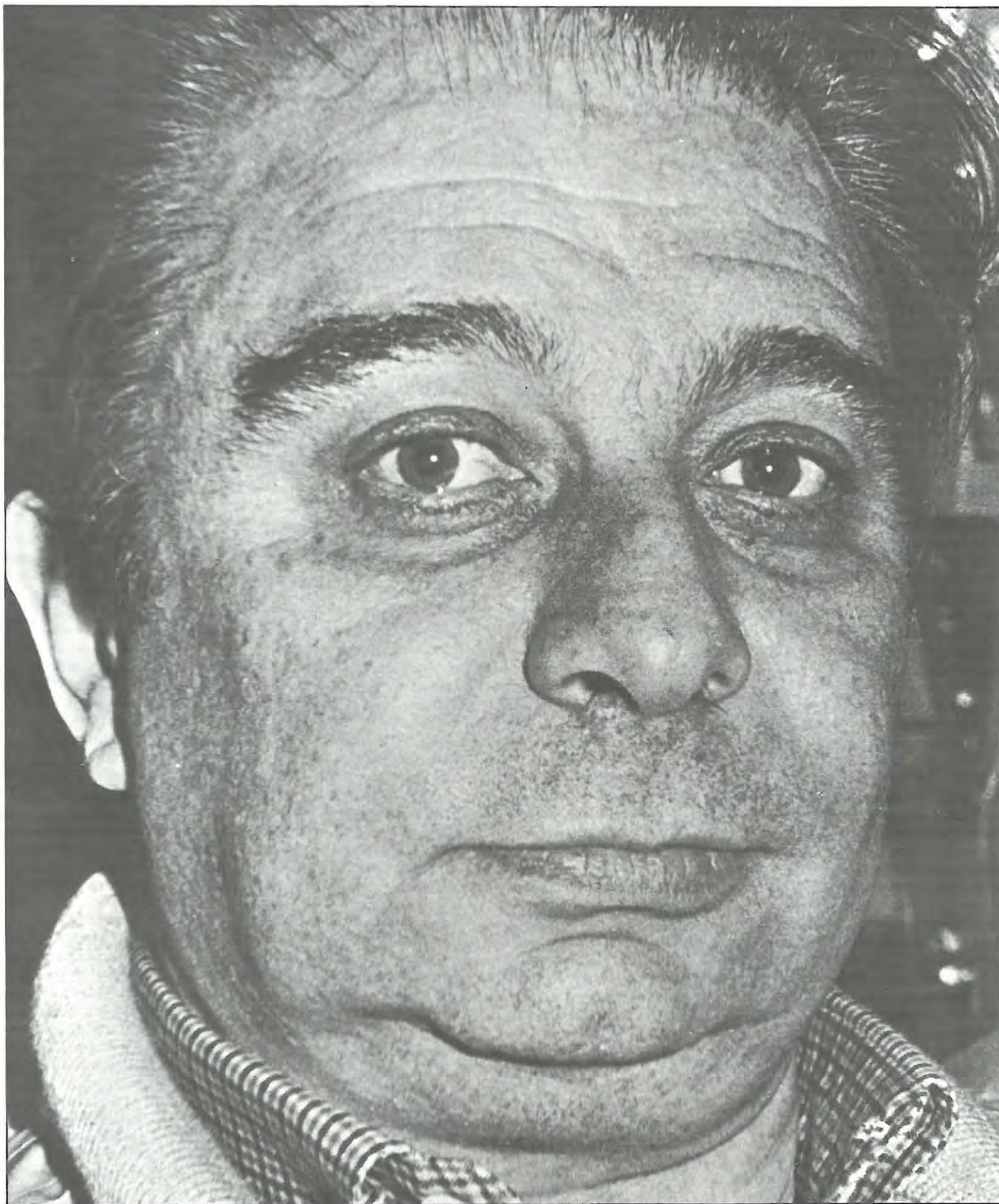
Junto con Juan Marsé, escribió guiones de cine de los cuales ninguno de los dos quieren hablar, eluden la cuestión con cierto pudor. Pero han quedado guiños en sus novelas, aquel chico Lionel, ¿qué relación mantiene ahora con el cine?

—Bueno, lo soporto más o menos. Voy al cine cuando me lleva mi hija, que tiene veinte años y de pronto me arrastra a ver modernidades. Lo paso bien porque, por lo general, tiene buen gusto y me conoce. Pero hoy no aguanto el cine del oeste, he visto mucho.

Sabemos que le gusta que le presenten actrices.

—Sí, me gustan mucho las cómicas, como yo las llamo, no solo porque sue-

Pasa a pág. 47



del juego de esa vida pública que, por otra parte, ironiza y descompone en todas sus novelas. Sobre todo, le apasiona hablar de literatura.

—Sigo manteniendo la misma actividad de voyeur y de lector que a los veinte años, pero llega un momento en el que te das cuenta de que no puedes leer a lo loco; yo siempre he leído de todo y lo sigo haciendo, una enorme cantidad de periódicos, revistas, cual-

bajo de escritor, ¿es tan ordenado?

—Lo soy durante los meses de trabajo; a mí me cuesta mucho distribuir mi tiempo entre el ocio, el cancanéo y el deber. Siempre digo que a mí lo que me gustaría es escribir por las mañanas, cuando tengo que ir a trabajar al ministerio, porque entonces se me ocurren cosas maravillosas que no se me ocurren a las seis de la tarde, que es cuando me pongo a escri-



Arriba: detrás de Rafael Alberti, García Hortelano habla con Carmen Balcells. Abajo: las ediciones, en distintos idiomas, de *Tormenta de verano*.

minista, de los movimientos juveniles o estudiantiles, comienza a surgir en esos años en España del mismo modo y por los mismos motivos que en el resto de los países occidentales. Sólo que aquí este tipo de contradicciones se agudiza hasta el máximo, pues si la mujer o los jóvenes se rebelan contra el sistema del capitalismo occidental, hay que tener en cuenta que esta rebelión encuentra en cierto modo (para bien o para mal) unos cauces democráticos de expresión. En España, sin embargo, es evidente que el sistema capitalista existente incluso niega esos cauces mínimos de expresión y de aglutinación de tales movimientos rebeldes. El régimen franquista, la ideología pequeñoburguesa que lo sustenta, impide desde luego cualquier tipo de expresión o de organización públicas de tales movimientos. Hay que tener en cuenta todo esto para situar históricamente el porqué las novelas objetivistas de G. Hortelano toman un aspecto de crítica histórica, precisamente una mínima visión de la realidad histórica española del momento. No quiere decir esto en absoluto que la novela o la literatura española de esa época sean un reflejo directo de determinados acontecimientos históricos. No haremos nunca una auténtica teoría literaria si no pensamos que la literatura sólo se mueve directamente, sólo refleja directamente el nivel de la ideología; por tanto, es absurdo pensar que una novela o una obra literaria en general va a reflejar directamente el nivel político o el nivel económico de una sociedad. Este es el error de todo el sociologismo, de todo el contenidismo; creer que la novela, su contenido, refleja directamente niveles políticos o económicos. Esto es absolutamente falso, desde luego. A la inversa, el error del formalismo o del tecnicismo; puesto que la novela no refleja contenidos políticos o económicos directamente, esto querría decir que la novela es un elemento lingüístico o sentimental abstracto, por encima de la realidad. En ambos casos se ignora que la literatura actúa, funciona en el interior de una realidad objetiva, que se llama el nivel de la ideología.

Así debemos entender, en efecto, las referencias históricas que estamos haciendo respecto de las novelas de G. Hortelano. No es que sus novelas reflejen una lucha política o sociológica en torno al aborto o a la mujer o a los movimientos estudiantiles. Lo que sus novelas hacen es plantear una serie de problemas ideológicos que están latiendo en la realidad de su época y que luego se convertirán en problemas políticos y sociológicos... Pero a nosotros sólo nos debe interesar la realidad de esa estructura ideológica, de sus conflictos, de sus líneas, de sus luchas, porque la historia literaria no tiene otra realidad que la realidad de su ideología. Así podemos recordar que los años 56 y 57 en España representan la primera aparición de los movimientos de contestación, a nivel estudiantil, en especial de la juventud pequeñoburguesa que va a la Universidad, acontecimientos que provocan históricamente una crisis en el interior del sistema franquista que en ese momento había iniciado unos conatos de liberalización, sobre todo por

la presión americana y por la presión de las propias universidades, introduciendo en el ámbito estudiantil a hombres con cierto prestigio de liberales dentro del Régimen, como Ruiz Giménez, Lain Entralgo, A. Tovar, D. Ridruejo... Los acontecimientos del 56 y del 57 suponen el cierre de esta etapa liberalizadora, pero lo que nos importa a nosotros es que si tomamos estos datos históricos como referencia es solamente para situar el contexto concreto en que una determinada literatura se produce, pues en absoluto ello quiere decir que esa literatura dependa directamente de tal contexto histórico. Lo cierto es que la ruptura con el sistema ideológico establecido sigue latiendo, sigue existiendo más allá de tal coyuntura histórica o política. Y así G. Hortelano recoge en su novela no sólo un tema tabú como es el tema del aborto, sino que este tema, esta anécdota le sirve como base para poder desarrollar toda una serie de planteamientos estructurales en su texto, planteamientos de base cuyo eje fundamental son las rebeliones ideológicas de la juventud en general en España, de los movimientos estudiantiles (por ejemplo: el tema de las *pandillas*) de la opresión de la mujer y todo esto siempre en relación con el eje fundamental del asunto, que es la relación familiar de cada uno de los personajes, la relación, por tanto, que indica objetivamente que el problema de la quiebra ideológica pasa sobre todo por el problema de la crisis de la familia, entendida no sólo en sentido tradicional, sino sobre todo entendida como aparato básico del sistema establecido. Curioso: tampoco los personajes de Hortelano son personajes en sentido estricto, puesto que nunca nos los muestra como portadores del sentido de su historia, sino como poseídos por una historia en cierto modo ajena y propia que los ha producido así: como castrados sexualmente, pero por ello mismo impregnados de erotismo más o menos rugoso. Personajes producidos por la historia y nunca poseedores de su historia. *Nuevas amistades* es así una crónica de la destrucción, de la imposibilidad de solución a ninguno de los problemas planteados, incluso en la anécdota del aborto se descubre que se trata de una falsa alarma, pero lo importante es que este tema drástico del aborto ha servido de catalizador de una serie de problemas ocultos, de frustraciones, de rebeldías, de miserias, que no son en absoluto falsos, sino que son problemas que la novela simplemente apunta, describe sin solución, problemas que se prolongan mucho más allá del fin del texto. Creo que la posición de G. Hortelano es máxima en este sentido. En la novela tradicional el problema se plantea a principios del texto y se resuelve con la palabra fin. En última instancia toda esta novela tradicional, la novela refugiada hoy en el folletín y en el melodrama se basa en el engaño máximo que consiste en plantear los problemas solamente en el interior del texto y sólo en él resolverlos. Una novela de Corín Tellado plantea un problema de una relación sentimental que no marcha, pero al final el problema queda resuelto como en las viejas películas de Hollywood con aquel inefable beso final. La nove-

len ser muy guapas, las cómicas y los cómicos; el mundo del teatro, las personas que fingen, el actor, me fascinan mucho. Tengo muchas amigas cómicas a las que quiero y con las que me llevo muy bien, y yo creo que es porque ellas perciben la admiración que tengo por su oficio. Pero he dejado de tener el mito del cine. Hay cosas que sí persisten, que son los libros y la pintura, yo no sé hacer la o con un canuto, pero

prefiero en vivo. Con la música mantengo unas relaciones un poco conflictivas. Confieso que oigo mucha música, aunque a veces juego a ser un bárbaro, a decir barbaridades sobre la música; pero es porque se trata de algo que a mí me inquieta mucho, y profundamente. Al mismo tiempo, es una de las artes más fáciles de ironizar, porque es el arte que produce más adeptos falsos. Al ser técnicamente tan complicada, exige conocimientos y también un buen oído, porque un oído malo, aunque esté muy bien educado, siempre será un mal oído. Pero en fin, la verdad es que escucho mucha música y ahora, a mis años, me dedico con asiduidad la música romántica. Si me lo hubieran dicho hace diez años, no me lo hubiera creído, lo cual quiere decir que no tengo un gusto formado y que me agrada barbarizar sobre ella.

Lo ha demostrado sobradamente en El gran momento de Mary Tribune, que ya desde el tamaño parece un libro de exageraciones.

—Efectivamente, sí, me parece que la primera versión tiene mil doscientos folios, la segunda quedó reducida a ochocientos y la

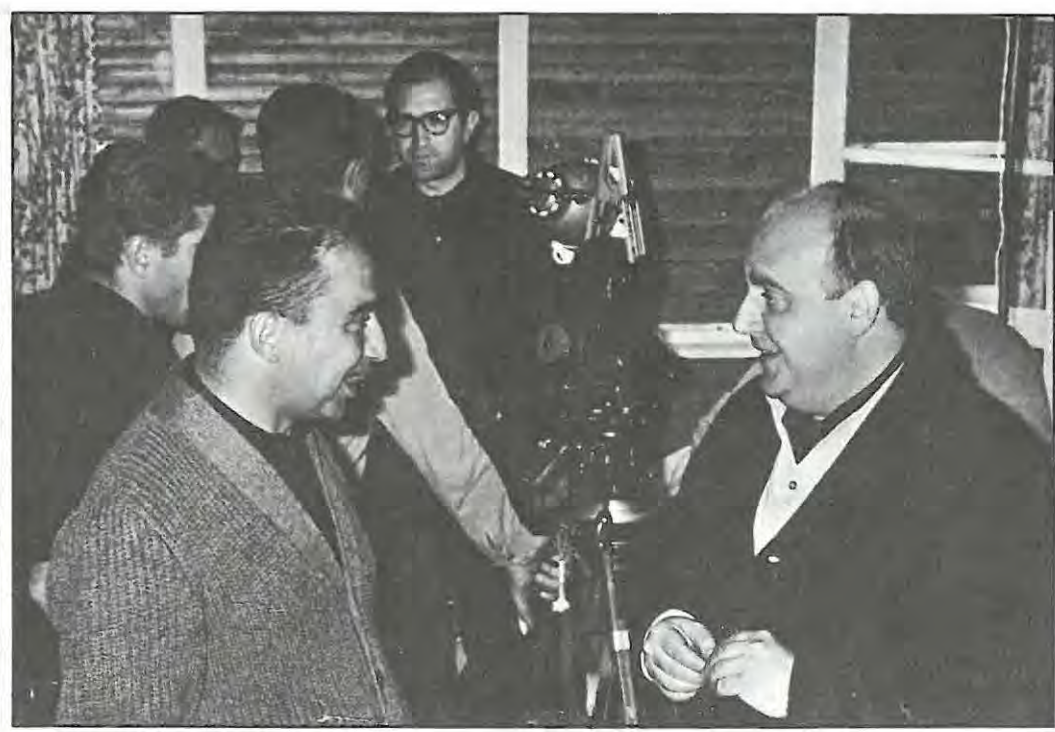
lística de García Hortelano rompe totalmente con esta estructura hasta el extremo de que por eso resulta necesario que el problema que parece central, el problema del aborto, resulte falso, porque la novela no se concibe ya como la resolución de un problema interno a una ideología, sin tocar la base de esa ideología, sino que se concibe como un ataque directo a un inconsciente ideológico en bloque. Por tanto, esa infraestructura ideológica existe antes y después de la novela. Por tanto, lo que a las novelas de G. Hortelano le interesa no es en absoluto resolver determinado problema, sino señalar cómo esos problemas seguirán existiendo siempre, mientras exista la ideología de base que los provoca y que los sustenta. Lo veremos igualmente en su segundo texto, *Tormenta de Verano*. Pero anotemos antes el carácter de estructura circular de *Nuevas Amistades*: en torno al grupo o la pandilla, sólo que ahora de adultos, se estructura *Tormenta de verano*.

Así, de la misma manera que *El Jarama*, bajo su sentido directo o literal, bajo su denotación más inmediata, sin embargo acumulaba una serie de niveles y de significados muy complejos a través de su estructura, incluido el hecho de una referencia evidente a la Guerra Civil y a la guerra fría que siguió existiendo en España durante 40 años; del mismo modo ocurre en las novelas de G. Hortelano, por lo menos en estas dos primeras: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*.

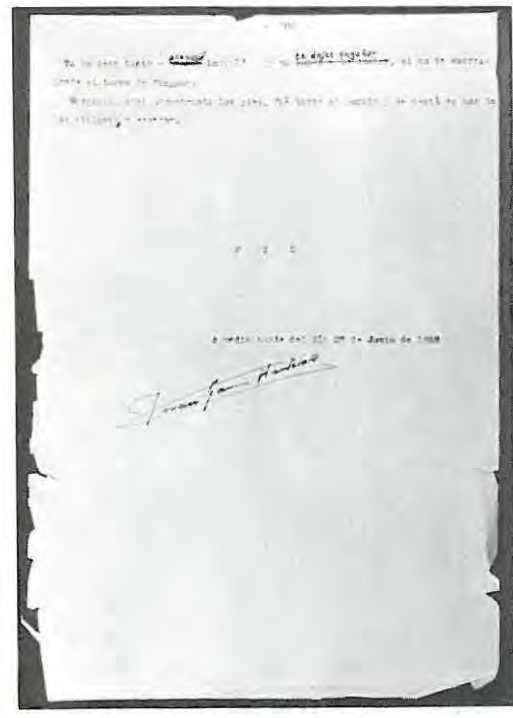
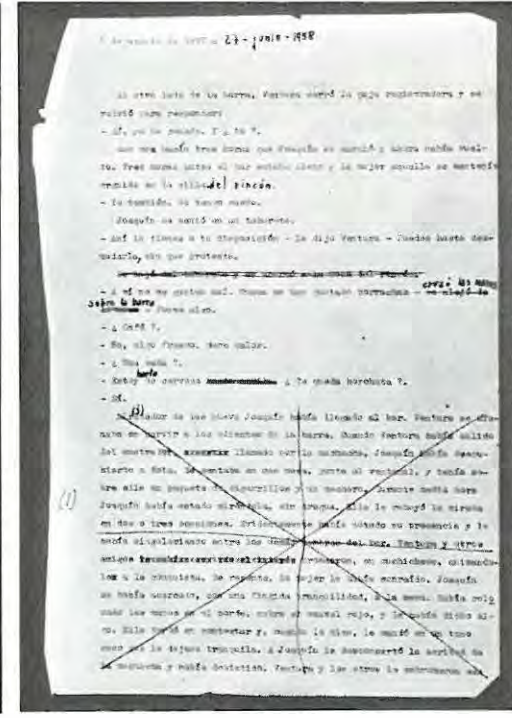
En efecto, la referencia que estos escritores objetivistas hacen a la guerra no es en absoluto reducible a la Guerra Civil en concreto y sus consecuencias posteriores. Por ejemplo, la zona que Ferlosio describe en su novela, la zona del río Gascuña y del río Jarama, no está elegida gratuitamente, sino que tiene una connotación simbólica muy clara, ya que en esa zona se desarrolló una de las batallas más sangrientas y más brutales de la Guerra Civil del 36. Entonces es muy fácil establecer la lectura literal diciendo algo así como que el protagonista de esa batalla, en definitiva el pueblo español, vuelve al mismo sitio de la batalla diez o quince años después, y, extraer de ahí una parábola moralizante, algo así también como decir que aquella muerte espantosa del pueblo español sólo ha servido para que este mismo pueblo siga explotado, alienado... tal como aparece en la narración de Ferlosio.

III

Evidentemente, una lectura de este tipo sería muy fácil de hacer y estaría suficientemente justificada, tanto en el texto como posiblemente en la intención que llevó a Ferlosio a situar la acción de su novela exactamente en esa zona y no en otra y a colocar a las capas populares como protagonistas de esa misma acción. Posiblemente algo de esto hay en la estructura de las novelas objetivistas, y qué duda cabe de que también en el propio texto podemos hallar elementos justificativos de una interpretación de este tipo. O sea, que los



Nuevas amistades: arriba, durante el rodaje de la película basada en la novela; abajo, primera y última páginas del manuscrito; en el centro, un fotograma del film.



Eduardo Galdó

tercera a unos setecientos. Sobre la cuestión del alcohol, pues no sé, las grandes cantidades las he visto beber y algunas de las moderadas las he bebido yo. Hay que tener en cuenta que el que habla es un neurótico y exagera mucho. Es un libro que está escrito en ese tono hiperbólico, pero me cuidé mucho de señalar las verdaderas cantidades que se beben, que son cantidades muy apreciables, pero no cantidades exageradas. A mí no me gusta hablar de mis novelas, de la que ya está escrita porque ya está escrita o porque algunas ya las tengo muy olvidadas; muchas veces me preguntan sobre un tema que no recuerdo en absoluto, porque cuando terminas un libro lo entierras y ya estás pensando en el siguiente. *Gramática Parda* no, la tengo más reciente.

Leyendo el libro, da la impresión de que se divirtió mucho al escribirlo.

—Sí, hice la primera versión y traté de engañarme a mí mismo. De pronto sentí que algo fallaba; me decía que estaba bien, que eso lo arreglaba yo, y durante dos meses me estuve engañando hasta que un día tuve el valor de decir

veo mucha pintura con la misma fruición y casi la misma voracidad que cuando tenía veinte años. En cambio con el cine no, y la televisión no la soporto nada, me fascina mucho de entrada y puedo estar mirándola una hora, pero salgo absolutamente enfermo, irritado porque durante una hora he estado fascinado irriandome contra mi propia pasividad. Sin embargo, hay una cosa que sí go viendo porque me gusta mucho, el fútbol, aunque lo



48
OLVIDO



J.G.H. con Armando López Salinas y Antonio Ferres (primero y segundo por la derecha).

elementos de tal lectura podríamos resumirlos así: como si se tratase de la novela positivista, aparecería aquí una relación causa-efecto planteada en términos de contraste: el contraste entre lo que fue la matanza del pueblo español en el Jarama en el 36 y lo que es, como efecto de esa guerra o de esa matanza, la realidad del pueblo español en la misma zona de la batalla diez o quince años más tarde. El contraste así serviría para justificar la parábola moralizante, o sea, que la guerra no sólo ha sido mala, sino que también ha sido inútil. El pueblo español que luchó en el 36 sigue en los años 50 tan explotado y tan alienado como en los años 30.

Pero esta lectura es de hecho una injusticia cometida contra las novelas objetivistas. En realidad, el problema que plantean estas novelas es mucho más complejo. Tanto Ferlosio, cuando alude indirectamente a la guerra a través de esa zona de la batalla del Jarama, como Hortelano cuando en su penúltima novela, *El gran momento de Mary Tribune*, alude al frente de Gadesa, de una manera mucho más directa, es cierto que parecen actuar sencillamente siguiendo ese esquema positivista de la guerra como causa, la situación actual como efecto y la comparación entre ambas como un contraste condenatorio, un contraste moral, un contraste de inutilidades; la absurda y alienante situación actual sería la manera más clara de condenar la absurda e inútil guerra que provocó este efecto, esta situación inútil y absurda que ahora se vive.

Repito que hay múltiples elementos en la novela objetivista que justificarían esta lectura. Pero pienso que el problema va más allá. La clave, desde luego, de la novela objetivista y sobre todo en Hortelano es la técnica narrativa del contraste: contraste entre la guerra y hoy; contraste entre los tipos de vida, los valores morales, entre las diversas clases sociales en España. Pero la técnica del contraste es mucho más compleja de lo que parece y desde luego no se limita a la relación causa-efecto (guerra-hoy), tal como podría parecer a primera vista. La técnica narrativa del contraste es mucho más compleja por una razón muy sencilla: porque lo que las novelas objetivistas muestran en su propia estructura, en su propia objetividad (y fuera cual fuese la intención de sus autores) es la auténtica realidad ideológica dominante en la España de estos últimos 40 años: una realidad ideológica que casi exclusivamente estas novelas han sabido poner al descubierto: en una palabra, una realidad ideológica basada determinantemente en el hecho de que la guerra de clases no se había acabado en absoluto, con el final de la guerra caliente en el 39, sino que proseguía ahora de una manera fría, durante todos los años siguientes, y el matiz es importante (y en toda teoría los matices son claves) porque el matiz consiste ni más ni menos en lo siguiente: en si pensamos la estructura de estas novelas dentro de la relación *causa-efecto* y por tanto pensamos en una estructura positivista de la narración; o en si pensamos, por el contrario, a estas novelas dentro de una relación donde

no puede haber una separación entre la causa y el efecto por la sencilla razón de que la causa sigue existiendo y no ha desaparecido, o sea, porque la guerra no ha desaparecido, sino que sigue existiendo de otra manera: de una manera política, ideológica y económica.

El matiz es fundamental porque depende de él el interpretar a nuestra novela objetivista, bien como una simple estructura derivada del positivismo, o bien, por el contrario, como un tipo de narración completamente nuevo, con una objetividad mucho más profunda, un tipo de novela, en suma, que se encarga de desvelar los auténticos mecanismos ocultos de la ideología dominante en la España de la época. Así la técnica del contraste cobra un nuevo valor, aunque no deje de mostrar sus insuficiencias: a) El contraste no es ya entonces un contraste entre el ayer y el hoy, sino un contraste entre el hoy y el hoy, o sea, una muestra de que frente a lo que dice la ideología dominante, las diversas clases y grupos sociales del país ni son unitarios entre sí, ni son unitarios respecto al sistema que domina. b) Inversión de nuevo de procedimientos tradicionales, ahora sí, el melodrama: porque en este nuevo tipo de contraste la técnica narrativa objetivista no deja de poseer un cierto aire moralizante, romántico... Es ésta la clave normativa que estructura de arriba a abajo la segunda novela de Hortelano, *Tormenta de verano*, donde se presenta una situación a la vez global e individual: global, por lo que hace a una burguesía veraneante; individual, por lo que hace a diversos personajes y, en especial, al protagonista, pertenecientes a esa colonia de verano. El problema de la novela se condensa ya en el párrafo inicial del texto. Dice Hortelano: «Lo peor no fue que la chica estuviera muerta, sino que apareciera desnuda en la playa». La contraposición moral, la técnica del contraste está clara ya desde el primer párrafo con una simbología total de lo que va a ser el resto de la novela. Dos niveles de contrastes si nos fijamos:

—Un primer nivel: la contraposición entre *muerte y desnudez*. Unos chicos encuentran a una chica muerta en la playa, pero para la colonia de veraneantes burgueses el problema no es que la chica estuviera muerta, sino que los chicos la vieran desnuda. Evidentemente, este primer nivel de contraposición muestra ese tufio moralizante al que aludíamos, o sea, presentar desde la primera línea que los valores burgueses son hipócritas, alienantes, crueles... incluso ante un hecho tan claro como su contraposición frente a la propia naturaleza, frente a la propia vida. A estos valores morales les tendría sin cuidado la propia destrucción de la vida y sólo les importarían sus propias convicciones más o menos hipócritas, esto es, la convención social de que los niños no deben ver a la mujer desnuda...

Primer contraste que se desdobra inmediatamente en otro segundo nivel, que tiene a la vez dos planos en la novela. Y es el siguiente:

—Primero, la necesidad que el protagonista tiene de liberarse de todo este mundo moral y social que él juzga hipócrita y de al-



no, está mal escrito. Entonces decidí volver a escribirlo, a reescribirlo, que es muy duro, como quemar un libro. Por supuesto, no lo quemé, y además aproveché muchas cosas de la primera versión, pero la estructura del libro es distinta. A pesar de este infierno, aún así me divertí mucho, yo creo que eso se nota cuando el lector se divierte también. Mira, una vez lei

canzar un nivel de autenticidad. Es el problema de la alienación, que en ese momento está desarrollando Antonioni en sus películas, los sociólogos de Frankfurt (como Marcuse, Adorno, Horkheimer), y que están desarrollando igualmente muchos jóvenes teóricos de la nueva izquierda que aparece a finales de los años 50 y principios de los 60 en contra de la sociedad de consumo y de lo que se llamó la cosificación del hombre, o sea, su conversión en cosa o mercancía: un tema que desarrollaron especialmente los críticos literarios, sobre todo Goldmann, siguiendo las interpretaciones que Lukács había hecho del primer capítulo de *El Capital*, donde se habla de la mercancía y de cómo el capitalismo convierte a todo —también al hombre— en una mercancía objeto de cambio.

Este tema, pues, de la alienación y de la cosificación del sujeto es, pues, lo que se plantea en *Tormenta de Verano*. Y así curiosamente se reivindica de nuevo al personaje, al protagonista, no sólo como sujeto histórico al que se habría cosificado, sino que tal cosificación habría que eliminarla retornando a su ser primigenio, y por lo tanto, narrativamente, retornando desde el personaje destruido al personaje casi stendhaliano. Así, retomar ese inesperado protagonista a través de un personaje central que gesta la acción, que intenta desalienarse y alcanzar su autenticidad rompiendo con toda la serie de valores sociales, por ejemplo, abandonando la institución matrimonial para buscar una relación más auténtica con otra mujer, y a través de sus relaciones y sus amistades con determinados elementos de las capas populares.

El segundo apartado de este segundo nivel de contraste se deriva lógicamente a partir de aquí: frente a esta moral hipócrita y a estos valores sociales falsos, propios de la burguesía veraneante, estarían latentes siempre en el texto los valores sociales de esas capas populares que serían, por el contrario, algo siempre auténtico, real y no alienado.

Efectivamente puede existir, pues —de nuevo— otra cierta lectura *literal-falsa* que vea sólo una moralización fácil, un planteamiento falseador de la realidad en esta técnica del contraste propia de la novela objetivista y en especial de Hortelano. Pero está claro que la escritura magistral de Hortelano pasa siempre necesariamente por la ironía: sabe de sobra que ni los burgueses son tan malos, ni los proletarios son tan buenos, y en todo caso, el problema de la ideología y de la lucha de clases no es nunca un problema moral, sino de intereses sociales objetivos que no tiene nada que ver con la alienación, con la cosificación...

De cualquier modo, así se hizo la novela objetivista española y su diferencia con la europea es clave por este matiz de crítica social que el objetivismo español llevó siempre dentro, lo que nunca existía en el objetivismo europeo, y por eso al terminar el análisis del objetivismo español, este matiz de crítica social nos permite enlazarlo con la otra gran corriente narrativa que va a aparecer en la época: el realismo. Pero ésta sí que es ya otra historia —aunque sea la misma—



Arriba, entre otros, y de derecha a izquierda: José María Castellet, Mario Vargas Llosa, Carlos Barral, Gabriel García Márquez y J.G.H. En el centro, con Armando López Salinas y José María Castellet. Abajo, en un coloquio con Jorge Semprún y Ricardo Muñoz Suay (primero y segundo por la izquierda).

una cosa de Thomas Mann que decía que toda buena novela para serlo, tenía que ser aburrida; yo pienso radicalmente lo contrario.

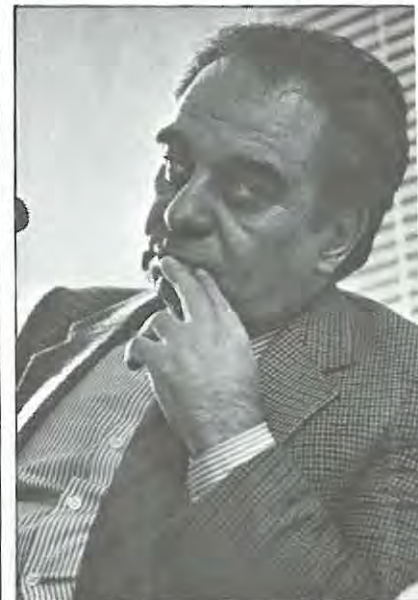
A sus novelas se les achaca un cierto tinte de moralidad.

—Es algo de lo que prefiero no hablar porque en parte es verdad. Tengo una veta que podríamos llamar moralista, cosa que me preocupa porque creo no serlo. Lo que sí existe en mis libros es mucha ironía

sobre la propia moral, con lo cual la moralidad es menor, pero es cierto que hay actitudes morales en esos libros, aunque me cabree mucho. He de reconocer que quien opina así no va tan descaminado. Me daría mucho miedo hacer libros didácticos, es decir, a mí lo que más miedo me daría sería parecerme al Padre Coloma. Pero, por ejemplo, en cuanto a lo del alcohol es verdad que leyendo *Mary Tribune* puede ocurrir que alguna gente, yo creo que poca, odie el alcohol, ¡o pueda pasar todo lo contrario, que le entre mucha sed!

¿Qué está haciendo ahora?

—Ahora estoy escribiendo una novela, la tengo ya muy avanzada y me acelero porque ya estoy pensando otra; he empezado a escribir cuentos, ensayos de laboratorio, como los de *Apólogos* y *Mile-sios*; soy de programación larga y de escritura lenta. Hoy, durante la comida, estábamos hablando precisamente de eso, tendríamos que acelerar más, pero es difícil cambiar. Además, me resulta muy complicado hablar de la novela siguiente, porque si la supiese contar bien probable-



Eduardo Galdó

mente no la escribiría, ¿para qué la iba a escribir? Formalmente, será un libro que tiene como historias independientes, tiempos distintos, saltos temporales; cuenta un poco una adolescencia y un juventud que ya no es tanto la mía, no es nada autobiográfico el libro, o es menos autobiográfico que otros. No tengo el título muy seguro, me cuesta mucho, y me fastidia, eso nos pasa a casi todos los escritores, creo. Ahora digo que lo terminaré en junio o en julio, en el verano, no sé, pienso que sí. Sobre todo es un libro que ya está hecho, por decirlo en la jerga, que ya se escribe solo, —lo cual es una manera absolutamente infantil de decirlo, porque ojalá un libro se escribiese solo. Espero que termine pronto de escribirse, porque quiero empezar otro que tengo muy visto también.

Este escritor medianamente dotado para semejante invento y aquejado de una imaginación crónica... reincidente en el cultivo de sus obsesiones y perplejidades se levanta con prisas porque había olvidado que tenía otra cita y paga con el más absoluto sigilo y discreción los cafés y su ginebra con agua tónica. Tiene prisa.



JAIME GIL DE BIEDMA

El juego de leer versos

Luis García Montero

Ejemplo de pintor selvático, instintivamente alejado de cualquier justificación teórica, fue muy difícil sacar de Picasso algo más o menos parecido a una definición de su labor en el arte. Cuando un afortunado conseguía esas palabras lapidarias, con propiedades eléctricas, que se esperan de todos los genios, el resultado no era excesivamente profundo y parecía aconsejar los admirables silencios creativos del pintor. Hay, sin embargo, una declaración que, por su misma ambiciosa ingenuidad, debe ser tomada muy en serio, o al menos así me lo parece, por todo lector de poesía demasiado contemporánea. «El arte —dijo Picasso, explicando las aspiraciones esenciales del cubismo— es una mentira que nos hace darnos cuenta de la verdad». No se trata de ningún descubrimiento: la paradoja es antigua si no respetamos el contexto; si lo respetamos, Nietzsche había discurrido ya largamente sobre el simulacro artístico. Además, la desmesurada pretensión de los términos tampoco debe ser hoy muy atrayente, salvo para ciertas vocaciones llamadas a la trascendencia. A pesar de todo, la frase de Picasso merece un momento de atención por el orden estratégico y espacial con el que presenta estos términos ambiciosos; embriagadas en la solemnidad de su propia semántica, tambaleantes de pura abstracción, cada palabra apoya su cabeza en el hombro de la otra para sostenerse, y este apoyo accidental de dos ridículos es lo único capaz de evitar la caída. La aparatosa soberbia de la frase queda felizmente reducida a una constatación de humildad decisiva, divulgando que la mentira del arte reside en que se presenta como verdad y que, a partir de aquí, la verdad del arte consistirá en su autodescubrimiento como puro artificio. Sólo la denuncia de su propia falsedad puede fundar un propósito nuevo para la poesía. La fórmula verbal imperativa, el *hos hace* utilizado por Picasso, tiene la virtud de quitarle a la declaración un posible aire de consejo que hubiera sido desfigurador; más que un ideal, es la reflexión a posteriori sobre una experiencia creativa particular.

Este juego dialéctico tuvo en seguida consecuencia prácticas sobre los estilos. La distancia que provocó entre la propio poeta y su obra, esa necesidad de no sentirse demasiado anacrónico a la hora de escribir, de basarse «en la dignidad de las palabras más corrientes», como dijo Coleridge en su *Biografía literaria*, trajo los versos a un desfiladero de costosa prudencia. La historia de la poesía cambió el virtuosismo y la expresividad por la lucidez; los poetas recibieron ese mismo consejo que Ovidio ofreció en su *Ars amandi* a los enamorados: «Ocultad el talento; que el rostro no descubra vuestra facundia y que en vuestras tablillas no se lean nunca expresiones afectadas. ¿Quién sino un estúpido escribirá a su tierna amiga en tono declamatorio? Con frecuencia un billete pedantesco atraído el

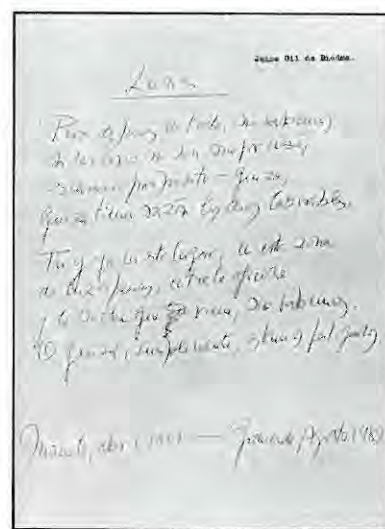
desprecio a quien lo escribió». ¿Ocultar el talento? Es decir, sacarlo del andamiaje socorrido y artificial de los versos para desplazarlo, convertido en inteligencia, hasta la posición personal del poeta que escribe y dirige la escena. Una escena casi siempre urbana, por lo demás, ya que es la gran ciudad, la Metrópoli, el símbolo más alto de las relaciones históricas donde se aprieta este proceso. La lucidez negativa de *Las flores del mal* culmina la tarea de resacralización encargada a la poesía, pero también da paso, en un mismo tiempo, al desarraigo posterior del poeta con esta tarea. Ya era imposible caminar derecho sin descubrir esa mentira dormida bajo las sábanas de la poesía, esa mentira que estaba a punto de convertirse en su verdad.

Las líneas siguientes tienen el propósito de demostrar que Jaime Gil de Biedma es el poeta español que mejor sintetiza este devenir literario, caso singular en un país donde los poetas son con mucha frecuencia arcaizantes en sus estilos o anacrónicos en sus tonos. Acostumbrados al cascabeleo amoroso y a la rima natural del Tenorio, difícilmente podíamos acomodarnos a los consejos desapasionados de Ovidio. Gil de Biedma, tras algunos intentos conocidos (Unamuno, Machado, Cernuda), parece saldar por fin las cuentas de los billetes pedantescos, exhibiendo en público que no hace falta ponerse muy poético para escribir, leer o criticar poesía. Su obra es desesperadamente representativa porque lleva al extremo las dos caras de la moneda: nos dice hasta qué punto la poesía es una labor de sacralización y nos ofrece la inteligencia como alternativa desacralizadora. Quizás sea posible comprobarlo.

En las culturas sacralizadas todo discurso escrito es necesariamente una glosa, un ejercicio de lectura. Cuando la verdad que se

quiere expresar, por esencia, es anterior al acto mismo de la creatividad, la palabra sólo debe aspirar a convertirse en una vía de interpretación, en espejo de una realidad que ella no crea, pero que sí puede reproducir. Los autores medievales glosaron la voluntad de Dios; escrita con letras de oro por encima de ellos, se limitaron a ocupar una posición ante su orden. Los poetas románticos, convertidos en dioses para ocultar el hueco dejado por la muerte de Dios y, a la vez, para darle nombre a su propia escisión, también se dedicaron a glosar, aunque en este caso reprodujeran un paraíso encerrado en su propio corazón. La imagen de William Blake escribiendo versos al dictado de una voz ajena o el juego automático de los surrealistas llevan el camino de la resacralización como tarea del arte, devolviéndole a la poesía su manifiesta voluntad de glosa. Esto, utilizado en cuanto privilegio desenmascarador y mecanismo creativo, donde la irracional ingenuidad pierde terreno ante la sabiduría y la existencia material de los poemas le sirve a Gil de Biedma para llegar al límite: *el juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos*. A la hora de hacerlos, el poeta no piensa exactamente sino que recuerda con lucidez. Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído; la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia de escribir, y no por lo que a uno le dicen sino por lo que a uno le hacen los textos, influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas. Me refiero a esas lecturas que vuelven fuera de las horas de trabajo y que nos sujetan, igual que la vida, por su precisa irregularidad. Nace así la única forma sagaz de culturalismo, que por fortuna nos evita los museos abigarrados de lujosas imitaciones, estatuas de yeso, países de enciclopedia, frios mitos sin carne. Frente al espectáculo de la cultura personal, tan socorrido en poetas posteriores, Gil de Biedma nos hace una invita-

51 OLVIDOS



Lunes

Pero después de todo, no sa-
[bemos]
si las cosas no son mejor así,
escasa a propósito —quizá,
quizá tienen razón los días la-
[borales].
Tu y yo en este lugar, en esta
[zona]
de luz a penas, entre la oficina
y la noche que viene, no sa-
[bemos].
O quizá, simplemente, estamos
[fatigados].

Manila, abril 1957 -
Granada, Agosto 1983

ción personal a la cultura como espectáculo, lo cual no es cabalmente lo mismo.

2. Son muchas las fórmulas utilizadas por Jaime Gil de Biedma para convertir la poesía en una operación de lectura, hermenéutica difícil que establece los resultados de la madurez en la buena elección de una postura ante las tradiciones y los otros. Entre estas fórmulas, vamos a señalar ahora las más notables; la decente parvedad de su obra permite evitar las citas de los libros y las referencias exactas, ya que el título de los poemas suele ser significativo por sí solo.

a) Una cita de autor clásico, colocada al inicio del poema, se utiliza después como parte interior y apoyatura de éste. *Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera, Años triunfales* y *De senectute*, por poner tres ejemplos, son poemas donde citas de Rodrigo Caro, Rubén Darío y Góngora se anuncian al principio y aparecen posteriormente en el corazón de los versos. Es el pro-

cedimiento más fácil y está generalizado en la poesía por su similitud con las glosas literales.

b) El segundo procedimiento consiste en citar directamente a otro poeta, más en el tono de una conversación entre amigos que en el de una prosa erudita. En *De ahora en adelante* escribe Gil de Biedma: «Cada mañana / trae, como dice Auden, verbos irregulares / que es preciso aprender». El mismo modo de citar se repite en *Trompe l'oeil*: «La dulce vaguedad del sentimiento, / que decía Espronceda».

c) Eludiendo los nombres propios, se globaliza el oficio de poeta y se le concede a los versos el carácter de una frase de uso común. Es el caso de *Pandémica y celeste*; evocando concretamente una cita de John Donne, del poema *The extasie* («Loves mysteries in souls doe grow, / But yet the body is his booke»), Gil de Biedma escribe: «Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen».

d) A veces se incluyen en el poema, sin

aviso previo, versos enteros, conocidos o no, de otros poetas. Si Pablo Neruda había escrito: «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos», desplazando el contexto, la *Elegía y recuerdo de la canción francesa* acaba así: «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, aunque a veces nos guste una canción». Mucho más discreto es el verso escogido en *Los placeres prohibidos* de Cernuda: «Lágrimas por ser más que un hombre»; en *Noches del mes de junio*, Gil de Biedma escribe: «Cuántas veces / me saltaron las lágrimas, las lágrimas / por ser más que un hombre». La introducción de estos versos ajenos cumple un papel más llamativo, ampliando el mundo cultural de referencias en juego, cuando se trata de poemas escritos en otras lenguas. Utiliza así a Baudelaire en *De senectute*: «Ni un arrepentimiento / que, por no ser antiguo, / —ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!— / invite de verdad a arrepentirme / con algún resto de sinceridad». Mallarmé aparece en *Ampliación de estudios*: «¿no era sencillamente la gratificación furtiva / del burguesito en rebeldía / que ya sueña con verse / tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?».

e) En otras ocasiones las citas no son respetadas y se manipulan gradualmente, enmascarándolas dentro de los poemas. Las referencias aquí serían infinitas y deliciosas, pero bastará con algunos ejemplos. Bécquer: «rumor de besos y batir de alas»; Gil de Biedma: «rumor de pasos y batir de alas». Alberti: «Yo nací —respetadme— con el cine»; Gil de Biedma: «Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis». Mallarmé: «de la langueur goutée à ce mal d'être deux»; Gil de Biedma: «La realidad —no demasiado hermosa— / con sus inconvenientes de ser dos». Fray Luis de León: «de yedra y lauro eterno coronado»; Gil de Biedma: «desnudos y riendonos, de yedra coronados». Y así hasta la eternidad; la luz no usada del propio Fray Luis, uno de los conscientemente preferidos, se convertirá en la luz usada que deja polvo de mariposas entre las manos, y las citas de Eliot (cansados hombres en pijama, noches en hoteles de una noche), y las citas de... El desesperado y generoso «Sé más feliz que yo» del padre Arolas, se transforma magistralmente, si tenemos en cuenta la estructura del poema *Para Gustavo, en sus sesenta años*, en el fraternal egoísmo de «goza por muchos años / sé feliz todavía».

f) Cerrando el círculo, Gil de Biedma se cita a sí mismo y aprovecha su propio material anterior, convirtiéndose en referente e intérprete. En un plano anecdótico podemos ver como el inicio de *Elegía y recuerdo de la canción francesa* estaba ya en el poema IV de *Las afueras*; si preferimos el plano tonal y temático, *Contra Jaime Gil de Biedma* fue sin duda anunciado en *Loca*.

Señalamos tan sólo algunos mecanismos frecuentes para glosar la literatura anterior; valdría aquí también referirse a la utilización de estrofas clásicas, a la reelaboración en romance de un poema de Auden (*At last the se-*



Arriba, Jaime Gil y Carlos Barral; abajo, José Agustín Goytisolo y José María Castellet.

cret is out) o al homenaje que se hace en *Albada* a Giraut de Bornelh. Algunos ejemplos sólo porque no se trata de jugar a las adivinanzas, buscando préstamos y espigando como perros perdigueros los campos. El primero en divertirse sería el propio Gil de Biedma, viendo, junto a las citas descubiertas, las numerosas piezas perdidas. Hay versos que están puestos para llamar la atención y versos que necesitan guardar silencio. ¿Y qué decir o a qué apuntar? Los préstamos no residen simplemente en un par de líneas recordadas; tonos, ritmos, maneras de cultivar el vocabulario, encabalgamientos, terminaciones y sentencias son heredados de antemano por cualquier letraherido. ¿Para qué limitar el juego con precisiones no del todo reales o, al menos, no del todo completas? Cuando *Pandémica y celeste* cierra su primera estrofa con el conocido juicio de Baudelaire, «hipócrita lector —mon semblable— mon frère!», nos estaríamos quedando cortos al referirnos únicamente al poema de *Las flores del mal*; también está la sombra menos ruidosa de Eliot, que utiliza el mismo verso, y no de manera muy diferente, en *El entierro de los muertos* de *La tierra baldía*; o Cernuda, sosteniendo el eco de Baudelaire en *La gloria del poeta*, un conocido poema de *Invocaciones*: «Demonio, hermano mío, mi semejante». Y es que la poesía, hipócritas lectores, es un pañuelo, igual que el mundo.

3. Gil de Biedma es un llamativo lector de poesía mientras escribe; no lector de poesía en cuanto categoría social (en el sentido en que podríamos hablar de coleccionistas de sellos o excursionistas dominicales), sino un lector afortunadamente excesivo, es decir, alguien que pone en evidencia ese mecanismo de glosa realizado en general de una manera mucho más discreta. Es el resultado de una conciencia que conoce la sacralización, su discurso de glosa, y que se desnuda para tomar distancia y desacralizar la palabra poética. La lucidez se convierte necesariamente en el cauce y los poemas en el teatro de la inteligencia; el autoconocimiento, tener conciencia de la propia conciencia, es ahora el tema, el tono que nos cuenta cosas a la vez que describe un argumento. Lo interesante ya no es la expresión dinamitada, la certeza de un ángel caído, sino la peculiar relación de uno mismo con uno mismo que se nos sirve en cada verso. Esta intensidad de conocimiento, basada en una cultura formal y profunda, está en directa contradicción con el carácter mítico y tradicional de la poesía, conservada bajo unas costumbres demasiado rurales; ante las amenazas de quedar desarraigado de la necesidad de decir —como en realidad acaba sucediendo— Gil de Biedma pone en marcha un sistema protector que intenta buscarle otro sentido a su tarea: el intelecto, la intensidad de la conciencia en lugar del ánimo; escribir, desde la inteligencia, para inteligentes.

Pero, así, el huésped secular de la poesía es puesto en duda. Antes, para decirlo con palabras del propio Gil de Biedma, la relación entre el sujeto y su expresión marcaba sólo



Con Juan Marsé, en La Nava de Asunción.

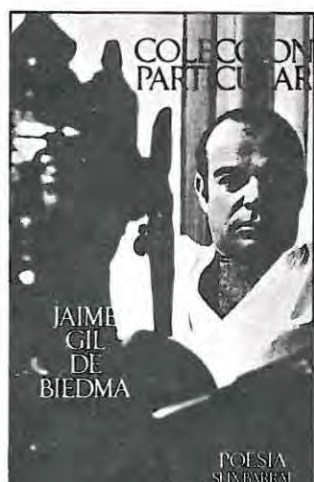
los límites del teatro; ahora se trata también del único argumento de la obra. La lucidez se encarna en la separación del yo personal y del personaje que aparece en los poemas, distinto, equivoco, pero más por ser una *persona poética* que por constituir un engaño. La complicidad y la ironía son los lazos que exaltan esta relación desdoblada, negativa, entre el yo y su personaje. El verbo hecho tango, melodrama, en las personas del verbo: el yo que habla se convierte en tú o en él sobre la escena; el poeta, director acostumbrado a gritar desde su silla, no puede leerse a sí mismo, prefiere corregirse, ver el teatro como si fuese siempre

un día antes del estreno. Por eso sabe estar *Contra Jaime Gil de Biedma* y abrazarse torpemente con él, vacilando de alcohol, caminando dudosos hasta el infierno de ellos mismos.

Este apoyo entre la verdad y la mentira, simulacro fijado en el *como si* de *El juego de hacer versos*, provoca una de las características más notables en los poemas de Gil de Biedma. Es costumbre de la mayoría de los autores españoles cuidar mucho el final de sus poemas, y, a veces, casi todos los versos van preparando, condensando, un posible estallido final, una despedida solemne que deje en los labios su sabor por mucho tiempo. Quizás lo más interesante de Gil de Biedma sea la humildad en estos mecanismos y la estrategia argumental de sus principios. Salvado el anhelo de convertir la poesía en un asalto al lector, dictando versos como se grita un «manos arriba», el poema es cualquier cosa menos un acto espontáneo. Detrás de todas las sensaciones hay una premeditación de crimen perfecto, a largo plazo, porque aspiran a ser la renta de una lectura global y no el mensaje directo, momentáneo, del poeta; son conclusiones sacadas después de asistir al espectáculo completo, conclusiones que se levantan a través de todo el poema, sostenidas por sí mis-

53 OLVIDOS





De izq. a dcha.,
Ana María Matute,
Ana María Moix, Gil
de Biedma, chica
sin identificar,
Carlos Barral, Juan Marsé
e Yvonne Barral.

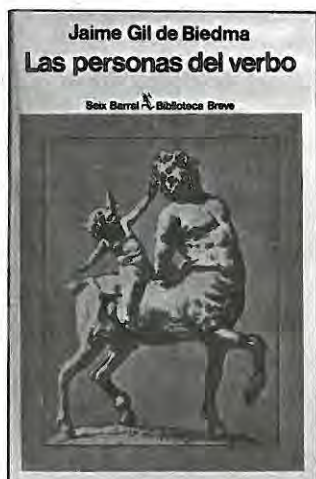
mas, sin necesitar finales rotundos. Los principios, sin embargo, como desencadenantes de la historia narrada, deben estar perfectamente vigilados para establecer el orden, el tono de voz que se va a utilizar después. Gil de Biedma suele abrir con afirmaciones extensas que resumen desde el principio todo el mundo del poema, sacado lentamente de los primeros versos como la lana de un ovillo. Sin detalles concretos, que vendrán más tarde, el lector se siente invitado a participar de una situación que existe con anterioridad, fechada entre otros personajes. Me refiero a afirmaciones de este tipo: «Fue esta mañana misma/ en mitad de la calle»; «Predominaba un sentimiento / de general jubilación»; «Indiscutiblemente no es un mundo / para vivir en él»; «Los pinos son más viejos»; «Imaginate ahora que tú y yo / muy tarde ya en la noche / hablemos hombre a hombre finalmente». Todos estos principios hacen de la ambigüedad su sentido, insinuando que hay una serie de circunstancias, desconocidas para el lector, que deben tenerse en cuenta si se quiere llegar al significado último de los versos. Que le sea devuelta la intriga a la poesía española es una feliz consecuencia de cuanto llevamos visto. Todo está preparado al detalle por el ojo centinela del director; el tono conversacional, sin depresiones ni vacíos, es el extremo justo que demuestra hasta qué punto no se trata de una

simple conversación.

Pero en todo esto hay que remarcar un detalle implícito de cierta importancia: el poema no está concebido como un lazo de comunión entre dos sujetos (dos hombres sin más), sino entre un autor y un lector, quiero decir, dos posiciones artificiales y premeditadas en una cadena de relaciones poco espontánea de la que se tiene siempre absoluta conciencia. La lengua de los corazones queda anublada y, como vínculo entre ambos, pierde importancia la efusividad de la historia ofrecida; es la manera de ofrecer esa historia lo que está en juego. Por ello, hasta donde se puede llegar hoy en la observación de la literatura contemporánea, parece que el camino del progreso ha dejado en uno de sus márgenes a la poesía experimental, prefiriendo, con una vaga obstinación, la poesía experimentada, el modo de vivirla, la manera de hacerse uno mismo poema en el poema.

¿Y qué lugar ocupa la experiencia en medio de tales planteamientos? Gil de Biedma se acerca a ella como si hiciese también un ejercicio de lectura; me refiero, por un lado, a que en sus poemas cita sus experiencias del mismo modo que unos versos de Mallarmé o de Neruda y, por otro, a que toma ante el recuerdo de su vida esa postura de intérprete, de lector que, como hemos visto, utiliza para es-





cribir. Los años pasan como las páginas de un libro, los hombres estudian la historia de sus existencias en distintos ejemplares de un mismo manual y todos acaban haciendo guardia en parecidas garitas. Los textos en prosa de Jaime Gil de Biedma están llenos de giros idiomáticos y pequeñas anécdotas biográficas que podemos encontrar también en los poemas. Se recuerda un portal romano, en vía del Babuino, con el mismo talante que se cita a Cernuda; son anécdotas que refuerzan su papel de intérprete de la poesía o de la historia.

La función sociológica de la poesía social, viaje de ida que llevó la historia a los contenidos, se convierte aquí en una ampliación de estudios. Lo importante no es que la experiencia condicione todo lo que se dice, sino que se oficie la poesía como medida de orden, como método de interpretación de una crónica exterior y sentimental. La distancia provocada sobre los poemas por la lucidez es aquí un arma inevitable; por ejemplo, la guerra civil, vivida en cuanto experiencia personal, es cuidadosamente separada de su significación como hecho histórico. Los años felices de un niño de casi diez, otorgado a la libertad por unos acometimientos accidentales, tienen poco que ver con la descripción posterior de un ambiente sórdido, unos sueños derrotados y un sistema opaco de dominación. Paradigma de la significativa sustitución del ánimo por la inteligencia, llevada aquí a sus últimos extremos y alejada de cualquier humanismo, un hombre puede representar la historia de todos los hombres; el poeta, como protagonista de una fábula, puede contar la historia de todos los hombres que viven su propia historia. En medio de los himnos triunfales y las protestas limitadas, Gil de Biedma deja a un lado los ideales para pisar el terreno más firme y revolucionario de la reflexión. En poesía analizar significa esa operación que Coleridge llamó

«la enfermedad de pensar», donde los sentimientos, en vez de intentar convertirse en actos, ascienden y se convierten en objeto de raciocinio o en orgullo intelectual. La imaginaria de Gil de Biedma, el mundo de referencias y pequeños detalles sobre los que se detienen, en pausas bien estudiadas, sus poemas, nace precisamente para dar significación abstracta y general a un anecdótico cotidiano que pudiera parecer demasiado concreto. Al mismo tiempo, los poemas sirven para resaltar lo que de interiorización personal y dominación sentimental tienen todas las historias. En resumen: si el simulacro se convirtió en verdad al descubrir que era simulacro, la verdad se hizo

Con Gil-Albert.



A Juan, en nombre de la peligrosa condición que en ambos concurre: la de cachondos sentimentales.

Con un abrazo
Jaime

Dedicatoria manuscrita
de *En favor de Venus*
a Juan Marsé.

simulacro para descubrirse como verdad. Las consecuencias de todo esto son unos cuantos poemas magistrales, ¿para qué más?, y una poesía definitivamente desacralizadora.

Gil de Biedma dejó de escribir por su exceso de ser inteligente. Ni siquiera Gil de Biedma podía seguir a la altura de Gil de Biedma, una vez perdida la pasión de estar haciéndose, inventándose como poeta, glosando la distancia con su propio personaje. La lucidez es mala casa de huéspedes para la poesía: en el piso de arriba suelen hacer ruido, los teléfonos no funcionan y las ventanas no cierran bien, dejando que la luz entre para despertar al dormido. Descubierta el único argumento de la obra, sólo queda repetirlo, y esto no tiene mucho interés para el poeta. Para los lectores seguramente sí, quizás un retraso en el arte de ser maduro nos hubiera dejado algunos otros poemas memorables que poder citar en las noches más imprevistas, siguiendo el juego de la glosa. Pero Gil de Biedma se precipitó al descubrir esa pareja inno- ble formada por la verdad y la mentira, contrarios apoyados estratégicamente, cabezas que necesitan el hombro enemigo para abandonarse, víctimas deliciosas de su propia embriaguez.

La glosa eterna y definitiva es la del lector silencioso. Utilizando ese arte humilde con el que hace las contraportadas de sus libros, resúmenes perfectos de un tono y un estilo, Gil de Biedma lo dice en la última edición de *Las personas del verbo* (1982): «Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer». Y, genialmente, nunca hizo otra cosa en sus poemas»

GIL DE BIEDMA

Palabras de familia

Manuel Bares

Jaime Gil de Biedma ya no escribe versos, lo deja bien claro en todas sus entrevistas. No siente ya la necesidad de hacerlo. Parece ser que tendremos que conformarnos con *Las personas del verbo*, compendio de *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) y *Poemas Póstumos* (1968). Es cierto que también disponemos del *Diario del artista seriamente enfermo* y *El pie de la letra*, donde el autor, disfrazado de diarista y de crítico literario respectivamente, utiliza «la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo» (1), pero no nos hagamos ilusiones. No hay poemas nuevos que valgan.

De este modo, nos encontramos en un campo perfectamente acotado, donde todo está a mano y la mente no se pierde por los disgregados vericuetos de la *evolución poética*. El conjunto de su poesía se caracteriza por una coherencia inusitada en nuestras letras. Poeta tardío —publicó su primera obra a los treinta años—, breve —ochenta y seis poemas— y prematuramente finado —publicó su última obra en 1968—, no hay cambios sustanciales en sus concepciones poéticas ni en la elaboración práctica. *Las afueras*, composición de juventud, no está tan alejada del resto como se piensa.

Toda su poesía, según explica en numerosas ocasiones, no es más que el intento de inventarse una identidad. Inventada ya, y asumida, ¿qué sentido tiene seguir escribiendo?

La postura teórica de Gil de Biedma se nos revela absolutamente coherente. No le engaña el espejismo de la sinceridad, ni el de la *utilidad* de la poesía —sustento de la poesía llamada *social*, que intentaba modificar el curso de la Historia. El mayor compromiso que un poeta puede contraer es con su obra. Y a la de Jaime Gil ya no le caben más poemas. Se trataba de contar la vida de un *personaje poético* y de caracterizarlo psicológicamente —aspecto éste poco usual en nuestra tradición—, no de repetir hasta la saciedad el mismo poema.

Riquísimas contradicciones son exploradas en *Las personas del verbo*. El protagonista —¿se parece tanto a veces al autor!— está escindido entre su pertenencia a la alta burguesía catalana y la conciencia culpable de ese privilegio. ¿Cómo se puede escribir poesía social con estilografía de oro? La firme voca-

ción de ciudadano justo, solidario, inmerso en su tiempo, choca con la inevitable nostalgia por el mundo de la decadente burguesía, ya devenido en imposible mito. La «costumbre de calor», el refugio del bienestar, frente a las convicciones de la persona, que tuvieron arraigo después, siempre después de los hechos:

Quien me conoce ahora
dirá que mi experiencia
nada tiene que ver con mis ideas,
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron
después, mucho después
de que hubiera empezado la posguerra.
(«Intento formular mi experiencia de la guerra»)

Leer —y aprenderse— las teorías marxistas en ediciones de lujo, cuando se es un poco lúcido, acarrea problemas. Cuando la lucidez es el principal atributo de la persona, adquiere dimensiones de obsesión. «Barcelona ja no es bona...», «Infancia y confesiones» o «Ampliación de estudios» no son más que representaciones poéticas de esa obsesión, donde la voz del protagonista, a veces tomada por la nostalgia o la autocompasión, acaba siempre por juzgarse severamente. Un juicio hasta cierto punto malévol, porque en el fondo exige una absolución: la del lector que, apiadado de una conciencia torturada, cede y perdona. ¿Cómo no perdonar a quien dice:

a vosotros, pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social

en un país donde las autojustificaciones han sido siempre simples, unidimensionales?

Por supuesto, la distancia de estos poemas con respecto a la *poesía social* es abrumadora, porque la voz que habla en los versos de Gil de Biedma no es falsa, impostada ante un auditorio, sino una voz cordial, que establece una relación de tú a tú con el lector.

La desacralización del yo poético, en cuanto que se le despoja de su respetabilidad, de su excepcionalidad divina, es uno de los logros más importantes de la poesía del siglo XX. El protagonista poético de *Las personas del verbo* es uno más, consciente de sus lacras —personales y sociales, privadas y públicas—, perdido en el tráfago de la ciudad —la poesía de Gil de Biedma es, como la de Baudelaire, animal urbano. El recurso del autor para lograr la mayor objetividad posible en sus poemas, es decir, para desoir las tentadoras ofertas del yo, es no hablar desde sí mismo, sino sobre sí mismo. Para ello habrá que fabricar una maquinaria teórica que facilite la labor: el poema no será el reflejo de una compleja realidad anímica, sino una *representación* de esa compleja realidad anímica (2). En consecuencia, el poema no intentará contar una experiencia real, sino el *simulacro* de una experiencia real (3). La cuestión de la sinceridad, de esta manera, queda zanjada. Un poema dejará de ser verdad o mentira, puesto que no habrá de someterse al canon de lo real. Se reducirá a un conjunto de materiales que, convenientemente dispuestos, deberán producir un efecto en el lector, base y objetivo del poema.

Toda esta maquinaria tiene patente ex-

tranjera. En Inglaterra pasó algún tiempo de su juventud el joven Jaime Gil, y allí se inició en un vicio del que ya nunca se recuperaría, el de la admiración por todo lo inglés. T.S. Eliot y W.H. Auden son —él lo ha manifestado a menudo— los poetas que más le han influido, y la teoría expuesta en *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, ha resultado fundamental en su obra. Todo el ensayo de Langbaum sobre la poesía moderna a partir del Romanticismo es un análisis de la postura del autor ante su obra, de la cual, en buena medida, pretende excluirse. Una de las técnicas más eficaces, según Langbaum, para intentar la objetividad es el monólogo dramático, nacido con el Romanticismo inglés (Wordsworth, Browning) y cultivado posteriormente por los ya nombrados Auden o Eliot. Gil de Biedma incorporará el monólogo dramático a la tradición hispánica, donde ya había tenido un ilustre precedente en Cernuda —que lo tomó de la misma fuente.

El monólogo dramático viene a ser el discurso de un *personaje* que resulta caracterizado por lo que dice y, sobre todo, por cómo lo dice. El carácter dramático le viene dado por la inclusión de distintas voces o sesgos tonales. De esta manera se consigue evitar la unidimensionalidad de la voz, que ya es compleja como la experiencia. Por otra parte, la distancia entre autor y personaje permite la introspección psicológica y una mayor perspectiva. «Contra Jaime Gil de Biedma», «Ampliación de estudios» o «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» son ejemplos brillantísimos de esta técnica, donde el personaje protagonista no es ajeno al autor (como hacía Browning en *My last Duchess*), sino una especie de trasunto suyo donde siempre luchan el «unigénito, hijo de Dios» —el poeta, respetable— y el «hijo de vecino, uno entre otros muchos» —el ciudadano (4).

Los críticos que se han ocupado de la poesía de Gil de Biedma han venido consolidando la visión completamente esquemática de una obra dividida en *poemas sociales* y *poemas eróticos*, o a lo sumo, añaden los *poemas autocríticos*. Por encima de compartimentos estancos, la poesía de Jaime Gil de Biedma versa sobre la *experiencia*, ya sea erótica, testimonial o literaria. «Un día de difuntos» no estará así muy lejos de «Pandémica y Celeste» o «Arte poética». Porque «lo que importa explicar / es la vida», y ésta se compone de realidades bien distintas. Pero, en cuanto que vividas, esas realidades ya no se caracterizan por su contenido particular —o, al menos, no es su rasgo distintivo—, sino por su calidad de experiencia. En el recuerdo, la lectura de un libro —y las reflexiones que pueda provocar—, el olor de un cuerpo estrechado y la exaltación solidaria en una manifestación ya se componen de la misma materia. Y al traducirlos a poema, todos esos recuerdos rendirán servidumbre a las palabras, esa «humilde cosa común» que habremos de «tratar entre los dedos». «Palabras de familia gastadas tibiamente» (5). Usar el único artefacto de que se dispone, intentando modestamente que no se desboque, a sabiendas de que está viciado de otras manos, sucio de otras lenguas. Hacer lo que se pueda, buenamente.

(1) Jaime Gil de Biedma, «Nota preliminar», *El pie de la letra*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, pág. 12.

(2) Jaime Gil de Biedma, «Prólogo» a «Función de la poesía y función de la crítica», en *El pie de la letra*, pág. 27.

(3) Alvaro Salvador, «Para leer a Gil de Biedma», inédito.

(4) Jaime Gil de Biedma, en «Como en sí mismo al fin», en *El pie... op. cit.* pág. 333.

(5) Jaime Gil de Biedma, «Arte poética», *Las personas del verbo*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, pág. 39.

A propósito del contrato social: Literatura y reflexión en JUAN BENET

Damián Salcedo Megales

I. La literatura reflexiva de J. Benet

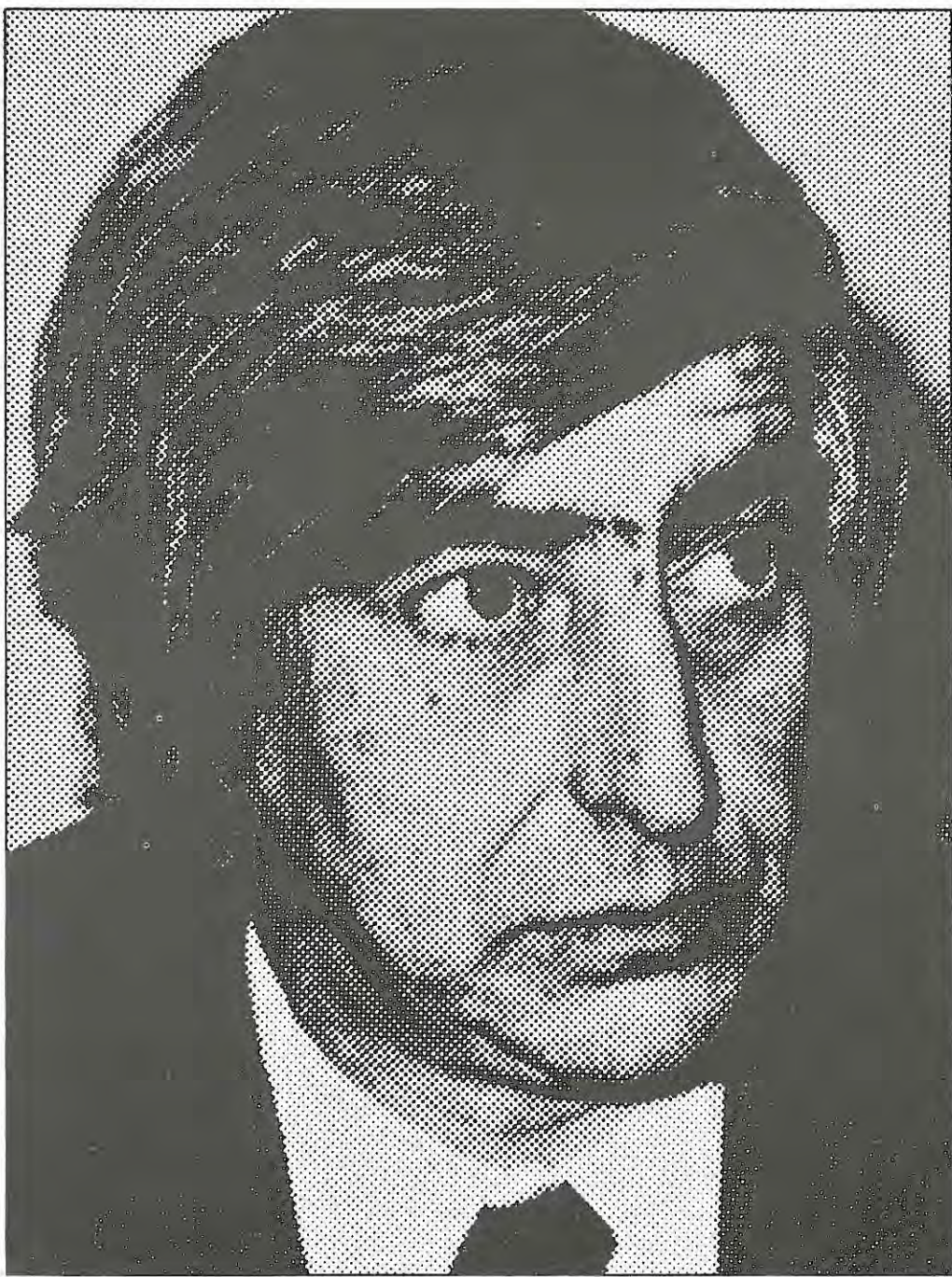
La obra de J. Benet representa uno de los experimentos más interesantes de la historia de nuestra literatura. Su característica más llamativa consiste en ser una apuesta continua en contra de uno de los preceptos básicos de la novelística decimonónica: la novela no debe contener una reflexión prolongada a menos que ésta se distienda a través de la acción. M. Proust, T. Mann y W. Faulkner marcan el punto de ruptura con esta tradición; pero J. Benet ha realizado el esfuerzo más importante que conozco para cumplir todo lo que prometía aquella ruptura. En las novelas de Benet la reflexión es la protagonista.

La motivación por la que nuestro autor ha elegido este camino explica ciertos aspectos de su concepción de la literatura. En varios artículos Benet ha expuesto que si en el momento actual la ciencia pretende arrojar lo inexplicable fuera de nuestro campo de percepción, el deber del arte consiste en introducirlo de nuevo en dicho campo. Ello nos permite comprender la peculiaridad de su estilo: la reflexión misteriosa sobre el misterio. La oscuridad —la ininteligibilidad, según otros— de los escritos benetianos es el resultado inevitable de situar el lugar propio de la obra de arte en el lado oscuro de la naturaleza y la historia humanas.

Los experimentos benetianos, sin embargo, no siempre acaban bien. A veces la reflexión no se deja transmutar en literatura (a veces el pensar es tan lúcido que es simplemente pensar lógico). A veces la literatura no admite el pensar y el arte de contar historias se rebela contra una conceptualización literariamente inapropiada. Pero, incluso cuando esos experimentos fracasan, en la medida en que están bien establecidos en sus condiciones despliegan una emoción estética: la belleza de una lucha y una empresa imposible. Ahora bien, en el éxito o en el fracaso, cada una de las páginas de Benet reclama nuestra sensibilidad como lo reclama todo aquello que se encuentra en las fronteras de lo que, sin existir, sucede.

II. El valor de la reflexión de J. Benet

A pesar del tono laudatorio de lo anterior, no me siento autorizado para dilucidar la cuestión relativa al valor literario de la obra de Benet. En cambio me propongo abordar en lo que sigue la cuestión —más picajosa, si cabe— acerca del valor de la propia reflexión que nuestro autor nos ofrece. Para establecer dicho juicio he escogido las opiniones conteni-





das en *Una meditación* (1970) sobre uno de los asuntos de más alcance del pensamiento político actual: el contrato social.

La historia de las sociedades humanas ha llegado a un punto en el que ya no es posible legitimar la conformación institucional de la sociedad como no sea a través de la apelación a un contrato. Con el término *contrato* no se pretende nombrar la necesidad de un acto *real* (ya ejecutado o por ejecutar) en el cual los individuos negociaran los principios básicos de una cooperación justa. Por el contrario, lo que el contrato resume son las condiciones de racionalidad aptas para diseñar un esquema de convivencia que pudiera ser asumido por todo individuo racional. En consecuencia, las teorías del contrato social centran sus objetivos en determinar las características de una *hipotética* situación contractual que permitiera a los individuos adquirir una identidad colectiva como expresión de una voluntad común.

Ahora bien, en esa búsqueda las teorías contractuales obvian el aspecto dramático de la adquisición: el sacrificio. Al aceptar el contrato, las pasiones ceden su connatural afán de prevalencia que les impide realizarse (ser) a cambio de una moderada realización en el marco de la sociedad. Las pasiones pueden ser, si aceptan reconvertirse en pasiones sociales (pasiones tranquilas, repetibles, previsibles); y aceptan tal reconversión porque si no lo hicieran ni siquiera llegarían a ser —por más que existieran—. Los teóricos parten de la *necesidad* de tal reconversión como de un dato; la investigación contractual sobre el *estado de naturaleza* establece las circunstancias por las que se ha de producir tal reconversión y, sobre todo, por las que es legítima la configuración social alcanzada. Pero, la teoría no tiene nada que decir sobre la significación —quizás demasiado existencial— de dicha necesidad, puesto que su propio enfoque le oculta ese aspecto dramático del contrato.

Por el contrario, la reflexión literaria destaca ese aspecto y se pregunta por el precio de la reconversión pasional. Lo que yo quiero destacar es que si Benet puede hacer del sacrificio la pieza clave de su reflexión, es en razón de que su pretensión no es teórica (científica), sino literaria (narrativa). Lo que la ciencia toma como dato irrevocable sólo puede aparecer cuestionado cuando la voluntad de conocer cambia de objetivos: ¿qué nos interesan las conductas generales o las conductas particulares de los hombres? Legítimamente, las teorías del contrato social están interesadas en la racionalidad de la conciencia objetiva —lo general que hay en cada individuo—. Legítimamente también, la literatura está interesada en la irracionalidad de la conciencia subjetiva —lo particular irreconciliable con lo general—. Por haber adoptado el punto de

vista de la literatura, Benet puede destacar como elemento primordial de su reflexión los procesos internos de una conciencia que es conducida por una inexorable necesidad desde su estado *natural* a su estado *social*. Pero, al reflexionar sobre la necesidad de ese paso —sobre el sacrificio que conlleva—, la comprensión y valoración que nuestro autor ofrece del contrato es muy diferente de la que podemos encontrar en las obras de los teóricos del mismo. Como veremos, el resultado de su reflexión es que tal forma de construir una sociedad requiere un sacrificio que, por injustificado e inútil, conserva lo esencial de cualquier otra forma de legitimar la sociedad: la sumisión del individuo a un principio abstracto al que no tiene acceso. Por consiguiente, Benet no puede creer que el contrato social sea un artificio más ventajoso que cualquiera de los que sustituye.

III. El contrato social.

Las teorías contractuales nacen con la época moderna y participan de su pretensión general de abolir las teorías teocráticas medievales. Para ello, argumentan que la única fuente de legitimidad política es la voluntad individual; que no hay nada fuera ni por encima de los individuos en materia política; que ellos son los únicos capaces de inventar lo que no está dado en la naturaleza: el artificio de la sociedad. Hacen, pues, a los individuos los depositarios del poder de construir, del poder de conceder poder, del poder de conducir el curso de la historia. Como resultado la sociedad es pensada sólo como un instrumento para garantizar la libre acción individual en la persecución de sus fines; y el contrato es, a su vez, el instrumento para conseguir que esas acciones sean armónicas y consientan el progreso de todos y cada uno de los miembros de la sociedad. Esto es al menos lo que dice la propaganda que las propias teorías del contrato hacen de sí mismas. Benet las califica de ingenuas.

Su ingenuidad consiste en creer que han resuelto la cuestión relativa al poder. Piensan que el poder, al reabsorberse en la sociedad, desaparece como fuerza exterior de sometimiento; parecen pensar que si no se apela a una autoridad divina, la autoridad humana es más aceptable. Pero, ¿hay alguna diferencia entre el poder teocráticamente legitimado y el poder legitimado contractualmente? ¿No permanece inalterable la esencia del poder, el sometimiento del individuo a principios abstractos? Los teóricos contractuales siempre se encuentran con el mismo escollo: ¿por qué cada persona debe someterse a la autoridad estatal? La respuesta suele ser de este tipo: porque cada persona juzga como beneficiosa la organización social en tanto que medio para el fin que ha sido creada. De tal manera que todo depende de *cómo* cada persona valore el fundamento de su obediencia. Los contractualistas suelen dedicar un amplio espacio a mostrar cómo el individuo por sus propios medios racionales —es decir, en tanto que conciencia objetiva— puede llegar a decidir que es bueno reconocer la autoridad del estado. Benet nos presenta, en cambio, el proceso por el cual el individuo se ve obligado a valorar como beneficiosa su obediencia.

Consideremos en la situación contractual. Supongamos que uno descrea de la razón teocrática; más aún, que opinamos que toda Moral (así, con mayúscula) es una superchería. Pues bien, lo que a través del contrato se nos hace ver es que eso carece de importancia; que *si bien los principios de la Moral reposan sobre una falacia, eso no es*

bastante para destruirla y edificar, en sustitución de ella, una fábula del Yo. Puesto que, en realidad, lo importante no es que el individuo acepte la Moral, sino que comprenda que no puede dejar de someterse a un principio de generalidad —sea la razón teocrática o la contractual— que estructure las relaciones individuales. En el momento crítico se nos hace ver algo como esto: *Es cierto, todo nuestro sistema reposa sobre una fábula ¿y qué quieres? ¿abrirle los ojos al ciudadano y demostrarle que la aceptación crasa de la realidad tal cual es no permite la menor esperanza? ¿que si el hombre se atiene a lo que es no puede ni podrá trabajar por un propósito común? ¿quieres eso? ¿te atreves tú a eso?* La conciencia que en este momento adquirimos de que nuestra naturaleza nos arrastra a la perdición —quizás la intuición de que el anhelo de liberarnos nos llevaría a la muerte— nos obliga al reconocimiento; amedrentados firmamos el contrato que nos permitirá la tranquilidad —la comodidad— de lo repetible y previsible. De este modo, la razón política consolida el poder —sea de donde sea que saque su legitimidad—, al crear un tipo de hombre cuya esencia es el temor: «Volvemos siempre a lo mismo; es y será el miedo lo que nos enseña lo que somos y lo que nos impide ver lo que podemos ser». Esta es la naturaleza del sacrificio; lo que sacrificamos por miedo son las propias posibilidades de no ser una naturaleza temerosa, de ser de una manera que no implique el sometimiento.

Benet no solamente muestra la ingenuidad de propósitos de las teorías contractuales, sino que en ello funda una acusación contra la razón política en general. Aunque a través del sometimiento y sacrificio se obtuviese un esquema de cooperación dentro del cual los individuos pacíficamente pudieran perseguir sus intereses, ¿qué finalidad perseguiríamos con ello? Es decir, ¿para qué nos asociamos, si, como suelen repetir las teorías contractuales, no hay un instinto de sociabilidad? Si el principio social es una fábula —por más inevitable que sea—, ¿qué será cualquier finalidad social que inventemos? Y si no hay una finalidad social, ¿está justificado el sacrificio? ¿En donde encontraremos el fundamento que nos permita reconocer como necesarios todos los sufrimientos que el vivir sometidos —nuestra naturaleza temerosa— nos impone?

Como profesional de la filosofía política encuentro algunos errores sustanciales en la interpretación benetiana del contrato. Pero, su reflexión es literaria —no científica— y creo que debe concederle la legitimidad del enfoque que ha escogido. Si lo hacemos así, hallaremos en su obra algunas de las páginas más sugerentes que pueden leerse actualmente sobre el particular. Y ello —quiero subrayarlo finalmente— debemos agradecerlo a la riqueza de consideraciones que el propio enfoque literario permite a la reflexión. Yo no quiero pronunciarme sobre si la literatura ha salido beneficiada del experimento de Benet; lo que sí puedo asegurar es que la reflexión ha alcanzado una dimensión que tenía vedada por el camino de la ciencia normal.

Nota. Puede encontrarse una *reflexión* literaria sobre el contrato social en las novelas de J. Le Carré, particularmente en la serie que tiene como personaje central a G. Smiley; mas esta reflexión se hace respetando el principio literario decimonónico que rechaza J. Benet.

Las opiniones de J. Benet sobre el contrato pueden hallarse en *Una meditación*, Seix-Barral, 1970, pp. 44-7, 192-5, 197, 216-19 y 231. Algunas de las ideas centrales de Benet sobre la literatura pueden encontrarse en el «Prólogo» a W. Faulkner, *Palmeras salvajes*, EDHASA, 1983 y en el artículo «Del pozo» en J. Benet, *Del pozo y del Numa*, La Gaya Ciencia, 1978.

Con Juan García Hortelano.



Fernando Valls

Una pequeña pieza de un gran mosaico sólo cobrará verdadero sentido para quien contemple el mosaico entero, pues, lo inferior puede desconocer a lo superior por inabarcable, de la misma manera que lo superior a lo inferior por intrascendente. Y, con todo, esa pequeña pieza de mosaico, ese libro, fruto de un impulso ciego que nada tiene que ver con palabras como inspiración o mensaje, tenderá a constituirse en inútil réplica de aquel gran libro cuya existencia desconoce». Estas palabras sacadas del final de *Estela del fuego que se aleja* muestran perfectamente el proyecto narrativo de su autor. Un proyecto ambiciosísimo, me atrevería a decir que el más ambicioso de la novelística española de este siglo, el intento de explicar el mundo, de contarlo todo en un libro. Esta metáfora del mundo, de la vida, como un libro en el que se puede leer, la ha documentado perfectamente E.R. Curtius (1). No olvidemos que toda la obra de Luis Goytisolo la podemos entender como una gran metáfora. Goethe, un escritor querido por Luis, había escrito: «Un libro vivo es la naturaleza, difícil de leer, mas no ilegible».

Esta novela es el siguiente paso, la lógica consecuencia de *Antagonía*. Si ésta era una obra sobre la creación, la nueva novela avanza un paso más y plantea la relación entre el creador y su obra, entre el creador y lo creado, entre el sujeto y el objeto que acaba absorbiéndolo. De la misma manera que Aureliano, al final de *Cien años de soledad*, comprende que en los pergaminos de Melquiades estaba escrito su destino, con cien años de anticipación, y que en el momento de acabar de descifrarlos Macondo sería arrasada por «la cólera del huracán bíblico», ese «vuelo de rutina que acaba en aventura espacial» que es *Estela del fuego que se aleja* concluye afirmando que «tu vida es una historia escrita por otro y, cuando las palabras se acaban es el final». Viejo tema con ilustre parentela, que podemos rastrear desde la cultura oriental hasta Cervantes, Unamuno o Borges. Dice, por ejemplo, el escritor argentino: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie».

La novela narra fundamentalmente las inquietudes, las insatisfacciones, de dos personajes A y B. En los seis primeros capítulos conocemos a A, en el sexto éste decide la «realización de un proyecto (...) para perpetuarse con él» (p. 107), cuyo protagonista será B, «alguien que tanto podía ser su antítesis como lo que tal vez hubiera deseado ser en la vida» (p. 113), que se convertirá en la voz narrativa de los capítulos VI-XI.

Pero vayamos por partes. ¿Por qué A o B? Explica el narrador que «el recurso de sustituir un nombre por una letra suele señalar la voluntad de preservar el anonimato de alguien»



“Estela del fuego que se aleja”. Vuelo sin retorno de LUIS GOYTISOLO

que consecuentemente, no sólo existe realmente, sino que es persona conocida o cuando menos allegada» (p. 202). Este problema de identidad ya lo encontramos en el primer capítulo titulado *Adivina quién soy*. Título crucial para el sentido de una novela basada en la insatisfacción de los personajes, en la búsqueda de otro yo que les agrade más (recordemos lo ya dicho respecto a B). Los títulos, además, siempre son significativos y, a veces, enigmáticos en Luis Goytisolo. Recordemos que *Los verdes de mayo hasta el mar* procede de un sueño y el de la novela que ahora nos ocupa se justifica, según el autor, por la belleza del endecasílabo que forma. Aunque creo que no sólo por eso, pues podemos adelantar que los personajes están embarcados en un vuelo sin retorno, en un paulatino proceso de atrofia, de extinción, en una estela de fuego.

El último capítulo titulado de la novela, el sexto, el postrer en que el protagonista es A, comienza reflexionando: «¿Título como nombre que designa, como escisión entre lo que el capítulo es y lo que el capítulo no es? ¿O acaso mera cesura en el continuo del relato, un relato cuyo propio desarrollo terminará por asumir cualquier clase de subdivisión en un tipo de unidad superior, convirtiendo así las palabras que debían singularizar cada capítulo en un distintivo a la larga irrelevante?» (p. 105). Se apela a la decisión del lector, a que opte. En todos los relatos de Luis Goytisolo, sobre todo a partir de *Antagonía*, el lector juega un papel activo, tiene que decidir, que escoger, entrar en el juego de la narración, que no es un juego. Esta lucha de contrarios, de opuestos (B es el negativo de A y lo que éste hubiera querido ser), preside toda la novela y prepara la escaramuza final entre autor y personaje.

Pero, estábamos adivinando quién es A. Pues, un próspero constructor, casado con Victoria, cuyo nombre quizá provenga de la abreviatura de Alex, como le llamaban en la clandestinidad, cuando todavía era estudiante, militante comunista detenido en Carabanchel, después de asistir a un congreso en Praga. Ahora un burgués acomodado que ha olvidado sus veleidades comunistas («nunca se había sentido lo que se dice un comunista. Si había militado era más bien porque sus mejores amigos se habían hecho del partido, por no abandonarlos», p. 32), con afición a viajar en avión o automóvil, a visitar al dentista, a hacer el amor...

El mundo familiar de A y sobre todo su viaje a París y su relación con Marie Claude y Gustavo Sainz, otro insatisfecho, un fotógrafo que quería hacer cine, «hombre tétrico y adusto como el Duque de Alba pintado por Antonio Moro», ocupan el primer capítulo. O sea, españoles en París, la imagen del español en París: izquierdista, hombre cumplidor en la cama («A se encontró haciendo el amor con Marie Claude en la penumbra del dormitorio. Se sentía borracho y su principal problema era el de que la erección lograra mantener la consistencia y duración debidas, de que ella



alcanzase el placer aunque fuese a costa de su propio placer, principio en que había sido educado y al que siempre había procurado atenerse, por mucho que la nueva generación pareciera plantearse las cosas de otra manera», p. 18). Curioso personaje esta Marie Claude que pasa de modelo publicitario a amante de uno de los fotógrafos más cotizados de París, a quien pone a parir, valga la cruda expresión, acusándolo de crueldad mental, y de quien quiere divorciarse, pues, «a la corta o a la larga, también él hubiera acabado plantándola», y que acaba ofreciéndose a A como secretaria o en su defecto como chica de servicio, para volver finalmente, al punto de partida, con el fotógrafo Gustavo Sainz.

Capítulo de triunfadores el segundo. La burguesía catalana en Madrid. La visita a casa de su antiguo e inseparable compañero de colegio Mario Guitart. La aparición de Fernando, gorila de su amigo y antiguo inspector de policía, aviva sus recuerdos de la clandestinidad, su militancia y detención («la policía española, el partido comunista, los servicios secretos españoles, los servicios secretos extranjeros; todos salieron ganando», p. 45). La cursilería de Roser, la esposa de Mario, la hipocresía de éste... Título del capítulo: *Esqueto del Reichstag (detalle)*.

En Cadaqués. «Todos los hombres somos iguales, todas las mujeres son iguales, y viceversa», así comienza el tercer capítulo basado en «el equívoco que encierra todo planteamiento amoroso, la diferencia existente entre el significado que guarda para el hombre y el significado que guarda para la mujer, ambos igualmente defraudados al término de la aventura, ambos sin haber siquiera caído en la cuenta de la naturaleza de ese equívoco: dar por sentado, al decir que dos personas se aman, que una y otra se están refiriendo a lo mismo» (pp. 63-64). Esto, ejemplificado en las relaciones de A con Victoria, su mujer, con Carmela Torres y Natalia. Todo un curso sobre las posibilidades de las relaciones amorosas, sobre el dudoso valor de las palabras amorosas, que acaba con el reconocimiento del fracaso, «cada día —afirma A de su mujer— creía conocerla menos», y del mutuo desconocimiento de hombre y mujer: «Podía hacerles gracia la idea equivocada que los hombres suelen hacerse de las mujeres, pero, de creer sus palabras, el hombre era una especie de ser primitivo capaz de apechugar con la primera mujer que se le pusiera por delante, indiscriminadamente, a tiro hecho, como el perro que levanta la pata sobre la primera piedra que olfatea. Y, al mismo tiempo, les echaba en cara sus torpezas, sus fallos, con frecuencia medio

impotentes o eyaculadores precoces. Más aún: mientras los años tampoco pasan en vano para el organismo del hombre, lo que ellos no saben es que cada vez son más los chicos jóvenes que se sienten atraídos por la mujer madura, en la que adivinan un sabia sensualidad que por lo general no encuentran en las demasiado insustanciales chicas de su edad. ¡Y a ellos sí que les roncan los motores!» (p. 67).

Nada hay más sensible al tiempo que las relaciones familiares y de ellas trata este cuarto capítulo. La historia de su hermano Pisco, ahora en un hospital psiquiátrico, que se dedica al cine, aunque «lo que realmente le sugestionaba era lo que todavía no había alcanzado, lo que acaso estaba fuera de su alcance». La relación Pisco-Ester es una fotocopia, sin que esta vez haya triángulo amoroso con A, de las que vimos entre Gustavo y Marie Claude, con la conversación consiguiente en que ella se sincera y dice que lo va a dejar, mientras A escucha callado. Pero Pisco también es la excusa, con la ayuda de los álbums de fotos familiares, como en *Señas de identidad*, para que aparezcan los recuerdos de infancia (¿no sería A una simplificación de Abecedario, como le llamaban de niño porque «se lo sabía todo»? p. 180), la madre, «huella tanto más profunda cuanto que irrevocable, dada su brusca y temprana desaparición del panorama familiar» (p. 75), el padre, gerente de una empresa constructora en suspensión de pagos..., y las penosas relaciones, a lo que esto le obliga, con el abogado Artigas, empeñado en explicarle su forma de entender la vida, su casa, «clásico piso de la derecha del Ensanche», y los tesoros que ésta encierra. Feroz crítica —constante en toda la narración— contra la burguesía catalana, contra una determinada manera de entender el mundo, que ya vimos también en *Antagonía*. Esta relación amor-odio con su propia clase social, con su ciudad, Barcelona, que «cada vez que volvía encontraba más fea» (p. 23), e incluso barrio, «un barrio que se diría cada vez más menudo y provinciano, más a la medida de lo que la ciudad podía dar de sí» (p. 9).

«Exhiba su billete, abono, pase, o documento análogo antes de que se lo exijan. ¿En qué demonios podía consistir ese documento análogo?» (p. 92). Este recuerdo infantil del tren de Sarriá da título a todo este capítulo quinto que trata de los veraneos infantiles y juveniles en el Puerto de Pollensa, Cالدetas o en la finca de Perelada (lo que en *Antagonía* era Vallflosca, la Noguera o Santa Cecilia: «posiblemente no había lugar en el mundo que A conociera mejor, la casa, los campos, el paisaje, escenario habitual tanto de sus sueños como de sus primeros recuerdos», p. 100).

El comienzo de este capítulo se esclarece al cotejarlo con el siguiente. Si en uno ir al dentista es como «encontrarse embarcado en uno de esos vuelos intercontinentales», «de hecho los factores ambientales no podían ser más similares: el confortable sillón en posición casi horizontal, la mejilla totalmente anestesiada y los ojos cerrados bajo el foco de luz, el adormecedor zumbido de la fresa, la agradable presión de la teta de la enfermera contra el brazo, mientras el pensamiento se libera, la rutina cotidiana absorbida a la vez que la saliva por aquel succionador que ocasionalmente realiza una sabia incursión en la base de la lengua, un pensamiento que es casi un recuerdo, un recuerdo que es casi un deseo, un deseo que es ya un destino final, descansar al sol, los ojos entrecerrados, en una tranquila playa del Pacífico sur, Tahiti, para ser exactos» (p. 89). En el otro, «era realmente como estar confortablemente instalado en el sillón del dentista, al calor de los focos, con la mandíbula adormecida y el oído arrullado por el zumbido de la fresa y el ruido del succionador de saliva que tan fácilmente podía dar lugar a una perezosa pero difícilmente disimulable erección» (p. 105-106).

El adormecimiento que logra cuando vuela o cuando ocupa el sillón del dentista lo lleva a la reflexión que acabará provocando un cambio de vida, una toma de conciencia, en «la serena lucidez propia de la perspectiva cenital, a nueve mil metros de altura, frente a cualquier otra clase de perspectiva, siempre más engañosa» (p. 107). A decide que es «hora de relegar las notas a un segundo plano, de dejarse de experimentos y trabajos preparatorios, y entrar de lleno en la *realización de un proyecto* que acaso jamás iba a terminar y que, no obstante, quisiera terminar para perpetuarse con él de modo semejante a como podría perpetuarse a través de un hijo clónico [...] Es decir: contribuir a un *proceso de creación permanente* susceptible no ya de justificar la vida de todos y cada uno de esos autores sucesivos, sino, asimismo, asumirlo a todos en uno sólo, a imagen y semejanza del *autor por antonomasia*» (p. 107, el subrayado es nuestro: FV). Este es el proyecto que se cumplirá a lo largo de la novela donde los autores sucesivos serán, B, V y donde empieza la respiración.

Así como se adormece en su asiento, así su visión global de la obra en proyecto, que incluye la historia y su narrador. Proyecto que cristalizó tras un encuentro con un antiguo profesor de lengua española, un pobre hombre, un don nadie. Encuentro similar al que tuvo posteriormente en el aeropuerto con un hombre derrotado al que no reconoció, mientras un parálitico con boina negra y gafas oscuras —futuro de A que volverá a aparecer fugazmente en un par de ocasiones— está a punto de atropellarlo.

Probablemente de ese primer encuentro surgió también el protagonista B, que se convierte en la voz narradora de los siguientes capítulos. Pero, ¿quién es B? Ya lo dijimos, B es la antítesis de A o lo que éste hubiera deseado



ser. Un individuo que tras dedicar casi veinte años al estudio de la ignominia en el mundo, «dedicación que estaba en la raíz de mi hábito de rehuir en lo posible el contacto con la gente» (p. 119), se aparta de éste por sentirse ajeno, por sentir que la vida se le escurre entre los dedos, por sentirse *acogotado*, instalándose en un pueblo de la costa con su perra Noisy, dándose cuenta —igual que antes hizo A— de que necesita imprimir un cambio de rumbo en su vida.

Ya hemos visto que B es una creación de A y por tanto comparte mucho con él: pasadas actividades políticas clandestinas, el primer amor, un hermano demente... y un (N)uevo (P)royecto: el N.P., que supone —y aquí el círculo se cierra— un cambio de vida, sobre todo, respecto al trato con la gente. B resuelve acabar con la *hipócrita cortesía*, pues sus problemas derivan de su *excesiva amabilidad*, y toma como modelo al *perrito de las praderas*. Convierte sus días en una sucesión de *hábitos* que le sirven de *burbuja protectora*, en una *especie de liturgia* que lo aísla de los demás. Aunque esto no deja de tener sus inconvenientes, ya que esta repetición de movimientos, estos hábitos, hacen que los demás lo puedan tener controlado, así sus paseos a lo largo de la costa incluyen siempre un sorteo constante de obstáculos, una toma constante de precauciones: en dirección sur siempre está el pelmazo de Rius, hacia el norte hay que

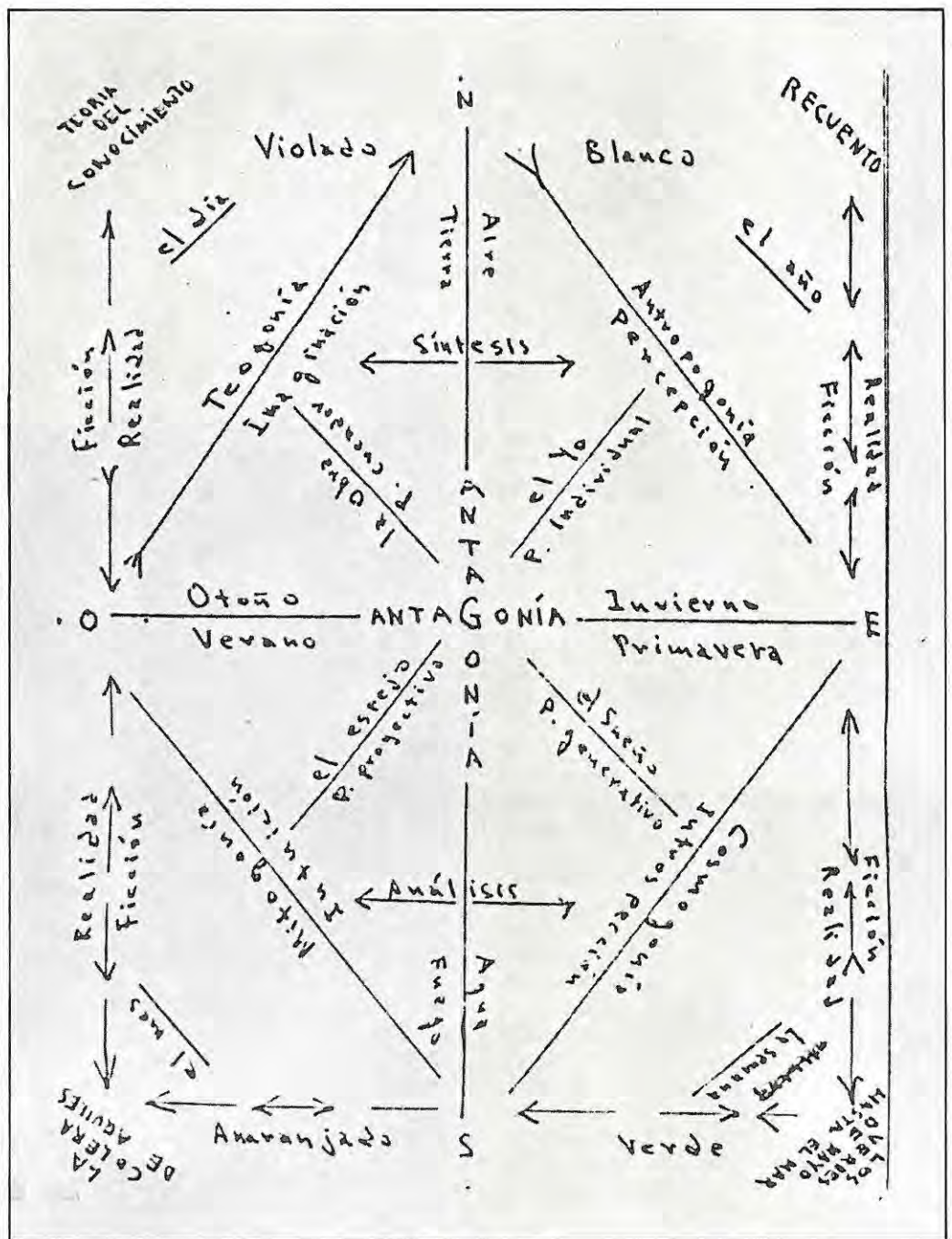
rehuir a Puig, al Jaumet de casa Amparo, al Giró, al cabo Miranda o al bobo de Mario el de Correos. Por no citar el bar de Ferrán, el mejor situado del pueblo, que siempre espera de B —como intelectual de relieve— alguna frase ingeniosa o brillante. Aunque el espectáculo mayor del establecimiento, lo que quizá justifica en el fondo su existencia, se produce con la transmisión de los partidos de fútbol: «los viejos son arrinconados por un público de jóvenes que siguen el encuentro como el desarrollo de un coito del que cada uno se siente protagonista: contraataque bien ligado, penetración profunda y ¡gol! ¡gol! ¡gol!, un gol como un orgasmo que hay que repetir cuantas veces sea posible» (p. 131). Y no hay que olvidar la playa... El triunfo de B consiste en ser una persona conocida en todo el pueblo y a la vez anónima, en estar y no estar, en que la gente lo vea sólo cuando él lo desea, para esto no hay nada como la «famosa capa de los cuentos de hadas» que le hace invisible a voluntad.

Temas que surgen a borbotones, yendo y viniendo, afirmando y negándose, por «un peculiar proceso de asociación de ideas», lo que el protagonista llama «las cuentas negras de la lechera. Una idea trae otra, y ambas engendran una tercera que, combinada con las anteriores, da lugar a otras que a su vez se combinan entre sí, originando una proliferación de ideas negras que se propagan en progresión

61 OLVIDOS

La noche de la fiesta de Las afueras.

B expone a Suil Yotgoilos (anagrama de



Nuevo manuscrito con el que V pretendía

«Tu vida es una historia escrita por otro y, cuando las palabras se acaban, es el final».

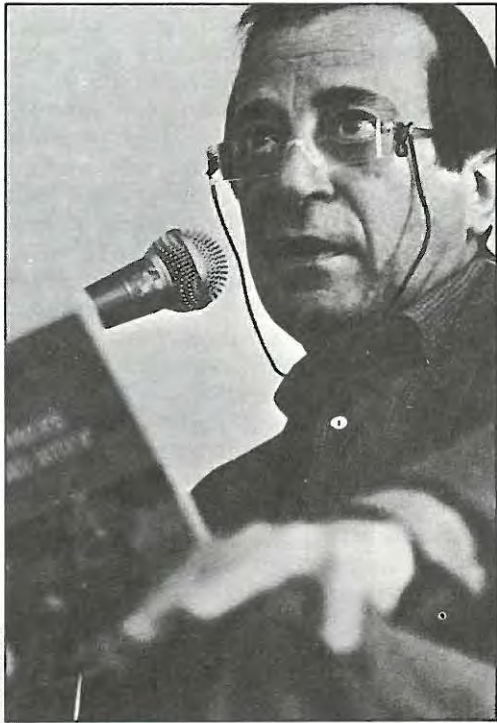
1. *Literatura europea y Edad Media Latina*, F.C.E. Méjico, 1976, pp. 423-489. Vid. También Andrés Sánchez Robayna, «Góngora y el texto del mundo», *Tres estudios sobre Góngora*, Llibres del Mall, Barcelona, 1983, pp. 35-57 y Jaime Siles, «El libro como metáfora del mundo», *El libro español*, núm. 324, VI/1985.



Una tarde con JOSE AGUSTIN GOYTISOLO



Eduardo Galdó



Eduardo Galdó



Eduardo Galdó



Eduardo Galdó

Jordi Villaronga

Hace tiempo adopté la costumbre de, una vez haber dejado a José Agustín, llegar a mi casa raudamente para anotar todo aquello sobre lo que habíamos hablado. A uno le encantaría llevar permanentemente conectado un aparato grabador cuando está con él en su casa, entre trago y trago de agua (mientras lee, relee, corrige, añade, compone, consulta y estudia con minuciosidad cada uno de los volúmenes por aparecer de la colección bilingüe que dirige en la editorial Llibres del Mall: Puedes estar seguro de que en este libro no hay ni un fallo, y no lo hay) o tomando unos quesos con vino blanco en el bar de abajo; pero a José Agustín no le gusta demasiado que le anden grabando: Tienes muchas más posibilidades de equivocarte así, y no se deja, o se deja con reparos. Hoy he conectado el grabador toda la tarde, pero al aparato, por generosa cortesía con el anfitrión, no le ha dado la gana de registrar ni una puñetera frase. Tú apunta, luego te acuerdas de todo, es mejor.

Personalmente no conozco mejor conver-

→



Granada, diciembre de 1956. J.A.G. da por terminada (y ganada) una partida de ajedrez con Jordi Villaronga (con J.A.G., en la foto de la derecha).



1. Barcelona, 1933/34 con su hermana Marta.
2. Final del Campeonato de Cataluña de aficionados, 1946. (Bonanova, jugando en el campo del R.C.D. Español de Barcelona).
3. Barcelona 1965, mitin con estudiantes.
4. Moscú 1970, con Evtuchenko.
5. Barcelona, 1985.

sador que este hombre. Enlaza un tema con otro, cada palabra le sugiere un nuevo horizonte, fotografía imágenes que recuerda en ese instante; empieza con el Lobito Bueno y el anarquista Pirata Honrado, sigue con Julia, El Retorno, Aranguren, Final de un adiós; viaja a Perú y se mete en sus cárceles (el Lurigancho, el Frantón), acomete el tema del referéndum, sorprendente surge Angola, el MPLA, la bomba de cobalto, entristece con Martín Santos, pasea por Madrid, va de una tertulia a otra, se desahoga en el cine Barceló para abalanzarse después sobre la derecha y la izquierda; recuerda amigos, Costafreda, Ferrater, Vinyoli; recorre y hacer recorrer al que está con él un lucidísimo itinerario lleno de sugerencias, aclara conceptos. Lanza ideas, catapultas nuevas sensaciones y, poco a poco, del mismo modo que ha ido, vuelve pausadamente al origen de la conversación: Fraga, Felipe, Perón, el populismo, Norteamérica, Rossana, la anchoveta de El Callao, Lima y la huida apresurada, Agostinho Neto, el marxismo, la elegía, Palabras para Julia que escribí cuando ella tenía ocho años y fue entonces cuando dije aquello de que el mundo debía ser al revés, Paco Ibáñez, la Bruja Hermosa y el Príncipe Malo.

A continuación encontraréis lo que podría ser una conversación con José Agustín Goytisolo en una tarde barcelonesa. A partir de aquí sólo habla él, ya que no he considerado necesario reseñar las pocas preguntas que le dirijo, pues son ampliamente deducibles a través del contexto de sus respuestas, ganando, de esta forma, un espacio que ocupará quien lo debe de ocupar.

(Razón del idioma empleado. Método para la difusión y exportación de la literatura catalana. La Marca hispánica).

Mi familia, por vía paterna, es vasco-cubana de origen, pero mis hermanos y yo nacimos en Cataluña. En mi casa el idioma empleado usualmente era el castellano, y en castellano escribimos los tres hermanos. Lo que ocurre es que yo me interesé luego, por mi cuenta, en aprender catalán cuando este idioma estaba prohibido por la dictadura, y pronto empecé a traducir a poetas y prosistas catalanes al castellano, idioma en el que pienso y en el que me sé expresar sin traducirme. Me gusta mucho la literatura catalana, y con mis versiones bilingües en la colección *Marca hispánica* pienso que ayudo a su difusión.

La mejor manera de dar a conocer la literatura catalana es proporcionando a los estudiantes de otras nacionalidades del Estado español y a los hispanistas de todo el mundo ediciones bilingües, tal como lo hicieron los portugueses y los brasileños en su día. Ésa es la intención de esta colección de poesía y si escogi tal nombre para ella es porque éste me parece muy próximo a ambas lenguas. Poca gente sabe, o no se acuerda ya, que la *Marca hispánica* es establecida por Carlomagno en el siglo VIII en Gerona. Por lo tanto, es Cataluña, precisamente, la que vuelve a emplear el nombre de Hispania, pues ya Cneo Escipión, el año 218 a.d.C., al desembarcar en Ampu-

rias y dominar luego toda la franja del litoral, hasta Valencia, llamó a ese territorio Hispania, cuya capital fue Tarraco. Años después, ulteriormente, el resto de la Península fue la Hispania Ulterior cuya capital, fue Mérida (Emerita Augusta), que posteriormente se segregó en dos: la emeritense y la bética.

(Acerca de los niños y los cuentos).

Yo no tenía intención alguna de escribir los cuatro cuentos. Un día Juan Ballesta, el ilustrador de los libros, me dijo: Fíjate qué cuatro personajes tienes ahí para cuatro historias. Yo le respondí que no había escrito nada sobre ellos, que simplemente los utilicé para decir que el mundo debiera de ser al revés. Ballesta insistió: Pues cuenta quienes son el *Lobito Bueno*, el *Príncipe Malo*, la *Bruja Hermosa* y el *Pirata Honrado*. Y puesto que ya tenía más o menos una idea de cada cual, pues Julia solía preguntarme por ellos, me puse a inventar sus historias, y así surgieron, poco a poco, los cuentos.

Los niños siempre preguntan con tino, preguntan cosas que sospechan o conocen, pero quieren saber si se lo confirmas o por sí, al contrario, les engañas. Y esto lo notan enseguida. Por ejemplo, no hay que cambiar el tono de voz al hablar con un niño, ni abusar de los diminutivos, pues cuando ellos constatan que normalmente no te diriges así a otras personas, piensan que cuando estás con ellos les estás tomando el pelo. El niño sabe inmediatamente que existe un mundo que le está vedado: el mundo de los mayores, y le duele no poder penetrar en ese mundo al que se acerca una y otra vez para averiguar cosas, y en el que no solamente no averigua nada sino que, además, es engañado.

(Hablamos de Serrat, de su "niño deja ya de joder con la pelota", de Paco Ibáñez; de cuando el padre, el maestro, los amigos, "la muchacha que amó", le decían: "no sirves para nada").

No servir para nada es servir para todo, pues lo contrario de no servir para nada es servir para notario, por ejemplo. Quiero decir que uno es mucho más libre no sirviendo para nada que estando desde pequeño predestinado para ser algo o con la obcecada obsesión de deber serlo.

Le dediqué *Palabras para Julia* a Paco Ibáñez que musicó algunos poemas, entre ellos el cuento *Érase una vez un Lobito Bueno*, pero conste que yo nunca he escrito un poema para una canción, entre otras cosas porque no sé hacerlo. Paco estuvo hace ya mucho tiempo en Barcelona. Ahora ha construido una carpa portátil en cuyo interior cabrán unas mil quinientas personas o así. Su intención viene a ser la misma que la de Federico García Lorca con *La Barraca*: ir de pueblo en pueblo presentando y cantando canciones, también canciones y poemas de gente del lugar en cuestión, haciendo que cada cual cante o recite sus obras.

(A través de los niños, los cuentos, los primeros jardines, el río y la hora del pan con chocolate, aparece el tema de su infancia y con

él, la madre y la elegía).

En las elegías no canto sólo a la muerte, como pueda pensarse. Yo, como algunos poetas, canto a la vida aunque sea por puro contraste con la nada. Los materialistas no distinguimos entre hombre y mundo. *El Retorno* está escrito en un tono resignado y cabreado a la vez, pero lo importante es que recreo la nada a la persona desaparecida, la hago un poco inmortal, alargando su recuerdo para que viva en el de los otros; en todos aquellos que nunca la conocieron, y hasta intento fotografiarla.

En *Final de un adiós* escribí un poema que lo resume todo (*José Agustín encuentra El campo de arriba y lo lee*). Probablemente yo haya mitificado mi niñez. Mi madre fue para mí, como dice Jaime Gil, un reino afortunado; un paraíso donde, sin ella, no me era posible ser absolutamente nada. Ese poema es la explicación de todos los cuentos; es el inicio de lo que pudo ser. Ésta era para mí la libertad, una libertad que me fue violentamente arrebatada.

(Sobre la crueldad de algunos cuentos y refranes populares).

En mis cuentos tuvo una importancia decisiva mi madre. Ella me contaba los cuentos al revés. Odio aquellos cuentos infantiles que fabulan, que idealizan y presentan al niño una situación que, por muy paradisiaca que sea, él no entiende.

Además, estos suelen ser cuentos muy crueles, cuentos casi de terror. Quiero decir que al niño se le educa sobre la maldad de los mayores. Cuentos como *Blancanieves*, *Los Tres Cerditos*, y tantos otros, son cuentos bárbaros y alevosos; revestidos de azúcar.

Me ocurre algo parecido al leer el refranero castellano. Siento cierto malestar al recordar algunos de esos refranes: «Fíate de la Virgen y no corras»; figúrate, si además eres creyente, la que te espera. Y eso de ser «un muerto de hambre», un miserable. Otros arrastran amenazas como «Arrieros somos y en el camino nos encontraremos». Casi en todos hay un fondo de maldad y desconfianza tremenda: «Quien da pan a perro ajeno, pierde pan y pierde perro»... Ya ve, por darle pan a un perro, ni pan, ni perro; un perro que no era mío y que yo no deseaba tener, sino aplacar su hambre.

De todos modos existe una buena literatura infantil, sería el caso, entre otros, de Ana María Matute, de Carmen Martín Gaité o de Gloria Fuertes, por ejemplo.

El contenido de muchos cuentos es generalmente un desastre. El niño es tratado como un subnormal o como un hombre pequeñito y tonto; y los niños no son ni una cosa ni la otra. Ni hace falta que se les explique aquello que ya saben de sobra, ni se ha de tratar a los personajes infantiles como hombrecillos idiotas.

No hay nada más molesto que el moralismo, sea del signo que sea, en las historias. Se ha de explicar la fantástica realidad. Se le ha de contar al niño que el lobo se vuelve malvado porque siempre andan puteándole. Eso se le ha de explicar, dejándole una historia abier-

ta, porque él siempre sabe terminar las historias. Por eso la *Bruja Hermosa* desaparece al final de la narración. El niño termina la historia como él se imagina, es decir, de la mejor manera. En el cuento sólo se narra que la bruja se va porque es tan bella, tan buena y tan simpática que no la dejan vivir en paz en su pueblo.

No se ha de fomentar en el niño el ser, por ejemplo, un pequeño principito subido en una estrella, como el de Saint Exupéry; eso es fomentarle un idealismo ñoño; es presentar un lugar, un espacio y una acción en los que él no se va a encontrar nunca. No se puede pasar de la crueldad a la idealización, ni caer en los tópicos. Dijo Mallarmé que el primer hombre que comparó los labios de una mujer con una rosa era un poeta; el segundo, un imbécil.

Una escoba es más caballo que un caballo de cartón, pero no se puede pasar del caballo de cartón a la guerra de las galaxias. El niño deja arrinconados rápidamente esos juguetes, y en cambio no lo hace con una escoba: se monta en ella, corre, imagina galopes, vuelos; una escoba en manos del niño puede convertirse en cualquier cosa. Habría que recuperar juegos más creativos, como éste o la taba o las adivinanzas, por ejemplo.

(Las escuelas alternativas. Fuga sobre el sistema).

Las escuelas alternativas tienden a potenciar la creatividad del niño, pero son elitistas. No sé de ninguna en el extrarradio... además todas ellas son privadas.

Conozco los planteamientos de Summerhill, Piaget, Freire... Ivan Ilich, el autor de *La Escuela ha muerto*, estuvo un mes en Barcelona. Durante ese tiempo hablamos, en ocasiones, sobre este particular, y ambos veíamos el colegio como un cuartel, como una cárcel.

La escuela más bonita que jamás he visto se encuentra, no sé si todavía, en Mozambique. Se compone de un recinto al aire libre cercado de cañas que así habían dispuesto para que no entraran las gallinas de una cooperativa lindante; de unos troncos sobre los que se sentaban los alumnos, una pizarra y nada más. Era una escuela sin puertas, sin techo, sin ventanas, sin paredes; ahí no había nada más que ganas de enseñar y aprender. Espero que todavía sea igual.

Los que manejan el sistema capitalista se adaptan a todo. Si los matrimonios se divorcian, mejor, porque así se venden dos pisos, dos lavadoras, dos de todo. La familia ha pasado de ser una unidad de trabajo a ser una unidad de consumo.

(A propósito de las cárceles, un amigo peruano le dice a José Agustín que ha sido reabierta la cárcel de El Frontón para trasladar a los senderistas residentes en la cárcel de Lurigancho en Lima, después de enfrentarse con el ejército, lo que dio un saldo de ciento treinta muertos).

Recuerdo que cuando yo fui a ver *El Frontón* acompañado de un hombre muy acholado (le pregunto si acholado quiere decir



1



2

1. Barcelona 1960, con Salvatore Quasimodo.
2. Con Nicanor Parra. Chile, 1972.
3. Roma, 1964, con Rafael Alberti.
4. Roma 1967, con P.P. Pasolini.



3



4

1



2



66
OLVIDOS
SODIATO



3

4



5



1. En Cienfuegos, 1969 con el negro Juan Goytisolo, descendiente de uno de los esclavos que liberó su bisabuelo Agustín Goytisolo y Sizarzaburu. Este Juan Goytisolo era, entonces, el Jefe del Comité de Defensa de la Revolución.
2. Hans Magnus Enzensberger, Cuba 1969, en el Batey del Lequeitio.
3. Angela, con maestros cubanos, 1978.
4. En el Sáhara, José Agustín Goytisolo con el Frente Polisario, 1980.
5. Nicaragua, 1981.

aindiado, y José Agustín matiza: mejor sería decir un *aindiaindiado*) me la presentó como un oprobio, pues en aquella isla-prisión metían a los presos políticos. Hoy meten allí a los senderistas.

Los pescadores de El Callao, de la anchoveta, hablaban con tono legendario de alguien que una vez pudo escapar a nado de la cárcel y llegar hasta la playa: unos cinco o siete kilómetros de mar embravecido.

Sendero Luminoso posee mucha fuerza en Perú. En la cárcel de Lurigancho no dejaban entrar a ningún guardia a su pabellón, y, en el mismo interior, practicaban entrenamiento guerrillero, tanto armado como psicológico. Ha de ser un grupo muy fuerte y organizado para dejar Lima a oscuras mientras que en el cerro San Cosme se enciende una enorme hoguera en forma de hoz y martillo; y es que Sendero es popular entre los pobres. Es falsa esa etiquetación de su ideología; no son propiamente maoístas. Explican al campesinado algo que ellos entienden inmediatamente; cosas como que no les alcanza para comer, ni para vivir bajo un techo decente.

No quiero ni pensar en lo que ocurriría en el Perú si hubiera un golpe de estado militar, aquello se convertiría en una verdadera carnicería. No sería como en otras partes; lo de Chile, a su lado, parecería un juego de niños.

Merecen desprecio los políticos norteamericanos que hacen y deshacen en Asia, África, y en Centro y Suramérica lo que les viene en gana. Utilizaron a Marcos y a Duvalier hasta que dejaron de necesitarlos. A Pinochet todavía no le ha llegado la hora, pero tiene los días contados. Estos dictadores no son más que peleles. No hubieran sido nunca nada sin el apoyo continuo de Norteamérica. Recuerda que Somoza fue un lugarteniente de Sandino, al que asesinó pagado por la Cía, o que Batista pasó de sargento a general en un momento.

Es un error considerar a Suramérica como un tercer mundo; ese error lo pagarán algún día muy caro los yanquis.

A mucha gente de Estados Unidos no les importa el mundo que dejarán a sus hijos, todo lo más les ponen un dinero en Suiza, o les regalan un caballo, pero les importa un pito el mundo que ellos recibirán.

(Viajes y amigos latinoamericanos. La tenacidad del escritor).

Conoci a Cisneros, a César Calvo y a Javier Herauld en La Habana; este último fue muerto por el ejército peruano.

La última vez que fui a Perú en el año 78-79, vía Ecuador, se produjo en Guayaquil una matanza en un Ingenio Azucarero llamado Aztra. Había una huelga, los obreros se metieron en la sala de máquinas y vino el ejército a desalojarlos, entonces se produjo la masacre. Cisneros y yo dijimos en público que aquello era una ignominia, y nos obligaron a partir apresuradamente de Ecuador, luego fuimos a Lima. En aquel viaje venía Julia conmigo.

...En Perú todo es extremado: La gente mejor es mejor que la de aquí, pero la peor es

también peor que la de aquí...

Yo viajé bastante, y sigo haciéndolo. Ocurría que cuando iba a ciertos países ya conocía a sus novelistas y poetas; digo conocía por haberlos leído, luego conocería a muchos de ellos personalmente. Antes de llegar a Suramérica, ya había leído a Borges, Cortázar, Onetti, Neruda, Nicanor Parra, Nicolás Guillén, y otros muchos, pero también había leído a gente de mi edad: a Cisneros, César Calvo, Pablo Armando Fernández, Cardenal... y una vez allí descubrí a otros, en su tierra, pues en Europa no se conocían aún sus obras.

Yo no me he sentido extranjero en ningún país latinoamericano; en alguna casa sí, pero no en casa de mis amigos que, claro está que me han influenciado, pero más con sus conversaciones que con su obra escrita.

Lo que creo que influye más en un escritor es su tenacidad, sus ganas de singularizarse, de no parecerse a otro. Escribir es un trabajo duro, apasionante, no exento de placer e incluso de orgullo o vanidad.

(Sobre la generación poética del cincuenta).

Sin entrar en la cuestión orteguiana del concepto de *generaciones*, con sus saltos de quince en quince años, es lógico que, por la edad y por las circunstancias históricas comunes, a mis compañeros y a mí se nos pueda llamar *generación poética*. Pero lo cierto es que somos, y éramos, un grupo de amigos que devorábamos libros, nos los prestábamos, los comentábamos... Ninguno de nosotros sabía entonces que el otro escribía. Yo soy adicto, casi drogadicto a la lectura. Hablábamos de la Biblia, de los clásicos griegos y latinos, de Borges; pasando por Rousseau, Marx, Gramsci; qué se yo, la lista sería interminable.

Conoci y traté en Barcelona, en los años cuarenta y a principio de los cincuenta a Carlos Barral, a Jaime Gil de Biedma, a Alfonso Costafreda y al crítico José María Castellet, mucho antes de que ninguno de nosotros publicara un libro, poema o artículo. Cuando llegué a Madrid para cursar la carrera de Derecho, en el 47-48, conocí a José Ángel Valente, a José Manuel Caballero Bonald, a Claudio Rodríguez, a Ángel González, así sucesivamente. Luego, los viajes de los catalanes a Madrid y del grupo madrileño a Barcelona, acabaron por unir a los componentes de ambos colectivos en un grupo de amigos. Y eso es lo que seguimos siendo hoy, cada cual con su voz y con su estilo.

No veo demasiadas semejanzas formales entre nosotros. Todos rompimos con las formas llamadas clásicas, como el soneto, los tercetos encadenados, los rimados en consonantes y otras más. Cada quien aprendió a romper estas formas y expresarse, según el tema, a su manera, buscando una voz propia, reconocible: unos más recargada, más barroca, como José Manuel Caballero Bonald, otros más dura y directa, como Ángel González, otros más escueta, desnuda o conceptual, como Valente; otros con voz irónica o elegíaca, como es mi caso.

En cuanto a la temática, versaba sobre

→

ciertas circunstancias de la época que no estaban expresamente reflejadas en otros escritores de valía, como Blas de Otero o Gabriel Celaya. Hay un tema algo difuso, pero presente en la mayoría de los poetas del 50: nuestra poesía es urbana, ciudadana y civil; aparecen calles, bares, plazas, cuartos de hotel, habitaciones... salvo en el caso de Claudio Rodríguez, en donde aparece siempre el tema rural: campos, paisajes, pueblos.

Sigo tratando a todos mis amigos. Nos vemos, obviamente, en Madrid y Barcelona, pero también me los encuentro en congresos o en encuentros de escritores. Recuerdo los últimos: Madrid, Las Palmas, Tenerife, también Granada, claro... Otras veces coincidimos en el extranjero: Caracas, México, La Habana... Todos seguimos siendo amigos, aunque alguno, como Valente, sea de más difícil acceso, pues vive desde hace años fuera de España. Yo le quiero y admiro mucho.

(Un encuentro con Rossana Rossanda).

Nosotros (se refiere a los amigos de Barcelona) nos reuníamos en algunas ocasiones en el Liceo Francés, pues era un lugar donde no entraba la policía, y eso nos permitía hablar cómodamente, sin sobresaltos. Un día citamos allí a Rossana Rossanda, responsable de cultura del PCI y miembro de su Comité Central. Rossana era una bellísima mujer de la aristocracia italiana; lo es todavía, vital, inteligentísima, que vino a España para conocer la realidad socio-política de cerca. Cuando llegó al Liceo Francés se encontró con un poeta, Pierre Emmanuel, recitando con mucha floritura y esas cosas, y se extrañó mucho de que la hubiéramos citado allí. La acompañamos por toda Cataluña, pero ni durante su estancia en Barcelona, ni en sus continuos desplazamientos, pudo nunca conocer a ningún miembro directivo del PSUC. En su libro *Un viaje inútil*, comenta que Sacristán se convirtió para ella en un mito; todo el mundo le hablaba de él, pero nunca pudo ni siquiera verlo.

(Madrid. Martín Santos y Amat).

En Madrid existían dos importantes tertulias políticas: La socialista, en Atocha y la comunista en el café Pelayo. Yo iba de una a la otra, pues me había declarado compañero de viaje de ambos partidos.

En Atocha conocí a Martín Santos y a Amat, que fueron luego los responsables del PSOE en San Sebastián y en Vitoria. Amat se suicidó echándose al mar cuando volvía a Barcelona desde Mallorca. Martín Santos murió en un accidente de automóvil. En fin, no me gusta hablar de esas cosas.

Acostumbraba a no perderme ninguna conferencia. En el 49, Ortega dio unas charlas en el cine Barceló a las que asistí. Las entradas más baratas costaban cincuenta pesetas, mucho dinero para entonces. Esas conferencias fueron un chasco, Martín Santos lo explica en *Tiempo de Silencio*, cuya escena ha pasado ahora, y fielmente —soy testigo porque estuve allí— al cine.

(Agostinho Neto).

Fue en Lisboa donde conocí a Neto, el fundador del MPLA. Acababa de salir de la prisión lisboeta de Caixas, luego pasó a España clandestinamente y de ahí fue a Francia. Quería entrar en su país a cualquier precio. Al cabo de un tiempo me enteré por la prensa de las actividades que el MPLA estaba ejerciendo en Angola. Después de una larga lucha, el gobierno portugués decidió conceder la independencia a Angola y se comprometió a reconocer a la primera de las tres facciones que llegase a Luanda. Agostinho Neto dividió su ejército en tres grupos: uno de ellos fue a detener a Holden Roberto, del FLNA, grupo que estaba apoyado por Zaire, con Estados Unidos detrás, y que pretendía entrar por el norte; otro grupo se encaminó a detener a Jonas Sarimbi en el sur, apoyado por Sudáfrica, que a su vez contaba también con el respaldo del gobierno norteamericano; mientras él, con un ejército compuesto por viejos, mujeres y niños entraba en Luanda, proclamando la República Popular de Angola. Eso sucedía en el año 1975. Entonces acudí a su toma de posesión como Presidente de la nación. Recuerdo que me quedé perplejo al llegar al Palacio Presidencial. Allí podía entrar quien quisiera, pues no estaba vigilado, y, por lo tanto, podía sufrir cualquier atentado.

A principios del 79, recibí una carta de Neto, que me invitaba, a mí y a mi familia, a pasar una temporada en Luanda, y luego, con total frialdad e indiferencia, me pedía que le



67 OLVIDOS



1. Barcelona, 1983, con Julia Goytisolo, su hija.
2. Julia Gay, madre de los hermanos Goytisolo.



trajera el libro de sus poemas que la editorial Laia iba a publicarle y que yo había traducido: *La lucha continúa*, título extraído de su frase: «A vitoria è certa, a luta continúa», porque le gustaría verlo publicado antes de morir. Cuando llegué a Angola no me encontré con aquel hombre alto y delgado que yo recordaba, sino con una persona deformada

por tanta sesión de bomba de cobalto. Murió poco después, en Moscú, de un cáncer de páncreas.

Agostinho Neto no era un gran poeta, sí un buen poeta que se convirtió en el portavoz de una causa justa.

(*El Rey Mendigo*).

El hombre, todo hombre, es un rey men-

digo, y así se va a titular mi próximo libro de poemas, en el que estoy trabajando desde hace mucho tiempo. La expresión *rey mendigo* me da vueltas por la cabeza desde hace años, e incluso aparece ya en un par de poemas anteriores. La idea me la dió un tuareg.

El territorio tuareg iba desde la actual Mauritania y desde el Sáhara, hasta el Sudán antes llamado anglo-egipcio. Este imperio, fuertemente unido, poseía siete reinos, y por tanto siete reyes. Hace muchos años, estos hombres conocieron, y querían, a le Père Foucauld, que fue el que fundó la orden de los *padrecitos blancos*, los misioneros del desierto. Foucauld, que conocía perfectamente la formación y el funcionamiento del sistema de gobierno tuareg, su idioma, e incluso su escritura, (un sistema que se basa en la combinación de tres signos: un punto, una raya y un círculo), en conversaciones distendidas con militares franceses, habló sobre estos temas, y eso más tarde propició que Francia dividiera el imperio tuareg. Entonces los tuaregs, enterados del asunto, se vieron obligados a fusilar a su amigo. Después de ejecutarlo le levantaron un monumento en Tamanrasset. Cuando te lo muestran dicen: «Aquí está nuestro amigo, el gran traidor».

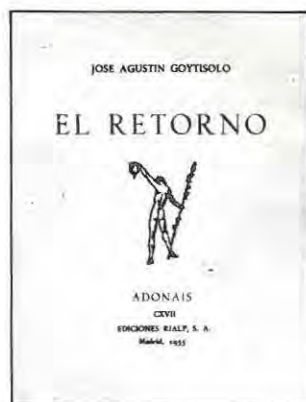
Volviendo al principio, un día, en una conversación con un jefe tuareg, le dije que no podía quejarse del gobierno argelino pues vivía muy bien; tenía varios jeeps, aparatos de aire acondicionado, dinero; en fin, que vivía como un rey; y él me contestó que sí, como un rey, pero como un *rey mendigo*. Había perdido su libertad.

Mi próximo libro trata de un mundo complejo y múltiple; es de muy trabajosa confección.

Una vez finalizada la entrevista, ya hacia la puerta, José Agustín recupera uno de sus temas favoritos: la literatura catalana. Me regala un ejemplar de la edición bilingüe de *Las elegías de Bierville*, de Carles Riba).

Carner fue el más grande poeta catalán de este siglo, su lectura fue decisiva para Vinyoli, con el que me unió una gran amistad. En 1968 yo lo incluí en una Antología de la Poesía Catalana. En esa antología figuraban dos poetas que entonces no eran todavía muy notorios: él y Gabriel Ferrater. Vinyoli conocía a la perfección los clásicos griegos y latinos, y no sólo directamente sino a través de la colección catalana *Bernat Metge*, y más aún por la madre de ésta, la colección *Les belles lettres* de la francesa *Association Guillaume Budé*, y sobre todo, por la abuela alemana de ambas, la *Bernhard Tauchnitz*, que él conocía y manejaba normalmente. Además, otra de sus fuentes era la poesía castellana de todos los tiempos, que dominaba como pocos entre los escritores catalanes —excepción hecha de Salvador Espriu— y a la que alude en sus poemas, incluso incorporando en ellos frases y aún versos de poetas como Juan de la Cruz, Quevedo...

(Sentarse. Esperar a que a uno le echen)■



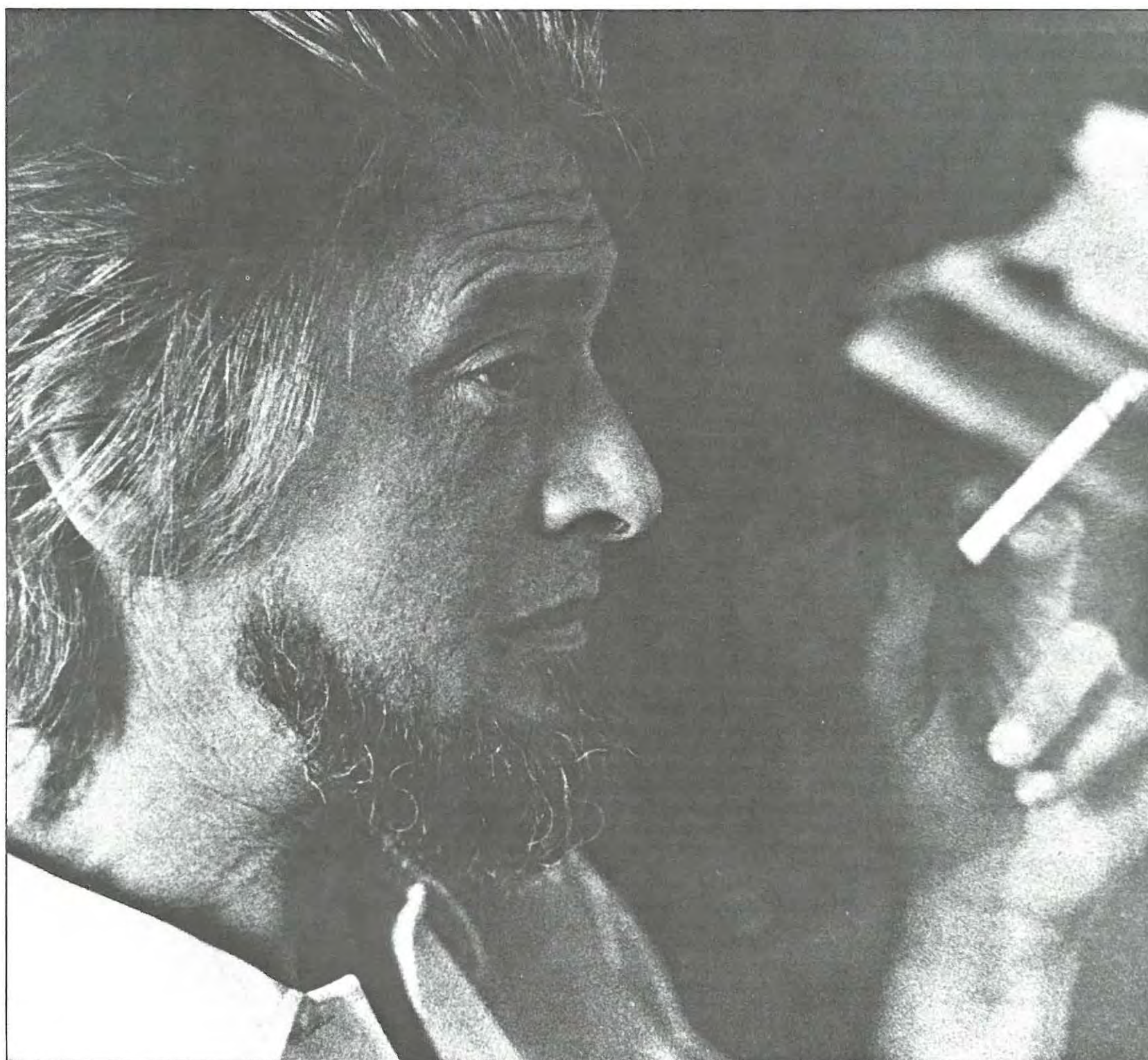
Desde Barcelona, José Agustín Goytisolo envía *El retorno* a Claudio Rodríguez; con el primero estaba Blas de Otero, que en el mismo ejemplar del libro escribe a Claudio Rodríguez.

Vine a Barcelona a una lectura en mayo y aquí me quedé, ahora he estado un mes en Alicante —buen muchacho y poeta Carlos Sahagún!—, pasaré aquí el invierno, con salidas, ya sabéis mi afán de adentrar en la tierra y gentes de nuestra pobre y formidable patria —así que no fui por ahí como pensaba, pero siempre (*ilegible*) y están conmigo.

Blas. 24.8.56.

Inteligencia y Sensualidad en la poesía de CARLOS BARRAL

69 OLVIDOS



Carmen Riera

No creemos en absoluto exagerado afirmar que la poesía de Carlos Barral es, entre la del grupo de los cincuenta, la más desconocida. Los siempre escasos aficionados a la lírica suelen arrinconarla por difícil y los críticos, lejos de contribuir con sus interpretaciones a salvar los posibles obstáculos, tienden a despacharla de un plumazo, aludiendo a su hermetismo y singularidad o calificándola de *diferente*, eso cuando no se extravían en paráfrasis más o menos frenéticas, ensartadas de

→



Francisco Catalá Roca

dislates y ringorranos, que inducen al posible lector de Barral a una huida sin retorno.

Sin embargo, se da la paradoja de que Barral, poeta casi ignorado, es uno de los autores más conocidos del país, uno de los pocos capaces de superar con éxito una encuesta de popularidad. Su destacada labor en la editorial Seix-Barral durante los años del franquismo, el éxito de sus dos volúmenes de memorias y su vocación de personaje público que por fin ha podido desarrollar con la llegada de los socialistas al poder, han convertido a Barral en persona famosa. Resulta curioso que esta dicotomía entre lo oculto y lo manifiesto, entre el poeta casi privado y el hombre público y, en especial, entre el personaje que se representa y el que se quiere a toda costa representar, sea un elemento clave en la obra poética de Barral, que desborda sus libros de versos y aparece también en sus memorias, y de manera especial en su novela *Penúltimos castigos*, donde la búsqueda de la identidad se muestra a través de dos personajes distintos y complementarios, tal vez porque Barral, autor literaturizado por excelencia (entre vida y literatura, escogería siempre la literatura) sabe que uno de los grandes temas de la lírica europea moderna, todavía no superados, es, precisamente, el de la invención de una identidad.

No resulta nada fácil tratar en unas breves páginas de una obra poética tan densa como la de Barral, con la intención proselitista, todo sea dicho, de captar adeptos para uno de los ejercicios lingüísticos de mayor rigor de la poesía española de posguerra. En efecto, posiblemente la lengua poética de Barral es una de las mejor construidas y cuidadas entre las de los poetas de los cincuenta. En favor de la precisión, de que los vocablos signifiquen con exactitud lo que quieren decir, Barral rastrea el camino de las palabras en diferentes épocas

de su historia y opta, a menudo, por el empleo de los étimos. De ahí que, con frecuencia, para entender los textos de Barral necesitemos hacer una larga excursión hasta los orígenes del idioma, deteniéndonos en alguna etapa, como si admiráramos una bella panorámica, porque de lo contrario, nos quedaremos sin comprender de la misa la mitad, ya que Barral añade, a los valores de uso de cada término, los que tuvieron en un momento determinado, o en su origen, a los que superpone, además, los valores connotativos que la palabra arrastra consigo y los que resultan de su empleo en el poema.

Con el uso de los étimos, presentes ya en sus poemas más tempranos, como en *Las aguas reiteradas* (1952) y *Metropolitano* (1957), Barral sorprende y admira al lector a quien puede, incluso, dar gato por liebre —aunque eso es culpa del lector y no de Barral—. En efecto, a veces, el étimo se opone o modifica totalmente al sentido que el vocablo tiene en la actualidad. Así, por ejemplo, el título con que bautiza una entrega (*Usuras, cuatro poemas sobre la erosión y la usura del tiempo* 1965) y luego su obra reunida *Usuras y figuraciones* (1979) (además de una sección de ésta) no se refiere al significado actual («interés excesivo e ilegal cobrado por un préstamo») sino al de su étimo *usus*, «uso, empleo» y, en definitiva, «deterioro». Lo mismo ocurre con los colores, «verde», uno de los más repetidos en sus primeras obras y, de modo especial, en *Metropolitano* se utiliza en su sentido étimo, de *viridis*, «fuerte, viril, erecto». Así se entiende el verso de «Timbre» (*Metropolitano*): «¿Sabe alguien / de un verde hueso antiguo?». «Blanco», cuya raíz de *blank* alude a «brillo, fulgor, hostilidad»: «Pero fue en un instante / real aquella orilla / blanca, diurna de ciudad» («Torre en medio») y «amarillo», de *amarillus*, quiere decir

«pálido, lechoso». Así, por ejemplo, en el verso de «Torre en medio»: «Oh, si. Conozco / los flancos del metal, el amarillo», ahora, ese «amarillo» connota el semen a través del color.

Otras palabras como «gravosa»: «Entonces tomo en brazos / en ánimos, mi parte más gravosa» («Puente», *Metropolitano*) de *gravis/grave*, «pesado» o «trámite», de *trams/tramentis*, «camino, senda»: «Nunca noche ninguna / ni trámite se fueron tan despacio» («Torre en medio», *Metropolitano*) se emplean en su sentido étimo, de lo contrario los versos serían casi inteligibles. Los ejemplos podrían multiplicarse, añadamos sólo tres más, el uso de «adverbio». «Los adverbios de temor» («Ciudad mental», *Metropolitano*) «sintaxis» («Las avenidas de Rubén/sintaxis preciosa de sus barrios mercantiles»), «Parque de Montjuich», *Usuras*) y «esdrújula», «Las nubecillas de aire con esdrújula» («Método del alba», *Informe personal sobre el alba*). Los tres términos obvian su significación actual ligada a la metalingüística y atienden al étimo, lo que hace comprensible el verso. Así «adverbio» del latín *adverbum*, equivale a «lo que está junto a la palabra», lo que es adyacente, en consecuencia, al terror: «sintaxis», del griego *syn*, «con» y *tasso*, «disponer» significa «construcción», así el verso inserto en un poema que describe Barcelona —las «avenidas» de Rubén [Dario] implican el modernismo de Gaudí— se refiere a las construcciones de los burgueses que posibilitaron la arquitectura modernista, en cuanto a «esdrújula», el étimo proviene en este caso del toscano: *estrucciolare* y quiere decir «deslizar, resbalar», de manera que las nubes del poema no llevan acento en la antepenúltima sino que avanzan, deslizándose a causa del aire. Si hemos escogido, entre otros muchos ejemplos posibles, estos tres, ha sido porque orillan un significado que pertenece al mismo

tipo de vocabulario, el metalingüístico, y por que provienen de tres lenguas distintas.

Otras veces el significado étimo se superpone al usual, favoreciendo la polisemia. Sin duda Barral ha bautizado su primer libro *Metropolitano* contemplando esa posibilidad al recoger también el sentido primigenio, del griego, *meter-polis*, «ciudad madre», y el usual de «ferrocarril subterráneo». Siempre que aparece la palabra «linde» bastante repetida en *Metropolitano* palpar la linde amarga del consuelo («Portillo automático»), «las lindes del corazón» («Mendigo al pie de un cartel»), «cruza a ciegas la linde del consuelo» («Ciudad mental») —presente en *Informe personal sobre el alba*— «las lindes transparentes de su cabeza inmóvil» («Método del alba») —y en los últimos poemas de «Figuración y fuga», última parte de *Usuras*— «En las lindes del sueño y el rencor» («Algo como otro alguien») —alude no sólo al «límite o a la frontera que se establece entre dos cosas» sino también «al camino entre dos campos», su significado étimo. Igual ocurre con «escarpados», adjetivo predilecto de Barral, que no sólo quiere decir «lo que está trabajado a escarpa o implica una pendiente», sino también «escabroso» (del *escarpare* latino). Del mismo modo «sordo», «que aún no alcanzan los sordos vegetales» («Clave del desvelado», *Informe personal sobre el alba*) añade el significado del «que no oye» y, por extensión «lo inanimado», el del étimo, «opaco, violento». O «intestino», «He llamado con voz del intestino» («Habitación con baño», *Informe personal sobre el alba*) que apunta bien a dos luces: la usual referida a «visceras» y la ética, «interior», lo que dobla las posibilidades connotativas.

Barral tiende también a utilizar cultismos («miriadas, intersticio, abisal, epactas, zizigias, impetrar, sincronía, cismático,» etc.) y suele escoger siempre entre dos sinónimos el más culto tal vez porque así aparta su lengua de la de uso y obliga al lector a manejar el diccionario, posiblemente como revancha a su método de trabajo, en el que los diccionarios etimológicos se convierten en su perenne y dulce compañía. Así prefiere «concilio» a «consejo», «locatario» a «arrendatario», «gravoso» a «pesado», «geranios cultos» a «geranios cultivados», «sintaxis», a «construcción». Tampoco desdeña los arcaísmos: emplea «enderredor» en vez de «alrededor», «silva» en vez de «selva» y «entena» por «antena»; prefiere «por ventura» a «tal vez» y «fine» a «termina o muere», ni le hace ascos a los préstamos, a menudo procedentes del catalán, como «bou», «ternal», «avante», «randa» o «fumante».

También emplea palabras otorgándoles el sentido que tienen en un lugar determinado, como «baldada» que en Aragón se utiliza con la acepción de «trucar» o «descabalar» y no como el más usual, en el resto del castellano peninsular, de «privar» o «impedir a consecuencia de una enfermedad»; así «fábrica baldada» toma el significado de «truncada». Igualmente en «dioses extintos» («Plaza de

armas con pelicano», *Usuras*) Barral se apropia del sentido que en el español de América (Argentina, Chile) tiene «extintos», «difuntos», «caducos» ya que en el castellano peninsular, según María Moliner, no se aplica a personas. «Almario», voz que ya utilizó Blas de Otero, es también, según María Moliner, deformación popular de «armario» («Incidente mítico», *Informe personal sobre el alba*).

En cambio, es parco en el empleo de barbarismos, sólo tres en toda su obra: *loggia*, *blue jeans* (y éste en el título de un poema) y *square*, claro que, por el contrario, abundan en su obra en prosa, incluso, en demasía. Como también abundan en los libros de poemas las citas y título en inglés, francés, alemán, latín e italiano, rasgo de cosmopolitismo *snob* que comparte con otros poetas de su generación, como Jaime Gil de Biedma.

También utiliza gran número de tecnicismos, en especial los que hacen referencia al derecho, la heráldica, la escultura y, de manera más abundante aún, voces que proceden de la jerga marinera que él mismo califica, con ironía, de exagerada.

La obra de Barral entronca con una concepción barroca del empleo de la lengua y, posiblemente, también de la existencia ya que el autor no quiere renunciar a nada, a nada que suponga un enriquecimiento lingüístico del texto.

Quien esté dispuesto a seguir a Barral por los vericuetos y entresijos que le brinda el castellano, apenas podrá comprender su obra. Le ocurrirá algo parecido a lo que le pasa al lector de Góngora que se acerca al *Polifemo* sin saber humanidades. Barral, como Góngora, poeta a quien admira y de quien aprende, puede resultar críptico si uno no conoce los mecanismos que configuran su estilo. Sin embargo, salvadas estas dificultades, todo son iluminaciones. Claro está que, lo mismo que Góngora, Barral se preocupa de sacarle partido al material lingüístico que maneja, olvidándose absolutamente del lector, salvo en *Diecinueve figuras de mi historia civil* por obvias razones de moda social puesto que, igual que el cordobés, escribe para sí y para un grupo de amigos —entre los que destaca Jaime Gil, casi siempre el primero en ser consultado sobre un nuevo poema— y, como el autor de las *Soledades*, a buen seguro se honra en hacerse oscuro a los ignorantes y considera que no hay que dar piedras preciosas a los animales de cerda. Tal vez ese interés de Barral por la experimentación lingüística podría estar relacionado con su frustrada vocación escultórica —de ahí que su personaje homólogo, su «gemelo» o «adelfos» de *Penúlti-*

mos castigos lo sea— puesto que el idioma parece trabajado como el material que el propio creador selecciona desde la cantera de origen.

Todos estos rasgos podrían inducirnos a pensar que en la obra de Barral no sólo se impone el poeta *filologus* sino que, además, estamos ante una poesía eminentemente intelectual dominada, en exclusiva, por el ejercicio de la inteligencia, lo que es cierto, pero sólo en parte, ya que la sensualidad es otro de los rasgos característicos, una sensualidad que permeabiliza el texto incluso en los poemas más reflexivos. Las sensaciones visuales, las táctiles y, en menor medida, las acústicas, olfativas y, excepcionalmente, las gustativas, a las que habría que añadir, por su abundancia, las cinéticas, en especial en *Metropolitano*, están presentes a lo largo de su obra. Incluso algunos poemas como «Miro estallar las gotas sobre el vidrio», «Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul» o «Prosa para un fin de capítulo» se organizan casi exclusivamente en torno a la percepción sensorial, a través de la que se configura el poema.

A menudo es el adjetivo el elemento oracional encargado de acentuar la percepción sensorial, de aportar el matiz, de manera que la adjetivación es abundantísima y característica del estilo de Barral. En general, el adjetivo aparece postpuesto al sustantivo, aunque también lo encontramos en posición antepuesta, y tiene una función esencialmente valorativa. Las sensaciones visuales hacen referencia en primer lugar, al color, aunque a menudo los colores (en el caso de «blanco», «verde», «amarillo») tienen significado étimo. La captación del color varía de un libro a otro aunque, en general, domina la alternancia entre lo claro y luminoso —que no quiere decir blanco— y lo oscuro y opaco —que tampoco quiere decir siempre negro—. Lo claro y luminoso, menos abundante, por otro lado, que lo oscuro-opaco, connota la aventura, la libertad, los momentos de exaltación erótica, mientras que lo oscuro-opaco se asocia a la opresión física y moral y a la decadencia del sujeto poético, en especial en «Figuración del tiempo», dentro de *Usuras* y *figuraciones*, parte que recoge los últimos poemas de Barral hasta 1979, escritos, a menudo, en momentos de crisis o enfermedad. La luminosidad puede dársenos a través de la referencia a «dorado», «tostado» que se aplica a las dunas, a la playa, «hoz de arena finísima», paraíso veraniego o al «rojo», «rojo vellón flamante» («La dame à la licorne») que alude al sexo de una muchacha, en uno de los pocos poemas de la literatura castellana «serios» que se inician con referencias genitales, eso sí, perfectamente envueltas en una «fermosa cobertura»:

Oriente ensortijado
rojo vellón flamante, con que pausa
de sol en hebras, nace entre dos ramas
aún nocturnas de azules indecisos
y crespa luz guardada.

El «oriente ensortijado» y su aposición



71 OLVIDOS





dad», al «vacío» habían nacido de la frecuencia sartriana.

No es posible, a tenor del poco espacio de que disponemos para este artículo, hacer otra cosa que apuntar el interés de los colores en la poesía de Barral que, a menudo, funcionan también de una manera distinta que en otros autores. Así, por ejemplo, la aurora, tema de todo un libro, ha perdido su característico color arrebolado —sólo una vez es calificada de «rosada» pero sobre «el gris de un gato»— y se nos describe con abundancia de colores injuriosos, borrosos y fríos (tiene «espinas amarillentas», «grises anillos», es de «cuero venenoso opaco como uvas»), connotadores de suciedad y sordidez. El alba para Barral, como antes para Manuel Machado, posiblemente influido por Baudelaire y Verlaine, «tiene las manos sucias» y acaba con la noche benefactora, la noche que, como la playa, es un posible paraíso ya que implica el ocio, la conversación con los amigos y las copas, todo lo que destruye, con su llegada, la desconsiderada aurora cuando impone «el miserable livor sobre las cosas» que la oscuridad nocturna envolvía. Notemos como, en este caso, la oscuridad de la noche «ambigua», «encubridora», es, precisamente por esto, positiva.

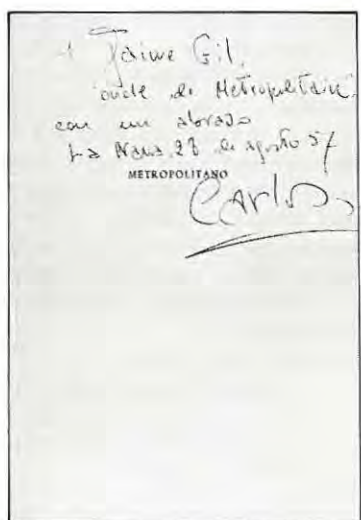
Tal vez el azul es el único color que mantiene sus connotaciones literarias sin variaciones en la poesía de Barral. La «flor azul» de Novalis y las referencias de Víctor Hugo a que «el arte es azul» parecen estar presentes en las referencias azules de Barral. El color «azul», los tonos «azules», el «azul ingenuo» (aquí sustantivado) pueden aplicarse al paisaje (las montañas, el mar), a la cabellera de una muchacha («la sombra azulada del cabello»), al paso del tiempo («las horas azuladas») o un lugar que guarda «repliegues azules». El azul domina en el poema «Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul».

Emparentado con «el azul» está «el violeta», Barral lo emplea en diversas ocasiones, para describir sintéticamente una puesta de sol («los húmedos violetas») o para construir una metáfora («las uñas violetas del hierro casi frágil») con la que designa la herrumbre afilada de la ancla en el poema «Hombre en la mar» (*Diecinueve figuras de mi historia civil*). Junto al violeta está el violado («la violada rúbrica») o el violáceo («las crestas violáceas»). Las referencias al «livor», la lividez, lo lívido que no hay que confundir con la palidez, es otro adjetivo portador de color que Barral utiliza. Para el poeta «lívido» forma parte de la gama cromática entre el blanco y el negro.

Las sensaciones táctiles son abundantes aunque en proporción muy inferiores a las visuales. Barral se refiere al «tacto enfebrecido», la «piedra untuosa», la «inflamada espuma», la «velluda madera» o la «velluda piel de los geranios» que procuran sensaciones agradables. En cambio los «afilados cantos», el «vidrio fibroso», los «naipes untuosos», el «roce furioso del sedal» están relacionados

«rojo vellón flamante», no es otro que el rubio pubis de la muchacha, de un rubio intenso, casi pelirrojo; las «dos ramas / aún nocturnas de azules indecisos» son los muslos que aún están medio cubiertos por el pantalón tejano, por eso son aún nocturnos y del color de la tela de los *blue-jeans*, pero están a punto de emerger, desnudos, para que «el sol en hebras» nazca felizmente en el bosque público. Barral, en este inicio tan brillante, reconvierte el tópico literario, de moda en la poesía del Siglo de Oro, que consiste en la comparación de los cabellos con el sol que, incluso en algunos casos, palidece ante «la crespada tempestad del oro undoso». Sin embargo, nunca el sol había servido para aludir al pelo público de la dama, como en el poema de Barral. La descripción de la muchacha se centra en el sexo, aunque luego el poeta haga referencia a sus hombros y rodillas, y al cabello «que te ciega como una luz espesa».

La oscuridad está presente en el colegio de jesuitas a través del «negro» de las sotanas «guardas de otra estatura / negros en vez de rayas» («Los PP y el verano») y en todo el panorama «opaco» de la posguerra resumido, tal vez, en el verso que cierra «Geografía o historia», «¡Que oscura gente y qué encogidos vamos!». También es una constante en algunos poemas de «Figuración del tiempo» sólo que aquí los adjetivos «viscoso», «blando», que entran en la esfera de las sensaciones táctiles, dominan. La «viscosidad», lo «fangoso» y «turbio» aluden a connotaciones negativas que se relacionan con la órbita de lo oscuro. La lectura juvenil de *La náusea* de Jean Paul Sartre y las referencias de Roquentin a lo «viscoso», lo «blando», etc. pueden haber influido en Barral a la hora de escribir estos poemas, del mismo modo que, en *Metropolitano*, las reiteradas referencias a la «oque-





con el aborrecimiento. En general el «calor» o la «humedad», asociadas a la caricia y / o la relación sexual, son positivas y, frente a lo «punzante», lo «incisivo», «lo pringoso», relacionados con el mundo de lo agresivo y lo sordido, son negativas.

Las sensaciones acústicas, aunque abundantes en la obra poética de Barral, se pueden reducir a tres ámbitos: el de los «ruidos», el de los «sonidos», sin apenas referencias a la música, y el de las «voces». En uno de los primeros poemas de *Metropolitano* se define el timbre, a la manera de una greguería ramoniana, como un «tallo con espinas». A partir de este poema, todos los ruidos hostiles estarán caracterizados de manera semejante, insistiendo en los aspectos puntiagudos, lacerantes, hirientes y afilados. Así, por ejemplo, en poemas muy posteriores a los de *Metropolitano*, como «Evaporación del alcohol», el ruido es «vibrante y afilado como espinas» o, como en «Clave del insomne» es «materia cismática / tentacular erguida, como un tronco». Los vegetales, que en la poesía de Barral connotan aspectos casi siempre negativos e inquietantes se asocian, a menudo, a los ruidos.

El «sonido del mar», incluso sus «golpes», o a veces «sus ruidos», (nunca afilados, de ahí que sean acogidos favorablemente por el sujeto poético, tanto si son «dulces como un rumor» o vibrantes «como timbales»), tienen características positivas. En cambio los «ruidos», que no provienen de la naturaleza se califican negativamente, basta anotar los que oímos en «La dame à la licorne»: «resecos zumbidos», «rumor trepitante de la excavadora», «ruido de un motor inútilmente acelerado / golpea como un látigo» (...) «crece como una zarza».

Las referencias a las voces van, desde el grito autoritario («Las Alarmas») al grito de espanto («Sangre en la ventana»), pasando por la alusión a «la tierna voz del padre» que

contrasta con la despectiva calificación de la voz de los jesuitas, plasmada en una brillante sinestesia: «sudor de voz». Sin embargo, a excepción de este hallazgo y de otro, bastante gongorino, por cierto, «una lenta serpiente de voz se desenrosca, se evapora / hacia los senos del azul perpetuo» («Geografía o historia»), las demás referencias son poco notables, sirve a Barral para describir, en el poema «Plaza de armas con pelicano», un lugar a través de los diferentes olores que lo impregnan. En *Diecinueve figuras de mi historia civil* el recuerdo de las sensaciones olfativas retrotrae al sujeto poético hasta las primeras experiencias eróticas, «todo olía a nocturno animal; yo mismo era su olor, yo mismo acaso como su espuma» («Reino escondido»); «envueltas / en un olor cordial» («Baño de doméstica») a la entrada al colegio «hedía / a monda de naranja y a recreo» («Los PP y el verano») y a una visita a la editorial paterna «quedaba un olor acre, / como a tinta, y un sabor de madera y hierro nobles» («Apellido industrial»). Creemos que una de las imágenes más brillantes de toda la poesía de Barral

es, precisamente, olfativa, procede de «Molinillos de viento»: «Y era dulce / respirar aquel aire atravesado / como un collar de olores, y hasta alegre / el ritmo del martillo en las traviesas».

Aparte de estos poemas, todos ellos de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, los que pertenecen a *Figuración del tiempo*, última parte de *Usuras y figuraciones*, son los que más alusiones contienen al olfato. Así en «Miro estallar las gotas sobre el vidrio», junto a todas las otras percepciones sensoriales están las olfativas: «Y huele la madera y hiede el trapo / a sus fibras de muerto y todo cuece / y rezuman los jugos restañados». Y en «Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul» se nos advierte «El pensamiento se mezcla / con olores y ruidos».

En cuanto a las sensaciones gustativas, las menos usuales, se insiste en el término «dulce», tal vez por la carga literaria que, desde Garcilaso a Juan Ramón Jiménez, sin olvidar la poesía de Jaime Gil, comporta la palabra. «Dulce» sirve para calificar «un mecanismo», «una ciudad» (*Metropolitano*), incluso, paradójicamente, «el terror», «la imperfección» o «una estrella» (*Diecinueve figuras de mi historia civil*).

Antes hacíamos referencia a la importancia del adjetivo como portador de aspectos sensoriales. Por desgracia, no podemos detenernos aquí en el estudio de la adjetivación metagógica, fundamental en algunos de los libros de Barral como *Informe personal sobre el alba*, («aurora legañosa», «luz inoportuna», «instante débil», «arena gangosa», «la noche tiene carnosos miembros») («Contra el alma o los enemigos del alba»), sólo señalaremos que esa sensorialización de lo inanimado entronca la poesía de Barral con la tradición del simbolismo francés y también con la poesía gongorina al emplear el epíteto como vehículo del tropo literario.

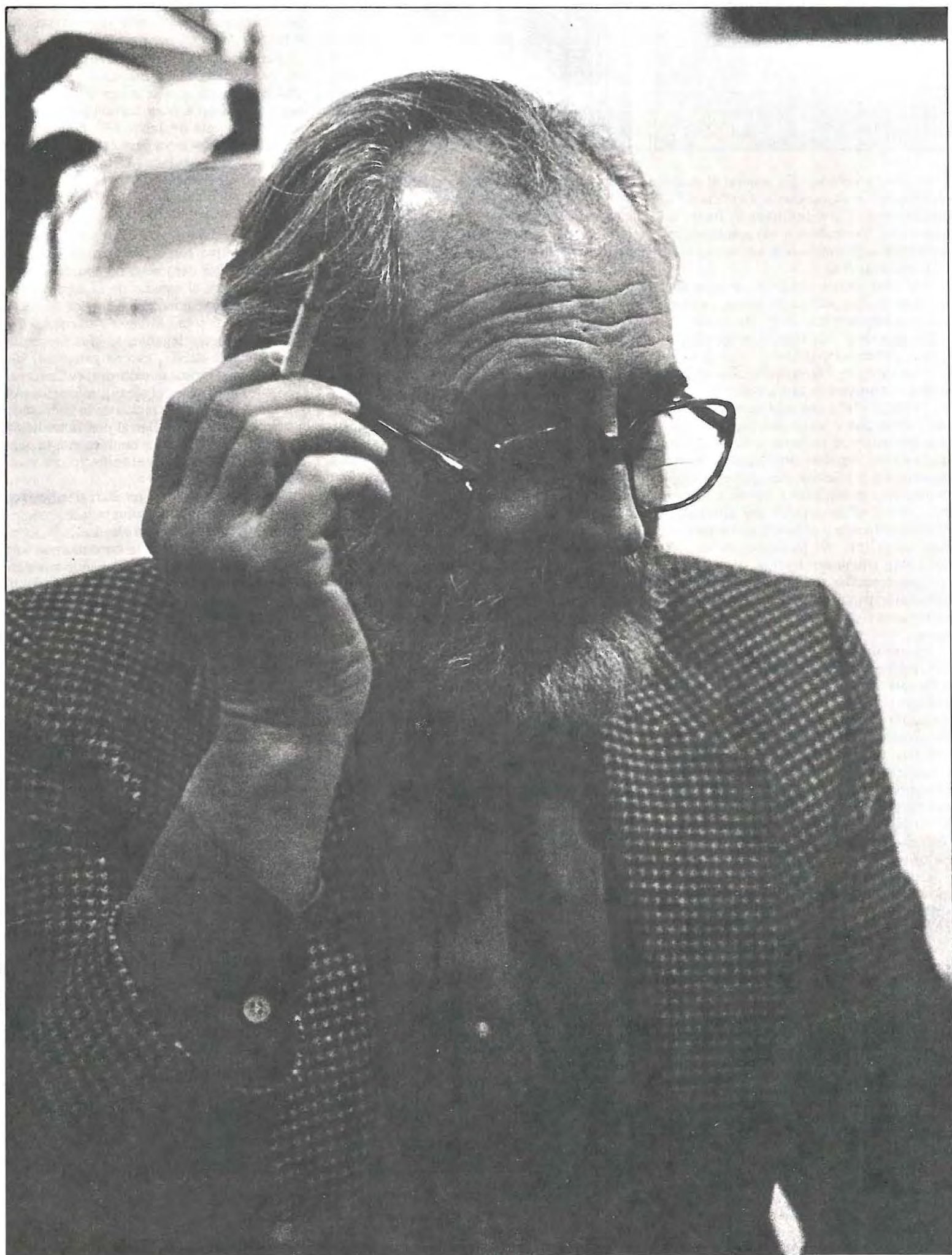
También aparecen en Barral adjetivos metafóricos («muertes voluntarias», «victorias bicolors», «cigarrillo clandestino», «viejos torcidos»). Igualmente encontramos una serie de adjetivos que hacen posible la sinestesia, aunque en proporción menor, a la abundantísima adjetivación metafórica, («timbre afilado», «sombra azucarada», «aceite musitado», «tos frotada»).

Desde *Las aguas reiteradas* (1952) pasando por *Metropolitano* (1957), *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), *Usuras, cuatro poemas sobre la erosión y la usura del tiempo* (1965), *Figuración y fuga* (1966), *Informe personal sobre el alba* (1970), hasta llegar a la reunión de su obra completa en *Usuras y figuraciones* (1973, 1978), a la que cabe añadir la edición limitadísima de *Los poemas al nieto Malcom* (1983), la poesía de Carlos Barral se ha basado en la vigilante atención de la inteligencia y de una ávida y siempre dispuesta capacidad de percepción sensorial. Fruto de ambas ha sido, por un lado, el rigor y, por otro, la porosa textura que el poema alcanza ante el siempre asombrado lector.



ANGEL GONZALEZ

O la poética del pudor



Eduardo Galdo

Alvaro Salvador

...una persona que, como yo, intenta escribir poesía desde sus experiencias conservando un mínimo de pudor.

(Ángel González, «Introducción» a *Poemas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980).

La historia con convencimiento

Abordar un recuento de lo que haya sido hasta hoy la trayectoria poética de Ángel González, nos lleva (no sé si por cortesía hacia el lector o por el carácter inexorable de este lugar común) a la necesidad de dedicar algunos párrafos a lo que fuera su generación poética. La verdad es que, vistos ya desde la perspectiva que dan dos ciclos generacionales, aquellos *niños de la guerra* ofrecen, aunque sólo sea en algunos casos y estableciendo las necesarias diferencias, los elementos y características suficientes para poder agruparlos de algún modo. De cualquier manera este debate es precisamente uno de los motivos que han reunido a protagonistas y público, durante varios días, y cuyos resultados se ofrecen en esta misma publicación. A ellos me remito. Hablemos, pues, del ambiente en un tono deliberadamente general y señalemos las afinidades cuando verdaderamente sean electivas.

La distancia que pueda haber entre los llamados *escritores del 50* y sus hermanos mayores del *realismo social*, o entre Ángel González y Celaya u Otero, para ser más concretos, no es sólo una distancia cronológica, a pesar de la carga trágica que puedan tener ciertas fechas, sino también una distancia ideológica. Distancia que se establece a través de una lucha ideológica concreta, que no sólo compete a la realidad intelectual española si no que, durante la década de los cincuenta, origina un fuerte debate en los cenáculos culturales de la Europa existencialista de posguerra. La mayoría de los críticos que analizan este período de la poesía española utilizan, las más de las veces, argumentaciones banales para explicar el cambio de actitud que significa, a mediados de los años cincuenta, la irrupción de una nueva hornada de jóvenes poetas que, sin abandonar totalmente el tono o la temática *social*, esgrimen una actitud distinta o, al menos, distanciada (1). Así, argumentos como el *cansancio ante la monotonía* de los temas sociales, la *falta de altura poética*, la *reacción ante el dirigismo* y, más recientemente, la miope lectura que se hace de la querella *comunicación versus conocimiento*, etc., han ido tejiendo una versión reductora de un problema, sin duda, más complejo. Sin embargo, en esos años durante los cuales comienza a surgir en nuestro país un

nuevo *apunte* poético, los intelectuales marxistas europeos están sosteniendo una de las polémicas más belicosas y decisivas del siglo XX. Decisiva para el futuro del arte considerado desde una óptica revolucionaria. Nos referimos a la tan cacareada *polémica sobre el realismo*. Desde este debate van a ponerse en duda todos los presupuestos del llamado *realismo social* o *realismo histórico* que hasta ese momento había sido norte para la mayoría de intelectuales y escritores militantes de la ortodoxia socialista (2).

En España, por razones obvias, la polémica es más subterránea que aparente. Hasta el punto de que no se manifiesta como polémica entre intelectuales y artistas, más o menos, *comprometidos*, sino más bien como evolución lógica de las propuestas socialistas en arte y literatura. Así, teóricos como Alfonso Sastre o José María Castellet, plantean la irrupción del pensamiento brechtiano, o del *realismo dialéctico* en general de un modo incruento, nunca como ruptura, e incluso manteniendo sus reservas frente a esta nueva propuesta teórica (3). El caso de Castellet quizá sea el más significativo, en la medida en que *interviene* de un modo más decidido en la ordenación teórica de la poesía de posguerra con las dos ediciones de su conocida antología (4). En la ponencia titulada *Cuatro notas para un coloquio sobre realismo* que Castellet expuso en el seminario *Realismo y Realidad en la literatura contemporánea*, celebrado en Madrid en 1963, el crítico catalán, partiendo de las nociones lukacsianas de *tipicidad* y *totalidad*, introduce con cierta *vaselina* una cita de Brecht, entresacada del artículo *Amplitud y variedad del estilo realista*, sin advertir (al parecer) que se trata de uno de los numerosos ataques de Brecht a la estética lukacsiana (5). De cualquier modo, lo interesante es que esta cita, junto con otra todavía más significativa («Para juzgar las formas literarias es necesario interrogar la realidad y no la estética —ni aún la del realismo—»), introducen la última *nota* de Castellet, la dedicada al análisis de la poesía realista que se escribe en España en ese momento. En ella distingue Castellet dos líneas: «un realismo épico inspirado por las luchas ideológicas y políticas de nuestros días y un realismo narrativo de tono menor, cotidiano, de gran valor histórico y social y con mayores posibilidades estrictamente poéticas que el primero, demasiado ligado a veces a los acontecimientos políticos de un momento inestable, cuando no falsamente interpretado por el poeta» (6). Vemos, perfectamente delimitadas, las dos líneas teóricas del realismo-poético aunque no se nombren con sus adjetivos conflictivos, así como las preferencias del propio Castellet que más adelante justifica. Lo más revelador para nosotros de este texto, es el hecho de que en él queda perfectamente expuesto, y legitimado teóricamente, el *paso* desde una poesía himnica y circunstancial hasta otra narrativa y de tono menor que tiene (o debe tener) muy en cuenta «el contenido épico y el carácter dialéctico de la vida cotidiana» (7), tal y como señaló

Brecht.

Pensamos que el momento descrito por Castellet en su comunicación, es el lugar teórico concreto a partir del cual podría abordarse un estudio verdaderamente significativo de lo que supone la irrupción de esa nueva práctica poética que exhiben escritores como Ángel González, a mitad de los años cincuenta.

Poesía sin esperanza

Desde *Áspero mundo* (1956) hasta *Palabra sobre Palabra* (1965) se extiende lo que podríamos llamar la primera etapa, la etapa de constitución en la poesía de Ángel González. Etapa de constitución que se caracteriza fundamentalmente por las vacilaciones propias de estos procesos, pero dentro de un proyecto central, común a todos los libros del período y firme en lo que respecta a sus propósitos más ambiciosos: ¿cómo lograr una *voz personal* a partir de una tradición literaria dada y a través de unas condiciones históricas muy determinadas?

Así, en estos primeros libros de González los ejercicios de imitación, sobre todo de Juan Ramón Jiménez, de Machado, del *neopopulismo* heredado del 27, el *sonetismo*, la atmósfera rural (tan cara a la tradición poética española), etc., se mezclan con elementos *voluntaristas* tomados directamente de los hermanos mayores como Celaya, Otero, etc., o de grandes maestros como Alberti, Neruda o Vallejo. Pero, de cualquier modo, a medida que la obra avanza va destilando de la poética de aluvión que domina los dos primeros libros, una serie de recursos estilísticos y elementos temáticos nuevos que, poco a poco, se distancian de los orígenes dubitativos del poeta.

Áspero mundo, si exceptuamos la primera parte del libro, es un descarado y hermosísimo ejercicio de imitación en el que el poeta demuestra sobradamente su capacidad para incorporarse a la mejor tradición lírica de la poesía castellana: «Voz que soledad / sonando / por todo el ámbito asola, / de tan triste, de tan sola, / todo lo que va tocando...» No en vano el libro se inscribe en el catálogo de *Adonais*. De cualquier modo, la primera parte del libro muestra un tono más acorde con los tiempos y, en realidad, contiene los únicos poemas directamente contemporáneos al texto (8). En el primer poema (ya paradigmático) *Para que yo me llame Ángel González...* vemos reunidas la tradición más inmediata y la mediata: Guillén y Blas de Otero. Y desde ahí hasta *Todos ustedes parecen felices* el tono existencial, angustiado, propio del *vitalismo pesimista* de la poesía en lengua castellana del siglo XX, aparece como un elemento omnipresente: «Un hombre con un año para nada / delante de su hastio para todo...», «Para vivir un año es necesario / morir muchas veces mucho...», «Pero si tú me olvidas / quedaré muerto...», «Preferible es no ver. Meter las manos / en un oscuro/ panorama...» etc. El término *muerte* es el dominante en esta pri-

75 OLVIDOS

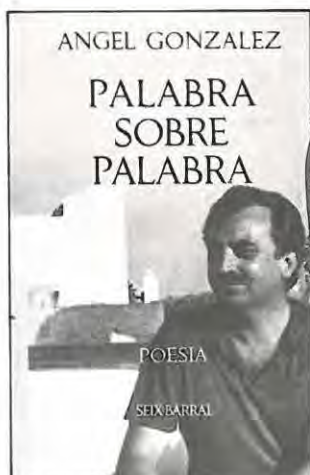




OLVIDOS 76



Con Blas de Otero.



mera parte y, en general en todo el poemario. La vinculación con las viejas cuestiones románticas es innegable y así lo certifica el poema que cierra el libro, *Ciudad*, en el que el ámbito urbano es sólo testimonio de la soledad, de la ausencia y el desamor. No aparece la explícita alabanza de aldea, pero su glorificación queda implícita, sobre todo si recordamos los poemas inmediatamente anteriores, *Bosque*, *Milagro de la luz...*, *Pájaros*, *Lluvia sobre la nieve en primavera*, etc., donde la naturaleza es el lugar de la *existencia* del amor. Como el mismo Ángel González ha señalado, este pesimismo dominante en buena parte de su primer libro no se corresponde exactamente con el esquema del social-realismo de aquellos años (9). Podríamos decir que va más allá, que se inscribe en un horizonte más general, en lo que nos atreveríamos a definir como la sensación general de *derrota del humanismo* que embarga a todos los escritores de la Europa de posguerra.

Este tono se mantendrá en los componen-

tes iniciales de su segundo libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961): «y canto / todo lo que perdí: por lo que muero» ... «porque ninguna patria / es ni será jamás la tuya» ... «mi cuerpo marcha solo, equivocándose, / torciendo los designios que yo trazo» ... «hacia la sombra donde van las luces, / hacia el silencio donde la voz muere?». No obstante, el título mismo indica ya un cambio de actitud (10) y así los dos poemas últimos de la primera sección señalarán el giro: «es preciso llegar, no / te detengas, / sigue buscando, muévete, camina» ... «Entre tanto, / es verano otra vez, / y crece el trigo / en el que fue ancho campo de batalla». A partir de este momento, y en las cuatro secciones posteriores, el poeta se lanza a la búsqueda decidida de esa *palabra* que le faltaba en su anterior áspero mundo. Los procedimientos empleados son muy diversos; en ocasiones vuelve, una vez más los ojos, hacia los grandes maestros novecentistas aunque en la mayoría de los poemas asuma de un modo muy consciente el *voluntarismo* social de sus hermanos mayores. De cualquier modo, lo importante de este texto es, por una parte, su resistencia a ceder ante las tentaciones del *profetismo* social (que, en cierto modo, es una herencia de cierta poesía escrita en el transcurso del período bélico) porque para González está muy clara la primacía del testimonio histórico sobre el personal (11): «Orador implacable y solitario: / no importa que tu palabra / caiga / como una piedra sobre el agua / y se hunda». O bien los versos que cierran el poemario: «Un día como hoy nada es posible, / y si es mi suerte lo que os preocupa / guardad silencio y esperad / que llegue / un nuevo día, con el alma en vilo». Pero, por otra parte, la aportación más importante que este texto realiza es la incorporación de distintos recursos para la elaboración de esa *palabra histórica*, con la particularidad de que esos recursos (producto todos de una voluntad *distanciadora*) no sólo le preservan del *mesianismo himnico* de sus inmediatos predecesores si no que le van a ir facilitando el camino hacia la elaboración de una *voz personal*, de un *personaje poético*. Estos recursos pueden resumirse, fundamentalmente, en la introducción de la *ironía* y de algunos mecanismos de construcción poética como el *monólogo dramático* o el *correlativo objetivo*. Recursos que, a veces, coinciden en el mismo poema como en el caso de *Discurso a los jóvenes*, pieza que podemos elegir como símbolo de todo lo que venimos diciendo. Otro elemento que se asoma tímidamente a estos poemas y que más tarde constituirá una de las características típicas de la poesía de González, es la sustitución paulatina del tono de *llantina*, que había dominado buena parte de los primeros poemas, por otro tono mucho más sereno con el que el poeta introduce la ironía no sólo en sus estados de *pensamiento*, sino fundamentalmente en sus *excesos sentimentales* produciendo un distanciamiento cómplice en el lector, una sensación de ternura, primera manifestación de lo que aquí queremos definir co-

mo *poética del pudor*, pero que también puede considerarse como una de las primeras manifestaciones de lo que más tarde habrá de llamarse *poética del 50*.

Todas las que hasta el momento habían sido tímidas tentativas se entrelazan en *Grado elemental*, constituyendo la mayor parte de su arquitectura y entrando en franco conflicto con los planteamientos del social-realismo. El poema *Nada es lo mismo* podría considerarse como el síntoma más evidente de este cambio de actitud en la trayectoria personal del poeta, pero también, y quizá de un modo más claro que en el resto de sus compañeros de grupo, como *manifiesto*, como lugar en el que se señala la ruptura indicada por Castellet entre un *realismo épico* y un «realismo cotidiano de tono menor aunque de gran valor histórico y social»:

La lágrima fue dicha.

Olvidemos
el llanto
y empecemos de nuevo,
con paciencia,
observando las cosas
hasta hallar la menuda diferencia
que las separa
de su entidad de ayer
y que define
el transcurso del tiempo y su eficacia.

¿A qué llorar por el caído
fruto,
por el fracaso
de ese deseo hondo,
compacto como un grano de simiente?

No es bueno repetir lo que está dicho.
Después de haber hablado,
de haber vertido lágrimas,
silencio y sonreíd:

nada es lo mismo.
Habrá palabras nuevas para la nueva
[historia]
y es preciso encontrarlas antes de que sea
[tarde.]

El poema parece traducir literalmente las reflexiones que por aquellos años se hacía otro miembro importante del grupo, Jaime Gil de Biedma: «No negaré que hay aciertos aislados, pero la poesía que venimos haciendo —esa poesía *humana, social, realista*, o como queráis llamarla— adolece de una inconsistencia que a la larga es imprescindible remediar, si es que queremos ir con ella adelante» (11). No es de extrañar esta coincidencia, ni tampoco es la única. Entre el Ángel González que va de *Grado Elemental* hasta *Tratado de urbanismo* (1967), ambos inclusive, y el Gil de Biedma de *Compañeros de viaje* (1959) y *Moralidades* (1966) hay poemas incluso intercambiables salvando, por supuesto, otras diferencias. De cualquier modo, lo que nos importa señalar es cómo en todos estos textos se pone de manifiesto esa inflexión que traslada un discurso poético nacido en el seno de una necesidad histórica urgente y alimentado en una tradición concreta, hasta un planteamiento

miento, un punto de partida que pretende ser renovador, rupturista incluso, pero dentro de un orden, sin dejarse caer en las algaradas de los antiguos vanguardismos. De ahí su *discreción*, presente hasta en los recursos y temáticas que utiliza. Desde el título, *Grado Elemental*, hasta *las lecciones de cosas* (que en este caso pretenden no ser tan románticas como útiles), cuyas enseñanzas se aprovechan para la elaboración de la *palabra nueva* que sea capaz de ofrecer una representación fiable de la *nueva historia*.

Esa nueva palabra debe ser de tono menor, *elemental*, cotidiana. ¡Y qué más elemental que un discurso moral dirigido a animales, en el que los *exempla* están entresacados de los más pintorescos representantes de la fauna humana! El camino está trazado. Que el siguiente título que González ofrece, *Palabra sobre palabra* (1965), desemboque en el tema amoroso a partir de la interrogación sobre el funcionamiento de la palabra poética, es perfectamente lógico. Como hemos visto el autor se enfrenta con los problemas que le plantea la construcción de un discurso que pretende ser nuevo, diferente; acude a la tradición y ésta le deja frente al vacío que había abierto la trayectoria iniciada por Juan Ramón Jiménez (el mismo proceso había dejado a Gil de Biedma frente a la esfinge del más ilustre epígono juanramoniano); pero esta *palabra nueva* no pretende dirigirse hacia los misterios insondables de la esencialidad del ser, sino hacia su materialización cotidiana, hacia su condición de hijo de vecino. El punto de confluencia más objetivamente general y subjetivamente individual es, sin duda, el amor, el erotismo, y hacia él, con un desarrollo natural y fluido, se dirigen las preocupaciones del poeta. En este sentido, el poema *Me basta así* nos parece indudablemente el más significativo, porque en él, tanto el narcisismo vital como el solipsismo ideológico de Juan Ramón (y consecuentemente de la tradición poética española moderna) quedan evidenciados: «... quiero / aclarar que si yo fuese / Dios, haría / lo posible por ser Ángel González / para quererte tal como te quiero». Vemos una vez más (y lo veremos siempre de aquí en adelante) cómo la ironía resuelve el conflicto entre el carácter trascendente (sacralizador) del verbo poético y su servidumbre terrenal y cotidiana, pero lo más que el poema ofrece es su vocación de vida, su apuesta por la vida, antes que por la poesía o... la palabra.

Este cambio de actitud, que más que cambio es la consecuencia lógica del proceso que se iniciara en *Grado Elemental*, queda certificado en el poema que cierra la primera sección del siguiente libro *Tratado de urbanismo* (1967), el titulado *Preámbulo a un silencio*, cuyo final reza: «... y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras». *Tratado de urbanismo* es sin duda el libro de madurez de Ángel González, en el que, desde el punto de vista estructural, podemos ver resumidos y extraordinariamente em-

pleados todos los recursos que, como hemos visto, hasta ese momento ha ido incorporando a su poética: desde la sabia asimilación de la tradición hasta los procedimientos más novedosos como la ironía, el humor, el correlato objetivo, etc. No obstante, el valor del libro está dado por su tono, que en cierto modo es el tono de un determinado grupo, generación o movimiento. El proceso distanciador respecto a la posible trascendencia del discurso poético, la conciencia y asunción de que el poeta sólo es tal en tanto que personaje, la certeza de que la penetración crítica en la realidad social sólo puede llevarse a cabo a través del camino de la cotidianidad, mostrando las contradicciones y poniendo en entredicho, por tanto, desde dentro, tanto valores como costumbres o usos al parecer inamovibles, dan al libro un tono coherente, cerrado, sin fisuras en el que la voz del personaje poético se detiene, una vez más, sobre sus temas obsesivos confiriéndoles la categoría de preocupaciones colectivas, de símbolos generales con los que el lector, de entonces y de ahora, establece una inmediata complicidad: «Todo, en resumen, lo que ven los ojos / o escuchan, tocan, huelen, los sentidos, / es síntoma, sin duda, / de la bondad, del orden, de la dicha / que ha de albergar un mundo tan perfecto».

A partir de este momento A. González intentará desembarazarse de su personaje poético (12). Rasgo así mismo generacional: Gil de Biedma lo mata y asiste a sus funerales, Valente lo embarca en una misión imposible (anotar el silencio), Barral lo desliza hacia la glosa que supone la narración de sus hechos, Goytisolo lo mima, lo pule, lo retoca, Bonald enmudece durante catorce años, etc., etc., etc. González en sus posteriores entregas (*Breves acotaciones...* (1969), *Procedimientos narrativos* (1972), *Muestra corregida...* (1977), etc.) lo radicaliza, en un intento de que extremando sus rasgos los perfiles del mismo acaben por diluirse. Efectivamente la poesía escrita por González en este periodo parece distanciarse ostensiblemente de su tono anterior y aproximarse a posiciones *antipoéticas* y, en concreto, a un grupo de escritores hispanoamericanos, Parra, Cardenal, Dalton, Benedetti, etc., que desde una tradición y unas condiciones históricas específicas desembocan en una práctica poética que guarda indiscutibles puntos de contacto con la *poética del 50*. Veamos un ejemplo, *Glosas a Heráclito*, entresacado de *Muestra...*: «...Nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra: / se hacen las dos con sangre, se repiten». El mito heraclítico una vez más, pero ahora no sólo desprovisto de solemnidad sino también de ironía, convertido en agrio y duro sarcasmo. Quizá, como el mismo González ha dicho (13), esta intensificación del proceso de extrañamiento (de los *procedimientos narrativos*) se deba a la necesidad del poeta por recobrar la fe en la utilidad de la palabra.

Lo cierto es que, al fin y a la postre, estos procedimientos radicales recibidos no sin



77
OLVIDOS

Arriba, con Buñuel.
Abajo, con Celaya y
La Pasionaria.

cierto desdén por algún sector de la crítica, han acabado por aportar el eslabón final en toda esa cadena de búsqueda necesaria que se abrió en el ya lejano 1956. *Prosemas o menos* (1985), última entrega de Ángel González confirma y cierra no sólo toda su trayectoria literaria, sino que además justifica la radicalización de procedimientos predominante en la última etapa de ésta. Si desde que Ángel González fue consciente de que estaba harto de *Ángel González*, su poesía se cargó no sólo de ironía, sino de sarcasmo, humor y juego, desde

→



que Angel González ha sido consciente de que sería sobrevivido por *Ángel González* su poesía se ha cargado con pólvora contra el personaje poético, contra la poesía misma. Esa es la historia de *Prosemas o menos*, la historia de una venganza contra una inmortalidad inútil para la vida de Ángel González, lo verdaderamente importante de la historia (13).

Este libro no sólo es extraordinariamente importante desde su contexto concreto, es decir, desde el estilo al que hace referencia, sino también en relación con la escritura contem-

poránea en la que se enmarca: la poesía española del siglo XX. Porque concluye un proceso de superación de las clásicas cuestiones románticas que González ya inició en *Tratado de urbanismo* con la temática rural y cierra ahora con la famosa dicotomía inmortalidad del arte/vida perecedera, de la que se mofa, burla y bufa, poniéndola en su lugar, no sin buenas dosis de ternura, autocomprensión y miedo. Las cosas son así e irremediablemente el poeta sobrevive a la persona, pero una sola hora de vida de persona vale más que toda la eternidad inmovil y gloriosa de poeta:

Con la mirada ávida de un perro de lanas

...
el Poeta nos contempla,
ilusionado,
desde las páginas amarillentas de la [Eternidad]
—su estación favorita.

...
Seguro de la gracia
irresistible de su breve aullido
—impreso para siempre
en la memoria de las bibliotecas—,
con ojos zalameros y saltones
nos sigue reclamando más azúcar.

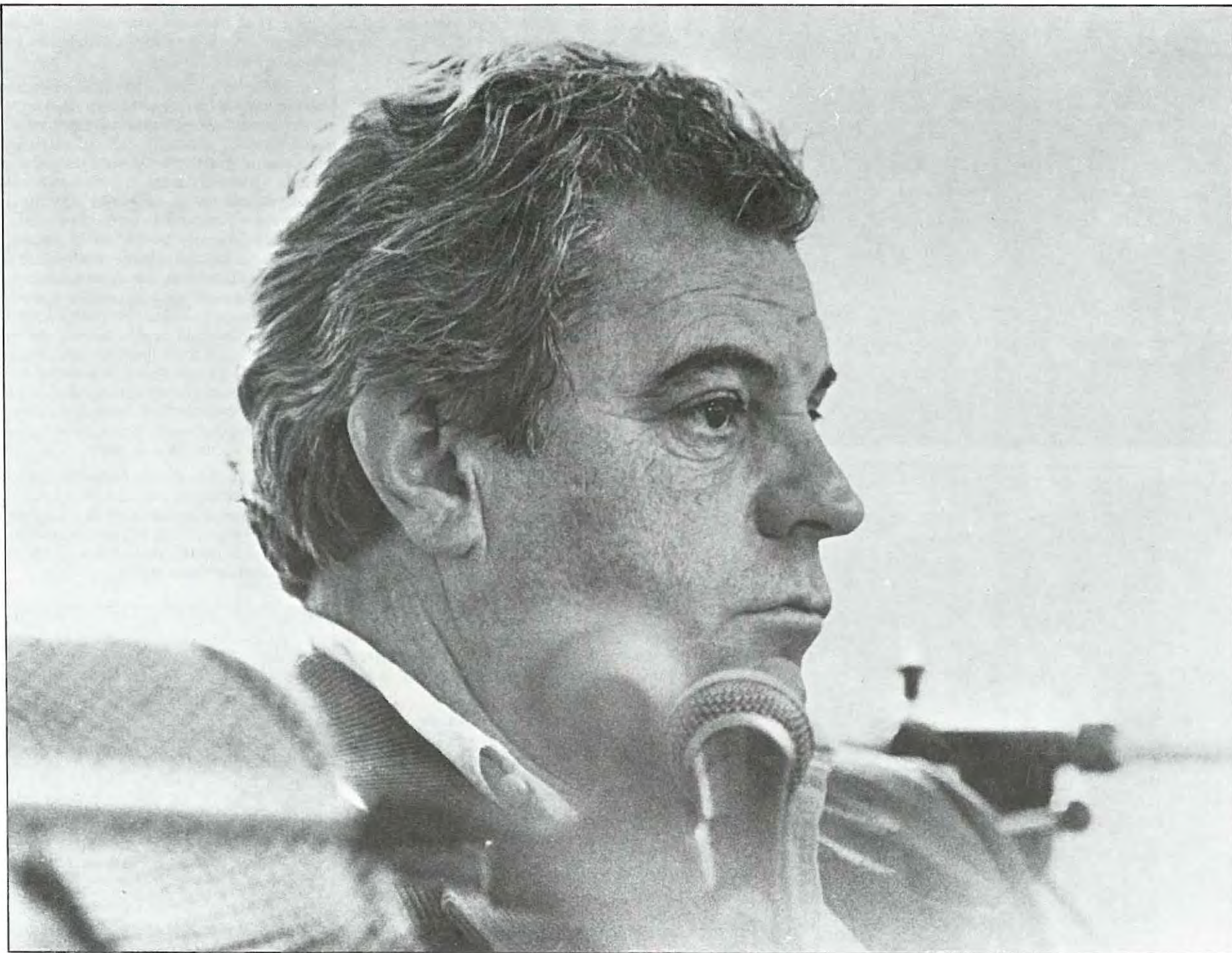
Su expresión lo delata:
está moviendo el rabo.

Ángel González no creó a *Ángel González* para que le sobreviviera, sino para que le superviviera, para vivir con él una vida mejor y más intensa. Indudable lección de modernidad para aquellos más jóvenes que, en cierto momento, pretendieron ser el relevo de esta generación y que iniciaron su pretendidamente [revolucionaria] andadura con *dibujos de la muerte*, crónicas de la misma en *lujosos barrios californianos* o *juegos desesperados para aplazar* el día y la hora fatidicas. Las lecciones de cosas...■

- (1) Si hacemos excepción del trabajo de José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española. 1960-70*, Ed. Insula, Madrid, 1972 y los distintos trabajos dedicados a este periodo por Fanny Rubio.
- (2) Vid. por ejemplo Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, ed. Galerna, Buenos Aires, 1969.
- (3) Sastre, Alfonso, *La Revolución y la crítica de la cultura*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1971 y Castellet, J.M.ª, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1965.
- (4) *Ibid.*
- (5) Hemos manejado el texto fotocopiado de la ponencia.
- (6) *Ibid.*
- (7) *Ibid.*
- (8) Vid. González, A., «Introducción» a *Poemas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.
- (9) *Ibid.* p. 17.
- (10) «... en el que el término *convencimiento* debe referirse a la Historia, y la *desesperanza* a mi historia». *Ibid.* p. 19.
- (11) Vid. «El ejemplo de Luis Cernuda», en *El pie de la letra*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, p. 73.
- (12) Vid. González, A., «Introducción» a *Poemas*, op. cit. p. 22.
- (13) Vid. Rovira, Pere, «Los prosemas de Ángel González», en *Insula*, n.º 469, Madrid, Diciembre, 1985, pp. 1 y 10. Uno de los más interesantes trabajos sobre la poesía de Ángel González.



Algarra/Garrido



JUAN MARSE

Tener una historia y contarla

Lorenzo Aguilar Pérez

79 OLVIDOS

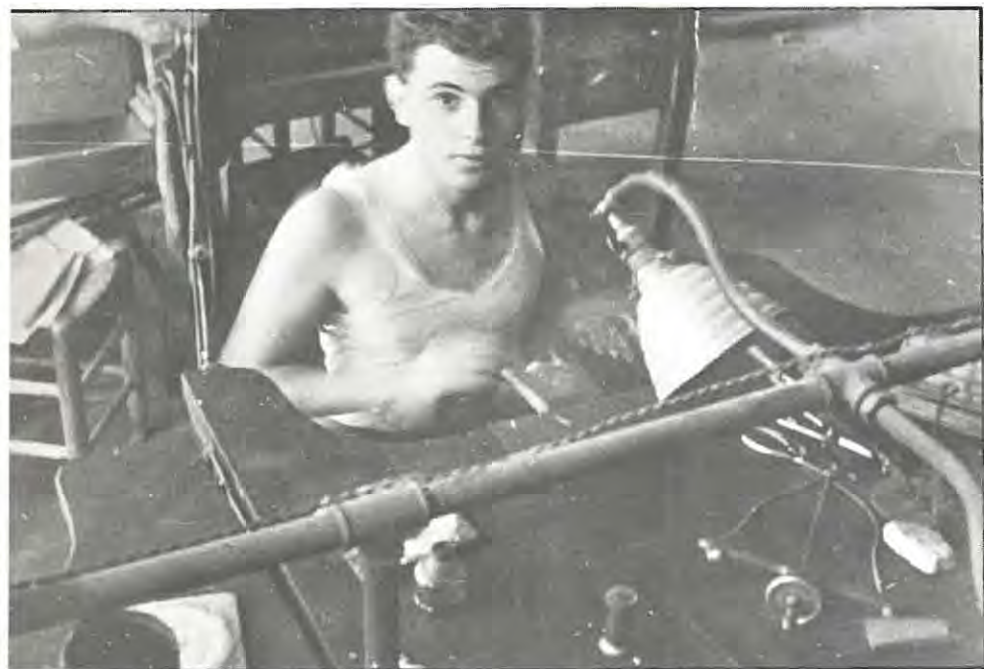
Hablo con Juan Marsé y a los cinco minutos de conversación literaria me viene a la memoria una frase con la que Francisco Brines quiso definir su propia poesía: "de los emocionados escombros de la vida surge la motivación del poema". Porque la narrativa de J. Marsé nace también de los escombros; de manera especial, sus obras últimas reflejan las imágenes y las obsesiones que le rondan, esa mitología personal de la infancia, el intento de recuperar el paisaje urbano que sólo existe en su historia cotidiana. El deseo frustrado de encontrarse con los lugares vividos, un ajuste de cuentas con el paso del tiempo, un intento pesimista de búsqueda del yo en la esfera mitificada del recuerdo, eso es lo que da lugar a una escritura lineal, irónica y sarcástica. Por ello, también, parece prudente empezar desde el principio.

—Me gustaría saber cómo llegaste a la literatura, cómo empiezas a trabajar. Estuve leyendo la entrevista que te hizo Vázquez Montalbán en 1959.

—Es una de las primeras entrevistas que hacía Manolo y una de las primeras que me hacían a mí, por no decir la primera.

—Te la hizo cuando quedaste finalista del

→



80
OLVIDOS
SOVIATO

Premio Biblioteca Breve, con Encerrados con un solo juguete. Es tu primera novela; muestra el mundo de la posguerra en los años 40 y 50.

—Bueno, cómo se mete uno en el mundo de la literatura es una pregunta que no tiene respuesta, que no sabes exactamente... Se suele hablar de cosas tan vagas como vocación o que a uno le gustaba leer y en consecuencia un día pensó que también podía escribir; hice mis primeros ensayos, que naturalmente eran muy malos..., los primeros

poemas. Pero eso aclara muy poco; la verdad es que no hay ningún escritor que sea capaz de contestar por qué diablos se dedica a esto y no a otra cosa.

—*La crítica suele hablar de la generación del 50. ¿Tú crees en la Generación del 50?*

—No, yo no creo. Esto son formas de trabajo de los entendidos, los críticos, los eruditos, en fin, de las personas que se ocupan de la literatura. Es una forma de clasificar a un grupo por afinidades, aunque no temáticas, porque naturalmente cada uno va a su aire, pero en realidad los junta la edad, el tiempo y el país, así como las circunstancias socio-políticas del país. ¿Qué nos unía a los del 50? Un deseo compartido de ofrecer una imagen del país un poco más real que la imagen oficial que nos ofrecían los estamentos del régimen. Simplemente eso. Nada más.

—*Siempre se parte de que hay unos orígenes (los niños de la guerra), pero después no hay un punto de llegada, porque cada uno sigue caminos diferentes.*

—Sí. Lo que ocurre es que la *Generación del 50* es un pretexto para hablar de todos a la vez y englobar una época y lo que significó, cuáles eran en todo caso las líneas maestras de ese grupo. La existencia de una dictadura muy represiva y que tenía cortados todos los caminos de la libertad y del terreno de la expresión, etc., comportaba preocupaciones compartidas, a veces en temas y en buscar unas soluciones formales para sortear la censura.

—*En ese sentido, La hora del lector de Castellet y Los problemas de la novela de Juan Goytisolo parece que estaban creando una línea a seguir, porque tú, por ejemplo, en Últimas tardes con Teresa haces un acto irónico en torno a La hora del lector.*

—Sobre estas cuestiones, sólo puedo hablar por mí, de mi experiencia personal; no puedo hablar de ningún modo de lo que los demás se proponían hacer y de lo que hicieron y por qué lo hicieron. Nunca tuve ningún tipo de línea para decir: vamos a hacer...

—*De cierta consigna, o algo así...*

—Exacto. No, ni proveniente de críticos ni de no críticos. Leí *La hora del lector* y no me interesó nada; no me pudo marcar porque no me interesó absolutamente nada, me pareció un error todo él y lo sigo pensando, lo he dicho siempre. Lo que ocurre es que, en aquel momento, Castellet y otros críticos opinaban que una de las vías quizás sería la del objetivismo, eso de insinuar en vez de decir, porque si no la censura no te lo permitía. Yo no tuve en cuenta eso; yo simplemente, cuando tengo un tema para desarrollar una novela lo único que me planteo son problemas de orden técnico, de estructura, de aspectos formales; la historia procuro solucionarla sobre la marcha y punto. Nada más.

—*Tu primera novela fue Encerrados con*

un solo juguete, luego vino Esta cara de la Luna; ¿qué pasó con esta última?, porque después hiciste una segunda edición y la reelaboraste.

—Corregí un poco aspectos de estilo, porque es una novela que estaba muy mal escrita y me limité a corregir cuestiones que estaban sencillamente traducidas casi del catalán directamente. Pero es una novela de la que yo nunca estuve contento y nunca lo oculté. Además, esa novela la escribí muy rápido, por razones económicas; yo estaba en París y necesitaba dinero, y en realidad lo que entregué a Barral fue una primera versión de la novela, muy defectuosa, con algún capítulo que estaba terminado, algunos, dos o tres, pero el resto es primera versión. En realidad, ya me había desinteresado de esta novela, antes de terminarla, de manera que hice una cosa que no he vuelto a hacer nunca: entregar un texto del cual no estaba totalmente satisfecho. Pero estaba en París muerto de hambre, era un problema de supervivencia; entonces se la envié a Carlos y él me envió un cable.

—*Un análisis que es frecuente hacer de la novelística de los años 50 es el de que es una novelística producto de la lucha antifranquista y que, como tal, no tiene una calidad estética, formal, porque es un poco producto de las circunstancias.*

Telegramas

TORMENTA DE VERANO, de Juan García Hortelano — *Premio Formentor* 1961. Vendidos los derechos de Radio y Televisión a la B. B. C. para Inglaterra, Australia y Nueva Zelanda.

TIEMPO DE SILENCIO, de Luis Martín Santos — *Biblioteca Formentor*. Se han firmado contratos para su edición con: Feltrinelli (Italia), Editions du Seuil (Francia), Rowohlt (Alemania), Harcourt Brace (Estados Unidos) y John Calder (Inglaterra).

NUEVAS AMISTADES, de Juan García Hortelano — *Biblioteca Formentor*. Es inminente el rodaje del guión cinematográfico, por una productora española.

COLECCION TESTIMONIO vuelve a lanzarse en el próximo mes de diciembre con una presentación nueva y tres títulos de sumo interés y variado tema: **CONVERSACIONES CON STALIN**, del escritor yugoslavo Djilas, K. L. REICH, de J. Amat Piniella y **MI PADRE CHARLIE CHAPLIN**, de Charlie Chaplin jr.

Angela Brava y Pedro Osinaga,
protagonistas de "Nuevas Amistades"



En este folleto publicitario de Seix-Barral, J.M. fue anotando posibles títulos para lo que finalmente sería *Si te dicen que caí*.



Arriba, con Roque Dalton.
A la derecha,
en la redacción de
Por favor, con el dibujante
Guillén; abajo,
con otros miembros
de la redacción de
Por favor tras sufrir
un duro golpe de la censura.



la fue llamativa: la acusaron de ser un poco reaccionaria, por el tratamiento del estudiante. Cuando la leí, me dejó con cierto malestar porque entonces pertenecía al movimiento estudiantil; pero efectivamente, el tiempo ha pasado y en cierto modo esta ficción tenía su verdad.

—Es una realidad muy personal; en realidad, es un exabrupto. Me salió así. Pero es cierto que en esa época la Universidad se nutría de la burguesía, por lo menos en aquella época.

—El planteamiento de tus novelas ¿parte de un proyecto concreto, sistematizado, de una idea que te surge?

—Normalmente, parte de una imagen. Yo tengo recuerdos, imágenes de cosas tal vez vividas, pero no forzosamente. Puede ser también una historia o un hecho que me hayan contado, o a lo mejor absolutamente nada, son historias que te acompañan y que te obsesionan. La posibilidad de constituir una historia interesante con ese material puede partir de unas imágenes o unos deseos personales, naturalmente, la universitaria rubia y rica es un sueño personal. Luego están los tipos que de alguna manera no me representan a mí, pero sí a una clase a la cual yo soy afín, y a los que tenía que dotar de un atractivo personal, porque si no están perdidos: encima de pobres y analfabetos, si no los haces atractivos no se comen una rosca. Al final, todo eso surge con unos deseos personales míos y mi propia mitología erótica. Tomemos el ejemplo de un paseo por la ciudad, una escenografía que yo conozco, que me gusta; todo eso se combina de repente en unas imágenes que constituyen una historia, pero nunca una idea. Yo nunca me digo: voy a escribir ahora una novela que trate de los amores imposibles de un rufián de barrio, xarnego, enfrentado con la sociedad catalana, o no enfrentado sino intentando integrarse en ella, y de una muchacha progresista, universitaria, romántica, guapísima. No, no trabajo así; las ideas vienen luego, al manipular ese material, esas imágenes mías, ese mundo personal, y al mitificarlo se empiezan a establecer correlaciones. Ese es el momento peligroso, porque es cuando la novela corre el riesgo de que la carga conceptual devore la vitalidad directa que, para mí, debe tener siempre un relato. Los personajes que se levantan han de ser de carne y hueso, que vivan y se muevan, y que conforme se muevan y hagan cosas el lector establezca sus propios puntos de referencia y todas las significaciones y consecuencias del orden que quiera, religioso, sociológico, político, intelectual, erótico; pero yo no trabajo sobre un esquema, premeditado y fijo, solamente trabajo sobre un plan puro y llanamente narrativo; procuro ordenar ese material, porque si no es un caos mental del cual no sales nunca; me hago una especie de guión, en el primer capítulo contaré cuando alguien le habla a él de que yendo se encuentran, en el segundo cuando se separan y en el tercero cuando alguien le habla a él de que yendo allí encontrará... es decir, un plan de trabajo puro y simple.

Normalmente antes de concluir el libro he hecho tres, cuatro o cinco de esos planes, porque afortunadamente una novela se complica e impone sus propias leyes y me obliga a modificar continuamente el primero.

—Sí, he visto los borradores de *Un día volveré* y *Ronda de Guinardó* y cambias muchas cosas. En *Un día volveré*, el cine aparece continuamente.

—Sí, eso forma parte de la mitología que tenía de niño. Yo vi mucho cine y de alguna manera eso sale; yo y todos mis compañeros, no es un asunto personal mío.

—Hay un denominador común en todas





tus obras, que es el paisaje urbano al que haces referencia; a mí en Ronda de Guinardó me ha resultado extraordinario porque es un viaje por toda una zona de la ciudad que está en el límite de la marginalidad. ¿Barcelona tiene mucho que ver?

—Sí, mucho, claro. Lo que ocurre es que tienes que tener en cuenta la fecha en que transcurre la *Ronda de Guinardó*: naturalmente, ese barrio de un 8 de mayo del año 45 no existe ya. Existe otra fisonomía del barrio, porque antes no había coches en las calles y ahora las calles son *parkings* y edificios nuevos, plazas que ya no existen, como todos esos cines de los que yo suelo hablar en mis novelas, que ya no existen. Hay que tener siempre en cuenta esto, que es un paisaje demolido ya, un paisaje que vive en mi recuerdo y en ninguna otra parte, que es un paisaje de la infancia. No ocurre así en todas las novelas, porque *Últimas tardes con Teresa* es de una época reciente y no es del 45, *Un día volveré* es del 50, etc. Pero efectivamente en todas ellas hay una escenografía urbana porque a mí me gusta, soy partidario —y no discuto la opinión de los contrarios— de que una historia hay que fecharla y situarla en un paisaje real, en calles con su nombre, sitio y casa. Para ubicar la casa de un personaje, soy capaz de ir a buscar realmente esa casa en determi-

nada calle; yo la voy a ver primero.

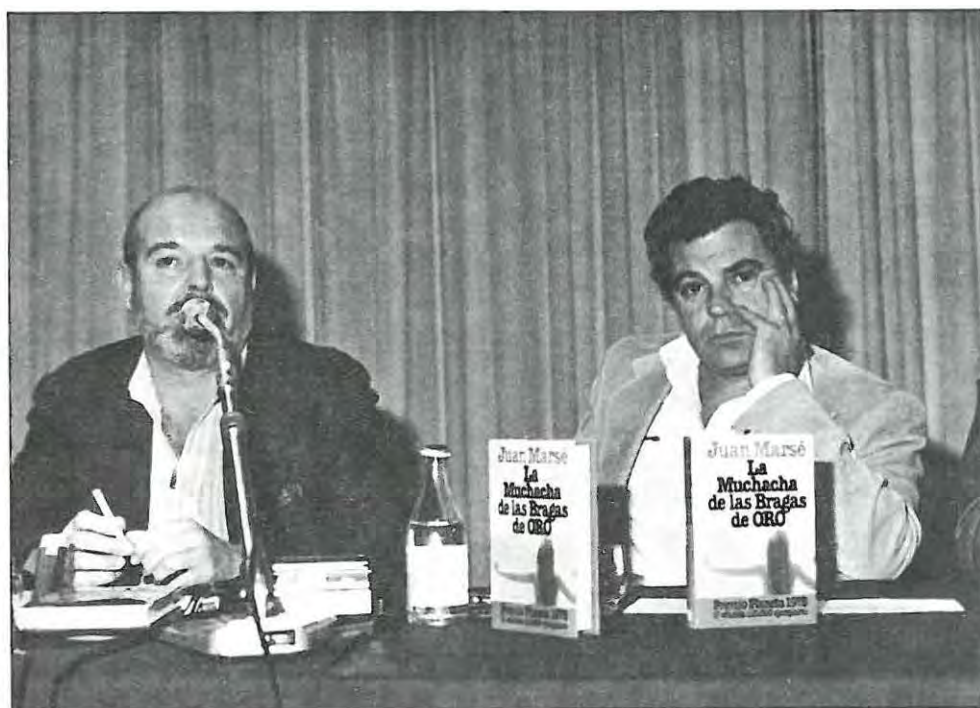
—*Da la sensación, en efecto, cuando estás leyendo, de que lo estás viendo todo.*

—Para mí es así; yo no digo que sea importante, se puede inventar una casa y de hecho he inventado muchas; por ejemplo, en *Ronda de Guinardó* en algún momento hay unas inexactitudes por una cuestión de tiempo y de trayecto, en el sentido de que me interesa aproximar escenario y personaje, y a veces no me era cómodo porque había una distancia excesiva. Aproximo, por ejemplo, sin decir el nombre, determinadas calles o determinados paisajes, que en realidad están mucho más distanciados. Pero eso son las licencias que uno se puede permitir, lo mismo al manipular un personaje de ficción que la escenografía. En líneas generales, soy partidario de describir realmente cómo eran todos aquellos lugares. ¿Y por qué es Barcelona? Pues sencillamente porque soy de allí.

—*Todas tus novelas tienen una fecha aproximada, sobre todo a partir de Si te dicen que caí, en los años 40 o los años 50.*

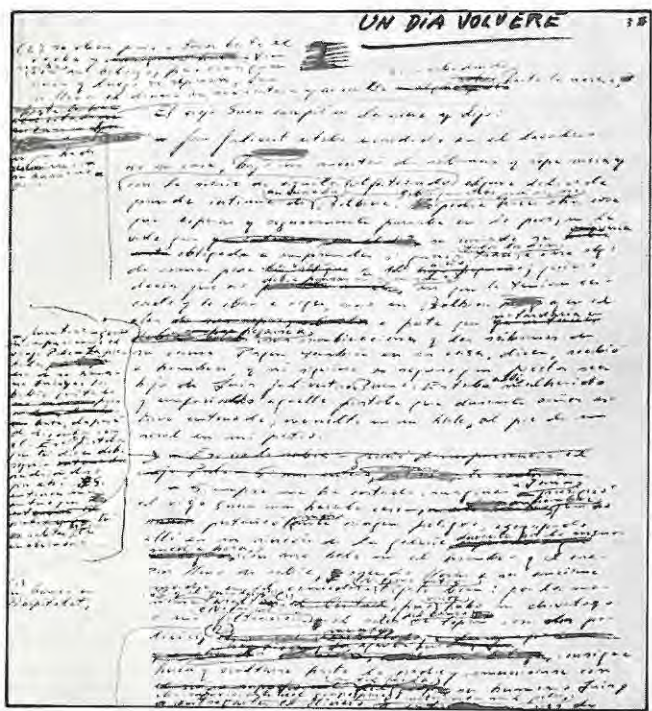
—Y 60 también.

—*Pero especialmente en Un día volveré, el espacio temporal es imprescindible, tanto*





Un día volveré:
Presentación de la novela
con M. Vázquez Montalbán;
abajo, primera página
del manuscrito.



48
SODIATO
OLVIDOS

como el espacio urbano.

—Es lo que he dicho antes; que me gusta fechar las historias, aunque no estoy seguro de que sea absolutamente necesario. En el caso de *Ronda...*, la fecha es el 8 de enero y no otro día, porque es el día que se firmó la rendición de Alemania, y eso comportó automáticamente a Barcelona, no sé en otras ciudades de España, una especie de euforia pasajera en los círculos progresistas y republicanos acerca de la posibilidad de que los aliados vinieran a España, de lo cual se habló muchísimo. Entre otras cosas, pocos años después hubo un intento de invasión de comunistas por los Pirineos. Si no llega a ser por eso, si es un día cualquiera, normalmente no me importa que sea el 8 de mayo u otro día. Pero evidentemente es la posguerra. ¿Por qué? Porque ese policía, esa forma de represión (aunque actualmente se puede dar), aquella niña y todo aquello, para mí es un clima moral que salía de aquella época, que se correspondía exactamente a la posguerra; por eso le pongo esa fecha, no hay otra razón. En cuanto a *Si te dicen...*, ocurre lo mismo: aquella infancia en las calles, la violencia mitificada, los niños inventando mentiras, la resistencia, la guerrilla urbana en los cuarenta, (la rural se prolongó hasta el año sesenta y tantos, pero la urbana no) pertenecen a ese momento, y hay que ser fiel a esto; yo no puedo poner guerrilleros urbanos en una época en que no los había; de alguna manera, estoy limitado, aunque todo es ficción y la inventiva puede ser enorme y debe serlo, pero hay unas ciertas limitaciones que te marcan la época, el país, etc.

—Cuando lei *Un día volveré*, hubo una frase al final que me llamó mucho la atención, creo que se te ha escapado a ti y nos hemos adueñado de ella los lectores: "hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el

olvido es una estrategia del vivir—si bien algunos por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria...—". Quizá estaría bien volver un poco a toda esa necesidad tuya de...

—Bueno, eso está en relación con el tema de la novela y no tiene otra finalidad que, digamos, sintetizar y cerrar; si lo que me preguntas es si yo creo en eso, pues sí, yo por lo menos no estoy dispuesto a olvidar según qué cosas.

—Creo que así se ha entendido.

—La verdad es que es una cosa que está dirigida a los políticos. El tema mismo de *Un día...*, la historia de Jan Julivert, está un poco montada en el caso de la individualidad, del individuo frente a unos esquemas de actuación y de comportamiento que están dictaminados por cantidad de cosas, o por un régimen o por un grupo o por una ideología determinada. Este hombre, a partir de un momento dice: «paso, yo hago mi vida». Cuando van los compañeros a decirle «apártate, porque tenemos algo que hacer», él les dice: «si tenéis algo que hacer, lo hacéis, pero yo no me aparto». El tema es éste, como si él dijera: «yo no pienso olvidar porque forma parte de mi vida y porque frente a dictámenes, órdenes y consignas, símbolos impuestos por un tiempo, por un país, una comunidad, están mis propios intereses». Es un poco un elogio al sentimiento anarquista, por decirlo de alguna manera, y eso a costa de la vida, como en el caso de este individuo. Se trata de algo que descubrió mi padre hace muchos años y no es más que eso. Por lo tanto, está dirigido a los políticos, porque los políticos si que juegan a olvidar cuando les conviene y revisan su pasado. Es un tema que toqué de otra manera en *La muchacha de las bragas de oro*. Aquí, el personaje es un falangista que modifica su pasado, pues los políticos tienen unos intereses muy concretos, que son hacerse con el poder para imponer su criterio, su visión del mundo. Trabajan sobre realidades, sobre afirmaciones, esto es blanco, esto es negro, y no sobre la duda. Pero los escritores trabajan sobre la duda: las cosas no son tan negras ni tan blancas, la vida es complicada. Frente a una tendencia a uniformar ideas y comportamientos, el individuo se rebela y hace su propia vida.

—Una duda que se puede plantear en la lectura de *Un día volveré* es la relación entre Jan Julivert y el juez Klein. ¿Se establece una relación de homosexualidad?

—Sí, claro, evidente. Está apuntada, y está contada por el viejo Suau, pero de todos modos es evidente. Es una relación sobre la cual no se especifica si se consuma o no se consuma, pero evidentemente está ahí, y para que se entienda mejor hay una reacción final de Néstor de rechazo cuando se entera, porque él ha oído contar eso al viejo Suau, la noche que se lo cuenta a su madre. Pero es lo mismo, el derecho a la propia intimidad. Por otra parte, esto no tiene nada que ver con los esquemas habituales del país, que afortunada-

mente, ya están cambiando, acerca de la homosexualidad, relacionándola siempre con un carácter afeminado. Se puede ser muy viril y al mismo tiempo homosexual.

—Algo que se deja ver en tus novelas es el sentido pesimista: todo es muy negro, muy oscuro.

—Sí, pero ese es mi carácter.

—Sin embargo, en la vida cotidiana tú utilizas siempre mucha ironía.

—Es que ahí hay dos cuestiones, una es que una persona puede ser muy cachonda, muy sarcástica—y de hecho mis novelas están cargadísimas de ironía, *Últimas tardes...* tiene mucha coña marinera, y *Si te dicen que caí* también, o *La oscura historia de la prima Montse*, que tiene cantidad de parodias—y al mismo tiempo tener una visión última y general pesimista. Pero sobre todo la razón es que mis historias se refieren a épocas jodidas, y por mucha coña marinera que metas la impresión final es sórdida.

—¿La ironía se ha convertido en una parte de la retórica de tu lenguaje?

—La ironía es necesaria en la literatura para contar una historia, porque estableces con el material que estás trabajando, con la historia que estás contando, una distancia que te permite dosis de mayor credibilidad para esa historia. Si uno se pone muy serio contando algo, no te lo acabas de creer; al establecer una visión irónica con respecto a la relación con esa realidad, es como más creíble, más verosímil resulta, y desde luego la enriquece en cuestiones de matiz.

—Pero hay varios matices en los que la ironía se convierte en un sarcasmo cruel. En *Ronda de Guinardó*, por ejemplo, con el personaje de Matías, del trío Clavaguerras, ese chico que coge la granada y la revienta en las manos, y salen volando éstas al trasero de una señora que pasa por la calle... hay ahí como un golpe teo.

—Sí, sí, claro, a una situación dramática es conveniente quitarle un poco de hierro; además, es una imagen emblemática, estoy seguro que la imagen de las manos pegadas al trasero de la señora es más inolvidable, es una imagen que se te graba más.

—¿Buscas que el lector se distancie?

—Sí, porque con un ambiente sórdido, una época jodidísima, una niña huérfana, un chaval golfo que va a robar y se le cortan las manos con la explosión, si no te permites una pequeña ironía con todo ese material, el resultado puede ser aburridísimo.

—Otro tema característico de todas tus novelas es esa sexualidad tan singular que tus personajes desarrollan: el caso más llamativo es el del personaje de Balbina en *Un día volveré*, que juega con la rodillas y las caderas, o en *Ronda del Guinardó* el personaje de Rosita...

—Bueno, eso está en todas las novelas. En *Últimas tardes* está muy mitificado; a mí me gusta describir los personajes físicamente, siempre me gusta verlos y por eso hago descripciones como la novela del XIX: el color de los ojos, el pelo, la cara, la manera de caminar. El erotismo concretamente lo considero importante, porque forma parte de la vida, ayuda a ver las cosas de otra manera; además es un motor narrativo. En *Últimas tardes* la atracción física juega un papel importantísimo: los dos se atraen físicamente; por tanto, eso tiene que decirse, y se tiene que decir por qué; no me gusta trabajar el erotismo solamente en el contexto, es decir, se gustaban y

Barcelona, 27 de octubre de 1961

Querido Juan,

me figuro que Luis te escribirá por su cuenta. Yo lo hago ahora, en la oficina, entre otras cosas porque prefiero despedirme de ti: el próximo día 1 saldré para Filipinas, en donde permaneceré un mes. Desde allí te pondré unas líneas, porque estas seguramente serán cortas: estoy cansado, deprimido y de bastante mal humor, entre otras cosas porque me remuerde la conciencia de no haber hecho casi nada durante los últimos dos meses y porque sé que tampoco haré nada durante el mes que esté en Filipinas.

Jaime y Carlos, —que ya están de vuelta aquí, después de una estancia bastante «exitosa» en Frankfurt, según parece— me han ampliado las noticias que dabas en tu carta, sobre tus posibilidades de trabajo y sobre Nicole. Luis y yo nos reímos del ancestral *seny* catalán que asomaba al final de tu carta: «Con Nicole soy bastante feliz, pero temo que acabará pidiéndome dinero». No te plantees los problemas antes de tiempo, hombre!

¿Y tu empleo de criado de pintores ricos? Hemos hecho cábalas acerca de cómo resolverás el problema de la plancha y el del recosido de botones —aunque de esto último debe quedarte alguna experiencia de cuando el servicio militar. Todos estamos impacientes por la resolución de tu problema económico, así que ponnos unas letras enseñada si el empleo se confirma. Después, con más tiempo, dinos qué es preferible como patrón, si un joyero cataláunico o un rico pintor abstracto francés; posiblemente ninguno de los dos.

Miguel rompió con Alfrun (¿se escribe así?) por motivos difíciles de adivinar; parece que nuestro amigo está atravesando una crisis moral y sentimental: se ve ya hecho una persona mayor y eso, naturalmente, le aterra —¿a quién no?

Un abrazo

Jaime

Que vaya bien

Barcelona, 27 de febrero de 1962

Querido Juan,

perdona todo el tiempo que he tardado en escribirte; es que mi humor en lo que va de año no es demasiado bueno e incluso las tentativas de comunicación escrita con los amigos se me convierten en una especie de esfuerzo sobrehumano. Para decirlo con la jerga de los personajes de *Nuevas amistades*: «1962 se está portando». Nunca en la vida me habían venido tantas complicaciones, depresiones y disgustos.

Por otra parte, esperaba verte en Collioure, adonde finalmente no hemos ido ni tú ni yo. Probablemente a estas horas ya sabrás por Antonio que estoy enfermo y me tuve que quedar en Barcelona. Parece ser que en Filipinas agarré una sífilis —esto te lo digo a ti porque estás en el Instituto Pasteur, pero no lo cuentes mucho a la gente, porque acentuará mi reputación de libertino— y como tardé mucho en darme cuenta, porque el chancro me salió en la garganta, cuando me analizaron la sangre estaba ya al 94%. Todo esto no tiene ninguna importancia, porque ahora —para disgusto de los curas— se cura radicalmente con unas sencillas inyecciones de penicilina, pero tengo que estar unas semanas en tratamiento y vigilado por el médico, y además sin joder porque todavía contagio —llevo quince días así y la castidad empieza a pesarme.

Nuestra excursión a Sant Jaume fue estúpida. Vino además un amigo de tu padre —Vicente se llama— que fue futbolista y ahora es constructor de obras y que está muy bien.

Tu padre estuvo en gran forma y creo que se divirtió mucho. Es una verdadera lástima que se vendan tus posesiones.

Me han llegado noticias de que las cosas ahí te van regularmente bien, que estás mejor de ánimos y que trabajas. *Últimas tardes con Teresa* es un título que me gusta mucho —da, además, para una buena portada fotográfica. Yo casi no he escrito en los últimos meses, por el excesivo trabajo en Filipinas y luego por las complicaciones a mi llegada aquí; ahora empiezo a hacerlo un poco.

Luis te manda recuerdos. Jaime Salinas está atravesando una temporada de soledad y depresión invernal. En cuanto a Miguelito, ha atravesado ya varias crisis sentimentales, de las que parece reponerse con envidiable facilidad, que le hacen escribir mejor: sus últimos poemas son muy, muy buenos y absolutamente personales —parece como si se estuviera volviendo persona mayor.

El día que te sientas de humor ponme unas líneas y dime si necesitas algo de aquí. Un fuerte abrazo

Jaime



nada más, no. Quiero que el lector vea más el detalle, pasarle esa impresión, que la viva; en eso hay además cuestiones de temperamento, porque a mí me gusta así, yo soy una persona muy sensual. Narrativamente, considero que es útil, activa y agiliza, me soluciona cuestiones narrativas.

—La crítica literaria habla de que la generación de los años 50 está influenciada por norteamericanos como Faulkner, Steinbeck, o el neorrealismo italiano de Pratolini o Vittorini...

—Esto de las influencias es un tema bastante peliagudo, porque cada uno dice sus cosas. Yo, sin duda, tengo influencias, no he escrito sin influencias, no hay novelas sin resonancias. Toda novela, cuando es buena, te suena, y no es malo que sea así. Hay un tipo de influencia en ese sentido de la que yo podría hablar más o menos, y luego hay otras que son más misteriosas, que trabajan subterráneamente y que no sabría explicar. Sé las que yo podría decir: sospecho que estoy influido por Baroja, porque siempre me ha gustado mucho, y también por la novela policiaca.

—Es evidente. En *Un día volveré* hay como un montaje, una referencia continua a la novela negra americana.

—Si, el esquema es más bien una relación romántica, pero yo no hablaría de soluciones formales, conste que no me duele compararme con Dashiell Hammett y toda esta gente; a mí no me sienta mal, porque esta gente son genios. Pero debe de haber algo de esto, sin duda.

—¿Qué opinión tienes de la obra actual de los novelistas de la Generación de los 50?

—No puedo dar una opinión exhaustiva porque no lo he leído todo; eso son cosas de los críticos. Me he leído algunas cosas y estoy al tanto más o menos. En líneas generales, diría que la situación no es tan mala como se pretende, a veces leo lo que se traduce por ahí, en Francia, en Italia, o en Alemania y se traducen algunos bodrios notables que pasan por novelas; a mí se me caen de las manos, no me interesan nada. También hay cosas aquí que se publican y que son de gente joven que han publicado una novela, máximo dos, y están bien. Tengo una visión bastante buena en relación con lo que se está haciendo en Europa, lo que ocurre es que todo lo que viene de Francia, como unos papanatas, porque sean franceses, lo vemos bien.

—He observado la evolución a partir de *Si te dicen que caí*, esta novela formalmente parece un caleidoscopio.

—Sí, distintas voces que confluyen y a veces se contradicen...

—Sin embargo, en *La muchacha de las bragas de oro*, en *Un día volveré* y en *Ronda de Guinardó* hay un discurso más lineal; muchos críticos han dicho que en *Si te dicen...* ibas a la experimentación y a partir de *Un día volveré*, *Ronda...* estás cayendo en algo que...

—En *Si te dicen que caí* no quería experimentar nada, no he escrito jamás una línea para experimentar nada; mi única preocupación al escribir, incluso una frase, es que esta frase exprese exactamente lo que quiero que exprese y, si es necesario, con mucha claridad y el máximo de claridad. Cuando es necesario que exprese algo ambiguamente, frases que

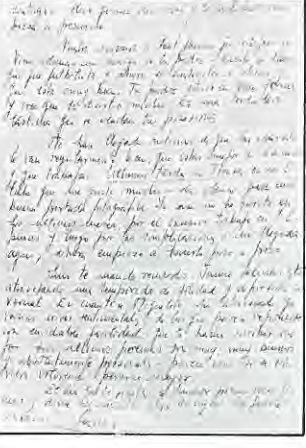
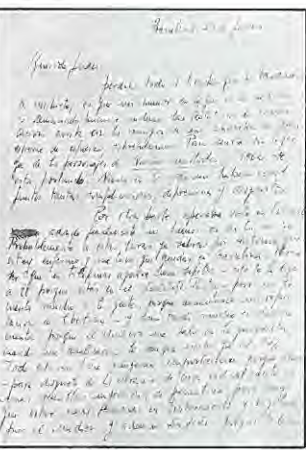
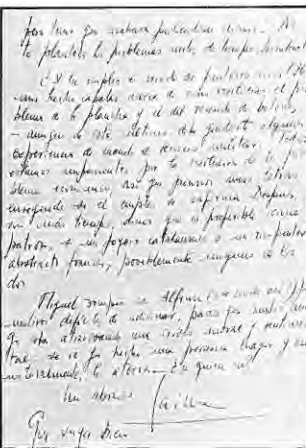
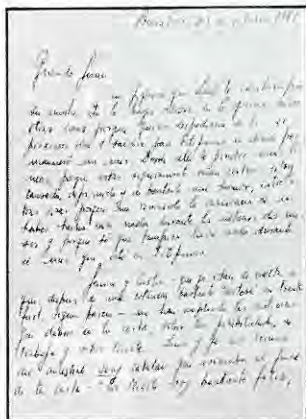
deben ser ambiguas o un poco oscuras porque así convienen para el tema, entonces procuro el máximo efecto en este sentido. *Si te dicen que caí* es una novela compleja estructuralmente, porque los materiales son muchos y muy diversos y por lo tanto su trenzado suponía un agilizar la narración continuamente, a fin de manipular al mismo tiempo todo ese material, y que concluyera en un objetivo. Y tenía que encontrar soluciones técnicas, formales, que fuesen radicales en este sentido. Entonces, si hay alguna parte de la novela que queda oscura, que parece vanguardista es porque no he sabido hacerla más clara. Eso es culpa mía, lisa y llanamente es culpa mía; yo no pretendía deslumbrar a nadie. Lógicamente, cuando una historia es lineal hay personajes a los que les pasan unas cosas, pero todo por su orden, esto después de esto, y esto después de lo otro. Es el caso de *Últimas tardes con Teresa*, que es en cierta manera una novela clásica, lineal y aunque tiene unos saltos atrás, eso no tiene ninguna complicación; pero en *Si te dicen que caí* es distinto, ya que estoy contando la historia de las niñas huérfanas, de los chavales del barrio, de los pistoleros de la resistencia antifranquista urbana, la vida de la parroquia, una historia personal de uno de aquellos chavales, el paralítico, la niña..., y tenía que ir por partes, tenía que ir procurando ensamblar todo de manera que el entorno no me hiciera saltar de una cosa a otra antes de tener tiempo de entrar en materia y meterme en otros asuntos; pero eso es muy fatigoso, y de hecho hay una parte en la novela, la primera parte, donde arranca con cierta dificultad y yo noto que me costaba, pero no fui capaz de hacerlo más fácil. Luego, todas las piezas se van ensamblando y finalmente se resuelven, pero no hay ningún afán de hacer una novela vanguardista, porque me revienta absolutamente.

—En este sentido, cuando creas una novela, el lenguaje que pretendes hacer no tiene nada que ver con lo anterior, es decir, cada novela va a recurrir a un nuevo lenguaje.

—Cada tema me plantea problemas distintos y por lo tanto me exige soluciones distintas. Las soluciones formales que me servían en *Si te dicen que caí* no me servían en absoluto para la siguiente novela, ¿Por qué? La novela de *La muchacha de las bragas de oro* es menos complicada: muy pocos personajes, un tema más unitario, y por qué iba a complicar la narración. No había motivo, ya que cada tema demanda para sí unas soluciones formales.

—Para terminar, ¿cuáles son tus próximos proyectos?

—Una novela larga que me está costando, porque es una historia complicada, que ya iré resolviendo. También a ratos, para descansar, un libro de relatos que me están saliendo demasiado largos, porque yo quería hacer cinco o seis relatos, pero si me salen tan largos, con tres tendré bastante para hacer un volumen. No sé cuando acabará, porque ya tengo prácticamente tres.



En torno a "Makbara" y JUAN GOYTISOLO

Jesús García Gabaldón

Si en España el valor de una obra se mide por el silencio o el rechazo que produce, el vacío creado en torno a *Makbara* (*MKB*), no deja de ser altamente significativo; el caso del rechazo correspondería, dentro de las obras de Juan Goytisolo, a *Paisajes después de la batalla*. En mi opinión, *MKB* se sitúa en el centro de la obra creativa del autor, y constituye una de las más altas cimas expresivas conquistadas por la literatura en lengua castellana. En cierto modo, es una obra irrepetible. En ella logra Juan Goytisolo la máxima tensión expresiva y poética, y con ella cierra un ciclo de escritura comenzado en *Señas de Identidad*. A partir de *MKB*, la escritura de Goytisolo, será, otra vez, radicalmente distinta. Esto se debe, creemos, a que como el mismo Goytisolo ha explicado: «cuando se domina una técnica o se ha llegado al fin de una experiencia hay que dejarlas para ir en busca de algo que se ignora». Buena prueba de lo dicho anteriormente, la encontramos en la escritura sarcástica y corrosiva de *Paisajes* o en el reciente *Coto vedado*. Hay que añadir que esa ruptura conlleva una cierta continuidad que entronca con el resto de la producción novelesca de Juan Goytisolo a partir de *SI* y muy especialmente con *MKB*. De hecho, la producción narrativa de Juan Goytisolo constituye una obra única y reelaborada. En este sentido (y en otros), cabe compararla con la obra poética única de un escritor muy admirado por él. Me refiero, claro está, a Luis Cernuda y a *La Realidad y el Deseo*. En ambos, la trayectoria literaria tiene a mi entender, un recorrido en ascesis permanente. De ahí proviene, sin duda, el despiste continuo de un buen sector de la crítica que el autor ha comparado acertadamente con la crítica tau-

rina.

Aunque cada obra desde *SI* constituye por sí misma una conquista expresiva acorde con la labor del escritor tal como la concibe Juan Goytisolo: «devolver a la comunidad literario-lingüística a la que pertenece, una escritura nueva, personal, distinta en todo caso de la que existía y recibió de ella en el momento de emprender la creación»; y aunque podamos recorrer en ellas la trayectoria personal y literaria de su autor (ambas estrechamente ligadas), *MKB* se sitúa frente al resto de las obras de una manera en muchos casos privilegiada, única. En primer lugar, *MKB* se inserta conscientemente dentro de la tradición literaria oral y poética. Se trata, en cierto sentido, de una obra medieval, pues vuelve a la tradición oral y aúna la literatura árabe y la occidental reflejando una convivencia cultural y literaria característica de aquella época en la Península Ibérica.

Frente a los espacios anteriores, aparecen en *MKB* lo que nosotros denominaremos tempoespacios (espacios unidos en una dimensión temporal). La composición narrativa, el *desmontaje* (o montaje desmontado) propio de las obras de Goytisolo, alcanza su máxima tensión. A partir de *Makbara* se fragmentará hasta llegar a su desmembración casi total en *Paisajes*. Lo curioso es que, al igual que en *Juan sin tierra* (*JST*), el proceso creador y la reflexión literaria que lo propicia, están incluidos en estas obras. Veamos varios ejemplos en *Paisajes*: «de una autobiografía deliberadamente grotesca, de una minuciosa exposición de las ideas cliché de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez» (pág. 184); «esparcir la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por la rosa de los vientos: textos-vilano a merced del aire vehículos de leve polinación» (pág. 192). Y en *Makbara*: «pero yo, el halai-





quí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles» (pág. 200); «proverbial dificultad de enumerar lo que el espacio engendra» (...) «alineal pacientemente nombres, adjetivos, términos en lucha desigual con la perfecta simultaneidad de la fotografía» (pág. 207); «lenguaje corporal cuyo músculo es léxico: nervio, morfología: articulación, sintaxis: su vibración, significado, mensaje, se propagan inmediatamente al auditorio» (pág. 213); «vivir, literalmente, del cuento: de un cuento que es, ni más ni menos, el de nunca acabar: ingrátido edificio sonoro en de(con)strucción perpetua: lienzo de Penélope tejido, destejido día y noche: castillo de arena mecánicamente barrido por el mar» (...) «liberación del discurso, de todos los discursos opuestos a la normalidad dominante» (...) (pág. 221). Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo realmente caracterizador de *MKB* es que Goytisolo ha sabido incrustar su reflexión poética y literaria en el discurso mediante una metáfora, la metáfora que impone el texto que empata la labor del halaiquí que cuenta historias en la plaza de Xema-El-Fná, con la labor del escritor (Goytisolo) que escribe la obra. Así, toda reflexión sobre el halaiquí se convierte en una reflexión sobre el propio texto.

El entramado significativo, la compleja red semántica que *MKB* ofrece, la gran creatividad léxica (que puede rastrearse por ejemplo en la creación de neologismos de procedencia latina en *Aposentos de invierno*), el alejamiento de la linealidad sintáctica, la apuesta por un estilo personal lleno de requiebros estilísticos, la composición musical máxima en una obra escrita en castellano, el rico y sugerente tratamiento *teatral* de los diálogos, frente al monologismo anterior, distancian considerablemente, a mi entender, a *MKB* del resto de las obras de Juan Goytisolo. Este distanciamiento obedece no ya a una ruptura, sino a la evolución literaria y personal.

Por vez primera en la obra de Juan Goytisolo, aparecerán en *MKB* todas las variedades funcionales de la lengua señaladas por la estilística funcional soviética: lenguaje coloquial, científico, publicístico (de los *mass media*) y político-oficial. Esta aparición no es casual. Obedece a la convicción del escritor de que la crítica del mundo debe pasar por la crítica del lenguaje. Cuando ha pretendido una crítica más abarcadora, más totalizadora, Goytisolo se ha visto obligado a integrar la crítica de todas las variedades funcionales del lenguaje.

Makbara ya no está dirigida a un potencial lector español, como *SI* o *Reivindicación del Conde Don Julián (RCDJ)*, o a un lector europeo, como *JST*, sino a un lector universal, contemporáneo (cabría incluso decir *extemporáneo*). Sin embargo, creo, Juan Goytisolo no ignora que sus primeros lectores son lectores españoles. En este sentido, la obra adquiere una dimensión muy reivindicada por él: la capacidad de acercamiento a otras culturas que nos devuelven, relativizada, nuestra propia imagen. Esto es válido para España o

para cualquier otro país. Sin embargo, en el caso de España, *Makbara* posee el privilegio de devolvernos parte de nuestro pasado, de nuestra propia cultura. Respecto a su posible lectura oriental, creo que el valor de *Makbara* para un lector árabe es comparable al que poseen las obras de Georges Borrow o Gerald Brenan para un lector español o las *Letters from Spain* del exiliado Blanco White para un lector inglés; por citar autores especialmente entrañables para Juan Goytisolo. Pero además, hay que añadir, que la lectura de *Makbara* no ha de limitarse a hacer de ella una lectura del mundo árabe. La intención del autor, creemos, es mucho más compleja: obedece a la presentación de una imagen no reductivista de su propia realidad. Una imagen que sea a la vez expresión personal y espacio cifrado en escritura. De ahí la necesidad de que aparezcan esos «espacios en movimiento» de que nos habla Goytisolo. En cierta forma, se trata de una metáfora del mundo actual. Lo que nosotros llamamos más arriba *tempoespacios* no son sino el reflejo de la idea que Goytisolo nos presenta:

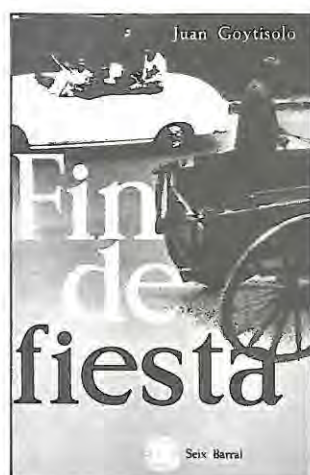
«Hoy conocemos con exactitud los límites avariciosos de nuestro planeta. Colonialismo, esclavitud, guerras, emigraciones forzadas o voluntarias, ubicuas agencias de turismo han anulado las distancias, barnizado el universo con las modas, indumentaria y costumbres europeas y norteamericanas, hecho brotar zocos árabes, aldeas caribeñas o africanas, aglomeraciones turcas en el corazón de París, Nueva York o Berlín, barrido las coartadas del exotismo, expuesto las civilizaciones «superiores» a la contaminación de las «atrasadas» y viceversa, creado nuevos estilos de arte y vida fundados en el mestizaje, bastardeo, promiscuidad».

Nuestro mundo, viene a decirnos Goytisolo, no es uniforme, sino que en él conviven muchos otros mundos. Nuestra realidad no es una realidad fija, única, sino móvil, cambiante, mestiza. Por eso siempre aboga por el reconocimiento del otro, de la diferencia como factor de enriquecimiento cultural. Enriquecimiento y mestizaje que él traslada a sus obras.

Makbara continúa, reelabora la obra anterior: el uso de la parodia; la disolución de lo narrado en voces narrativas, el aprovechamiento de técnicas provenientes de otras artes (sobre todo del cine, pero también cabría citar la fotografía, el teatro o la música); la desenfundada actividad de la libertad imaginativa, fruto de ella será la deformación *ad absurdum* de un hecho minoritario convertido en dogma (procedimiento tan próximo al surrealismo y a la obra de Luis Buñuel); el progresivo distanciamiento literario de España, que coincide con una aproximación al mundo árabe; la concepción ética que alienta todas las obras: combatir, desenmascarar por medio de un sutil juego de máscaras todas las formas de alienación presentes en las sociedades contemporáneas; la inclusión de mitologías clásica y contemporáneas que convierte a sus novelas desde *RCDJ* en una lectura semiológica y literaria de la realidad; la empatía que el autor establece entre ética y estética, relato autobiográfico y ficción; el forzamiento progresivo



de las leyes de la ficción; las formas de lograr la verosimilitud ficticia; la concepción crítica que alienta todas las obras; la presencia en ellas de todos los procedimientos literarios renovados por los narradores del *boom* hispanoamericano (hasta tal punto es esto cierto que uno de ellos, Carlos Fuentes incluía a Juan Goytisolo en la lista de los autores hispanoamericanos); el peculiar comportamiento lingüístico del autor frente al idioma español considerado en toda su amplitud geográfica o histórica; la constante creación léxica acompañada de la indagación semántica de las palabras (una de las fecundas en lengua castellana) y de sus virtuales asociaciones; el paralelo discurrir de sus obras de creación y sus obras ensayísticas (concebidas complementariamente, de tal forma que la lectura de unas debe ir acompañada por la lectura de las otras); la constante reflexión sobre el hecho literario, sobre la crítica y sobre su propia obra, insertada dentro de las obras... todos estos hechos se hallan presentes en *Makbara*, de forma muy peculiar. En las páginas que siguen, quisiéramos centrarnos en el análisis de algunos de estos aspectos que permitan situar la lectura de *Makbara* en una perspectiva correcta.



Makbara se sitúa dentro de la tradición literaria oral. Aun siendo una obra escrita, que no podrá ser leída «por aquellos que la inspiraron», su elaboración ha obedecido a los principios de la literatura oral. Es una obra, como *RCDJ* o *JST* escrita para ser leída en voz alta. Quien no reconozca esto, no podrá apreciar de forma ni siquiera aproximada, la importancia de la obra de Juan Goytisolo, en general, y de *Makbara* en particular. La oralidad de *Makbara* es doble: por un lado se refiere a su musicalidad, y por otro, a su composición.

Si las letras y sus virtuales combinatorias; las palabras y sus asociaciones poseen al ser leídas en voz alta, la sonoridad y el ritmo propios de la música, son capaces de crear música, se puede considerar a *Makbara* como una obra musical. Las complejas asociaciones semánticas que establece, así como numerosas aberraciones sintácticas, son producto de esta composición musical, y deben ser juzgadas en

virtud del ritmo compensatorio logrado. Los quiebros, rupturas, inflexiones de la voz que propicia el relato, dividido en periodos rítmicos (empleando para ello los famosos :), la utilización de las pausas, la adecuación del ritmo con el sentido de las palabras, hacen de *Makbara* una obra única dentro de la literatura en lengua castellana.

Makbara puede ser considerada una obra poética. A ello parecen invitarnos tanto el acentuado carácter rítmico, como su totalidad fragmentaria, o el uso de las imágenes, tan productivo a lo largo de la obra. Sin embargo, esto no puede hacerse en un sentido estricto. Si bien hay que reconocer el elevado tono lírico, no es menos cierto que constituye una obra narrativa compleja que se presta a la dramatización o al menos a una lectura dramática. Además, frente al monologismo de la poesía, *Makbara* da entrada a numerosos usos del lenguaje, así como a registros y situaciones considerados como no poéticos. Frente a la rítmica regular tradicional, *Makbara* se acercaría a la métrica irregular polirrítmica de la literatura árabe.

Makbara es una obra dialógica en varios sentidos. En primer lugar, desde su misma concepción como relatos autónomos referidos por un halaiquí o contador de historias, en la plaza pública. El relato se organiza en torno a 15 textos o fragmentos. La labor del escritor ha consistido en «descomponer la historia inicial no escrita, disolverla en un ritmo narrativo, convertir la trama en expresión personal», para al final desvelarse a sí misma en la confesión del halaiquí:

«Yo, el halaiquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles, haciéndoles volar de uno a otro continente sin haberme movido del corro fraternal que formamos (...)»

El relato se construye en la mente del lector, en el acto de la lectura. En este sentido cabe emplear el término *desmontaje* para calificar la tarea del autor. El montaje verdadero lo establece el lector. En la lectura, las primeras piezas se suceden vertiginosamente sin ninguna hilazón lógica aparente. Conforme avanza, se va configurando la composición, el argumento de la obra. El interés del lector se mantiene mediante alusiones externas (una de ellas la constituye el hecho de presentar la ficción en un espacio real muy detallado. El libro se convierte en espacio de las andanzas de los personajes), o mediante citas intertextuales dentro de la obra o con otras obras, tanto del autor como de otros discursos literarios (por ejemplo, el Corán, textos mitológicos, o el *Cimetière marin* de Paul Valéry) y no literarios (emisiones radiofónicas, el periódico *Libération*, el discurso publicitario etc.). Lo visual posee una dimensión importante en toda la obra (la referencia cinematográfica es otra vez inevitable). El lector es invitado a suspender temporalmente su afán de interpretación, debe dejarse llevar por las imágenes que se le ofrecen. Todas las obras desde *SI* son una invitación a esta actitud: un desafío.

La oralidad de *Makbara* puede rastrearse

perfectamente en los diálogos. En ellos aparece la heterofonía (adecuación del discurso del personaje a su condición social, individual, a la situación, etc.) de la que hablaba Mijail Bajtín. Juan Goytisolo ha sabido conectar las inflexiones de la voz con la intención del personaje, adecuar su discurso al discurso del autor. Algún día *Makbara* podrá ser leída tal y como el autor la compuso: respetando el funcionamiento de la puntuación creada por él, las voces que asigna a los personajes, las pausas que establece. Cuando se haga esto, la lectura se convertirá en una interpretación del texto (entendido aquí el término interpretación en su más amplio sentido teatral y musical); o dicho con otros términos, *Makbara* dejará de ser un *libreto* para convertirse en una ópera.

La posibilidad de dramatización del texto ha sido tenida muy especialmente en cuenta por Juan Goytisolo, como puede verse en el siguiente fragmento:

el: displicente
que'est-ce que c'est?
une sorte de tente, mais beaucoup plus large
pour faire du camping?
non, pour y vivre dedans, digo: comme celles
[des cheiks]
dans le désert: vous avez vu le film de Valentino?
no, no lo ha visto
c'est dommage! le décor est charmant!
él: agresivo
vous êtes venu ici pour me parler du cinéma?

Señalemos a propósito de este ejemplo el realismo lingüístico presente en todas las obras de Juan Goytisolo desde *SI*. Muchas veces ha sido criticado por suponer que crea una dificultad añadida al lector que no conozca otro idioma que el español. Esto es radicalmente incierto. El autor se ha cuidado muy bien de aclarar al lector esas mismas escenas en español o de incorporar otras que tengan el mismo valor. Además, como señala G. Steiner, esa intertextualidad idiomática es propia de la novela contemporánea. ¿Podría ser de otra forma, nos preguntamos, cuando la obra se sitúa en países y escenarios que no son españoles? No en balde la acción de otra controvertida obra reciente, *Larva*, se sitúa en Londres, ciudad donde se hablan más de cien lenguas. Es necesario vencer estos prejuicios. Tanto Juan Goytisolo como Julián Ríos han pensado en el lector y han retraducido o aclarado los textos y las situaciones en que aparecen otras lenguas. Enfocar, pues, la cuestión del realismo lingüístico desde el punto de vista del lector, no conduce a ninguna parte. Más bien habría que destacar el hecho de que estas obras se sitúan por encima de la realidad de una lengua e intentan reproducir la compleja situación lingüística propia de las grandes ciudades. Y esto, quien haya estado en París o en Londres lo habrá comprobado.

Makbara es una obra única, un texto imposible de catalogar a ninguno de los géneros literarios comúnmente aceptados. Puestos en el brete de etiquetar a este hijo bastardo y privilegiado del autor, podríamos calificarla de obra mudéjar, por el empleo de unidades rítmicas propias de la prosa rimada árabe, los arabescos, su dramatización tan desdramatizada, el abandono del desarrollo psicológico de los personajes, que tanto la acercan, como en el caso del *Libro del Buen Amor (LBA)* a la literatura árabe. *Makbara* es una obra mestiza, como mestiza es la obra de la que parte: el *LBA*. Ambas deben situarse en ese entrecruzamiento de culturas, tan provechoso para la obra literaria. Si a Juan Ruiz esa situación le venía dada por la de la península en la Edad Media, Juan Goytisolo tiene el mérito de haberla conquistado tanto en su vida como en su obra.

La caracterización de *Makbara* como obra literaria sería insuficiente si no reconocemos lo que debe al surrealismo: las imágenes poéticas en plena libertad, su metamorfosis, la aventura de exploración en la otredad, la secuencia de moral y estética surrealista alrededor de las figuras principales, la impugnación de los valores y principios morales de nuestras sociedades a través del camino que lleva al individuo desde el deseo insatisfecho a la revuelta contra la moral y el sistema de valores establecidos en esa sociedad: «todo para ellos, nada para mí» (...) «pagar, siempre pagar», en el caso del meteco; o la huida del edén en busca del «enigma insondable de tu soledad», que se realizará a través del *amour fou* o amor loco tan querido de los surrealistas; la metáfora que nos presenta la obra so-

Casa de la Calle «Jaime Piquet» (después «Pablo Alcover» n.º 41), de la familia Goytisolo, donde vivieron los tres hermanos hasta 1956. Hoy no existe, fue derribada.

bre el poder negativo y la represión que ejercen las convenciones morales, culturales, sociales, sobre el impulso sexual, la convierten en un elemento subversivo duradero. Pero, lo que permanecerá de *Makbara*, así como de las obras de Juan Goytisolo, no será su valor de provocación, por intenso que pueda haber sido en una época determinada, sino una visión más intensa aún de la realidad, una mirada que va a las profundidades de nuestro ser más íntimo, de nuestro mundo cotidiano y los somete a una crítica total, lo pone en crisis, para que se manifiesten los verdaderos poderes del hombre: la libertad, el amor.

Makbara es una obra que puede ser leída de muchas maneras. Se presta para aplicar en ella el amplio catálogo de las recetas críticas hoy en boga: Desde la lectura psicoanalítica, favorecida por el componente autobiográfico, a la lectura semiológica ... todas son perfectamente posibles. Pero, limitar la complejidad de la obra, su amplísimo entramado, a una de estas lecturas, supone necesariamente empobrecerla. La única crítica posible ha de ser una crítica total, integradora, que abarque a todas ellas. Esta crítica no debe ignorar el resto de la producción narrativa del autor, ni tampoco su producción ensayística, ya que cada nueva obra de Goytisolo recoge y reelabora la obra anterior. Por último, si las obras de Juan Goytisolo entablan un diálogo con la realidad que circunda al escritor, tanto literaria como vital, debemos incluir en esa realidad la tradición literaria en la que se inserta.

Makbara teje en su transcurso una bella historia de amor. Ya desde su comienzo nos invita a interiorizar el tema del otro. La mirada original ya no corresponde a nuestra mirada, sino que nos sitúa en el punto de mira mediante una inversión del centro de la visión. La mirada del paria a la sociedad biempensante tiene el valor de devolvernos el enfoque moral desde el que solemos mirar al otro (en este caso el árabe). El escritor ha permitido al otro, como ya lo hiciera Cervantes, exponer su punto de vista, que es totalmente opuesto al acatado normalmente por el público al que la obra se dirige. Esta misma inversión de los valores comunmente acatados operará a lo largo de toda la obra. A este respecto cabe señalar el viaje realizado a Pennsylvania por habitantes del Magreb, gracias a Sahara Tours, operación que contrarresta y desfigura el turismo americano hacia Oriente, y en general el fenómeno del turismo de masas (tema recurrente en la obra de Goytisolo).

El ninguneo, la vaciedad creada en torno a la imagen del paria, que sólo cobra vida ante los ojos de los demás, son imágenes sentidas emotivamente por el autor. Junto al enfoque estético que hace comenzar el relato como si de una película se tratara, Goytisolo logra inocularnos su mirada ética, el prisma moral desde el que se considera a sí misma la propia sociedad. Esto se consigue en el relato a través de la voz en *off*, como una voz interior de los personajes, procedimiento inaugurado por Luis Buñuel en *L'âge d'or*, obra con la que *Makbara* establece una estrecha relación. El otro, el paria, paulatinamente despojado de ilusiones, se convierte en un insensato y patético rebelde. A su vez, su apariencia:

«pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación: pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces a la altura de las rodillas: abrigo de espantapájaros con solapas alzadas sobre una doble ausencia».

no es casual, sino que obedece a la imagen que la sociedad europea se ha formado del árabe en concreto (no de lo árabe), a las constantes simbólicas del pensamiento inconsciente colectivo. Nada más apropiado para ello que la imagen del paria en París. Pero la labor del escritor no acaba ahí, sino que intenta indagar en su pasado y en la sociedad de la que proviene, esa «infancia huérfana en el Marruecos colonial y el aprendizaje de la esclavitud en el infierno de los curtidores», ese «minúsculo islote de libertad y fiesta en un océano de iniquidad y pobreza».

Si el meteco parece haber salido del mundo exterior, la imagen del ángel obedece al mundo interior del poeta, que lo presenta así: «la verdadera historia de mi vida?: un trauma juvenil incurable». La dimensión creadora del artista ha sabido configurar esta situación de forma tan genial como ambigua. El autor construye un habilidoso juego de máscaras con constantes alusiones personales a su condición de escritor «roca de Sísifo a cuestas»,

con motivos tomados de la literatura (por ejemplo, la reelaboración del tema del ángel caído que es asociado al tema del paraíso perdido), psicoanalíticos (el tema del andrógino vuelto al revés, convertido en un canto a la homosexualidad, al amor libre), e incluso de la crítica literaria (recordemos si no el pasaje *Hipótesis sobre un avernícola*, relacionado textualmente con otro pasaje similar en *JST*), o de su propia situación sentimental (*Eloisa y Abelardo*). El conocimiento exacto de estos y otros muchos significados y alusiones presentes en el texto, si bien enriquecen la lectura, nunca deben servir como escollos para su disfrute. Constituyen, eso sí, una invitación permanente a la relectura, que el autor considera signo del valor literario de una obra.

El recorrido del ángel hacia su propia identidad es, como la escritura de Juan Goytisolo, un recorrido hacia la libertad, hacia el amor en libertad. De ahí que la reivindicación de la diferencia sea una constante en su obra. *Makbara* constituye un bello alegato en defensa del amor total cifrado en sexo. En ella, el instinto sexual es igualado al instinto de vida. Y el instinto de muerte, a la idea del progreso. El hombre primitivo deja su lugar al hombre civilizado que basa la sociedad en la represión moral y política e incluso sexual del individuo:

«Agresión del reloj, apresuramiento, horas punta; infinita soledad compartida: parachoques contra parachoques: separación celular en núcleos infusibles, apretujado aislamiento: herramienta robot cifra máquina: incorporeidad distanciamiento transparencia, ataraxia en las antípodas de la dulce familiaridad sin fronteras».

Esta sociedad sólo admite el eros cuando ha sido filtrado a través de los convencionalismos (tan justamente ridiculizados en *Le Salon du Mariage*), y se indigna y abate contra la pareja que intenta realizar el amor en la carne y no sólo en el *espíritu*. Sumergida «en las aguas heladas del cálculo egoísta», no advierte los signos agoreros de la catástrofe. Un paria y un ángel en busca del amor, han de inflingir con sus aventuras, con sus encuentros y desencuentros, al mundo entero erguido contra ellos el espectáculo de un amor ejemplar. Ejemplar también ha sido la labor llevada a cabo para lograr tal belleza que anula la deformación, el espantapájaros, la visión horrible de los árabes en la conciencia occidental. *Makbara* se convierte así en una obra moral, como lo demuestra la clara ofensiva contra la ética de la civilización y sociedades industriales (tanto socialistas como capitalistas), ante las cuales impone la defensa de un gran amor prohibido.

Resta añadir que en *Makbara* aparece por vez primera una crítica velada al socialismo. Lo que se critica, en clave irónica, no es el socialismo en sí, sino la burocratización a que ha dado lugar en las sociedades que han intentado llevarlo a la práctica. Esta crítica se realiza por medio de una interiorización del lenguaje político-propagandístico usual en estas sociedades, y de sus reminiscencias con el lenguaje religioso, lo que es aprovechado pa-



ra, operando en el seno de ese lenguaje, transformarlo, darle la vuelta, convertir ese discurso inicial en antidiscurso... En esta operación la ironía se logra mediante el distanciamiento del autor del texto (procedimiento muy utilizado por Cervantes, dicho sea de paso). A diferencia de Cervantes, hay en Goytisolo una ambigüedad controlada que hace imposible una lectura distinta a la dada por el autor. El lector se convierte así en cómplice.

El texto impone también una especie de *alquimia verbal* operada en el lenguaje, la búsqueda de un original sistema compositivo que es a la vez expresión personal y espacio cifrado en escritura que aprovecha la imaginación en libertad (lo que le confiere un carácter cercano al delirio, la ensoñación), un espacio en movimiento. Marrakech, París, Pennsylvania aparecen unidos en la cadena del progreso, del futuro. La labor del escritor se orienta hacia el futuro y, por ello, su escritura aparece como videncia■



OLVIDOS 90

Fragmentos de **CARMEN MARTIN GAITÉ**



Un aviso: Ignacio Aldecoa ha muerto

Teresa Rosenvinge

Mañana de primavera en Madrid. Unos segundos antes de la cita con Carmen Martín Gaité llego al Ateneo, se me ha rogado puntualidad absoluta. Un poco más tarde estoy en la biblioteca intentando localizar su rostro entre las cabezas inclinadas de algunos estudiantes. Es en la cafetería donde mantenemos una agradable conversación que previamente decidimos no grabar («*Detesto estos aparatos ¿sabes?*»).

Hubiera querido comenzar hablando de aquella generación de los 50 a la que ella perteneció, pero me remite a su libro *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, más precisamente al artículo «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa» —«*Porque lo cuento mejor que ahora en un momento, porque sería una historia muy larga, tanto que podría escribir un libro*». Aquella fue la despedida a su más íntimo amigo —«*el que más ha influido en mi vida, aquél que no iba a las sesiones de teatro, ni a las conferencias ni a nada de lo que oliese a cultura impuesta, aquél que nos arrastró a una pelea de bolas de nieve delante de la catedral y al que siempre he asociado con la impresión de fiesta que producen las nevadas. Eran años en que la guerra no se nombraba ni en las casas, ni en la Facultad: eran tiempos de olvido*».

Carmen Martín Gaité nació en Salamanca; allí obtuvo la licenciatura de Filosofía y Letras. Poco después se trasladó a Madrid donde se quedó y vive actualmente. «*Los poetas de Madrid formaban un gremio coherente, no andaban desperdigados unos de otros. Tenían un amigo mayor en torno al cual agruparse para hablar de poesía, una especie de padre de los poetas. Hay que decir que con la prosa no ocurría lo mismo, yo misma, aun cuando me considerase bastante bien informada, no tenía ni idea de lo que pasaba con la novela contemporánea, y los futuros prosistas, aquellos amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, hechos un puro tanteo, sin atreverse todavía a pasar del cuento. Si quieres que te diga la diferencia entre lo que pasaba entonces, y lo que pasa ahora, entonces te contestaré que había menos dinero, no había televisión, teníamos menos prisa y había menos ruido. Fundamentalmente, había menos ruido*».

En los minutos siguientes confiesa su necesidad vital de escribir, de dedicarse a la literatura; que no es una escritora metódica, que siempre tiene más de un trabajo entre las manos, que es lenta; define la literatura como un grato escondite desde el que se mira, que evade y nos saca del tiempo histórico sumergiéndonos en otro tiempo sin esquinas ni obligaciones; para acabar diciendo que no tiene nada clara la diferencia entre la vida y la literatura. —«*De todas formas, quien quiera in-*

Poco antes de caer fulminado por la muerte, de llegar a ese vertiginoso tránsito que lo convirtió de persona en cosa, Ignacio Aldecoa se miró con susto las manos y dijo a los amigos que estaban con él: «Esto es un aviso». Fueron casi sus últimas palabras. Parece que se refería a un hormigueo que sintió en los dedos. Era su premonición de muerte.

Tantas historias de bandoleros, de piratas, de gitanos, de toreros, de guardias civiles, de pescadores, de *gangsters*, de mozos muertos en riña, de guerrilleros; tantas como conocía, contaba, leía e imaginaba, tantas como escribió y se le quedaron por escribir, tantos poemas y canciones con aquella constante de la muerte que ronda al héroe pero que nunca se abate, con todo, sobre él, por muy veloz que caiga, sin dejarle ese angustioso respiro del aviso, esos instantes para que pueda volver los ojos a un paisaje, a un amigo; todas esas historias y canciones aunque estaban a punto de borrarse definitivamente del archivo de su memoria, tal vez tuvieron un postrer eco en ella todavía cuando supo en su carne que de verdad la muerte avisa y sintió estar conociendo brutalmente, como de un encontronazo, la premonición suya, la que a él le había venido designada. Quién sabe en qué tertulia de café, en las palabras de qué médico amigo, en qué revista o libro y sobre todo en qué día había detenido él la atención sobre este fenómeno del hormiguero de los dedos detallado sin duda en el texto o la voz que le informase ni en qué rincón de su mente repleta de noticias, proyectos y recuerdos hallaría cobijo desde entonces para ser albergado, mezclado en revoltijo —como en esos cajones de fármacos que no se determina uno a tirar— con otras nociones y recetas de medicina, posiblemente en zona no lejana de aquella en que diera cabida a relatos familiares de muertes repentinas, a imágenes de terror y de misterio, a su propia levadura literaria tocante a asuntos de muerte.

*Cuatro disparos de alerta
despertaron a Chicago.
Larrigan rió su muerte
mirando al cielo al soslayo;
Larrigan cayó de espaldas
junto a la puerta de un Banco.*

Estas cosas escribía Ignacio Aldecoa por los primeros años del cuarenta, cuando yo lo conocí en la Facultad de Letras de Salamanca. Nos gustaba mucho a los amigos de entonces, todos entre los diecisiete y los veinte años, esta historia del pistolero Larrigan y la recitábamos a voces mientras tomábamos el sol apoyados en la barandilla de piedra del palacio de Anaya, entre clase y clase, o cuando íbamos a remar en grupo al río. Eran versos que ni siquiera solía anotar en papeles, que nos traía de viva voz en sus fugaces y tan deseadas apariciones por clase, y en todos ellos apuntaba la vena narrativa, aquel irónico despegue suyo de espectador, de cronista.

Los versos de los otros amigos —y todos escribíamos versos entonces— no los recitábamos en alta voz; eran versos de cuchicheo íntimo para ser leídos en casa. Hablaban preferentemente de congostas del ánimo, de preocupaciones metafísicas, y poco después vinieron a ver la luz en la primera revista donde yo colaboré asiduamente, *Trabajos y días*, revista provinciana hecha por universitarios a la que Ignacio no se asomó nunca. Tal vez se había ido ya de Salamanca cuando apareció el primer número; no me acuerdo, pero es lo mismo. Creo que no hubiera colaborado en ella de todas maneras, igual que nunca venía a las sesiones de teatro ni a las lecturas en los seminarios ni a las conferencias ni a nada de lo que oliese a cultura impuesta. Era su característica esencial desde los diecisiete años: aquel desprecio por la cultura masiva, por los estilos vigentes. Aunque posiblemente la palabra desprecio es inadecuada, o al menos conviene puntualizar que no se trataba de un desprecio ostentoso. Simplemente no le divertía, no jugaba a eso; él iba por libre.

No siendo para él, yo creo que para todos los demás la Universidad representaba entonces, en mayor o menor medida, un refugio sagrado y estábamos dentro de ella armoniosamente recogidos, como en un cenáculo que nos hermanaba. Ni siquiera nuestro compañero de curso, el zamorano Agustín García Calvo, que con el tiempo ha venido a tomar posturas tan extremas con relación a los métodos de enseñanza al uso, consideraba la Universidad por aquellos años con distancia ni despegue alguno; si le apuntaba ya alguna de sus peculiaridades de «oveja negra» era, con todo, oveja amamantada a los pechos de la Universidad, predilecta del exigente profesor Tovar desde el primer día.

Estoy hablando del curso 1943-1944, tan cerca aún del final de la guerra que con los primeros foxes lentos de Bonet de San Pedro, con el *Raska yu* y las coplas densas de argumento de Conchita Piquer, todavía se cantaba la *Chaparrita*. A Ignacio le gustaba mucho esta canción que yo sabía y sigo sabiendo de memoria, y él fue quien me dijo que esta *Chaparrita* que a mí me evocaba juegos infantiles había sido para los soldados que habían muerto en la reciente contienda nacional una especie de madrina de guerra mítica, personaje inexistente y a la vez totalmente real como la famosa *Lili Marlen* para los alemanes. Y aunque me quedé un poco sorprendida de que me explicase estas cosas un muchacho solamente unos meses mayor que yo, su voz era convincente y sería como la de uno que hubiera estado soñando con la *Chaparrita* desde las trincheras, y por eso le presté absoluto crédito.

La guerra casi nadie la mentaba entonces, ni para bien ni para mal, si bien en nuestras casas resultaba este silencio de la pesadumbre por tantas catástrofes y del deseo de conjurarlas, mientras que allí en la Facultad era poco o nada sintomático, un rasgo de inconsciencia propio de la edad que teníamos. No eran tiempos de politización como ahora sino de olvido. Éramos dieciséis alumnos en primero de comunes, recuerdo el nombre y rostro de todos, de muchos incluso su procedencia familiar y cosas que contaban de su infancia, dieciséis, parece mentira; cuatro mil se han matriculado en comunes este curso 1969-1970 en Barcelona.

Ya digo que Ignacio aparecía poco por clase, pero lo curioso es que tampoco le veíamos mucho fuera de ella. En una ocasión vino y nos arrastró a una pelea de bolas de nieve delante de la catedral, a los que queríamos hacer novillos como a los que no, razón por la cual durante mucho tiempo le he estado asociando a la impresión de fiesta que producen las nevadas; otra vez fui de espectadora a un partido de fútbol de aficionados que jugó por las eras. De cuando en cuando aparecía en el paseo de la una en la Plaza Mayor y se nos acercaba a otra amiga y a mí con conocidos suyos que nos presentaba, generalmente vascos y casi siempre de medicina, «chicos fuertes y guapos —como decía él— que es lo que necesitáis y no tantos gafitas».

Pero esta era solamente una pequeña muestra de su gama de amistades. Por ejemplo, iba bastante con hombres maduros e incluso viejos. Y con esto queda apuntada otra de sus características: la de que nunca se sintió determinado por las barreras exclusivas de su tiempo ni enclaustrado en generación alguna. Sentía una gran solidaridad y simpatía por la gente mayor, sobre todo si sabía conversar. Con el catedrático de Historia del Arte, don Ángel de Apraiz, que era de Vitoria

Pasa a pág. 92



91
OLVIDOS



investigar, estudiar o sencillamente saber algo sobre mí, que lea *El cuento de nunca acabar* porque ahí encontrará todo», concluye diciendo. (*El cuento de nunca acabar* es un libro de reflexiones, recuerdos, visiones, relatos, en el que se perfilan importantes opiniones sobre teoría literaria y teoría de la educación; no es lo último que ha publicado, sí lo es un cuento para niños: *El pastel del diablo*).

—«Empecé escribiendo cuentos y poemas en Salamanca. Algunos de estos poemas forman parte del libro *A rachas que publiqué en el año 73 y que ahora se va a reeditar ampliado; mi poesía es sencilla, clara, inspirada en las canciones, directa, como mi prosa*».

Irremediablemente, acabamos hablando de algunos aspectos de su obra que especialmente llaman la atención:

T.R.: Sitúas el juego, la narración y el amor en un mismo plano.

C.M.G.: *Porque lo están, o por lo menos yo lo veo así. El incentivo de los amores, como el de los cuentos, radica en su capacidad de sorpresa. Ni al que se pone a querer, ni al que se pone a contar, les va a servir de nada hacer una prefiguración del trance amoroso o narrativo. No vamos de viaje hacia el amor, surge, nos lo encontramos. Es como una isla que no viene en los mapas, la isla de Robinson, la que estamos persuadidos de ser nosotros los primeros en pisar.*

T.R.: En tu obra aparecen numerosas anécdotas autobiográficas; les prestas a tus personajes tus propios recuerdos; tus personajes principales son fundamentalmente femeninos.

C.M.G.: *Sí, es verdad, a mis personajes les regalo mis recuerdos. Volvemos a lo de antes, a la imposibilidad de separar literatura y vida. Con respecto al segundo punto, no es que me sienta más cómoda entre personajes femeninos, sino que les conozco más.*

T.R.: El título de uno de tus poemas coincide casi con el de la novela de Sylvia Plath,

como él y amigo de su padre, se le vea paseando con frecuencia y sentado en cafés de la Plaza, hablando y venga a hablar. Pero este señor, a quien yo supongo que el padre de Ignacio debía escribir alguna vez pidiéndole noticias del hijo, perdía su pista tantas veces como nosotros y nos preguntaba muchos días en clase que si alguno le había visto. No; cuando uno le había dejado de ver, los demás tampoco lo habían visto. Le echábamos de menos mucho, yo creo que sobre todo las chicas, y sus reapariciones eran algo muy alegre. En el casino, donde se bailaba los jueves y los domingos, no ponía los pies, a nadie llamó nunca por teléfono para pedirle unos apuntes o cosa por el estilo, no tenía parientes en Salamanca. ¿Dónde se metía? Y él se reía y hacía la comedia del hombre disipado y misterioso: había estado por ahí de crápula con gente fascinante y viciosa, con marqueses venidos a menos, con meretrices, con bufones, con ladrones de guante blanco perseguidos por la justicia, con tahúres, ralea que se oculta, animales de noche. Y sólo de tarde en tarde acababa hablándonos un poco de verdad de sus amigos no universitarios, una colección de gente que a nosotros apenas nos interesaba entonces, embebidos como estábamos en el descubrimiento de la cultura escrita, gente de carne y hueso, en cuya compañía se formaba y de la que sacaba savia para sus historias. Un detalle, por ejemplo: alguno de nosotros hubiera dado lo que no tenía por conocer a Saussure, otro a Rafael Alberti, otro, acaso, a aquella mujer joven que acababa de ganar el primer premio Nadal en Barcelona y que venía retratada en la portada de su novela sonriéndonos desde un mundo que, yo al menos, sentía como tan distante e inaccesible. Pues nada, Ignacio por lo que hubiera dado cualquier cosa es por hacer una gira a provincias con Rambal y ser amigo suyo. Para él la llegada de Rambal era lo más importante que pasaba en Salamanca, ni conciertos ni conferencias ni nada se le podía comparar, y se esforzaba por convencernos de ello a los demás. Fuimos juntos a verlo al Liceo en dos temporadas sucesivas y uno de los años a un palco a todas las funciones seguidas que dio, por este orden, si mal no recuerdo, *Genoveva de Brabante*, *José María el Tempranillo*, *El mártir del Calvario* y *Rebeca*, que, por cierto, a poco arde el teatro Liceo con el incendio final de Manderly, porque aquel Rambal se atrevía con todo. Casi todos los espectadores que llenaban el teatro acababan de llegar de pueblos del contorno, y algunas de aquellas mujeres con pañuelo a la cabeza en el momento cumbre de morir Jesucristo caían de rodillas, mientras Rambal desde la cruz desclavaba una mano y saludaba. Gente culta, o por mejor decir gente «bien» apenas venía a verlo. No era de buen gusto. Trabucazos, caballos piafantes, el fondo del mar con buzos, la última cena, un castillo en llamas; una espectacularidad tan variopinta, disparatada y exenta de pedantería entusiasmaban a Ignacio arrancándole con la risa, comentarios de entusiasmo y respeto por la increíble labor de aquel hombre que él consideraba un genio y que empezaba a estar marginado y superado incluso en provincias.

Aprobados los dos primeros cursos de comunes, a base de apretar un poco en mayo, Aldecoa desapareció de Salamanca. Como no había hecho capillita con nadie, no dejó amigos íntimos y perdimos su rastro. Yo no sabía —como sé ahora— que era el primer escritor con que me había topado en la vida, pero aquella preferencia suya por los temas del riesgo y de la gente que vive a cuerpo limpio, aquella distancia alegre para narrarlos me habían impresionado y, a veces cuando menos lo esperaba, se me venían a la cabeza su voz y sus palabras:

*Larrigan, mi rubio amigo,
el gangster de mejor mano,
rey de la corte del hampa,
dime: ¿por qué te mataron?*

Era una voz diferente de las demás. Nadie iba por ese registro de la épica, de los romances de ciego, de las canciones de corro. Y no me extrañó, pues, que no se citase nunca el nombre de Ignacio Aldecoa entre el de los poetas que prometían. Como no me extraña ahora tampoco. Él iba para prosista y en la corriente lírica imperante desafinaban completamente sus temas de inspiración y su estilo de vida.

Era el auge de la colección Adonais. Todos comprábamos libros de poesía, se los regalábamos a los amigos o los llevábamos en el bolsillo. Nadie que quisiera acreditarse como persona sensible o interesar a otra del sexo contrario dejaba de mostrar un libro de poesía o regalarlo. Pero, además, nos pasábamos unos a otros nuestros propios papelitos, practicando el famoso «si me lees te leo», porque raro era el estudiante de cualquier Facultad que, junto con una cultura poética no clásica ni mucho menos, sino actual, ceñida a unos pocos nombres de anteguerra y posguerra, no quisiera ser poeta él también y no tratase de echar su cuarto a espadas, su vaguedad, su lágrima en la general lamentación subjetiva, en el río inabarcable de aquellas composiciones sembradas con tanta frecuencia del vocativo «oh, Señor». Era una lírica presidida por el afán de buscar la verdad y la trascendencia buceando en recuerdos y emociones personales y yo creo que casi nadie más o menos tácitamente dejaba de tener a Dios por interlocutor definido.

El maestro de este estilo era un muchacho que estudiaba en Madrid, de cuyo triunfo como poeta jovencísimo pronto nos llegaron los ecos. Se llamaba José María Valverde, acababa de publicar, con un prólogo elogiosísimo de don Dámaso Alonso, su primer libro *Hombre de Dios* y poco después tuvimos ocasión de conocerlo porque vino, siendo aún estudiante de nuestra edad, a dar una conferencia a Salamanca. Aquello fue un verdadero acontecimiento, mucha gente tuvo que oír la conferencia de pie y todos queríamos hablar con él. Ahora, después de tantos años, pienso si este predicamento de la poesía entre los estudiantes por los años cuarenta no podría compararse con el entusiasmo que despierta hoy la llamada canción protesta; pues, aun haciendo las salvedades pertinentes ya que no recuerdo que nadie se abalanzase sobre José María Valverde para pedirle autógrafos, su persona y su visita estuvieron sin duda marcadas por cierto carisma de un matiz no muy diverso del que aureola a Raimon, por ejemplo, en sus apariciones ante los estudiantes avanzados de hoy.

Cuando a finales del año 1948 vine a Madrid para hacer mi doctorado de Románicas pude convencerme de algo que había atisbado desde la provincia, a causa sobre todo de que el propio José María Valverde, que se hizo muy amigo mío, me lo había dejado entrever en sus cartas: los poetas de Madrid formaban un gremio coherente, no andaban desperdigados unos de otros. Contribuía mucho a aglutinarlos un hecho al parecer anecdótico pero, a mi modo de ver, fundamental. Tenían un amigo mayor en torno al cual agruparse para hablar de poesía, una especie de padre de los poetas que, por la circunstancia de estar delicado y tener que hacer muchas horas de reposo, recibía con agrado a cualquier aficionado madrileño, barcelonés, provinciano o hispanoamericano que llamara a su puerta en busca de orientación y portador de originales. Yo también lo visité. Eran como las visitas a un pariente influyente y benévolo. Mirándolo allí sentado en el jardín de su chalé con la manta sobre las rodillas, escuchando su voz persuasiva y afable retiraba uno la impresión de estar perteneciendo ya un poco a la grey que él pastoreaba. Desde el vértice de un mundo estructurado ya, Vicente Aleixandre ponía en contacto a los poetas dispersos, les brindaba nombres de publicaciones, señas, noticias, era una especie de baluarte que había quedado en pie después de la guerra, depositario de la memoria de los desaparecidos y de la correspondencia de los ausentes; y los que iban surgiendo a él se reenganchaban. Me parece importante destacar esto: la poesía se reanudaba después de la guerra, tomaba el rumbo que fuera, pero se reanudaba.

¿Ocurría lo mismo con la prosa? Hay que decir que no. Yo misma, aun cuando me considerase informada de bastantes cosas, no tenía ni idea de lo que pasaba con la novela contemporánea, y los futuros prosistas, aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, hechos un puro tanteo, sin atreverse todavía a pasar del cuento —aun cuando ya Ignacio supiese muy bien por dónde se andaba en tal género— descubriendo por libre, por separado y las más de las veces, por casualidad a narradores acreditados en otros países. De la misma manera que a mi padre y no a la Universidad debo yo la lectura de Galdós, Clarín y Baroja, a Ignacio y a

sus amigos les fui debiendo en años sucesivos el conocimiento de Truman Capote, Kafka, Steinbeck, Dos Passos, Sartre, Pavese, Hemingway, Melville, Conrad, Svevo y Camus, autores poco frecuentes en las librerías de entonces, hallazgos que alentaban y enviaban desde lejos inesperadas sugerencias.

Es bien sabido que Pío Baroja recibía a la camilla de su cuarto de estar a quien le quisiera ir a ver, pero a nadie que soñase con meterse a novelista creo que tales visitas le confortasen mucho. Dice Juan Benet, que cuando era estudiante fue a verlo con frecuencia, que no estaba al tanto de ninguna moda literaria ni solía enterarse siquiera de quiénes eran aquellos contertulios tan dispares y esporádicos que aparecían por su casa.

Y desde luego, el oficio de escritor a secas tardó bastante en tenerse de pie y alcanzar un mínimo de prestigio. Recuerdo todavía que en la boda de Aldecoa, por el año 1952, creo, su madre, al enterarse de que yo pensaba casarme con un amigo de él, me pregunto que qué era mi novio. Le dije que escritor, lo decía con cierta timidez, parecía un atributo muy desnudo. «¿También? ¡Ay, pobre!», se limitó a decir con miseria.

En la novela de posguerra había habido dos brotes aislados y representativos: Cela y Carmen Laforet, estudiados hoy machaconamente por los alumnos extranjeros que vienen a España. Yo lei, aún en Salamanca, sus primeros libros, de 1942 y 1944 respectivamente, pero, aunque me gustaron, no ejercieron fuerza de magisterio sobre mis preferencias que, siguiendo la moda a que antes aludí de auscultar las propias emociones, derivaban hacia la poesía. Cultivaba la prosa, pero como no miraba de verdad alrededor mío ni hablaba con rigor de las cosas que tenía al alcance, era más bien prosa poética, sin validez propiamente narrativa, que sólo en los primeros años cincuenta, después de la creación de *Revista española*, logré alcanzar en parte.

Con una composición bastante lacrimosa me despedí de *Trabajos y días*, y de Salamanca en el año 1948, terminada mi licenciatura de Románicas, y no era muy diferente el tono del primer artículo que publiqué al llegar a Madrid en *la Hora*. Estaba la redacción de este periódico en Alcalá 44, en el local que conserva un gran yugo con sus flechas tapando casi la fachada. Ignacio y sus amigos tenían conocidos en aquel despacho y muchas veces caíamos por allí, ya que era sitio céntrico, a dejar algún recado a otros o a dar algún sablazo. Tanto esta revista como *Alférez*, conservaban una retórica falangista, incluso en sus dibujos y están unidas a mis primeros recuerdos de Madrid. Mi artículo, que se titulaba «Vuestra prisa», trataba de desahogar la impresión de desarraigo que me había producido la gran urbe y era bastante pretencioso. Mis nuevos amigos, que no vacilaban en decir siempre lo que pensaban, se rieron un poco de él y me dijeron que no era para tanto. Pero cuando me dijeron esto, ya la sensación de desarraigo se me había aliviado mucho precisamente por el hecho de que me venían a buscar y me admitían con ellos.

Eran las personas que me había ido presentando Ignacio Aldecoa, del que me había olvidado casi por completo, a raíz de un jubiloso reencuentro que tuvimos en los pasillos de la ciudad universitaria, adonde yo había venido a hacer los cursillos del doctorado. En los pasillos primero, claro, porque él a clase seguía sin entrar mucho. Y acto seguido en una celebración en el bar, que me hizo faltar a todas mis clases de aquella mañana. Y así empezó todo. Yo traía una gran moral de estudio y muchos proyectos. Le dije el tema de mi tesis: los cancioneros gallegos del siglo XIII. Se extrañó mucho de que me hubiera remontado a tiempos tan brumosos. Él no había acabado la carrera. Y también sus amigos, Sastre, Ferlosio, Fernández Santos, Medardo Fraile, estaban atrasados o repetían curso, cosa que ni a él ni a los demás parecía preocuparles nada. Creo que casi ninguno acabó la carrera. Luego, en días, años y meses sucesivos fui conociendo a otros amigos y amigos de sus amigos, gente no universitaria, o de otros estudios, o de ninguno, gente de teatro, de periódico, de taberna, de café, de cine, pintores, algún poeta. La nota común de todos ellos era que parecían despreciar los proyectos y que les gustaba mucho contar cosas. Para qué voy a decir nombres. Casi todas las caras tan tristes que he visto el otro día en el cementerio las he conocido en épocas diferentes, pero a través de caminos que más o menos directamente llevan todos a Ignacio, el amigo más íntimo que me quedaba en Madrid, el que más ha influido en mi vida.

Y era entonces gente callejera, sobre todo gente que vivía al raso y al día, sin mucho entusiasmo por nada, pero alegres, dándose unos a otros aquella poca compañía de la conversación lenta y sosegada, con horas de tarde y noche por delante. Amigos a los que fui perdiendo la pista en etapas diferentes porque se adentraron, aunque con pereza, en aquel futuro que conjurábamos mediante una copla que solíamos cantar muchas veces cuando no teníamos dinero:

*Sentaíto en la escalera
esperando el porvenir,
pero el porvenir no llega.*

Copla que ya no me acuerdo cuándo empecé a cantar con ellos con convicción, abandonados aquellos remordimientos de buena estudiante que piensa que pasear y beber vino y oír historias es estar perdiendo un poco el tiempo, rota aquella barrera de superioridad y pena con que al principio los miraba, a pesar de que me eran simpáticos. Andaba yo detrás de una beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y todas las tardes iba a trabajar en mi tesis a la biblioteca de la calle Medinaceli. Pero se me fueron desbaratando los buenos propósitos, porque rara era la tarde que no aparecían Ignacio y otros amigos a buscarme para sacarme de allí, para lanzarme a la calle, que era su sitio, y que empezó a ser poco a poco también el mío. Venían hacia las siete o a veces antes, y todavía solía haber luz, no habían cerrado las oficinas y había que acompañar a alguno de los amigos que tenían que hacer alguna inconcreta diligencia que le daba pereza cumplir solo. También íbamos a reclutar a más gente y veíamos a ver el dinero que reuníamos entre todos, que solía ser poco. Qué poco hacía falta, de todas maneras. Para unos vasos de vino, los de aquella tarde. Pronto me acostumbré a considerar que aquella era mi gente en Madrid, a habitar el tiempo al ritmo que ellos lo habitaban, fui deponiendo mis reservas y remordimientos. Me enseñaron a mirar las cosas despacio, a interesarme por la gente, aprendí sus poesías y leí sus relatos.

Nunca bebíamos whisky, ni ginebra; siempre vino y café. En locales muy modestos y sobre todo sin televisión, que no existía. Había muchos por los alrededores de la calle de San Marcos, que es donde estaba la pensión de Ignacio, aquel era nuestro barrio, nuestra casbah, como la llamábamos, Augusto Figueroa, Libertad, Infantas. Por muchos de aquellos locales, hoy desaparecidos, donde no se bebía más que vino, a lo sumo con algunas aceitunas, vino y aceitunas que se dejaron a deber tantas veces, se fue quedando empantanada y hecha añicos mi vocación universitaria dada de lado definitivamente. Allí, junto a mi amigo de la adolescencia, que recibía siempre con broma alguno de sus sonetos al vino de *Todavía la vida*, que cantaba el corrido de Juan Charrasqueado o aquel tango de Gardel:

*Fume, compadre, fume y charlemos,
y mientras fuma recordaremos
que con el humo de un cigarrillo,
ay, se nos va la juventud.*

El amigo más antiguo que me quedaba en Madrid y cuya muerte ha entrado a saco como un viento despiadado en el arca de estos recuerdos que parecía aún temprano para revisar. Eran asuntos pendientes, cuentas sin ordenar; se sabía que les llegaría la hora de salir a relucir, pero daba miedo, y ahora hay que hacerles cara, cada uno desde donde podamos y como podamos.

Porque la muerte, ese hachazo fulminante que le hizo decir a Ignacio cuando la sintió abatirse sobre su cabeza: «Esto es un aviso», es también un manotazo de aviso que se ha desatado sobre nosotros, los amigos de su edad. Yo creo que todos lo hemos entendido como tal.

Ha muerto Ignacio Aldecoa: los años cuarenta y cincuenta, lo queramos o no, empiezan a ser historia■



La campana de cristal.

C.M.G.: *Sí, curiosamente, aunque no tiene nada que ver. Ocurre en ocasiones, de pronto en ciudades diferentes, en diferentes países se habla de las mismas cosas, se escriben cosas parecidas. Me ha ocurrido hace poco con una escritora italiana, Natalia Ginzburg.*

T.R.: ¿Encuentras diferente la literatura escrita por mujeres?

C.M.G.: *No, lo único que he podido atisbar quizá es que algunas mujeres escriben como desde el interior, ocultas. Un ejemplo, los títulos de mis libros: Entre visillos, Fragmentos de interior, Las ataduras; es posible que los hombres tengan más capacidad de abstracción, las mujeres saben posiblemente contar mejor aquello que es más inmediato, más cercano. Tengo que decir que siempre he mantenido como un poco en secreto mi afición a escribir. Por otro lado, también descubrí en las mujeres un sentido del humor especial. Por cierto, nadie ha hablado de este aspecto de mis novelas, mis cuentos...*

T.R.: Cuando hablamos acerca de la tendencia neorrealista, es imprescindible hacer alusión al compromiso por parte del escritor. En tus libros se trasluce la denuncia, el problema de la injusticia social, el sentimiento de soledad y de frustración en la persona.

C.M.G.: *Sí. No obstante mi obra no está politizada; sí podríamos decir que se solidariza con el sufrimiento humano. Me preocupa la soledad en el ser humano, la incomunicación.*

Sin darnos cuenta ha pasado el tiempo, las mesas de la cafetería, solitarias cuando llegamos, empiezan a ser ocupadas. Decidimos marcharnos. Antes de la despedida una última pregunta:

T.R.: Respecto a tu último trabajo...

C.M.G.: *Bueno, prefiero... prefiero, por ahora, no hablar sobre él■*

93 OLVIDOS

Algunas consideraciones sobre la poesía de **CLAUDIO RODRIGUEZ**



Adolfo García Ortega

En muchas conversaciones de poetas, para-poetas, poetastros y asimilados (algunos muy cultos, de erudición explícita y salero radical) suele llegarse al punto de lo que pasa y de lo que permanece, en especial hablando de la Generación del 50. No acaba de ser unánime, ni tiene por qué serlo, la aceptación de aquel Grupo poético, y si se reconocen sus virtudes, muchas veces es fruto más de su condición de historia literaria (es indudable, no hay otra, por mucho que ciertos críticos y





poetas de verso ralo se empeñen en desempolvar márgenes y aledaños de esa historia) que de su cualidad poética. Sin embargo, han aportado dos cosas fundamentales: ser el eslabón más importante y, de tono más actual que las inmediatas generaciones reconocen para entroncarse con la tradición necesaria en todo aprendizaje, y además, asegurar la continuidad realista de la mejor poesía española introduciendo leves matices, renovando el estilo y permitiendo así que muchos poetas de hoy profundicen en lo que ellos dejaron como apunte. Es decir, nos han dado el tono. Al margen, claro está, quedan los aciertos, las bellezas y los placeres de lector que sus diversos libros tienen y provocan.

Volviendo a esas conversaciones iniciales, de cierta frivolidad, llama la atención el común acuerdo para situar a Claudio Rodríguez (Zamora, 1934), implacablemente, entre lo que permanece. Incluso puede que para una gran mayoría sea lo que permanezca, y en exclusividad. Muchas veces tal aserto no responde al bisturi genial de un Pessoa, un Eliot o un Brenan, que se pasean por la historia cortando cabezas y cercenando versos como si fuera un palacio particular. No hay aún, entre nuestros poetas, tamaños gigantes para mandoblastos de igual tino. Como ejemplo, viene a decirse con sentencia que Valente es un pozo sin fondo y sin forma, que ha perdido el norte, que el primer Ángel González fue el mejor, que dónde están hoy los Cabañero, Sahagún, Valverde o Barral, que a Brines no hay quien lo lea y que Costafreda es de otra galaxia no mayor. A Gil de Biedma se le ponen peros (algunos grotescos, como que es un poeta menor, sin lírica y hábil copista). Y de Caballero Bonald se dice que escribe novelas, y eso se perdona mal, muy mal. Pero Claudio... Claudio es el poeta, el distinto, el permanente, la mejor voz. Y dejando de lado el retintín, es cierto.

Claudio Rodríguez es distinto, lo ha sido siempre. Su lectura asombra todavía del mismo modo que asombran seductoramente esos versos que son inagotables, cuya redondez no paga imitadores y en cuya música es placido aún el orgullo del lector que se asegura en regocijo por haber topado —una y otra vez— con la singularidad de la Poesía, su hechizo, su arrebató y su hermosura. Si esas voces chillonas que dicen sin sensibilidad real que Claudio Rodríguez es el mejor, no fueran tan despiadadas con la buena poesía que los de su generación han escrito, casi se diría que la razón es suya.

Con todo, no abundan los acercamientos críticos a la obra de Claudio Rodríguez, no hay demasiada bibliografía sobre su poesía que dé luz y recoja tan grande, dispersa y bruta animalidad poética como encierran. Quizá lo más notable, por sus intuiciones, se deba a Carlos Bousoño y a Philip W. Silver, sin desmerecer, y pienso de memoria, unos artículos de Carnero, Gimferrer y Debicki. Bousoño, en su ya clásico prólogo de 1971 a la *Poesía* de Claudio, estableció dos distinciones acerca de la impalpable singularidad de su poesía: el *lirismo narrativo*, espectacular y desasido de apuntalamientos contemporáneos, y la definición de su obra como *realismo metafórico*, tal vez la más afortunada manera de entender la sutil transcendencia de lo cotidiano a lo metafísico que es la obra de Rodríguez.

Silver, en cambio, aunque sus intuiciones son más arriesgadas al conectarle directamente en la corriente surrealista que subyace en mucha de la poesía española de este siglo, dista bastante de atinar plenamente. En una reciente entrevista, Claudio Rodríguez reconoce la importancia de una vena francesa en su poesía (Villon, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire incluso), pero rechaza toda vinculación con el surrealismo. Y hasta su predilección por

Vicente Aleixandre a Claudio Rodríguez



Sr. D. Claudio R. García.

Madrid 2 abril 1953

Amigo mío: Me llega su carta y un poema que ha terminado Vd., con 21 años. Mi impresión, puesto que a Vd. le interesa, no puede ser otra que la de sentirme en presencia de algo auténtico y real. He leído despacio su poema y me causa sorpresa verle a Vd. tan joven y con un dominio de la palabra propio ya de un poeta muy elaborado. Su ebriedad no puede ser más lúcida. La justeza expresiva es casi constante y en los mejores trozos se atiranta hasta la tensión. Hay además un orden expuesto en el movimiento lírico, que permite un desarrollo que es complejo pero no confuso.

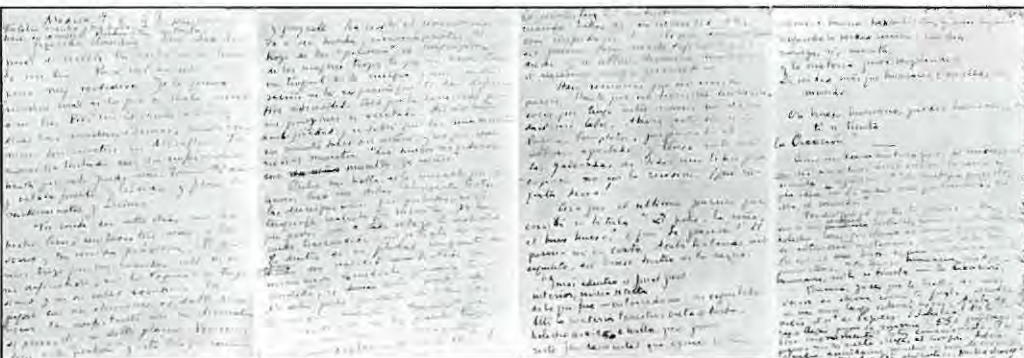
Supongo que en el poema ha trabajado mucho, y que él tiene en Vd. antecedentes. Como nadie nace de la nada, también puede verse en Vd. algo de su trayectoria, y no hay sino felicitarse de que así sea.

Descubrir un poeta nuevo es para mí una satisfacción, no demasiado frecuente por otra parte. Todo tiene un futuro y su riesgo, y Vd. los corre indudablemente. Pero la poesía es también una victoria y usted, con este poema, me enseña excelentes armas. Puedo decirle que estos versos son los que más me han interesado de un poeta nuevo en bastantes meses.

Cuando esté Vd. en Madrid, si le agrada, puede Vd. venir y hablaremos. Llámeme antes por teléfono, en ese caso, para citarle. Número 334794.

Su amigo

Vicente Aleixandre



Madrid. 9-2-59.

Tu libro marcha y me hablan de él. Huérfano de ti, hace su camino. Puedes estar contento.

Querido Claudio: Un día después de recibir tu carta se ha muerto mi tío. Para mí ha sido una pena muy verdadera. Yo le quería mucho más de lo que se suele querer a un tío. Viví con él varios años y desde hace muchos, además, pasaba varios meses con nosotros, en Miraflores. Tres meses ha luchado con su enfermedad hasta que ésta pudo más. Tenía 91 años y estaba fuerte y lúcido y fresco de sentimientos y ánimos.

Tu carta en estos días me ha hecho bien, con todas tus cosas y tus versos y tu venida próxima. El primer trozo que me mandas está en su ser definitivo; no lo toques: es tuyísimo y en su cábal economía. Tan jugoso con sus alusiones al doble amanecer, tan confortante con sus elementos de pesca, etc., en doble plano. Veo muy bien a tu "peatón" y está bien que camine y proyecte. La visita al cementerio va a ser honda, emocionante. El trozo de las "palomas" es magnífico: de los mejores trozos tuyos en verso. Con un troquel en la energía y una condensación en la expresión que le dan definitiva intensidad. Creo que la corrección que me propones es acertada. Así no habrá ambigüedad y se sabrá que los muertos en cuanto tales son niños, y no que sean niños muertos. "Los huesos nacideros, esos muertos, ya niños".

Carlos me habla de la consulta que le haces. Creo no debes rehusarte tratar las descripciones que precisas, en el lenguaje realista que necesitas. No hay que pedir que a cada relato la realidad quede transcendida: no se trata de eso. Es dentro de un global conjunto del poema donde esa realidad tratada con minuciosa inmediatez quedará transcendida, es decir justificada. No debes pues privarte de todas las expresiones realistas o "caseras" que precisas, aunque en los grandes trozos no parezcan tener más horizonte que el que inmediatamente describen. Así lo sientes tú intuitivamente cuando hablas de su necesidad. Otra cosa impediría la sucesión desarrollada del poema. Sería crearle dificultades adrede y en último término mutilarías el necesario cuerpo poemático.

Hace semanas que no escribo poesía. Hasta que no termine con varias cosas que tengo entre manos no reanudaré mi labor. Ahora estoy con mis Poesías Completas, preparando el último apartado y tengo ante mí las galeradas de todos mis libros que esperan revisión. ¡Qué ingrata tarea!

Creo que el último poema que escribí se titula "El pelo, la uña, el hueso". ¿Qué te parece? El poema no es corto. Acaba tratando del esqueleto, del hueso dentro de la carne. "Y más adentro el final peso / interior, mina secreta / de lo que fue —enterrado—: su esqueleto. / Allí la materia terrestre, creta o turba, / helecho arido, o hulla, pero puro, / resto fundamental que apenas sueño, / carne o humo han cubierto, y aún engaña, / negando la verdad única: un día / rompe, sí, resucita / y la materia pura resplandece. / La verdad más que humana: en ella, el mundo. / Oh hueso humano, piedra humana, en ti se tienta / la Creación".

Como ves, llamo materia pura al hueso, que un día resucita, es decir rompe la carne ya muerta y aparece: "Y la materia pura resplandece. — La verdad más que humana; en ella, el mundo".

Tendré quizá [que] quitar la palabra huella, que no es un residuo natural, como la creta, turba, helecho, cosas que llamo al hueso y que son de obtención milenaria dentro de la tierra. Por eso el hueso es, misteriosamente, como ellas. "Oh hueso humano, piedra humana, en ti se tienta — la Creación".

Bueno, ya ves que te hablo de mis versos de ahora como te gusta. Dentro de un mes largo estarás aquí. Acaba de salir el n.º de Papeles [Soberbio! No te lo hago llegar porque es enorme: 550 páginas. ¡Un monumento! Estoy emocionado. Tu poema me ha vuelto a llegar al corazón. Adiós, Claudio, recuérdame mucho, y escribe cuando puedas. Estoy ahí contigo. Muchos abrazos de

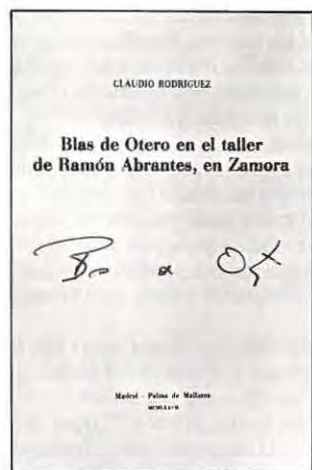
Vicente

¿Y la británica [ilegible]? Nada me dices. ¿Desapareció? La soledad hay que desterrarla, como la sed.



Con José Hierro
y Vicente Aleixandre.

96
OLVIDOS
SOCIATO



Dylan Thomas («el más destacado cultivador del surrealismo británico de postguerra», según Silver) es más afectiva que práctica, más intertextual que influyente.

Sin embargo, esto nos pone de un modo claro en relación con el genuino chispazo voraz, formidable, que nos conmueve al leer a Claudio: su portentosa capacidad para unir lo real a lo irracional, «al oráculo del sueño», y hacer de esa mezcla una medida poética y una transparencia mística de los sentidos. Silver descarta el realismo en Claudio Rodríguez. Bousño lo pone como excusa. Y sin duda Claudio es un poeta realista, al menos en la forma con la que es realista San Juan de la Cruz: la transfiguración afilada de la realidad para llegar a un fin que es irracional, desarraigado y exultativo. ¿Cómo, si no, se entenderían estos versos?:

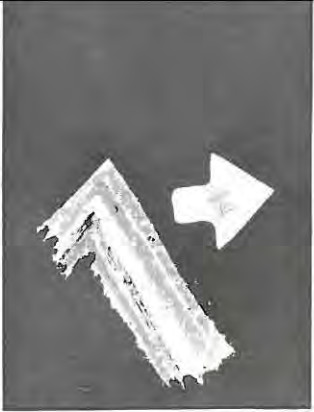
«¡Pronto, pisadla ahora,
que sube, que se sale
la leche, la esperanza
del hombre, que ya cuece
el sobrio guiso de la vida!»

La transfiguración de lo real, de la que habla también, creo, Dionisio Cañas en su estudio de fenomenología aplicada a ciertos poetas. Claudio Rodríguez parte de la realidad inmediata, cotidiana, pero no para hablar de ella, sino para levantar un canto extasiado a la naturaleza primigenia de lo real, de las cosas, de los seres como cosas en un mundo armónico. (¿Podría ser ésta la afinidad con que

se le empareja a Guillén?). No hay en su poesía un personaje definido (tal vez sólo esté detrás el poeta, el hombre consciente de su propio canto). Hay, si, una voz, una mirada quieta y permanente. Como si Claudio extrajera la luz que recorre el aire habido entre el que mira y lo mirado, o el lenguaje que expresa lo inexpresable, lo interior, pero sin que el hablante importe. Si Claudio Rodríguez parte de la realidad es por el efecto lírico que tal realidad deja en el ánimo de una manera metafísica. Claudio habla de otra cosa, hace *pensamiento general*, como diría y sin que venga a cuento, don Faustino Cerdón. De ahí esa voluntad integradora entre las cosas y la vida que las vive, o la consecución por el arte de *la mejora del hombre (sic)*. De ahí, en fin, esa palabra que él tan rotundamente emplea para definir la poesía: participación.

Antes de entrar en cuatro o cinco aspectos que como lector asiduo me merecen una atención especial, es de rigor realizar un breve recorrido por los cuatro libros de Claudio Rodríguez. La mejor guía se me hace el enjundioso prólogo que él mismo escribiera para la edición de *Desde mis poemas*, libro que reúne toda su obra y por el que le fue dado el Premio Nacional en 1983. Allí vuelve a definir la poesía del mismo modo a como lo hiciera en 1963: «La poesía, entre otras cosas, es una búsqueda, o una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje». La comunión exaltada, nacida en origen del asombro *ebrio, celebrada* al final por haber enriquecido el espíritu humano,

→



puede pertenecer al común de los mortales, puede guardarse en silencio. Sólo será poesía si tal comunión se da en el lenguaje. La filtración, por tanto, que hace Claudio de las cosas sentidas como palabras en el poema, se dirige a la sombra de esas cosas, a su huella invisible en el contemplador. La participación, en fin, es el resultado de una contemplación, similar a la de los místicos, y en cuya arrebatadora excreción se llega al fondo del ser humano. «La finalidad de la poesía —dice—, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. La validez del arte entraña moralidad».

El modo peculiar con el que Claudio Rodríguez es poeta («de la estirpe de Hölderlin», dice Tomás Segovia en un famoso artículo) reside especialmente en no mediar distancia entre el lenguaje y las cosas. Desde aquí, Claudio es realista. Y paradójicamente, transmutador de la realidad en esencia simbólica, en metáfora del conocimiento («que el hombre sepa y se mejore», dice él, «es la cuestión del arte»). *Don de la ebriedad* (1953) ganó el premio Adonais, trajo un viento nuevo a la poesía de entonces y era el libro de un joven de dieciocho años que sólo había leído a los clásicos, pero que había ejercitado su agudo sentido del ritmo en un piano. Así, lo primero de su aprendizaje poético fue la música. Aquel libro, tan sorprendente hoy y siempre, escrito con resonancias barrocas levemente depuradas, con un tono clásico que invitaba a recorrer luego a Fray Luis o a San Juan de la Cruz como si fueran nuevos, compuesto en su mayoría por largos poemas de endecasílabos asonantados, era el libro de un adolescente que recibía «la poesía como un don y la ebriedad como un estado de entusiasmo, en el sentido platónico, de inspiración, de raptó, de éxtasis». Una mirada limpia (la búsqueda de la pureza, de la claridad, respondiendo al estado primigenio de la materia y la naturaleza como lugares de integración del hombre, ser perdido, ya estaba en su primer libro) y moral, pero también exclamativa, era la propuesta de *Don de la ebriedad*.

En este libro, la naturaleza tiene nombre propio: «mi tierra, la geografía y el pulso de la gente castellana, zamorana». La importancia de ese castellanismo rural (e, insistamos, metafórico) fue decisiva en su segundo libro, *Conjuros* (1958), donde mejor plasma esa yuxtaposición del lenguaje ante las cosas. Es el libro más contemplativo, de mística oral. La voz es su centro, una voz que cava hondo hacia lo cristalino. Una viga de mesón, la respiración en la llanura, la ciudad, la ropa tendida, las golondrinas, el fuego del hogar, un cerro, las labores del campo, la casa, el baile, todo lo que es de un mundo concreto es mirado y es hablado. ¿Quién se daría cuenta de que todas esas cosas dicen el hombre contemporáneo? El poeta aquí, como en *Alianza y Condena* (1965), libro duro, de contrarios, es voz genérica. En este último libro esa voz vaga «entre la realidad y la intimidad». Hay más meditación porque ha descendido lo

Claudio Rodríguez a F. Brines



Madrid, 5 de julio. 1977.

Querido Paco:

Te escribo impresionado y, quizás, sin precisión. Qué importa. He estado esta tarde emocionado con tu libro, porque estar con la verdadera poesía, con la rotundidad de la expresión del alma es un fenómeno muy raro entre nosotros. En el alma abierta, a pesar de todo. No es necesario, creo, señalar estos poemas ni sus títulos, porque todo es una orquesta vivida (incluso en las mayúsculas, como si el «Regresado» fuera el «Olvidado», como fértil y ávida es la vida, o la casa, y no digamos el Ángel o Dios, o Luzbel o El [ilegible]). Todo «arde en la soledad».

Bueno, es tonto que yo te diga cómo el pensamiento se hace vida, y viceversa. Entañar, que es conocer y olvidar, hecho. Paco, tú sabes que no comparto tu interpretación de la existencia humana, aunque sí la «cicatriz de una sonrisa»...

Da igual. Te doy las gracias por tu extraordinario libro. Sobre todo, por el gozo de leer poesía, *creación verdadera*. Cuando te estoy escribiendo, tan precipitadamente, estoy oyendo la sinfonía 6 de Beethoven. Sí, la creación, la vida puede ser engaño o nada, pero creación. Como tú has hecho.

Bueno, Paco. Como te digo, tu libro no sólo me ha «gustado» (palabra repelente) sino que me ha entusiasmado. Más que ninguno de los tuyos —este es el cénit—.

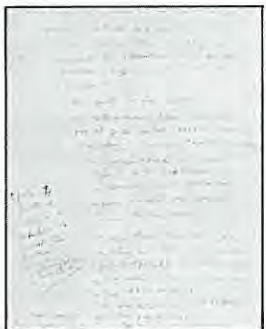
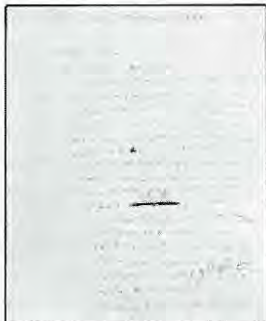
Pensamiento vivo hasta el fondo del alma y de la carne.

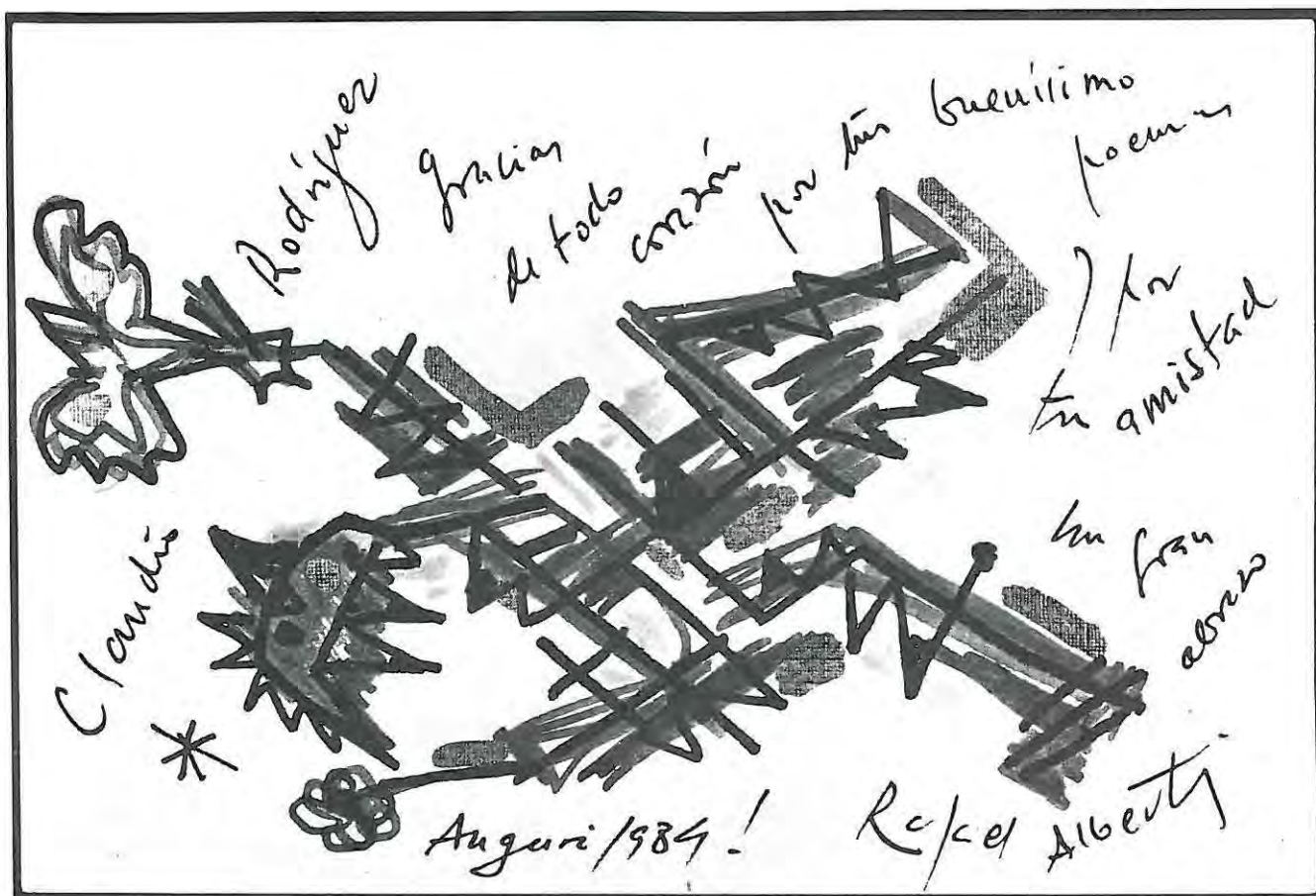
Ten mi abrazo de siempre.

Ojalá te quites el maleficio —o beneficio— de Luzbel. ¡Qué tonteería si es la luz bella o la sombra clara!

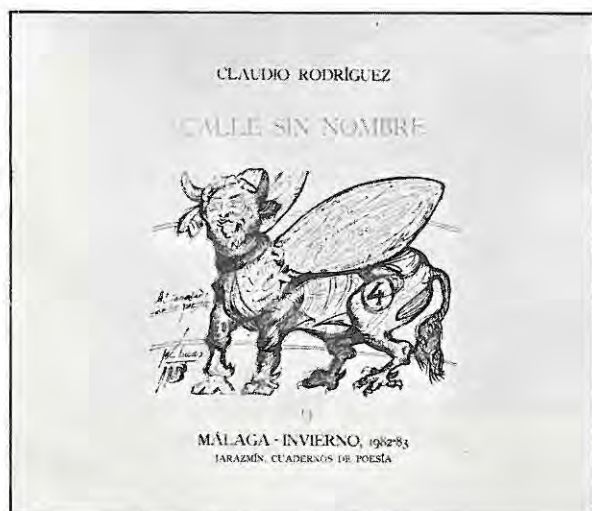
Claudio

Y, ahora, como te digo, especialmente emocionado.





86
SODIATO
OLVIDOS



exultante. Lo objetivo no es tan armónico y quiebra el sentimiento subjetivo. Estos versos lo explican mejor:

«La misteriosa juventud constante de lo que existe, su maravillosa eternidad, hoy llaman con sus nudillos muy heridos a esta pupila prisionera. Hacia tiempo (qué bien sé ahora el por qué) me era lo [mismo] ver flor que llaga, cepo que caricia: pero esta tarde ha puesto al descubierto mi soledad y miro con mirada distinta».

Su último libro hasta la fecha (se anuncia para pronto uno nuevo, de título provisional *Casi una leyenda*) es *El vuelo de la celebración* (1976). El conocimiento ansiado por el contemplador culmina, haciéndolo bajo la capa sombría de un remordimiento, de una extraña culpa, de un dolor ambiguo, pulsional. «Celebrar —dice— lo que se abre o lo que se cierra desde todas las posibilidades vitales: la figura de las cosas, el poderío de las sensaciones que pueden desembocar en feracidad y en sequía». Pese a todo, armonía, exculpación y reconocimiento. Al final, vuelve a ser bueno su primer verso, el que abre *Don de la ebriedad*: «Siempre la claridad viene del cielo». El paganismo absorto de esta poesía bien lo contienen estos versos:

«Va el contenido ardor del pensamiento filtrándose en las cosas, entreabriéndolas, para dejar su resplandor y luego darle una nueva claridad en ellas».

Un lector atento puede encontrar, además, cuatro o cinco aspectos en la obra de Claudio Rodríguez que inciden en todo lo hasta ahora dicho, pero que son destacables por iluminar el gusto de leerla. En primer lugar, es notoria una desgranada concepción de

panteísmo. Un panteísmo de integración amorosa, incluso de coexistencia erótica de todas las cosas y los seres.

«No sé cómo he vivido hasta ahora ni en qué cuerpo he sentido pero algo me levanta al día puro, me comunica un corazón inmenso, como el de la meseta, y mi conjuro es el del aire, tenso por la respiración del campo henchida muy cerca de mi alma en el momento en que pongo la vida al voraz paso de cualquier aliento».

Un panteísmo que se desparrama por la armonía sintética del poeta que habla y también por las múltiples direcciones de su canto: se habla a sí mismo, a ti, a nosotros, interpela a lo material. Existe entrelineada una reivindicación constante de la totalidad y de su asunción. Así, reúne bajo ese afán absoluto la eterna lucha de contrarios que ha sostenido a la poesía: lo efímero convive con lo pleno («¡Sólo por una vez que todo vuelva / a dar como si nunca diera tanto!»), lo puro con lo impuro, la luz con su sombra.

Hay, por otra parte, en la profusa semántica sensual de su lenguaje, una pureza de idioma propio, como todos los grandes renovadores —innovadores— de la palabra común. De su natural narratividad lírica surge la palabra justa, la palabra oral que excava, popular, cotidiana. Y no desecha ninguna. Podría decirse, por ello, que en Claudio Rodríguez tenemos un importante poeta expresionista. Condiciones no faltan: estiliza lo real desde lo real, su lenguaje expresa la pura materialidad de un modo espiritual, mira la vida y se nutre de ella, la registra en exactas líneas verbales. Y, por sobre todo, convierte la sintaxis en un elemento expresionista fundamental. Valgan estos versos como ejemplo:

«Este rayo de sol, que es un sonido en el órgano, vibra con la música de noviembre y refleja sus distintos modos de hacer caer las hojas vivas».

Pocas veces se ha encerrado el invierno en tan breve expresividad. La modulación sintáctica de frases largas, aligeradas en ritmo por un uso muy suyo del encabalgamiento y de una métrica tendente siempre al endecasílabo, contribuye a ello. El contrapunto, que da fuerza a sus poemas, serían las frases cortas, secas, como en estos versos:

«¡Decidme que no es tarde! Afuera deja su ventisca el invierno y está oscuro. Hoy o ya nunca más. Lo sé».

De tal combinación sale deducido ese expresionismo de Claudio Rodríguez que merece ser estudiado con más detenimiento. Basten por ahora estas líneas para entrar en su poesía realmente novedosa, que goza de tantos aciertos que precisa de una lectura lenta, perezosa. Porque nunca ha sido fácil llegar al corazón de los más grandes»



Una lectura con Francisco Brines y Angel González.

La poesía de CARLOS SAHAGÚN

99
OLVIDOS



José Luis García Martín

Como «testimonio de una revisión de creencias» consideraba Carlos Sahagún a sus poemas en *Poesía última* (1963), la conocida antología de Francisco Ribes. El paso desde la fe religiosa y el vago humanitarismo hasta «la convicción lógica de la necesidad de la revolución» sería el argumento de sus tres primeros libros: *Profecías del agua* (1958), *Como si hubiera muerto un niño* (1961) y *Estar contigo*, no publicado hasta 1973, pero comenzado a escribir en 1961 y ya anticipado en la antología de Ribes anteriormente citada.

Entre esos tres títulos hay las suficientes semejanzas temáticas y estilísticas como para que puedan ser considerados partes de una trilogía. Su propio autor los reunió en el volumen *Memorial de la noche* (Barcelona, Lumen, 1976), en el que también se anticipan poemas del hasta ahora último libro de Sahagún, *Primer y último oficio* (León, Provincia, 1979), donde se inicia una nueva y más compleja andadura estilística.

Profecías del agua —libro escrito en plena adolescencia, a los diecinueve años— comienza con un poema que constituye una variación del mito del paraíso perdido. El agua es símbolo de la pureza de la vida en sus orígenes:

Los hombres se abrazaban, uno a uno,
como corderos, las mujeres
dormían sin temor, los niños todos
se proclamaban hijos de la alegría, hermanos
de la yerba más verde,
los animales se dejaban
llevar, no estaban solos —nadie estaba solo—,
y era feliz el aire aún sin ponerse en movimiento]
y en el espejo de unas manos llenas de agua
iba a mirarse la esperanza, y estaba limpia,
y sonreía.]

La llegada de los lobos, que convierten al agua en *cascadas de sangre*, marca el final de ese paraíso. Una cita de Jorge Guillén —«El mundo está bien hecho»— incorporada al poema sirve para caracterizar mejor a ese paraíso inicial y para marcar un irónico contrapunto con la situación de injusticia y abandono de la que partirán la mayor parte de los versos de Carlos Sahagún.

Los poemas que integran la primera parte

→



OLVIDOS 100

de *Profecías del agua* constituyen una serie de variaciones sobre el manriqueño tópico que compara la vida humana con un río. Al nacimiento y a la primera infancia se refiere «Manantial». Por si había alguna duda de que está hablando de su propia biografía, el poeta indica la fecha de su nacimiento: «Parece que fue ayer, que no era el año / mil novecientos treinta y ocho». En el poema siguiente, de acuerdo con esta concreción histórica, el río representa no sólo a una fase de la vida del poeta, sino también al momento histórico en que esa vida se desarrolló: «Le llamaron posguerra a este trozo de río». Destaca en estos dos poemas la sabia utilización del valor expresivo del ritmo. En «Manantial», los encabalgamientos, la polimetría, la acumulación de ciertas formas verbales, las exclamaciones, todo contribuye a dar la impresión del tumultuoso y desigual discurrir de la corriente: «Y bajaba dormida el agua, dando / saltos de gozo, resbalando / su claridad entre las piedras, viendo / inéditas palomas...».

En el poema titulado «Río», por el contrario, la utilización de alejandrinos sugiere un remansamiento. La cita inicial —«El río adolescente se perdía en el llano»— apoya tal interpretación.

Los alejandrinos volverán a ser utilizados en el último poema de la serie, «Llegada al mar», y su función es la misma. Sin embargo, encabalgamientos y pausas rompen con fre-

cuencia el ritmo de los versos, cosa que parece contradecir tal afirmación. Se produce un efecto de complejidad expresiva: por un lado, la desembocadura de un río sugiere la idea de lentitud, de acabamiento, y de ahí la aparición del alejandrino, ya usado con estos valores en el poema anterior; pero en Sahagún el mar, más que símbolo de la muerte, lo es de la llegada a la madurez, del abandono de los sueños infantiles para enfrentarse con la problemática adulta; ello supone una vacilación, una inquietud en el protagonista poemático que se nos transmite por medio del ritmo entrecortado y como jadeante de los versos.

«Agua subterránea» ofrece un desarrollo inédito de la comparación vida-río. El agua que discurre bajo tierra representa al sueño, a la esperanza en un mundo mejor. «Sólo es presente el sueño, lo otro es agua / pasada», dirá el poeta utilizando acertadamente una expresión —«agua pasada»— que es puesta de relieve por el contexto al fundarse en una metáfora semejante a la que sirve de base a estos poemas.

No es el envejecer la preocupación que se transparenta en esta primera parte de *Profecías del agua*, ni es tampoco la obsesión de la muerte. El mar —como ya hemos indicado— no representa a la muerte, sino a la madurez, una madurez entendida como acceso al dolor y renuncia al sueño de la infancia. Un poema de *Estar contigo*, el titulado «A imagen de la vida», nos aclara suficientemente el valor de tal metáfora en la cosmovisión de Sahagún:

Mi porvenir y mi principio
son una misma escena inolvidable:
el mar que emerge eternamente
al fondo de una calle,
y un niño y un caballo derribados,
tragados por el oleaje.

Un sentido semejante encontramos en el poema «Cita en el mar», de *Como si hubiera muerto un niño* (título, por otra parte, suficientemente explícito de lo que venimos diciendo). No es que el mar deje de connotar a la muerte, sino que su simbolismo se amplía y abarca también las sucesivas muertes que componen el vivir del hombre, sobre todo el fin de la infancia que tan traumáticamente condiciona esta poesía.

La segunda parte de *Profecías del agua* anticipa temas que tendrán un mayor desarrollo en los libros siguientes: el compromiso, la protesta ante una muy concreta realidad histórica (poema dedicado a Miguel Hernández) y el amor como ruptura y superación de la infancia (poema «Cuerpo desnudo»). En estos textos, Dios todavía comparte el dolor del hombre, a la vez que constituye la meta última del amor.

Un primer paso en la evolución ideológica en relación con la divinidad se nos refiere en la sección tercera. La conclusión, expresada en el lenguaje coloquial que caracteriza a esta poesía, es «que Dios no quiere nada con nosotros». El tercer tiempo de este proceso aparecerá en poemas como «Noche cerrada», de *Estar contigo*, poema que significativamente concluye así: «Un muchacho lloraba / frente al acantilado, bajo la dura enseña / de la noche sin Dios».

Como si hubiera muerto un niño desarrolla dos de los temas —el primer amor, la pérdida de la infancia— ya enunciados en *Profecías del agua*. La unidad del libro viene subrayada por el propio poeta: «Aquí empieza la historia», dice el verso inicial; para concluir la obra con un «Aquí / se termina la historia».

En la parte primera se concentra el tema del amor, en la segunda el de la infancia perdida; pero al tema dominante le acompaña, como los armónicos a una nota musical, el de la otra sección. Así nos encontramos poemas como «Canción de infancia» en la primera parte, o «Deseo en la madrugada» en la segunda. «Cosas inolvidables» marca el tránsito de una sección a otra. Al amor se sobrepone el recuerdo de la infancia en la España desolada de la posguerra. La preocupación política se expresa con el tono ingenuo propio del libro: «Piensa / lo mal que estuvo aquella guerra para / los pobres». El tema de España aparece todavía con ecos noventayochistas (el libro está escrito en 1958-59, en pleno auge del fervor machadiano): «Sucederá en España, en esta mala / tierra que tanto amé, que tanto quiero / que ames tú hasta llegar a odiarla». El verso último del poema —«Aun a pesar de nuestro amor, recuerda»— da paso a la sección siguiente.

Hay una aparente contradicción en el tratamiento que al tema de la infancia otorga Carlos Sahagún. Por un lado, la infancia es época de privaciones y sufrimientos, de prematuro conocimiento del dolor (el poema «Visión en Almería», de *Estar contigo*, lo ejemplifica adecuadamente); por otra parte, se la añora como un paraíso perdido («Niño en peligro», del libro a que ahora nos referimos, puede servir de ejemplo). La contradicción se salva teniendo en cuenta que la infancia es evocada desde dos diferentes perspectivas temporales: el tiempo mítico (patente, por ejemplo, en el poema inicial de *Profecías del agua*) y el tiempo histórico. Un poema de *Estar contigo*, el titulado «Noche cerrada», superpone ambas perspectivas: «Desde el punto de vista de aquel niño / todo era claro y mañanero, quiero decir, todo era / mentira, puro engaño».

En una reseña de *Como si hubiera muerto un niño*, publicada en la revista *La caña gris* (n.º 4-5, Valencia, 1961) se refería Francisco Brines a un peculiar rasgo estilístico de ese libro: «La emoción nos llega, a menudo, por el titubeo del lenguaje. Una conjunción es frecuente y significativa en estos versos: el pero adversativo o el turbado rodeo de una frase: “Me dejas, / me quieres dejar que te diga...” Todos esos elementos, adecuados en su expresión al sentimiento de que son portadores, son claramente significativos». Desarrollando esa afirmación, es posible señalar otros elementos que contribuyen a dar la sensación de balbuceo expresivo: 1.º repeticiones de palabras («La miré. Nada. La miré de nuevo, / y nada, y nada»); 2.º uso de la que Jakobson ha denominado función fática del lenguaje («Pero / ¿me escuchas, me comprendes, vas conmigo?»); 3.º ingenua expresión de deseos («¡Que no se nos vaya / la tarde, que no se nos diga / que ha de extinguirse tanto fuego!»); 4.º empleo de fórmulas propias del lenguaje infantil («Una vez Dios, el de la barba blanca, / el gran abuelo...»); 5.º frecuentes exclamaciones («Oh sorpresa»); 6.º expresiones lógicas y prosaicas («Pues bien, así se empieza...»); 7.º uso de refuerzos propios del lenguaje coloquial («De verdad que no quisiera /irme hoy de aquí»), etc. El carácter de monólogo, o mejor, de diálogo en el que sólo escuchamos una de las voces («Da la estrella en el agua y la conmueve. / ¿Lo ves? Es el momento del buen silencio») de la mayoría de los poemas, unido al deseo de reflejar lingüísticamente la extrema juventud del narrador, es lo que otorga sentido a los elementos anteriormente enumerados.

El tono coloquial es igualmente propio de *Profecías del agua*. Los ejemplos abundan tanto que no hacen falta citas. Hay también, por lo general, un destinatario interno de los poemas: «Quitame el pecho, madre», leemos en «Manantial»; «Os juro que la vida se hallaba con nosotros», en «Aula de Química». Uno de los aciertos del libro consiste en emplear el mismo tono coloquial para hablar con Dios, eliminando de tal forma la solemnidad y el hieratismo a los que ciertos temas eran propicios. Un verso del «Poema del Gólgota» puede ejemplificar tal característica: «De ti para mí dime, Señor, qué es lo que pasa».

Perduran en *Estar contigo*, aunque muy amortiguados, algunos restos de la dicción anterior. La madurez del narrador se nota en la madurez de su lenguaje. En los poemas en prosa, además de rasgos narrativos, aparece, curiosamente, un tono ensayístico: «Lo que llamamos “visión del mundo” es algo impues-



to desde fuera, una sucesión de acontecimientos que se desencadenan desde un origen: las experiencias de la infancia. El niño es sólo una mirada limpia y sin culpa, nacida para algo tan sencillo como ver. Y no somos nosotros quienes adecuamos a esa mirada lo que nos rodea, sino que es el mundo exterior el que va conformando con violencia nuestro ser, filmando ante nosotros espacios, dudas, certidumbres». Este párrafo, más que a un poema, parece pertenecer a las reflexiones autobiográficas publicadas por Sahagún en *Poesía última*.

No hay, por otra parte, en *Estar contigo* la abundancia de frases exclamativas que caracterizaba a los libros anteriores, lo que quizás podría relacionarse con el abandono de cierta influencia de Claudio Rodríguez, especialmente patente en algunos poemas. Un ejemplo de esa influencia puede ser «Mañana feliz», perteneciente a *Como si hubiera muerto un niño*, o el poema del mismo libro «Río duradero», cuyo título procede de uno de los más famosos textos de Claudio Rodríguez, «Al ruido del Duero».

La aparición de la ironía es otra novedad de *Estar contigo*, aunque en Carlos Sahagún, al contrario que en otros poetas de su generación, se limite a unos pocos textos. Incluso uno de esos poemas, «Amigo el que yo más quería», donde la sátira directamente personal era más clara, desaparece al reeditarse el libro en *Memorial de la noche*. Los poemas satíricos se reúnen en la última sección de *Estar contigo*. «Parábola y metamorfosis», el de mayor extensión, nos refiere el tránsito de la infancia a la madurez con etapas que se corresponden con las que hemos visto en esta poesía. Ahora, sin embargo, la ejemplaridad será negativa. El poema constituye una contrafigura sarcástica del proceso descrito en *Memorial de la noche*.

Las otras cuatro partes de *Estar contigo* desarrollan los núcleos temáticos característicos de la poesía de Sahagún: la infancia, el amor, la crisis religiosa, el compromiso político. Se vuelven así a reescribir, desde una mayor madurez y hondura, los libros anteriores.

La protesta política, antes vaga y emocional, se concreta en los poemas de la sección cuarta. En *Poesía última* ha aludido Sahagún a la crisis que le sobrevino tras la terminación, en 1959, de *Como si hubiera muerto un niño*: «Los dos años siguientes fueron del todo inoperantes en el aspecto creador, pero fundamentales en cuanto a la formación ideológica. Hasta entonces, y en determinados momentos, yo había sentido la llamada al hecho revolucionario, pero siempre desde el punto de vista emocional. En estos años se ha producido un ajustamiento y se ha pasado a la convicción lógica de la necesidad de la revolución. Creo que esta nueva circunstancia ha cambiado mi vida, y es muy posible que haya modificado también algunos aspectos de mi poesía». La canción que inicia la sección cuarta está escrita precisamente al final de la crisis anteriormente aludida (el poeta hace mención expresa a su edad): «Veintitrés años justos / y sin justicia míos. / Tal propiedad privada / la tiro al río».

En 1961, esa renuncia a lo privado, a los sueños, para acercarse «al reino de lo humano», constituía una actitud poética novedosa y renovadora; en 1973, cuando por fin se publica *Estar contigo*, tras haber sido redactado a lo largo de más de una década, ya la poesía social se había convertido en una antigualla denostada por tirios y troyanos. En esos años de la eclosión novísima, nada podía resultar más disonante que unos poemas dedicados a cantar el manifiesto comunista, la muerte de Che Guevara o la guerra del Vietnam. Y, sin embargo, eran todavía tiempos en que la censura impedía ser demasiado explícito: «Febrero 1848» y «Octubre 1967» se titularían los poemas que en *Memorial de la noche* se convierten en «Un manifiesto: Febrero 1848» y «Guevara: Octubre 1967». Dos poemas se añadirán además en esta segunda edición de *Estar contigo*. En el titulado «Palabras a César Vallejo» podemos leer estos versos, cuya publicación en 1973 no se consideraba conveniente:

Hoy mismo, en estos años españoles
de infamia y de mentira,
desde esta situación insolidaria,
te escuchamos a fondo, nos sirven tus pala-
[bras, están cerca,]
y aunque a tu muerte muchas cosas sucum-
[bieron]

aquí, entre las más duras alambradas,
sabrás que no nos han vencido: mata el fu-
[sil,]
las cárceles se llenan de hombres heroicos,
[pero]
no pueden con nosotros. Dormidos, despeña-
[dos en la noche,]
quién sabe hasta qué punto laboramos a os-
[curas]
por una patria sin murallas.

Carlos Sahagún, y eso le singulariza entre los poetas de su generación, es acaso el único que ha seguido fiel a los presupuestos de la poesía social cuando esta pasó de moda. Para la literatura —y no sólo—, Franco murió a destiempo: cuando realmente falleció, hacía años que la poesía le había enterrado y tenía otras preocupaciones. Incluso Carlos Sahagún, que se referirá a su muerte en «Para este otoño súbito», de *Primer y último oficio*, le dedicará en *Estar contigo* un anticipado «Epitafio sin amor»: «Mientras vivió, permaneció en lo alto. Hoy quedan / retratos piso-teados, libros y panegíricos, / y algo como un horror en la conciencia / colectiva».

En *Primer y último oficio* no han cambiado las obsesiones básicas, pero el poema se ha vuelto más hermético, sugerente y misterioso. La ingenuidad, a veces balbuceante, de los primeros libros y la mera proclamación de buenas intenciones de algunos de los poemas de *Estar contigo* han desaparecido.

Bajo la «innoble luz de la memoria» se revive la «adolescencia irreparable» en la sección primera. Las «secretas galerías» del mejor Machado —que no era el que habían puesto de moda los poetas sociales—, mencionadas en el soneto «El visitante», no resultan ajenas a la magia de estos versos. Una atmósfera onírica sustituye al directo realismo con que se evocaba el pasado en los libros anteriores.

El amor constituye el núcleo temático de la segunda parte. El texto inicial, a modo de poética, formula la finalidad de la escritura: «Frente al olvido que cubrió de nieve / toda esta decadencia destronada / arteramente tienden su trampa estos poemas / para alcanzar eternidad contigo». La poesía se concibe así como un artificio para vencer al olvido y eternizar lo memorable: los instantes de felicidad amorosa. Pero esa trampa que intenta retener la dicha resulta finalmente inútil y las «invisibles redes» del poema dejan escapar su presa.

En *Como si hubiera muerto un niño* había declarado Sahagún la imposibilidad de considerar el amor como autosuficiente, como un refugio donde evadirse de los problemas sociales: «No podemos insolidariamente / vivir sin más, amarnos, donde un día / murieron tantos justos, tantos pobres». De ahí la tristeza, el aire de pesadumbre que planea sobre estos poemas, dedicados, sin embargo, a cantar un amor correspondido y feliz. La imposibilidad de una vida plenamente humana en un país sin libertades se expresa de magistral manera en el poema «Vegetales»:

Estamos en el bosque,
amor mío,
en la espesura de los años
vividos duramente
bajo la tiranía de las frondas,
en situación de seres vegetales.
Entre tú y yo el silencio
se mueve apenas,
su involuntaria brisa comunica los troncos
y, sin palabras, las raíces
inician la aventura
de la espera anhelante: pasa
por nuestro sueño un leñador amigo
desbrozando la noche,
abriendo para siempre el camino del alba.



Como una crónica del final del franquismo pueden considerarse los poemas de la sección tercera. «Septiembre 1975» habla de la «página sangrienta» que constituyeron los fusilamientos de ese año; «Para este otoño súbito», de la muerte de Franco; «Libertad inmediata», de la desilusión producida por los acontecimientos subsiguientes: «Y, entre las sombras que se desmoronan / como cadenas que deshace el sueño, / se anuncia al fin la decepción del alba: / más allá de la puerta hay otra puerta, / también cerrada para nuestro daño». A pesar del desencanto, el poeta sigue proclamando su «ciega servidumbre» al «rostro amargo de la libertad».

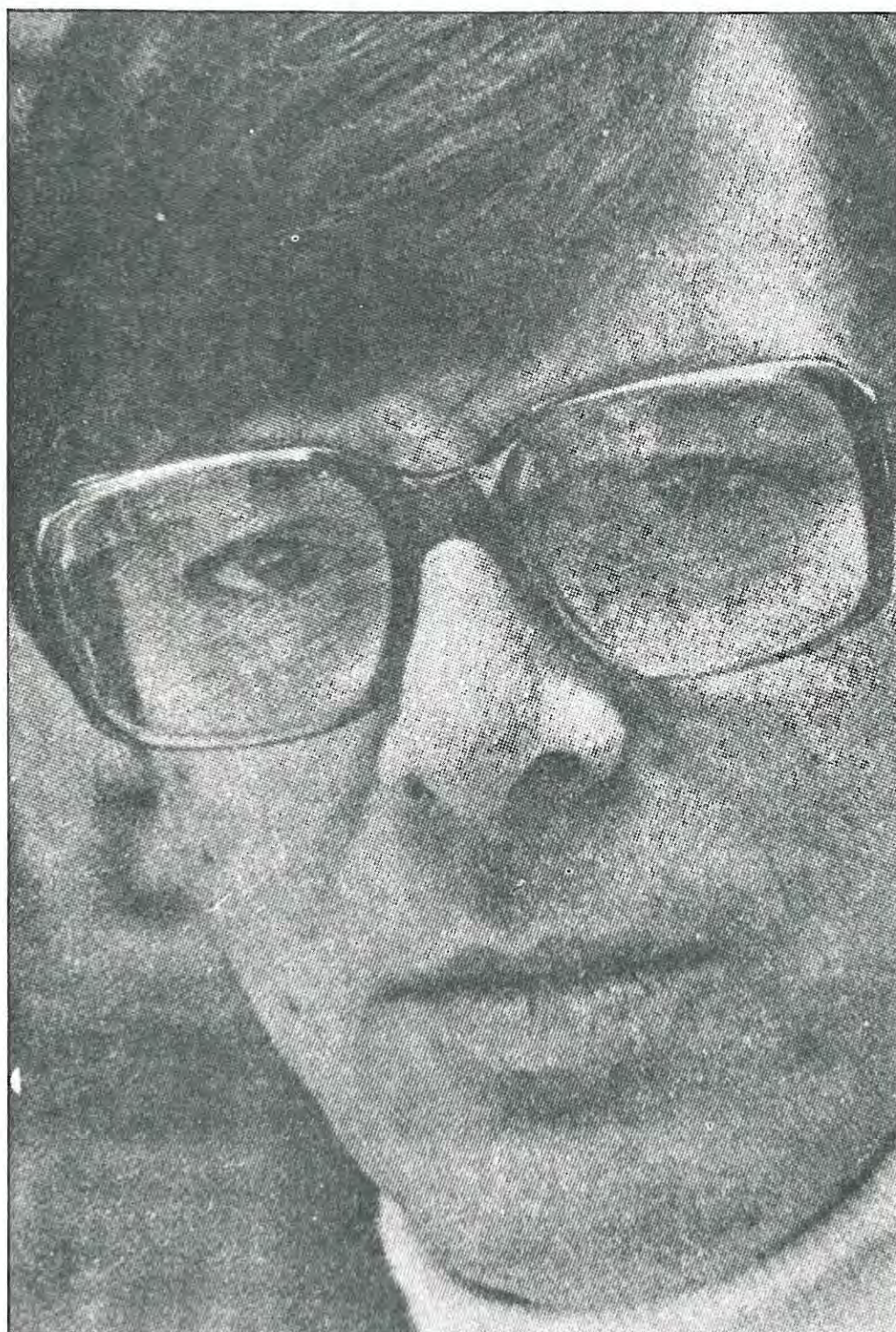
Termina *Primer y último oficio* con un puñado de poemas que evocan diferentes lugares donde ha transcurrido el vivir del autor: el Madrid de su adolescencia, los años ingleses (en Inglaterra se escribieron buena parte de los poemas de *Estar contigo*), la estancia en Segovia donde «sólo el paisaje erguido sucedía». Y también otros lugares que conoció más fugazmente: Moscú, Roma, Isla del Hierro... El riesgo de la convencional postal turística, del superficial apunte paisajístico, acierta a evitarse siempre. Estos poemas son otras tantas etapas de esa indagación en lo oscuro, en los enigmas del destino humano, que constituye toda la poesía de Sahagún.

Como los mejores poetas de su generación, según indica Moreno Castillo en la nota previa a *Memorial de la noche*, Carlos Sahagún ha querido situar su obra en «el lugar de intersección entre lo personal y lo colectivo». Y a pesar de lo ingenuo, simplista y programático (mera declaración de buenas intenciones) de algunos de sus versos, ha conseguido, trascendiendo los «testimonios / íntimos, sufrimientos personales», enriquecer el panorama de la gris y complaciente poesía española de posguerra con «la maravilla / de un hombre en pie contra la larga, injusta noche»■

101
OLVIDOS



La trayectoria de JOSE ANGEL VALENTE

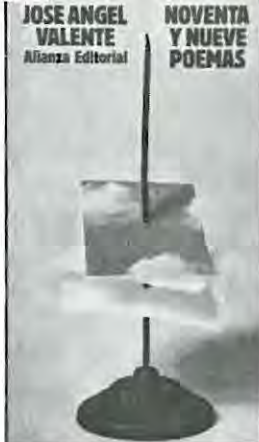


Javier Crespo

La figura de José Ángel Valente se destaca con perfiles nítidos en el panorama poético de su generación —a la que pertenece con originalidad marcadísima— y en el de la poesía española del siglo XX. Y ello por tres motivos fundamentales que tienen que ver tanto con su postura intelectual como con su producción literaria: su continuada relación de pertenencia-ausencia con la tradición y el momento español, abierto el poeta en los instantes decisivos de su evolución a las venas fluentes de saberes silenciados y de las corrientes extranjeras más vivas; su preocupación crítica, lúcida y constante, respecto al propio quehacer poético, buscando su incardinación en campos no estrictamente literarios y cada vez más amplios, pero también cada vez más minuciosamente explorados; y, por último, como consecuencia y logro de ambas actitudes, por su desarrollo, dilatado y fructífero, de una trayectoria a la vez mantenida dentro de un proyecto de obra única y cambiante en cada fase, definida por su búsqueda y avances.

Esa postura crítica, rigurosa y persistente marca un discurrir de cuyas apoyaturas biográficas se suelen dar escasas pero significativas referencias: nacido en Orense, en 1929, estudia en Santiago y Madrid, licenciándose en Filología Románica; enseña español en la Universidad de Oxford, por la que obtiene el Master of Arts, y desde 1958 reside permanentemente en Ginebra.

Si junto a estas últimas referencias recordamos sus traducciones (Cavafis, Montale) o sus estudios sobre literatura extranjera, en años en los que la cultura española estaba desligada *per definitionem* del resto de las del mundo, vislumbraremos el por qué de un carácter y de un proyecto. Pero si en realidad José Ángel Valente es un poeta, en cierta forma exiliado, lo es más que por esos síntomas biográficos por su práctica no rehuida de intervención a contracorriente en el debate cultural o específicamente poético: basta dar un repaso a los índices de sus decisivos libros de crítica (¿literaria?) para apreciar que aún en los momentos en los que sus ideas son más fácilmente discutibles, en apariencia, desde el *poder literario* hispánico, están sustentadas



José Ángel Valente a F. Brines

Ginebra,
1 de julio 1967

Querido Paco:

Hace mucho tiempo que quería haberte puesto estas líneas, casi desde la llegada de tus *Palabras a la oscuridad*. Como no lo he hecho

enseguida, tu libro ha estado todos estos meses encima de mi mesa, a modo de recordatorio vivo, y así lo he leído más y me ha dado más compañía.

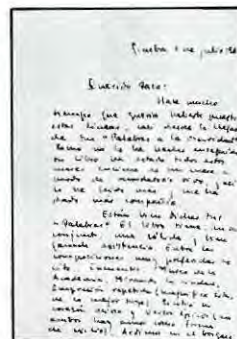
Están bien dichas tus *Palabras*. El libro tiene, en su conjunto, una sólida y bien ganada existencia. Entre las composiciones muy preferidas te cito: Encuentro, Museo de la Academia, Mirando la ciudad, Impresión repetida (magnífica ésta, de lo mejor tuyo), Sintió su corazón ocioso y Versos épicos (en ambos hay amor como forma de exilio), Archivos en el bosque (en éste está muy expresado ese tema de la vejez súbita, tema recurrente en ti), Todos los rostros del pasado, Tera, Con ojos serenos, La vieja golondrina...

Te cito sólo los poemas más leídos, a los que más he vuelto. Pero todo el libro se mantiene a una excelente altura. Hay algunas cosas que me han gustado menos, en general los poemas donde cierta intención meditativa se hace demasiado explícita o tiende a lo enunciativo no poético. Pero son esas las zonas menores, en las que podríamos entrar si hablásemos largo, pero no ahora. Me alegra, querido Paco, que hayas escrito este libro tan completo y tan lleno.

¿Qué haces ahora? Este año apenas he tenido noticias de los amigos de ahí. ¿Dónde vas a pasar el verano? Ni siquiera estoy seguro de que esta carta mía te alcance en Madrid. Emilia irá el miércoles próximo con los niños. Yo esperaré hasta comienzos de agosto. Seguramente iremos todos entonces a Galicia y es fácil que, de regreso, me detuviera yo en Madrid la primera semana de setiembre. ¿Estarías tú entonces? Pon unas líneas alguna vez.

Abrazos grandes

Pepe



en el rigor de la investigación y del análisis de la experiencia.

En efecto, *Las palabras de la tribu* y *La piedra y el centro* son libros de lectura obligada para quien quiera saber de verdad qué significan lemas tan en boga como *poesía del conocimiento* o *poética del silencio*.

Las palabras de la tribu (Siglo XXI, Madrid, 1971), publicado hace quince años mantiene en estos momentos toda su vigencia o, mejor dicho, es ahora cuando la alcanza plenamente en artículos como «Conocimiento y comunicación» o «Tendencia y estilo». Como este segundo artículo se reproduce íntegro en las páginas de *Olvidos de Granada* que va a acoger también mis palabras, me limito a entresacar unas líneas del primero:

«Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento «haciéndose»... «El acto creado aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular respecto a la poesía lo que cabría llamar ley de necesidad: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente».

Palabras importantes, citadas sólo a modo de muestra, en momentos en los que la poesía de nuestro país se construye con más nombres propios que impulsos de creación, y a partir de experiencias no ya prejuzgadas, sino simplemente mal fingidas o directamente ignoradas antes y después del poema y de su escritura, sobra decir que de su lectura.

Por otra parte, en *Las palabras de la tribu* se pueden encontrar lecciones de poetas como Cernuda, Vallejo, Hernández o Lorca —poetas que a fuerza de ser manipulados han llegado a ser nombres propios, vacíos—, que adquieren un brillo nuevo contemplados en un marco teórico original y distinto.

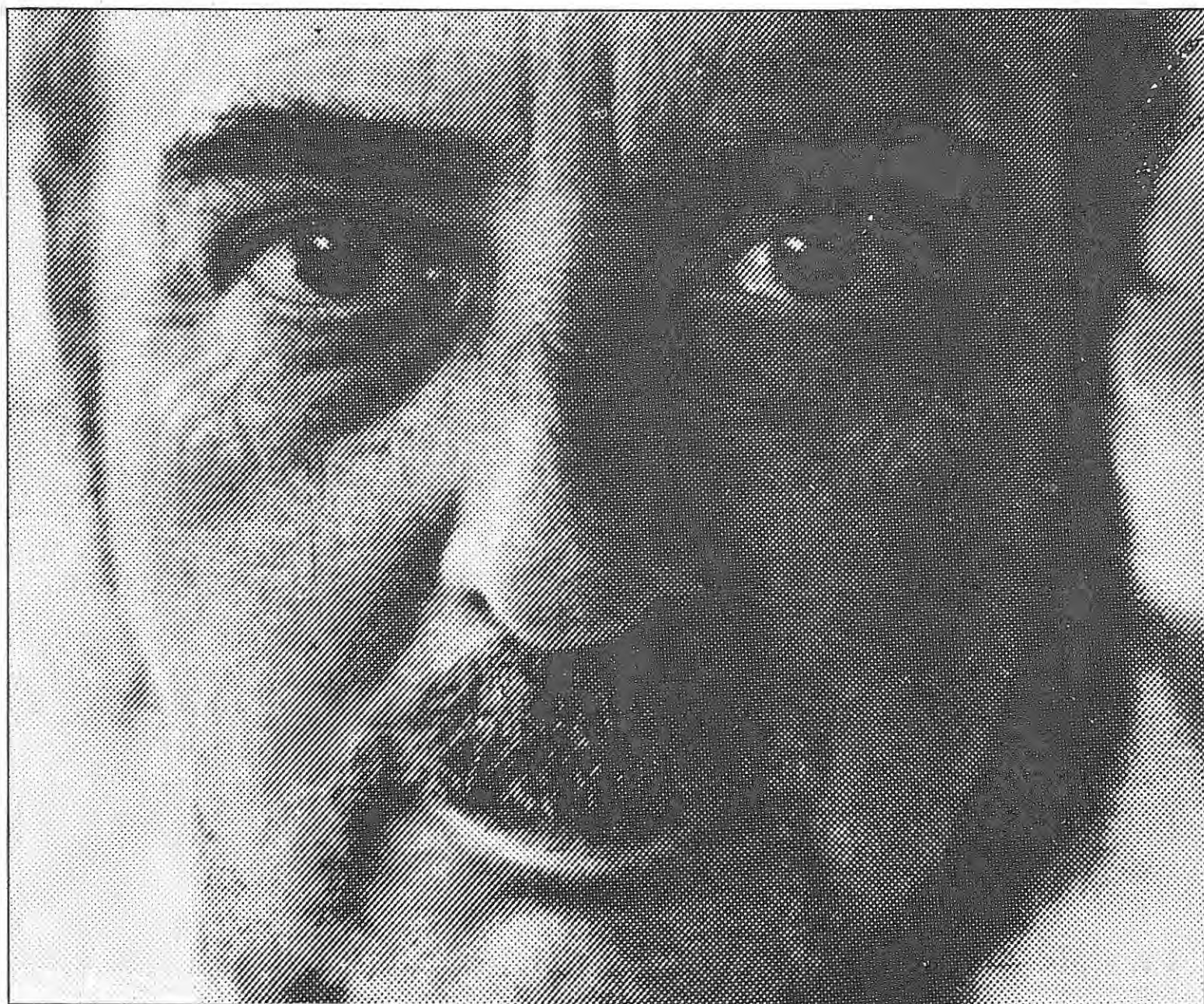
Respecto a *La piedra y el centro* hay que considerar que se trata de un libro verdadera-

mente provocador: habla de cosas de las que normalmente hoy no se habla —la tradición, la mística—; se refiere a poetas que no van a poder devolver el favor y, para remate de perplejos, siendo escritura poética, es escritura crítica y no es un libro de poemas ni de ensayos, ni entiende la crítica poética de la literatura como confesión de episodios biográficos o gustos íntimos. La investigación minuciosa unida a la capacidad interpretativa plena: no es lectura fácil.

En realidad, es constante en Valente la ruptura de géneros —comenzando por el *poema lírico*— como actitud. Estas notas generales no son el lugar para describirla, pero sí para apuntarla como muy característica del autor de libros tan difícilmente clasificables como *El fin de la edad de Plata* (Seix Barral) o *Nueve enunciaciones* (Begar, Málaga), que no se entienden sin tener en cuenta esa voluntad objetiva de destrucción. Milagros Polo ha estudiado el tema en el conjunto de las concepciones formales e ideológicas del autor (*José Ángel Valente. Poesía y poemas*. Narcea, Madrid, 1983) y José Miguel Ullán lo ha tenido muy en cuenta a la hora de presentar y estructurar su antología del autor (*Noventa y nueve poemas*, Madrid. Alianza). Por mi parte me limito a dar un dato que me parece más que significativo de cuanto vengo diciendo de este y otros aspectos de la obra del poeta-intelectual Valente: la hasta ahora definitiva edición de *Punto cero*, que recoge la poesía de Valente escrita entre 1953 y 1979 (Seix Barral, Barcelona, 1980) se compone con algo más de trescientos textos; de ellos, más de sesenta están directamente dedicados a la indagación de la poesía, de la palabra poética, es decir, la poesía es en ellos objeto del poema. Estos textos, además, están reparados en cada uno de los nueve libros que componen el volumen y su lectura aislada en cadena es la mejor muestra de la evolución continua, pero también de la deseada unidad de toda una obra, que Gimferrer ha visto como «desarrollo indagativo de una misma propuesta, de una misma exploración» (*Radicalidades*. A. Bosch, Barcelona, 1978). Este intento de escritura de un libro, el libro refuerza la opinión, referida a otros aspectos acaso más de fondo, de quienes encuentran en Luis Cernuda el punto de referencia más cercano para el autor de *La memoria y los signos*.

Por último, señalar la ejemplar vitalidad que la obra de Valente sigue manteniendo. Tras la edición de *Punto cero*, Valente ha acometido una nueva fase de escritura que ya ha dado frutos tan aurales como *Mandorla* y *El fulgor*. Terminaremos con las palabras de S. Daydi-Tolson en su libro *Voces y ecos en la poesía de J.A. Valente* (Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984): «Valente le exige a su lector, ahora más que nunca, una labor de indagación, un esfuerzo por encontrar la luminosidad del signo, equivalente —si se puede— a su propio esfuerzo de escritor obsesionado con el ansia del descubrimiento que nunca parece llegar a producirse»■





Notas sobre
FERNANDO QUIÑONES

Enrique Molina Campos

Escribo, ahora, lejos de mi biblioteca, y por lo tanto lejos de los libros de Fernando Quiñones (poesía, narrativa, crítica literaria, flamencología), que en ella ocupan un considerable lugar de honor. Me son imposibles, pues, las referencias bibliográficas, las citas textuales, las alusiones precisas, en suma, todo aquello con lo que un trabajo de ciertas aspiraciones se configura y cobra solidez. Escribo de memoria, acerca de una obra (en particular, de una obra poética) cuya espléndida singularidad no acabo de ver reconocida, y acerca de un personaje literario que se cuenta entre mis mejores amigos. Pero, ¿cómo negarme a la invitación de OLVIDOS DE GRANADA, cuando lo que la revista pretende es rendir homenaje a la promoción de poetas en la que Fernando Quiñones brilla tanto por derecho propio como por fatalidad cronológica?

He escrito: fatalidad cronológica. Y me ratifico, en determinado sentido y con las puntualizaciones que siguen. La crítica literaria y la historia de la literatura parecen haber hallado su método más terminante en la *clasificación* y su criterio más cómodo en la famosa *teoría* de las generaciones. Así, entre lo entomológico y lo castrense, los escritores son agrupados y caracterizados conforme a su *quinta*. Petersen y Salinas, Ortega y Marias, Bousoño y ese otro Bousoño que a veces contradice al primero, han montado, respectivamente, ingeniosos y complejos sistemas teóricos en torno a las *generaciones* literarias y con especial atención a las de nuestro siglo. Nada, nadie, queda en esos sistemas (cuya descripción sobra aquí) fuera de una tupida trama de conceptos y subconceptos divisorios, suelto a ese azar que es la necesidad creadora y que no guarda un riguroso respeto a la cronología; todo y todos resultan determinados y calificados por la fecha de nacimiento —más aún que por la de *entrar en filas*—. Las consecuencias son graves: encerrar en el mismo recuadro a Julia Uceda y a Ángel González, a Rafael Soto Vergés y a Jaime Gil de Biedma (y estoy dando nombres que me merecen igual nivel de estima), es un soberano dislate. ¿Generación del 50? Dejémoslo en *promoción*, que reduce la cronología a coincidencia. O hablemos de tal o cual *grupo*, como hace García Hortelano refiriéndose al más o menos compacto que se reunió temporalmente en Barcelona bajo el diverso magisterio y animación de Castellet y Gabriel Ferrater.

De la mano de lo anterior viene la consideración de que los poetas andaluces surgidos hacia 1950 tienen (incluso Caballero Bonald, más en contacto con el grupo de Barcelona) peculiaridades temáticas y formales que, como es bien sabido, les han valido la exclusión de ciertas nóminas y antologías confeccionadas a golpe de dogma. A este propósito, es laudable el intento de Antonio Hernández, quien, por lo demás, utiliza el término *promoción* en el título de su estudio-antología, si



bien añadiendo a aquél el casi pintoresco marbete de *desheredada* (todos los verdaderos poetas son íntimamente unos desheredados; y los *del 50* no lo fueron especialmente en la acepción común del participio, como se podría demostrar en otro lugar y con más detenimiento). En Fernando Quiñones, las peculiaridades de los andaluces de la *promoción* se acentúan, no sólo respecto a sus coetáneos, sino también respecto a sus coterráneos. La *demarché* poética que Quiñones emprende en sus *Crónicas de mar y tierra* no tiene parigual en ninguno de los poetas andaluces de su edad (aunque sí ha hallado continuación —no mimética, desde luego, pero perceptible— entre los jóvenes de hoy mismo: José Ramón Ripoll y Juan José Téllez). Tras un par de iniciales libros de tanteo —*Ascanio* o *El Libro de las Flores* y *Cercanía de la gracia*, aparecidos en la segunda mitad de la década—, Quiñones abandona el preciosismo verbalista que le tienta en exceso y asume una opción personalísima: la que en otros escritos míos he llamado *la nueva sentimentalidad*. Huelga decir

que este término, ahora precisamente en Granada, requiere explicaciones y distinguos. Enseguida vendrán.

Ya el último poema de *Ascanio* anunciaba *otra* poesía, y así lo hizo constar José Hierro en su prólogo a *Crónicas de mar y tierra*. Ahora bien, Hierro, que advierte el giro y el nuevo rumbo, inscribe ambos en unos modelos que sólo relativamente pueden ser tomados como tales. Habla, el autor de *Cuanto sé de mí*, del *poema histórico*, que sirve para establecer una distancia entre los sentimientos y afectos del poeta (que son puestos en boca de un personaje histórico y envueltos en las circunstancias de éste) y el poeta mismo; y cita a los más ilustres autores del género: Archibald MacLeish y Ernesto Cardenal, Cavafis y Cernuda. El propio Quiñones ha confirmado su deuda con los cuatro maestros recién mentados, pero —tal vez por modestia; o por una última ignorancia de sus motivaciones profundas y de sus mecanismos creadores, connatural a todo poeta auténtico— no ha establecido los límites de su discipulaje ni ha enfatizado la originalidad de su empeño. Dejemos a un lado el hecho de que el *poema histórico* supone y significa muy distintos designios y actitudes en cada uno de aquellos maestros. Lo que importa, aquí, es que Quiñones no pretende distanciar su individualidad de su poesía, su efusión de su expresión. Tampoco pretende formular ese *correlato objetivo* que algunos de nuestro críticos actuales traen a colación con tanta frecuencia como pedante ligereza. Quiñones quiere —y lo consigue— nada menos que instaurar *otra* lírica: aquella que, consistiendo en contenidos anímicos, y no en autónomos universos lingüísticos ni en reflexiones sobre la poesía misma (las sobreabundantes y áridas *metapoesías*, en las que se han empanzanado bastantes talentos poéticos españoles, ya no tan jóvenes), arranca de un sentimiento colectivo cuya relación a unas coordenadas espaciotemporales muy concretas aparece no sólo *poetizada* sino incluso *documentada* (en



105
OLVIDOS



los poemas se insertan fragmentos textuales; y al final de cada libro figuran, en una serie de notas, precisas referencias de los textos aducidos y de los personajes y/o hechos históricos o legendarios aludidos en los poemas). No ocurre, pues, que la psique del poeta, con sus vicisitudes y sus preocupaciones, segregue poesía, sino que las voces de unos ámbitos —aquellas y éstos interpenetrándose y constituyéndose en historia— componen, juntas en la palabra del poeta, el canto. «El poeta canta por todos», conforme a la sentencia de Juan de Mairena. Y la poesía es, así, de la raíz al fruto, materia cultural, no producto culturalista (pese a la incorporación poemática de determinados textos y al imprescindible despliegue de eruditas referencias en las notas finales).

La cita de Juan de Mairena revela la filiación machadiana de esta *otra* poesía. No, por supuesto, respecto al Antonio Machado simbolista-modernista, más celebrado y comentado, sino al último o penúltimo, el de los heterónimos y los apócrifos. El pasaje es hartamente conocido; Mairena avisa a Jorge Meneses del fin de la sentimentalidad romántico-burguesa, para la cual la poesía no es otra cosa que la manifestación *artística* de las cuitas individuales del poeta, y profetiza el advenimiento de una *nueva sentimentalidad*, que corresponderá, no al poeta singular que habla de sí mismo, sino a la colectividad, a la generalidad de los hombres, que hablarán por boca del poeta. Cuando Meneses, desconfiando de la *calidad* de un sentimiento colectivo, le pregunta reticente: «¿Por todos?», Mairena le responde con segura crudeza: «Es usted un cursi». Fernando Quiñones podría hoy responder, a todos los Meneses de la *nueva intimidad*, en su pastoso andaluz gaditano: «Son



ustedes unos *cursiles*». Y otro tanto podría haberle dicho, en los años sesenta, no sólo a los epígonos del agonismo deprecatorio o del melifluido «¡Señor, Señor!», sino también a los gregarios de la poesía arrojadiza, supuestamente transformadora del mundo. Porque —importa mucho señalarlo— el sentimiento colectivo que ha generado las *Crónicas* de Quiñones no puede ser confundido con el clamor, más o menos real, de la reivindicación sociopolítica; ni el «cantar por todos» de la nueva lírica machadiana que Quiñones asume a su personalísima manera, con la voluntad —sincera en unos pocos, ficticia en muchos— de ser «la voz de los sin voz»; y ello aunque en unos y otros casos la historia, en sus concreciones de tiempos y lugares, sea sustancia y razón del canto. Diré más: valores éticos como el afán de justicia y la sinceridad en lo que podríamos llamar «abnegación poética» no cuentan, *stricto sensu*, en las *Crónicas* de Quiñones, aunque en éstas, como en toda poesía que lo es, subyazga una ética (e incluso una metafísica, que cumple la condición exigida por Don Antonio: «no se nota»).

Llegan, por fin, las explicaciones y los distinguos que es necesario interponer entre la *nueva sentimentalidad* de Quiñones y la que hoy propugnan y cultivan con notoria fortuna tres jóvenes poetas granadinos: Salvador, Egea y García Montero. Sobre la de Quiñones no voy a volver; mal o bien, ha quedado esbozada en las notas precedentes, y a lo que he dicho en ellas remito. En cuanto a la de los jóvenes granadinos, me voy a limitar a la simple descripción de sus trazas más destacables, considerándolas en la interrelación que presentan. El sentimiento —pienso yo— es en estos poetas, esencialmente, individual y subjetivo; y surge de la historia particular de cada uno, por más que las tres historias tengan en





común una visible coloración *generacional* (y en este caso si es lícito, en su sentido propio, el adjetivo subrayado). Ahora bien, tal sentimiento aparece, de una parte, en tensión dialéctica con el *compromiso*, y de otra parte, sometido a una crítica distanciadora mediante un tratamiento irónico que algunas veces llega al desgarrar y que no excluye el *malditismo*; todo lo cual justifica la constante referencia a la vida urbana y a la actualidad efímera, y asimismo, la valorización de talentos y modos poéticos tales como los de las letras de tangos (no entiendo —o quizá sí— por qué la crítica al uso ha prescindido de un libro tan fascinante y tan significativo como *Granada Tango*). Queda para nueva ocasión el calibrar en qué medida, y con cuáles otras herencias, cada uno de estos poetas está cohesionando y conformando en su obra los elementos recién descritos; y también, el indicar qué particulares caminos han tomado, respectivamente, dos estupendos poetas granadinos, afines al grupo y de su misma generación: Antonio Jiménez Millán y Rafael Juárez.

A estas alturas de las presentes notas, y ateniéndome a la obra de Fernando Quiñones que aquí he intentado caracterizar, quiero destacar de ella su condición *inventariante*. En efecto, la radical incardinación de la poesía de Quiñones —distinta, aquélla, en cada uno de sus libros, y cuyo cumplimiento integra un pasado y un presente, los cuales, en el poema, vienen entremezclados, más aún, fundidos—, trae consigo la dedicación de cada libro a un país, a un *territorio cultural*. Así, las *Crónicas de mar y tierra* constituyen el libro de la Baja Andalucía; las *Americanas*, de la América española; las *Inglesas*, de Inglaterra; las *Castellanas*, de Castilla la Vieja; las de *Al-Andalus* y *Ben-Jaqan* (de hecho, un sólo libro *partido por gala en dos*), de la Anda-

lucía árabe. Y en consecuencia, el conjunto de las *Crónicas* resulta un inventario de tierras recorridas y *vividas*, de culturas asumidas e interpretadas, de cantos colectivos que cobran sonido, uno a uno, en la voz desindividualizada del poeta (porque cada libro no es un *canto a* —la América hispana, Inglaterra, Castilla, Andalucía— sino un *canto de*). ¿Y no entraña algún peligro este tipo de inventario poético? ¿No puede el poeta agotar su recorrido y acabar, así, enmudeciendo? O, por el contrario, ¿No puede acabar haciendo recorridos diversamente artificiales para no enmudecer? Las *Crónicas castellanas*, casi recién publicadas, no hacen pensar que vaya a suceder algo de eso, pues mantienen vigorosamente el hálito creador, la capacidad de convocación y la riqueza imaginística y léxica que en toda la obra ostenta su claro linaje andaluz. El libro penúltimo, *Muro de las hetairas*, sustituye el *territorio cultural* por el sector social o profesión o modo de vida que en el subtítulo se anuncia: *Libro de las putas*; el tema, inveterado en la narrativa de Quiñones, es tratado ahora con emoción controlada o con desenfado goliardano, en *pastiches* burlescos o en metáforas de vasta y original resonancia interior (la puta alicantina “era todo Alicante / y era todo el verano”); el conjunto queda sin embargo, a mi juicio, por debajo de las *Crónicas*, entre las cuales elijo como mis predilectas las *Inglesas* y las de la unidad compuesta por las de *Al-Andalus* y *Ben-Jaqan*.

Pensando sobre todo en estas dos últimas, y en el talante y la dicción que campean en toda la obra, incluí a Quiñones entre los poetas que llamé *andalusíes* porque, en unos años en los que cundían unas ansias autóctonas de definición y recuperación de la identidad de Andalucía, Quiñones me parecía (y me sigue pareciendo) encarnarlas y expresarlas. El gentilicio / calificativo no lo tomé de ningún partido político, sino del título de un libro muy significado al respecto: *Mester andalusí*, de Ángel García López. Se trataba, además y fundamentalmente, de revisar la historia *de Andalucía* —devolviendo al componente árabe su capital importancia— y de plasmar un proyecto de futuro colectivo propio. *Andalusí* era, para mí, una manera de designar todo eso, distinguiéndolo de lo *andaluz* concebido como prolongación y mera modalidad de lo castellano. Algunos *señores del Nor* —que diría Fernando— pusieron el grito en el cielo. Algunos señores del Sur recibieron la denominación y su sustancia con indiferencia e incluso con oscuro temor. Fernando las aprobó, las aprueba. Como aprobará —en esta ocasión por generosa amistad— las notas que ahora cierro, escritas de memoria y apresuradamente. Estoy seguro de que la próxima vez que nos veamos, después de que él las haya leído, erguirá aún más la cabeza (arriba, la calva mal tapada; abajo, la barba más increíblemente recortada que yo he visto; en medio, la golosa y ardua boca de pez de la Bahía) y me dirá: «No te preocupes, titi; te han salido cabales» ■

Jorge L. Borges a Fernando Quiñones



Buenos Aires Enero 24/1963

Querido amigo mío:

Unas líneas antes del abrazo en Madrid (llegaremos el jueves Air France vuelo A-5.094). No puedo, ni debo presidir la velada sobre Gómez de la Serna, a la que asistiré, desde luego, pero propongo a su elección los siguientes temas posibles de conferencia: La Metáfora, Literatura Fantástica, La poesía gauchesca, El [ilegible] sentimental de Lugones. La poesía de los Celtas, Orígenes de la poesía germánica.

De estos temas les ruego elijan tres, ya que sólo dispongo de cuatro días madrileños. El lunes 4 salimos para París.

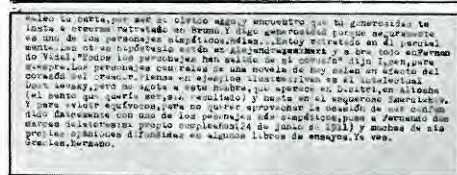
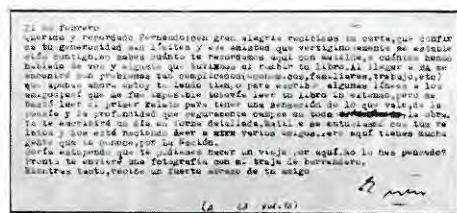
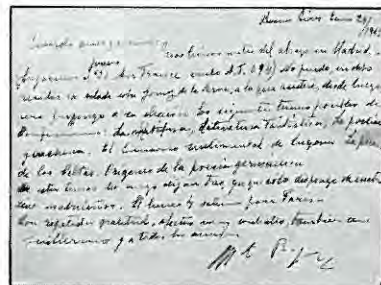
Con repetida gratitud, afectos muy cordiales, también a Guillermo y a todos los amigos

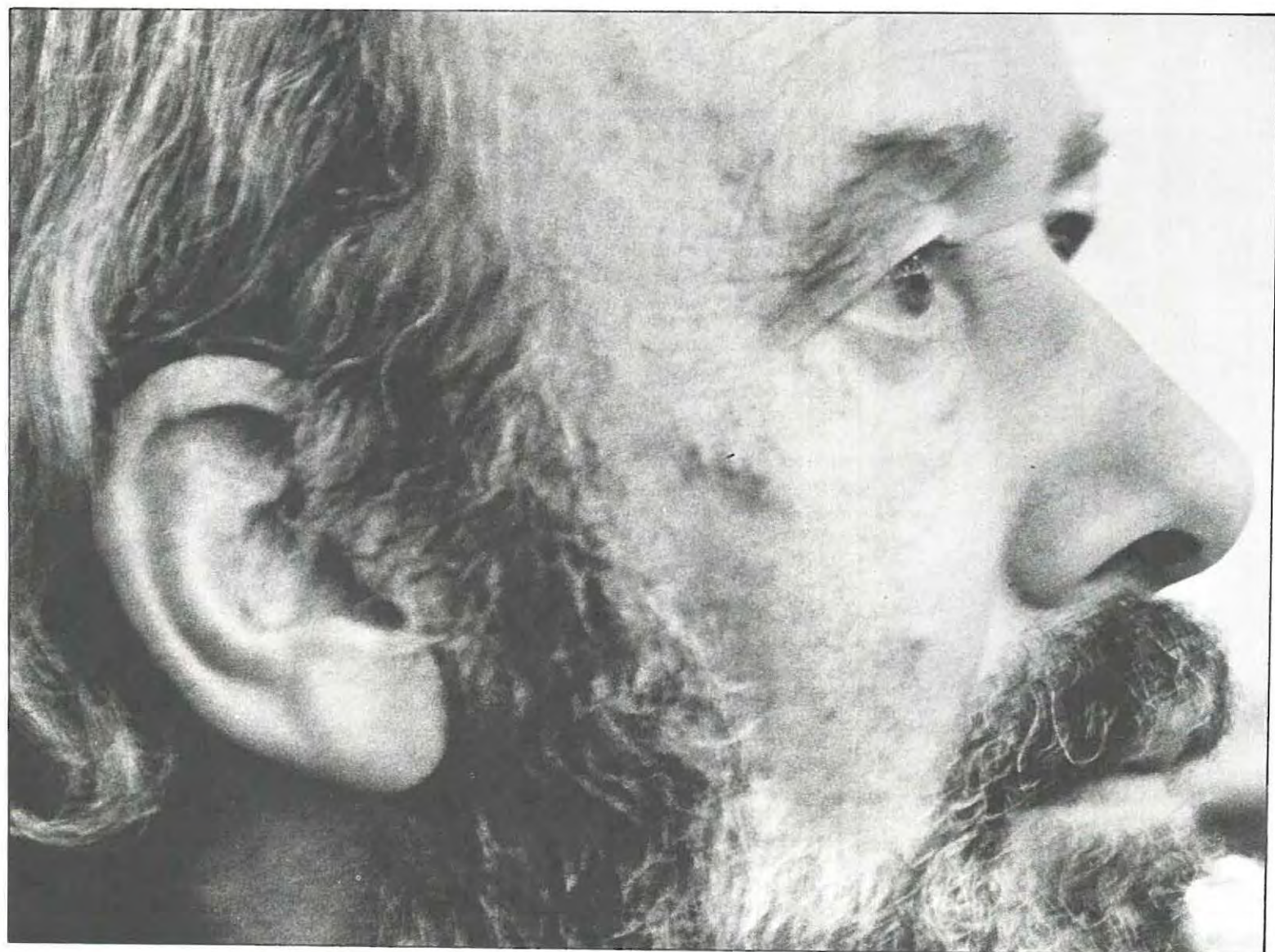
21 de febrero

Querido y recordado Fernando: con gran alegría recibimos tu carta, que confirma tu generosidad sin límites y esa amistad que vertiginosamente se estableció contigo. No sabes cuánto te recordamos aquí con Matilde, a cuántos hemos hablado de vos y el gusto que tuvimos a recibir tu libro. Al llegar a BA me encontré con problemas tan complicados (económicos, familiares, trabajo, etc) que apenas ahora estoy teniendo tiempo para escribir algunas líneas a los amigos; así que me fue imposible todavía leer tu libro in extenso, pero me bastó leer el primer relato para tener una sensación de lo que vale, de la poesía y la profundidad que seguramente campea en toda la obra. Ya te escribiré un día en forma detallada. Matilde se entusiasmó con tus relatos y los está haciendo leer a varios amigos. Pero aquí tienes mucha gente que te conoce, por La Nación.

Sería estupendo que te pudieses hacer un viaje por aquí. No lo has pensado? Pronto te enviaré una fotografía con mi traje de barrendero. Mientras tanto, recibe un fuerte abrazo de tu amigo.

Releo tu carta, por ver si olvido algo, y encuentro que tu generosidad te insta a creerte retratado en Bruno. Y digo generosidad porque seguramente es uno de los personajes más simpáticos. Hélas... Estoy retratado en él parcialmente. Las otras hipótesis están en Alejandra y sobre todo en Fernando Vidal. «Todos los personajes han salido de mi corazón» dijo Ibsen, para siempre. Los personajes centrales de una novela de hoy salen en efecto del corazón del creador. Pienso en ejemplos ilustres: Ivan es el intelectual Dostoievsky, pero no agota a este hombre, que aparece en Dimitri, en Aliosha (el santo que quería ser, sin resultado) y hasta en el asqueroso Smerdiakov. Y para evitar equívocos, para no querer aprovechar la ocasión de ser confundido únicamente con uno de los personajes más simpáticos, puse a Fernando dos marcas delatorias: mi propio cumpleaños (24 de junio de 1911) y muchas de mis propias opiniones difundidas en algunos libros de ensayos. Ya ves. Gracias, hermano.





Algarra/Garrido

La nave va.

Una charla con

JOSE MANUEL

CABALLERO BONALD

José Ramón Ripoll

Tenemos que aguardar al *botero*: un hombre cincuentón, de piel curtida y la mar en los ojos, para que nos transporte a la boya donde la embarcación está amarrada. Mientras, el patrón echa una ojeada a la canal y al horizonte brumoso que se divisa al final de la desembocadura. «Hace una buena tarde para navegar» me dice con la seguridad de quien sólo le basta oler el aire para saber las corrientes, los vientos y la posición de los velámenes. Con agua pasadas las rodillas, le hacemos una seña al barquero. Viene hacia nosotros. Casi sin mediar palabra nos acomodamos de un salto. El motor no ha dejado de sonar, se acelera y en menos de un minuto llegamos al velero. «Hoy hace levante en calma pero pronto va a saltar, así que ya sabe usted, vire en redondo y a la izquierda, aunque ya usted sabe de esto más que yo».

Nos situamos de pronto en uno de los lugares más bellos de este sur. Guadalquivir a tope y el Atlántico a menos de un cuarto de milla. En frente la abrupta naturaleza de Doñana.

—**JOSÉ RAMON RIPOLL**: Pepe, voy comprendiendo ahora tu obsesión por las descripciones, por el paisaje...

—**JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD**: Bueno, creo que desde una determinada época de nuestro tiempo el entorno, el color, las formas que nos rodean y la manera de relacionarnos nosotros mismos con el mundo exterior han ido sustituyendo a la trama argumental de la novela. A partir de Proust no podemos enjuiciar a la narrativa ni a la literatura con los mismos parámetros que utilizábamos en el siglo XIX. El lenguaje, tal como lo entendemos ahora, percibe una serie de impactos de todo lo que describe y, ya por sí mismo, se convierte en objeto principal del discurso. Y sobre todo, si tenemos en cuenta la naturaleza que produce esos impactos, comprenderemos mejor la necesidad imperativa de ese paisaje. No es lo mismo relatar una situación que tiene lugar en la sequedad de Los Monegros que teniendo como escenario la voluptuosidad del Coto de Doñana.

Todo esto me lo cuenta mientras nos dirigimos a esa interminable franja verde, donde el aroma de los pinos se mezcla con el insistente olor del océano. Atravesamos la desembocadura con el motor a toda mecha. «Pero no me preguntes esas cosas ahora —me dice—. Contempla por ti mismo lo que copio en mis libros y no me hables de literatura, que ya sabes que no me gusta nada».

—**J.R.R.**: Sé que siempre te has negado a hablar de literatura y no te ves en ello. Vamos, que después de tantos años viéndonos, viajando y emborrachándonos, es la primera vez que hablamos tan ¿seriamente? de estos temas...

—**J.M.C.B.**: Bueno, en definitiva no lo hemos hablado porque lo hemos vivido, porque hemos sabido encontrar la poesía en el paisaje, sin necesidad de hablar del paisaje que está en la poesía. ¿Para qué vamos a hablar del sentido del desierto si hemos vivido juntos la noche estrellada del Sahara, desde los campamentos del Polisario? Cuando nos reunimos recordamos otra cosa. Por ejemplo, las risas y las trompas que nos cogíamos allí, en medio de tanta arena, con Fernández Palacios, sin necesidad de ponernos trascendentes.

La verdad es que es absurdo hablar de estas cosas. Estoy comprendiendo mejor el mundo de Caballero Bonald cuando atracamos en las playas del Coto solamente porque ese escenario que he visto tantas veces lo estoy contemplando con su voz, su presencia y sus gestos. Quizás uno de los secretos del es-

critor estribe en la mueca existente entre su cuerpo y la vida. Descansamos un poco y ahora, desde la arena finísima de esta orilla, miramos a Sanlúcar de Barrameda, Bajo de Guía, Bonanza, como si perteneciesen a una lejana geografía.

—**J.R.R.**: Es curioso, pero cuando en tus novelas hablas del vino, de las campiñas y de las marismas da la sensación a veces de que te estás refiriendo a otros lugares. Parece —sobre todo al que no se haya acercado hasta aquí— que estás situando la acción en el Caribe, en medio de una vegetación que no es la nuestra, e incluso llegas a adoptar una estética más cercana a la hispanoamericana que a la de tu generación española...

—**J.M.C.B.**: No olvides que mi padre era cubano y el ambiente caribeño se tiene que notar de alguna manera. Además, ya sabes que he vivido años en Colombia, en contacto directo con la gente más joven del país —fui profesor de la Universidad Nacional— y participé de su clima, de su maravilloso paisaje y de su espléndida literatura. Todo eso me ha tenido que dejar una importante huella que quizás se manifieste —como apuntas— en esa indeterminación paisajística. Por otra parte, Sanlúcar y Doñana, por su ubicación, su temperatura, su urbanismo y naturaleza, se parecen mucho a ciertas zonas americanas.

—**J.R.R.**: ¿Te ha marcado tanto la nacionalidad de tu padre?

—**J.M.C.B.**: Mi padre era de Camagüey, algo así como Cádiz, El Puerto o Jerez y llegó precisamente a vivir a estas tierras tan parejas. Mi madre, por otro lado, era de ascendencia francesa, bisnieta del Vizconde de Bonald...

—**J.R.R.**: O sea, que llevas sangre azul...

—**J.M.C.B.**: No sé, pero el vizconde era un integrista y un reaccionario de mucho cuidado; aunque mi madre era otra cosa. Era una mujer liberal, extrovertida y con cierto toque francés. Las dos personalidades influyeron en mi vida y, por consiguiente, en mi obra. Además, mi padre se dedicó a negocios relacionados con el mundo del vino. Entonces me interesé por su elaboración, por su tratamiento, por su color; pero no desde un punto de vista químico o industrial, sino desde el lado mágico, casi alquimista, de alguien que ve convertirse la uva en ese líquido tan maravilloso e indefinible. Más que el milagro aún me interesa más el entorno donde sucede: la bodega, la humedad, el tiempo, el tonel añejo...

—**J.R.R.**: Ya estamos otra vez con el paisaje, ¿lo ves?

—**J.M.C.B.**: Y cómo no —me dice señalando a todo lo que nos rodea. Caballero Bonald tiene una casita muy cerca de la bocana del río y desde su balcón casi se toca todo esto. Resultaría difícil no contar este tiempo, estas cosas, este calor.

Volvemos a embarcarnos y colocamos las velas. El viento es el preciso para navegar con la popa sobre el agua y la proa en el aire, río arriba, como el que se encamina a reencontrarse con la parte desconocida de nuestra historia.

—**J.R.R.**: ¿Proust? ¿Conrad? ¿Hemingway?

—**J.M.C.B.**: A Proust le debemos precisamente la *recuperación del tiempo* de esa manera maravillosa, pero yo le debo más a mis maestros americanos que a los grandes escritores europeos. Si yo tuviera que reconocer un padre literario diría un nombre de sopetón. Y ese nombre es el de Alejo Carpentier, que tampoco se queda corto a la hora de reivindicar el tiempo. Alejo está más cerca de mis latidos. Su lectura me emociona y me contiene a la vez; me da la dosis suficiente que necesito para que la reflexión sea distante sin llegar a ser cerebral. Algo parecido puede pasar con Lezama Lima; en su prosa encuentro la forma de mi tradición barroca en medio de la contemporaneidad.

—**J.R.R.**: Dos escritores cubanos, barrocos comprometidos. Ya has dejado claro lo primero, por línea paterna. ¿Se te podría calificar también de lo otro?

—**J.M.C.B.**: Yo he defendido el Barroco toda la vida. Es como reivindicar mi historia, mi tradición. Andalucía es barroca desde Góngora hasta la Catedral de Cádiz. Yo no creo que el Barroco sea algo confundible con la retórica, con lo ampuloso, ni con la artificialidad. No, el buen sentido del Barroco es el *Laberinto*. Es decir, a veces hay que tirar por



1. En Cuba.
2. Con Gerardo Diego.
3. En Bogotá, con Gabriel Ferrater, M.^a Teresa León y Rafael Alberti.



el camino más largo para llegar al centro y a la respuesta exacta. En definitiva, de lo que se trata es de encontrar la palabra precisa a través del desentrañamiento del lenguaje. En el arte y en la poesía no hay otro camino y ya he dicho en otras ocasiones que todo lo que no es barroco es periodismo.

—J.R.R. ¿Y comprometido? ¿O eso queda ya muy atrás?

—J.M.C.B. Hace tiempo dije que ya no podría escribir si no me sentía en la inminente necesidad de defenderme de algo con lo que estaba en radical desacuerdo. El acto de escribir —seguía diciendo— supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona. Esto lo podría seguir diciendo ahora lo mismo, y lo único que variaría sería su interpretación socio-política. La literatura en sí misma es un compromiso del escritor con su mundo y con el escrito. Lo que ocurre es que ese compromiso se puede llegar por muchos caminos. Uno de ellos —válido en el pasado— fue la denuncia directa. Otro —tan arriesgado ayer como hoy— es enfrentarse con la vida y contársela a uno mismo antes que a los demás.

—J.R.R. De ahí tu acertado título a tu primera antología poética...

—J.M.C.B. ¿Te refieres a *Vivir para contarlo*? Sí, quizás fuera mi primera indagación retrospectiva en mi obra. Escoger tus propios versos, después de haberlos vivido y sabiendo que lo vas a mostrar como un espacio imborrable de tu vida, es duro, siempre asoma la duda y te llega a convencer de que todo esto no merece la pena, como todo lo que estamos hablando que, creo, carece de interés.

Realmente lo único que en estos momentos no carece de interés es el viaje. Con ojo avizor, Pepe está colocado en la delantera de la embarcación, divisando la plenitud plateada de las aguas, pendiente de la tersitud de las velas y dando continuamente paseos para mantener el timón en su posición exacta. No se fía de mí lo suficiente. Por el cielo planean milanos, aves migratorias que vuelven de África y descansan en el Coto. Rodeamos un petrolero abandonado y el eco de la algarabía playera ha quedado atrás. Sólo hay silencio cortado por el viento. Pego fuerte contra las telas.

—J.R.R. En tu poesía también están presentes todas las cosas que suceden en esta tarde. Sobre todo el silencio, este silencio peculiar y distinto a los otros...

—J.M.C.B. Sobre todas las cosas me interesa hurgar en los espacios solitarios, complejos y escondidos de la vida, del pensamiento. Ahí es donde posiblemente pueda vislumbrar las luces —tamizadas y engañosas— que me interesan. No para que alumbren ningún camino pedregoso y oscuro, sino para participar del placer de su indefinible centelleo. No creo que en poesía se necesite descubrir nada, ni llegar a ninguna parte. Quizás la búsqueda secreta de un silencio profundo —como éste— nos pueda llevar a otros estados, a otros sitios, no sé, pero con sólo rozar estos silencios basta.

—J.R.R. Me encanta la diferencia que existe entre los escritores de tu generación y tú. Tu poesía tiene el descaro de la de ellos. Por otro lado también participa de sus músicas, ese tono rojizo, desvergonzado, que adquieren los nombres cuando se identifican con su verdad. Pero tú eres más oscuro, menos obvio, un poco complicado ¿no?

—J.M.C.B. Lo de menos obvio y complicado puede ser. Lo de oscuro no. A mí me molesta, y además no le veo el interés por ninguna parte, contar las historias que me han pasado con las mismas palabras que han configurado ese hecho. La poesía no puede ser memoria fotográfica. En todo caso es un pozo sumergido de la memoria. A mí me da un poco igual lo que le ocurriera a Gil de Biedma antes de escribir *Contra Jaime Gil de Biedma*. Me importa poco que se emborrachase la noche anterior y que tropezara con los muebles de su casa. En todo caso lo que me importa es la manera de contarlo, y sobre todo me interesan los fragmentos menos tangibles, menos cotidianos. Yo trato de mirar el azogue de frente tanto como lo miro de lado y por detrás, hasta configurar la realidad poética en la que puedo sentirme cómodo. Pero no creo

que esto tengo mucho que ver con la oscuridad porque, a la larga, mi escritura es clara.

—J.R.R. Pues parece que vas contrarrioriente. No, no me refiero a la canal del río, ni a este viento necesario, hostigante y profético que nos conduce no se sabe bien adónde. Quiero decir que vas contra la moda, la de los poetas de ahora —neoclásicos ellos y cincuentones de treinta años o de menos— que te hablan de los vicios de la vida y luego se asustan cuando salen a la calle después de las doce...

—J.M.C.B. Lo que ocurre es que casi todos sus poemas huelen a rancio, a falso, a vida que muere en los versos, o mejor dicho, que nunca ha nacido. Son poemas de buenos modales, de niños bien, empeñados en hacer el golfo con un agua tónica y un canapé de sucedáneo toda la noche. En el fondo son unos catetos, ñoños, que escriben por entretenimiento, como el que juega al tenis o colecciona sellos.

—J.R.R. Sí, pero casi todos os reivindicaban como su fuérais los santos patrones, los patriarcas, los que inventasteis una nueva forma de escribir...

—J.M.C.B. Reivindican otra cosa. Reivindican la anécdota, todo lo que se cuenta de la generación, los viajes, las putas, las copas. Pero en cuanto a la estética le deben más a Carvajal, por ejemplo.

—J.R.R. Todo el mundo dice que Carvajal es un buen poeta. Además, sabe manejar muy bien las formas clásicas...

—J.M.C.B. Eso es lo que sabe hacer: manejar las formas. Pero todo es alambicado y postizo en sus libros. A mí me parece un pastiche de Sotomayor.

—J.R.R. ¿Acaso te gustan más los versos de Villena?

—J.M.C.B. Mira, Luis Antonio de Villena tiene gracia. No escribe muy bien pero tiene gracia, es original, se crea un mundo personal y, aunque sea mentira todo lo que cuenta, sabe transmitirlo. Eso ya hoy es bastante.

—J.R.R. A ti en el fondo lo que te gusta es el vicio, el golferío y no soportas la literatura aséptica...

—J.M.C.B. Claro, no me hacen gracia los términos medios. Me parece cosa de mediocres y horteras. Creo que en el vicio se puede encontrar uno con sorpresas, con gestos distintos que uno desconoce en sí mismo, con situaciones que surgen inesperadamente pero que las has confeccionados *a priori* en el entramado de tu memoria. Y eso es muy interesante. No quiero decir con esto que yo sea un vicioso permanente, no. Además, hay que tener cuidado con la pasión. A la hora de contar no se puede dejar todo en la mano de la pasión.

—J.R.R. Eso puede interpretarse como el que nada y guarda la ropa ¿No resulta demasiado tenso controlar los instintos y la pasión en nombre de la contención emocional?

—J.M.C.B. Mira, yo creo que los mecanismos que ponen en funcionamiento a la pasión parten, a fin de cuentas, de la inteligencia. Y depende de esta última los matices, la fuerza, el desbordamiento y, sobre todo, el rumbo de esa pasión. No creo que se sea menos pasional por no mirar la brújula a tiempo. Por ejemplo, ¿qué pasaría si ahora mismo dejásemos todos nuestros sentidos en manos de la tarde, de las sensaciones que este entorno es capaz de darnos, abandonando el control del timón y el trabajo de las velas? Seguramente hasta hacer tuyo, íntimamente tuyo lo que has vivido, o lo que has visto.

—J.R.R. Sí, pero esto puede llevarte a un estado de confusión, de no saber distinguir entre el mundo de los sueños y el de la realidad ¿no se parece todo esto al estado letárgico de



la droga, el alcohol, los estupefacientes?

—J.R.R. Uno de los estados más interesantes que he encontrado es el de la ambigüedad, en todos los sentidos. La ambigüedad del lenguaje es producto de otra ambigüedad superior, muchos más vital, más esencial. Cuando antes hablábamos de la anti-obviedad lo hacíamos desde los terrenos *ambiguos* del ser. Este paisaje no podría ser el mismo si estuviese más definido por el trópico, o por los meridianos, ni si lo contemplásemos desde un ángulo seguro, desde el que no fuera posible dudar entre la realidad y lo imaginado o imaginable. Aquí, en este sur que no es más sur que éste, ni más arriba, ni más a los lados, la ambigüedad es parte de la personalidad de sus habitantes. Y eso hace estar en una especie de *tierra de nadie*, donde por otra parte la identidad general está muy definida. Aquí la gente fuma *hash* o bebe manzanilla con la naturalidad que ofrece el tener casi borrado la línea divisoria del ser y el soñar.

Con la charla se nos ha ido casi la mitad de la tarde. Hemos cogido el río y ya casi no se ve la desembocadura. Si seguimos casi nos metemos en Sevilla y nuestra intención era otra: descubrir el océano llegando desde dentro. Viramos «en redondo y a la izquierda», como dijo el botero. Rodeamos un carguero libanés procedente de New York y velozmente (el viento lo tenemos ahora totalmente a nuestro favor) nos dirigimos hacia la desembocadura.

—J.M.C.B. Este viaje siempre es como la escritura de un poema. Primero saltas los obstáculos del río con más o menos dificultad y al final te metes de lleno en el mar, donde las olas te avisan de que la naturaleza ha cambiado, la luz es otra y el horizontes inalcanzable.

—J.R.R. Disfrutas ¿verdad?

—J.M.C.B. Es casi lo único que me importa ya de la literatura: navegar. —De pronto en el Atlántico—. Ahora se mueve más. Nos podríamos ir a la deriva y eso no estaría mal del todo. Pero casi con seguridad acabaríamos por encallar en cualquier arrecife o en un barrizal y eso ya sería más aburrido.

Quizás haya estado de más mi pregunta. No hay más que ver el rostro de este hombre dedicado a los oficios de la mar tanto o más que la literatura para apreciar su entusiasmo, algo difícil en Caballero Bonald. Aparentemente su rictus es incapaz de inquietarse. Una elegancia natural francocubana y andaluza tamiza sus movimientos. Sólo hay violencia en algunos testimonios escritos: versos de *Laberinto de Fortuna*, frases de *Agata ojo de gato* vahos de *Toda la noche oyeron pasar pájaros*. Vuelve a tensar la vela del palo mayor.

—J.R.R. ¿No te cansas, Pepe?

—J.M.C.B. Ya sabes que yo soy un hombre bastante tranquilo, cansado por naturaleza. No soy Pepe Hierro, que no puede estar quieto ni un momento. No, yo soy parsimonioso y, de alguna manera, así es también mi escritura. Pero con los asuntos de la mar me vuelvo loco. Es lo que más me apetece. Pero llegará pronto el día que me canse de todo...

—J.R.R. No te pongas transcendente ahora, ¿eh?

—J.M.C.B. No. Si no me pongo transcendente, no estoy hablando de metafísicas ni en metáfora. Es que en mi familia, por parte de los Bonald, tenía la costumbre de acostarse cuando cumplían una determinada edad. Mi tía se acostó a los cincuenta años, su hermano a los sesenta y yo no tardaré demasiado. No es que este paso signifique una claudicación de la vida, sino simplemente pasar a contemplar desde otra posición. En la cama puedes hacer casi todo —y más cosas— lo que puedes hacer de pie. Lees, escribes, bebes una copa, charlas, cuando te aburres te duermes y empiezas de nuevo.

—J.M.C.B. Bueno, me acostaré en Sanlúcar, al lado de la ventana, desde donde puede ver todo este escenario e imaginarme que sigo navegando. Hay una zona casi imperceptible entre lo real y la imaginación. Esto ya ha sido estudiado por muchos psicólogos y parapsicólogos. El *quid* de la cuestión se encuentra en la práctica personal de llevar a cabo la realización de esos dos hemisferios. Por un lado convertir lo imaginado en real, y por otro imaginar lo más bello.

Atrás queda Sanlúcar y el Guadalquivir. Caballero Bonald observa atentamente la dirección del viento. La nave va■

Vicente Aleixandre a J. M. Caballero Bonald



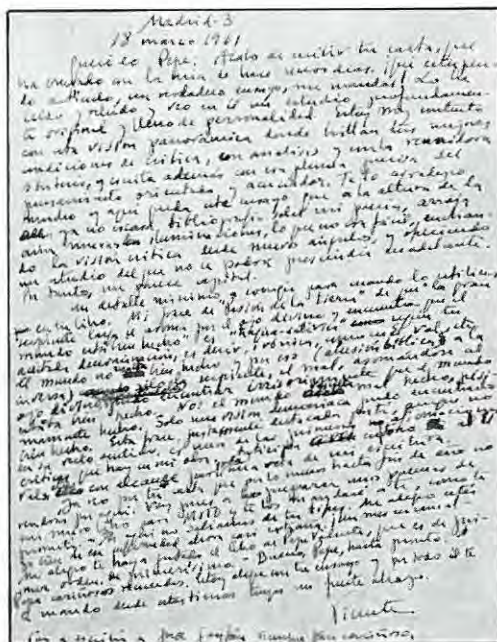
Querido Pepe: Me alegra saberte en Conil y repuesto del todo, gozando del mar. Yo te leo: tus «pliegos» me parecen un paso importante, ¡otro! tu mejor libro, sin duda. Tu novela me sorprende. Increíble que sea tu primera novela. ¡Eres novelista! Ya ves cuánto me acompañas. Me alegrará mucho recibir ese artículo que dices. Gracias. Recuerdos a Pepa y un abrazo.

Vicente

14-8-63

Madrid - 3
18 marzo 1961

Querido Pepe: Acabo de recibir tu carta, que ha cruzado con la mía de hace unos días, ¡qué estupendo artículo, un verdadero ensayo, me mandas! Lo he leído y releído y veo en él un estudio profundamente original y lleno de personalidad. Estoy muy contento con esta visión panorámica donde brillan tus mejores condiciones de crítica, con análisis y con la reunidora síntesis, y escrita además con esa pluma precisa del pensamiento orientado y acuciador. Te lo agradezco mucho y aquí queda este ensayo que a la altura de la ya no escasa bibliografía sobre mi poesía, arroja aún nuevas iluminaciones, lo que no era



fácil, ensanchando la visión crítica desde nuevos ángulos, y ofreciendo un estudio del que no se podrá prescindir en adelante. Por tanto, me parece capital.

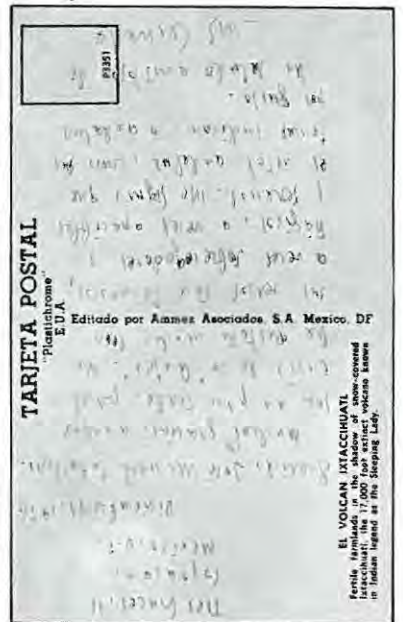
Un detalle mínimo a corregir cuando lo utilices en tu libro. Mi frase de «Pasión de la tierra» de que «la gran serpiente larga se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho» es «trágica-satírica» según tu acertada denominación, es decir, irónica, como en *El Vals*, etc. El mundo no resulta bien hecho y por eso (alusión bíblica a la inversa) sólo la serpiente, el mal, asomándose al ojo divino, suplantándolo, pudo encontrar irrisoriamente que el mundo estaba bien hecho. No: el mundo resulta mal hecho, pésimamente hecho. Sólo una visión demoníaca pudo encontrarlo bien hecho. Esta frase, justamente destacada por ti, aunque no en su recto sentido, es una de las primeras afirmaciones críticas que hay en mi obra. Anticipa en torno a *El Vals*, etc. con alcance para toda una veta de mi escritura.

Ya veo por tu carta que por lo menos hasta fin de año no vendrás por aquí. Voy pues a preparar unos poemas de mi nuevo libro para MITO y te los mandaré a ti, como te prometí. Por aquí no sabíamos de tu tifus. Me alegro estés ya bien de esa enfermedad ahora casi extraña. ¡Un mes en cama! — me alegro te haya gustado el libro de Pepe Valente, que es de primer orden. De primerísimo. — Bueno, Pepe, hasta pronto. A Pepa cariñosos recuerdos. Estoy alegre con tu ensayo y por todo él te mando desde estas tierras tuyas un fuerte abrazo.

Vicente

Voy a escribir a Jorge Gaytán, siempre tan cariñoso.

Cernuda a J. M. Caballero



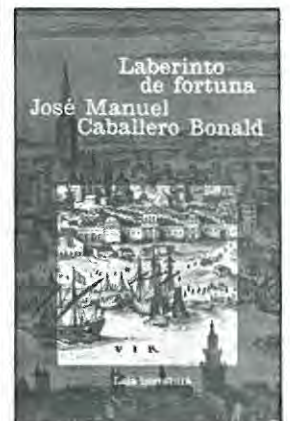
Tres Cruces, 11
Coyoacán
México, D.F.

Diciembre 14, 1956

Querido José Manuel Caballero:

Muchas gracias, aunque sea un poco tarde, por el envío de su «Anteo». Me ha gustado mucho leer sus versos tan hermosos, a veces sobrecogedores y trágicos, a veces apacibles y serenos. Me figuro que es usted andaluz, como sus temas indican, o andaluz por gusto.

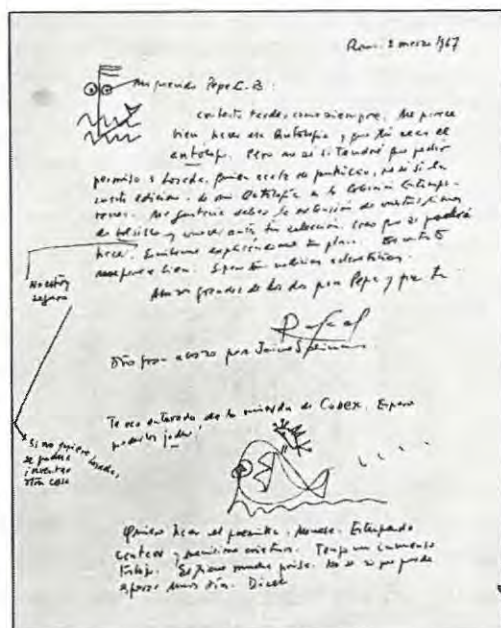
Un saludo amistoso de
Luis Cernuda





OLVIDOS 112

R. Alberti a J.M. Caballero.



Roma, 2 marzo 1967

Mi querido Pepe C.B.:

Contesto tarde, como siempre. Me parece bien hacer esa Antología y que tú seas el *antólogo*. Pero no sé si tendré que pedir permiso a Losada, quien acaba de publicar, no sé si la cuarta edición, de mi Antología en la Colección Contemporánea. Me gustaría saber la extensión de vuestros libros de bolsillo y conocer antes tu colección. Creo que se podrá hacer [Al margen:] No estoy seguro. Si no quiere Losada, se podría inventar otra cosa.—Escribeme explicándome tu plan. El contrato me parece bien. Espero tus noticias [ilegible]. Abrazos grandes de los dos para Pepa y para ti.

Rafael

Otro gran abrazo para Jaime Salinas

Te veo enterado de la mierda de CODEX. Espero poderlos *joder*.

Quiero hacer el poemilla a Menese. Estupendo cantao y buenísima criatura. Tengo un inmenso trabajo. Él tiene mucha prisa. No sé si me puede esperar unos días. Díselo.

Max Aub a J. M. Caballero Bonald



6 de febrero de 1963

Querido José Manuel:

Me alegro que te divertiera «El correo de Euclides». No he leído el libro de Marra-López porque todavía no ha llegado aquí. Del de Alborg me han escrito mucho, en cambio del de Eugenio de Nora que —sin haber leído los otros— tengo el convencimiento de que es infinitamente más serio, nadie me ha dicho una palabra, ni he visto comentarios.

No he recibido tu ejemplar de «Dos días de Septiembre», pero ya la he leído. Me parece un libro *muy importante* —la mejor novela publicada estos últimos años con «La colmena» y «El Jarama»— entre otras cosas porque está *escrito* y no a la manera displicente italo-catalana. Precisamente el único capítulo que desentona es el del diálogo entre Tana y Gloria, escrito un poco a lo del Buono-Juan Goytisolo-García Hortelano.

Lo que más me gusta es que no es, o no parece, la «única novela» de un poeta sino que te quedan muchas por delante. Ahora bien, es uno de los libros más descorazonadores que he leído últimamente aunque, sin duda, no te falte razón para haberlo escrito así.

Tienes razón cuando me escribes que «por aquí todo sigue igual» pero no creo que la tengas al asegurar que «nada se mueve de veras». El solo hecho de que hayas podido publicar tu novela demuestra lo contrario, sin hablar de los libros que te citaba al principio. Quieras que no la «liberalización» es un hecho, con muchos menos que más, pero existe (lo prueba, por ejemplo, que Aguilar piensa no seguir editando aquí, que el Fondo va a abrir su sucursal madrileña.) Lo malo —o lo bueno— es que todo eso sucede y seguirá sucediendo dentro del régimen y que no veo posibilidad de que cambie.

Mándame tus artículos lo antes posible, dime qué haces, qué piensas hacer. Dentro de pocos meses recibirás un par de libros míos, actualmente en la imprenta. ¿Viste el último número de CUADERNOS AMERICANOS?

Inútil decirte las ganas que tengo de darte un abrazo, ahí.

Muy tuyo.

Jorge Guillén a J. M. Caballero



Cambridge, Massachussets 02138
15 Gray Gardens West
10 de noviembre — 1970

Mi querido y siempre recordado amigo: Después de pasar varios meses en casa de Claudio, California, hemos vuelto a Cambridge Irene y yo, y he encontrado —en el montón de libros y revistas que me esperaba— su antología. Y su carta, muy cariñosa, que le agradezco de veras. Usted me anunció el envío de una obra narrativa, que he buscado *ansiosamente*. Y no he tenido suerte. Lo que tengo encontrado y leído —o sea, releído— es *Vivir para contarla*: muy buen conjunto poético. Parece que el autor subraya el interés por los temas sociales. Pero la calidad del lenguaje se mantiene siempre a la misma altura: «poeta andaluz» en el mejor sentido de la palabra. En cuanto a la novela... Yo no estoy confundido. Después de aquella novela tan lograda —«Dos días de septiembre»— usted ha escrito otra novela. ¡No la encuentro!

Debo agradecerle también las menciones —varias, en algunas entrevistas— de este su amigo. (Aquí tengo un recorte de *Triunfo*, Madrid, sobre el Congreso de Rotterdam). Me llega al alma su voz —sincera.

A todo esto, mi restablecimiento no ha dejado de progresar. Ando con bastón. No es todavía mi andadura normal. Pero no puedo quejarme. ¡A mis años! (Setenta y siete). Lo cual no impide que siga versificando —«como Dios manda». Recibirá usted «Guirnalda civil», poesía de la llamada «social». No es un tardío exabrupto —porque la situación política no ha cambiado. Ya me dirá usted.

Muchos recuerdos a su mujer y su descendencia. Muchos recuerdos de Irene. Y un gran abrazo de su amigo

Jorge Guillén

GRANADA

DICIEMBRE

1985

En el mes de diciembre de 1985, tuvieron lugar en Granada, bajo el título de *Palabras para un tiempo de silencio*, unos encuentros sobre la poesía y la novela de la generación de los 50. Las páginas que siguen recogen la transcripción de las sesiones de aquellos encuentros: conferencias, seminarios y mesas redondas. Los actos tuvieron lugar en el Palacio de los Condes de Gabia, sede del Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Granada, patrocinadora de esta revista y de los encuentros de diciembre. Durante todo este mes, permaneció abierta al público una exposición de carácter bibliográfico y documental sobre la citada generación, en la que se exhibía por primera vez un importante material que OLVIDOS pudo reunir gracias a la generosidad de los protagonistas de los encuentros, que cedieron para esa ocasión cartas, manuscritos, fotografías, etc. Gracias, una vez más, a ellos, por su disponibilidad y generosidad. Parte de ese material es el que ha sido utilizado para ilustrar la primera parte de este número extraordinario de la revista.

Simultáneamente, y en las mismas salas, el Área de Cultura organizó una exposición de fotografías de Francesc Catalá-Roca con el título de *Personajes de los 50*. Las fotografías de Catalá-Roca fueron entonces un inmejorable marco de referencia en el que inscribir la historia que, en los paneles y en los expositores de libros y documentos, contaba la otra exposición. Algunas

de aquellas fotografías ilustran esta segunda parte de OLVIDOS. Quede constancia, pues, de nuestro agradecimiento y admiración al maestro Catalá-Roca.

OLVIDOS

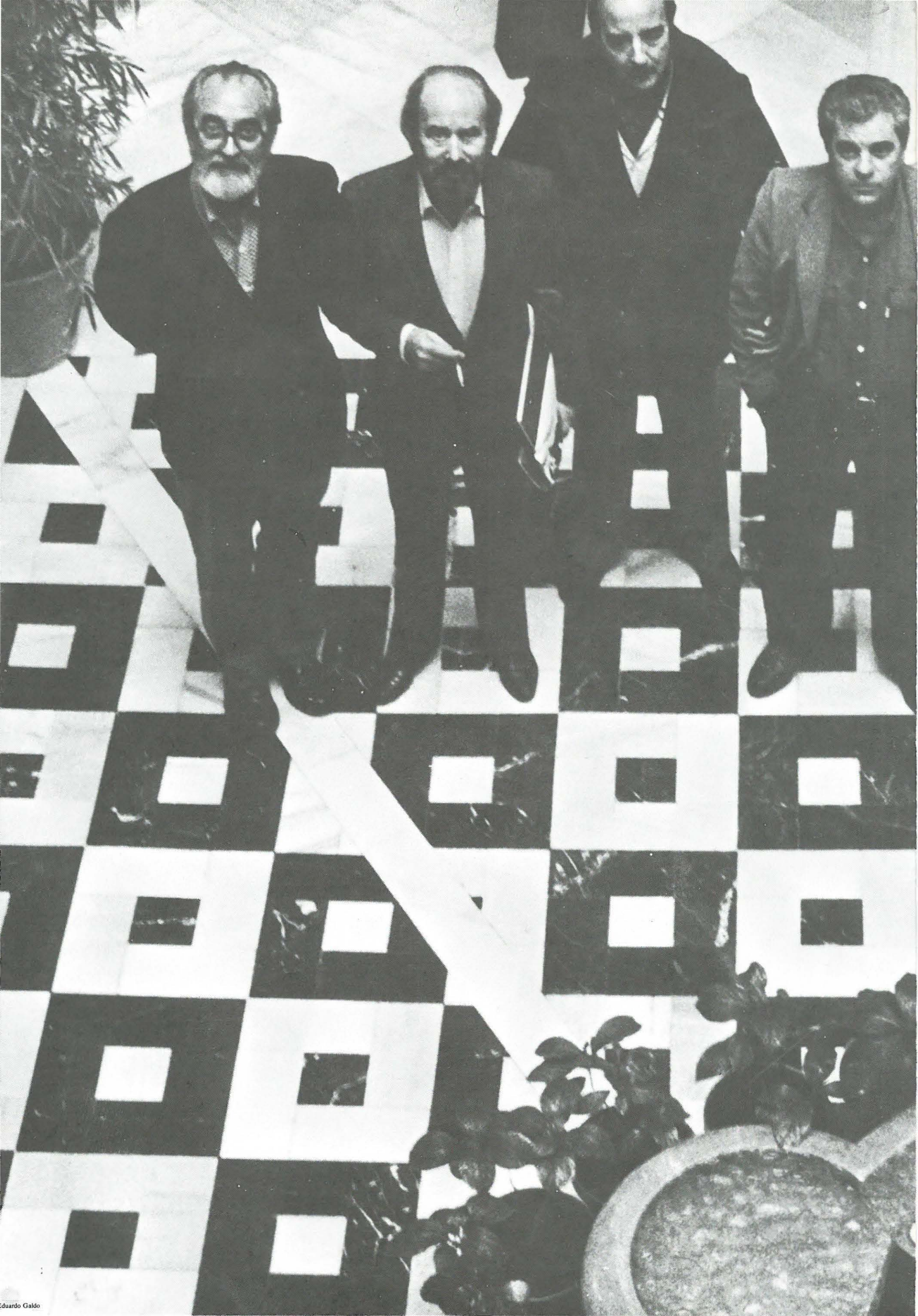
quiere, en fin, agradecer al público que llenó durante los Encuentros el Palacio de los Condes de Gabia, algo más importante que su entusiasta asistencia: la calidad de su participación. Para quienes durante algunos meses trabajamos en ese proyecto —y nos permitimos suponer que también para los escritores que pudieron reunirse en Granada—, el estímulo de su presencia tiene el valor de una respuesta: las palabras, en aquellos días, encontraron su camino.



Eduardo Galdo

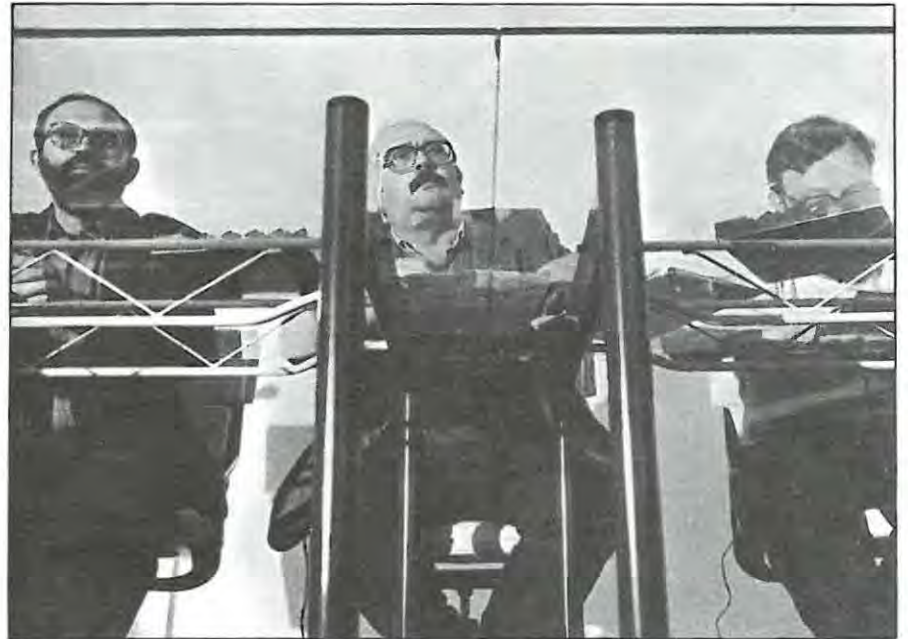








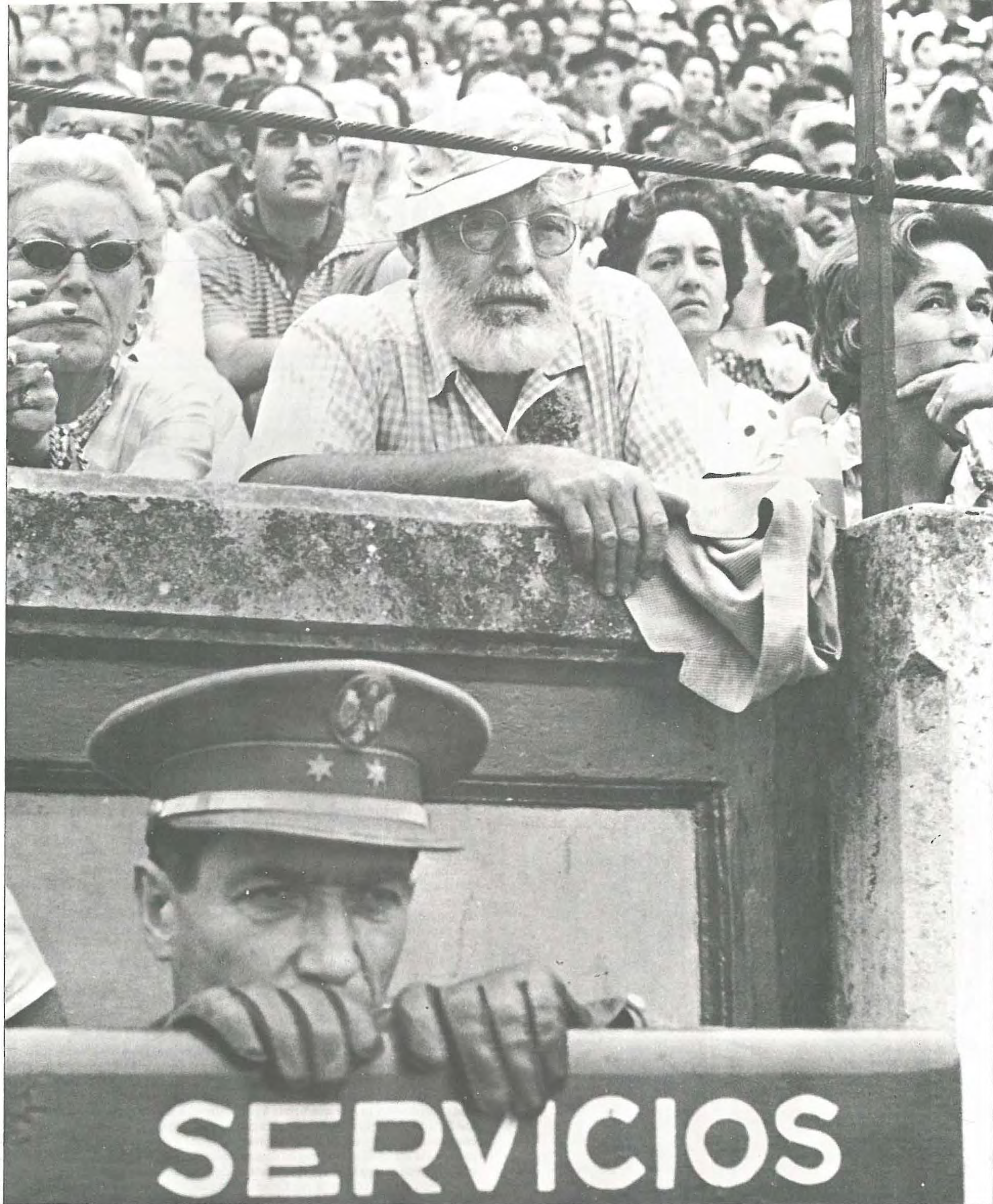
LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 50



Eduardo Galdo

Se me ha pedido que hable sobre la generación del 50 y del marco histórico en el que se da esa supuesta generación, y me he encontrado con el problema que siempre aparece cuando se trata de hablar de una época previamente delimitada por líneas imaginarias y, además, por una nomenclatura igualmente imaginaria. Recientemente se está poniendo de moda la petición de charlas sobre la transición, y cuando a uno le enfrentan a ese tema de la transición sabe que los demás esperan que empiece a hablar de la política española a partir del momento en que se muere Franco, pero también sabe que si se hace así no se puede explicar la transición. Esa línea imaginaria de la transición que se fija en la muerte del dictador no es suficiente; hay que irse mucho más atrás para ver la dinámica social que hace posible un talante colectivo que envuelve esa circunstancia concreta. El caso de la Generación de los años 50 es muy similar, como el de todas las generaciones, e insisto en que luego volveré sobre ese tema de las líneas imaginarias en cultura, que sirven para orientarse pero que en definitiva no ciñen una realidad en sí misma que, por esa delimitación, alcance una identidad determinada.

Para hablar de la España de los 50, he de empezar un poco más atrás, de lo que fue la planificación totalizadora de la vida colectiva desde la mirada del poder, desde la mirada de los vencedores de la guerra civil. El proyecto franquista era inicialmente un proyecto fascista, y, por tanto, estaba caracterizado por las connotaciones que podía tener el proyecto de Mussolini en Italia o el proyecto nazi en Alemania. Era una visión totalizadora de la propiedad de un país, la puesta en marcha de un régimen de excepción para corregir el posible bandazo que se había dado entre las distintas fuerzas que estaban luchando por la hegemonía durante la época de la República. El fascismo, inicialmente, es un poder de excepción que el bloque dominante lanza para recuperar esa hegemonía. Tal poder de excepción genera una casta política propia que tiende a perpetuarse, a instalarse como alquilados de ese Estado burgués, y que además trata de crear todo un conjunto de verdades, de connotaciones, de saber y de información, de cara a conseguir la creación de una conciencia social afín, o al menos de una conciencia social congelada, paralizada, que no pueda generar una energía histórica de cambio, una réplica que pueda ser la que lleve a la destrucción de ese Estado. El fascismo consigue eso con una variada gama de procedimientos perfectamente trabados y que en el caso de España partía, además, de una situación de poder excepcional, como era la liquidación, el arrasamiento prácticamente total de las vanguardias culturales. Al hablar de vanguardias no me estoy refiriendo a las vanguardias de los escritores, los pintores o los profesores; entendamos también como vanguardia cultural a la vanguardia del movimiento obrero, a la vanguardia de la conciencia crítica de una sociedad, porque la vanguardia del movimiento obrero es un elemento generador de cultura, en el sentido de que la palabra *cultura* no sólo puede tener una dimensión de carácter patrimonial, (la acumulación de unos saberes o un patrimonio de saberes), sino que cultura es también la conciencia, la capacidad de tener conciencia de lo que nos pasa, del mundo que nos rodea y del proyecto real que nos interesa en relación con los demás y en relación con el futuro. Por lo tanto, la represión de un sistema totalitario se aplica a todos aquellos elementos que pueden, de una parte, administrar en un sentido progresivo esa concepción patrimonial de lo cultural, y por otra parte, de todos aquellos elementos que pueden fomentar la creación de una conciencia crítica. El franquismo eso lo tuvo facilísimo. El arrasamiento de las vanguardias, (repito que hemos de dar a la palabra vanguardia un carácter mucho más amplio que el habitual) y luego la apropiación indebida del patrimonio cultural se ejercían a través de la enseñanza de la historia, la usurpación de la memoria de la España heterodoxa, la inculcación de un conocimiento sobre nuestra propia identidad nacional que conducía fatalmente al aval, al cheque en blanco de lo que significaba el régimen milenario. En cuanto a la cultura como formación de conciencia



Francisc Catalá Roca

«PERO EL PROPIO MARCO DE LA SOCIEDAD HABÍA CAMBIADO TAMBIÉN SU TALANTE. A LAS UNIVERSIDADES EMPIEZAN A LLEGAR NUEVAS PROMOCIONES, PARA LAS CUALES EL RECUERDO DE LA GUERRA CIVIL Y DE LOS TRAUMAS DERIVADOS DE LA INMEDIATA REPRESIÓN YA NO CONSTITUYE UN FACTOR DE PARALIZACIÓN. APARECEN EMBRIONES DE UNA PEQUEÑA BURGUESÍA ILUSTRADA EN CONDICIONES DE DECISIÓN Y CON VOLUNTAD DE TENER ACCESO A UNOS HORIZONTES CULTURALES DIFERENTES A LOS QUE LE MARCA LA REPRESIÓN DEL FRANQUISMO». (MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN).

cía, partiendo de ese hecho de arrasamiento de las vanguardias, se basaba en la instalación del terror y la represión, en el copo de la propiedad de los medios de producción de cultura y de información por variados procedimientos, (medios en poder del estado o medios en poder de una empresa depurada), y por si no bastaran esos elementos se iba al filtro total de cualquier mensaje a través de la censura previa. Ese era el marco general, unido a la fijación de una frontera que impedía la llegada al país de todos aquellos elementos culturales que podían ser discrepantes con ese cuadro totalizador, esa verdad total que el régimen estaba defendiendo a partir de todas sus trincheras de transmisión de conocimientos. Pero el régimen incluso hace una apuesta en su etapa de crecimiento, en su etapa de convencimiento de que está alineado junto a naciones y junto a un interés histórico que va a perpetuar un régimen milenarista; pasa por una etapa creativa, propone una cultura propia, basada en esos valores nacionales, imperiales, en ese aval de conjunto de verdades que dan razón de ser a la política y al poder político resultantes de la guerra civil. El régimen apuesta por una literatura, por un código estético, por una formalización determinada de una estética, y no solamente en el terreno de lo literario; en el terreno de la arquitectura, en el cine, en todos los aspectos el régimen tiene la osadía, durante ese periodo, de instalación triunfal en su propia entidad de proponer una cultura, de crear una alternativa cultural que viene de ahí. Frente a eso, la sociedad española tiene que aceptarlo, o que refugiarse dentro de la memoria cultural que haya podido tener de la época anterior al desastre, o bien iniciar un proceso de despegue de esa cultura propuesta, oficial, y buscar elementos culturales más afines que le sirvan realmente para identificarse. Ya en los años 40, en ese marco totalizador en el que el régimen aún es el aliado de los ejércitos triunfadores del fascismo en Europa, podemos advertir el evidente contraste que hay entre esa propuesta cultural del régimen y el hecho de que la sociedad española se decantase de pronto a leer con una mayor afición novelas como *Nada* o *La familia de Pascual Duarte*. No es que podamos señalar estas dos novelas como un ejemplo de cultura testimonial de la resistencia, sino que la simple disposición de los autores y, como consecuencia, de esas novelas ante una realidad que no se ajustaba a los códigos de carácter estético que el régimen fijaba en lo que era la buena literatura, la simple disposición, digo, la simple mirada de esos autores sobre la sociedad que los envolvía ya era en sí misma una propuesta discrepante en relación a esa sinfonía perfectamente trabada que la cultura oficial había establecido. Ese es un síntoma que quiero que retengamos para darnos cuenta de cómo en la historia de la literatura no cabe el fatalismo de que un poder pueda instalarse y crear un corrupción cultural *sine die*. La sociedad tiene mecanismos de defensa y, por unos procedimientos o por otros, va buscando aquellos elementos culturales que puedan identificarse con mayor o menor dificultad. Evidentemente, el hecho de que en la España de los años 40 se leyera *La familia de Pascual Duarte* o que una muchacha en su primera novela reflejase la sordidez de una ciudad ocupada y vencida, y ello sin ningún propósito político, desde la simple vivencia psicológica, como es el caso de *Nada*, eso en sí mismo ya significaba una réplica del talante colectivo a la instauración de esa cultura opresiva mistificadora, completamente corruptora de esa relación directa con la realidad.

El sueño del régimen milenarista fracasa definitivamente en 1945 con la derrota de las potencias del Eje y se produce uno de los primeros juegos de resituación por parte del poder franquista. Si hasta entonces se trataba de un régimen creativo que creaba en relación con las potencias fascistas un nuevo orden, unas nuevas relaciones sociales basadas en la destrucción de las señas de identidad de la clase obrera y la instalación por encima de principios nacionalistas que sustituían a los de identificación de la lucha de clases, si ese había sido su juego hasta ese momento, a partir de ahora, tuvo que buscar ingredientes culturales e ideológicos de repuesto para poder recomponer su propia oferta política, no sólo dirigida a la sociedad española, sino también hacia el bloque de los vencedores en la II Guerra Mundial. Se pasa de ese régimen milenarista, fascista, a un régimen que en realidad está alineado con los valores de Occidente, con la causa del cristianismo; es, en efecto, el periodo que se llamó Nacional-Católico. La coartada del régimen consistía en que, en un primer momento, había sido dique que se oponía al avance del comunismo en Europa; a partir de esa situación de vencedor del comunismo, podía ofrecerse como aliado a las potencias vencedoras en la II Guerra Mundial.

La conciencia del país en el año 45 está escindida en tres grandes bloques. Por una parte, los que usufructuaban directamente los beneficios del poder, el orden de las cosas establecido como consecuencia de la victoria del franquismo en la guerra; un segundo sector atemorizado e indeciso que, en ocasiones, podía haberse sentido cómplice de la victoria franquista, pero que era consciente de que el resultado de la II Guerra Mundial podía provocar la caída del franquismo y la aparición de un inmenso vacío político que incluso podía representar un bandazo y un retorno a la situación democrática representada por la República; y un tercer sector abiertamente crítico que estaba pugnando por dar un cambio al régimen y que confiaba en que las potencias vencedoras de la II Guerra Mundial actuaran como elementos desencadenadores de un proceso de sustitución del franquismo por una situación plenamente democrática.

Los conductores del régimen se dieron cuenta que tenían algo que vender a las potencias vencedoras de la II Guerra Mundial, por el simple hecho de que en el fin de la II Guerra Mundial, de hecho, está ya el nacimiento de la III, el nacimiento de esa contradicción fundamental a nivel universal que significa la guerra fría, el segundo frente, que aparece inmediatamente, de lucha de clases a nivel internacional encarnada por una política de bloques que ya estaba latente dentro de la II Guerra Mundial. El régimen es consciente de que puede vender esa fortaleza inexpugnable en la que ha convertido a la sociedad española, esa fortaleza, no lo olvidemos, en la que ha arrasado cualquier vanguardia crítica y en la que sólo permanecen focos latentes de resistencia en condiciones muy precarias. Esa operación de venta de una nueva imagen va a durar de hecho unos siete años, desde el 45 hasta la firma de los acuerdos con EEUU y del concordato con la Santa Sede; quizá sea en ese momento; los años 51-52-53, cuando empiezan propiamente los famosos años 50 que provocan este ciclo. Ahora bien, ¿qué está ocurriendo mientras tanto? Mientras tanto la sociedad española es una sociedad empobrecida, ha bajado a niveles de vida anteriores a los de la República, y no dará el salto adelante hasta que no se produzca el *boom* económico de los años 60; es una sociedad que vive en condiciones precarias, con un régimen de racionamiento en todos los sentidos de la palabra, miniabastecida, en condiciones de hambre flagrante, de una inseguridad ciudadana que posiblemente podía hacer sonreír a un contemporáneo de aquella época en comparación con la tan cacareada inseguridad ciudadana de la actual; una sociedad en la que se puede aplicar la ley de vagos y maleantes a todos los mendigos, tullidos, esa *corte de los milagros* que habita en las aceras de las ciudades, charlatanes, vendedores de cualquier cosa, rehacedores de cigarrillos a base de las colillas que han recogidos por las calles y que han secado. Esa España de los años 50, que sobrevive de mala manera, vive dentro de una cierta escisión de su propia conciencia, aterrada en algunas zonas para impedir el recuerdo de lo que pudo haber sido la esperanza republicana, y siempre, además, forzada a vivir den-

tro de los límites de la represión que le está fijando el franquismo. Las potencias que han triunfado en la II Guerra Mundial también tienen que practicar una cierta relación escindida con el régimen franquista; por una parte, saben que en aquellas situaciones democráticas que dependen del voto, del estado de conciencia de sus propias sociedades nacionales, van a digerir pésimamente que a la luz del día se conviertan en aliadas del último régimen fascista que sobrevive en Europa. Pero por otra parte también son conscientes de que es interesante que sobreviva el franquismo por lo que tiene de aliado indispensable para la correlación de fuerzas que se instala en el periodo de la guerra fría. Franco jugará perfectamente esa situación y la plasmará en dos triunfos políticos importantes como son la firma del acuerdo con EE.UU. y la firma del concordato con la Santa Sede: esa doble firma significaba como una referencia de lo que podía haber sido la consagración del poder en la Edad Media: consagración del poder por la vía de lo temporal, que el imperio ratificaba, y por la vía de lo espiritual, que la Iglesia católica ratificaba. Dios y el imperio estaban con Franco.

La sociedad que había quedado después de la guerra civil, sin embargo, no puede permanecer como una foto fija; ninguna sociedad puede ser fotografiada para siempre, tiene una dinámica interna que le hace enfrentarse de manera dialéctica a los obstáculos y a las provocaciones de la realidad. Ninguna conjura cultural ni informativa tiene nada que hacer contra la presión de la realidad, por muy potente que sea. Indudablemente, el talante social de España evoluciona; es un talante que, una vez superadas las condiciones temáticas de la guerra civil, va a iniciar un largo despliegue hacia nuevos objetivos que empiezan ya en cierto sentido a manifestarse en el comienzo de la década de los años 50. Empieza a haber movimientos universitarios discrepantes, hay un conato de rebelión social tan importante como las huelgas de Barcelona del año 51, la desaparición del maquis ha sido sustituida por pequeños embriones iniciales de la organización del movimiento obrero y de los partidos políticos de la izquierda, y por otra parte continúan en activo las acciones guerrilleras de los anarquistas a manera de pequeños comandos que van dando golpes de mano terrorista en distintos lugares del Estado Español. Pero quizá junto a esos factores está evolucionando una propia sociedad que está empezando a hacerse preguntas sobre sí misma, a buscar su propia identidad en relación con ese marco que le ha creado el poder. El franquismo abdica de la autarquía progresivamente, en todo aquello que es consecuencia de la presión social: empieza abdicando en el terreno de lo económico para poderse homologar con un desarrollo neocapitalista típico, pero a lo largo de toda su existencia temerá a, por una parte, abdicar de esos aspectos que la pueden hacer homologar con un sistema neocapitalista típico pero sin perder esa eficacia que le da la superestructura de un poder dictatorial, un poder de carácter represivo. Esa será su larga contradicción, que empieza a ensayar de hecho en los años 50. En estos años, el régimen por una parte es consciente de que, permaneciendo dentro de las claves de la autarquía, no va a poder entrar en una correlación de igual a igual con los otros países que ya configuran lo que se llama el mundo occidental. Con los elementos ideológicos y culturales de que dispone y con las fuerzas sociales que ha movilizado para la victoria, para la administración de la primera parte de la victoria estos elementos no bastan para garantizar el viraje. El régimen necesita entonces fuerzas políticas y sociales y elementos ideológicos de refresco que le permitan hacer ese cambio y llevar adelante su programa de supervivencia; y eso se va a producir a lo largo de los años 50 a través de la operación de sustitución de las primeras fuerzas defensivas basadas en cuadros paramilitares o de la Falange con la incorporación de nuevas promociones de tecnócratas que puedan provenir de las filas de la Democracia Cristiana o de esa nueva tropa de refresco de carácter ideológico y organizado que va a representar el Opus Dei. Ese es un largo proceso que va a dar en el Plan de Estabilización, que es la base, el punto de arranque de ese avance hacia una situación homologable con la neocapitalista.

Pero el propio marco de la sociedad había cambiado también su talante. A las Universidades empiezan a llegar nuevas promociones, para las cuales el recuerdo de la guerra civil y de los traumas derivados de la inmediata represión ya no constituye un factor de paralización. Aparecen embriones de una pequeña burguesía ilustrada en condiciones de decisión y con voluntad de tener acceso a unos horizontes culturales diferentes a los que le marca la represión del franquismo. Las condiciones de militarización de la vida social tampoco pueden ser mantenidas con la rigidez con que el franquismo trató de mantenerlas a lo largo de los años 40 y 50; no hay que olvidar, por ejemplo, que la primera aplicación de *habeas corpus* en interrogatorios policiales no se realizó hasta el año 1959, con motivo de la detención de un grupo de barceloneses por una campaña de amnistia y de protesta. Así pues, se producía por una parte esa tensión social de una sociedad que se envalentonaba cotidianamente, que vivía esa discrepancia entre su propia mirada sobre la realidad y la mirada que le ofrecía o que le permitía el poder, y por otra parte el conjunto de medidas que el régimen tenía que afrontar para no perder el tren de una homologación con respecto al desarrollo neocapitalista que empezaba a instaurarse en Europa. Uno de los frutos de esta situación, de esa presión social hacia nuevos horizontes es, creo yo, la aparición de esa promoción intelectual crítica que fragua en España en los años 50.

Ya hemos visto cómo el régimen ha tratado de crear una propuesta cultural propia que coincide con la autarquía; si examinamos la historia de esa propuesta cultural propia a lo largo de todo su desarrollo, desde el año 39 hasta la propuesta de José M.^a Pemán para el Premio Nobel a final todavía de los años sesenta o a comienzos de los años 70, ese largo ciclo de ascensión y decadencia en la propuesta, veremos que coincide con otra línea en sentido contrario que significa el envalentonamiento de una cultura crítica, pero de una cultura crítica no porque se proponga en sí misma ser un destructor de la realidad política, sino porque coincide con un nuevo talante, con unas nuevas exigencias, con las nuevas apetencias de la sociedad real, lo que en otros términos se puede llamar también la sociedad civil. Los años 50 van a desempeñar en ese tránsito un papel importantísimo, movido en gran parte por el voluntarismo de las nuevas vanguardias. Lo que caracteriza los años 50 es la aparición de las nuevas vanguardias, e insisto en que ese carácter de nuevas vanguardias no lo delimitemos al terreno de lo artístico o lo literario, sino que concibamos la cultura desde aquel territorio de formación de conciencia que he propuesto al principio de mi intervención: reconstrucción del movimiento obrero, reconstrucción del movimiento universitario, aparición de nuevos cuerpos profesionales de carácter demoliberal salidos de la Universidad, introducción de las ideas del marxismo divulgadas a través muchas veces de intermediarios o de obras culturales de divulgación, pero en definitiva intromisión, cierta capacidad organizativa de respuesta frente al copo de la organización represiva de la sociedad que significaba el franquismo, un mayor nivel de información cultural, y además la propuesta de una creatividad de carácter cultural que estaba desde sí misma en oposición a la oferta que en ese sentido plasmaba el régimen.

Durante muchos años, sobre todo en la década de los 60 y comienzos de los 70, se tuvo una visión crítica y sancionadora de lo que había sido la vanguardia española en los años 50; se dijo que como fruto de aquellas condiciones de represión, difíciles para poder ejercer la crítica, se había hecho lo que se había podido y que

de hecho había sido una respuesta menor, pequeña y en cierto sentido mediocre frente a la aplastante presencia y al aplastante peso del enemigo. Yo creo, sin embargo, que 30 años de perspectiva nos pueden llevar a un juicio bastante diferente. La vanguardia de los años 50 —y ahora sí que vuelvo al terreno de lo estrictamente literario o artístico— es una vanguardia en un doble plano: en un plano ideológico y en un plano estético. En un plano ideológico, porque se alineaba con una lucha que entonces se llamaba «la contradicción de primer plano», es decir, la lucha contra el fascismo como un paso primero para, una vez derribada esa contradicción, poderse plantear la contradicción fundamental que representaba la lucha por una transformación social, por la revolución con todos los eufemismos, entrecomillas y ambigüedades que ya entonces tenía esta palabra dentro de la cultura occidental. Esa propuesta de ideas de cambio político la tenía que ejercer esa vanguardia política mediante el «entre líneas» o sea, el lenguaje indirecto, elíptico; pero sin duda alguna trataba de filtrar esos mensajes, aunque en ocasiones midiera mal el alcance del lanzamiento del mensaje, porque se creía lanzarlo a la inmensa mayoría y de hecho sólo fructificó entre una pequeña minoría que significó la vanguardia del cambio en muchos sentidos en los años posteriores. Pero había sin duda alguna una voluntad de vanguardismo político e ideológico. E insisto en otro aspecto, el vanguardismo estético, por cuanto esta vanguardia en la elección de un determinado lenguaje y de una determinada posición del sujeto creador ante la sociedad y ante la realidad estaba introduciendo elementos de ruptura con respecto a lo que era la cultura oficial, que la cultura oficial de una posible poesía oficial apostara por una España de Salicio y Nemoroso, por una España idealizada, anclada en una visión de sí misma idealizada por relación a la época de esplendor histórico del siglo de Oro, y que paralelamente a eso en la poesía de un vulgar y vencido de la guerra civil, como había sido Blas de Otero, se manipularan aparentemente elementos poéticos derivados de la mística, que le servían para expresar un dolor real y humano en una España que no podía permitirse el lujo ni de testimoniar por escrito su propio dolor, su sentido de desgarramiento, eso significaba ya un lenguaje de ruptura frente a la otra propuesta de un idioma enmascarador de la realidad social y de la realidad personal. En la elección de ese lenguaje que trataba de conectar con la realidad global y de testimoniar la realidad personal, había una voluntad de ruptura, un propósito y un logro de un nuevo lenguaje que chocaba contra el que representaba la cultura oficial. Y esa promoción de los años 50 cumple ese doble objetivo, aunque sin duda alguna hay que situarlo dentro de esas coordenadas, de ese marco de imitador que significaba la referencia del franquismo.

Al final de los años 60 se puso de moda en Europa el debate sobre el tema de la emancipación individual y la emancipación colectiva, planteado desde la postura crítica del marxismo occidental, y con la que Peter Weiss construyó una preciosa parábola, el *Marat-Sade*; los dos elementos que chocan en esa obra representan la propuesta de la emancipación a través de la exacerbación de la individualidad, que es Sade, y la obsesión por la emancipación a través de lo colectivo que puede representar Marat. Esa dialéctica, trasladada a nuestra conciencia, a tal como éramos los españoles intelectualizados de final de los años 60, tenía perfecto sentido, es decir, se podía corresponder con nuestra propia problemática. Pero nosotros teníamos que añadir además un tercer factor: no podíamos resolver en un dúo Marat-Sade, teníamos que convertirlo en un *ménage à trois* en el que el tercero era Franco. Si eso era así al final de los años 60, imaginemos hasta qué punto lo era en los años 50. Por lo tanto, en la concepción de esa promoción de vanguardia que rompe y que trata de inculcar ideas de cambio y que lo hace mediante un lenguaje de ruptura en el campo de la poesía, el cine, el teatro, en el nacimiento de las ciencias sociales de divulgación, en el campo del arte, siempre habrá de tenerse en cuenta la referencia de lo que significa el marco delimitador de la represión de la dictadura franquista.

Sin embargo, si nos acercamos a la obra de cada uno de los autores, descubriremos que hay en ellos algo que está más allá de la misión cumplida de una generación, o de una promoción ocasional que se justificará ante la historia por el hecho de haber plantado cara a un poder fascista mediante una escritura de carácter social. Esos escritores eran escritores que se correspondían a la lógica interna de los valores literarios que les permitió sobrevivir a los años 50, a los difíciles años 60, y que les ha permitido hasta hoy ejercer como tales escritores. Volvamos otra vez al talante de esos años, hasta qué punto esas situaciones que el régimen buscaba para conseguir perpetuarse mediante la homologación y el respaldo de las potencias occidentales y esa presión de la sociedad que va superando las condiciones de postración derivadas de la guerra civil, hasta qué punto, digo, todo eso se engarza en unas condiciones de evidente dramatismo, a pesar de que el lenguaje utilizado ahora a treinta años de distancia, tenga forzosamente algo de aséptico. Me gustaría que sobre todo las personas que no vivieron aquellos años ni siquiera desde la condición en que yo pude vivirlos, es decir, de adolescente o de joven, por un momento recurrieran a la imaginación de pensar que palabras que podemos emplear al hablar de aquellos tiempos, como *terror*, *miedo*, *prudencia* o *cobardía*, no son abstracciones, sino palabras que se correspondían a vivencias de lo cotidiano; el miedo era algo físico, el terror era real, como la indefensión ante la potencia de la represión, la potencia del régimen estaba casi intacta, como había estado desde el final de la guerra civil. Era una España en la que aún se fusilaba y se daba garrote vil, en la que se torturaba sin ninguna capacidad de hacer frente a eso, en la que aún no estaban delimitadas las complicidades que luego empezaron a marcarse, a partir de los años sesenta, de determinados estamentos que se fueron despegando del régimen. En suma, era una cierta sensación de soledad de las vanguardias en una sociedad española que estaba dividida entre la brutalidad de los vencedores y la gran carga de miedo que aún tenían los vencidos, y contemplada desde la indiferencia por nuevos sectores sociales en los que se había inculcado laseudomoral del superviviente, un pasotismo *avant la lettre*. Hay que pensar cuánto pasotismo fue necesario para que Franco durara cuarenta años. A los españoles, en aquella época, lo que ocurría en el mundo exterior tenía cierto parecido a lo que les podía ocurrir a los habitantes de la caverna del famoso mito platónico; nos llegaban las sombras de la realidad, los ecos de lo que ocurría por ahí fuera. Mientras nuestros escritores estaban tratando de colar un gol al censar entre líneas, por ahí fuera estaba escribiendo Beckett, había un debate entre Camus y Sartre sobre el problema del compromiso, escritores como Miller podían escribir prácticamente lo que querían y como querían, Hemingway entraba y salía de España para cargarse de peculiaridad ibérica y de tauromaquia resistencial, pero luego se abría por ahí fuera en busca de un universo de daiquiris y de sociedades libres; nosotros, en cambio, continuábamos dentro de esa cueva desde la cual nos llegaban todas esas sombras de la realidad. En aquella España, la cara oficial del erotismo era la plaza de los toros de Madrid, en la que estaban Carmen Sevilla, Paquita Rico y Lola Flores con la peineta y mantilla blanca, y que nuestras mujeres soñadas eran Marilyn Monroe, Ava Gardner, Rita Hayworth. Los gestos que el franquismo nos ofrecía a imitar eran los de esos pesados funcionarios burócratas con el bigotillo recordado que aparecían en las procesiones detrás de cualquier tampón, poseedores de todos los tampones de este mundo en la mano, detrás de todas las ventanillas. Me-

nos mal que, cuando éramos adolescentes y tuvimos que aprender a gesticular, a tratar de colocar el esqueleto ante la vida, tuvimos a nuestro alcance a James Dean, menos mal que aprendimos a inclinar un hombro más que otro, como él o a remangarnos la camisa para poder enseñar el bíceps, como Marlon Brando, en aquellos casos en los que había un bíceps que enseñar. Éramos conscientes de que había otro mundo, otra realidad, y en cierto sentido eso nos forzaba a ser drogadictos de cualquier posibilidad, de cualquier ventana abierta a la evasión. Y quizá algún día, a través de ese mecanismo, podamos explicar por qué fuimos tan cinéfilos, por qué buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades brillantes alternativas, aquel mundo en technicolor o en un privilegiado claroscuro que no se parecía en nada a la realidad cotidiana que encontrábamos cuando salíamos de los cines.

Y de la misma manera que eso podía afectar a una cierta vanguardia o a sectores que tenían la posibilidad de refugiarse en la cultura y en la información sobre lo que podía haber sido el reencuentro y la recuperación de la memoria, o en fraguar un proyecto de futuro a través de la comprensión de la mecánica del mundo y de la historia, si para esos sectores existía el gran consuelo de la cultura a alcanzar por la vía clandestina o de la transmisión oral, hay que plantearnos, para luego retomarlo, con el empeño de esa literatura, de esa propuesta estética dirigida *a priori* a la inmensa mayoría, qué significaba la tenencia y disfrute de la cultura y de la información para las amplias capas de la población, para la inmensa mayoría. A veces, y vemos así uno de los empeños de nuestra promoción, hemos insistido mucho, hasta convertir la idea en un elemento retórico y ya sin duda alguna envejecido, en la necesidad de tener en cuenta los elementos subculturales para comprender cómo y por dónde iba el talante colectivo de esa inmensa mayoría que no tenía el recurso de leer a Valéry o a Eliot, que no tenía el recurso de leerse los manuales divulgadores de Lefebvre o las novelas mal traducidas de Pavese. Esa inmensa mayoría también necesitaba compensaciones culturales, satisfacciones a su necesidad de identificación. He hablado de cómo la sociedad lectora y escritora hizo caso omiso o arrinconó en lo que pudo la propuesta de una cultura oficial que se plasmaba en aquellos escritores de carácter histórico, —pienso por ejemplo en las salmodias de Eugenio Montes exaltando los valores de la raza—, y prefirió esa escritura sórdida, ese realismo tremendista del Cela de *La Familia de Pascual Duarte*, o esa vivencia de la sordidez y lo cotidiano mediocre que late en la novela *Nada*; pero también hay que detenerse en que se trata de una época en la que la moral establecida se plasmaba en carteles en los que se veía a las parejas bailando, pero en los que uno de los dos se había convertido en el diablo y debajo ponía «Joven, recuerda que cuando bailas estás bailando con el diablo»; si nos fijamos en algo tan elemental y tan aparentemente inocente como es un *hit parade*, veremos que las canciones que la gente aprendía de memoria y cantaba hablaban de morales tan quebradizas y tan inexactas e inseguras como las de *La otra*, *La guapa*, o al desgraciada protagonista de *Tatuaje*, aquella mujer que se iba a los puertos a esperar a un marino de nombre extranjero, alto y rubio como la cerveza —imaginaos la escena en un país lleno de maridos bajitos y morenos—. Esa subcultura en los años 40 y 50 está ahora en condiciones de aparecer como una arcilla blanda en la que han quedado grabadas las huellas de esa voluntad de identificación que las clases populares tenían dentro y frente a la conspiración total de esa cultura totalizadora que las afectaba desde la Enciclopedia grado elemental hasta lo último que podían aprender en la enseñanza primaria, y luego desde todo lo que conspiraba como filtro falso de la realidad a partir de ese momento en que más allá de los 14 años quedaban enfrentados a lo que quisieran decirle los medios de comunicación oficiales. Por la vía de la elección, se puede establecer una comprensión de cuáles eran las verdaderas apetencias y las verdaderas necesidades. Pero también hay que decir que en los años 50, en el sentido en que está conformándose las bases de lo que luego va a ser la sociedad de consumo, empiezan a introducirse una serie de elementos desvirtuadores que serán los que provoquen a la larga la incluso imposibilidad de ambos términos, necesidades de identificación y ofertas culturales o subculturales. Yo creo que en estos momentos cualquier investigador que tratase de recoger estos elementos culturales para comprender cuál es el talante real de la sociedad española actual se encontraría con un problema de desorientación total; así como en los años 40 o los años 50 la propia precariedad del mercado, su ingenuidad relativa, podía permitir que esa relación oferta-demanda de propuestas de mensaje pudiera llevar a unas conclusiones sobre la relación necesidad-satisfacción espontáneamente establecida en las apetencias del público, a partir de un momento en que se fragua una auténtica industria de cultura de masas, a partir de un momento en que toneladas de propuestas discográficas, de mensaje, empiezan a caer sobre la sociedad, eso va a desvirtuar incluso ese mecanismo indirecto de detectar por dónde va la sensibilidad, la sentimentalidad colectiva.

Pero no nos movamos de los años 50, no adelantemos acontecimientos y veamos esos escritores que se han formado en el renacimiento de una sociedad crítica, de un cierto envalentonamiento de la sociedad civil; ahí están los acontecimientos del año 56 en las Universidades, ahí están las primeras cadenas de huelga en torno a la huelga nacional de 24 horas que se empieza a lanzar como consigna a partir del año 57 y 58. Pues bien, esos elementos que envalentonan la sociedad llega un momento en que tienen que buscar una justificación de carácter total a una propuesta estética de lo que están haciendo. Los escritores de aquella generación, si se hace un estudio uno por uno, podríamos ir detectando caso por caso cómo son deudores de su capacidad de absorción de lo que quedaba del discurso interno de lo literario, de lo artístico, de lo cinematográfico. Me explicaré: no había una voluntad de generación, no se pusieron de acuerdo entre ellos para escribir de una manera determinada o para pintar de una manera determinada o para hacer cine de una manera determinada, sino que eran a la manera de esos futuros supervivientes del invierno nuclear, gentes que salían de ese invierno de la postguerra y que uno había conservado un viejo libro, otro había conservado una vieja biblioteca familiar, otro tenía un amigo que le enviaba libros del extranjero, otro le había traído una estampa de cómo se pintaba en París, otro conocía un señor muy culto que aún conservaba la cultura guardada de la época. En la precariedad de aquella circunstancia histórica, era lógico y obvio que tendieran a ocultarse, que tendieran a constituirse en un grupo de presión cultural, que trataran de hacer frente a las dificultades de todo tipo y que todos incluso pasaran a teorizar su propia función como tal grupo referente a una determinada propuesta. En esa propuesta, cabe ya distinguir dos talantes diferenciados: por una parte, hay una serie de creadores que aún están imbuidos de una cierta disposición neorromántica, de un cierto sentido del mesianismo de la escritura, del mesianismo y de la responsabilidad histórica indudablemente que otorga la posesión de la palabra, y plantean su oferta de carácter estético desde un yo, desde un sujeto un tanto neorromántico conductor de las masas hacia su emancipación, hacia un destino más afortunado. Es la propuesta que se puede plasmar en esa conjuración de Blas de Otero cuando dice que escribe para la inmensa mayoría, o la propuesta de Celaya de salir a la calle a cuerpo y anunciar que ya que vivimos anunciamos algo nuevo. Es la visión de que la literatura es un arma cargada de futuro, que puede transformar la realidad cuando se



Algarra/Garrido

apodere de ella, cuando llegue a la inmensa mayoría. Quizá bastaba contemplar esa sociedad real española de los años 50, sociedad postrada de supervivientes, de personas cuyo acceso cultural era el cine, o conectar la radio y escuchar los seriales de Sautier Casaseca o el programa de Bobby Deglané «Cabalgata fin de semana», meterse en cuáles eran realmente los códigos lingüísticos que se manipulaban en esos territorios de la inmensa mayoría, para comprender que esa propuesta bien-intencionada y populista estaba condenada al fracaso. Y lo estaba, por una parte, por el papel que cumplían los filtros de la represión para que ese mensaje no pudiera ser mayoritario, pero también porque los códigos lingüísticos no podían ser nunca mayoritarios a partir de esa propuesta; eso hay que tenerlo también en cuenta, así como otro elemento importante, cuya consciencia quizá no estaba madura la sociedad española para detectarla en los años 50, 60 y es hasta qué punto la literatura, las artes, la cultura NOBLE, con mayúsculas, tal y como la habíamos considerado tradicionalmente, había perdido su hegemonía como instrumento conformador de la consciencia social. Desde una perspectiva de herramientas culturales, era más eficaz ese aparato ideológico que se derivaba de la educación, de la información, de los medios de comunicación de masas; todos esos elementos eran los que estaban en condiciones hegemónicas de poder crear una determinada consciencia cultural. Quizá ellos no lo sabían, o sobreestimaban la potencia de ese instrumento, y eso les llevó en algunos casos a desmesurar sus propósitos en relación con el instrumento que tenían realmente en la mano.

Pero insisto en que incluso en esa promoción ya hay dos talentos diferentes, y hay el talento un tanto mesiánico, en muchos casos entrañable, idealizador de la función del escritor, de la función del artista como gran mesías innovador y cambiador de la sociedad, pero hay también otro sector que relativiza ese sujeto creador y tiene una mirada diferente sobre la sociedad; de hecho, se limita a colocar el fondo, a colocar la realidad como un fondo a partir de su experiencia individual de lo que sólo sus ojos están viendo, a partir del mundo de su propia experiencia o de su propia vivencia. Va a ser, de hecho, la parte de esa promoción que va a interpretar el gran apartado de la literatura de la experiencia, generada en poetas que están a la cabeza de todos y en novelistas que van a tener una evolución singular, pero también a partir de esa nueva concepción. Lógicamente, en un país que tenía detenida en las fronteras toda la carga de formación culta normal en cualquier otro país democrático, es lógico que la reflexión sobre la propia práctica cultural, se dé dentro de unos márgenes de una cierta confusión, e incluso en ocasiones de una increíble capacidad de síntesis de todo lo que es novedad o vanguardia. Para los curiosos, recomiendo la lectura a treinta años de distancia, casi justos, de un libro teórico que significó un elemento aglutinador de la vivencia de todos estos escritores y de todos estos artistas, *La hora del lector* de J. M. Castellet; ese libro, al mismo tiempo que informa sobre la necesidad de una literatura aplicada al reflejo de la sociedad y recibe los elementos de la sociología de la literatura tal como puede ser en aquellos momentos conducida en Francia por Goldmann, plantea lo último que se está llevando en el terreno de la manipulación de lo narrativo, que es el *nouveau roman* o el behaviorismo. Ese libro significa en sí mismo un escaparate pequeño, una adaptación, a la capacidad de mirada que hay desde dentro de España, del escaparate de lo que significa en aquellos momentos la punta de lanza de la discusión sobre el quehacer creativo que se lleva en Europa. Son propuestas, en muchos casos, contradictorias dentro de un mismo escaparate, pero que reflejan esa posibilidad de que para un público desinformado, para una sociedad lectora y escritora desinformada, tal libro cumpliera la función de una síntesis casi cósmica de lo que se estaba llevando entonces en las coordenadas de la estética contemporánea. El libro tuvo una importancia extraordinaria; en sí mismo, es el testimonio de la grandeza de aquel ejercicio de pequeños atletas enfrentados al gran gigante de la represión y de una España cercada y bloqueada; al mismo tiempo, evidencia la miseria de lo que significaba hacer aquello desde la poquedad de lo que permitía la cultura española circunstancial.

El final de este sueño de la vanguardia española de los años 50 fue un final infeliz, pero yo creo que afortunadamente pasajero. En el momento en que España

empieza a abrirse al mundo (y al decir España incluyo al régimen, porque estaba necesitado de ello, necesita inversión de capital extranjero, las primeras disposiciones legales para facilitar esa inversión datan de final de los años 50, necesita turismo para crear una industria que desencadene una infraestructura espontánea y que por otra parte absorba mano de obra en zonas en las que aún no se ha hecho la revolución agraria) se abren también las fronteras y se abre el acceso hacia unas nuevas perspectivas de información cultural. Los propios escritores españoles, los artistas, empiezan a exponer en el extranjero. Aquella rama de la creatividad que estaba basada en un lenguaje sin palabras, el lenguaje de la plástica, había podido enlazar mucho más fácilmente con la tradición, con el discurso interno de la tradición estética. Aquella rama de la creatividad basada en las palabras había tenido toda clase de dificultades para enlazar con esa lógica interna de la tradición. En el momento en que los escritores españoles empiezan a ser conocidos en el exterior, se producen distintos fenómenos que caracterizan la evolución posterior de gran parte de este grupo, aunque insisto en que esta generalización no puede hacerse extensiva a cada uno de sus miembros. Por una parte, la oferta químicamente pura de lo que podía haber sido el producto más elaborado de esa vanguardia, que había fraguado en la consciencia de sí misma, y de lo que podía escribir y expresar, lo pudo significar *Tormenta de verano* de García Hortelano: esa novela trasladada a las claves lectoras de una Europa sin Franco era una novela que tenía una difícil lectura, una difícil comprensión y asimilación. De ahí que empiecen a aparecer los primeros síntomas críticos, la primera autorreflexión disminuidora de lo que había sido esa propuesta, esa oferta de cambio de carácter estético.

Pero se da al mismo tiempo otro elemento importante cuya explicación a manera de caso aislado y casi de anécdota nos puede dar muchas referencias sobre lo que era la sociedad culta resistente en la España de los 50. Aparece en el límite de los 50 y 60 la novela *Tiempo de silencio* de Martín Santos. Se habían establecido una serie de identificaciones implícitas entre lo progresivo y lo avanzado en la escritura, que se fraguaba en esa voluntad de forcejear contra la verdad establecida a través de un mensaje de carácter ideológico, y la búsqueda de una literatura comunicacional, mediante el lenguaje más comunicacional posible, pero de cara a la búsqueda de una mayoría social que estuviera en condiciones de recibir ese mensaje. Eso había creado una identificación mecánica, que procedía además de una identificación más peligrosa, establecida en el pasado por los albaceas de la reflexión sobre la estética de Marx y Engels. Esos albaceas interpretaron que el realismo era el género óptimo, la formalización óptima para una literatura que se proponga realmente un esfuerzo de transformación de la sociedad; así, en aquella España difícilmente superviviente, se había instalado también una cierta consciencia dominante dentro de las catacumbas de la cultura progresiva, una consciencia que identificaba esa escritura recomendable cargada de bondad y verdad estéticas con la propuesta que podría derivarse de un realismo lo más comunicacional posible. Cuando apareció *Tiempo de silencio*, en un momento que coincide con la cierta crisis que representa esa difícil lectura de *Tormenta de Verano*, hay una serie de elementos a tener en cuenta para comprender por qué aquello desvirtuaba y, de alguna manera quitaba todo sentido a esa construcción de carácter teórico. *Tiempo de silencio* era una reflexión sobre el tiempo del franquismo, estaba escrita por uno de los pocos dirigentes reales que el PSOE tenía en el interior, un hombre además que había estado encarcelado repetidamente y, sin embargo, se valía de un sistema de escritura barroco, de un lenguaje que *a priori* no estaba legitimado por las claves de lo que tenía que ser un lenguaje en consonancia con un discurso teórico llevado hasta sus últimas consecuencias. Esa posibilidad de una alternativa estética que no implicaba una traición a un objetivo de carácter histórico o político, ponía en cuestión esa identificación mecánica entre una voluntad de transmisión de unos contenidos determinados y una formalización rígida de carácter determinado. Eso ayuda a poner en tierra esa estética de lo social que ha envuelto y en muchas ocasiones ha empaquetado injustamente a los escritores de ese período.

Otro factor importante, que con el tiempo casi inmediatamente va a llegar, será la aparición de las primeras muestras literarias de los latinoamericanos, que van a replantear el papel de lo literario, lo imaginativo, lo lingüístico, en contraste con las preocupaciones de la urgencia de una escritura hasta cierto punto de combate y de elipsis, que ha caracterizado ese esfuerzo de reconstrucción de la razón cultural dentro de la España dominada por el franquismo. Esos impactos y esas situaciones aparcen durante un tiempo y colocan casi en el desván de los recuerdos durante un largo período a la llamada generación de los 50, salvo en aquellos casos de los que luego han seguido una evolución personal que, sobre todo a partir de los años 60, les hace que sobrevivan a esa tentación de arrinconamiento que durante un período parece que ha gravitado sobre ellos. Yo creo que sería necesario (y una convocatoria como ésta lo demuestra) volver a hacer una valoración crítica de aquel período, darnos cuenta de hasta qué punto las claves ambientales pueden condicionar a la vanguardia de aquella época, pero también hasta qué punto esa vanguardia no hay que verla como una irrupción por generación espontánea en aquel difícil marco, sino como un intento, evidentemente logrado, de que la lógica interna de lo literario no se detuviera. Hay que empezar a reflexionar sobre la literatura española pasando por alto esa tentación, fraguada en gran parte por la crítica erudita internacional y en gran parte por nosotros mismos, de que la literatura española es algo que se inventa Cervantes y que termina Franco fusilando a García Lorca. La sociedad escritora, la sociedad lectora tuvo necesidad de su propia literatura, pasó por encima de la superchería de una literatura oficial, y desde aquellos embriones de literatura que ya tenía su propio discurso a lo que pudieron ser los espléndidos logros que consiguieron ya en los años 50 el grupo de escritores que vais a tener a vuestra disposición en los próximos días, eso no era tanto como renacer de la nada sino como restablecer un contacto con lo literario, con el discurso interno de lo literario, con su lógica interna. Me complace que este ciclo retome el tema de los escritores de los años 50, porque de hecho significa retomar el tema de la literatura española, perdiendo ya de vista ese doble extraño complejo de culpa o de inferioridad que ha gravitado sobre ella, porque en muchas ocasiones da la impresión de que vamos por el mundo pidiendo perdón por no haber tenido un paisano parecido a Joyce o a Kafka, así como en otros momentos hemos tenido la tentación de decir que eso se debía al peso de nuestra triste historia política. Yo creo que un acercamiento real a lo literario, a lo textual, prescindiendo de las tergiversaciones y derivaciones que puedan venir de todo análisis pretextual, sea de carácter estético o ideológico, acercándonos a la literatura real de estos escritores que hoy se nos proponen, por encima del marco asfixiante de una época, se descubre que cada uno de ellos conecta con un todo que significa la evolución de la literatura española, que la literatura española, como cualquier otra literatura no desaparece bajo el peso de ningún poder por muy glorioso y asfixiante que sea, porque de lo contrario, si tuviéramos que llegar a la conclusión de que la cultura y la literatura sólo se legitiman escritas en condiciones de libertad democrática, tendríamos que borrar prácticamente todo lo que se ha construido, porque los períodos de libertad han sido excepciones y los períodos de dominio y de dictadura han sido la regla ■



Francesc Català Roca

«HAY QUE EMPEZAR A REFLEXIONAR SOBRE LA LITERATURA ESPAÑOLA PASANDO POR ALTO ESA TENTACIÓN, FRAGUADA EN GRAN PARTE POR LA CRÍTICA ERUDITA INTERNACIONAL Y EN GRAN PARTE POR NOSOTROS MISMOS, DE QUE LA LITERATURA ESPAÑOLA ES ALGO QUE SE INVENTA CERVANTES Y QUE TERMINA FRANCO FUSILANDO A GARCÍA LORCA. LA SOCIEDAD ESCRITORA, LA SOCIEDAD LECTORA TUVO NECESIDAD DE SU PROPIA LITERATURA, PASÓ POR ENCIMA DE LA SUPERCHERÍA DE UNA LITERATURA OFICIAL». (MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN).

EL GRUPO POÉTICO DE LOS 50

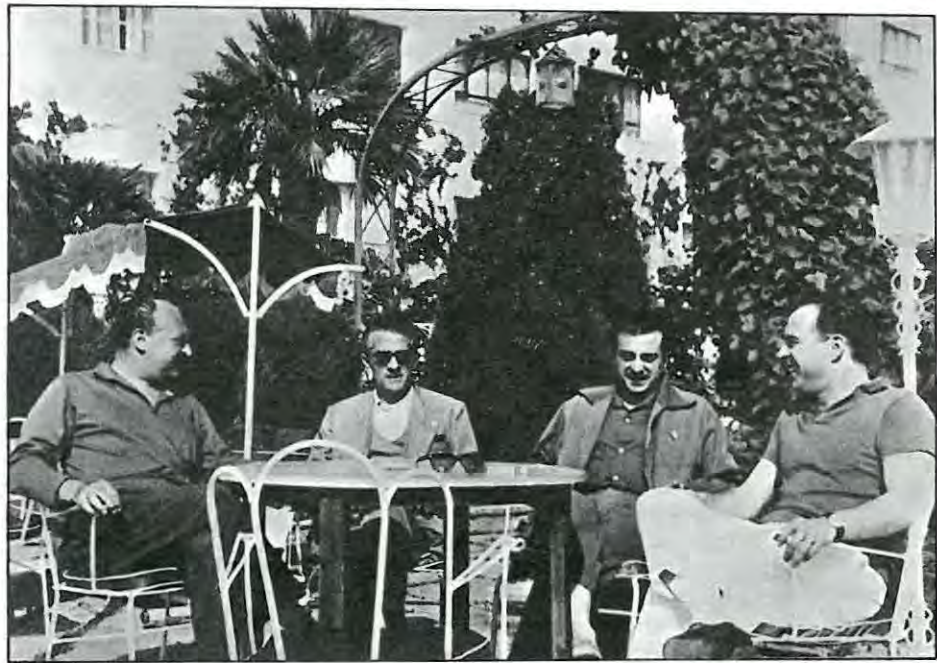
En este caso en que voy a hablar de poesía, desde el primer momento quiero decirles algo muy honrada y sinceramente: mis opiniones son opiniones de alguien que es escritor pero no profesor de literatura; así, todas las que pueda verter esta mañana sobre la poesía entiéndanlas en el sentido de ser yo un poeta frustrado, como tantos otros escritores —creo que la mayoría; igual a tantos otros quise ser poeta, cosa que no soy. Como decía Cervantes no tengo «la gracia que no quiso darme el cielo» y sin duda el cielo no quiso darme la.

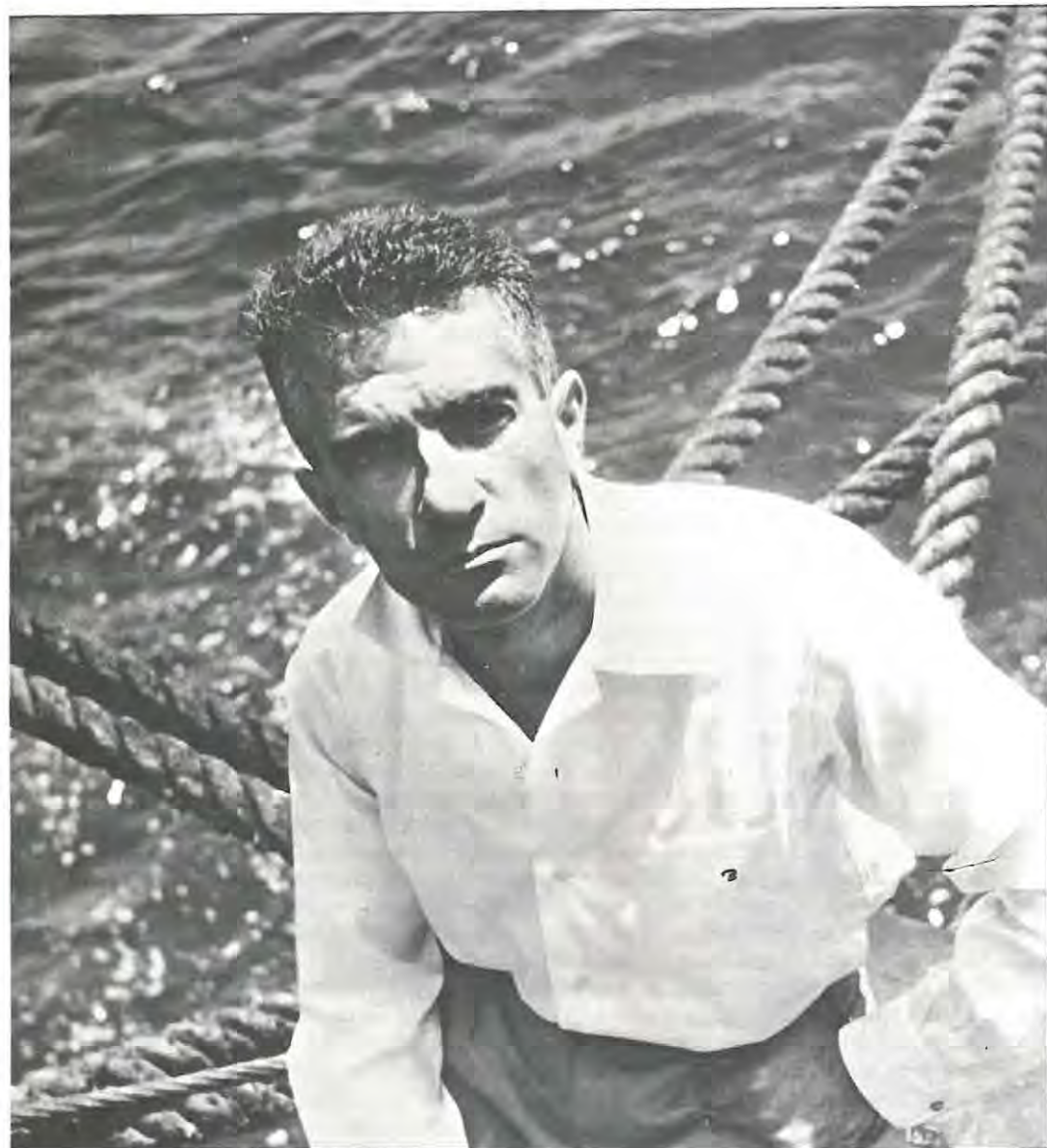
Se ha citado durante la presentación un libro mío de poemas: eso no es un libro de poemas, es un libro de remedos de poemas, de pastiches que escribí fundamentalmente por tres razones: primera, porque me gusta mucho hacerlo, que es la principal; en segundo lugar, porque esos poemas publicados, desvergonzados e impudicamente publicados, son —y esto sí que viene a cuento con lo que vamos a hablar esta mañana— una amalgama de los que probablemente o con toda seguridad amo más de entre la poesía española contemporánea. Me refiero a esta antología que llamé *El grupo poético de los años 50*. Yo le llamé *grupo poético* por no aplicar la palabra *generación*, que es un término muy gastado y sobre todo muy tecnicado. Hay muchas teorías —como todos ustedes conocen bien— sobre generaciones y sobre la duración que ha de tener una generación. En realidad yo tuve que hacer muchas trampas cronológicas: empezar con algún poeta nacido en el año 1925, incluir a otros nacidos en los primeros de los años 1930, como Francisco Brines, que creo que es del 1932, y a Claudio Rodríguez, el más joven de los ahí antologados, que es del año 1934. Me serví, pues, de toda esa libertad que tiene quien hace lo que le da la gana —en el sentido no académico de la palabra, no crítico, no profesoral— para incluir los que a mi juicio eran los diez poetas más estimables desde un punto de vista de apreciación muy personal: los poetas que a mí más me llegaban —y así lo expliqué en el prólogo. Por supuesto, creo que no sobra ninguno de éstos aunque puede que falte algún otro. Es verdad —y a veces lo hemos discutido, y eso me parece que es una de las cosas buenas de esta antología— que en los pequeños círculos de personas interesadas por la poesía se discuta si debieran estar o no otros poetas muy apreciables o casi tanto como los que ahí están. Les confieso que para mí no es así, que sigo pensando que son éstos los diez poetas que han de estar en esta antología y sobre todo que esto no tiene la mayor importancia, pues la función de toda antología es una propuesta de lectura, en este caso una propuesta de leer a los poetas que —en el año en que se antologaron— empiezan a ser los más popularmente leídos. Los límites de lo que digo bien pueda indicarlos, por ejemplo, el número de personas que han llenado hoy esta sala.

Hoy, creo que estos poetas son aún más leídos y que en unos años será reconocida la que a mi juicio es la generación poética, el grupo poético más importante en España desde la *generación del 27*. Esto último es ya un tópico, pero realmente la *generación del 27* es un tópico de referencia por haber pasado a la historia como la portadora de unos de los mayores momentos de esplendor de la poesía en castellano. Como quiera que sea, me parece —y ya lo hacía significar en el prólogo a esta pequeña antología— que hablamos demasiado de aquel *tiempo de silencio*, recurriendo al espléndido título de la novela de Martín Santos; algo que ha quedado como una etiqueta para aquellos años, pues aunque efectivamente fueron unos tiempos sombríos, quizá literariamente lo sean más ahora o al menos así me lo parece a menudo. Paradójicamente, lo que me parece menos citado —y en ello habríamos de pensar algo más— es que para todos nosotros, para los escritores de esta edad, nacidos entre el año 1925 y el año 1934, la posguerra española, con su larguísimo tiempo de silencio y de oscuridad y de opresión, fue sin embargo el tiempo de nuestra adolescencia y de nuestra juventud, al menos de nuestra primera juventud, pues creo que ahora estamos en la segunda. Lo que quiero decir es que la mayoría de ustedes están viviendo su juventud en un tiempo de libertad, de mucha mayor libertad, en un país democrático, en un país con libertades formales cuando no reales; la verdad es que ustedes tendrán una coherencia en los recuerdos de su vida pública, de sus actividades como personas jóvenes, de su juventud. Nosotros no, en nosotros hay una especie de corte, porque mi recuerdo —y en los poemas está muy claro— es el de la *gloriosa juventud* en un tiempo de silencio. No es que fuésemos jóvenes tristes, por supuesto, ni abrumados, porque ni siquiera una dictadura es capaz —generacionalmente hablando— de segar lo que significa la adolescencia, la juventud. Pero sí fue una adolescencia tipificada, culturalmente desastrosa, de autodidactas que hubimos de improvisar e informarnos en circunstancias casi de boca a boca o de compañeros de facultad a compañeros de facultad. Yo creo que esto produce buenos resultados a la larga en la cultura de una persona, pero la verdad es que el hecho es así, y uno se tiene que estar defendiendo continuamente contra sí mismo de esa forma de educación autodidacta; no obstante quedan cosas: por ejemplo, tengo un enorme respeto a la pedantería, porque en los años 40, gracias a la pedantería, al joven pedante que yo era, obtuve información muy útil y preciosa, al tiempo que elemental, de otro joven pedante que hoy es profesor en una universidad holandesa, Ernesto Jareño. En el año 1945, cuando descubrí al poeta inglés Eliot —lo cual estaba muy bien para un joven pedante—, Ernesto, a cambio, me descubría a mí al poeta español García Lorca, tal era el estado de la cuestión en los años aquellos. Por eso me ha quedado esta nostalgia de la pedantería y al mismo tiempo este afán de no hundir en el *tiempo de silencio* lo que desde un punto de vista estrictamente personal fue muy hermoso, es decir, vivimos una hermosa juventud, en la miseria cultural a veces, en la escasez material otras y muchas en el más absoluto desconocimiento de lo que eran no sólo Europa sino incluso la propia España; creo que se viajaba entonces muy poco —estoy hablando de los años 40, aunque en los años 50 ya empiezan a cambiar las cosas.

Sea como sea, estoy convencido que este decisivo grupo poético del que les

Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma.





Francisco Catalá Roca

Blas de Otero

hablo no constituye una generación en el sentido que los manuales de literatura atribuyen al término, con sus características formales tan específicas; sin embargo, me parece que desde el punto de vista poético cada uno de sus componentes es peculiar, y esto es lo importante y lo realmente sorprendente y enriquecedor aunque tengan rasgos comunes, porque todo escritor los tiene por el mero hecho de vivir en una época determinada: en principio el de la lengua e incluso el de la lengua literaria al uso durante los años en que escribe. Y esto pasa también con los novelistas, es más, en esto consiste uno de los aspectos más importantes del oficio de escribir y del oficio de la poesía, que es el esfuerzo con la lengua, el intercambio en la utilización de esa lengua y el tratar de renovarla, de cambiarla, de mantenerla, cualquiera sea la postura que se adopte ante la herramienta lingüística, ante el uso de la lengua en cada tiempo. Es obvio que también habrá muchos rasgos comunes en cuanto a las influencias recibidas por estos poetas, pero es ésta una cuestión muy profesional en la que no quisiera entrar: primero, porque iba a decir muchas insensateces y segundo porque no íbamos a conseguir nada divertido o atrayente sino el rastreo del *simbolismo* en ellos o, desde un punto de vista ideológico, saber si son más o menos marxistas o si tuvieron una influencia ideológica marxista mayor que existencialista. Les confieso que a mi juicio esta generación somos ideológicamente más existencialistas que marxistas, aunque en la práctica apareciéramos como esto último o como *rojos*, que se decía en la época. La verdad es que no creo que aun las personas de nuestra generación más cultas o más interesadas por la filosofía hayan leído más a Marx que a Sartre, por ejemplo, pero tampoco estoy muy seguro de eso. Lo que sí hay que resaltar es que si en los años 50 existe una generación —vamos a admitir el tópico con todas sus limitaciones—, ésta es poética. A mi juicio la poesía española sale respecto a la novela con la ventaja de su tradición y legitimación, con apellidos y antecedentes claros; nuestros poetas del 50 tienen continuidad cronológicamente hasta con una de las generaciones poéticas más estremecedoramente cursis, falsas e inauténticas de la literatura española: la llamada *Juventud creadora*; al contrario, los poetas del 50 sí tienen *autenticidad* en el sentido sartriano del término, rasgo común a todos. Ellos pueden tener como antecedente a esa *Juventud creadora* porque existe ya una tradición no sólo lingüística, no sólo literaria, sino de lengua poética, de *cultura poética* para decirlo muy claramente; porque lo que sí existe desde hace muchos siglos y de una manera admirable es una lírica española con características propias, muy variadas, y llena de influencias de hablas de distintos países o comunidades, como ahora se dice; una poesía andaluza, una poesía castellana, pero siempre una poesía en castellano muy propia, muy auténtica, muy verdadera, cosa que no ocurre en el caso de la novela, que a partir de Cervantes y la *picaresca* no tiene ninguna tradición absolutamente propia ni autóctona, no tiene *voz*, que diría un poeta, no tiene en fin lengua literaria. Y así, sus influencias serán las de la novela americana o las de la *gran novela* del siglo XIX, pero esto ocurre aún en los escasísimos, estimables novelistas españoles que hay desde Cervantes y que se pueden contar con los dedos de una mano y a lo mejor con dos de la otra. Quiero decir que esto que ocurre en la poesía, este fenómeno de coherencia, de cuerpo literario con características propias, no se da en la generación del 50 en cuanto a novela, en cuyo caso tenemos que señalar primordialmente las características extraliterarias y sociológicas: lo mal que lo pasábamos, el frío, la censura, etc., todas esas características históricas, sin poderlas encajar, como con los poetas, en una corriente con calidad de Guadiana. En los años 40 la calidad de la poesía española se metió bajo tierra con aquella *Juventud creadora*, incluso con poetas posteriores que todos queremos y admiramos mucho, pero cuya calidad es más que discutible sobre todo ahora que ya no tenemos que respetar a nuestros mayores por razones políticas, si bien es cierto que enlazan con la generación del 27 y de ésta, siguiendo el juego, se puede llegar hasta Berceo, cosa que no es posible hacer con la novela española. En el caso de la novela vamos a saltos, ya dudosos como el de Leopoldo Alas ya dudosísimos como el de Don Pío Baroja, con todo el amor que se pueda sentir hacia su obra. Decía Armando López Salinas que Baroja había influido mucho, aunque yo creo que no tanto, en fin, no nos metamos en esas discusiones. De cualquier manera —voy a decir una cosa aparentemente brutal— Baroja no es un *novelista español* porque desde Cervantes hay pocos novelistas españoles o bien figuras tan extrañas como la de Torres Villarroel.

En cuanto al grupo poético de los 50, hay ciertos rasgos que quisiera destacar: aún siendo un grupo formado por personas que tuvieron una educación autodidacta, con muchas dificultades, viajando —como he dicho— ya muy tardíamente, no en la adolescencia, no en su primera juventud, que quizá sea cuando más conviene hacerlo, teniendo que buscar libros entre grandes dificultades, a veces sin conseguirlo, viviendo en un país culturalmente muy pobre y desinteresado, sí tuvieron todos ellos algo realmente sorprendente y que es una cultura poética notable. Tienen la *cultura poética* en el mejor de los sentidos. En esto sí que son nada pedantes. Algunos son ligeramente exhibicionistas en sus poemas, como Carlos Barral; otros, excesivamente pudorosos, como Ángel González; pero todos son lectores y amantes de la poesía tanto en castellano como en otras lenguas, y su poesía no es improvisada ni visceral ni sentimental. Es más, cuando pasan aquella prueba de fuego entre los años 1958 y 1964 —por fechar sin gran precisión esa crisis que se dio en llamar *poesía social*, término absolutamente irritante y además eufemístico, pues ocultaba otra cosa que no se podía nombrar en aquella época, el *realismo socialista*, por razones obvias de censura y de policía—, cuando su condición de ciudadanos que se oponen a la dictadura les lleva también a hacer poemas más *políticos* o más expresamente *poesía de urgencia*, ellos siguen siendo *poetas* en la acepción rotunda del término. Yo hubiera preferido que las circunstancias les obligaran a ser —y perdonen el chiste— poetas pornográficos, que es género difícil,

como saben, pero aun así no perdieran su condición de buenos poetas. Esta característica de poetas *cultos*, no precipitados, asentados, rigurosos, es algo que quería destacar. Además de esta *cultura* y de este rigor en el ejercicio de la poesía —aunque sólo fuera el rigor de la libertad de cada uno—, yo creo que todos ellos escriben independientemente de la fama o de la gloria, ni para ganar millones, porque la literatura en general no da millones. Estos poetas —consideren lo que voy a decir una advertencia para *novísimos* y *venecianos*— han puesto el listón muy alto, y lo que sí puedo asegurarles con lenguaje absolutamente de guía comercial es que escriban lo que escriban —alguno de ellos lo hace también en prosa— la calidad está asegurada.

Respecto al número de sus publicaciones son muy variados y algunos dan giros imprevistos, como es el caso de Valente; otros dejaron una obra muy breve, sobre todo Alfonso Costafreda, que ya murió, y que era lento, muy pequeño en cuanto a su extensión. Asimismo hay unos con más carga de popularidad que otros, más fáciles de comprender, que se leen mejor; pero eso, toda esta aventura apasionante, ya lo están estudiando en las universidades españolas y extranjeras.

Ayer, se nos reprochaba aquí a los novelistas que no se nos entendía, cosa que no voy a entrar a discutir; pero a los poetas españoles sí se les entiende, están en nuestra propia *constitución* cultural, los grandes y los menos grandes, no así algunos novelistas totalmente olvidados que habría que rescatar de entre los restos arqueológicos que la historia va enterrando. Así, todo poeta español tiene un público asegurado aunque, eso sí, reducido.

Ahora voy a leer los nombres de los poetas tal como están situados en la portada de este libro *El grupo poético de los años 50*: Ángel González, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, José María Valverde, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. Y para terminar quiero significar una característica que a mi parecer es común a todos estos poetas: *su sentido de la amistad*, de una amistad *inteligente*, claramente expresada en ese poema de Jaime Gil de Biedma, *Amistad a lo largo*, que introduce la exposición en la sala de abajo, que en última instancia nos habla de un grupo de personas inteligentes que han superado las viejas tribus, las viejas capillas, las viejas tertulias de café de todos contra uno y uno contra todos, y toda esa especie de subdesarrollo social. Léanlos. Yo creo que es ésta una de las veces en que el consejo va muy seguro de sí mismo y dudo que alguno de ustedes me lo reprochen un día. Estamos ante un grupo de *rara calidad* en la historia de la lírica española donde hay tantas grandes generaciones y tantos grandes poetas. Gracias.

(Reproducimos a continuación algunas de las respuestas de Juan García Hortelano a preguntas del público asistente a la conferencia)

—Si, Valverde pertenece cronológicamente al grupo del 50, puede entrar ahí perfectamente —es decir, si no nos atenemos a los *quince años* aquellos de Ortega y Marias—, entra mejor que Claudio Rodríguez o Francisco Brines, por ejemplo, que son entonces demasiado *pequeñitos*, demasiado *niños* en cuanto a edad. Ya sé que el caso de Valverde resulta uno de los casos más insólitos de esta arbitraria selección, pero... recuerdo... quizá pudiera fundamentarse así: Valverde tuvo una evolución peculiar, de poeta *católico* —característica ésta que no se da en ninguno de los otros— que desde muy joven llevó una vida literaria de *persona mayor*, muy de otros tiempos, pero él fue evolucionando hasta imitar la poesía de sus compañeros de generación. Es un fenómeno curioso, de alguien que imita a sus *compañeros de clase*, aunque cuando éstos estaban en tercer curso él parecía estarlo en quinto; sin embargo, imitándoles, cambia radicalmente su forma de expresión. Este es el fenómeno que a mi juicio sucede en este caso. Yo les confieso que no es para mí de los más estimables, aunque soy muy consciente de la *calidad* de su poesía, y esto es suficiente además de aportar variedad al panorama en esta antología.

—Evidentemente, ha sido injusto no hablar de Gabriel Ferrater, pero yo no le incluí porque su poesía está escrita en lengua catalana y aquí se trata de una antología en castellano. Creo que Gabriel Ferrater es una de nuestras grandes figuras literarias y que fue uno de los maestros de esta generación —no sólo de los poetas sino también de los novelistas, como es mi caso. Él era una persona de una cultura y de un talento y de una vitalidad y generosidad increíbles, a veces excesivo. Yo les recomiendo que lean un poema lleno de amor y matizado de rencor de Jaime Gil de Biedma en homenaje a Ferrater, muy divertido además, porque en éste Jaime Gil se *defiende* aún de su maestro, de su enorme maestría, tan posesivo era... Ferrater hizo leer a mucha gente, sobre todo a los de Barcelona, y fue insustituible en ese *movimiento* porque sabía de todo y bien, era además muy simpático, todo en él era bueno... salvo quizá que no quería vivir mucho, pero en fin... La verdad es que la vida cultural durante esos años estaba excesivamente centralizada tanto en Barcelona como en Madrid; sin embargo... es curioso... ahora me doy cuenta que en la antología no hay ningún poeta madrileño y si los hay catalanes.

—Perdone que no le pueda contestar de una manera muy precisa, porque sé que diría muchas imprecisiones y la suya es una pregunta muy importante, más bien para un profesor; por eso le voy a contestar de una manera sesgada: vamos a olvidar sólo por un momento a don Antonio Machado; la influencia de los que usted ha citado además, que son Aleixandre, Dámaso Alonso y Cernuda, se puede rastrear con bastante claridad dentro del grupo de los años 50. Por ejemplo, Cernuda está muy claro en Gil de Biedma; Aleixandre ejerció de *maestro* en los años del silencio y la opresión, fue decisivo y sé que todos ellos al menos le respetan. El caso de Machado es distinto y me atrevo a decir que no tuvo tanta influencia; quizá fuera —lo digo sin ninguna ironía— una *figura sacralizada*, y ahí está la *peregrinación* a Colliure, si bien todos le han leído y admirado. Pero aquel *bache* de la *poesía social* al que me referí en la introducción a este coloquio si que lo pasaron al amparo poético de don Antonio Machado. Personalmente, pienso que la influencia mayor —sobre todo en cuanto a *técnica poética*— les llegó de Juan Ramón Jiménez.

—En mi opinión, ese término de *poesía de la experiencia* es lo más interesante de su pregunta. En esta generación los poetas tienen muy en cuenta ese *aire* del tiempo, esa *experiencia* de su tiempo. Ellos, sin ser vanguardistas, innovan mediante una poesía de *perfección clásica* —en algunos poemas, claro está— basada en el conocimiento de la propia materia que están tratando. Para mí que son una generación *tradicional*, que no *rompe* ruidosa y aparatosa con la poesía que se hace en su tiempo, sino que es aseada en su forma, con independencia de que introduzcan elementos nuevos. Y esto es lo insólito: que en *los años de silencio* se produzcan estos poetas. En el caso de la generación del 27 aquellos poetas salen de una manera mucho más rompedora, más vanguardista; los del 27 sí que van en contra de sus anteriores inmediatos; los poetas del 50 en cambio *parece* que no tratan de desmontar nada, aunque ignoren absolutamente a toda la infame poesía —en el sentido formal— que se está escribiendo en su época. Excepto en algún



José María Castellet



poema sarcástico e irónico de José Agustín Goytisolo, parecen sobrevolar ese problema. Pienso, por ejemplo, en el primer libro de Claudio Rodríguez, que tenía entonces veinte años, y que está cargado de poesía clásica; o en Valente... cuando pienso en la evolución de su poesía me parece que no corrió de joven y que ahora está corriendo *juergas poéticas de viejo verde*, poéticas, entendámonos.

—Sí, creo entenderle; en cuanto a la influencia de movimientos poéticos extranjeros —determinantes en España, a diferencia de la novela, porque es cierto que sin Flaubert no existiría *La Regenta*, por ejemplo— lo hacen sobre un *cuerpo* muy propio y autóctono, ya asentado y legitimado. Quizá la influencia más destacable sea la de la poesía anglosajona como en el caso de Gil de Biedma, que ha traducido a Eliot por conocer muy bien esa lengua. Es quizá algo raro en esta literatura española tan *afrancesada*, y muchos de ellos rompen hacia la cultura anglosajona. Aunque no me atrevo a hacer afirmaciones tajantes, pienso que algunos también están influidos por la poesía italiana, pero ya decía en la introducción al coloquio que estos poetas del 50 son muy *leídos* —perdonen el chiste—, son *hombres de cultura*, por decirlo con un término muy francés.

—Mi opinión coincide exactamente con la suya; creo que también en esto han tenido el acierto de no adoptar ninguna de esas apariencias externas de *bohemia*, ni siquiera esas personalidades *excesivas* como la de Gabriel Celaya, que usted ha citado y a quien todos queremos y admiramos mucho, pues lo que digo no han de tomarlo en manera alguna como crítica hacia él. Pero estos poetas del 50 no han aceptado ni ejercido nunca esa conciencia del que está haciendo el oficio más *divino* como actitud ante la vida; la actitud de estos poetas es la de personas muy *normales* que quizá no se caracterizan por nada, si no es —como se decía aquí ayer— por tomar una copa de vez en cuando... no sé... cada generación tiene su *droga*... Ellos adoptaron ese sentido anglosajón en la figura del *poeta civil*, sin extravagancias, que en España era muy insólito.

—Bien, en cuanto a *los novísimos* pienso que su antólogo, Castellet, fue muy agudo... o muy oportuno... pero aquí, por su excesiva cercanía en el tiempo, pisamos ya un terreno menos firme. *Los novísimos* sí que hicieron, aunque de manera respetuosa y nada sangrante, esa operación de arremeter contra sus mayores, contra sus inmediatos en literatura, pero es ésta una operación de *desmontaje* que más que nada es una *trampa*, una trampa de mayor calibre; ellos tratan de transmitir para afirmarse una imagen falsa de los poetas del grupo del 50, adscribiéndoles al tópico del *realismo socialista*, etiquetándoles como *poetas de partido* porque varios de éstos pertenecían al partido comunista, cosa a la que no tengo nada que objetar. Por otra parte, *los novísimos* quieren explotar la *veta Cernuda* como si fuese un descubrimiento suyo, y esto no es cierto, pues los primeros que hicieron una *utilización racional* de la poesía de Cernuda fueron los poetas del grupo del 50. Toda esta operación duró muy poco —la década de los 70— y además los mejores de *los novísimos* acabaron *pareciéndose* a los mejores de los del 50. Resulta que aquella tan cacareada *sensibilidad veneciana* estaba también en estos últimos. En fin, creo que fue una trampa realmente juvenil y divertida.

—Precisamente esta misma tarde entra en la *Academia* un *novísimo* muy peculiar, Pedro Gimferrer, y curiosamente ninguno de los poetas del 50 lo está; *los novísimos* tienen un interés —que los del 50 parecen no tener— por otros tipos de cultura muy naciente, muy tambaleante, e incorporan toda una parafernalia de nueva música y de cine y de nueva erótica... estoy pensando en la poesía de Azúa y sobre todo en la de Martínez Sarrión. Aunque a mí me apasiona más la erótica de los 50 por su autenticidad y fidelidad, nada exhibicionista. Habrá que esperar algunos años para poder encajar al fin a Luis Antonio de Villena, por poner un ejemplo *ruidoso* de esta *nueva* poesía. También sucede ahora otro fenómeno curioso, que es el de las mujeres poetas; en los años 50 había muchas mujeres escritoras de gran calidad —ayer se citó aquí el caso de Ana María Matute—, pero novelistas, no como estas jóvenes poetas que hoy proliferan y entre las que hay algunas que me interesan o me divierten, aunque no se puede juzgar a un poeta por un sólo libro y habrá que esperar a ver lo que pasa con todo esto... (Si se les ocurriese otra pregunta nos libraríamos de la televisión, que está ahí...).

—Estoy de acuerdo con usted, es más, con toda seguridad no me he expresado bien anteriormente... Si los poetas del 50 se pareciesen mucho entre sí estaríamos ante un caso como el de la *Juventud creadora*, que todos escribían igual, con sus amadas todas de piedra, y que tenían una afición realmente *enfermiza* por el soneto. Si estamos utilizando el término generación es por razones de *comodidad*, pero cada uno de los poetas del 50 tiene su *voz independiente*, son completamente distintos entre sí —salvo el *aire del tiempo*, esos rasgos comunes que da la historia, no la poesía—; lo que sí subrayaría son sus *actitudes morales* en esos momentos que antes llamé de *bache* de la *poesía social*; por ejemplo, algunos de los poemas de *Compañeros de viaje*, de Jaime Gil, se distribuyeron durante la famosa huelga de tranvías de Barcelona en los años 50, de una manera anónima, sin firmar, aunque la policía sabía perfectamente que eran de Jaime; esto no quiere decir que Gil de Biedma fuera un *poeta social* en el sentido del *realismo socialista*, y es algo que ya han dejado de decir hasta *los novísimos*. Incluso los poemas más *sociales* de Ángel González, de Barral o Valente tienen tanta *calidad* como la poesía del *yo*, auténtica, que hacen Claudio Rodríguez o Brines. En todo caso, como parece que ya no hay más preguntas y además supongo que la amenaza de la televisión ha desaparecido, les agradezco mucho su paciencia. Gracias■



Francesc Català Roca

«PARA MÍ QUE SON UNA GENERACIÓN TRADICIONAL, QUE NO ROMPE RUIDOSA Y APARATOSAMENTE CON LA POESÍA QUE SE HACE EN SU TIEMPO, SINO QUE ES ASEADA EN SU FORMA, CON INDEPENDENCIA DE QUE INTRODUCAN ELEMENTOS NUEVOS. Y ESTO ES LO INSÓLITO: QUE EN LOS AÑOS DE SILENCIO SE PRODUZCAN ESTOS POETAS». (JUAN GARCÍA HORTELANO).

A. González, C. Rodríguez, J. A. Goytisolo, F. Brines, J. M. Caballero Bonald, C. Sahagún y F. Quiñones COLOQUIO SOBRE POESIA

ÁNGEL GONZÁLEZ: Ya me temía yo que al ocupar la posición teórica del extremo izquierda me iba a tocar hablar el primero. Voy a hablar muy poco, porque somos muchos. Supongo que todo lo de hoy irá por un camino parecido por el que fue ayer la novela. Se tratará de saber, en primer lugar, de si somos o no somos, de si formábamos o no formábamos parte de una generación. El término de generación produce desconfianza, y ayer quedó muy evidente entre los novelistas. Es quizás demasiado didáctico, demasiado profesoral, siempre sospechoso de ser una invención de los estudiosos de literatura. Sin embargo, es un término con mucha frecuencia útil, un término clarificador para explicar un panorama histórico de la literatura. Y no siempre es invención de los profesores y de los críticos. Con mucha frecuencia se puede hablar efectivamente de generación y, aunque lo digo con todas las reservas, dispuesto a rectificar si se me demuestra que debo rectificar, en el caso de los poetas llamados del medio siglo, de los años 50, se puede hablar de generación. Esto es claro: por lo que los diferencia de otros grupos de poetas, que los anteceden y de otro grupo de poetas, bastante bien definido, que los sigue. Uno de los efectos de la Guerra Civil, tal vez uno de los menos importantes, ha sido el de destruir la validez del criterio de generación para explicar un panorama literario. Al terminar la Guerra Civil en España, los poetas aparecen agrupados, no por razón de edad, sino por razón de ideologías, por razón de su reacción ante lo que acababa de ocurrir y ante lo que estaba ocurriendo. Por una parte, están los poetas llamados sociales en donde nos encontramos a poetas como Ángel Figuera, que debía ser de la generación del 27 por su edad, a poetas de la del 36, como Gabriel Celaya y Blas de Otero, y a poetas que están ya rozando los límites de edad de la posible generación de los 50, como Eugenio de Nora. De manera que no es la edad la que explica nada ahí. Enfrente pasa más o menos lo mismo: en las revistas que dan coherencia a esta otra actitud ante la poesía y ante la historia están, casi en el mismo saco, Gerardo Diego, Rosales, Panero y en cierto modo y durante un periodo de tiempo muy breve un poeta que tiene un año menos que yo, Valverde. El término de generación no explica ahí nada. Hay que esperar que pase un tiempo para que comience a darse en España cierta normalidad, muy incompleta todavía, muy poco normal. Es cuando aparece, en los 50, un grupo de poetas y afines: en edad y, pienso yo, también afines en una expresión de ciertas actitudes, en la expresión de ciertas preocupaciones. Supongo que irán saliendo algunos datos que pueden dar coherencia a esta generación. Yo podría nombrar varios. Esta mañana se ha hablado aquí, con motivo de la intervención de Juan García Hortelano, de una poesía de la experiencia con la consecuente evaluación ética de esa experiencia que el poema recoge o en la que el poema investiga. Esto puede servir como plataforma común. Con esta inicial plataforma puede quedar la cosa ahí. A medida que la palabra vaya recorriendo este camino pueden ir surgiendo cosas.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Se ha hablado de la poesía española y no se ha hablado de la influencia que tiene la poesía extranjera en la poesía, no digo de nuestra generación solo, sino en generaciones incluso anteriores. No se ha hablado de la influencia de la poesía inglesa, por ejemplo, de la poesía francesa, etc., que marca decisivamente a muchos, a nosotros mismos. Sería interesante calibrar la influencia de las lecturas, no sólo de las vivencias personales, vitales, que son fundamentales. El autor tiene también sus lecturas. Hablaba esta mañana Hortelano de la técnica literaria, de la manera de escribir, la cual se modifica mucho a través de las lecturas. No me refiero ya a la influencia de Baudelaire, sino de otros autores como Eliot o Browning. Eso hay que subrayarlo más para entender un poco el sentido generacional de nuestra promoción.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Yo quería hacer alguna matización, en realidad para mi caso personal y que sirve también para otros. Voy acordándome de aquella época cuando tuve que cambiar de universidad, de Barcelona a Madrid. Dejé en Barcelona a tres amigos: Alfonso Costafreda, que ha muerto, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Y éramos amigos porque éramos tremendos lectores.

Granada, diciembre 1985:
coloquio sobre poesía
en los Encuentros
sobre los 50.



Teníamos en común el prestarnos y cambiarnos libros. En general, yo no noté un vacío porque tuve la fortuna, cuando llegue a Madrid, primero en una pensión y luego en un colegio de sudamericanos, de ir encontrándome a gente que enseguida fueron mis amigos en Madrid. Estoy pensando en Pepe Caballero, que lo recuerda muy bien, estoy pensando en Valente, en Ángel, en tanta gente. No noté el cambio de universidad porque el tema que agrupaba a la gente, sobre todo a los hombres, cuando no es hablar de fútbol o mujeres, acostumbra a ser cosa muy concreta, el ajedrez, por ejemplo, o bien la literatura. Y a nosotros nos apasionaba la literatura, esa es la verdad. Muchos tuvimos la suerte de encontrar en casa bibliotecas importantes. Claro, se habían truncado en el 39, pero tenían ya cosas notables, literatura extranjera y literatura nacional, e incluso, en mi caso concreto, también libros de la generación del 27. La suerte del cambio a Madrid fue que a través de amigos sudamericanos nos empezaron a llegar libros, pero no de autores sudamericanos, sino de autores españoles a los que nosotros no teníamos acceso. Por ejemplo, recuerdo muy bien que, aparte de leer muy temprano a Neruda y a Vallejo, siguiendo con las lecturas de los poetas ingleses, italianos, franceses, sobre todo estos tres, que a los pocos meses de salir la 3.ª edición de *Cántico*, Valente y yo la teníamos ya y teníamos la obra de Cernuda a los pocos meses de publicarse. En este sentido fuimos unos privilegiados, unos privilegiados en medio de un mundo completamente gris del cual, todavía estoy hablando como lectores, no nos gustaba lo que se estaba haciendo. Pensábamos que se había perdido una línea, una tradición en la literatura y que esa que nos presentaban como poesía, como literatura en la posguerra, era una cosa que salvo contadísimas excepciones no tenía ni valor ni interés alguno. Todos nos propusimos escribir y lo hacíamos sin aprender nada, yo no recuerdo que nadie de mis amigos me haya leído a mí cosas, sino que escribíamos y rompíamos mucho, muchísimo. Yo me enteraba de que Claudio había publicado un libro cuando ya estaba publicado y no antes, y lo mismo con Ángel. O sea, leíamos a otros, pero no nos leíamos a nosotros. Como una especie de pudor extraño. También hay otra característica notable y es que todos fuimos bastante escritores tardíos. Pero no porque la vocación fuera tardía sino porque lo tardío era la publicación, no por motivos de censura y estas cosas que se cuentan, sino porque la primera censura nos la hacíamos nosotros mismos. Con verdadero gusto puedo decir aquí que los primeros libros de todos mis amigos eran unos libros espléndidos, de escritores completamente hechos, absolutamente identificables, que no tenían en común nada más que el afán de elevar el tono medio de esa cosa que se llama literatura. No sé que tal nos hemos salido de esto, pero queríamos hacerlo. No se trataba de crear un grupito de bombos mutuos, eso no existió en nuestro caso. No recuerdo haber hecho la crítica, ni que nadie de mis amigos haya hecho una crítica elogiosa de mí. No lo hemos practicado, ni nos unió ninguna revista, ni tuvimos un maestro, digase, como ahora se estila, un Octavio Paz o un santón de turno. No tuvimos nada de esto, más que un rigor de hacer las cosas bien, incluso mejor que las de algunos que nos habían precedido, gente importante como era Blas de Otero o Celaya, que tenían, pienso yo, más influencia de la generación del 98 que de la del 27. Esto es una cosa que un día me gustaría poder escribir. Ellos enlazaban el tema de España y la preocupación por España de una manera mucho más cercana a una óptica de la generación llamada del 98 que a la del 27. Es muy curioso que en nuestros libros la palabra España salga muy pocas veces, nos daba como cierto rubor. En mi caso concreto, no sale ni una sola vez. Me parecía que era tocar algo que no se debía. Alguien nos ha llamado escritores militantes, otros, compañeros de viaje. Pero no en literatura, en literatura no. Cada uno con su opinión personal, arriesgando como otro ciudadano cualquiera de a pie, tomaba sus actitudes frente a la tiranía, pero no escribiendo. Solamente escribir y escribir bien era una bofetada a esa gente, y esto es lo que quisimos hacer, nada más.

FRANCISCO BRINES: Por seguir un orden quizás...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: ¡Qué seguir un orden!

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Yo quería simplemente prolongar un poco la intervención de José Agustín Goytisolo y además celebrar que la línea temática de la mesa esté afianzándose por un camino que me parece mucho más positivo y eficaz que el de ayer, que, prácticamente, en vez de novela, se habló de la repoblación forestal. Me parece muy bien lo que ha dicho José Agustín. Además, voy a recalcar algo que él ha pasado un poco por encima, que es nuestra, estoy hablando de los primeros años cincuenta, una etapa ya vieja, nuestra relación con los poetas hispanoamericanos de nuestra edad que vivían en Madrid en aquellos años. Me estoy refiriendo a Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Mejías Sánchez, Jorge Gaitán Durán, Carlos Martín Arribas, Eduardo Cote, etc., que son poetas que tenían nuestra edad y que convivieron sobre todo con José Agustín Goytisolo, con Pepe Valente, con Costafreda y conmigo. Este intercambio de influjos mutuos, de experiencias privadas, enriqueció de algún modo nuestra formación inicial, porque en aquellos años estábamos aprendiendo, estábamos ejercitándonos en ser poetas. Este intercambio, esta convivencia con los poetas hispanoamericanos que entonces vivían en aquel famoso Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, José Agustín se acuerda muy bien, realmente sirvió para que ellos aportaran a nuestra conducta como escritores una tradición que en cierto modo era común, pero que habíamos olvidado un poco. Todas las influencias de las que hablaba Claudio antes, influencias extranjeras, nos vinieron también por ellos. No sólo conocimos, empezamos a conocer a un Neruda, un Vallejo o un Borges, sino también a poetas de la literatura anglosajona. A este punto de partida se ha aludido alguna vez muy de pasada, pero no se ha hecho hincapié en que sirvió de algún modo para enriquecernos y procurar fundamentar una historia literaria común. Sólo quería hacer esta anotación, por ahora.

FRANCISCO BRINES: Siguiendo el hilo argumental que estamos teniendo quisiera añadir alguna precisión o puntualizar alguna de las cosas. Habría que distinguir entre grupo y generación. Sé que es tema vidrioso. En el grupo hay voluntad además de afinidades y la generación es fatalidad. En el caso nuestro aparece de alguna manera la generación unida al grupo en unos cuantos de ellos, principalmente en los poetas de Barcelona; luego cuando llegan algunos de ellos a Madrid toman contacto con otros que de la generación son quizás los que tienen una edad mayor. Este grupo se relacionaba, como acaba de decir Pepe Caballero, con otros poetas de su edad. Y lo que da un poco el sello del grupo es la colección Colliure, a mi manera de ver. No solamente los agrupa la publicación de distintos libros dentro de la colección *Colliure*, a mi manera de ver. No solamente los agrupa la publicación de distintos libros dentro de la colección, sino que además presenta de ellos la obra más precisamente cívica, quitando quizás *Salmos al viento*, que aparece en otra colección anterior y que, creo que es el primer libro en esta tendencia de los publicados. Ahora bien, esta tendencia de poesía crítica, de poesía cívica —que es muy distinta de la poesía social que se hizo en la generación anterior, pues es una poesía de autocrítica en cuanto pertenecientes a una clase determinada— viene impuesta por las circunstancias, pero no por lo que quizás generacionalmente, al margen de las circunstancias históricas, estaba requiriendo el momento. Casi todos ellos salen, se dan a conocer con un libro primero que nada

tiene que ver con la poesía que harán a continuación. Es Pepe Caballero el primero que aparece de todos con el libro *Las Adivinaciones*, en el que hay un intento de experimentación del lenguaje. *El don de la ebriedad* de Claudio, del año siguiente o de dos después, es un libro que, en aquel momento sobre todo, estaba dentro de los cánones irracionistas. Asimismo, José Agustín publica el libro intimista *El retorno*; Valente, bueno, ya con unos ciertos poemas que tenían otra intención, pero también alejado de aquello; *Metropolitano* de Barral, etc. La poesía esta que unifica el grupo, la que se publica en Colliure, es una poesía de toma de posición, de testimonio que se hace frente al momento histórico, pero que cuando eso desaparece surge la voz que tenía que surgir, de un modo quizás sellado por esta etapa, de un modo quizás más comunicativo con respecto al lector. Estas cosas se pueden ir completando a medida que los demás digan lo que piensan y además con el público, que se establezca el diálogo sobre estos u otros temas.

CARLOS SAHAGÚN: Yo, nada, acaso referirme a no sólo, como dato fundamental del grupo, a la poesía de la experiencia, sino a la importancia de la concepción que tienen en general todos los del grupo del poema como medio de conocimiento de la realidad. En eso difieren, en cierto modo, de la poesía que se estaba escribiendo entonces por parte de la generación inmediatamente anterior, donde el concepto de la poesía como comunicación era el fundamental. Aquí es vista la poesía como medio de conocimiento de la realidad y como una indagación en el lenguaje. Estos dos aspectos son importantes. Diferencian, en cierto modo, y matizan la problemática generacional con respecto a la poesía que entonces estaban escribiendo algunos, como ha dicho Ángel González, casi de la misma edad, como José M.ª Valverde o los inmediatamente anteriores. Pero, en definitiva, esa preocupación por el lenguaje no es exclusiva nuestra, claro está, porque eso es característico de todo gran poeta. La preocupación por el lenguaje la había en Blas de Otero, y mucha, desde luego. Lo que sí es característico aquí es más la actitud del grupo, generalmente de todos los del grupo de los 50, esa actitud ante la poesía como profundización en la realidad.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Quería tocar otro tema que me parece fundamental. Aparte de lo que ha dicho Carlos Sahagún, que es exacto, la preocupación por el estilo, por la técnica, por la pericia, digámoslo así, al escribir, me interesa mucho subrayar, y os lo pregunto a vosotros, una cuestión fundamental, que es la cuestión moral, es decir, la moralidad en el arte. Es la pregunta que yo hago, si nuestra promoción tenía, aparte de cuestiones políticas, sociales, de situación, etc., tenía una preocupación moral en la salvación humana, en el ser humano. Eso os lo pregunto yo a vosotros, yo no lo sé...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Mira, yo te voy a contestar, en literatura no conozco...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: ... me parece fundamental como un rasgo generacional importantísimo.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: En literatura no conozco más moral que escribir bien, escribir mal es inmoral, que es lo que suele hacerse. En un coloquio, no sé donde fue, en Oviedo creo, no sé, estaba yo hablando y decía que la poesía no se hacía con buenos sentimientos, entonces una muchacha levantó la mano y dijo «pero cómo puede usted decir eso que ha escrito cosas que...», pero no lo escribí con buenos sentimientos, lo escribí bien, bueno, no sé...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Yo no estoy hablando de buenos sentimientos...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: ... espérate, por favor, entonces yo le dije que si conocía, y naturalmente sabía que lo conocía, las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, «qué maravilla, qué belleza, ahí sí que hay buenos sentimientos», y ¿qué diría usted si le contara que se acaba de descubrir que Jorge Manrique asesinó a su padre para poder escribir este poema?, «sería monstruoso...»

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Me estás dando la razón perfectamente.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: ... sería una justificación del parricidio, porque si él necesitaba matar a su padre para escribir este poema, pues estaba muy bien muerto el padre. Y en cuanto...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: ... un momento, José Agustín, yo, cuando hablo de moralidad, no estoy hablando de una moralidad...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: ... parricida...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: ... yo no estoy hablando de una moralidad situada en una creencia concreta, en una religión, sino que se trata de la moralidad radical del ser humano. Si uno es un gran asesino, que sea un gran asesino...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Pues eso, y si escribe, que escriba bien...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Eso.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Yo no creo que haya divorcio entre las dos actitudes.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Yo no estoy hablando de la moralidad de si esto es bueno o esto es malo, sino simplemente de la moralidad del ser.

ÁNGEL GONZÁLEZ: De un tipo de poesía que significa una investigación, un conocimiento de la experiencia humana y del mundo real, siempre se desprende, pero como una emanación natural, una actitud ética. Por ejemplo, tu libro *Salmos al viento* es un libro que está lleno, aunque tú no lo hayas pretendido nunca, de lecciones morales. No es lo que tú pretendías. Escribiste un excelente libro de poemas con un trasfondo, con una evidente intención crítica, de la que se desprenden, pues, actitudes morales ante la sociedad, ante el hombre, ante la vida. Y eso, yo creo, es una característica de una poesía como la que nosotros hemos hecho, si es que la hemos hecho como lo estamos diciendo.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Sí, pero no era el motivo.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Claro que no era el motivo, no.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Pero acuérdate del título del libro de Jaime Gil de Biedma, *Moralidades*. En ese sentido, la moralidad o la ética, en su sentido más general, como factor desencadenante de unas actitudes frente a ciertas circunstancias históricas...

FERNANDO QUIÑONES: Autocrítica más bien, que hay mucha en los libros de Jaime...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: ¿Autocrítica?

CLAUDIO RODRÍGUEZ: No se trata de hablar de...

FERNANDO QUIÑONES: Autojuicio, no se puede decir...

FRANCISCO BRINES: La moral en el arte no es nunca una moral programática, eso es absurdo. Creo que sí, que la generación es una generación en general con afloramientos éticos, unos colectivos y otros individuales. Por ejemplo, en el tema erótico. Cuando se ha abordado el tema erótico en la generación, unos des-

Pasa a pág. 134

Los textos de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente que reproducimos a continuación exponen puestos de vista que, aún en su diversidad, representan lo esencial de la poética del grupo de los 50.

Claudio Rodríguez

Unas notas sobre poesía

I

Quisiera avisar al lector, antes de que comience a leer estos apuntes, de dos obvios peligros. Uno: el que acecha al desviar la atención hacia otras zonas extranjeras al territorio de los poemas que siguen, lo que influye en el encuentro con ellos. El otro: que mire que el poeta no puede registrar, en la declaración de su trabajo, su experiencia poética, sino, a lo sumo, una serie de abstracciones, de juicios y prejuicios más o menos cercanos a ella.

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer. No es éste el lugar a propósito para indagar la naturaleza de tal participación ni las características genuinas de ese conocimiento. Una característica esencial de esto último consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra. Por eso el poeta no pisa terreno firme hasta que no termina su poema. Y una simple palabra —cuánto más una imagen— rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan, al tiempo, aquel proceso. El cual, por consiguiente, no es lógico. La autenticidad y la falsedad de la poesía sólo se pueden reconocer, en último término, por medio de sus resultados afectivos. De aquí su temporalidad. Un poema, por tanto, no es tan sólo la expresión de una experiencia concreta, sino que es la aparición de dicha experiencia, creándose en contacto con la experiencia total del poeta.

En un poema, el lenguaje no es la cobertura más o menos *fermosa*, el vehículo más o menos *directo o de rodeo* para expresar ciertas ideas, emociones, etcétera, existentes de antemano. Del mismo modo que el poema representa el proceso mismo de la experiencia de que es objeto, el lenguaje poético no se puede extraer de la participación que realiza. Las palabras funcionan en el poema, no sólo con su natural capacidad de decir o significar, sino, además, en un grado fundamental, en el sentido de su actividad en el conjunto de los versos. Por eso son insustituibles. Por esta razón, también, el área de significación de las palabras en los poemas auténticos es enorme, y su núcleo de relaciones de inmensa y sorprendente variedad y feracidad. Las tendencias expresivas de cada autor muestran la estructura de aquella participación de la que antes hablaba. Dicha estructura, naturalmente, depende de aquellos dos focos: la oferta del propio vivir y la demanda de las cosas, o viceversa —perdón por esta terminolo-

gía financiera—. La presión, los niveles que alcancen los dos en los poemas, contribuyen de modo decisivo a la formación de los diversos estilos.

La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad. No como espejo o faro, como moraleja o propaganda. Sino como fundamental elemento integrador de la persona completa. La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe.

Por tanto, es esencialmente popular. Si por motivos de ciertas texturas biográficas y sociales, esa versión poética del vivir humano (por ejemplo, en Villon, Rimbaud, Cernuda, o en fray Luis de León, Wordsworth, Antonio Machado) es útil o malsana, ya es harina de otro costal (aunque, desde luego, harina muy importante). En el caso de esos creadores, lo decisivo es la dimensión de totalidad, de profunda coherencia que hallamos en sus obras. A esta radical coherencia es a lo que llamamos verdad poética, la cual, a su vez, trae lo que ahora llamamos unidad del poema o poema completo. No recuerdo en este momento quién afirmaba que un fragmento de Safo lo leía como más *completo* (si no fuera porque la palabra es una de las más ridículas, escribiría *congruo*) que un poema de Southey: así es, ciertamente. Lo mismo nos parece más completo un texto fragmentario de tantos romances y canciones tradicionales que una fábula de Iriarte o un poema de Núñez de Arce; o un poema aparentemente destalado de César Vallejo que la mayoría de los poemas aparentemente disciplinados que hoy se publican con semejantes aspiraciones.

II

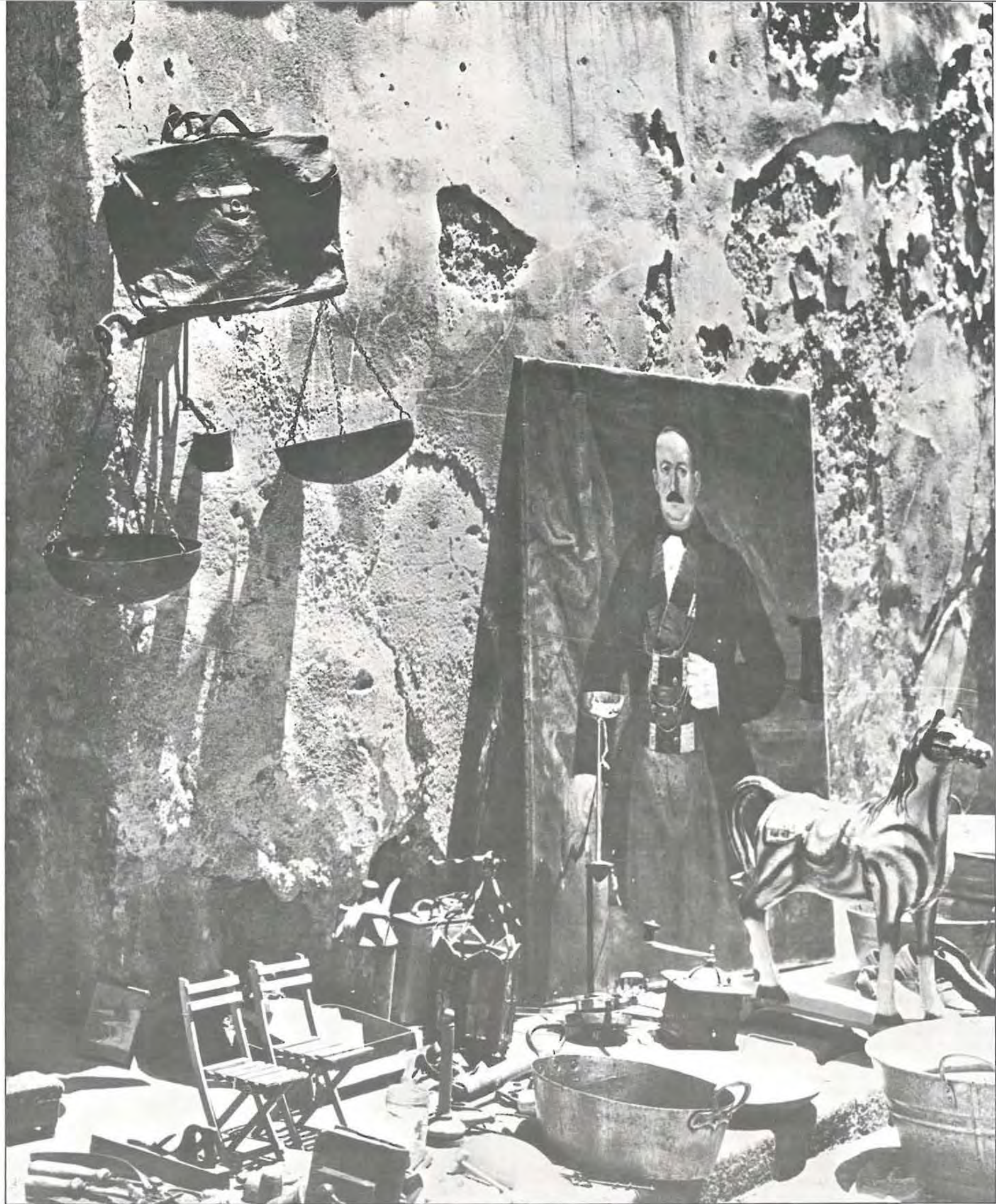
Basta de teoría en píldoras. ¿Qué se le ocurre a uno acerca de nuestra poesía actual? Antes de anotar varias generalizaciones, sería primordial preguntarse por el lugar que ocupa la poesía en la España de hoy, cuál es su función en una sociedad particularmente excepcional como la nuestra. Nuevos objetos, nuevas ideas, nuevas creencias, llevan consigo nuevos estilos. ¿Podemos hablar hoy de un nuevo estilo en nuestra poesía? Sería normal, necesario, teóricamente, que la función actual de la poesía en España adquiriera un nuevo calibre. ¿Lo ha adquirido? Este calibre, por decirlo así, habría de enfrentarse con la dramática paradoja



Eduardo Galdó

De izquierda a derecha,
Claudio Rodríguez,
José Agustín Goytisolo
y Ángel González.

Pasa a pág. 133



«TOMO CONTACTO INMEDIATAMENTE CON CARLOS BARRAL, CON JAIME GIL DE BIEDMA, CON FERRATER, CON JOSÉ AGUSTÍN. TODO ESTO VA A INFLUIR MUCHO EN MI FORMACIÓN. Y AUNQUE JOSÉ AGUSTÍN DIGA QUE NO NOS LEÍAMOS LOS POEMAS, NO NOS LOS LEÍAMOS HASTA QUE DECIDIMOS ABORDAR LA POESÍA COMO ALGO QUE IBA A SER PUBLICADO. ENTONCES SÍ. SE CONSTITUÍA UNA ESPECIE DE TALLER LITERARIO ESPONTÁNEO, PARA MI EXTRAORDINARIAMENTE VALIOSO. APRENDÍ A MIRAR MIS POEMAS CON UNA MIRADA CRÍTICA NUEVA QUE ANTES NO TENÍA, PORQUE ERA UNA CRÍTICA Y UNA LECTURA, POR UNA PARTE, MUY GENEROSA, MUY ENTUSIASTA Y, POR OTRA, MUY SINCERA, UNA LECTURA DE AMIGOS QUE VERDADERAMENTE PRODUCÍA LUZ SOBRE LA OBRA PROPIA». (ÁNGEL GONZÁLEZ).

de ser el hombre (no escribo *pueblo* porque me parece insosteniblemente abstracto) el tema y la finalidad de la mayoría de los poemas, y no ser el lector de ellos. Se siente el vértigo, la ineficacia y la vergüenza del que habla sin auditorio o imaginándose un auditorio fantasma. El que las culpas sean o no ajenas a la poesía no apaga ese hecho.

Sin mucho rigor, se pueden apreciar algunas tendencias centrales en nuestra poesía a partir de los años cuarenta. No quiere esto decir que dichas tendencias no existieran antes, sino que, desde esos años, cobran un aspecto preponderante, de mayor exclusividad. La progresiva eliminación de todo lo que sonara a esteticismo, a abstracción, el desdén hacia lo irracional, han conducido, en primer lugar, a la consideración de la poesía como un medio de descubrimiento, de exploración principalmente racional. Esta actitud, general en la literatura europea, ha dado nacimiento, entre nosotros, a un tipo de poesía en que la descripción y el análisis, la reflexión y la exposición y, en el peor y más frecuente de los casos, el comentario y la ilustración de ciertas ideas, desembocan en dos cauces mayores: poesía como testimonio —más concretamente, poemas de reportaje— y poesía como crítica —poemas mal bautizados como *sociales*—.

Salvo en la obra de algunos auténticos poetas, la poesía como noticia, es decir, la estricta interpretación objetivista de la obra artística, puede compararse con la del *arte por el arte*. Funciona en otra dirección, pero se asienta, en el fondo, en los mismos postulados y fines decadentes. Se trata de una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia, irrealista.

En compañía con ella, es más importante la actitud *social*; hablando en plata: una formulación, la mayoría de las veces a partir de determinados presupuestos políticos, casi siempre ajenos a la experiencia del autor, del poema. George Lukács habla de «una mera actitud social o política hacia la literatura, que juzga pasado y presente de acuerdo con superficiales *slogans* del día, sin considerar el real contenido artístico de la obra en cuestión». A esta postura me refiero.

Esta poesía, limitada de antemano, exceptuando la escrita por verdaderos

poetas, ha creado un clima de confusión y, en sus ejemplos más recientes, de trivialidad y de retórica. La retórica de lo social incide, sobre todo, en una preceptiva temática. Ya desde los años cuarenta, por razones apuntadas, se había reducido el dominio del lenguaje poético, utilizándolo tan sólo como simple medio de transporte. (Fijémonos, además, en que se movía en dependencia de aquella actitud descriptiva y de análisis, actitud que ya en sí misma está muy cercana de la constitución de la prosa). A ese lenguaje fósil, lejano del vigor imaginativo, radicalmente intercambiable, se une lo que pudiéramos llamar *obsesión del tema*. Se cree que un tema *justo o positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. ¿No son estas razones suficientes, entre otras, para explicar el hecho evidente de la general atonía, de la falta de estilo profundo, en la mayor parte de nuestra poesía actual?

En medio de tal situación, no obstante, han surgido nuevos poetas auténticos, por fortuna de distintas tendencias. Y a pesar de que lo anterior pueda parecer, a primera vista, una crítica negativa, creo sinceramente que esa visión de la poesía ha cumplido una influencia beneficiosa: ha mostrado escandalosamente los defectos que entraña un acercamiento superficial a los problemas sociales, humanos (no es lo mismo cantar la rosa que cantar la dialéctica de las clases sociales) y, por otra parte, ha afirmado la vital dependencia en que la poesía ha de estar de dichas realidades.

III

¿Qué decir acerca de los poemas que siguen, de mi propia poesía? Creo que esos versos pueden hablar —o callar— por mí. Mi único intento, en realidad, es que mi poesía sea natural (no directa, o realista, o simbólica, etc.), de acuerdo con lo que puedo hacer y con lo que estoy viviendo. ¿Para qué hablar de cómo un poema es amo y es servidumbre, a la vez, de uno? Sigo creyendo, como el primer día, en esta ebriedad, en esta aventura, en este peligro que es fracaso y triunfo. Creo que este misterio, esta claridad, es un bien y es un don. Lo único verdadero que un poeta puede decir de sus poemas es que *quien lo probó lo sabe*.

Cladio Rodríguez



Algarra/Garrido



José Agustín Goytisolo y Ángel González.

Carlos Barral

Poesía no es comunicación

La poesía es alquimia; és a dir: experimentació immediata i desordenada de la vida sobre el paper...
Jopse Palau-Fabre

La lírica española de postguerra ha venido destilando un cuerpo de características y de convicciones ge-

nerales que constituyen ya un territorio de inteligencia entre la mayor parte de los poetas de dos generaciones, el lector y la crítica contemporánea. Y resulta extraordinaria la unanimidad de reacción que en ese territorio se manifiesta entre poetas distantes en propósito y en procedimiento ante las cuestiones que la congruencia entre nuestro

Pasa a pág. 135

de una ortodoxia, otros desde la heterodoxia, se ha hecho desde el individuo que somos. Otra diferencia con respecto, en conjunto, con la generación anterior. El protagonista poemático identificado con el sujeto que lo escribe está más presente, entonces aparece una poesía de amor no idealizado como hacían los garcilasistas o una poesía de amor conyugal como hicieran los de la generación del 36, sino una poesía del erotismo desde dentro. Este mismo tocar el tema erótico de la manera que se toca, es decir, liberado desde el individuo, está estableciendo una posición épica que casi siempre era contra la manera de verlo la sociedad. En fin, en unos más evidente y en otros menos. Sin intención de hacer una moral programática en ningún momento, pero desde el individuo se hacía de grupo y, por lo tanto, estaba actuando de esta manera...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Sí, sí, la moral contra la moral, digamos...

FRANCISCO BRINES: Eso es. Sí, el mismo hecho de presentar un tema que en sí mismo tiene connotaciones morales desde una posición amoral, ya no inmoral, que también pudiera ser, amoral, está en contra de la moral establecida en este sentido.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Bueno, pues una vez supuesto que somos inmorales, Ángel puede hablar un poco más concretamente, quizás centrar un poco el tema en cómo nació y por qué circunstancias históricas y por qué motivos personales, o de relaciones, nació el grupo. Eso sí me parece que conviene aclararlo, porque está bastante claro.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Puesto que está tan claro, será necesario hablar un rato de todo esto para crear un poco de confusión que conduzca finalmente a la luz. Todos hemos coincidido en algunos puntos centrales y muy definidores de lo que puede ser la generación por caminos muy distintos. Por ejemplo, Claudio, tú, Pepe y José Agustín habéis tenido ese contacto con los poetas latinoamericanos que vivían en España en los años 50. Yo tuve menos contacto, no quiero decir que fuera inexistente, porque yo conocía a algunos de esos poetas y además los lei, se publicaron aquí. Eso en mi opera más débilmente que en otros. En cambio yo, a diferencia de, por ejemplo, Claudio y Paco, llego muy tempranamente a Barcelona, antes de publicar ningún libro, y ahí conozco a un grupo de jóvenes como yo que resultaron extraordinariamente enriquecedores y que me abrieron una serie de posibilidades que, tal vez, yo en mi soledad no hubiera podido encontrar. Tomo contacto inmediatamente con Carlos Barral, con Jaime Gil de Biedma, con Ferrater, con José Agustín. Todo esto va a influir mucho en mi formación. Y aunque José Agustín diga que no nos leíamos los poemas, no nos los leíamos hasta que decidimos abordar la poesía como algo que iba a ser publicado. Entonces sí. Se constituía una especie de taller literario espontáneo, para mi extraordinariamente valioso. Aprendí a mirar mis poemas con una mirada crítica nueva que antes no tenía, porque era una crítica y una lectura, por una parte, muy generosa, muy entusiasta y, por otra, muy sincera, una lectura de amigos que verdaderamente producía luz sobre la obra propia. Para mí ese fue un camino muy útil. El problema de las influencias que trataba Claudio, y que también puede ser muy importante para ver qué puntos en común tienen una serie de poetas en un momento dado, también es muy diferente, aunque todo va a coincidir en lo mismo, por ejemplo, la poesía extranjera. España siempre ha gravitado con una tendencia descarada hacia la poesía francesa, pero por supuesto que la poesía inglesa no deja de influir ya en poetas como Unamuno y en la generación del 27, por ejemplo, Cernuda, que también recibe, por otra parte, una influencia rara en España, menos frecuente, una influencia de la poesía romántica alemana, que luego tendrá, curiosamente, Carlos Barral. Jaime Gil de Biedma va a tener el mismo tipo de influencia que Cernuda, una gran preferencia por la poesía inglesa, incluso iluminada por una lectura muy atenta y muy admirativa de Cernuda. En mí, en cambio, la poesía en lengua extranjera influye menos, porque yo no soy en absoluto poliglota, y aunque puedo leer en lengua extranjera, lo que no puedo hacer es, por ejemplo, con el inglés, es sonorizarla debidamente, y si no se sonoriza la lectura de un poema se pierde un setenta por ciento de lo que es un poema. La poesía no es una serie de nociones que las palabras nos evocan, sino que la poesía está en gran parte hecha por estos pequeñísimos y aparentemente mínimos detalles como es la sonorización de las palabras, el ritmo de ellas. Siempre he leído muy defectuosamente la poesía inglesa, en ediciones bilingües para comodidad mía. He leído la poesía francesa bastante mejor, porque, al fin y al cabo, en el bachillerato estudié siete cursos de francés, pero no ha sido una influencia decisiva. A mí me viene más la influencia a través de Juan Ramón Jiménez y de la generación del 27. Creo que esta línea de Juan Ramón Jiménez-generación del 27 se oye todavía en nuestros versos. Hay una componente rítmica que yo casi calificaría sin miedo de generacional. Una poesía apoyada en endecasílabos, saliéndose casi, hacia la prosa aparentemente, del rigor del endecasílabo, que viene de Juan Ramón Jiménez y traspasa toda la generación del 27 y reaparece y recae en nosotros.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Tomo lo que acabas de decir porque en dos o tres coloquios o paneles, como los llaman ahora, ha salido la cuestión ésta y hace años que mis amigos se han cansado de oírme decir. Muchos están de acuerdo conmigo y otros no, pero yo siempre consideré que el gran poeta español de este siglo fue esa persona, que debió ser inaguantable, insufrible y terrorífica para los demás, que era Juan Ramón Jiménez. Él tomó toda la tradición modernista, postparnasiana, postsimbolista y compañía y la giró como un calcetín. Cuando se lee la *Segunda antología poética*, publicada en 1920, y se recuerdan algunos de los poemas que hay ahí, es incomprensible casi no ver que sin aquello no podía haber salido la generación del 27, es prácticamente imposible. Hay un buenísimo poeta, que también notó lo que había pasado con Juan Ramón Jiménez y es muy visible en su obra, es el caso de Antonio Machado. Antonio Machado, después de 1920, escribe de otra manera que había escrito antes, él era un poeta modernista, como lo fue su hermano Manuel, extraordinario poeta, por otra parte, y continuó siendo modernista hasta su muerte. La influencia de Juan Ramón Jiménez está todavía por explicar. Los que han dicho que no la tenían son los que la tenían más de todos.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: No estoy de acuerdo contigo en absoluto. Yo estaba planteando el sentido moral del arte. Para Antonio Machado lo importante era el hombre, el ser humano por encima de cualquier estética, lo importante era el ser hombre, lo importante eran, por tanto, las actitudes morales del ser, y no Juan Ramón Jiménez, no me digáis, por favor. No tengo nada en contra suya, en absoluto, yo admiro mucho a Juan Ramón Jiménez como escritor y no como hombre, y lo siento.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Voy a tratar de conciliar, también aquí, extremos. Yo he sido un poeta muy tocado por Juan Ramón Jiménez, teóricamente a des-tiempo, yo pienso que muy a tiempo, y, en cambio, a medida que fui ganando años, he ido alterando, lo mismo le pasó a la generación del 27, modificando mis

primeras posiciones admirativas, que las sigo manteniendo, hacia Juan Ramón, y la figura de Machado, que entonces se me presentaba, cuando era joven, como muy borrosa, muy gris, casi polvorienta, ha ido ganando hondura, intensidad y misterio. Lo que pasa es que Juan Ramón Jiménez tenía algo que Machado no tiene: novedad en la expresión. Juan Ramón, sobre todo a partir de la publicación del libro *Diario del poeta y el mar*, encuentra un lenguaje nuevo, una dicción nueva. En cambio Machado es un poeta crepuscular, epigonal, del cual no puede salir ninguna influencia, nada más que puede salir una cosa que no es desdeñable, gran poesía, una gran poesía que en su tiempo no estaba de moda, que pasó casi desapercibida entre los poetas del 27 y todos después, cuando alteraron ellos también sus postulados estéticos, reconocieron que habían sido muy injustos. Hay textos muy luminosos respecto a esto en Salinas, todavía marcado por Juan Ramón en su expresión. Salinas casi entona un canto de arrepentimiento por la injusticia. Lo mismo Cernuda, tan afecto, tan deslumbrado en un primer momento por Juan Ramón, cuando pasa el tiempo dice hemos cometido una injusticia, aquí había un gran poeta que otro gran poeta nos tapó y no nos dejó ver. Juan Ramón, gran poeta, sin duda, a quien yo debo más que a Antonio Machado, como escritor, no como lector, ofrece a los entonces jovencísimos y brillantísimos poetas del 27 un lenguaje y eso Antonio Machado no podía hacerlo.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Habría que ser ecléctico en este sentido y establecer unas fronteras. Para muchos de nosotros, Juan Ramón fue un paradigma estético y Machado un paradigma humano. Creo recordar que cuando nos reunimos en Colliure para celebrar el 20 aniversario de la muerte de Machado en el exilio, entonces estábamos celebrando, más que nada, aquel ejemplo preclaro de español honesto y de intachable conducta civil, de hombre integro que había luchado por la república y que murió a poco de salir de España. El ejemplo de Machado, sobre todo para nosotros, fue de hombre y de conducta humana. Sin embargo, el ascendiente de Juan Ramón Jiménez fue para muchos el de un ejemplo literario. Yo empecé a escribir bajo la sombra de Juan Ramón y todavía siguen pareciéndome muchos de sus poemas absolutamente modernos y ejemplares. Me parece que esta diferencia entre el Juan Ramón poeta y el Machado hombre fue bastante clara como ascendiente literario y social en nosotros.

FRANCISCO BRINES: Coincidiendo con José Agustín en creer o en estimar, por lo menos, que Juan Ramón Jiménez es un gran poeta del siglo XX junto con Cernuda. El desarrollo de la obra, desde los primeros poemas hasta los últimos, es de mucho más alto vuelo literario. Otra cosa es que el poeta nos pueda servir más que otros. Sin embargo, debo puntualizar una cosa. De Juan Ramón se ha hablado muy poco. Yo he hablado en esta vida mucho de Juan Ramón, pero a mí alrededor oía hablar muy poco de Juan Ramón y mucho de Antonio Machado. E incluso recuerdo que en la Universidad de Valencia, cuando murió Juan Ramón, salió una revista, se suponía que de homenaje a Juan Ramón, y que era una diatriba contra Juan Ramón desde la primera página a la última. A veces hay paradojas: yo, que mi formación, mi educación literaria y mi sensibilidad ha sido educada por Juan Ramón, quedé muy sorprendido cuando al publicar mi primer libro la crítica, en general, señalaba una cercanía o una afinidad con Antonio Machado. Naturalmente el Machado que entonces era celebrado era el segundo Machado, el de *Campos de Castilla*, poeta que tiene admirables poemas, pero que a mí nunca me interesó profundamente, es decir, sí admiración, no como modelo literario. A mí el Machado que me interesaba en aquellos momentos era el primer Machado, que de modernista tiene muy poco. En esto no estoy de acuerdo con José Agustín. Hay unos poemas modernistas, pero es un gran poeta simbolista, junto con Juan Ramón, el gran poeta simbolista. Y también me interesó en un momento dado el último Machado, el Machado, digamos, metafísico, en tres o cuatro poemas de lo mejor que se ha escrito, no en el siglo XX, sino en la historia de la poesía española. La generación es evidente que tiene por maestros a los dos, a Machado, a Juan Ramón, y a toda la generación del 27. La conocíamos muy bien. Elegimos al escribir. Podíamos estimar mucho a Guillén, pero Guillén, por ejemplo, siendo un grandísimo poeta, influyó poco en la obra escrita. Si tuviéramos que buscar un maestro, ahora coincidimos todos en esto de Juan Ramón, pero el maestro nuestro en la escritura fue Cernuda. Por eso es ahora un poco jocoso el que poetas que han venido después hayan creído, supongo que muy honestamente, que estaban descubriendo la generación del 27. Una vez dije que eso era como descubrir una playa salvaje en el litoral entre Torremolinos y Marbella. La generación tuvo muy claro esto. Es más, creo que fuimos un poco injustos con poetas que van de la generación del 27 a nosotros. Después hemos cambiado y hemos empezado a estimar, unos más pronto, otros más tarde, a unos cuantos poetas de la llamada generación del 36 y de la inmediata posguerra que es, para mí, la misma generación.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Pues a mí se me ocurre... primero Cernuda no es un maestro total de la generación nuestra, sino de ciertos autores. En segundo lugar no se ha tocado un tema que es muy importante también, que es la tradición oral, la tradición de la canción infantil, la tradición de los refranes, de la palabra hablada, no escrita. Hay una transformación, naturalmente, a través de la técnica de esta tradición oral popular. Parece que me estoy contradiciendo con lo que he dicho de las lecturas de los poetas ingleses, franceses, etc., pero, que quede claro, la tradición española en poesía, un sector de nuestra poesía es la tradición oral.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: En muy pequeña medida. Me parece que esto está muy claro, más que en nadie, en Blas de Otero y seguramente en Claudio Rodríguez. Pero esta tradición, en mi caso y en el de otros varios compañeros de la generación, está completamente diluida o desplazada por otra. En mi poesía están los barrocos andaluces, desde Góngora a Soto de Rojas y Carrillo de Sotomayor o cualquier otro barroco de la época. Lo cual no quiere decir que esté directamente vinculada a esta tradición, pero sí que la he aprovechado, sobre todo para reelaborar una sensibilización del lenguaje, un nuevo sentido sensual de la palabra usada dentro del Barroco, no como complicación sintáctica o como adorno superfluo, sino como método indagatorio de la realidad. En este sentido, me parece que, no sólo en mi caso, también en el de otros varios compañeros de grupo, está bastante patente esta tradición clásica española que no tiene nada que ver con la tradición oral. Yo soy, por otra parte, muy aficionado a las canciones populares y, sin embargo, en mi poesía no aparecen de ninguna forma.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: ¡No tenemos conexión con la generación!

FRANCISCO BRINES: No, lo que pasa es que tú te separas un poco más. El caso de Cernuda es evidente. En ti no se ve una presencia muy clara él. Pero, en general, en la generación sí es cierto lo que he dicho. Cualquier lector lo ve. No en tu caso, pero sí en los demás. Del mismo modo que la canción popular o el encuentro con el habla popular y la sublimación de ello o la transformación en tu propio lenguaje se da más en ti que en los demás miembros de la generación.

FERNANDO QUIÑONES: Creo que es un poco peligroso polarizar demasiado el tema de las influencias. Aunque es verdad que nos reconocemos más en al-

tiempo y su poesía plantea. Ocurre como si, desde sus niveles distintos, los poetas conviniesen en una calificación común de la empresa lírica, circunscribiendo el ámbito dentro del cual debe producirse la poesía española de hoy.

Eran demasiado aéreas sin duda las raíces del renacimiento de la poesía en la vida literaria española, cuando la generación de poetas que la nutría fue arrancada de ella por el accidente histórico de la guerra civil. Las voces secundarias o no maduras que la sustituían precipitaron en su forzosa convergencia la polarización y el crítico empobrecimiento de aquel breve apogeo que tan solo hoy mantienen sus miembros diseminados, y que se abre como posibilidad a la generación más joven.

Las poéticas singulares de cada una de las grandes figuras de la anteguerra se desarrollaban independientemente a lo largo de la obra de cada cual y se tendían en el sentido del tiempo como una escala de caminos emprendidos que abrazaba desde el rigorismo intelectual y emotivo de Jorge Guillén al eminentemente formal, artístico, de Rafael Alberti, comprendiendo el surrealismo trascendente de Vicente Aleixandre, ese otro matizado rigor de Salinas, el neorromanticismo de Cernuda, el esteticismo de Lorca, el creacionismo de Gerardo Diego y posturas más eventuales entonces como la de Dámaso Alonso. Los movimientos literarios constituían como zonas atravesadas por todas ellas, que se incorporaban de manera distinta a cada una y definitivamente a la flexión poética de la lengua —el surrealismo de los años 1929 a 1933, por ejemplo. Mas al reorganizarse el mundo de las letras después de la convulsión de 1936, el lector de poesía se asomaría a un panorama substancialmente distinto. Un período de afectado formalismo —garcilasista— prolongaría un modo de poesía artificialmente disociada en forma y fondo que no tardaría en imponerse como poesía de puro contenido: poesía exclusivamente temática. Poco a poco se iría acusando una insorteable monotonía que de libro a libro se contagia, vendrían los amaneramientos, y, humillada la función poética, se multiplicaría indefinidamente el número público de los poetas grises y menores.

Porque, sea este u otro el esquema del proceso que nos ha traído hasta aquí, resulta evidente en nuestros días no sólo que el renacimiento de la lírica ha perdido vigor en los nombres más estrictamente vigentes, sino que las circunstancias nuevas lo han detenido en una zona sin relieve que el lector habita con cierto aburrimiento. Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta) han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven.

La ambición social —preocupación por el destinatario poético—, con el consiguiente confinamiento de la poesía oscura, el abandono de toda preocupación estructural —substitución de la unidad crítica poema por la unidad crítica libro—, la poesía anecdótica y el coloquialismo, son a mi parecer los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas

teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa.

Comunicación es un término probablemente arrancado al léxico familiar de uno de los más altos poetas españoles contemporáneos, que ha ganado ya un equivoco sentido en la discusión literaria, y ha adquirido recientemente contorno científico en el brillante estudio de Carlos Bousoño sobre *Teoría de la expresión poética*, de donde precisamente lo recojo en estas líneas.

Pero Bousoño define la poesía como comunicación en el curso de una investigación del fenómeno lírico a través del procedimiento, y yo sólo me referiré a la más estricta formulación que de este concepto hace sobre la marcha de su libro, generalizando a mis expensas. Quede, pues, el cuerpo de su teoría, como lo está su poesía misma, al margen de cuanto digo.

Bousoño, para quien poesía es un grado superior de la expresividad lingüística, designa con el nombre de acto lírico «a la transmisión puramente verbal» de una «compleja realidad animica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis» (a la que se «añade secundariamente una cierta dosis de placer») (1). El modo de comunicación poética se distingue del genéricamente lingüístico y deviene capaz de transmitir la unicidad psíquica por la aplicación de un *procedimiento* mediante el cual, el poema obtenido resultará un vehículo de transmisión, en «forma de fluencia», dice Bousoño, de un contenido psíquico al lector.

Queda claro, pues, que la comunicación supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico (Bousoño distingue dos etapas en el acto lírico, una de conocimiento y sintetización de ese contenido y otra de expresión en forma poética), que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba.

Pero todo esto es el núcleo de un credo poético anterior al simbolismo. En una estética consecuente debieran defenderse la pintura anecdótica y la música descriptiva. Porque aun cuando se admitan contenidos puramente sensoriales, con los que calificar a la poesía menos temática (la que no dejaría de ser una especie aberrativa dentro de esta concepción), tengamos en cuenta que vendrían condicionados por su cualidad de tales contenidos conocidos antes del poema, y que no podrían ser fruto simultáneo del mismo mecanismo poemático.

La teoría de poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior.

Pasa a pág. 137



Eduardo Galdo

José Manuel Caballero
Bonald



Francesc Català Roca

«LO DE LAS INFLUENCIAS: AL FIN Y AL CABO, SON LA FORMACIÓN QUE TENEMOS, NO SON SOLAMENTE NECESARIAS, SINO INEVITABLES. LO BUENO ES SABER ELEGIRLAS, YA QUE SOMOS HIJOS DE TODOS, DE ALGUNOS MÁS QUE DE OTROS. TENER POR LO MENOS LA LUCIDEZ SUFICIENTE PARA SABER ELEGIR, QUE SEAMOS NOSOTROS LOS QUE ELIJAMOS, NO QUE NOS ELIJAN LOS POETAS A NOSOTROS. Y EN ESTE SENTIDO CREO QUE LA ELECCIÓN FUE MUY ACERTADA. YO NO ESTOY NADA ARREPENTIDO DE AQUELLA ELECCIÓN». (FRANCISCO BRINES).

Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra —exterior en este caso a la poesía— de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del surrealismo.

La poesía lírica no consiste en la versión según un procedimiento lingüístico superior de la intuición previa de un estado psíquico que será identificado y revivido por el lector, por la sola virtud de ese uso idiomático que constituye el poema, sino más bien en el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear. El resultado concreto, el poema, es el fruto, autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita. El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico. La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema. Exis-

te una esterilidad de lectura del mismo modo que una esterilidad creadora.

A mi juicio no se puede hablar de comunicación distinta de la estética. La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni, si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado*.

Y todo esto atañe a la doctrina, a la idea misma de la poesía como comunicación y a cuanto ello supone: mensaje como vocación y destinatario poético el mensaje, mas en esa situación real de nuestra actual poesía a la que nos referíamos al principio de este artículo, todavía un tipo de mensaje viene a especificar esta limitada y discutible idea de lo lírico. Se pretende que la poesía sea una comunicación de estados afectivos, íntimos, religiosos o de convivencia social que, por darse en poetas con mensaje, adquieren proporciones trascendentales. De este modo tiende la poesía tristemente a convertirse en temática, afectiva y directa, se cierra el horizonte al desarrollo y a la vigencia de poéticas más complicadas y se fomentan vocaciones de poetas que en otras ocasiones no asomarían a la luz por el mero hecho de que se sancionen como tales la viveza emotiva de su *mensaje* y le especifica *comunicabilidad* de su verbo.

Pero tal vez es éste un período que termine en la nueva generación literaria española■

(1) Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*. Cap. 1. pág. 22.

Jaime Gil de Biedma

Sobre "Función de la poesía y función de la crítica", de T.S. Eliot

Una cuestión interesante asoma, entre otras muchas, a las páginas de este libro: la de las relaciones entre comunicación y poesía. La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo, su extraordinaria fortuna en nuestro país a fecha más reciente; en los tres últimos lustros, gracias al magisterio poético de Vicente Aleixandre y a la obra teórica de Carlos Bousoño, la identidad poesía-comunicación ha tomado carta de naturaleza entre nosotros.

En *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot, al referirse por primera vez a la comunicación, hace un inciso certero: «un término que quizá plantea una cuestión». Es cierto. Todos, a nuestro modo, sabemos lo que es comunicación —como todos sabemos lo que es poesía, por lo menos hasta que nos creamos la necesidad, y la dificultad, de definirla—, pero lo que cada cual entiende por co-

municación, al referirse a ella cuando de poesía habla, no siempre es lo mismo. Creo que un examen de esa diversidad, de algunas de las posibles diversidades, merece la pena de emprenderse; y no es mal lugar para hacerlo este prólogo a un libro y a un autor que jamás ha mostrado simpatía por las generalizaciones.

Habría que hacer una salvedad inicial: a menudo, quien afirma que la poesía es comunicación sólo pretende afirmar que la poesía, en lo que a él respecta, cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de Vicente Aleixandre: la poesía es, para él, comunicación. Aleixandre habla como poeta y como lector, y lo que enuncia es un hecho de su experiencia, no una proposición teórica.

Pasa a pág. 139

Carlos Sahagún
y Claudio Rodríguez

Eduardo Galdo



Eduardo Galdo

Francisco Brines, José
Agustín Goytisolo
y Ángel González.

gunos poetas, somos todos, de algún modo, hijos de cien padres. Toda lectura que nos importó en su día, de alguna manera, se ha quedado. Aunque ahora, por ejemplo, yo sepa concretamente que esa serie de librillos míos que se llaman las *Crónicas* se deban directamente a un señor americano, el padre directo y el abuelo, Archibald Mc Leish, murió hace un par de años. Me encontré con un poema muy hermoso de este hombre, *Conquistador*, que es la transcripción casi literal, pero muy bien colocada en poesía, como haría luego Ernesto Cardenal con *El estrecho dudoso*, de la *Crónica de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Yo me quedé absolutamente prendado de aquello porque estaba saturado de una poesía egocéntrica, que es la que hacía, en la que sólo los propios sentimientos y los propios pensamientos tenían lugar. Me estaba empezando a resultar un callejón sin salida y me encontré con aquello, que era como depositar la poesía en otras voces, en otros momentos de la historia. Sí, puedo hablar de Mc Leish como de un definitivo padre o abuelo de las *Crónicas*, pero ahí están también muchos otros, es decir, hay muchas lecturas filtradas desde la poesía oral, en algún momento, a que aludió Claudio hasta procedencias españolas y extranjeras. Habría que mirar con lupa en cada poema para verle los glóbulos rojos, digamos, y los genes, de dónde viene eso. Cada cual somos fruto de cuanto hemos leído, aunque no lo percibimos o nos demos cuenta. Está bien que notemos que unos nos han influido más que otros, pero no olvidemos en ningún momento que somos el producto de toda la poesía pasada que nos importa.

LUIS GARCÍA MONTERO: Hemos asistido a una brillantísima introducción al coloquio. Por tanto, es buen momento para abrir el turno de palabras.

—Podrían hablar un poco más de Cernuda, porque han hablado de Juan Ramón y Machado, pero de Cernuda sólo han dicho dos cosas.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Creo que ha quedado muy claramente destacada la influencia de Cernuda en la mayoría de los poetas de esta generación. Para hablar más de Cernuda habría que dedicarle la conferencia a él, cosa que no me parece que sea el objeto de esta mesa, ¿no?

FRANCISCO BRINES: Quizás pudiera precisar brevemente una cosa. El encuentro de la generación es bastante decisivo. Se encuentra a una persona que ha hecho unas cosas que se intentan hacer de otra manera, pero similar. El problema con Cernuda era que no se encontraban libros suyos. El grupo andaluz *Cántico* tiene también una influencia, antes que nosotros, de Cernuda, pero del primer Cernuda, el de la primera edición de *La realidad y el deseo*, que es la que ellos conocen en aquel momento. El que a nosotros nos interesa es el posterior, el que viene a partir sobre todo de *Las nubes*. Antes he hablado de la colección Colliure, sin tener su importancia, para el sello al grupo; habría que hablar también del número homenaje que hizo *La caña gris* a Cernuda en un momento determinado, en el que colaboran algunos de la generación: Jaime Gil, Pepe Valente, Castellet, Goytisolo, yo mismo. En fin, era un modo de señalar a un poeta que especialmente nos interesaba. Lo de las influencias: al fin y al cabo, son la formación que tenemos, no son solamente necesarias, sino inevitables. Lo bueno es saber elegir las, ya que somos hijos de todos, de algunos más que de otros. Tener por lo menos la lucidez suficiente para saber elegir, que seamos nosotros los que elijamos, no que nos elijan los poetas a nosotros. Y en este sentido creo que la elección fue muy acertada. Yo no estoy nada arrepentido de aquella elección.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Abundando en lo que dices, la mejor manera que tiene un escritor de que no se le note clarísimamente la influencia de otros, o sea, de llegar a tener voz propia, es leer muchísimo, tener cien o mil padres y luego procurar, buscar tu manera de expresar, que alguien te pueda reconocer, que lea un poema y que diga este poema es de Ángel González. Cosa muy importante y bastante sospechosa para los que no les ocurre es que de casi todos los que estamos aquí hay muchos que recuerdan poemas enteros o, si no son poemas enteros, algunos versos. Cuando esto no ocurre, cuando se sabe que Fulanito de tal ha escrito doce libros y se le cita y le dan bombo y platillo, resulta muy mala señal para ese autor no recordarle algún verso. Yo desafiaría a todo el mundo a que me dijera cuatro versos de Octavio Paz, por ejemplo. No hay nadie que recuerde cuatro versos de Octavio Paz y es una pésima señal para su supervivencia literaria.

FRANCISCO BRINES: Yo no sé hasta qué punto. A un poeta que haga poesía de metro libre es muy difícil recordarlo. Se recuerda más una poesía que tiene rima, bueno, eso creo. No creo que la influencia se mida sólo en recordar. Yo tengo tan mala memoria que no recuerdo los poemas de nadie y creo poder valorar los poemas. Cien y mil padres tiene la generación del 27. Si hubiera que buscar, como en nosotros, un poeta, y yo me he atrevido, con razón o sin ella, a dar el nombre de Cernuda, en el caso del 27, evidentemente es el de Juan Ramón Jiménez. Un Juan Ramón muy distinto, en Lorca y Alberti es el primer Juan Ramón y el segundo en Salinas o Guillén. Yo he hecho la prueba, ante unos alumnos, de coger del primer Juan Ramón unos versos alejandrinos, buscando que las rimas fueran semejantes, rimas asonantes, y otros del primer libro de Lorca, mezclar las estrofas, unas con otras, y preguntar a los alumnos, en este caso eran ingleses, que distinguieran qué estrofas eran de Lorca y cuáles de Juan Ramón Jiménez. Y no lo supieron hacer. Ahí hay influencia. Eso no tiene nada que ver para que la voz de Lorca sea inconfundible y no tenga nada que ver con la de Juan Ramón, una vez ha cristalizado. No hay poeta si no tiene voz propia. Es como un pintor si no nos da una visión personal. O sea, que las influencias tienen que estar asimiladas, como tú decías, pero de un modo total, ¿no?

—Yo quisiera insistir un poco en el tema este que ha traído a colación Claudio Rodríguez de la tradición oral. No sé hasta qué punto se puede negar tan fuertemente. Pienso, por ejemplo, en Los pasos del cazador de José Agustín Goytisolo. Por otra parte, me parece que habría que insistir en la voluntad que, creo, comparten todos ustedes y algunos miembros más del grupo, en aproximarse al lenguaje coloquial, al lenguaje que aparentemente, digo aparentemente, es un lenguaje de tono conversacional. Recuerdo cuando Jaime Gil de Biedma en su diario dice soñar con un poema que sólo exista en la voz de quien lo dice. De muchos de sus poemas, si no se dicen, como antes señalaba Ángel González, se pierde efectivamente un setenta por ciento o a veces quizás más. Quizás también está ahí el secreto de que sean poemas memorables. En otras promociones anteriores esta inclinación hacia el tono aparentemente coloquial, exceptuando a Cernuda, creo que no se da. Y además, quisiera pedirle a José Agustín Goytisolo que luego nos hable de Alfonso Costafreda, que quizás sea la gran presencia y la gran ausencia de este grupo y hoy aquí tendría que aparecer de alguna forma.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Responderé yo de una manera rápida. Hay que tener un cuidado enorme en distinguir lenguaje coloquial, lenguaje popular como algo muy sencillo, como algo muy directo. El habla del pueblo, los conocimientos que tiene el pueblo, un carpintero, un fontanero, etc., es mucho más complejo, enormemente más complejo que lo que tendremos, digamos, los intelectuales. Así

pues, lenguaje popular no quiere decir lenguaje sencillo, en primer lugar. En segundo, el lenguaje coloquial depende de las clases sociales, ¿de acuerdo? Basta.

—En la mayoría de los poemas de su grupo el lenguaje, la tendencia del lenguaje coloquial no es precisamente el popular, en eso si estoy de acuerdo, es más el lenguaje de cierta burguesía cultivada.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Claro, te lo estoy diciendo.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Y, sobre todo, hay que tener en cuenta lo que pasa en los manuales con el romancero y la poesía popular. En realidad, se llama poesía popular cuando se desconoce su autor. La creación colectiva no existe, detrás de cada poema llamado de poesía popular hay un autor que se perdió y los demás repiten. No es cierto que la *Iliada* se hiciera a través de sucesivos cantores, había una persona detrás de todo esto; detrás de cada poema popular precioso, si lo es, existe un poeta, no diez personas haciendo este poema. Por lo tanto, la poesía popular es ya, a partir de ahí, culta. No hay que confundir que la gente la haga popular con que su nacimiento sea colectivo, porque no existe la creación colectiva en literatura.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Yo creo además que la poesía popular, vista desde el punto de su evolución, tiene en un momento dado de ésta una clara raigambre culta. Estoy hablando de la poesía popular importante. Pepe Valente acaba de publicar un libro que se llama *La piedra y el centro*, este título viene de una soleá que dice como sigue: «fui piedra y perdí mi centro / y llegué rodando al mar / y después de tanto tiempo / mi centro vine a encontrar». Eso, naturalmente, es culto, porque la propia mecánica metafórica es culta y, sin embargo, es poesía popular que se canta normalmente como una soleá desde hace un siglo.

FERNANDO QUIÑONES: En el flamenco si que se dan esos siete u ocho poetas, pero sucesivos. Hemos escuchado una versión de una letra de soleá, yo tengo de la misma otra que cambia sustancialmente: «y me tiraron al mar», a la piedra, por una acción exterior. Algunas veces, las letras se van modificando sobre un mismo esquema hasta cambiar de sentido. Van como las piedras de los ríos, siendo movidas por el río y por lo que van llegando, hasta que el punto de partida queda muy lejos. Ahí si se puede hablar, un poco, de creación colectiva a la larga.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Tampoco es colectiva, es sucesiva.

FERNANDO QUIÑONES: Sí, sucesiva, pero también colectiva porque la retoman...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Quiero pasar a lo de Alfonso Costafreda. No es verdad que no esté presente aquí, porque todos los que le conocimos..., no sé, yo estuve en Cervera el año pasado, en Tàrraga, su ciudad natal, a donde fue mucha gente, todos menos su familia, al homenaje que se le hizo. De toda la gente, de esos amigos que éramos en Barcelona, he de decir que el más brillante con mucho, el más espectacular y el que empezó a ser primero un gran poeta fue Alfonso Costafreda. Y lo fue siempre. Se cometieron con él muchas injusticias, unas conocidas y otras no. Su vida fue un poco catastrófica, en el sentido de que él lo era. Todo ese esplendor que tenía era un esplendor catastrófico, pero era, es un gran poeta. Y ahora voy a hacer alarde de lo que antes he dicho que era mi buenisima memoria, para recordar un poema de Alfonso Costafreda que es una auténtica maravilla. Se llama *Mi padre ha muerto*, y dice: «Mi padre ha muerto. / Se repite su ausencia cada día / en el hogar vacío. / Yo te pregunto, padre, ¿has hallado la paz que merecias / o vas errante, y sufres bajo el cielo / del invierno más grande el total desamor? / Yo te pregunto, padre, si son algo / los muertos, o si la muerte es sólo / una inmensa palabra que comprende / todo lo que no existe». Gracias por los aplausos porque Alfonso se los merecía.

Quería volver a un tema ya tocado. Han confundido dos términos: por una parte, poesía popular, que creo que nadie tiene nada contra ella, y, por otra, sobre lo que quería preguntarles, el tono coloquial, conversacional, esta apertura hacia la prosa que, como dijo el señor Brines, enlaza también con la influencia de Cernuda y salta a otro tan antiguo como Campoamor. El tono conversacional, coloquial, que, a mi juicio, es un operar común en todos los poetas aquí presentes, es la desmitificación del poema, del hecho poético, no solamente del personaje poético, sino del hecho mismo de escribir. Me extraña mucho el que se haya dado aquí un acuerdo en poner a Juan Ramón Jiménez como maestro, mientras que Juan Ramón Jiménez, sobre todo como renovador del lenguaje, no tiene absolutamente nada con algunos poetas que yo conozco de los 50, Biedma, por ejemplo.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Permíteme que haga unas precisiones. Todo esto es siempre muy relativo. Visto desde hoy puede no notarse tanto el enorme salto que hay entre la expresión de Juan Ramón Jiménez, que abandona toda la retórica, todos los adornos modernistas, para en el *Diario del poeta y el mar* hacer una poesía absolutamente próxima a la prosa, engañosamente próxima a la prosa. Hoy no lo vemos así, tal vez porque en este terreno se ha ido más lejos que Juan Ramón, pero en realidad él da ya un primer paso en esta dirección fundamental, muy importante, al limarle al poema sus perfiles más visibles. Está en efecto desmitificando, tarea que usted señalaba. Por otra parte, hay un momento, eso se repite cíclicamente y es muy evidente en la época de Bécquer y de Campoamor, hay un momento en que los poetas se esfuerzan por sacar el lenguaje poético de la jerga poética, en donde la palabra poética se convierte casi en una jerga para especialistas y siempre hay alguien consciente... Campoamor, tan mediocre poeta, fue, sin embargo, un lúcido crítico, Campoamor vio muy claro que era necesario empezar a escribir como se habla. Él no tuvo el genio suficiente para hacerlo en sus poemas, pero tal vez ayudó, como señalaba Cernuda, a Bécquer a acercar la poesía a un lenguaje más transparente, un lenguaje mucho más próximo al de la gente. En el periodo de posguerra, los poetas garcilasistas, formalistas, estaban también utilizando una especie de jerga para especialistas, muy vacía de significación, muy vacía de cosas auténticas. Entonces, se va a hacer un esfuerzo por usar el lenguaje de todos, el lenguaje coloquial como material de construcción del poema. En este aspecto, un poeta muchas veces muy maltratado, mal entendido, como Celaya, es importante, no Celaya, Juan de Leceta. Libros como *Tranquilamente hablando*, título muy significativo, *Tranquilamente hablando*, son ya un esfuerzo consciente por utilizar artísticamente el lenguaje de todos. En su *Itinerario poético*, en donde Celaya pasa con mucha lucidez revista a todo lo que hizo, hace mucho hincapié en este deliberado intento de sacar la poesía de un reducto cada vez menor, debido, en parte, a ese lenguaje-jerga, ese lenguaje amanerado, a ese lenguaje que no tenía ya nada que ver con la realidad de la lengua que hablaba el hombre de aquella época. Nosotros hemos seguido casi todos por esta línea. En un momento determinado, todos. El mismo Caballero Bonald, que busca más un lujo expresivo, nunca en su caso amanerado, nunca producto de una petrificación de unos términos poéticos, Caballero Bonald, en un determinado momento, se acerca, utiliza, se apoya en el lenguaje coloquial, en el lenguaje de todos, para escribir su poesía. De manera que

La noción más extendida y más simple de lo que se entiende por comunicación está claramente expresa en la definición que del arte da Tolstoi: «evocar un sentimiento que uno ha experimentado, y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento». Vemos que Tolstoi distingue en el proceso tres frases: experiencia de un sentimiento, evocación, transmisión. Ahora bien, ¿qué especie de sentimiento, o dicho de modo más general, qué especie de emoción es ésta? ¿Cómo la experimenta el sujeto? ¿Y qué transmite: la emoción que experimentó o la emoción que experimenta al evocarla? Parece que Tolstoi estuviera pensando en una emoción cualquiera de un hombre que, luego, resulta ser artista; uno inevitablemente se pregunta por qué necesitó comunicarla en forma de obra de arte, cuando miles de compañeras suyas se contentan con mediaciones más inmediatas, y quizás más eficaces, tales como el suspiro o la bofetada. Wordsworth, que fue uno de los primeros en adelantar la idea de que la poesía es comunicación, hilaba en ese punto bastante más delgado: «la poesía nace de la emoción revivida en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción emparentada con la que era antes objeto de contemplación, se produce de modo gradual y llega verdaderamente a existir en la mente». Acaso no hubieran estado de más unas cuantas precisiones acerca de esa nueva emoción que de modo gradual llega verdaderamente a existir en la mente, aunque sólo fuera para diferenciar el proceso ahí descrito de los mecanismos de autoinducción que todos, en nuestra infancia, alguna vez pusimos en marcha para llenarnos de lágrimas los ojos en el justo momento; pero hay algo que queda muy claro: que para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella.

Para quienes entienden la comunicación a la manera de Tolstoi, el poema se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor; lo que se produce no es propiamente comunicación sino transmisión. Es posible que así ocurra en ciertos casos, pero creo que más bien deben considerarse como excepciones a la fundamental autonomía del acto poético; porque ello supone, como dice Carlos Barral, «la preexistencia al poema de un contenido psíquico que pudiera ser explicado idiomáticamente, y que es transmitido al lector, por medio de una manipulación estética de la lengua, en el acto de la lectura. De tal modo que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieran, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba». En ese tipo de poesía, el poema referiría inmediatamente a un término que está más allá de él. Hoy, cuando *poesía* vale para casi todos como una abreviatura de *poesía lírica*, la referencia al autor, a la subjetividad del autor vista al modo romántico, es la más abrumadoramente frecuente. Desde esa perspectiva, el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en

particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema —tras un proceso de abstracción más o menos acabado— en tanto que contempladas, no en tanto que vividas. Curiosamente, el mismo reparo suscita la definición que de la poesía daba Carlos Bousoño en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética* y que, aunque bastante más profesoral y cauta, revela un parentesco indudable con la de Tolstoi: «transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Pero lo que un poema transmite —suponiendo que, en efecto, algo transmita— no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica. Por eso, por ser una representación, puede el poeta previamente conocerla como formando un todo, una síntesis. De otra parte, es más que dudoso que la lectura de un poema consista en revivir emociones idénticas a las experimentadas por su autor, no importa si en el curso de su vida ordinaria o en el trance estricto de la composición, otro extremoso extremo en que la primera edición de la *Teoría...* de Bousoño enfáticamente coincidía con Tolstoi; como observa T.S. Eliot, «lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta».

Hay otro modo de entender la comunicación mucho más modesto, menos simplemente literal, porque se funda en un explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador. El poema aparece en principio como la posibilidad de una cierta fluencia verbal, no definida todavía —unas pocas palabras irradianes, una atmósfera y un todo nada más que presentidos— pero ya poseedora de signo afectivo, y va cuajando a compás de la faena creadora: las vicisitudes de ésta le dan contorno y contenido. El proceso lo ha descrito Carlos Bousoño en su obra *La poesía de Vicente Aleixandre*. Aquí el poema no es un mero vehículo transmisor: acaso el autor opere a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones temáticas y conceptuales que se incorporarán a la obra en tanto que presupuestos, pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales; la comunicación es mediata: no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a los heterogéneos materiales que lo integran y que desprendidos de él carecerían de unidad de sentido. Ya se habrá adivinado que la forma extrema —y, en cierto modo, clásica— de este tipo de comunicación la encontramos en el surrealismo. La poesía surrealista es, efectivamente, comunicación, porque se limita a expresar estados anímicos en magma, que si bien poseen signo afectivo no han llegado aún a constituirse en representaciones objetivadas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas. Fuera del surrealismo, la comunicación del signo afectivo opera como uno de los factores constituyentes de esa experiencia bastante extraña y gratuita en que consiste la lectura de un poema; pero no es más que eso: un factor constante entre otros. Digamos, por ejemplo, que, al leer la *Oda a Juan de Grial*, la



Eduardo Galdo

Francisco Brines



Francesc Català Roca

«LA POESÍA POPULAR, VISTA DESDE EL PUNTO DE SU EVOLUCIÓN, TIENE EN UN MOMENTO DADO DE ÉSTA UNA CLARA RAIGAMBRE CULTA. ESTOY HABLANDO DE LA POESÍA POPULAR IMPORTANTE. PEPE VALENTE ACABA DE PUBLICAR UN LIBRO QUE SE LLAMA *LA PIEDRA Y EL CENTRO*, ESTE TÍTULO VIENE DE UNA SOLEÁ QUE DICE COMO SIGUE: “FUE PIEDRA Y PERDÍ MI CENTRO / Y LLEGUÉ RODANDO AL MAR / Y DESPUÉS DE TANTO TIEMPO / MI CENTRO VINE A ENCONTRAR”. ESO, NATURALMENTE, ES CULTO, PORQUE LA PROPIA MECÁNICA METAFÓRICA ES CULTA, Y SIN EMBARGO, ES POESÍA POPULAR QUE SE CANTA NORMALMENTE COMO UNA SOLEÁ DESDE HACE UN SIGLO». (JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD).

comunicación del signo afectivo es uno de los elementos formadores de nuestro entendimiento y de nuestro goce, pero no el único. Leer ese poema de Fray Luis de León, me parece a mí, resulta una experiencia más complicada y más rica que leer *L'Union libre* de André Breton, precisamente porque en éste la comunicación del signo afectivo es un elemento decisivo, y en aquél no.

Quedaría aún otro modo de entender la comunicación, quizá más retorcido pero genuino. Si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será en muchos casos el poema quien suscita la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles. Poesía es comunicación, porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. O quizá: poesía es conocimiento, según asegura otra ecuación bastante frecuente y cuyo preciso importe me parece igual de incalculable; al fin y al cabo, en el juego de reducir un término abstracto a otro término abstracto, no apostamos a otra ganancia que a la de las posibilidades metafóricas de entrambos, y las metáforas posibles son muchas.

Del otro lado del poema, en el acto de lectura, ocurre parecidamente: ciertas experiencias tácitas son polarizadas y el lector es puesto en comunicación con ellas, o sea, consigo mismo. Pero la emoción que el lector experimenta no se parece en nada a las experimentadas en el curso de su vida ordinaria, y si el poema es expresivo de una de ellas, lo que hace es despersonalizarla, porque le da forma objetiva. La emoción del arte es impersonal; y casi no es una emoción, porque ésta deja de existir como tal cuando está realizada, cuando de ella obtenemos una imagen clara y distinta.

Así pues, en los casos de transmisión, la comunicación pretende establecerse directamente, de hombre a

hombre, despojando al poema de toda entidad, y de toda autonomía al acto de composición y al acto de lectura; la comunicación del signo afectivo, en cambio, es mediata y harto difusa: se establece de poeta a lector, dos modos muy peculiares que los hombres adoptan en determinados momentos. Hay, por último, otra especie de comunicación en que autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un valor muy distinto del que tuvo para el poeta. Probablemente esa forma de comunicación, o de conocimiento es una poesía un elemento tan constante como la comunicación del signo afectivo entre poeta y lector; pero tampoco me parece definitorio, puesto que puede producirse mediante estímulos verbales de muy otra índole. No toda comunicación mediante meras palabras es poesía. Tiene que haber algo más. Y ese algo más no es otra cosa que la intención formal, raíz de todo poema: la voluntad, por parte del poeta, de *hacer* un poema —y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de *leer* un poema— es lo que finalmente constituye a éste en cuanto tal. Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia.

Bien, si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de que interese saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla. «La gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación», dice Eliot. Ganas de simplificar. Todas las artes son obra del hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas. La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista. La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras ■

Algarra/Garrido



Algarra/Garrido

José Angel Valente

Tendencia y estilo

Hoy, cuando tanto sobresalto podría causar aún la acusación de formalismo, me parece especialmente saludable pensar en el estilo. Porque no es el formalismo en sentido estricto el único rigor que el estilo puede padecer. Por vías distintas, el antiformalismo ha venido a parar en un formalismo de la peor especie: el de los temas o el de las

tendencias. Hasta nos hemos habituado —quizá de buena fe— a pensar que ciertos escritores valen por su tendencia, sin reparar en que tal modo de valorar puede ser nocivo no ya para un recto enjuiciamiento literario, sino para la tendencia en cuestión, lo que en

Pasa a pág. 143

si puede ser un rasgo generacional, compartido por todos en algún momento, más constante en algunos, menos constante, o compartido con otras actitudes respecto del lenguaje poético, en otros.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Escribir como la gente habla se dice pronto, pero la gente habla muy mal. Cuando se dice escribir como la gente habla, se quiere decir escribir como la gente habla cuando habla bien. Llegar a escribir de esta manera es muy difícil, muy difícil. Para que un poema tenga tono coloquial se necesita saber un poco el oficio. Por ejemplo, darse cuenta de que el endecasílabo, en una de sus cuatro acentuaciones, es un verso que da tono coloquial. Muy bien lo sabe Pepe Hierro en *Réquiem* y yo lo intenté en *Palabras para Julia*. En fin, está lleno de cuestiones. En cuanto a romper y acercarse al prosaísmo, romper el verso, esto es todavía más difícil, porque sólo se puede romper lo que se conoce. A mí mucha gente me hace pensar que estoy en, casi no sé donde, en otro país, cuando habla de quebrar la tradición y dinamitar el idioma, pero ¡sí ya lo están haciendo, de la manera que escriben ya lo hacen, no hace falta que se esfuerzen más! Habláis del pedestal, ninguno de nosotros se subió. Yo, a mis amigos no les vi nunca más que estudiantes, gente normal, nunca he visto a nadie que se dejara, que siquiera se dejara subir a un pedestal. Ahora parece que vuelve a estar de moda eso de los pedestales. Pero es muy peligroso, porque de los pedestales la gente normalmente se cae.

FRANCISCO BRINES: Hay que distinguir entre el verso prosaico y el verso coloquial. El verso coloquial está exigiendo el uso de unos procedimientos muy concretos y muy variados. Además, si solamente lenguaje coloquial fuera uno, no podía haber dos poetas con lenguaje coloquial, porque uno estaría imitando al otro o se estaría identificando. Y puede haber tanto lenguaje coloquial como poetas coloquiales buenos haya. Cada uno emplea sus procedimientos para llegar a dar esa impresión al lector, como vehículo, además, de un mundo propio suyo.

—No quiero que haya una confusión. Yo señalaba este rasgo como un mérito, como un logro. Yo admiro en los poetas de los 50 haber conseguido este lenguaje y no creerse que son menos cultos.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Cuidado con el lenguaje coloquial, que puede ser un lenguaje literaturizado, cuidado.

FRANCISCO BRINES: Pero si se recibe como lenguaje literaturizado es fallido como lenguaje coloquial.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: No, por Dios, muchas veces habla la gente como en los libros. Un lenguaje coloquial, por ejemplo, es el que utiliza Valle Inclán en los *Esperpentos*, sin duda. Padre y maestro mágico, un saludo que se oye por las tabernas y las calles de Madrid; padre y maestro mágico es el verso que todo el mundo conoce de Rubén Darío en homenaje a Verlaine. Este verso, que es absolutamente literario, se convierte en lenguaje popular. El lenguaje literario se puede convertir en lenguaje coloquial. Hay ahí una enorme complejidad. Estamos de acuerdo con lo que tú decías, José Agustín.

—A mí me gustaría que hicieran un análisis de Miguel Hernández.

LUIS GARCÍA MONTERO: Carlos Sahagún.

CARLOS SAHAGÚN: No, yo no tengo nada que decir.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Yo, no, porque no es un poeta de mi predilección.

FERNANDO QUIÑONES: A mí me parece un millonario de fulgores verbales, desde los textos primeros, *Corridos reales* y demás, que eran puramente decorativos, aunque, desde un punto de vista literario, hermosísimos, hasta su poesía, digámoslo así, de combate que me parece la mejor, incluso mejor que la de Rafael Alberti en cuanto a esta poesía de trinchera, y, sobre todo, en *El rayo que no cesa* y en otros textos menos sobados, menos asendereados, una especie de resplandor verbal, de riqueza incontrolable, aunque la palabra no sea la más exacta, que le confiere una importancia muy gorda, a mi entender. Yo también me acuerdo de muchas cosas tuyas, pero mañana es cuando la lectura.

—¿Cómo habéis resuelto el problema de la comercialización, que es la cara oculta de la literatura?

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Voy a hablar por lo que conozco de todos. Todos empezamos publicando porque nos daban un premio, éramos unos niños muy buenos y nos daban premios. Cuando ya se tenían dos o tres premios o cosas así, entonces te salía un editor. Al principio no se podía escoger mucho. A medida que uno se va haciendo viejecito, ya lo puedes escoger un poco más. Pero no conozco que ninguno de nosotros hiciera esa cosa, que a mí me da mucha vergüenza, de pagarse a sí mismo. Ninguno de nosotros se pagó una edición nunca.

FERNANDO QUIÑONES: Yo me lo juré desde que era chiquitito, no hacer eso.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Pero, sin embargo, sí que hay algunos que están pagados de sí mismos...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Sí, pero mal pagados.

FERNANDO QUIÑONES: Las ganancias de un poeta, como no sea que te den un premio, que eso siempre es una lotería, hasta los muy justos, los más honestos son una pura lotería, pues no hay tales, a no ser que seas un monstruo ya muy gordo, con ediciones internacionales y con una cosa de éstas.

—¿No hubo un canal para la generación, o cada uno se buscó como pudo su salida?

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Uno de los motivos no esenciales, pero que colaboró de una forma muy directa y muy clara a que la generación fuera tomando cuerpo y empezara a funcionar, fue el canal editorial. Ha sido recordada aquí varias veces la figura de Carlos Barral. Carlos Barral como editor, como poeta y compañero de generación o de promoción, realmente hizo una labor muy considerable para que el grupo de los 50 tuviera un canal editorial claro y que se fuera abriendo camino, como ha recordado Francisco Brines, con la colección Colliure, que también fue un lanzamiento, digamos, de conjunto, pensando a lo mejor que la unión hace la fuerza.

FRANCISCO BRINES: Y también el premio Adonais. De los que estamos aquí, todos hasta llegar a Pepe Caballero, nuestro primer libro salió en la colección Adonais, sí, ... creo que Fernando...

FERNANDO QUIÑONES: El segundo.

FRANCISCO BRINES: ... el segundo, ¿no? O sea, que la colección Adonais tuvo una gran importancia, tuvo grandes aciertos de elección. Era un premio importante, supo acertar, el jurado era muy bueno. En el principio estaban Vicente Aleixandre, Gerardo Diego... En fin, muy independiente. Fue señalando, no sola-

mente señalando, poniendo hitos en cuanto a la evolución de la poesía según la iban creando los jóvenes.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Que ya no es así, ¿no?

FRANCISCO BRINES: No, hace tiempo, mucho tiempo que no es así.

LUIS GARCÍA MONTERO: Yo debería protestar...

FRANCISCO BRINES: Con excepciones, perdón, con excepciones que justifican la regla.

—Quería preguntar a Claudio Rodríguez y a Francisco Brines la importancia que en su poesía tiene la mirada, bueno, hay un estudio que quizás les habrán mandado a los dos, La mirada. Es interesante que conozcamos su opinión sobre la mirada como canal de relación con el mundo, como el sentido más importante, sentido de los cinco sentidos.

FRANCISCO BRINES: Te refieres al libro de Dionisio Cañas, sí...

—Sí, pero no al libro, a la importancia de la mirada. Por ejemplo, en su poesía hay mucha sensualidad, muchas veces se canaliza a través de la mirada. También en Claudio Rodríguez, la retina herida...

FRANCISCO BRINES: En mí, es eso evidente. Además, recuerdo que, tras la publicación de mi segundo libro, salió una crítica de Lorenzo Gomis, en la que partiendo de esto precisamente, de la mirada, hacia el recorrido, seleccionando los verbos que yo usaba. Fue una cosa que me sorprendió. Efectivamente fue un itinerario de visión, de contemplación por medio de la mirada. Eso por un lado, visto por la crítica, porque la crítica, en fin, que son lectores, nos descubre a nosotros, que somos sólo lectores en un momento determinado, de nuestra propia poesía cosas que no hemos visto. En segundo lugar, desde el proceso creador, es cierto también esto en mi caso. Cuando hago un poema muchas veces se me presentan las imágenes visualmente. Es decir, yo soy un poeta, más que musical, visual, por lo tanto, plástico. Lo compruebo en la creación, en el proceso creador.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Voy yo a abundar un poco. Un momento, Paco, estoy de acuerdo contigo y perdón que me ponga cursi. Los ingleses dicen *the quality of contemplation*, la calidad de la contemplación. Ahora, la contemplación no es sólo un sentido del ojo, sino de imaginación, y de todo el cuerpo que está funcionando, de todos los sentidos. No tan sólo es contemplar, sino pensar. El pensamiento es contemplación, el pensamiento es plástico, decía el gran poeta alemán Rilke. No se trata sólo de mirar; al mismo tiempo que se contempla se vive, está el cuerpo entero y el pensamiento entero, no tan sólo una cuestión de un órgano visual, ¿está claro?

—Sí, está claro. Retomando esto que usted ha dicho de la contemplación, podíamos llegar a la cualidad visionaria que hay en Don de la ebriedad...

CLAUDIO RODRÍGUEZ: No, porque la contemplación puede ser imaginación, fantasía, sueño, etc., etc., y no se trata tan sólo de la contemplación, repito, física.

—¿Podría hablar de esto?

FRANCISCO BRINES: A ti te pregunta, de la cualidad visionaria.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Yo estoy hablando, simplemente, de que no se trata de un órgano físico tan sólo...

—¡Sí eso lo sabemos todos!

CLAUDIO RODRÍGUEZ: No es sólo mirar, sino simplemente la emoción del mirar, la sensación del mirar, el pensamiento, el recuerdo, el sueño, etc. Todo está funcionando.

—Pero con eso no me dice nada...

FRANCISCO BRINES: Creo que están coincidiendo los dos...

LUIS GARCÍA MONTERO: Sí, en este sentido, el problema de la mirada tiene mucho que ver con lo que antes Carlos Sahagún hablaba del conocimiento. Recuerdo, en su introducción a la antología de Francisco Ribes, que Carlos Sahagún hablaba de la necesidad de conocimiento y de la importancia de la mirada.

CARLOS SAHAGÚN: No, no me acuerdo. Paso, yo no recuerdo.

—Al señor Quiñones; antes habló de que él sufrió una especie de crisis poética, que se encontró en un callejón sin salida y luego fue cuando encontró a ese poeta y empezó a utilizar las voces históricas. Entonces, la pregunta se refiere al monólogo dramático, a la técnica del monólogo dramático. Y digo esto porque tiene dos partes; primero, porque eso obedece al objetivo también generacional de hacer un poema objetivo o, como se dijo esta mañana, de hablar del yo y no desde el yo; segundo, la relación que tiene esto con Cernuda ya que hay influencia. Esto va a usted y también quisiera que los otros poetas dieran su opinión.

FERNANDO QUIÑONES: Sí, bueno, la ruptura partió desde el momento este al que aludí, en que yo me sentía un poco como un gato lamiéndose por dentro todo el tiempo. Eso ya me acogotaba y me agobiaba y no había salida verbal para eso. No se convertía más que en una especie de barroco lamioso, es la palabra andaluza correcta. Entonces la lectura de Mc Leish y la aplicación de sus prácticas, por cierto entusiastas y no programáticas. Yo me lancé, primero, a traducir, traduje una gran parte del poema, que es muy largo, en Cuadernos Hispanoamericanos; luego, al poco tiempo, vinieron las *Crónicas de Mar y Tierra*, donde la ruptura con el medio de expresión que yo había manejado hasta entonces abarcaba tanto el sentido como la forma. Era una cosa mucho más allá, en cuanto a prosaísmo, que lo más prosaico, pongamos, de Cernuda, al que acabas de aludir. Y, sin embargo, procuré mantener una especie de música secreta, muy en sordina, porque no concibo que un poema pueda carecer enteramente de música. Hay una especie de... ahí, al margen del metro y de la rima, una especie de música en la que vemos la respiración del texto. Y, aparte de esto, iba a contar de una manera inmediata, atropellada, por supuesto conversacional, pero en plan rápido, aquello que me importaba contar y cuyos motivos de inspiración fueron mínimos: ver seis líneas en una revista asturiana, en el artículo de Chano Castañón sobre la vida en Gijón en el XVIII. De pronto, el atalayero de ballenas que se sube al monte San Lorenzo, allá arriba, y que avisa con una hoguera cuando ve una ballena, para que salgan a pescarla, a cazarla, que es la palabra más correcta. Entonces, estas seis líneas triviales, dichas sin ninguna intención de orden literario por el escritor, sino puramente histórico, ¡paf!, me encendieron de golpe las primeras de las *Crónicas*, un texto muy largo.

—El monólogo dramático, esa es la pregunta. Si alguna vez en su poesía ha recurrido a esta técnica.

FERNANDO QUIÑONES: El monólogo lo he hecho más bien en narrativa,

determinados casos tal vez sea más de lamentar. Nada hay que amenace más gravemente a un joven escritor que el tiránico formalismo de la tendencia. Sobre todo cuando ésta se presenta so capa de lucha generacional de lo nuevo contra lo viejo. El lado que en esa lucha corresponde al escritor es evidente. Pero no ha de confundirse en ningún caso lo nuevo con la moda. Esta última puede ser no sólo una ganga inevitable de lo nuevo, sino obstáculo que impida su real manifestación. El instinto de lo nuevo se da en el escritor original; el de la moda en el *snoob*. El instinto de este último, como su nombre indica, carece de nobleza. El *snoob* es un hambriento de originalidad; por eso le interesa estar en el punto de cristalización de la tendencia y en la línea de ésta que más satisfaga algo que, según recuerda Clarín, puede caracterizar a ese tipo de escritor: *el empeño de ser oposición*.

El fenómeno podría ilustrarse con muy distintos testimonios. Valga, por ejemplo, el siguiente texto, escrito hace tiempo por un espectador especialmente agudo de la escena europea, a propósito de la situación de la literatura alemana en el decenio de 1830.

«También la literatura alemana acusó el influjo de la efervescencia política que los acontecimientos de 1830 habían suscitado en toda Europa (...). Se hizo entonces recurso más o menos en boga, sobre todo entre los escritores de segunda fila, suplir la mediocridad de su producción con alusiones políticas, en la certeza de llamar así la atención. La poesía, la novela, la crítica, el drama; en una palabra, toda la producción literaria rebotaba de lo que se llamó la *tendencia*, es decir, de manifestaciones más o menos tímidas de un espíritu de oposición. Y para colmo de la confusión de ideas reinante en Alemania desde 1830, mezclábanse esos elementos de oposición política con reminiscencias universitarias de filosofía alemana mal asimilada y nociones fragmentarias de socialismo francés mal comprendido (...). Más tarde (esos escritores) se han arrepentido de sus pecados de juventud, pero no han mejorado su estilo».

He ahí un ejemplo, quizá suficientemente significativo para el observador contemporáneo de las letras peninsulares, de la cristalización general de una tendencia, que nos remite a fin de cuentas a nuestro pensamiento inicial: la consideración del estilo.

Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión. Por supuesto, no hablo del estilo como de un agregado formal o un elemento autónomo de la obra de arte: esa es la posición de base, más o menos extremada, de todo formalismo. El estilo no es más que la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido. El estilo, así considerado, puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un *a priori* estético y de un *a priori* ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca. El *a priori*

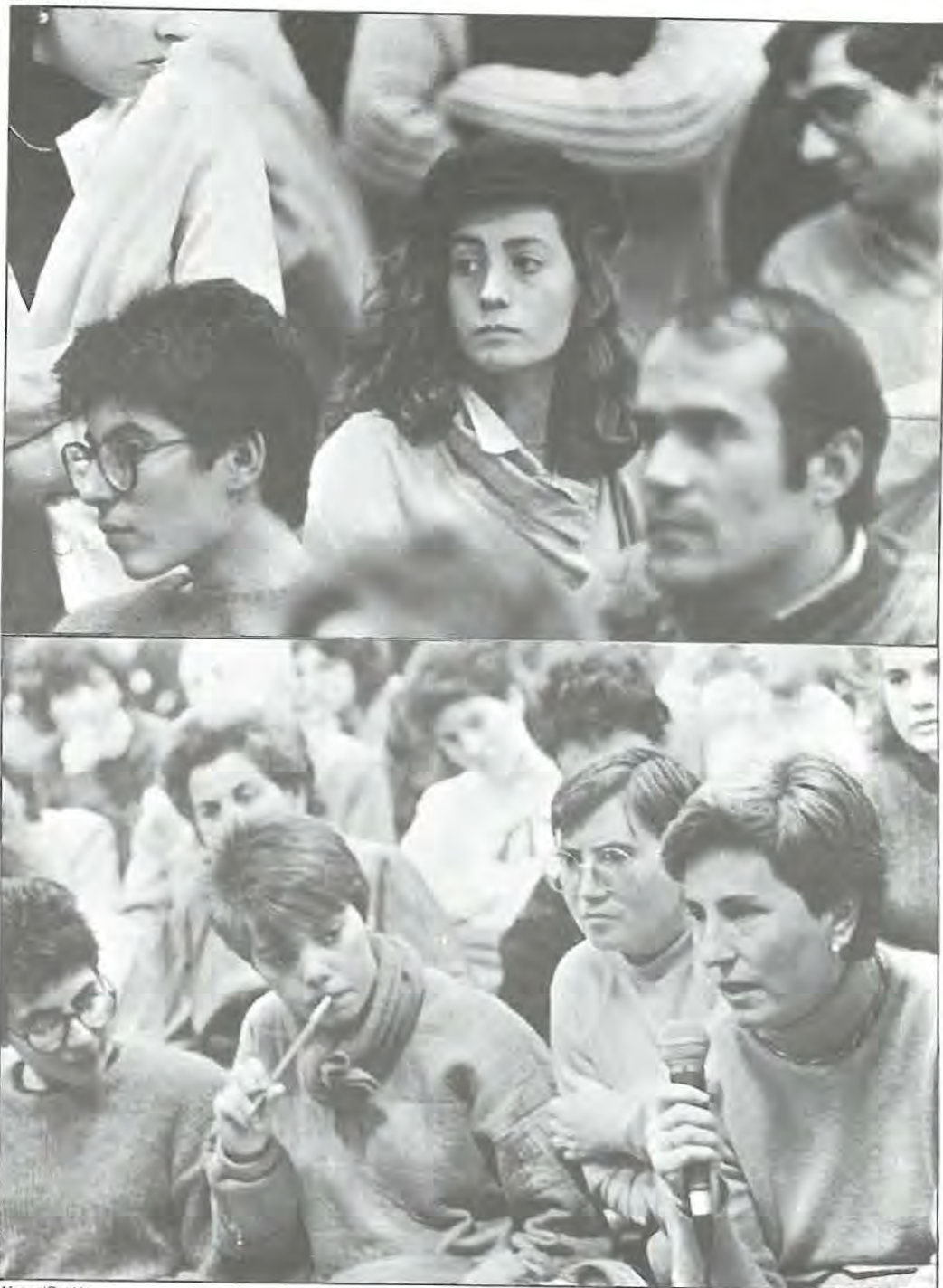
estético hace prevalecer la autonomía del medio verbal: el estilo desaparece asimismo y se convierte en esquematismo demostrativo. Se trata de dos mecanismos de abstracción que en último término, aunque por distintas vías, coinciden en escamotear el posible contenido de realidad de la obra literaria. Y justamente en la capacidad de alojar ese contenido y de producirse única y exclusivamente en función de él —y no en virtud de supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o incluso necesidad de ciertos temas— reside la virtud del estilo.

Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por un antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas. La tendencia, evidentemente positiva, a incorporar esos temas ha cristalizado ya de modo visible, primero —creo— en la poesía, en la novela después. Pero la cristalización de esa tendencia no es suficiente, sino que puede ser, como he sugerido, paralizadora. La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria. No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del realismo, en las que «la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente».

Es esa una verdad elemental, pero con frecuencia olvidada. No es raro entre nosotros que la crítica, e incluso cierta crítica que pretende servir el dinamismo de la historia, quede inmovilizada en el esquemático enunciado de tendencias cuya auténtica encarnación de un estilo, en una *expresión literaria convincente*, ni se examina ni parece divisarse como posible objeto de atención. Esa crítica de tendencia es, a todas luces, una crítica superficial y formalista, por lo general miope para todo lo que en el contenido de la obra de arte no pueda reducirse a un parvo esquema ideológico del que se es, con más o menos claridad de ideas al respecto, partidario o promotor. Tampoco en esos casos la tendencia es garantía, o sólo lo es efímeramente, de la existencia del crítico como tal.

El ejercicio de una crítica medianamente honesta permitiría ver, por ejemplo, en el panorama reciente de nuestra poesía la sobreabundancia anómala de la tendencia en perjuicio grave del estilo. Parecen los poetas más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico. Es curioso que una promoción de escritores que pretende orientarse hacia el realismo corra de ese modo un riesgo cierto de irrealismo o formalismo temático. Abundan los poetas con tendencia y escasean los poetas con estilo, es decir, con capacidad para zambullirse bajo las superficies temáticas, tan propicias al oportunismo y a la medianía. Por eso, mucha de la poesía que se escribe entre nosotros carece de esa raíz última de necesidad que da existencia al estilo: la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad. Y sólo de esa raíz o ley que hace de la realidad centro y destino único del acto creador nace la poesía verdadera».

Algarra/Garrido



Algarra/Garrido



Francisco Catalá Roca

«SÍ, PERO JUSTAMENTE UNA DE LAS MANERAS DE ESCAPARSE EN ESTAS TENSIONES ES LA IRONÍA, IRONIZAR, EN PRINCIPIO CASI SIEMPRE SOBRE UNO MISMO, NO PRESENTARSE DE UNA MANERA DESGARRADA DELANTE DE LA GENTE. SIEMPRE CONSIDERÉ QUE LA POESÍA ES UN LUJO Y EL LEERLA OTRO LUJO, PORQUE COMO NO PRODUCE NADA, PUES ES UN LUJO, MÁS QUE PLACER. ESTE ASPECTO DE LUJO HAY QUE CUIDARLO, SE NOS PUEDE IR DE LAS MANOS CUANDO SE PONE UNO DEMASIADO SERIO O SE MONTA ENCIMA DE UNOS COTURNOS». (JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO).

porque, claro, si es monólogo ya estamos otra vez en el ego. Estos libros de las *Crónicas* son como corales. De pronto habla un zapatero y hablan tres vecinos que están comentando algo, o un rey. Por eso recoge momentos concretos de la historia en el tiempo. Puede ser la Inglaterra medieval o Al-Andalus.

—Bueno, la pregunta también iba dirigida a alguno de los poetas presentes aquí. Confieso que es una pregunta un poco técnica, pero me interesa mucho saber su respuesta.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Un momento, no Archibald Mc Leish, como dices tú, o simplemente la influencia de Cernuda, el método del monólogo interior está en Robert Browning. Fue el primero que introdujo esto de una manera técnica, total. Pero eso ha existido siempre, el monólogo interior ha existido siempre. Ahora, desarrollado de tal manera como hace Browning, en obras teatrales sobre todo, *Paracelsus*, es el primer método. De ahí vienen muchos de los poemas de Cernuda, ese desarrollo sintáctico que necesita, como muy bien ha dicho Quiñones, el desarrollo de la expresión, de la sintaxis, de la morfología, etc.

LUIS GARCÍA MONTERO: En el establecimiento de esta relación del monólogo interior en el poema surge en todos vosotros la utilización de la ironía muchas veces, una de las características de algunos de vuestros poemas. Quizás Ángel González y Goytisolo podrían...

ÁNGEL GONZÁLEZ: El término de ironía es muy complejo, no tiene una única significación, apunta a muchas direcciones. Por lo tanto, es difícil hablar de esto sin generalizar mucho, y precisarlo en sus detalles muy difícil y muy complicado. En mi caso, la ironía me sirve para expresar la ambigüedad del mundo, de la realidad y de las propias experiencias y de las propias vivencias tal como yo las siento, ambigüas. La ironía es para mí un sí pero no, la ironía permite presentar las dos caras de la misma moneda en el mismo plano. Es fundamentalmente por eso por lo que yo soy especialmente afecto a la ironía. Es también una forma de pudor, de guardar una cierta distancia respecto a la voz que habla en el poema, diferenciar muy bien el hombre que escribe en el poema y la voz que ahí habla. Cumple, en este sentido de expresar la ambigüedad de la realidad, cumple muchas funciones y es por eso por lo que yo soy muy afecto a la ironía. También puede haber, que eso no se puede nunca desdenar, razones puramente temperamentales, lo que se llama el temple de cada uno, que conduzca más a actitudes muy patéticas, muy directamente dramáticas, o a actitudes más alejadas de...

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Sí, pero justamente una de las maneras de escaparse en estas tensiones es la ironía, ironizar, en principio casi siempre sobre uno mismo, no presentarse de una manera desgarrada delante de la gente. Siempre consideré que la poesía es un lujo y el leerla otro lujo, porque como no produce nada, pues es un lujo, más que placer. Este aspecto de lujo hay que cuidarlo, se nos puede ir de las manos cuando se pone uno demasiado serio o se monta encima de unos coturnos. La mejor manera de escapar de ponerse metafísico, un exceso que es una tendencia muy humana, se hace metafísica hasta de las amapolas, es la ironía. Hay escritores que la necesitan más que otros y creo que en el caso de Ángel o en el mío propio, no sólo la necesitamos, sino que forma una parte muy importante dentro de esto.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: José Agustín ha perdido la oportunidad de citar un verso tuyo, de Ángel, «escribir un poema se parece a un orgasmo». Por otra parte, no hay ironía sólo en el enfoque de un tema concreto, de un asunto determinado del poema, sino que está también la ironía producida a través de la propia sintaxis. La organización, la norma sintáctica está funcionando dentro del poema de tal forma que una pura localización de los términos ya es ironía y, por lo tanto, también produce un aspecto irónico, secundario, pero también importante. Esto lo ha hecho mucho Ángel y José Agustín sobre todo.

ÁNGEL GONZÁLEZ: La ironía es múltiple. Tus *Crónicas*, Fernando, son un ejemplo de actitud irónica. Tú estás hablando de ti mismo, estás hablando de un mundo que es tuyo, pero lo estás exponiendo con rostros, con voces, incluso con frases completas, ajenas y, sin embargo, en el fondo ese mundo responde plenamente a lo que eres tú.

FERNANDO QUIÑONES: Yo trato de evadirme en lo que puedo, trato de quitarme de enmedio, pero seguro que no lo consigo.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Es un juego irónico, es decir, te pones una máscara, pero ahí tienen que resonar un montón de cosas que pertenecen...

FERNANDO QUIÑONES: Aunque no sea más que porque me importan los temas, claro.

ÁNGEL GONZÁLEZ: ... claramente a tu ser.

FERNANDO QUIÑONES: Yo creo que la ironía está mucho más presente en nuestro grupo que en el del 27, en donde lo que imperaba más era el humor. Si nos fijamos en los poemas humorísticos de Federico, de Rafael Alberti, de Manuel Altolaguirre, de Gerardo Diego, tienen unas notas de decidido humor que excluía la ironía. Tal vez, un tiempo más difícil como ha sido el nuestro haya favorecido la ironía, que es una forma más velada y, sin duda, más ácida del humor.

—Quisiera preguntar, porque no me ha terminado de quedar del todo claro, si hay unanimidad en el grupo en sentirse eso precisamente, generación, grupo literariamente. En algunos momentos me ha parecido que no quedaban claras las bases, las características, para que se diese el fenómeno de grupo o de generación y tampoco si todos ustedes están de acuerdo en sentirse generación.

FERNANDO QUIÑONES: Creo que no hay más términos que los cronológicos y dos o tres líneas, más o menos inciertas, distinguibles, muy distinguibles a veces. Pero lo que da la pauta es la cronología, también haría relativa y aproximada. En todas las generaciones pasa lo mismo que, ya ayer los nombramos, a la generación perdida de narradores norteamericanos; nada tiene que ver Faulkner con Sherwood Anderson o John Dos Passos con Steinbeck y, sin embargo, algo hay cronológico que, en cierto modo, determina la posibilidad de nombrar a un grupo.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Yo no creo que la cronología tenga en este caso mucho que ver.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Fernando, es que hay otra cosa, hay una cosa clarísima: a ninguno de nosotros nos molesta ¡ah! tú eres del grupo de Fulanito de Tal, por supuesto que no. Eso es fundamental porque si alguien dijera que no... sí que hay algo aparte de la cronología.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: La gente piensa que las generaciones se tienen que parecer en algo. Precisamente yo pienso lo contrario. Una generación se establece, no en los cánones de Ortega, sino precisamente por las diferencias que puedan existir, no por afinidades, que muchas veces son afinidades de época, cronológicas, como muy bien has dicho tú, muchas veces son las diferenciaciones las que establecen las generaciones, no las afinidades, no las similitudes. La prueba es que leyéndonos a nosotros no nos parecemos ninguno. Tenemos una situación no sólo

histórica, sino una diferencia total. Y estas diferenciaciones son las que establecen las generaciones.

FRANCISCO BRINES: Las diferencias se ven a partir de la unidad que hay, pero a partir de la unidad y lo que unifica a la generación son unos puntos comunes, que evidentemente existen. Nombrarlos, en fin, se nos haría interminable, sobre todo habría que ver un poco cronológicamente las diferencias que hay entre la poesía que hace esta generación con la que hacen las generaciones anteriores o la que le sigue. No solamente en cuanto a este tono de ironía que no tenían las anteriores, el tratamiento del lenguaje, el equilibrio que intentan de fondo y forma, en fin, toda una serie de cosas, el interés mayor subjetivo que hay en esta generación con respecto a la anterior, pero abierto también a la colectividad, a la sociedad, de un modo u otro, el reconocimiento del poeta no como un ser aparte, sino como uno más, el eticismo de la manera que se hablaba al principio, muy vagamente porque esto no se puede desarrollar. Hay muchos puntos de contacto que son los que hacen que haya el aire generacional. Pero eso es la fatalidad histórica que se da en todas las épocas y luego están las diferencias, naturalmente. Yo estoy convencido, sin embargo, de que hay más diferencias de mundo en la generación del 27, que nadie pone en duda, que en la nuestra. El caso de Claudio es el caso más aparte de la generación, no, no, lo digo yo. Aparte de él, los demás... y Valente a partir de un momento determinado, pero todos los primeros libros de Valente le acercan mucho a lo que intenta, cada uno a su manera y con su mundo propio, lo que intenta, en conjunto... se sitúan ante el hecho poético y ante el mundo de una manera no contradictoria entre ellos, sino más bien semejante. Luego las diferencias son el tono y la personalidad. Y luego el desarrollo, las generaciones se crean en el principio y después se desarrollan de distinta manera. Muchas veces vienen a confundirse después en el paso del tiempo con la generación, con lo nuevo de la generación, pero no porque se unzan al carro de la generación, sino porque se unen al tiempo que viven, que está exigiendo cosas distintas. Esto es para discutirlo largamente, pero yo creo que sí existe esa semejanza o esa unidad.

LUIS GARCÍA MONTERO: Llevamos ya mucho tiempo, si alguien quiere hacer una última pregunta...

—En relación con la ironía y con el monólogo dramático, ¿hasta qué punto se esconde el autor en la voz del personaje?

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Depende de cada poema. No sé yo, estoy recordando ahora poemas de Ángel o míos. Depende, muchas veces el que habla es otra persona y entonces intentas meterte en el pellejo de la otra persona. Otras veces hablas tú mismo desdoblado. No hay una norma fija, muchas veces la voz es una tercera persona o un dios que opina sobre una catástrofe.

ÁNGEL GONZÁLEZ: Yo pienso que siempre habla un personaje en el poema, por muy biográfico que sea. La distancia entre ese personaje y el autor puede ser corta o larga. Cuando Rubén Darío habla de sus manos de marqués, pues evidentemente esa voz que habla en el poema estaba muy lejos de la realidad de Rubén Darío. En cambio, en otros poetas cuando la voz nos habla en el poema puede estar, en el caso de Cernuda tantas veces, muy próxima al hombre que escribió el poema, pero también en el caso de Cernuda, y él no lo ignoraba, está hablando un personaje.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Claro, y ese personaje además puede mentir o puede agazaparse detrás de una aparente verdad del poeta, pero es un personaje que actúa por su cuenta y que no se sabe nunca por dónde va a aparecer de pronto reflejado en el autor. Estos personajes no necesariamente tienen que decir la verdad que el autor piensa, sino que pueden mentir. Con gran facilidad lo hacen.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO: Sí, por ejemplo, Ángel y yo. Un poco, pero no tanto, somos mucho mejores personas que lo que aparecemos en los poemas, dos violadores del Mississippi, dos furibundos asesinos de gente. Pero no, somos muy buenos chicos.

CLAUDIO RODRÍGUEZ: Son unos hipócritas. Lo dice Baudelaire, no yo.

FERNANDO QUIÑONES: Eso de quién está hablando en el texto es muchas veces sumamente misterioso, porque también puedes hacer narrativa. Dicen que varios de mis textos narrativos son poemas disfrazados. Cabe hablar de que en el último texto largo narrativo que he hecho no sé quién está hablando. Lo que sé es que funciona, de algún modo funciona. Entonces no sé si es el mismo protagonista que se está hablando a sí mismo o si el narrador está dentro de ella y se alternan, no lo sé. Ni lo voy a saber hasta que me lo cuente alguien.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Una especie de *ménage à trois*.

FERNANDO QUIÑONES: Sí, un *ménage à trois*; un *ménage à mille*.

FRANCISCO BRINES: Creo que esa desviación biológica o psicológica no hay que verla sólo en esa clase de poesía, sino en la misma poesía lírica en la que puede haber una efusión del yo. El protagonista poemático precisamente se le revela al autor en el poema. De ahí la sorpresa que muchas veces tiene el autor y, a veces, su experiencia es una y la experiencia del poeta es otra, que le pertenece a él y que es profunda y que, por lo tanto, de alguna manera, lo potencia, pero borrando otras cosas. Es decir, el azar, el supuesto azar está actuando en el poema, incluso en la poesía lírica.

—Una posible característica más del grupo sería que el personaje poético quizás se parece un poco más al personaje real del poeta que en otras promociones anteriores. Me da la sensación de que en su grupo se asume autocriticamente, más autocriticamente en unos casos que en otros, la condición social a la que el escritor pertenece. Por primera vez no lo liquida con un exorcismo fácil, como en algunos casos anteriores, o con una ignorancia que no llega ni siquiera a plantearse. Al asumir el poeta su condición, creo que el personaje poético que actúa en sus poemas se le parece más que en otras promociones anteriores y, desde luego, que en la posterior. Este podría ser un rasgo generacional que se podría señalar.

FRANCISCO BRINES: Sí, sí.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Eso es verdad.

FRANCISCO BRINES: Por lo menos da esa impresión.

FERNANDO QUIÑONES: Como tratar de que el poema sea como somos, ¿no?

FRANCISCO BRINES: Sí, por eso, por ejemplo, el interés que pueda tener en mi caso, y creo que también en el de casi todos aquí, un Cátulo o posteriormente un Cavafis. Es decir, encontrar en el poema al hombre. Eso lo hace muy bien Jaime Gil de Biedma, por ejemplo. La lectura del poema es el encuentro con la persona, que se le conoce tanto como a un amigo con el que has estado. Hay una confesión, poemática desde luego y, por tanto, de ficción, del poeta con el lector, como un hombre con otro hombre.

La poesía de un tiempo

Diez años median entre la aparición de dos antologías importantes para la historia de la poesía española de postguerra: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, aparecida en 1960, y *Nueve novísimos poetas españoles*. Elaboradas ambas por José M.^a Castellet, tal vez sean las que mayor controversia han suscitado en círculos literarios que no se han desprendido de aquellas reiminiscencias tribales señaladas por Luis Cernuda. El valor relativo de las antologías es algo que hoy parece indiscutible; sin embargo, también es cierto que algunas de ellas han servido para marcar unas líneas, para definir unas tendencias frente a otras, imponiendo una determinada ideología literaria, siempre a partir de un influyente aparato editorial.

En el caso que nos ocupa, es curiosa —y reveladora— la distancia que existe entre los planteamientos de Castellet a finales de los cincuenta y aquellos otros que anteceden a los poemas de los novísimos: ¿tanto había cambiado la literatura española en ese tiempo, y tan radicales eran las innovaciones de los Gimferrer, Carnero, V. Molina Foix, etc.? En realidad, no: lo que ocurre es que existen factores que condicionan las distintas lecturas y relecturas de la poesía española del siglo XX, primero desde la óptica del compromiso, del «realismo crítico», después en nombre de una pretendida liberación estética.

En el prólogo a *Veinte años de poesía española* (1960), Castellet se mueve dentro de unos esquemas bastante rígidos. La necesidad de legitimar una postura ética (y política) le lleva a centrar los problemas de la poesía contemporánea en la oscilación contradictoria entre dos estilos, o dos actitudes: simbolista (caracterizada como «irrealista» y «evasiva», «formalista y esteticista») y realista (superadora de la *decadencia*, coherente con la responsabilidad histórica del escritor). Así, el predominio de la forma quedaría desplazado, prestándosele mayor atención al contenido. Los temas cambiarían, también: el hombre como sujeto de la historia, la vida cotidiana, el compromiso con una realidad determinada, etc. La polémica no era nueva; ya en los años treinta se había planteado, y el enfrentamiento Neruda/Juan Ramón constituye un buen ejemplo. Sin embargo, Castellet cuenta con otras referencias teóricas: Sartre, en primer lugar, con sus ideas acerca del compromiso, pero también Lukács, Brecht, Gramsci, Wilson.

El autor de *¿Qué es la literatura?* apenas hablaba de poesía, pero sus criterios podían ser aplicados a partir de una determinada ideología de la comunicación, mientras que la influencia de Lukács puede observarse en las distinciones de épocas y estilos, así como en el concepto de decadencia aplicado al simbolismo y a las vanguardias: «en la poesía española contemporánea —escribe Castellet—, las razones históricas nos permiten seguir como nosotros hemos intentado, la evolución del concepto de poesía, desde una concepción de tradición simbolista, manifiesta a partir del modernismo, hasta la más joven generación que incorpora una dimensión histórica a la actitud realista de sus mayores».

La situación española propiciaba la tendencia al compromiso por parte de numerosos intelectuales, esperanzados en la caída del régimen a partir de las huelgas obreras y estudiantiles de 1956. En el exilio, Jorge Guillén escribe *Maremagnum*: «Las esperanzas combaten / a los solemnes embustes, / y puños de mocedades / esgrimen Historia clara / que ilumina porque arde. / Resistiendo están las fuerzas / forradas. Se ve la sangre. / Entre tumultos se yerguen / estaturas de estudiantes».

A finales de la década de los cincuenta se afirma un tipo de literatura objetivista, expresada sobre todo a través de la narrativa (Férres, López Salinas, el primer Juan Goytisolo...), que intenta denunciar la realidad social frente a la propaganda encubridora del régimen; durante estos años se dio a conocer la llamada «generación del realismo crítico», dentro de la cual se ha considerado a Castellet como el principal teórico. Se trataba, en realidad, de la primera tentativa seria de sistematización del compromiso por parte de la intelectualidad española después de la Guerra Civil: es el momento en que Alfonso Sastre comienza a elaborar sus trabajos acerca del realismo y Juan Goytisolo publica en *Ínsula* un artículo titulado «Para una literatura nacional-popular». Carlos Barral recuerda, en *Años sin excusa*, que *Les Temps Modernes* fue la revista más apreciada por muchos intelectuales en los años cincuenta: «Había, eso sí, que destilar alrededor de ese juego una filosofía elástica en torno al realismo que permitiera la convivencia de nuestras oscuras poéticas de jóvenes líricos formados en el tardío simbolismo, con trastiendas psicológicas y utillaje de tradición barroca, con el simple naturalismo, la poética de la avaricia de medios y el descaro ideológico del grueso de los prosistas. Pero todo ello se apoyaría en las muchas horas de charla que habíamos dedicado todos al tema de la «litterature engagée» y a la lectura crítica e interesada —quiero decir con intereses justificativos— de Lukács, de Brecht y de Gramsci. Era el momento de aplicar a las declaraciones programáticas nuestra heterodoxia sartriana, la escuela tan fiel y críticamente asimilada de *Les Temps Modernes*, sus contradicciones tan sutilmente discutidas. No en vano éramos la generación poética de Juliette Greco».

Estas palabras se refieren a la época en que se elaboró la antología *Veinte años de poesía española*. Intervinieron en este trabajo, aparte de Castellet, Barral, Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, y el mismo Barral habla de «la poética de compromiso que deseábamos agresivamente imponer» frente a una crítica oficialista que había utilizado esa absurda muletilla de la «poesía social» como etiqueta despectiva que pretendía confundirlo todo; era obvia la necesidad de reinterpretar la historia de la poesía contemporánea, española y europea, siguiendo unas directrices que afirmaran la validez del compromiso del escritor sin evitar, al mismo tiempo, el problema del realismo. Aquí es donde encuentra todo su sentido la colección «Colliure», tan importante en esos años, e incluso el homenaje que se rindió a Antonio Machado en el vigésimo aniversario de su muerte. Y sin embargo, la cuestión no es tan simple: los planteamientos de Castellet servirían más bien como balance o como resumen de las inquietudes y de las reflexiones teóricas surgidas a lo largo de una década, no como un manifiesto programático, puesto que la práctica había ido más lejos que la teoría. No todo era «realismo crítico» ni «literatura social» monótona y falta de recursos, como después pretendieron algunos

de los «novísimos»: ahí están libros como *Metropolitano*, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, *Compañeros de viaje*, *A modo de esperanza*, *Salmos al viento*, *Las adivinaciones* o *Don de la ebriedad* para demostrarlo. No se trataba ya de hablar de la «realidad», según una determinada ordenación de la experiencia; en otras palabras, y como recordaba recientemente Vázquez Montalbán, se trataba de asumir *de otro modo* la subjetividad poética, a partir de una formación literaria muy sólida en la mayoría de los casos. Otras lecturas y otros procedimientos que permitieron formular no sólo una inteligente visión de la historia personal y colectiva, ya inseparables, sino también ciertas críticas de la historia literaria más reciente, valiéndose de la ironía como un medio excepcional —tal vez por inevitable— de referencia a esa misma realidad. Es el caso del poema «Los celestiales», de José Agustín Goytisolo, incluido en *Salmos al viento*, sátira implacable del «garcilasismo» y del tremendismo religioso de la posguerra: «Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales, es decir, / el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido / y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero sonoros / (...) Y así el buen Dios sustituyó / al padre Garcilaso, y fue llamado / dulce tirano, amigo, mesías / lejanísimo, sátrapa fiel, amante, guerrillero, / gran parido, asidero de mi sangre...».

La experiencia de la guerra, vivida desde la perspectiva del niño o del adolescente, encuentra una expresión característica en los poemas de Gil de Biedma, Valente o Barral; en *Diecinueve figuras de mi historia civil* está incluido este poema, «Baño de doméstica (1936)», en el que Barral asocia la revelación de un cuerpo «a la hora del sol, cuando sesteaba la disciplina» y la proximidad —ajena para el niño de entonces, inevitable pasado para el adulto que escribe el poema— de la guerra civil: «Su espléndido desnudo, / al que las ramas rendían homenaje, / admitiré que sea nada más que un recuerdo esteticista. / Pero me gustaría ser más joven / para poder imaginar / (pensando en la inminencia de otra cosa) / que era el vigor del pueblo soberano».

Un conocimiento bastante profundo de la poesía francesa e inglesa, las traducciones de ensayos críticos de Eliot, la atenta lectura de la obra cernudiana (es significativo el homenaje a Cernuda en *La caña gris*, de Valencia) son factores que contribuyen, entre otros, a definir los rasgos de una expresión poética que establezca sus relaciones con la tradición de manera diferente. Así, Jaime Gil de Biedma utiliza una estrofa, la sextina, y un «género», el *alba*, arraigados en la poesía trovadoresca provenzal, incluye versos de Baudelaire, Mallarmé, o Donne, transforma ligeramente otros de Bécquer en «Canción para ese día» («Oid. Se escucha / rumor de pasos y batir de alas»), poema de claro significado político que nadie podría, sin embargo, encasillar desde las ambiguas definiciones del realismo. Da la impresión de que los poetas incluidos en *Nueve novísimos* o en *Espejo del amor y de la muerte* (su equivalente madrileño) pretenden hacer tabla rasa con todo lo inmediatamente anterior, para enlazar con las vanguardias históricas (el surrealismo, en especial), el 27 y los grupos «marginales» de posguerra («Cántico...»); sin embargo, pasados quince años, se ve que sólo rompen definitivamente con algo que, a la altura de 1970, estaba más que superado: una poesía de carácter existencialista, religiosa o no, más o menos «social», que poblaba las páginas de la colección «Adonais», por ejemplo, y que aún tiene sus epígonos, desde Eladio Cabañero a Miguel D'Ors. Pero esa es otra historia. En el prólogo de 1970, Castellet, que un año antes había dado a conocer su *Lectura de Marcuse*, trata de poner al día una crítica literaria verdaderamente desfasada incorporándola a las nuevas corrientes de pensamiento, de acuerdo con la mayor receptividad del ambiente cultural barcelonés. En sus propuestas se advierte ahora la influencia de Marcuse (la defensa de la libertad estética frente a la «alienación» del hombre *unidimensional*, propio de las sociedades industriales desarrolladas), la de Susan Sontag (contra la interpretación), la de Umberto Eco, incluso la de Wittgenstein y la filosofía analítica, con su desconfianza en la comunicación. De todas formas, el texto de Castellet es lúcido, sobre todo cuando pone en duda la coherencia interna del grupo de poetas seleccionados, que han seguido caminos bien diferentes. Algunos de ellos, el de la lucidez, como Vázquez Montalbán: «En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista). Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista». Porque tampoco todos ellos venían de Venecia

vieron a la poesía una luz desconocida desde los tiempos de Homero —como cualquier estudiante debe saber ya—, se vieron obligados a pasar por alto toda la historia de la poesía española de posguerra, sin entrar en matices, decretando el vacío entre ellos mismos y la generación del 27. Por tanto, bien por arriba o por debajo, los poetas del 50 han sido bastante mal interpretados, enturbiándose así las propuestas notables de su tarea literaria.

Entonces, ¿qué importancia tiene la generación del 50, entre esa utilidad exaltada de la poesía de la primera posguerra y esa inutilidad también exaltada y teatralizada de la poesía novísima? En casi todas las críticas, tarde o temprano, topamos con dos conceptos inevitables: lo útil y lo inútil, dos conceptos que soportan una civilizada carga económica, lo cual tiene su importancia. Desde la izquierda, se tendió rápidamente a confundir lo útil con el contenido político, convirtiendo a la poesía en una especie de transporte público para mensajes sociales; de esta manera, la idea del poema como discurso del profeta, como palabra que intuye un saber negado civilmente a los ciudadanos normales, quedaba invertida, pero a costa de no plantearse la estructura ideológica del género, limitada la cuestión a un simple debate temático. Este esquema de lo útil —lo que tiene probado oficio en lo público— funciona en la posguerra europea, estancando una reflexión más radical. La referencia que ofrece Sartre con su famosa pregunta sobre la literatura tiene mucho que ver con esta confusión entre la realidad, lo útil y lo público, obligando a que todas las respuestas posibles fuesen fieles hasta sus últimas consecuencias a la ideología existencialista: la idea del compromiso, la idea de que la poesía debe mancharse las manos (es decir, que tiene las manos limpias con anterioridad), la poesía como expresión de la angustia de un hombre que se estrella continuamente frente al sistema, el fogonazo gratuito del Ser que quiere confundirse con la realidad o con el Ente. Todo ello hace que la literatura sólo pueda entenderse desde dos puntos de vista: primero, como una actividad pensada para los demás y, segundo, como una actividad altamente simbólica, ya que sólo detrás de los símbolos está la generalización y la integración de todos.

En Sartre, desde el primer momento, la pregunta «¿qué es la literatura?» se une inmediatamente con otra pregunta: «¿para quién escribir?». En la poesía española nos puede servir de referente el caso de Blas de Otero, que a mí me parece el poeta más brillante dentro de la óptica existencialista y que ejemplifica perfectamente todo este discurso con una alta claridad literaria.

Frente a esto, la poesía del grupo de los años 50 es históricamente importante porque, desde un punto de vista intelectual y literario, rompe con esta versión del existencialismo, que al fin y al cabo era la versión izquierdista de la fenomenología. Dada la necesidad de escenificar esta ruptura, ellos ponen el dedo en la llaga de dos cuestiones fundamentales: la poesía como verdad realista y la poesía como comunicación. Y a partir de aquí se forma, según creo, un nuevo territorio intelectual para los poemas. La ruptura con la idea del *compromiso exterior* se plantea en un texto significativo de Claudio Rodríguez, *Unas notas sobre poesía*, publicado en la antología *Poesía última* de Francisco Ribes, y en un artículo de Ángel Valente, *Tendencia y estilo*, recogido ahora en *Las palabras de la tribu*. Para Claudio Rodríguez poesía es participación, un modo peculiar de conocer la realidad; y para conocer la realidad la primera exigencia es el abandono de la retórica abstracta y simbólica. Por ejemplo, esa retórica que se escondía bajo el concepto de *pueblo*; pueblo es un concepto abstracto, vacío, que obligaba a seguir soportando el poema en el vacío, aunque fuese la otra cara del vacío acarreado por la poesía pura. Claudio Rodríguez se plantea entonces que el poema en cuanto *noticia* es exactamente lo mismo —de forma invertida— que el poema del arte por el arte. Y dice: «(El poema como noticia) funciona en otra dirección, pero se asienta, en el fondo, en los mismos postulados y fines decadentes. Se trata de una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia, irrealista». A partir de aquí, Claudio Rodríguez concluye: «(Esta poesía) ha demostrado escandalosamente los defectos que entraña un acercamiento superficial a los problemas sociales, humanos (no es lo mismo cantar la rosa que cantar la dialéctica de las clases sociales) y, por otra parte, ha afirmado la vital dependencia en que la poesía ha de estar de dichas realidades».

Es el mismo cuestionamiento que se puede encontrar en el artículo citado de Ángel Valente: analiza el pretendido realismo, la retórica propia del existencialismo y su necesidad de trascender simbólicamente al hombre, para acabar denunciando su irrealidad. «El ejercicio de una crítica medianamente honesta —escribe Valente— permitiría ver, por ejemplo, en el panorama reciente de nuestra poesía, la sobreabundancia anómala de la tendencia en perjuicio grave del estilo. Parecen los poetas más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas puedan ser un enunciado ideológico». Esta posición de distancia crítica entre lo que la poesía es y lo que la poesía hace, entre la realidad y el sentido común del poema, me parece un hecho importante a señalar como primer hito en la formación de ese objeto teórico que nosotros estamos llamando *grupo poético del 50*. Ya no basta con la ingenuidad de una retórica irreal; esto lo va a ver muy bien Ángel González, cuando, al hablar de *Áspero mundo* y *Sin esperanza, con convencimiento*, sus dos primeros libros, recuerde como la faceta humanista del existencialismo dominante obligaba a escribir no de la realidad, sino de una idea de la realidad formada por él y plenamente simbólica. Por tanto, me parece que se trata de un hecho bastante serio, bastante más importante que el de la ruptura novísima; no hay crítica reaccionaria, ni desprecio a la poesía política; no hay prejuicios de temas y de palabras: sólo el intento de reflexionar desde el interior del género.

Una vez delimitadas las cosas de este modo, era necesario que surgiera el segundo interrogante: ¿para quién se escribe poesía? El compromiso había sido entendido como la unidad externa y extrema de dos mundos independientes, el mundo de la historia y el mundo de la poesía, abrazados gracias a una intención personal y a una voluntad política. La mayoría de los poetas sociales entendieron la frase *poesía es comunicación* de Vicente Aleixandre desde este punto de vista: la poesía como algo que hay que escribir para comunicarse con el público, para comunicarle al público ciertas ideas. Se trataba de una versión politizada de las razones de la fenomenología; por estos años, en la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño se definía la actividad del poema como «la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu». En uno y otro caso, la transmisión, bien sea de un mensaje político, bien sea de una situación anímica, parece ser la única función del poema; se trata de llevar algo, previamente conocido por el poeta, a la conciencia del lector. En última instancia, el concepto de poesía que se está barajando es el mismo y supone una interpretación del hecho de la escritura: la comunicación entre sujetos de verdades interiores o exteriores humanas. Analizando estas opiniones se puede fijar el segundo punto en la formación poética de los escritores del 50, punto que vamos a resumir otra vez con dos artículos: uno de Carlos Barral, «Poesía no es comunicación», publicado en 1953, en la revista *Laye*, y otro de Jaime Gil de Biedma, el prólogo que en 1955 le puso a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, un conocido libro de Eliot. Cito estos artículos con la intención de utilizar do-

Luis García Montero

Del cincuenta en adelante

Siempre que se plantea una mesa redonda de este tipo, como las intervenciones deben ser cortas, los participantes nos vemos obligados no sólo a resumir, sino a decidirnos entre dos posibles maneras de resumen: bien empujando todo lo que se quería decir, bien eligiendo dos, tres cosas importantes que merecen ser resaltadas sobre las otras. Casi siempre prefiero esta última manera; la elección anunciada no engaña a nadie en la creencia del agotamiento de los temas, y, además, sirve para plantear teóricamente lo que es un sentimiento sencillo de cualquier lector a la hora de enfrentarse con un poema: ¿en realidad, por qué me gustan a mí estos versos? ¿Por qué nos gustan los poemas recogidos en torno al grupo de los 50? Al tener que responder a esto con un mínimo de responsabilidad crítica, uno siente la necesidad de formar un objeto teórico, un nuevo objeto teórico, porque la llamada generación del 50 ha sido normalmente mal leída, tanto por parte de la crítica de su propia época como por los poetas inmediatamente posteriores. La crítica de corazón mediocre y burocrático, esa crítica palpitante bajo aquello que Gil de Biedma llamaba el grado cero de la literatura, acostumbrada al esteticismo oficial por un lado y a la grandilocuencia por otro, se sintió bastante desconcertada con el tono de humildad de este grupo y no dudó en caracterizar a sus componentes como poetas *de poco vuelo*. A partir de los años sesenta, por otra parte, de todos es conocida la historia del arrebatado novísimo; estos poetas, que le devolv-



Francesc Catalá Roca

«LA POESÍA DEL GRUPO DE LOS AÑOS 50 ES HISTÓRICAMENTE IMPORTANTE PORQUE, DESDE UN PUNTO DE VISTA INTELECTUAL Y LITERARIO, ROMPE CON ESTA VERSIÓN DEL EXISTENCIALISMO, QUE AL FIN Y AL CABO ERA LA VERSIÓN IZQUIERDISTA DE LA FENOMENOLOGÍA. DADA LA NECESIDAD DE ESCENIFICAR ESTA RUPTURA, ELLOS PONEN EL DEDO EN LA LLAGA DE DOS CUESTIONES FUNDAMENTALES: LA POESÍA COMO VERDAD REALISTA Y LA POESÍA COMO COMUNICACIÓN. Y A PARTIR DE AQUÍ SE FORMA, SEGÚN CREO, UN NUEVO TERRITORIO INTELECTUAL PARA LOS POEMAS». (LUIS GARCÍA MONTERO).

cumentos históricos, ya que posteriormente los propios componentes del grupo han elaborado otros ensayos donde está más sistematizada su posición global.

Los artículos de Barral y Gil de Biedma, frente a la idea de compromiso tradicional, no se encadenan al reparto de bienes poéticos o al transporte de mensajes, y prefieren llamar la atención sobre el momento mismo de la creación poética, sobre esa entidad ideológica que debe ser interpretada como autónoma y en sí misma. Resumiendo, si la ideología es una determinada lectura de la realidad, conviene aclarar que un poema no transmite nunca una realidad anímica, sino una determinada representación de dicha realidad anímica. El aserto «poesía es comunicación» se cambia así por el de «poesía es conocimiento». Por supuesto, las contradicciones son muchas, incluso dentro de las propias declaraciones de esta época, pero se trata de formar un objeto teórico, y dentro del ir y venir confuso de conceptos puede leerse algo importante: a simple vista parece que el yo sigue funcionando como eje central del poema; sin embargo, en la comunicación, en la expresión, se quiere escribir desde el yo, y ahora, desde el conocimiento, se trata de escribir sobre el yo. Poesía como ordenamiento y análisis de la experiencia, que de camino acaba con la repetida idea de contexto, esa versión de la poesía de la experiencia como algo que influye desde su estabilidad exterior. Me parece sumamente significativo el tratamiento que los poetas del 50 hacen de la guerra; quien espere encontrarse con la imagen de los niños frustrados, oprimidos por la injusticia, portadores literarios de un trauma real, se llevará una sorprendente desilusión. Al intentar hacer una interpretación objetiva de la historia, tienen muy en cuenta la diferencia existente entre sus biografías (las experiencias rastreadas por psicólogos y sociólogos) y las lecturas posteriores que se pueden hacer de los hechos. Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, cuentan que biográficamente la guerra fue para ellos un periodo feliz, lleno de libertad accidental y de anormalidades atrayentes para un niño acomodado. Sin embargo, a la hora de ordenar e interpretar la realidad desde la escritura, intentan llegar a las consecuencias objetivas de un hecho como el de 1936. A veces, incluso, se unen los dos tipos de realidades, la experiencia biográfica y la experiencia de interpretación, dejando así claro cuál es el artificio del poema, el artificio de la lectura.

Se rompe, pues, con la idea del poema como simple verdad de una historia personal, y, en última instancia, se intenta también dar una nueva visión de lo que es el hombre, el concepto de hombre dentro de su propia poesía. El hombre como entidad moral e histórica, no como alma influenciada por la historia; la intimidad como un territorio no separado del resto del debate entre las esperanzas y las agresiones de la dominación. De manera que frente a lo que parecía ser el desarrollo poético de ese compromiso exterior grandilocuente, amarrado sólo a los hechos públicos, la verdadera interpretación histórica iba a venir por el distanciamiento de la subjetividad, como enunciado sin fisuras, y, al mismo tiempo, por la revalorización de la intimidad, único puerto en el que acaba atracando la historia de los hombres.

Creo que estos son los presupuestos que marcan el nacimiento del grupo del 50 y los que permiten la ruptura más seria, más interesante de nuestra posguerra. Cuando se intenta desconocer esta ruptura, cuando se une a los poetas del 50 con la poesía social anterior, se corre el peligro de volver a repetir la dicotomía entre lo público y lo privado, lo puro y lo comprometido, lo estético y la historia. Muchas llamadas a la innovación no son sino regresos a polémicas que ya habían encontrado su solución oportuna.

Fanny Rubio

Un encuentro necesario

Es muy necesario que hoy por hoy, en algún lugar de España, se empezara a *rendir culto* a esta generación como tal y a los casos individuales. Me parece que la generación tiene unos puntos de partida que son comunes y unos puntos de llegada que son dispersos, es decir, el punto de partida ha estado muy claro en lo que nos han dicho nuestros amigos, son los niños de la guerra, ven el hecho bélico con cierta distancia, piensan además en la escritura como memoria; no es ya la testificación inmediata de lo real histórico, sino que también testifican de alguna manera lo real e imaginario, abandonan el profetismo o el tono trascendental de gran parte de los poetas sociales, dejan de ser tremendistas, ese tremendismo que vemos en la poesía de Cremer o de Nora, incluso, aunque se reconocen de alguna manera hijos de la ira (Caballero Bonald tiene precisamente un verso donde se reconoce Hijo de la ira en un homenaje, supongo que consciente, al libro de Dámaso Alonso), desde luego no tienen ese tono apocalíptico de Dámaso ni de los grandes poetas tremendistas del 40, ni tampoco esa carga existencial, entendida por lo que aquí se ha dicho del existencialismo sartriano. Su tono es un tono menor, es un tono lírico, épico-lírico, digamos, porque aunque hacen referencia a lo histórico y no rompen, no prescinden del tema del compromiso (evidentemente son hijos de Blas de Otero, y alguien los llamó hijos de Celaya, como aquí se ha visto), de alguna manera no enfrentan directamente el tema histórico ni tampoco llevan a rajatabla la lucha de clases desde el punto de vista literal, sino que lo hacen pasar por un tono muy subjetivo, el rescate del yo, que aquí también se ha visto. Lo personal, lo colectivo, lo subjetivo, lo objetivo, van a formar parte de todo su planteamiento estilístico, y luego prescinden de esa cosa que llamó Valente *el tematismo, la tematización* en su artículo *Tendencia y estilo*. Esto hace que ellos de alguna manera superen esa dicotomía en la que habían incurrido algunos poetas sociales, como José Hierro en el poema *Un esteta* del libro *Quinta del 42*, haciendo una polarización entre poesía del goce y poesía del compromiso. La generación del medio siglo o la generación de los sesenta supera esa dicotomía un poco ramplona y estrecha y prosaica de diferenciar a los poetas en poetas de torre de marfil y poetas comprometidos; me parece que fue una cosa extrema desde luego forzada por las circunstancias de la primera posguerra. Ellos entonces están más allá de ese clima de posguerra y hacen una lectura mucho más completa de todo lo que tienen en sus manos, por ejemplo, aquí se ha dicho ya, hacen una lectura perfecta de *La realidad* y

el deseo de Cernuda y a Cernuda le dedican un número de *La caña gris*, en Valencia, en el 63. Hacen una lectura perfecta de Antonio Machado, cosa que no se había hecho anteriormente, es decir, la lectura que hace Ridruejo de Machado en el año 40 es una lectura absolutamente reduccionista, incluso oportunista, eso de buscar un poeta que simbolizara la regeneración de las Españas en el año 40; por otra parte, la lectura que hacen los poetas sociales de Machado es una lectura partidaria, algunos de los poemas de *Campos de Castilla* y *La España de charanga y pandereta* es la que más se lleva y se trae en la primera posguerra. En cambio, la influencia que hay por ejemplo de Machado en Valente o la lectura que hace de Antonio Machado Claudio Rodríguez, me parecen lecturas perfectas y ahí se une tanto la visión regeneracionista de Antonio Machado, *Juan de Mairena*, *Campos de Castilla*, es decir, cualquier tipo de textos, salvo la prosa de guerra que se conoce menos. Hacen, pues, una lectura más completa, más sensata, más inteligente de Machado, Cernuda, Juan Ramón. Yo creo que tiene importancia que haya aparecido el poema *Espacio* en la revista de García Nieto, y tiene importancia porque ese collage que vemos en el mejor poema de Juan Ramón, va a ser utilizado por algunos poetas de ellos. José Agustín Goytisolo en el poema *La guerra*, precisamente hace un collage: «Miré los muros de la patria mía». Es decir, hacen una lectura perfecta de la tradición literaria, y hacen una lectura perfecta de Vicente Aleixandre, e incluso yo creo que se aproximan a la teoría de la comunicación de Vicente Aleixandre con más inteligencia de la que nosotros pensamos, porque realmente esa idea de *poesía es conocimiento* frente a la idea de *poesía es comunicación* es una idea que está también en Vicente Aleixandre e incluso que está en la teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño, que se publica en el año 52, el mismo año que se publica la antología consultada de Francisco Ribes.

Yo creo que es importante que veamos esto con más detenimiento. Carlos Bousoño en la antología de Ribes, habla de la transmisión de contenidos reales interiores, perfecciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos. Esta es la idea de la poesía como comunicación de la realidad interior, idea de Carlos Bousoño siguiendo a Aleixandre. Gabriel Celaya, en la misma antología consultada dice que poesía se identifica con comunicación, con dirigirse a otro a través de la *cosa poema* o la *cosa libro*. Cremer saca esta consecuencia: poesía es comunicación, no resta pues sino descubrir al ser al que dirigir nuestros mensajes. Hierro habla de poesía narrativa, califica al poema como mero transmisor, traductor del lenguaje humano. Yo creo que hay un pequeño caos en la antología consultada de Ribes, caos que hace que unos entiendan comunicación como *lenguaje-instrumento*, y de esto ya ha hablado L. García Montero, y que otros interpreten comunicación en el sentido más fiel a Vicente Aleixandre, es el caso de Bousoño. Me parece que habría que hacer una nueva lectura, tanto de la idea de comunicación de Vicente Aleixandre como de la *Teoría de la expresión poética* de Bousoño, que define en este libro del 52, a la poesía como comunicación, establecida con meras palabras de un contenido psíquico, sensorio-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis. Para Bousoño, poesía es la comunicación de la intuición por el vehículo verbal, siendo aquella un conocimiento previo a la comunicación del contenido psíquico, comunidad a través de la fantasía. Concepción de la poesía como habla real del poeta, como comunicación lingüística real. Solamente recordar de nuevo otro artículo que aquí se ha citado: *Poesía no es comunicación*, de Carlos Barral, en *Laye*, (N.º 23, abril-junio 1953, págs. 23-26), artículo escrito en apariencia contra Aleixandre, digo en apariencia contra Aleixandre porque si revisamos *Historia del corazón* de V. Aleixandre ahí nos vamos a encontrar con poemas donde se dice abiertamente que poesía es conocimiento, por ejemplo, me parece que en el poema *La oscuridad*. Para Barral, la teoría de poesía como comunicación constituye cuando se formula científicamente una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce, dice, la autonomía del momento creativo en el que nace el estado psíquico determinante del poema, de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo. Barral, creo, se opone fundamentalmente a la ambición social de la poesía, pero no va directamente contra Aleixandre, sino contra eso que él califica de nuevo momento campoamoriano, con la consiguiente existencia de una serie de fantasmas teóricos, como el mensaje, la comunicación, la asequibilidad, temas de nuestro tiempo que cortan —según él— la vocación creativa. Entonces, de alguna manera yo quiero terminar este subtema diciendo que realmente la lucha o el rechazo que la nueva generación literaria hace del concepto de la poesía como comunicación no va contra el realismo, ni siquiera va contra la idea aleixandrina, aunque ellos lo digan en algún caso, sino que va contra la visión que de esta teoría aleixandrina dieron ciertos poetas realistas que delimitaron el acto creador en poesía a la mera formulación o expresión o comunicación de contenidos previamente e intencionalmente conocidos o planeados por el autor: lo que llamó Valente tematización en su artículo *Tendencia y estilo*, o incluso la capitalización de los temas frente a los problemas de estilo. En este sentido conviene también recordar el trabajo de J. Gil de Biedma *Poesía y comunicación* en *Cuadernos Hispanoamericanos* y algún que otro trabajo; pero en el caso de Gil de Biedma creo que señaló un término medio entre Bousoño y Barral. Creo que es un término medio: la comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma, dice, porque hay un cierto grado de transmisión, de comunicación en la poesía clásica, lo mismo que hay una mínima voluntad de forma, una voluntad de orientación del poema en el poeta superrealista; la poesía es muchas cosas, un poema puede consistir simplemente —termina así— en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras. Esta polémica se cierra, yo pienso con los artículos de Valente en *El Ciervo* e incluso con un trabajo de Enrique Badosa donde se dice que en cualquier caso no sería el poeta quien comunicara sino el poema, pero entre el poema y el lector no hay espacio ni tiempo sino fusión. Yo llamo a los amigos que han de trabajar en la poesía de los 50 y la teoría de la comunicación a revisar de nuevo todos estos artículos, a repensarlos y a compararlos de alguna manera con las circunstancias que produjeron este tipo de juicios. Y a releer el libro *Historia del corazón* de V. Aleixandre, donde se dice escuetamente que poesía es conocimiento.

En primer lugar, pues, sería relectura de la tradición literaria, rescate de la tradición contemporánea porque de hecho yo creo que ellos son la primera generación que rompe ya con la noción de posguerra, es decir, la etiqueta de posguerra desaparece ya con ellos, son los primeros que como generación salen de España, salen y se hacen la foto ante la tumba de A. Machado para pasar como generación literaria; se hacen su foto, hacen una serie de homenajes, no sólo a A. Machado sino también a M. Hernández, a Cernuda, ya lo hemos visto en *La caña gris*, algunos son lectores en el extranjero como, por ejemplo, Claudio Rodríguez, y son funcionarios de organismos internacionales como Valente o europeizantes y modernos como Barral. El caso es que es la primera generación que sale de la autarquía, porque realmente los que les han precedido han podido hacer algún escarceo que otro en el extranjero, han recibido algún libro del extranjero, pero no de manera grupal como ocurre con ellos, y entonces, evidentemente, el tipo de poemas que gestan es



más renovador, digamos, europeo. Los novísimos, cuando aparezcan, precisamente lo que van a hacer es llevar —piensan ellos— al límite las posibilidades del lenguaje que habían heredado de esta generación del medio siglo, pero desde luego, sin ningún tipo de ruptura. ¿Podemos decir que los poetas del 50 forman la primera generación postfranquista, entendiendo postguerra por franquismo? Yo pienso que sí, pienso que ellos han avanzado mucho más allá de las posibilidades que el franquismo y la postguerra dieron en este país y que han gestado una serie de poemas, una serie de líneas, muy relacionadas con la emoción o con la intimidad o con la recuperación del *yo*, que va a seguir perviviendo a lo largo de los años 70 y los años 80. Es la gran generación que está ahí, en el límite, en el final de la postguerra, dando perspectivas a las jóvenes generaciones. ¿Poemas que a mí me parecen que hacen esto? Yo podría dar mi lista de poemas que cumplen este objetivo, incluso desde libros tan tempranos como *Las adivinaciones* de Caballero Bonald o *Memorias de poco tiempo* hasta libros como *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez, donde aparece una visión mucho más simbolista de la poesía, o lecturas de la postguerra como el poema «Los celestiales» de J.A. Goytisolo, del libro *Salmos al viento*, poemas tan testimoniales como «La sed» de *Profecías del Agua* de Carlos Sahagún, «Infancia y confesiones» de Jaime Gil de Biedma, del libro *Compañeros de viaje*, el poema «Sol de invierno» del libro *Diecinueve figuras de mi historia civil*, de C. Barral, o del libro *Sin esperanza, con convencimiento* de Ángel González, esa alusión al trigo que crece en el que fue antes «Campo de batalla». Son libros y poemas que han podido decir cosas, y muchas, a la generación novísima, es decir, esa generación que tiene el problema de intentar suceder de alguna manera a lo que significó esta generación como transformación estilística, como posición crítica, autocrítica y como manejo estilístico. Por ejemplo, lo que se ha dicho aquí también de la ironía: esa ironía que es sarcasmo muchas veces en poetas como A. González, cuando se refiere a los de atrás, joven poeta de 40 años, retrasado mental sencillamente, último logro de la geriatría. ¿Podría ser la lectura que hacen los poetas del 50 de la generación que viene detrás, que lleva la etiqueta de juventud hasta que cumplen 50 años!

Del grupo éste podemos seguir hablando mucho; yo creo que hay tres etapas desde el punto de vista editorial, ya que se ha tocado el tema editorial y el lanzamiento de las antologías. Hay tres momentos: un primer momento, que no tiene por qué coincidir con su minoría de edad, que es el tiempo en que ellos publican en *Adonais*, de alguna manera prestigian esta colección antes de que se hunda definitivamente: *A modo de esperanza* de Valente, *El retorno* de Goytisolo, *Don de la ebriedad* de Rodríguez, *Las adivinaciones* de Caballero o *Áspero mundo* de Ángel González. Un primer momento es el momento *Adonais*, el momento en que ellos salen a la palestra literaria, casi coincidiendo con la antología de Ribes y con la *Teoría de la expresión poética* de Bousón. Entonces, ellos tienen que afirmarse de alguna manera. Un segundo momento es el momento de la editorial *Colliure*; no hay que olvidarse de Jaime Salinas y de José M.^a Castellet. Realmente es esta colección la que los unifica como proyecto editorial; y en ella se publica *Sin esperanza, con convencimiento* de A. González, *Años decisivos* de José Agustín Goytisolo, *Diecinueve figuras* de Barral, *En el lugar del canto* de Valente, *Pliegos de*

cordel de Caballero Bonald, *Compañera de hoy* de Costafreda, etc. Es decir, ese segundo momento de la editorial Colliure, y estamos ya en los años 61, 63, 65, es un momento de madurez de la generación que creo muy importante como proyecto unitario, como proyecto de grupo. Y un tercer momento que desde el punto editorial está alrededor de la colección *El bardo*; en ese tercer momento, alrededor de la colección que dirige Batlló en Barcelona, es donde ellos se funden con la generación posterior, es decir, se encuentran con Azúa, con Moix, con el mismo Gimferrer que hace una edición de *Arde el mar* en el 68 en *el Bardo*. Entonces, si el primer momento *Adonais* coincide con su estreno en el mundo editorial y el segundo con su madurez alrededor de la colección *Colliure*, desde luego el tercero es la fusión con el grupo novísimo. Ahí Vázquez Montalbán publicará, publicará Joaquín Marco, también publicará Félix Grande; es decir, el encuentro con el grupo que va a llamarse de los 70 y que no rompe desde luego con la generación del medio siglo, que no rompe en absoluto. Yo creo que es Batlló con su *Antología de la nueva poesía española* el que establece, desde el punto de vista de las recopilaciones, las conexiones entre unos y otros: están ellos, más está Ullán, está Gimferrer, está Vázquez Montalbán. También se ve en *Poesía última* del mismo Ribes, del 63, donde se atisban lo que van a ser las líneas de una poesía del medio siglo extendida hacia las nuevas generaciones, incluso desde el punto de vista teórico. En *Poesía última* de Ribes, nos encontramos con declaraciones de la generación del medio siglo a favor de lo que podíamos llamar «especificidad del lenguaje poético», defendida más tarde por los novísimos, por ejemplo, Carlos Sahagún: «los poemas se justifican a sí mismos o no se justifican» o «el origen del poema no reside en un proceso voluntario plenamente consciente sino en algo espontáneo automático».

Ese sería uno de los puntos, la teorización de lo que es el lenguaje poético, la especificidad del lenguaje poético dentro del cual deberíamos contar a los más vanguardistas: Ángel Crespo, Miguel Labordeta, es decir, libros como *Junio feliz* de A. Crespo o *Sumido 25* de Miguel Labordeta que pueden tener un peso específico en la generación novísima en los años 70, porque también tuvieron un peso específico en la generación del medio siglo. A. Crespo Carriedo y M. Labordeta eran la tradición secreta de la historia de la poesía española de postguerra, esa tradición que no se podía tocar, esa tradición que no se podía ni siquiera recordar. El mismo Aleixandre niega que haya surrealismo en su obra, tocando el tema del automatismo psíquico puro, e incluso cuando saca la antología de la poesía surrealista tiene mucha prevención a hablar del surrealismo en España. Pues bien, esa tradición secreta, negada por grandes poetas del 27, como también ha sido negada por Dámaso Alonso, es asumida de una forma natural por la generación del medio siglo, y transmitida a la generación de Gimferrer. Eso que decían los novísimos de la conexión con las vanguardias es algo que no viene de cero, algo que está atravesado por esa tradición de Carriedo y de Crespo. Carriedo es el primer traductor de Pessoa, es su primer admirador desde el año 1950. Y en el caso concreto de Lezama y de Vallejo o de Neruda, Valente va a ser uno de los principales transmisores hacia la generación siguiente.

Creo, como decía al principio, que tienen como grupo un punto de partida más o menos común; pero desde luego soy muy escéptica con relación al punto de destino, porque no es idéntico en el caso de A. González o en el caso Goytisolo, en el caso Gil de Biedma, en el caso Valente, en el caso Rodríguez o en el caso Barral. Creo que el punto de llegada es la dispersión, es la separación absoluta. No divorcio, porque ellos se llevan muy bien todos y tienen una conexión importantísima que es la ética, que eso une mucho en estos momentos de la edad en la que están todos mirando hacia el pasado. Pero desde el punto de vista poético a mí me parece que no hay ya generación, ya no necesitan hacerse la foto, solamente viajan cuando se les organiza ciclos sobre la poesía de los 50, lo que no impide una separación radical entre todos ellos, no hay ningún caso de gemelidad. El caso más radical de separación es Valente; yo creo que es el que más se distancia de todos ellos, desde el punto de vista de la exigencia estilística y desde el punto de vista de la creación poética. José A. Valente se ha ido, digamos, hacia una escritura límite, ha superado toda la escritura más o menos vallejiana, unamuniana, juanramoniana, machadiana de su primer momento, ha llegado a una escritura más concentrada, más condensada, dando lugar a eso que algunos llaman la retórica del silencio, al punto cero como lo titula en su obra completa. Una poesía en la que cuenta tanto la palabra como el silencio: un poema no existe si no se escucha antes que la palabra su silencio. Incluso aboga por una equiparación entre poesía y otras expresiones artísticas; el silencio es una poesía, dice, como el blanco en pintura, como el intervalo en música, negando la relación con la poesía en el sentido más tradicional y más genérico. Esto se manifiesta en los últimos libros, pero sobre todo a partir de *La memoria y los signos* que es del 66, incluso *El inocente* que es del 67-70, en el poema *Un joven de ayer considera sus versos* o en el titulado *Sobre el tiempo presente*, donde dice: «Escribo desde un naufragio, / desde un signo o una sombra, / discontinuo vacío / que de pronto se llena de amenazante luz». Y así hacia una teoría de la escritura que es una teoría bastante radical, y que tiene mucho que ver con la última expresión de Pere Gimferrer. Dice, por ejemplo, en *Siete representaciones*, estar bajo «la doble faz de los espejos». Creo que esto tiene mucho que ver con los poemas catalanes de Gimferrer, *Els Miralls*. Y aquí nos encontramos ya con un caso de radicalidad equivalente al de Lezama Lima, escribiendo un canto de frontera desde un lugar extremo, con una voz, dice él, que trae o que viene de los límites, que tiene más que ver con la aventura del alba y con una filosofía ya no sólo de Wittgenstein o relacionada con la teoría poética de María Zambrano, sino que va mucho más allá, hacia la palabra matriz, hacia una estética del preaparecer. Se vive la poesía, la palabra poética, como una encarnación, una reflexión del lenguaje dentro del lenguaje que nos llevaría a Mallarmé, o a un lugar de hiperconciencia que es lo que nos ha dado en *Tres lecciones de tinieblas*, en *El Fulgor* o en *Mandorla*, que son los últimos libros.

Un caso de radicalidad sería el caso Valente, un caso de separación extrema sería el de Caballero Bonald, desde *Descreído del héroe*, hasta *Laberinto de Fortuna* que es su último libro, donde hace una autocritica, yo creo, de toda su escritura anterior y que va en la línea de lo que decía Juan Ramón de que el verso es menos nuestro que la prosa, porque es en la prosa donde se ve nuestro valor verdadero; es decir, Caballero Bonald gira de pronto, prescinde del género poético tradicionalmente entendido y va hacia una cosa que define como el lugar donde comprende que en absoluto tiene tradición. Los textos más geométricos, de ritmo lento, reflexivos, exploratorios, visualizadores, y un lenguaje que se abre con una filosofía distinta a la que estaba presidiendo los libros anteriores. Yo creo que los más modernos hacia la crítica de los novísimos son estos dos. Luego tenemos también la veta, el camino de J. Gil de Biedma hacia la generación más joven, la generación que va después de la novísima, porque de aquella teoría hay una línea Valente-Gimferrer clarísima, hay también una línea Gil de Biedma con la generación posterior. Esa generación incluso posterior a la que podríamos representar en Villena, que hace un tipo de poesía vital, superando aquella frase que decía Guillermo Carnero en su poema *Capricho en Aranjuez*: «Raso amarillo a cambio de mi vida». Frente a esa teoría de Carnero lo vital va a presidir muchas de las escritu-

ras de los poetas más jóvenes, ligándose con el tono coloquial y de alguna manera tono menor narrativo de Jaime Gil de Biedma. Lo vital sería lo emotivo, un camino a recorrer por parte de la gente que tiene ahora 20, 25 años. En fin, éste sería mi diseño esquemático, absolutamente partidario y arbitrario, lo reconozco, de la dispersión del 50. Creo que es una generación que está dando unos resultados impresionantes, que hace que pensemos en los novísimos como epígonos de ellos, como la gente que intenta llevar al límite procesos estilísticos iniciados por ellos. Y que desde luego no se dejan superar, no se dejan avasallar y siguen abriendo mucho camino.

Antonio Chicharro Chamorro

De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero

a vosotros, pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.

(Jaime Gil de Biedma)

Que la historia de la poesía, como decía en una ocasión Luis García Montero (1), es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos, es algo que hoy por hoy sigue admitiendo poca discusión. En efecto, «desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad» (2). Por esta razón la organización de estos encuentros sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta, *Palabras para un tiempo de silencio*, puede ser más que una feliz iniciativa, porque se nos ofrece la oportunidad de oír a propios y extraños la lectura en alta voz de esa no bien escrita página de nuestra reciente historia literaria. Pero con ser esto importante no lo es todo, ya que con estos «Encuentros» se tiende a cubrir un objetivo más amplio: el reconocimiento de la dimensión y el espesor originarios de esa literatura torpemente oscurecida en ocasiones en nombre de no sé qué altos ideales literarios; también se tiende a lograr el reconocimiento —la recuperación, según el texto de la convocatoria— de «cierta ética cultural de los años cincuenta». Ahora bien, independientemente de que estos objetivos se logren o no, el simple hecho de haber logrado poner en pie esta iniciativa tiene una grandísima importancia por razones obvias y porque de alguna manera se contribuye a saldar una deuda largamente contraída con aquellos poetas y novelistas.

Tras esta afirmación de principio, voy a hablar, con brevedad como es lógico, de un interesante aspecto de este período poético: de la relación, poética fundamentalmente, existente entre —para entendernos— los «viejos» y los «jóvenes» poetas de aquellos años, particularizando a continuación en dos nombres de sobra conocidos: los de Gabriel Celaya (1911) y Ángel González (1925).

Aunque la publicación de los primeros libros de los poetas de la llamada generación del medio siglo —Caballero Bonald publica en 1952; Claudio Rodríguez, en 1953; Valente y José Agustín Goytisolo, en 1955; Ángel González, en 1956, etc.— viene a coincidir con la pública aparición de libros tan importantes para la poesía social como la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes; así como con *Lo demás es silencio* (1952), *Paz y concierto* (1953), *Cantos iberos* (1955), entre otros libros de Gabriel Celaya; y con, por poner un caso más, *Pido la paz y la palabra* (1955), de Blas de Otero (3); lo cierto es que tales primeros libros plantean ya algunas diferencias con respecto a los de los «viejos» poetas sociales, diferencias que se habían dejado notar en el campo de la concepción del hecho poético en un temprano artículo de aquellos años, que Lechner considera el primer grito de alarma en relación con la situación de la poesía comprometida (4), firmado por Carlos Barral y llamativamente titulado «Poesía no es comunicación», que vio la luz en 1953 (5). Con este artículo, a simple vista considerado, Carlos Barral parece oponerse no sólo a la conocida concepción alejandrina, sino también a la que Celaya había expuesto ya en 1948 en el que fue su primer trabajo teórico de importancia significativamente titulado *El Arte como lenguaje* (6), esto es, el arte como comunicación, concepción ésta que volverá a exponer con toda nitidez en su prólogo-poética, «Poesía eres tú» —de nuevo la comunicación—, a sus poemas de la *Antología consultada*: «Quinto punto: La poesía que es un «modo de hablar» es ante todo y por tal razón comunicación, comunicación que deja en nada la materia verbal». Barral expone allí una concepción de la poesía como conocimiento, concepción en la que habrían de insistir otros poetas como José Ángel Valente, para quien la poesía era en primer lugar conocimiento y comunicación en segundo término. Así, en 1963, en la antología *Poesía última*, también de Ribes, afirma: «Por existir sólo a través de la expresión y residir sustancialmente en ella el conocimiento poético, conlleva no ya la posibilidad,



Francesc Català Roca

«SON LIBROS Y POEMAS QUE HAN PODIDO DECIR COSAS, Y MUCHAS, A LA GENERACIÓN NOVÍSIMA, ES DECIR, ESA GENERACIÓN QUE TIENE EL PROBLEMA DE INTENTAR SUCEDER DE ALGUNA MANERA A LO QUE SIGNIFICÓ ESTA GENERACIÓN COMO TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA, COMO POSICIÓN CRÍTICA, AUTOCRÍTICA Y COMO MANEJO ESTILÍSTICO. POR EJEMPLO, LO QUE SE HA DICHO AQUÍ TAMBIÉN DE LA IRONÍA: ESA IRONÍA QUE ES SARCASMO MUCHAS VECES EN POETAS COMO A. GONZÁLEZ, CUANDO SE REFIERE A LOS DE ATRÁS, JOVEN POETA DE 40 AÑOS, RETRASADO MENTAL SENCILLAMENTE, ÚLTIMO LOGRO DE LA GERIATRÍA. ¡PODRÍA SER LA LECTURA QUE HACEN LOS POETAS DEL 50 DE LA GENERACIÓN QUE VIENE DETRÁS, QUE LLEVA LA ETIQUETA DE JUVENTUD HASTA QUE CUMPLEN 50 AÑOS!» (FANNY RUBIO).

sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta, en el acto mismo de la creación». La misma función cognoscitiva atribuye Claudio Rodríguez a la poesía, en la misma citada antología: «La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias». Ahora bien, frente a lo expuesto, la diferencia no es radical (7). El mismo Celaya hablará de la poesía que es, de la poesía como mostración de lo real, lo que terminará teorizando ampliamente en su *Inquisición de la poesía*, de 1972, tras haber planteado dicho concepto mucho tiempo antes en textos poéticos y no poéticos. No obstante, por el momento, si resulta significativo el hincapié que realiza el poeta vasco en elaborar una poesía *real* (no realista exclusivamente) que hable *en* el pueblo y vaya destinada a la inmensa mayoría, poesía que, instrumento de progreso social, modifique inicialmente las conciencias mediante la comunicación iniciándose así la transformación de la sociedad.

Ni que decir tiene que donde si hay una clara diferencia es en que muchos de los jóvenes poetas adoptan una postura al respecto menos grandilocuente, más consciente de su propia realidad y por tal más irónica y desesperanzada. Así, sin abandonar una clara actitud ética al respecto —recordemos lo que decía Ángel González en la antología de Leopoldo de Luis (8) a propósito de su fe en la poesía crítica que venga a situar al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo «y que represente una toma de posición respecto a esos problemas»; no olvidemos tampoco la «mala conciencia» mostrada por Gil de Biedma, entre otros, ni la afirmación de Claudio Rodríguez sobre el sentido moral del arte: «La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe» (En *Poesía última*, cit.)— se generan cambios significativos a los que se han referido de sobra los críticos mejor conocedores de este periodo y que yo no voy a repetir. Sin embargo en lo que sí voy a detenerme mínimamente es en la conciencia que de esas diferencias poéticas mutuas tienen algunos de nuestros poetas.

En 1969 publicó Carlos Barral un artículo, muy interesante para nosotros ahora, «Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española» (9), donde juzga la poesía social desde el punto de vista de los procedimientos literarios y señala el comienzo de una poesía distinta a partir de 1955: «Sin embargo —dice el autor de *Metropolitano*—, al margen de los libros más rigurosos y ortodoxos de eso que se llamó poesía social, o poesía del realismo crítico cuando se quiso decorar con ribetes lukacsianos, que eran y son libros pesadísimos, muchos de los libros publicados con posterioridad a 1955 tendieron a variar la atmósfera poética». La atmósfera a que el poeta y editor se refiere no es otra que la constituida por la «epigonia nerudiana» o «el prosaísmo más directo», parco en metáforas, de bastante uniforme textura estilística. En contra de esta situación poética reaccionan los jóvenes de los cincuenta, quienes, siempre según Barral, intentaron crearse un lenguaje personal, dando entrada a imágenes de la vida urbana y cotidiana y poblando los poemas de objetos, designados o por sus nombres o por sus formas de presencia, y «de dudas y de ironía acerca de las propias emociones y de las actitudes del personaje-escritor». José Ángel Valente reacciona también negativamente en contra de la poesía anterior en el sentido de que en ésta abundaba más la tendencia que el estilo. Claudio Rodríguez por su parte afirma en *Ínsula* (234, p.4) que la poesía social había reducido el dominio del lenguaje poético y había creado una especie de dogmática en cuanto a los temas y dice: «La trivialidad del estilo y la ausencia de elasticidad y apertura, en consecuencia, de profundidad de enfoque en cuanto a los temas, me parecen características fundamentales de ese momento poético». Otros numerosos críticos y poetas hicieron afirmaciones similares, de los que me ocupo en un trabajo mío, «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española» (10). En este trabajo he intentado precisamente ofrecer una explicación de la «escasez de estilo» de los poetas sociales, con especial atención a Gabriel Celaya, partiendo de otro lugar del que habitualmente parte la crítica: el prosaísmo que «dice» y «hace» Gabriel Celaya —poeta más «atacado» en este sentido que, por poner un caso, Blas de Otero— no es defecto o vicio literario, sino consecuencia de una concepción del fenómeno poético, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica y no en una escueta y simple negación de la misma. La conclusión a que llego en este sentido es la siguiente: El prosaísmo es más un recurso retórico en este caso que un simple procedimiento antirretórico, si bien entendido en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica, esto es, incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética. Así, pues, frente a algunas de las afirmaciones expuestas, especialmente la de Barral, se puede utilizar el razonamiento que en más amplio sentido expone Genette: que la función autosignificante de la literatura ya no pasa por el código de las figuras y que la literatura moderna tiene su propia retórica: el rechazo de la retórica, al menos por ahora (rechazo de la retórica del «buen decir»). Por esta razón, creo, no se debe partir frente a esta poesía de un modelo poético y de una noción de calidad poética determinados para inferir juicios de valor, máxime cuando esta poesía posee una noción de calidad poética estrechamente vinculada con la eficacia social de sí misma. Así pues, atendiendo a la lógica de la poesía social, el lenguaje prosaísta tiene el dicho doble sentido. De ahí que la misma «extraña» denominación de poesía social, en la que el adjetivo resulta a todas luces innecesario, tenga también su explicación: por una parte, mediante el adjetivo, se insiste en que esta poesía pretende actuar *directamente* sobre la sociedad, reivindicándose su carácter utilitario —la poesía herramienta, etc.—; por otra, desde la perspectiva del sustantivo, se señala tal práctica como una actividad esencial y básicamente poética en la que el prosaísmo y otros recursos desempeñan una función fuertemente extrañadora, como decía antes.

De todas formas no todos aquellos jóvenes arremetieron en contra de la poesía de sus «mayores» por parquedad metafórica o insulsez de estilo. Ángel González escribe en 1977 lo siguiente: «En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la postguerra, era inimaginable» (11). Por otra parte, la reacción contraria que se produce entre muchos de aquellos jóvenes poetas, reacción absolutamente comprensible a la luz del extrañamiento poético —después la poesía habría de mirarse en unos venecianos espejos—, hay que situarla en su justo lugar, esto es, no en tal o cual poeta, sino en el desarrollo de aquella poética, tal como también explica el propio Ángel González en su trabajo citado: «Puede decirse, sin temor a incurrir en exageración, que la

poesía de Gabriel Celaya «hace época», raro privilegio que lleva implícitas no pocas servidumbres; porque *el modo* que fatalmente se convierte *en moda*, y la influencia que desemboca en la imitación, acaban diluyendo las novedades y magnificando en la copia los puntos más débiles del original».

Por supuesto que el haber citado estas palabras de Ángel González en las que reconoce su deuda con Celaya, no me lleva a ignorar las diferencias que, sin que se destruyera por ello una común base ética —un síntoma: muchos viejos y jóvenes poetas de estos años coincidieron en diversos santuarios machadianos: Colliure, Baeza, etc.—, comenzaron a existir entre unos y otros. De estas diferencias ha dejado testimonio explícito el propio Gabriel Celaya. Así, en un artículo que publicó sobre un homenaje a Antonio Machado, el de 1962, habla del entonces joven poeta asturiano en términos muy elogiosos, señalando a propósito de su libro *Grado elemental* que la diferencia fundamental reside en la *nueva manera* de decir «lo mismo de siempre»: «Ángel González Muñoz es prácticamente desconocido, aunque hace años obtuvo un accésit en el «Premio Adonais». Pero yo me atrevo a recomendarles su lectura en cuanto puedan. Puede que diga lo mismo de siempre. Pero lo dice de una manera tan absolutamente nueva que parece otra cosa. Es, sencillamente, un poeta: un poeta humilde, oscuro, sordo, ¡pero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado. Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar» (12) (se le había concedido a A.G. el *Premio Antonio Machado*, en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya). La conciencia que posee Celaya de determinadas diferencias vuelve a quedar de manifiesto en una entrevista que le realizó el también poeta Miguel Fernández (13). Allí valora de muy bueno el grupo de jóvenes cultivadores de la poesía social, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, etc. y señala que éstos se diferencian de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes eran más narrativos y hacían una poesía más testimonial. En fin, ya he dicho que no voy a entrar en una descripción de las mismas —véase en todo caso lo que al respecto afirman Antonio Hernández, Tomás Segovia, Félix Grande, entre otros críticos—, lo que no me impide señalar una que me parece fundamental: el profundizar en lo que, en frase de Ángel González, es «la historia en mi historia». A partir de ahí se pueden explicar la interiorización de lo social en Gil de Biedma, así como el *intimismo* de otros poetas del grupo de los cincuenta, etc. Pero no voy a insistir en ello.

Termino. Quiero hacerlo con la lectura de un poema (14) en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven y palpa su vejez poética. Después vendrían crisis de todos conocidas. El poema es éste y dice así:

HABLO de Ángel González, un amigo-enemigo,
y de su poesía y sus raptos de amor.
Un amigo correcto. Un poeta del diablo
que escribe lo que yo casi estaba pensando,
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.
Por lo visto, envejezco.
Pierdo todos los trenes; llego tarde a las citas
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.
En fin, es un amigo,
pero siempre me pisa los versos que —verán—
no eran así —parece casi—, digo: podrían corregirse
para mejor; ¡ay, Dios, qué viejo soy!
Falla el motor de arranque. Esperen, que ya voy.
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo
porque es pura retórica y estropea el sentido),
una calamidad
que camufla a su modo la locura cordial,
un chico muy correcto
que me gusta en directo como me gusta en verso,
pero, en fin, que me pisa,
y sale disparado —¡oh, el acelerador!—
hacia no suena mi voz por anterior.
En fin, que tengo envidia
(¡si por lo menos fuera Juan Ramón o Aleixandre!),
pues me gusta su vida, la no vista ironía
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),
y me digo: «Gabriel,
así fuiste ayer también».
¡Ayer!
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
Amén.
Mas me da un poco de rabia ser tan viejo.
¡Joder!

NOTAS

- (1) «La poesía de Celaya», *Cuadernos del Mediodía del Diario de Granada*, Granada, 8-febrero-1985.
- (2) *Ibidem*.
- (3) De este libro se hizo eco Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lumen, 1974, pp. 26 y 27): «Acabo —dice— de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día» (opiniones negativas).
- (4) *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pres., 1975.
- (5) *Laye*, núm. 23, Barcelona, abril-junio, 1953, pp. 143-146.
- (6) Aunque fue publicada en 1951 en Bilbao, por Ediciones de Conferencias y Ensayos, esta conferencia fue pronunciada en la Sala Estudio de la capital vizcaína en 1948.
- (7) Precisamente Ángel González ha dejado escrito en su «Introducción» a *Poesía*, de G. Celaya (Madrid, Alianza, 1977, p. 23), lo siguiente: «Eso es la poesía de Gabriel Celaya: acto de conocimiento, que transparenta una *verdad de correspondencia*, que está pensada y sentida como comunicación tanto como expresión, que surge de la imaginación y también de la razón y del sentimiento, las dos formas —para Antonio Machado— de la comunión humana».
- (8) *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara, 1965.
- (9) *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extra., Madrid, mayo, 1969, pp. 39-42.
- (10) En *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (en prensa).
- (11) *Op. cit.*, p. 20.
- (12) En «Con Machado en Colliure», Caracas, marzo, 1962. Este artículo puede leerse hoy en *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 129-134. Incluye referencias de otros jóvenes de entonces como López Salinas, etc., y también del homenaje machadiano en el que se dieron cita Barral, José Agustín Goytisolo, Valente, Nora, etc.
- (13) «Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social"», *España*, Tánger, 30-septiembre-1965.
- (14) *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo, 1967.

LAS CONDICIONES DE LA NOVELA EN LOS AÑOS 50

Hace algo más de un año, el ICI organizaba unas jornadas de estudios sobre la obra de Mario Vargas Llosa; cuando los organizadores me convocaron a una mesa redonda en la que abundaban los críticos, me planteé que para un sector numeroso del público, y especialmente el público joven, podría tener interés algún planteamiento menos académico de lo usual, un enfoque más vivo, más ligado a mi propia experiencia, y que no reiterase los análisis de los que me iban a preceder o seguir en el uso de la palabra. En parte por ese intento de ofrecer una perspectiva distinta y en parte porque cada vez me divierte más hablar de técnica narrativa con los amigos, y me aburre más hacerlo en público, llegué a la conclusión de que no quedaría mal una crónica de la llegada de Mario Vargas Llosa al panorama de nuestra novela. Era en realidad una manera de hablar de Vargas como pionero de lo que luego sería el *boom*, pero asimismo, y sobre todo, un modo de contar lo que pretendían nuestros narradores de entonces, especialmente los jóvenes. Cuando este otoño me convocaron los organizadores de los encuentros sobre la generación del 50, recordé el texto del ICI. madrileño y pensé que acaso podía tener sentido traerlo a Granada. El impulso original, les seré sincero, fue el del agobio; no es que ande mal de tiempo, es que estoy en números rojos. Pero mentiría si dijese que ése fue el único motivo, porque tras la tentación vino la relectura de aquellos folios y me encontré con que, en efecto, las líneas de hace un año, abordaban bastante más que la mera crónica de la llegada del adelantado de la narrativa de Latinoamérica. No es fácil que la memoria se comporte objetivamente, pero en esta ocasión había sucedido así. En aquellos folios sobre Vargas Llosa se hablaba mucho, pienso que casi sólo se hablaba, de la generación del 50. Se hablaba también, como es lógico, de mi posición ante ella; pero en fin, por una vez hacer la necesidad virtud me pareció un modo de trabajo eficiente.

A estas alturas de mi vida, yo estoy seguro de pertenecer a la generación de los 50, pero eso, con toda la cordialidad que entraña para las ideas, los postulados y las fiebres de aquellos años, no impide otra convicción: la de no pertenecer al grupo que alentó, sostuvo y dejó caer lo que, mejor o peor formulado, era toda una estética. La prueba de que no pertenezco a ese grupo es que no figuro en sus fotografías, y ello es así fundamentalmente por razones de edad. Hoy, los años que nos podamos llevar algún miembro de la generación y yo carecen de importancia; entonces, cuatro, cinco o seis años de diferencia suponían describir una enorme distancia entre dos personas, una con recursos suficientes para emprender la elaboración de una novela, otra, obviamente la mía, que bastante tenía con leer a los demás. Esta razón de edad me sitúa ante las obras iniciales de los hombres del 50 con una mezcla de admiración y recelo, de atracción y rechazo, de emulación y crítica. A simple vista, mi actitud tenía mucho que ver con la del bisoño que reniega del que va delante porque quizás sólo aspira al relevo, pero hablo únicamente en apariencia. Mis acuerdos eran tantos que cuando el grupo germinal consideró fracasado o mal alimentada su aventura, cuando empezó a poner en pie una suerte de discurso exculpatorio, yo no sólo me quedé perplejo sino que no tuve inconveniente en sostener lo que se desdaban sus inventores. Lo hice sin esforzarme demasiado, sencillamente porque no podía sentir como errores irreparables ciertas carencias o porque ya había valorado esas carencias cuando ellos no acertaban a verlas o las ocultaban en gracia a otros logros que tenían por más importantes. En fin, como vengo a hablar de la generación del 50 y no de mí, confesaré únicamente, antes de clausurar esta parte confesional, que los juegos de encuentros y desencuentros siempre tienen su gracia. No sé si su maldita gracia.

Si me lo permiten vuelvo a mi texto de homenaje a Vargas Llosa. Al releerlo me encontré con que la crónica sobre la gente del 50 era parcial. Ofrecía sólo mi visión de momento final, de una situación en la que aquella estética renovadora era encausada por los mismos que la habían puesto en pie. Limitarme por tanto, a darles a ustedes esa visión me parecía un escamoteo, y es que las postrimerías iluminan las ausencias, pero no recogen, o recogen excepcionalmente, el impulso originario. Los vistazos al momento postrero exigen, para ser fecundos, algo más que los hábitos del arqueólogo; se ve lo que queda en el momento del derrumbe, pero no lo que lo sostiene antes de haberlo arruinado, porque esa fuerza y esa urdimbre primitiva están allí, pero tan ocultas y tan disimuladas que quien mejor las advierte es el que escapa o el que regresa, pero pocas veces el que examina. En mi crónica sobre Vargas Llosa hablaba de una suerte de parálisis momentánea de los narradores del 50, en la cual la llegada de la narrativa de Latinoamérica jugó un papel de primera magnitud. Pero faltaba algo sustantivo: el arranque de aquella experiencia, o expresado en términos estrictamente personales, lo que nos acercó a quienes éramos algo más jóvenes a aquellos narradores jóvenes también, lo que nos llevó a elegirles como modelo inmediato y a criticarlos por lo que estimábamos incompleto. Aquí en Granada, en el seno de la semana dedicada a la generación del 50, tenía que hablarles, me pareció que inexcusablemente, de los principios del grupo, del palpito originario, del impulso primero. No era cosa de añadir a una crónica ya hecha otra que se reiteraría en muchos términos y que en cualquier caso alargaría innecesariamente mi exposición. En consecuencia, elegí para referirme a ese momento inicial, que me parecía imprescindible, a ese modelo que me deslumbró, la figura de Ignacio Aldecoa.

Fue una elección fácil, casi obligada. Para mí, Aldecoa fue entonces, y lo ha seguido significando después, el perfil a imitar, el desencanto al descubrir los límites de algo muy querido y la convicción de que pese a todos los pesares, aquella gente algo mayor que yo estuvo metida en un trabajo que ha rendido mucho más frutos de los que sus enemigos acérrimos o circunstanciales quisieron reconocer.



Algarra/Garrido

Ignacio Aldecoa publicaba un cuento a la semana cuando yo andaba todavía por los pasillos y las aulas de un colegio de frailes, al borde del final del bachillerato, titubeante sobre si me dedicaría a la medicina, al periodismo, a la literatura, a todo a la vez o a nada de ello si asomaba al horizonte algo realmente goloso. No recuerdo ahora dónde se publicaban aquellos cuentos; creo que algunos en *La Hora*, otros con frecuencia más tardía en *El Español*, *La Estafeta Literaria*... Eran todas revistas del peculiar aparato de propaganda estudiantil, y no estudiantil, del fascismo español, pero pronto pude medir hasta qué punto aquellos relatos del escritor de Vitoria se despegaban por completo de la retórica y las ideas del marco que los acogía. Por decirlo de otro modo, tropecé con aquellos relatos con la contundencia con que se tropieza en una piedra bien puesta para variar el rumbo de un camino, y lo que me importa decirles ahora es que aquel desvío condicionó para siempre la dirección y el temple de mis pasos por los vericuetos de la narrativa. Hablo de un momento en que yo tenía 15 ó 16 años y en que no habría sabido explicar muy por derecho mi fascinación ante los cuentos aldecoianos; en casos semejantes, lo que se siente es que es un hombre que escribe muy bien y que uno querría escribir así, lo cual es más que mucho. Después, muy poco después, acerté a descubrir que lo que me impresionaba en los breves relatos de Aldecoa era su modernidad, el descubrimiento del Mediterráneo que los adolescentes suelen hacer varias veces a lo largo del día; pero semejante aceptación de un horizonte innegable me llevaría a penetrar más tarde en la sustancia no sólo de la obra de Aldecoa sino de toda una generación. Hoy sigo convencido de que Aldecoa ejemplificaba con la máxima sencillez, en todos y cada uno de sus relatos, lo que un crecido grupo innovador estaba llevando a cabo. Así que trataré de explicarme con algún

detenimiento sobre este rasgo inventivo, sobre este perfil moderno de Aldecoa, porque a mi juicio constituye la mejor guía para valorar el trabajo de toda una generación caracterizada por el afán de modernidad en un país y entre unas gentes que habían decidido cerrar los ojos.

A Ignacio Aldecoa le gustaba Hemingway, Scott Fitzgerald, el Steinbeck que narró la gran depresión americana de los 30, en realidad, le gustaba el conjunto de los narradores *yankis* bautizados como *generación perdida* y más aún (lo que dejó saber en declaraciones públicas y charlas privadas) Aldecoa era un incondicional de toda la novela americana, no sólo de algunas de sus líneas o momentos admiraba a Melville, Stevenson, a London, a John Dos Pasos, a Henry James, a Faulkner, a Kerouac, supongo que a unos más que a otros y que a determinadas maneras con menor entusiasmo, como es lógico. En alguna ocasión, justificando esas admiraciones, Aldecoa afirmó que la narrativa norteamericana había aportado al moderno arte de narrar recursos muy importantes en lo que toca al ritmo y a la perspectiva, pero sobre todo una forma de acercarse a la realidad radicalmente diferente de la acuñada por los escritores de la Europa burguesa. Forma rescatada de una tradición perdida hecha de ingenuidad y de fuerza, de inmersión total en la época. Decía el novelista, si no recuerdo mal, que la mediación del autor americano era mínima a la hora de presentar la realidad conocida, que la vertía tal y como la había encontrado en su intenso deambular por ella. Venía a sostener, por tanto, Aldecoa que el ritmo, el rigor detallista y la libertad a la hora de elegir enfoques, los rasgos más novedosos de esta narrativa, estaban inscritos ya en la forma de conocimiento directo y total de la realidad americana por sus novelistas. Un paso más lo dieron quienes, como Trilling, afirman que el ritmo, la fuerza y los restantes aspectos y novedades estaban ya en la vida americana; pero seguirle el hilo a esta madeja nos llevaría bastante lejos del tema de hoy. Volvamos, pues, a las preferencias de Aldecoa.

Las admiraciones de un escritor no suelen limitarse a la mera proclamación del gusto, tienden a constituirse en adhesiones a una manera de hacer y tal paso supone en definitiva una aprobación de los recursos ajenos, los cuales suelen entrar a formar parte de la práctica de quien admira, del modo de hacer del gustador. El aprendizaje y la madurez iniciadas un día en el pasmo de una lectura apasionante. El caso de Aldecoa fue un ejemplo palmario de esa conversión del gusto en modo de hacer; sin embargo, y esto es lo importante, su obra no puede ser calificada de americanizada o americanizante, dándole a los términos su valor literal de subordinación, de mimesis. Por un momento cabe, atendiendo a esos aspectos más principales, insertarla en una tradición novelesca ajena a la nuestra, y no sólo porque en todos los relatos de Aldecoa sean perceptibles, idénticos en nexos de admiración y apropiación de técnicas que proceden de nuestro acervo narrativo, la influencia de Baroja, por ejemplo, que es la más evidente. Lo que ocurre es bastante más simple: la obra aldecoiana posee el valor de todos los brotes que renuevan una tradición: En Aldecoa, las novedades americanas, lo americano, es sólo un punto de partida de un proceso creador que termina lejos de tales orígenes; de ahí le viene su autenticidad, su personalidad, y es que una y otra se engendran en una profunda, ardua y personal labor de síntesis de influencias en mutua tensión. Por una parte, las que aporta la propia tradición cultural; de otra, las que llegan de fuera, aquello que rodea al escritor. De ahí también que resulte totalmente superficial la contradicción insinuada, algo así como el casticismo americano de Aldecoa; ambos términos, o cualesquiera otros parecidos, expresan sencillamente lo que ya les he dicho, una tensión renovadora. La respuesta de la obra aldecoiana a este problema central de lo moderno subraya su propia sencillez, descubre en todo instante la base de su acción o el meollo de un método narrativo. Las apropiaciones, las adhesiones a la manera de hacer americana le servían al escritor de Vitoria para penetrar más adecuadamente en una realidad muy distinta de la suya, la de las gentes que le rodeaban, la de la triste y subyugante España de la postguerra; esto y no otra cosa constituye a mi juicio la médula del sur. Las pruebas de la afirmación que acabo de hacer rebosan los tomos de sus relatos; cualquier página aldecoiana valdría —pienso— para intentar un análisis en el que, a la postre, emergería a la superficie el estudio atento por parte del escritor de las innovaciones americanas del género, pero para ser aplicadas a una sociedad y a un tiempo que encarados así, con instrumentos nuevos, ofrecen perfiles más reconocibles, más vivos, más nuestros. Traducido todo esto a los términos de crónica personal que pretendo hacerles, creo que puedo hablarles de cómo Ignacio Aldecoa me abrió la puerta para que hiciese un descubrimiento fundamental, un hallazgo consabido pero necesario: que la realidad crea formas, o si lo prefieren de otro modo, que la mera adaptación de un estilo ajeno, con ser indispensable, no basta para conseguir una expresión nueva de los viejos y siempre acuciantes temas del hombre. El premio de un estilo nuevo llega cuando media como un taumaturgo lo que nos rodea y demanda ser expresado.

Pues bien, como apuntaba hace un momento, lo dicho de Aldecoa podría aplicarse a toda la generación del 50 que emergía cuando yo era aún lector relativamente precoz de literatura contemporánea. Variaban los modelos seguramente, aunque poco a poco se fueron haciendo comunes; pero no variaba el impulso, la ambición de modernizar nuestras letras nutriéndolas de la realidad que las enmarcaba, el deseo de rescatar nuestras tradiciones más vivas para amalgamarlas con aquello que acababa de nacer en el mundo. Los textos teóricos donde Juan Goytisolo, por ejemplo, trataba de legitimar y orientar el esfuerzo común, iban tanto a las innovaciones de fuera como a husmear a nuestros clásicos, tanto en buscar nuevos enfoques de nuestra situación histórica como a relacionar nuestros problemas con los del mundo circundante. Jose M^a Castellet, crítico y en gran medida formalizador del grupo inicial, venía a hacer lo mismo. Hablaré más adelante de las coordenadas en que se gestó todo aquello y de los obstáculos que lo arrumbaron; ahora me basta con reiterar que, a tres o cuatro años del encuentro con la narrativa de Ignacio Aldecoa, yo sabía sin lugar a dudas que sus lecciones no eran personales, que estaba recibiendo una lección y un estímulo colectivo, grupales. El propósito de modernización, concebido como el deseo de que la imagen artística expresara la vida de nuestra sociedad, fue el comienzo de los 50; después, ya lo veremos también, se dieron pasos donde se confería a la elaboración de esa imagen el valor de una herramienta de cambio social y a veces de un trabajo estrictamente político. Pero tanto esas concepciones como la propia fascinación de los escritores por quienes dirigían la lucha de la resistencia contra la dictadura, entraba en crisis apenas una década más tarde. En su fase de ascenso, esas ideas y esos planteamientos habían conseguido que una sensibilidad expresada en las fantasías del *Alfanhuí* elaborase *El Jarama*. En su fase declinante, dispersarían al grupo ya muy numeroso a buscar en solitario nuevos recursos y nuevos planteamientos. Sólo que esa fuerza de partida era grande y hoy un repaso a nuestra novela de postguerra nos dice que de la gente del 50 salieron escritores y textos que configuran uno de esos raros momentos en nuestra literatura, en el que acaso faltan las cumbres, pero donde el terreno se ha elevado de manera impresionante, y pienso que casi milagrosa.

Ya nombré la crisis y creo que no puedo demorar más entrar en verla, tal y como la vi y la conté, que fue un modo a la vez íntimo y distante. Confío en que des-



Francesc Català Roca

«MUY POCO ANTES DE QUE APARECIERA, EN UN CASI SUMERGIDO CIRCUITO LIBRERO, EL PRIMER LIBRO DE VARGAS LLOSA, LA JOVEN NOVELA ESPAÑOLA ACABABA DE LIBRAR UNA NUEVA BATALLA DEL JARAMA EN TORNO A LA NOVELA HOMÓNIMA DE SÁNCHEZ FERLOSIO. AL IGUAL QUE LA PRIMERA Y ORIGINAL, LA SANGRIENTA DE LA GUERRA CIVIL, ESTA REEDICIÓN LITERARIA DE LA LUCHA SE HABÍA DADO TAMBIÉN EN LOS SECOS CAMPOS DE LA CAPITAL DE ESPAÑA Y CONTRA LOS REPRESENTANTES DE UNA IDEOLOGÍA HUECA E INJUSTIFICABLE Y A FAVOR DE LAS CAPAS POPULARES». (ISAAC MONTERO).

pues de escucharme puedan afirmar que el esfuerzo de los hombres del 50 en el terreno de la narrativa se caracterizó por partir con una ambición generosa y por haber sabido encontrar en esa fuerza de partida los recursos siempre difíciles de la conmoción y de la persistencia, lo que a mi juicio es mucho. Y bien, lo prometido es deuda; así que vamos con el texto prometido, el originario del ICI. en Madrid.

Allá por el otoño de 1959, algunos jóvenes escritores (entre los que algunos alcanzarán años después el estado de gracia de la postmodernidad) descubrían la colección de cuentos que acababa de ganar el premio Leopoldo Alas. El autor, un desconocido de 23 años, había agrupado sus relatos bajo el título de *Los jefes*, tal vez porque las narraciones reiteraban el tema de la relación de dominio en la adolescencia. Los cuentos presentaban una factura bastante tradicional, pero ofrecían una infrecuente galería de pautas de la crueldad en un marco pasmoso por lo cotidiano. Lo que sorprendió a los jóvenes airados del momento fue quizás esa plasticidad con que, relato tras relato, se perfilaban las conductas juveniles y pandilleras. Los cuentos exhibían también una singular maestría para organizar la narración y un sorprendente dominio de los recursos narrativos, pero lo fundamental era, ya digo, la enorme seguridad con la que se movía el autor a la hora de concretar las acciones, los personajes, los tipos, el ambiente. Aquellos relatos eran no sólo *une tranche de vie* como querían los cánones de la época, sino además y sobre todo un ejercicio de estilo, una exhibición de facultades para dar con las palabras precisas y acordadas que consiguen el raro portento de encaminar la imaginación de un lector por un mundo ficticio. El autor de *Los jefes*, un joven peruano que pasa por Barcelona, se convertía así, para sus coetáneos españoles, en una nueva referencia de lo moderno, y aunque el premio Leopoldo Alas no figuraba entre las plataformas mimadas por la crítica, la vanguardia joven española tuvo al recién llegado por uno de los suyos, un compañero que al tiempo de estimularles aportaba también una curiosa perplejidad: la inquietud que nace siempre ante las nuevas posibilidades de las formas que se creía ya dominar.

Como ven, les hablo de Mario Vargas Llosa, de su primer libro, de la sensibilidad dominante en los círculos literarios jóvenes en las postrimerías de los 50, y desde luego, del anticipo de un fenómeno: la llegada de los hombres de América Latina que muy poco después descabalaría la entera narrativa española; porque en efecto, Mario Vargas era un adelantado de eso que estaba al caer, y si *Los jefes* cumplió su papel de aldabonazo entre unos pocos, *La ciudad y los perros*, ganadora de un premio lleno de prestigio, el Biblioteca Breve, abriría un lustro más tarde, y ya para muchos, las compuertas al torrente que llegaba allende los mares. Me parece que debo advertirles que conceptos como moderno o novela moderna no han salido a relucir aquí a humo de pajas; si los traje a colación es porque no veo el modo de evocar las relaciones de la obra inicial de Vargas Llosa y sus compañeros con la narrativa española contemporánea, si no señalo que su impacto en la sensibilidad de la época provino de su encaje en un proyecto grupal que aspiraba a enriquecer la literatura abriéndola a nuevos enfoques y a nuevos materiales. Enfoques y materiales vedados unas veces en nombre de la fe, otras del buen gusto y otras más en el de la benemérita. Como bien saben ustedes, en el arte de escribir lo moderno intenta agotar siempre la pretensión, tan vieja como el mundo, de poner en pie unos valores que permitan contar la vida tal y como una sociedad nueva, o que se piense nueva, aspira a que se la cuente. Eso era exactamente lo que en sectores todavía minoritarios de la sociedad española empezaba a ocurrir en estos años fronteros de los 50 a los 60.

Pero regresemos a lo principal, es decir, a cómo era nuestro mundo literario en este momento, y a por qué les hablo de Latinoamérica. De modo que quedémonos en 1963, año que se publica *La ciudad y los perros*, cuya aparición constituye un acontecimiento de primera magnitud. La constituye no sólo por la capacidad singular de un escritor sino porque ponía de manifiesto y de modo incuestionable cuáles eran las carencias de la manera de concebir lo novelístico que trataba entonces de imponerse aquí. Como ya he apuntado, el fenómeno no era sin duda nuevo, precisamente porque se trataba de un hecho relacionado con las aspiraciones de ponerse al día en España. Con *La ciudad y los perros*, un crecido número de narradores españoles descubrían no ya su limitada información y sus más que escuetas frecuentaciones a textos fundamentales del mundo moderno, sino algo más, algo que si a la larga es siempre estimulante en un principio resultó paralizador. Me refiero a que, con *La ciudad y los perros*, la novelística española descubría su condición de tribu aislada y mal nutrida, y como lo descubría a través de una obra de un casi muchacho, no parece tan desmedido decir que el estupor que siguió a la lectura fue formidable. No les contaré con pormenor cómo eran las cosas entonces o al menos cómo las recuerdo yo, porque seguramente quienes no vivieron aquellos días están al cabo de la calle en lo fundamental, es decir, en hasta qué punto en la España gobernada por el fascismo y las sacristías, las pugnas del arte se mezclaban con las de las ideas. Sólo que si no es cosa de esbozar un cuadro de costumbres o de sinsentidos, tampoco es cosa de pasar de largo por otro aspecto de la calificación de moderno con que he definido aquella experiencia literaria. Me parece obligado por tanto, recordarles que las pretensiones de modernización seguían aquí ligadas a la situación cultural circundante. Nuestra vanguardia literaria de aquellos años lo era porque trataba de conectar con autores y modelos surgidos en Europa tras el desenlace de la II Guerra Mundial. Pese a la guerra fría, buena parte de la cultura literaria europea giraba en torno a dos postulados: el compromiso y la convicción de que el arte de escribir tenía bastante que ver con la transformación de la sociedad. Pero quedémonos en el estricto terreno literario de las letras españolas y sigamos mirando. Muy poco antes de que apareciera, en un casi sumergido circuito librero, el primer libro de Vargas Llosa, la joven novela española acababa de librar una nueva batalla del Jarama en torno a la novela homónima de Sánchez Ferlosio. Al igual que la primera y original, la sangrienta de la guerra civil, esta reedición literaria de la lucha se había dado también en los secos campos de la capital de España y contra los representantes de una ideología hueca e injustificable, y a favor de las capas populares. Si no vale la pena describirles en qué consistía lo antiguo en aquellos momentos, si pienso en cambio que pueda tener interés decirles que *El Jarama* había ostentado en seguida un carácter emblemático porque culminaba los tanteos de otros narradores, los de Ignacio Aldecoa, J. Fernández Santos, Juan Goytisolo, por poner ejemplos. Pienso que también tiene interés recordarles que *El Jarama* fue considerada un paradigma del error, porque se atrevía a expresar lo común en los términos en que lo común se manifiesta y con la pretensión de descubrir en ese marco los conflictos y los temas mayores de la vida humana. Para los mandarines del *establishment* reaccionario español, ejercicios como *El Jarama*, *Los Bravos*, *Espera de tercera clase* o más tarde *Las afueras*, *Nuevas amistades* o *Dos días de septiembre* venían a probar que los jóvenes novelistas del país se habían metido en un camino que no llegaba a parte alguna. Según la crítica más conspicua, había una desproporción casi incomprensible entre las notables capacidades de los autores y los resultados. Así, el trabajo de recreación del ala popular que ponía en pie *El Jarama* evidenciaba para esas gentes hasta qué punto los nuevos narradores se habían empeñado en novelar lo innovelable. La sentencia fue lapidaria: se escribe muy bien pero no se cuenta nada de interés.

Con el paso del tiempo, de muy poco tiempo, se admitió que lo sustancial de este argumento crítico era la claridad con que anunciaba medidas contra la nueva experiencia. El *establishment* era sólo la fachada de un aparato represivo, y éste dejó saber enseguida, lápiz rojo en mano, que los nuevos ejercicios de estilo quedarían fuera de la circulación si persistían en practicar algo que no fuera el mero costumbrismo. Y es que no cabe duda: los Aldecoa, los Goytisolo, los Fernández Santos, los Hortelano, los López Salinas, los Ferres, los Caballero Bonald, los Martín Gaité, los Marsé, los Sueiro, los Groso, y tantos otros compañeros de la nueva sensibilidad, se habían metido en un camino cuajado de tantas posibilidades como riesgos. Aquellas les ofrecerían todas las riquezas que una observación atenta y veraz de la vida regala a las pupilas del artista, pero los riesgos de nombrar lo que existía los llevarían directamente a un tribunal aniquilador, inapelable y bien conocido por todos: el de las prohibiciones de la censura.

Sin embargo, y esto es lo que viene sólo a las crónicas que estoy haciéndoles, lo que hacía frágil el éxito inicial es que existían otros riesgos tan graves al menos como los de mutilación de la censura. Eran los riesgos de confundir la superficie del hecho recreado con las leyes que gobiernan la conducta de los hombres, de satisfacerse con la reproducción de unos pocos estereotipos coloquiales desdeñando el buceo en la conciencia donde fraguan esos estereotipos, de identificar la lucha de clases con meros episodios rebeldes, de reelaborar la historia con unos cuantos datos apostados en la epidermis de un suceso histórico, de considerar que una aparición sociológica posee tanto o más valor de convicción literaria que las descripciones de una conducta contradictoria, o finalmente, de incorporar las buenas intenciones del autor al juicio sobre los resultados de la obra. Pero si todos estos riesgos vivían ya en el embrión, en el arranque de la nueva sensibilidad de los 50 había un propósito mayor, enriquecedor y moderno en la experiencia. En una situación histórica todavía profundamente marcada por la guerra civil y sus secuelas, había en esos jóvenes la pretensión de novelar conflictos concretos y crueles, de contar tanto las legitimaciones como los móviles de los poderosos, tanto las pasiones como su control, los hechos y el amaño de los hechos. Si algo habían amputado los inquisidores que se adueñaron de la cultura española en 1939, había sido precisamente la posibilidad de estos enfoques, y los habían amputado por el procedimiento más seguro y eficiente para convertir el arte en banalidad; cortando palabras. Las heroínas de nuestras novelas habían hablado de amor durante una década sin que en esa voz resonara el sexo; los protagonistas masculinos habían hablado de negocios sin que en esas conversaciones se transmitieran los recios forcejeos del poder. La nueva sensibilidad de los jóvenes del 50 partía de recuperar tanto material prohibido, recuperando palabras sencillas. Yo creo que era un comienzo más que prometedor, vayamos a saber si el modelo del *Decamerón* bocacciano andaba en los desvanes de la fantasía de Sánchez Ferlosio cuando se puso a componer su *Jarama*, pero fuera cual fuese el modelo lo que asomaba en esa novela era la huida de la peste, la búsqueda de un refugio umbrío, el hallazgo de la imaginación hecho relato para pasar una breve tregua; en cualquier caso, la impregnación de los modelos clásicos pasaba por una insólita vía de modernidad en ese texto, la que identifica el daño de la peste con un trabajo cautivo y agotador, la que considera una excursión dominguera como la posesión de un feudo bien protegido de los vientos malsanos y las charlas finales como el equivalente de ese acervo de desenfado y buen sentido que llena las páginas de la gran literatura narrativa.

No obstante, lo que esa nueva perspectiva, lo que ese nuevo enfoque tenían de enriquecedores al incorporar personajes y mundos excluidos del arte literario por la vía de un lenguaje urbano muy preciso, quedaba limitado por factores externos a la creación misma. Ni en Ferlosio, ni antes en Fernández Santos o Goytisolo o Aldecoa ni luego en García Hortelano o López Salinas o Caballero, el verbo coloquial, el uso atemperado y a veces sutil de las palabras vulgares conseguía desbordar ciertos límites, penetrar en zonas profundas de la vida individual y colectiva. Habría que preguntarse por qué: los nuevos narradores ¿eran torpes, jóvenes en exceso, estaban mal informados? En mi opinión, la respuesta es que no. La corteza se gestaba en otro terreno, en aquel confin de la conciencia creadora que corta o desvía el manantial de la palabra; puesto que había incursiones prohibidas, difícilmente fluiría aquella que no aceptara las condiciones previas. Imaginen ustedes a esos trabajadores acogidos a las alamedas de un parco río de la meseta exhibiendo el peso de la guerra civil y de las cárceles en sí mismos y en su entorno cotidiano; los límites, pues, no estaban en la parcela de la vida observada, en los materiales elegidos, en la lengua común, sino en un crítico literario de incuestionable eficacia, albergado lo mismo en su despacho del Ministerio de Información que en la imaginación de los escritores.

Pues bien, en este clima aparece, con *La ciudad y los perros* Latinoamérica. Aunque quizá haya que advertir, para ser exactos, que la novela de Vargas Llosa sale a las librerías cuando la joven novela española ya ha acumulado un par de derrotas de consideración; en primer lugar, ha fracasado en la conquista de un público, puesto que los lectores habituales continúan apegados a los viejos moldes narrativos; pero además ha fracasado en los enfrentamientos de tipo frontal con los del PSOE, y con ambas derrotas a la espalda está a punto de cristalizar el tercer y definitivo fracaso que convertirá la batalla del Jarama en un triunfo pírrico. Me refiero al desaliento de los propios novelistas ante lo conseguido. En este último revés, la novela Latinoamericana va a jugar, como ya he dicho, un papel de primer orden. ¿Qué incorporaba *La ciudad y los perros* al panorama español? Yo pienso que, de un lado, casi todo aquello que en nuestros jóvenes narradores se encontraba todavía en estado de proyecto, y de otro, casi todo lo que esos mismos escritores tenían al alcance de la mano. En *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa aún no despliega lo que en *La Casa Verde* o *Conversaciones en la catedral* constituirá su máxima aportación al arte de hacer novelas; aún no se ha puesto a la ingente operación de modernizar viejas y sólidas estructuras novelescas, aún no ha amoldado sus recursos fundamentales, el acoplamiento de muy diversos y encontrados modos lingüísticos, la palpitación de las palabras en torno a cada personaje y su punto de vista, la ruptura del tiempo apresando los vastos territorios de las conciencias evocadoras. *La ciudad y los perros* es todavía una obra relativamente sencilla, o al menos sometida en muchos aspectos a normas novelescas tradicionales; pero por ello mismo *La ciudad y los perros* saldó en gran medida el debate sobre los límites de los nuevos novelistas españoles y eso resultaba sin duda, pasado el tiempo, una aportación de peso a nuestra narrativa moderna. Después de echarse al colete esta primera novela del joven escritor peruano, había sonado un tanto cínico preguntarse por qué sus coetáneos españoles no superaban en sus hallazgos la superficie de las cosas: sencillamente, porque no podían y porque no les dejaban. *La ciudad y los perros* ponía de manifiesto, pues, que todo debate literario es mera hipocresía si se describe la invención formal como el fruto incontaminado del esfuerzo del artista, y semejante conclusión, curiosamente, tendría efectos perturbadores en un momento en que se sufrían los desmanes de unas censuras necias hasta la risa, se sufría también de la propensión a confundir la simplicidad con la llaneza y el culo con las tetas. La frescura y la potencia del libro de Vargas Llosa ponía sobre el tapete la insoslayable cuestión de que las palabras, en las novelas como en la vida, nombran y por tanto contienen conflictos de intereses generales y emociones

del individuo, justicias lacerantes y rebeldías sublimadas, sociología cotidiana y análisis de conciencia, memoria histórica y hechos políticos, procesos sociales y proyectos fantásticos de individuos oscuros, ilusiones y vendajes, y angustia por la huida del tiempo. El libro de Vargas Llosa, tan cercano a la sensibilidad de los coetáneos españoles, tan seguro en su forma de condensar la vida común, tan preciso en su descripción de los cuadros sociales, tan prendado del alma llana, ofrecía a sus iguales, autores y lectores de esta orilla de la mar oceánica, una inequívoca advertencia sobre las buenas intenciones en arte. Vargas traía las gallinas de la modernidad no sólo porque siguiera un modo de hacer acorde con su tiempo sino porque lo entrañaba en una lengua y un modo asentados en nuestra tradición y sentía, sobre todo, un mundo parejo y reconocible e identificable con el nuestro. El aldabonazo de su presencia ni se asentaba en las descripciones pintorescas ni en el exotismo de la vida reflejada, sino muy al contrario, en la afinidad de esa vida con la nuestra, de sus propósitos con los de aquí. Lo que resultaba, por tanto, innovador y sorprendente en la novela de Vargas Llosa, eran las invenciones formales para elaborar un material existencial inmediato y sentido como propio; esto es lo decisivo, porque los coetáneos del joven novelista peruano, autores y lectores, poseían también experiencias acordes. Aquí no había colegios militares para meter en cintura a los muchachos discolos de la buena familia, pero imperaba en cambio una suerte de difusa militarización que consideraba discola y hasta torcida a toda criatura. Los rasgos del centro Leoncio Prado se repartían en España por colegios de frailes y campamentos del frente de juventudes; quien más, quien menos había de soportar aquí en su adolescencia un grado tan irracional y humillante como los personajes de Vargas. Las sacristías y salas de estudio españolas habían albergado escenas y peripecias por lo menos tan duras como las que configuraban la formación sentimental de los perros del colegio de Perú. La preparación para la vida adulta en nuestros núcleos escolares y familiares venía marcada por un panorama de miseria, violencia y frustración, de perfiles más suaves que el peruano pero próximo a él, y desde luego, el peso de una tradición eclesiástica ruin era el mismo, como parejas eran las situaciones de injusticia social y segregación de clases incommunicadas. Lo que aquí se inculcaba a quienes pisaban el umbral de la edad adulta era una visión del mundo tan maniquea y cruel como la recibida por los colegiales peruanos, y el código de conducta del futuro caballero español era sin duda tan machista, hipócrita y despiadado como el de los muchachos de Leoncio Prado de Perú. Y si como he dicho los matices saltaban a la vista, las represiones y el autocontrol convertían nuestro comportamiento en ejercicios de apariencias más civilizada; aquí el estallido primero de la vida y la violencia quedaba más soterrado, pero lo fundamental persistía y persistía en propiciar la semejanza. Puestos a censurar hazañas de jefes convencidos de que el máximo valor de un hombre reside en su entereza, o puestos a describir hazañas de frailes pederastas, sinsabores de adolescentes aterrados o arreglos de familia, la vida española habría proporcionado un alto porcentaje de sucesos y personajes. Un joven novelista español no habría tenido que estrujarse la memoria, todo eso y más quedaba al alcance de su mano, no lo escondía en el desván de los recursos perdidos sino que lo tenía en la punta de la lengua y también tenía, por qué no insistía en ello, lo que en la novela de Vargas era fundamental: la intención de situar al lector en esa perspectiva implacable...

Pero la diferencia estribaba a mi entender en que si se había podido concebir una censura férrea y omnipresente no sólo había apartado la vida española de la cultura moderna, tenía también cautiva la imaginación, y a partir de ahí verter en moldes propios una experiencia, envolverla en las palabras necesarias no queda al alcance de cualquier fortuna, es un trabajo excesivamente arduo. Esto era, quién lo duda, la parte amarga del aldabonazo de *La ciudad y los perros* como apuntaba hace un momento; en literatura, lo que no puede nombrarse no sólo corre el riesgo de perecer, sino que termina engendrando el arte monstruoso de la torpeza; para el hecho creador, se trata de una situación terrible por lo que tiene de engañosa, pues el trabajo de inventar desvalidas astucias se confunde al final con la creación misma. Lo que se dice a medias puede ser más válido que lo nombrado por derechas, pero a condición de que sea el autor quien decida ese *sfumato*; si al escritor se le imponen las sombras, lo que resulta al final de su trabajo es una telaraña mal tejida, la pura opacidad de lo muerto. Esta ausencia de las palabras, provocada por una sociedad miedosa y represiva y un aparato inquisitorial, no era ciertamente culpa de los escritores españoles, pero convertía el esfuerzo de los más en un ejercicio frágil y muchas veces baldío, por ello, la exhibición de sagacidad del escritor peruano acentuaba el carácter primario, inseguro y tosco de la mayoría de nuestros tanteos. En *La ciudad y los perros*, las palabras estaban donde tenían que estar, y servían para penetrar en la vida: desde el colegio de Leoncio Prado de Lima, la vida fluía con otros rigores que los de sus propias contradicciones, las que enfrentan el anquilosamiento a la audacia, los sueños del pasado a los del porvenir, el egoísmo a la piedad, las luces y las sombras del instinto a las de la razón, etc. Mario Vargas Llosa, escritor libre en un país sin libertades, adquiría por la fuerza de las circunstancias un peso igualmente vital y contradictorio, su talento le había consentido una hermosa composición novelesca, las circunstancias habían transformado su obra en un espejo inmisericorde de algunas indigencias ajenas; y todo ello obligaba a admitir la distancia que mediaba entre estos perros de Lima y las sombras evanescentes de tanto libro parido aquí. Pero la dureza de este encuentro donde para poco valía acudir a la equidad, ofrecía la contundencia que se impone el arte. De ese modo, *La ciudad y los perros* se constituyó en modelo al tiempo que evidenciaba la sinrazón de imitar; a su alrededor se situaban la censura, el bloqueo interior, la imposibilidad de escribir algo semejante, el agotamiento de atreverse y no poder sortear el obstáculo definitivo de los censores. No está de más recordar que los esfuerzos de composición tardarían en llegar aquí, que algunos de los más notables, como *Señas de identidad* de Juan Goytisolo y *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, todavía tendrían que nacer fuera.

Y termino ya. Como señalé al principio, el estupor ante *La ciudad y los perros* sería la primera muestra de una continuada serie de pasmos ante los textos que pronto empiezan a llegar de América Latina. Cuando los escritores jóvenes españoles, coetáneos o no de Vargas Llosa, quisieron darse cuenta, tenían en sus manos una de las eclosiones narrativas más sorprendentes del siglo, eclosión que día tras día convertirían en más estrechos los límites de su trabajo, en más indefinibles algunos de sus balbuceos, en más insatisfactorios los logros a medias. Poco a poco, novelistas y lectores fueron advirtiendo que esa formación de los García Márquez, los Carpentier, los Cortázar, los Sábato, los Rulfo, los Roa Bastos asentaba su despliegue casi omnipotente en una vida terriblemente violenta, en una cultura rica, mestiza y tan muda en ocasiones como la nuestra. Cuando llegó ese momento, las iniciales afinidades de la obra del novelista peruano con los propósitos de sus compañeros españoles se habrían desvanecido en buena parte, quedaba sólo la riqueza de la diversidad de América Latina.

En fin, esta es la historia y este el comienzo de un novelista al que las letras españolas difícilmente pueden considerar ajeno. Sólo me queda decirles que si les he hablado de la singular entrada de Vargas Llosa en el mundo literario español es porque a mi entender no cabe el homenaje a un escritor entero si no se defiende en él y en los demás la precaria existencia de la libertad ■

Carlos Castillo del Pino

EVOCACION DE LUIS MARTIN SANTOS

Lo primero que yo me pregunto al estar aquí, ante ustedes, es qué expectativas tienen respecto de lo que yo pueda decir acerca de Martín Santos. Independientemente de lo que yo voy a decir, me imagino, y en este sentido he proyectado una buena parte de esta charla, que quizás ustedes tengan dos expectativas. En primer lugar, muchos de ustedes saben que yo lo conocí con cierta profundidad y, por consiguiente, esperan que les hable de él. En segundo lugar, algunos sabrán que yo he trabajado en la relación entre el texto literario y autor o autor y texto literario. Aunque el texto literario, repito, tiene su propia autonomía, lo cierto es que a mí, en tanto que profesional de la psiquiatría y de la psicopatología, me inte-

resa, como todo acto de conducta, saber cuáles son sus motivaciones, cuál es su génesis. El texto literario a mí se me antoja uno de los discursos de conducta más complicados que el ser humano puede realizar, y, por lo tanto, me parece que la tarea de explicar la relación entre el texto literario y los autores es una tarea fascinante. A mí me interesa mucho, desde el punto de vista de la génesis de la obra literaria, independientemente incluso de su valor estético, la forma, cómo se ha ido creando, qué necesidad cumple en el autor, etc.

Pero hay un tercer punto que, quizás, Vds. no esperan de mí, puesto que saben que yo no soy profesor de literatura y que, sin embargo, yo me voy a tomar la libertad de tratar. La literatura no está hecha para los profesores de literatura, la literatura está hecha para los lectores, Cervantes no escribió para los cervantistas, sino que escribió para todos los seres humanos, incluso ya lo dijo él en el prólogo al *Quijote*, para niños, para adultos jóvenes, para personas maduras y para ancianos. Por lo tanto, es completamente legítimo que yo, en tanto que lector, y en este caso en tanto que lector de *Tiempo de silencio*, trate de algunos aspectos del texto mismo de la novela y, más concretamente, de su lenguaje. Me referiré a algunos aspectos del lenguaje literario de Martín Santos que me parece que han sido señalados por los concienzudos comentaristas de *Tiempo de silencio*. Gran parte de estos juegos de lenguaje a los que se entrega Martín Santos en *Tiempo de silencio* proceden, y de ahí el que los comentaristas de su texto lo hayan inadvertido, por una parte de su formación misma de psiquiatra, de lector tardío de la obra de Freud (porque fue tardía su lectura de Freud, aproximadamente sobre los años cincuenta y tantos, con un gran deslumbramiento), y de la escuela fenomenológica, la escuela filosófica alemana que entonces estaba dominada por la fenomenología de Husserl, de Heidegger, de Max Scheler, etc., y, más concretamente, por la de Jean-Paul Sartre en Francia. Es interesante también, ya lo señalaré luego, de qué manera en algunos trabajos de Martín Santos, no en *Tiempo de silencio* pero sí también en *Tiempo de destrucción* se perciben algunas remembranzas, la influencia tardía de la escuela del positivismo lógico. Quién lo diría, en Martín Santos tuvo influencia el positivismo lógico. Pero le deslumbró, y le deslumbró hasta el punto de que, por ejemplo, una ponencia que él presentó, porque le fue pedida, a un congreso de psiquiatría de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, trata precisamente sobre la investigación en psiquiatría y ahí se muestra un decidido partidario del positivismo lógico, de la investigación positivista, cuando hasta entonces él se había mantenido en el terreno de lo que llamaremos, en el buen sentido de la palabra, la investigación especulativa, la especulación en psicopatología.

He traído aquí este maletín que contiene todo mi dossier sobre Martín Santos. Mi conocimiento de Martín Santos se inicia en el año 47, de una forma que ya les diré, y llega hasta su muerte. E incluso después de su muerte tuve que ocuparme de él, puesto que su padre me nombró albacea de sus textos psiquiátricos. Acabamos de hacer unas fotocopias para que se incorporen a la exposición, porque todo esto es interesante, dado que precisamente Martín Santos es una persona de la cual se sabe muy poco, y se sabe muy poco porque su muerte fue todavía prematura; apenas si su obra había tenido una deslumbrante entrada triunfal en el ambiente literario cuando fallece. Aquí tienen Vds. trabajos inéditos suyos, borradores, incluso esta misma carpeta pertenece a él. Hay algunas, las he repasado estos días, algunas cosas son interesantes como, por ejemplo, su *Ensayo sobre la significación del ensayo*, que naturalmente no está publicado y que no pienso publicar, porque son notas que contienen incluso aspectos íntimos de él como intelectual. Hay gran número de notas de carácter psicopatológico, psiquiátrico, incluso las memorias suyas de cátedra. Hicimos oposiciones a cátedra juntos los dos en dos ocasiones. Por cierto, en la segunda vez, la hizo él desde la cárcel de Carabanchel, siendo traído para cada uno de los ejercicios por la policía en el coche celular. La policía terminó mostrándose entusiasta de nosotros dos. Éramos entonces dos jóvenes muy brillantes, teníamos mucho tiempo para estudiar. La policía se dividía entre los que eran partidarios del andaluz y los que eran partidarios del vasco, como le decían a él, que era de Melilla, pero se le atribuía que era vasco. En aquellos días de oposición, tuvimos mucho contacto, porque, Vds. quizás no lo sepan, pero el primer acto de una oposición a cátedra de por entonces consistía en la composición del Tribunal y en la entrega por parte de los opositores de todos los trabajos que se habían publicado, para que se leyera los trabajos de los demás opositores, al objeto de que luego, en las llamadas *trincas*, en el primero y segundo ejercicio, los demás pudieran, al opositor que estaba actuando en aquellos momentos, hacerle toda clase de objeciones que, a veces, eran feroces. Naturalmente, nos preparábamos las oposiciones juntos. La primera vez, él no estaba en la cárcel, las preparábamos en el domicilio de la familia de mi mujer en Madrid. Pero la segunda vez, que él estaba en la cárcel, aprovechaba el permiso, que legítimamente le correspondía para leer los trabajos de los demás opositores, y pasábamos juntos de nueve a una de la tarde y de cuatro de la tarde a siete de la noche. De manera que todos estos diez días los pasamos juntos comentando los trabajos de los demás allí, en el bar de la Universidad, hacíamos que nos llevaran bebidas, etc., y, bueno, hablando de todo lo divino y lo humano.

Pero vamos a empezar por orden. Además, también quisiera mostrarles a Vds. las cartas de él, las cartas del padre después de la muerte de Luis, en la cual él me nombra albacea. Se interesó mucho; tras la muerte yo acudí a una necrológica en San Sebastián, entonces, el padre todavía estaba malherido del accidente que le causó la muerte a Martín Santos y creyó que yo era el que debía estar en posesión de estos trabajos y de otros que se han perdido por las razones que les voy a decir a Vds. Hace poco tiempo me he encontrado con una hija de Martín Santos, naturalmente era muy pequeña cuando él murió, se me acercó en Barcelona a saludarme después de una conferencia. Yo le dije que tenía estos trabajos de su padre a su disposición, porque realmente le pertenecen a los familiares, y ya ella me dijo, de la misma manera que su abuelo, que debía de quedarme con ellos. Yo preparé, reciente la muerte de Martín Santos, un tomo de trabajos psiquiátricos que eran publicables, porque, naturalmente, aquí hay mucha materia que son nota suelta, notas que no se deben publicar, y lo mandé a un editor que se interesaba mucho por ello. Desgraciadamente, los ha perdido. No quiero decir el nombre del editor para que no lo incorporen a la lista de los que deben ser maldichos o maldichos.

Bien, yo conocí a Martín Santos en el año 47, como ya he dicho. Hacía ya dos años y medio que yo era médico y llevaba entonces ya cuatro de alumno interno en el Departamento de Psiquiatría de Madrid. Quiero decir que en el año 47 yo era, como si dijéramos, un viejo psiquiatra, porque tenía cinco o seis años de experiencia psiquiátrica. Martín Santos se incorporó en el año 47, él era un año menor que yo, pero se incorporó ya de médico y habiendo sido antes cirujano, cosa que mucha gente no sabe. El padre de Luis Martín Santos era cirujano militar y tenía mucho interés en que su hijo prosiguiera su carrera quirúrgica. Él empezó a trabajar con el catedrático de Quirúrgica de Madrid. Después de estar dos años, después de haber terminado la carrera, haciendo cirugía y habiendo publicado un trabajo de cirugía experimental en perros, decide ir a la psiquiatría. Se incorpora a la psiquiatría como médico que llevaba ya dos años o tres de carrera, cuando realmente yo



Francisco Catalá Roca

AL MISMO TIEMPO, YO ME DÍ CUENTA DE QUE LUIS, APARTE DE SU CAPACIDAD INTELECTUAL Y DE SU CAPACIDAD PARA APREHENDER RÁPIDAMENTE LA PROBLEMÁTICA PSICOPATOLÓGICA Y PSIQUIÁTRICA, ERA UNA PERSONA A LA QUE, POR DECIRLO ASÍ, LA PSIQUIATRÍA LE RESULTABA DE LÍMITES MUY CORTOS Y MUY ESTRECHOS. MARTÍN SANTOS, ENSEGUIDA ME DÍ CUENTA DE ELLO, TENÍA UN GRAN CAUDAL DE LECTURAS LITERARIAS SOBRE TODO LITERATURA FRANCESA, ALGUNA LITERATURA NORTEAMERICANA TRADUCIDA, PERO SOBRE TODO LITERATURA FRANCESA». (CARLOS CASTILLA DEL PINO).

tenía unos cinco años de experiencia psiquiátrica. Esto hizo que, dado que ambos pertenecíamos al Departamento de Psiquiatría, por entonces regido por López Ibor, y dado la peculiaridad del señor López Ibor, eso hizo, como digo, que intimásemos y que yo fuera, por decirlo así, el introductor de Martín Santos en el ámbito de la psiquiatría y de la psicopatología. Él se dio cuenta de que a mí me interesaban todos estos problemas, que los vivía entusiastamente, e inmediatamente empezó a tener constantes contactos, a diario, conmigo. Le dejé libros, apuntes, traducíamos juntos la *Allgemeine Psychopathologie* de Jaspers, ambos teníamos unos conocimientos precarios entonces del alemán, y lo traducíamos juntos en el bar Correo, en el *Lyon d'or* de Madrid.

Al mismo tiempo, claro, yo me di cuenta de que Luis, aparte de su capacidad intelectual y de su capacidad para aprehender rápidamente la problemática psicopatológica y psiquiátrica, era una persona a la que, por decirlo así, la psiquiatría le resultaba de límites muy cortos y muy estrechos. Martín Santos, enseguida me di cuenta de ello, tenía un gran caudal de lecturas, literarias sobre todo literatura francesa, alguna literatura norteamericana traducida, pero sobre todo literatura francesa. El leía y hablaba perfectamente el francés. Y sobre todo me llamó la atención el caudal de lecturas filosóficas, de la filosofía propia de la época, es decir, la filosofía de Husserl, de Heidegger, de Jean-Paul Sartre, que acababa de publicar *El ser y la nada* y que había causado una auténtica revelación en los medios intelectuales de todo el mundo. Martín Santos era una persona con una gran capacidad intelectual y una necesidad constante de comunicación de la misma. Era incapaz de no hacer una autorreflexión acerca de los problemas que se le planteaban. De aquí que inmediatamente, aunque no llevara más que unos meses en la tarea psiquiátrica, empezara a adoptar un papel de protagonista, a intervenir en sesiones clínicas, a presentar casos. Sobre todo, llamó la atención el hecho de que, así como un psiquiatra alemán, discípulo de Max Scheler, había intentado aplicar la teoría de éste al estudio de la psicopatología de los sentimientos y de los impulsos, Martín Santos, a partir de la ética de Max Scheler, que había traducido Eugenio Imaz, colaborador de Ortega y suicida ulterior, extrajo de la ética de Max Scheler una aplicación de la teoría del hombre, de la teoría estratificada del ser humano para utilizarla en psiquiatría. A través de Sartre sobre todo, Martín Santos tuvo conocimiento de la obra de Freud. Vds. saben que Sartre fue el creador del llamado psicoanálisis existencial, ocn el cual pretendía curar, y de alguna manera se hacía psicoanálisis existencial en el Café des Fleurs. De manera que a partir de Sartre tuvo conocimiento de la obra de Freud, que le deslumbró realmente. Hay que tener en cuenta que la obra de Freud por entonces estaba prohibida; no se vuelve a reeditar en España hasta el año 56 ó 57 aproximadamente. Y, desde luego, presentarse a unas oposiciones y citar a Freud, y no citarlo para denostarlo, era naturalmente, suicidarse, porque realmente implicaba que el tribunal le iba a uno a calificar de proclive al freudismo y el psicoanálisis, que podía ser entonces la máxima heterodoxia, toda vez que el marxismo no había asomado todavía por la puerta falsa del régimen franquista. De manera que de Freud tuvo un conocimiento ulterior y repito que le deslumbró por razones que, en fin, sería muy largo de contar.

Yo sí tenía un conocimiento de la obra de Freud anterior, puesto que mis aficiones hacia la psiquiatría provienen incluso de antes de la Guerra Civil, en mi adolescencia, en donde ya tuve acceso a los 17 volúmenes de la primera traducción que se hizo al castellano de la obra de Freud. Nosotros éramos, pues, por decirlo así, freudianos en secreto.

Me interesa resaltarles a Vds. una de las características de la persona de Martín Santos. Lo he dicho en el prólogo que le puse a este libro póstumo *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*. Terminé el prólogo con estas palabras, que son muy críticas porque todavía nos quedaban once años de vida de Franco y, claro, había que escribir para que el lector inteligente leyese entre líneas, dice: «La persona de Luis Martín Santos mostró antes que otra cosa su robusta constitución intelectual. No obstante, quienes hemos vivido con él, en ocasiones coincidiendo con etapas difíciles y dolorosas de su existencia —me refería, naturalmente, a las tres veces que estuvo encarcelado—, sabemos muy bien de su exquisita y firme sensibilidad ética. No hubo cambio en su manera de pensar al que no siguiese de cerca, y en él de manera obligada, una modificación de su conducta. Esto parecía increíble a quienes lo conocieron ligeramente, que suponían que él era una persona muy frívola y muy de salón o a quienes resultaba inconveniente aceptar la realidad intelectual y ética que era él. Por eso, sus últimas actuaciones públicas, que requirieron más de una vez el sacrificio de su libertad, causó a muchos verdadero estupor. Yo sé, lo sé por él mismo, por sus cartas, que ellas vinieron a darnos la prueba de que sus ideas no sólo afectaban, como he dicho, al nivel de su razón, sino que modelaban su vida entera y, si era preciso, las sometía a la prueba dolorosa de su veracidad».

Efectivamente, Martín Santos estuvo encarcelado tres veces, y, cuando estuvo encarcelado la primera, causó verdadero estupor, porque nadie se podía imaginar que en la vida subterránea de Luis figurase la inquietud política, toda vez que, por otra parte, procedía de una familia ultraconservadora. La incomunicación, en este orden de cosas, que durante el franquismo existió era de tal naturaleza que... Les puedo contar a Vds. dos anécdotas. Una no referida a Martín Santos sino a otro colega, también compañero de él. El único panfleto antifranquista que yo tuve ocasión de leer en los siete años que duró mi permanencia en la Universidad de Madrid, —el único, porque no había posibilidad de que hubiera más— yo no supe quien lo había redactado, y lo había redactado una persona de mi propio círculo, Alfredo Guera, que vive todavía, psiquiatra; no lo supe hasta quince años después, cuando yo lo había comentado, incluso se lo había comentado a él. Pues bien, con Martín Santos pasó otra cosa por el estilo. Estando yo ya en Córdoba y él en San Sebastián, es detenido, encarcelado y llevado a Carabanchel. Entonces oíamos Radio París; yo me enteré de que ha sido detenido y por razones políticas, no sabía si era socialista, comunista o qué diablos, lo que sí sabía era que era por razones políticas, llamo a su casa, a su mujer, le pregunto qué pasa, me dice que está detenido, apenas si podía hablar por razones de prudencia, le pregunto qué se puede hacer por él, y ella me responde que por lo menos inténtalo ver. Entonces, yo fui a Madrid, había que conseguir un permiso (esto era por lo militar) del Capitán General, y conseguí verlo. Les voy a decir a Vds. las primeras palabras que nos cruzamos en el locutorio de Carabanchel cuando él bajó al locutorio. Había un micrófono instalado y él dijo «esto no funciona, puedes hablar lo que quieras porque no funciona», (por defectos técnicos, no se vayan a creer que era por discreción de los carceleros, sino porque estaba mohoso, no se había cuidado, en fin, por la desidia característica de nuestro país, por lo menos de entonces, que no estaba tan modernizado como ahora). Pues bien, cuando aparece en el locutorio me dice «y tú eres también de los que piensan que yo he hecho una tontería», en el sentido de meterse en política y complicarse la vida. Yo le contesté «de verdad que no funciona esto», «no, no funciona», «cuando tú todavía eras un señorito ya estaba yo metido en estos berenjenales». Ni él ni yo nos habíamos comunicado realmente que

teníamos una actividad política. Esta era la situación de los años cincuenta, esta era la España de los años 40 y 50, ni él ni yo, que teníamos absoluta confianza en otros menesteres, podíamos ni siquiera comunicarnos esto que podía implicar, naturalmente, ante la indiscreción, un riesgo. Él estuvo, repito, tres veces en la cárcel. La primera fue en el año 57, después estuvo en el 60, cuando hicimos las oposiciones juntos, y por último, ya por unas circunstancias..., en fin, duró unos cuantos días nada más, fue detenido en el 62, poco, muy poco antes ya de su muerte.

Hablaré ahora de lo que, desde un punto de vista literaria, yo le pude colegir a través de las conversaciones que teníamos entonces. Éramos unos muchachos con un verdadero sarampión intelectual: hablábamos de literatura, de filosofía, de psiquiatría, de todo. Eso y nuestra necesidad de satisfacción erótica eran las dos cosas que realmente predominaban en nuestras conductas. Referiré cosas que quizás a algunos de Vds. puedan sorprender y, si hay aquí profesores de literatura, conviene que tomen nota porque realmente esto que les voy a decir es verdad, es un testimonio, soy testigo de ello.

Una influencia muy importante de Luis Martín Santos es Baroja. Le seduce al mismo tiempo que reconoce la gran limitación de Baroja, no tanto como novelista sino como intelectual. Sin embargo, reconoce también la gran capacidad descriptiva de Baroja. Baroja, lo comentábamos los dos, era como una esponja porque realmente su retina, como la máquina fotográfica del señor Catalá, captó la realidad de una manera verdaderamente lúcida. En otros aspectos, don Pío Baroja dejaba ya mucho que desear. Nos parecía muy bien su gran inconformismo, su rebeldía, su sinceridad para decir las cosas por su nombre, pero frente a Ortega, que nos parecía deslumbrante por su pensamiento y por su coherencia intelectual, lo de Baroja nos parecía no tanto una especie de anarquismo intelectual cuanto un caos intelectual. Sin embargo, como novelista lo apreciábamos los dos mucho, y Luis desde luego, hasta el punto de que la novela *Tiempo de silencio* —tengo aquí la primera edición dedicada por él, yo ya la tenía, tengo dos ejemplares porque yo ya la había comprado cuando él me mandó ésta diciéndome «espero que no te haya sorprendido ver que he escrito una novela»— el mundo que describe es un mundo absolutamente barojiano, que a lo que más se asemeja es al mundo de *La busca*, de *La mala hierba*, de *Aurora roja*, ese Madrid sórdido, ese Madrid periférico, de chabolas, de traperos, etc. El mundo de Martín Santos es, en este sentido, muy barojiano, no así el de *Tiempo de destrucción*, de la que hablaré luego.

Otra influencia, oscura porque es un autor absolutamente olvidado, es la de Zunzunegui. Para él, Zunzunegui era en aquella época el mayor novelista español. No digo que hoy no hubiera revisado sus criterios, lo que sí es cierto es que él, que era lector de Zunzunegui, y yo que no pude soportarlo nunca, porque me parecía muy pesado, muy farragoso, me dijo: «pues a pesar de todo, Castilla, este es el mayor novelista que hoy tenemos». Lo colocaba por encima, por ejemplo, de Cela y de los escasos novelistas que había.

Desde luego, la influencia de la literatura francesa. Todavía tengo yo en mi casa algunos libros que él me regaló, por ejemplo de Paul Valéry, de Mallarmé. La influencia, más que de la novelística francesa, de la poesía francesa. Desde luego una lectura que le impresionó a él, como nos impresionó a todos, fue la primera traducción que se hizo del *Ulises* de Joyce, por cierto, traducción que no ha sido mejorada, a mi modo de ver, por la de Valverde; la traducción de Subirachs es espléndida. A todos nos deslumbró por la libertad de lenguaje, por la creatividad del léxico, etc. También Faulkner, aunque que yo sepa Martín Santos, cuando muere, tiene conocimiento de cuatro o cinco novelas nada más de Faulkner. Por supuesto, *Santuario*, que había sido traducida antes de la Guerra Civil por Lino Novas Cal-



Eduardo Galdo

Carlos Castilla del Pino

vo, y después *Mientras agonizo* en la edición de Aguilar que es una edición insuperable, *Requiem por una monja* y puede que algo más, *¡Absalón, Absalón!*, *Sartoris*. En fin, quizás alguna más, no era un conocimiento muy profundo, pero sí un conocimiento suficiente de Faulkner.

De filosofía, repito, él estaba muy influido por el existencialismo. La influencia del marxismo es muy tardía. No tiene un conocimiento del marxismo, como no lo tengo yo, hasta la década de los 50 ya pasados, cerca del 60. La razón de ello es muy clara: no había textos de marxismo. Todos empezamos a tener conocimiento de lo que significaba Marx, en algo más que en el aspecto meramente de filosofía de la historia e interpretación económica de la historia, cuando se nos hacen accesibles los manuscritos económico-filosóficos con introducción de Erich Fromm en la famosa colección *Breviario de cultura económica*. Claro es que nos quedamos maravillados de lo que ahí hay y de lo que significa el marxismo. Pero, en algunas páginas referidas al marxismo que están aquí en este montón de papeles, la idea de totalización, inconsciente y dialéctica, se ve claramente por su caligrafía que son ya del 59 o del 60.

Dado que Ortega y Gasset es puesto aquí a parir mediante el sarcasmo más atroz, parece que Ortega no tiene, por decirlo así, nada que ver, desde un punto de vista positivo, en la textología de Martín Santos, y en eso se ha cometido un gravísimo error. Que yo sepa, ningún comentarista de sus textos ha hecho hincapié sobre que, independientemente de que él asesine a Ortega aquí, él lo asesina porque lo tiene internalizado y porque realmente llega un momento en que necesita desprenderse de Ortega. De Ortega hemos vivido todos los españoles, todos los españoles que sabemos leer tenemos que hacer en nuestra historia biográfica una marca fundamental, como antes y después de Jesucristo, con el antes y después de Ortega. En el momento en el que hemos leído a Ortega, a los catorce, los 20 o los 40 años, se empieza a ser distinto lector y se empieza a tener otro tipo de sensibilidad literaria. El talento verbal de don José Ortega y Gasset es extraordinario y la deuda que todos los españoles hemos contraído con él, por lo menos yo desde luego, es impagable y jamás la consideraré suficientemente pagada. Pues bien, yo sé positivamente, porque lo hemos discutido montones de veces, que así como hablábamos en ocasiones de la cursilería de Ortega y nos lamentábamos de que esta persona a la que admirábamos extraordinariamente a veces cayera en el amaneramiento y en la cursilería, sin embargo, era la persona a la cual veníamos todos, porque era la única ventana que se podía abrir por la que entrara aire fresco en aquella España sórdida de los años más siniestros del franquismo. Con el adjetivo siniestro no me refiero ahora a los paredones, sino a que no había libros, no había periódicos, no había películas, etc. Ortega era la única ventana abierta que nos refrescaba nuestras mentes y que nos enseñaba a pensar. Zubiri estaba en Madrid, ciertamente, estaba dando cursos. Martín Santos y yo asistimos a algunos, yo a algunos más que él porque tuve más posibilidades de acceso gratuito. Pero Zubiri vivía una filosofía mucho más esotérica, dedicada a una especie de neoescolástica, dedicado a la talidad, a la esencia, etc., mientras que Ortega nos hablaba de la deshumanización del arte, de las ideas sobre la novela, de la religión de las masas, del hombre y la gente, del lenguaje, etc. Y, claro, la filosofía de Ortega era la filosofía de la razón vital, es decir, que estaba vinculada a la vida misma. Pues bien, realmente el sarcasmo de Martín Santos hacia él en este texto memorable no es ni más ni menos que las agresiones que todos nuestros hijos hacen, y que todos los que hemos sido hijos hemos hecho a nuestros padres, en la medida en que nos pesa demasiado muchas veces su sombra y encontramos que es necesario que llegue el momento de asesinarles si es que queremos ser nosotros mismos.



Carlos Castilla del Pino

Eduardo Galdó

Tiempo de silencio se presentó al premio Baroja y no le fue concedido. No por razones políticas, porque, naturalmente, el manuscrito iba sin nombre, sino sencillamente porque el jurado no lo estimó así. Mejor que no se sepa quién era el jurado, porque *Tiempo de silencio* representa un hito en la historia de la literatura de posguerra, en literatura española por lo menos, y también con una significación en el extranjero, aunque su proyección fuera haya sido más hacia los profesores de literatura que hacia el mundo de la literatura. Fue presentada, repito, al premio Baroja y no le fue concedido. Ya les he dicho a Vds. que, para mí, el Madrid que describe en *Tiempo de silencio* es un Madrid muy barojiano. Yo también conocía a don Pío Baroja. Todos teníamos interés en conocerle, porque el Madrid de Baroja seguía siendo el Madrid de los años 50, o mejor dicho, el Madrid de los años 50 seguía siendo el de Baroja, era un Madrid sin luz, con restricciones de luz a veces, con cartillas de racionamiento, con un hambre y un frío tremendo y la periferia empezaba en la estación de Atocha y en Cuatro caminos, a partir de ahí no había más que desmontes, cuevas, en donde de manera hacinada vivían infinidad de criaturas. Todavía la basura se recogía con los famosos carros que, muy de mañana, hacia las cuatro, aparecían con sus caballerías, toda la familia enfundada en una especie de trajes como de buzo, los niños, las niñas, la madre, el padre, todos iban, cogían las basuras y las iban amontonando en los carros. Luego, algunas veces, nos entreteníamos en ir hacia esos desmontes, que, por otra parte, eran de cierta peligrosidad desde todos los puntos de vista, desde el punto de vista de la seguridad ciudadana, como se llama hoy, y también desde el punto de vista policial, puesto que quien andaba por allí, sobre todo si iba bien trajeado, podía ser sospechoso de que estuviera haciendo algo prohibido. Así se vivía en los años cuarenta y estando en Madrid todo podía ocurrir. Les he dicho antes que el mundo de *Tiempo de silencio* es muy barojiano, pero la influencia en el lenguaje yo la noto distinta. Martín Santos era una persona, repito, excepcionalmente dotada. Cuando se pasa los primeros seis meses en la cárcel, estuvo la primera vez sólo seis meses, aprendió el caló de todos los presos. Coincidió la segunda vez con la ejecución de Jarabo, él me contó luego el silencio siniestro que se hacía en la cárcel a sabiendas de que a las 5 de la mañana se iba a proceder a la ejecución. Pues bien, en los meses que estuvo ahí se relacionó, (entonces no había apenas presos políticos) muchísimo con el mundo del hampa, en donde se hablaba la jerga característica que también figura en la novela. La llegó a hablar perfectamente, y con los policías que le acompañaban para los ejercicios de la oposición se permitía el lujo de hablarlo como si fuera el castellano o el francés. Así pues, el mundo de Baroja, por una parte, esta capacidad para captar un lenguaje, que hace que en gran parte sea un lenguaje de Joyce, y, en tercer lugar, la influencia de la fenomenología, en toda esta tendencia a poner en bloque, por ejemplo, toda una frase, guionarla palabra por palabra para que aparezca como una totalidad, como una unidad formal que debe ser aprehendida, un poco al estilo de Heidegger cuando decía el-ser-en-el-mundo. Es una cosa que se ve muy característicamente en este texto y que no ha sido atendida, que yo sepa.

La lujuria adjetival de Martín Santos procede estéticamente de Ortega. Ortega, Vds. lo saben, tuvo dos facetas, una en la cual él estaba a veces demasiado eufórico y en donde su verbo literario parece aplastar a su propio pensamiento, y otra en la que es de una concisión lingüística extraordinaria y de una precisión admirable. Pues bien, esta lujuria del adjetivo que se ve en Martín Santos, con esta capacidad para crear nuevos adjetivos como le ocurrió al propio Ortega, es clarísima en la novela. Hay otro aspecto también inadvertido: la influencia de la asociación libre que se practica en la práctica psicoanalítica. Vds. saben que Freud dice que el lenguaje del inconsciente es el lenguaje de la fantasía y que si nosotros dejamos vagar nuestra mente y dejamos que aparezca en nuestra mente cualquier cosa, cualquier contenido del pensamiento, estos pensamientos no tienen nexo lógico, sino que van ligados exclusivamente por razones muy variadas, entre otras por la mera asonancia. Hay textos de Luis Martín Santos en los cuales la palabra deja de ser signo lingüístico para transformarse solamente en un no-significante, es decir, en un simple ruido y a través del ruido hacer asociaciones, un poco como lo hacen muchos esquizofrénicos. Hace muy pocos días tomábamos en grabación el lenguaje de un esquizo donde decía «me voy a la escuela-escuela-culo-escuela-escuela-la-la etereidad-dad-dod-did-dud». Es decir, ahí ya se pierde el carácter de signo para inmediatamente operar exclusivamente con lo fonético, no con lo fonológico.

Por último (no quiero cansarles más), quisiera referirme a un aspecto que ha sido, a mi modo de ver, muy maltratado al comentar el texto de Martín Santos. No conozco, no obstante, el último libro que se acaba de publicar sobre él. Se ha escrito sobre la ironía de Martín Santos, el libro de Reyes, profesor de Santiago de Compostela, el otro día he leído el libro de M^a Elena Bravo *Faulkner en España*, que le dedica un estudio a *Tiempo de silencio*, por supuesto, y también ahí la ironía. Bien, yo creo que no hay nada de ironía. También el libro *Polifonía textual* de Graciela Reyes habla del lenguaje irónico. Me parece que tampoco está suficientemente entendido esto de la ironía. Voy a explicar por qué no hay ironía y sí sarcasmo, que son dos cosas completamente distintas, radicalmente distintas. En primer lugar, cuando todos hacemos una ironía sobre algo necesitamos a alguien, lo hacemos sobre un objeto, persona, lo que quiera que sea, pero lo hacemos ante alguien al cual consideramos cómplice. Cuando hago una ironía sobre un objeto, supongamos sobre el Caudillo, entonces se lo hacía yo al que estaba a mi lado, al cual lo suponía cómplice, porque si no lo suponía cómplice no me iba a entender; la ironía exige una complicidad del interlocutor, si el interlocutor no capta la ironía, ésta queda absolutamente en vacío. Es como si yo les hablara en castellano y, de pronto, lo hiciese en checo; quedarían Vds. perplejos, ¿a qué viene de pronto esta lengua? Para ironizar hace falta esta complicidad del interlocutor, ¿respecto de qué?, respecto de lo que ironiza. Por eso nunca ironizamos, o muy pocas veces, sobre el otro, sino dos sobre el tercero, que puede estar presente, sobre todo que esté presente, porque así dos le toman el pelo al tercero, el cual, por cierto, muchas veces puede no captar la ironía y entonces es más fuerte la complicidad entre los dos que si la entienden y resulta mucho más eficaz. Por tanto, en la ironía, en el lenguaje irónico no hay que atender a esto que los analistas del lenguaje llaman perlocución, que es el intento de procurar un efecto, porque ya se supone que el interlocutor, que es cómplice de antemano, me va a entender, está en la misma clave que yo, no tengo que hacer grandes esfuerzos para provocarle el efecto irónico.

Sin embargo, en el sarcasmo el problema es completamente distinto. El sarcasmo es mucho más grueso que la ironía. En el sarcasmo el señor que habla sarcásticamente está convencido de que su interlocutor no está en la clave del sarcasmo que va a hacer sobre determinado objeto o persona. El sarcasmo es la acentuación, una caricatura esperpéntica de la ironía mediante la cual yo lo que tratado es de, ya que Vd. no es cómplice, hacerlo cómplice. Lo que hace Martín Santos con Ortega es sarcasmo. Dado que yo no participaría de la ridiculización del objeto Ortega, el sarcasmo necesita persuadirme de ello, y para persuadirme de ello necesita engrosar, como si dijéramos, los rasgos del objeto. De lo contrario, la simple ironía yo no la captaría, ya que yo me encontraría en las antipodas de él como ironista■

A. González, J. García Hortelano, J. Marsé, A. López Salinas, J. M. Caballero Bonald, F. Quiñones e I. Montero COLOQUIO SOBRE NOVELA

Armando López Salinas,
Ángel González
y Juan Marsé.



Algarra/Garrido

ÁNGEL GONZÁLEZ: La narrativa de la generación de los cincuenta ha servido para que la literatura española diese un giro muy importante. Es una generación gozne que lleva la literatura desde una posición inicial de protesta, de rebeldía, crítica e inconformismo, hacia otras actitudes que son las que dominan en el panorama de la literatura hoy, es decir, hacia formas novelísticas más complejas, en las que lo expresivo va a ir cobrando una relevancia cada vez mayor. Que hablen ellos, pues ellos son los que verdaderamente pueden decirnos hoy cosas importantes. Como fueron citados por orden alfabético, yo voy a citarlos ahora por orden geográfico, para que los que no hayan conocido personalmente a estos novelistas puedan ahora identificarlos y unir los rostros con los nombres. De izquierda a derecha: Juan García Hortelano, Juan Marsé, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones e Isaac Montero. Se me ocurre que empiezen las intervenciones de izquierda a derecha.

JUAN GARCÍA HORTELANO: Bueno, podríamos tal vez haber empezado por orden de edad, podría haber hablado el mayor para terminar con el más joven, con lo cual probablemente yo habría sido el último. Pero también en el orden cronológico a veces se hace que empiece hablando el más joven. Yo no estoy nada seguro, y sobre todo si se refiere a la novela, de que esto sea una generación, o un grupo generacional, o como se quiera llamar, en un sentido estrictamente literario, como se viene contando en los manuales o en las historias de literatura lo que es una generación, o lo que es un grupo, para no emplear la palabra, generación; a mí no me importa nada emplearla, pero tiene quizás demasiadas connotaciones. Lo que está claro en este siglo XX literario español, es que parece que hay una cierta necesidad, a partir de la generación del 98, de que haya generaciones. Creo que esto es un invento pedagógico, didáctico, y que facilita mucho esa tortura que es enseñar literatura y esa tortura que es aprender literatura, a veces, por obligación. Por otra parte, estoy muy contento viendo que en Granada esa tortura no es tanta, por la cantidad de personas interesadas por la literatura que están aquí.

A mí me parece que conforme se van agotando las generaciones literarias, gentes avisadas y gentes sutiles y con sentido de la historia literaria, como son los amigos de Granada que han organizado estos Encuentros, van buscando un relevo a la generación viva, la del 27, en la que hay muchos escritores aún vivos. Decidieron buscar aquella reserva, por coquetería no voy a decir de viejos, sino de escritores maduros, para irnos preparando para que, cuando tengamos ya que constituir una generación en los manuales, que sea la generación del 50, sustituyendo o heredando a la generación del 27. Me parece que el cálculo de los amigos de Granada está mal hecho. Creo y deseo, por supuesto, que Dámaso Alonso o Gerardo Diego puedan aún vivir muchos, muchos años, con lo cual seguiremos a la espera, un poco en retén generacional.

Esta es mi teoría, en principio, porque la verdad es que no creo, insisto, que en la novela (otra cosa es la poesía, pero de la poesía tengo que hablar otro día) haya estrictamente una generación. Porque, además, creo que lo de las generaciones, en un sentido estrictamente literario, no es cierto, es una invención. No hay ni siquiera tres o cuatro escritores, mucho menos diez o doce, que tengan rasgos comunes, salvo que sean los rasgos comunes, y tampoco muy comunes, de la lengua literaria de la época. Pero precisamente si son escritores en el sentido más noble de la palabra, de lo que estarán tratando, y lo que muchos de los escritores de esta llamada generación están tratando, es de cambiar precisamente esa lengua literaria de la época, o de personalizarla, o de experimentarla, o de hacerla mejor o de hacerla más clásica. Entonces, me parece muy difícil que haya rasgos de unión literarios entre novelistas. En cambio, como ocurrió en el 98, menos en el 27, pero también lo suficiente, una serie de acontecimientos extraliterarios —históricos, sociales, políticos— determinan la unión y unas características, que no son literarias sino de



Francesc Català Roca

ES VERDAD QUE TODOS ÉRAMOS MÁS O MENOS NIÑOS, SÍ, ESTÁBAMOS ENTRE LOS SIETE U OCHO AÑOS Y LOS DIEZ O DOCE DURANTE LA GUERRA. ESTO ES UNA EXPERIENCIA QUE EN NUESTROS LIBROS SE REFLEJA. UNA GUERRA CIVIL ES EL MEJOR REGALO QUE PUEDE TENER UN NIÑO, Y EL REGALO MEJOR PARA NO HACER NUNCA A UN NIÑO, PORQUE UNA GUERRA CIVIL, EN CONTRA DE LO QUE SE PUEDE TAMBIÉN PENSAR, APARTE DEL FRÍO, DEL HAMBRE, DEL MIEDO, QUE ES LO QUE CASI TODOS RECORDAMOS, SOBRE TODO DE AQUELLA GUERRA CIVIL, ES TAMBIÉN LA LIBERTAD, ES LA FALTA DE HORARIOS». (JUAN GARCÍA HORTELANO).

psicología de la literatura, que dan pie para hablar de generaciones literarias. Dicho de otra manera, yo no creo que se puedan encontrar, para citar personas de las que estamos aquí, muchos parangones entre las novelas de Isaac Montero o las de José Manuel Caballero Bonald. Sin embargo, entre las personas que estamos aquí, y entre otras muchas que no están, sí ha habido una serie de elementos unificadores que nos han condicionado en nuestra misma marcha literaria. El gran acontecimiento extraliterario e histórico fue el haber nacido unos años antes de la Guerra Civil, de tal manera que hay personas que nos llaman la generación de los niños de la Guerra Civil. Es verdad que todos éramos más o menos niños, sí, estábamos entre los siete u ocho años y los diez o doce durante la Guerra. Esto es una experiencia que en nuestros libros se refleja. Una guerra civil es el mejor regalo que puede tener un niño, y el regalo mejor para no hacer nunca a un niño, porque una guerra civil, en contra de lo que se puede también pensar, aparte del frío, del hambre, del miedo, que es lo que casi todos recordamos, sobre todo de aquella guerra civil, es también la libertad, es la falta de horarios (para muchos, para otros no, para otros la guerra fue más *norma*). En todo caso, lo importante no fue eso, o fue la primera cosa importante: la segunda fue la postguerra, cuando ya no éramos unos niños, sino unos muchachos, unos adolescentes que nos inaugurábamos en la vida, y en la vida de la cultura de la España de los años 40. Aquí también persistían el hambre, el frío y el miedo, y por supuesto no había ninguna sensación de libertad, y esto empezaba a tener menos gracia. El trazar desde estas coordenadas históricas, desde esta falta de libertad, para decirlo de una manera sencilla, el retrato generacional, me parece que puede tener sentido e, incluso, en algunos casos, incidencias literarias, pero nada más. Y ésta es, en principio, mi opinión. Paso la palabra a quien está a mi derecha; y la verdad es que es más joven que yo, es Juan Marsé.

JUAN MARSÉ: Bueno, me lo dejas fatal, porque estoy totalmente de acuerdo con lo que has dicho. Ha sido una exposición muy exhaustiva, muy brillante, casi nada tengo que añadir. De momento no se me ocurre gran cosa, tal vez añadir que entre las cosas que nos unían te has olvidado dos: la ginebra y las putas. Piensa en ello.

JUAN GARCÍA HORTELANO: Sí, bueno, yo no me acuerdo, pero sí.

JUAN MARSÉ: Yo casi prefiero ceder la palabra y entrar en materia luego si quieren preguntar algo. No tengo nada más que añadir. Lo de Juan está muy bien. O sea, que cedo la palabra.

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Sí, yo quería decir que, en gran medida, quizá no en toda, esté de acuerdo con lo que ha dicho Juan García Hortelano. Efectivamente, entre nosotros y algunos más, no muchos que hoy no están aquí, hay esas diferencias por él señaladas en el terreno literario. Era la respuesta necesaria, a mi modo de ver, a dar en un tiempo determinado de España. Y en lo que sí estoy realmente de acuerdo es en que, de algún modo, entre nosotros había un nexo común. En definitiva, un poco la aventura de la libertad en nuestro país. Eran años sin duda difíciles y oscuros, como Juan ha señalado. Hoy quizás es fácil decirlo cuando hemos vivido un intento de *revival* Franco, ahora a los diez años, y cuando en algunas ocasiones se dice «con Franco vivíamos mejor» o «peleábamos mejor». Yo digo que con Franco vivíamos peor en todos los órdenes. Hay que recordar, Juan lo ha dejado entrever, las dificultades para la literatura, para, en general, la cultura en nuestro país. Pero también hay que decir que no sólo era la cultura la amordazada, sino lo que era el conjunto o, al menos, la inmensa mayoría de los españoles; que si los escritores estábamos censurados, también lo estaban los sindicalistas en nuestro país, que iban a la cárcel por hacer huelgas, o los universitarios que, año tras año, o día tras día, en las universidades de no importa qué lugar de España, se manifestaban por sus derechos, por la conquista de las libertades. En este sentido creo que ha habido un nexo común entre una literatura testimonial, de denuncia, crítica, como quiera llamarse, que sintonizaba en gran medida con aquello que una gran parte de nuestro pueblo planteaba. Caro hablar de la censura, caro era el pan nuestro de todos los días, no sólo para los escritores, los periodistas, la poesía, el cine. Aquí en España eran tiempos en que, a los que no comulgábamos con ruedas de molino se nos mandaba a las listas negras, y había inquisidores laicos y no laicos que enviaban a esas hogueras desde Unamuno a Pío Baroja, aquellos escritores de épocas anteriores a la nuestra que apenas habíamos conocido, por lo que, de algún modo, partíamos de cero. Ese problema y otros tuvieron, sin duda, un reflejo en la literatura de nuestro país. De una manera y otra, con distintas características, cada uno de nosotros intentó dar también una respuesta literaria, una respuesta cultural a los problemas de nuestro tiempo. Otra cosa es que lo consiguiéramos o no. Pero en todo caso, yo creo que sí, que había esa intención apasionada de dar una respuesta también en el terreno de la cultura al problema de la libertad en nuestro país, y a ese combate general, no sólo de los intelectuales, hubo un buen número en nuestro país, en distintos lugares de España, que nos sumamos a él con esas características diferenciadas antes señaladas.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: A medida que avanza el turno nos vamos quedando sin argumentos, porque todo lo que han dicho mis compañeros son cosas que yo pensaba decir. Yo me dedico a la práctica y no a la teoría de la literatura y, por tanto, todo lo que yo pueda decir en torno a estas cuestiones no pasará de ser una aproximación más o menos provisional o más o menos aventurada. En todo caso, voy a intentar ser un poco didáctico, es decir, voy a hacer méritos para que las cosas estén suficientemente oscuras. Se pueden distinguir, creo, tres etapas en nuestro desarrollo como escritores. Una primera de iniciación, en que cada uno, aquellos niños de la Guerra Civil que ha citado Juan García Hortelano —que, por cierto, es él quien se inventó lo de la generación— esos niños de la Guerra Civil, que yo prefiero llamar primeros adolescentes de la posguerra, porque es entonces, en la posguerra, cuando vamos a tener las primeras ocasiones de pensar por nuestra propia cuenta o de ir abriéndonos camino como cada uno podía, estos primeros adolescentes de la posguerra tuvimos un período de iniciación cada uno en su rincón nativo. En poesía estaba bastante claro: pretendíamos restablecer una continuidad cultural bruscamente amputada por la Guerra Civil, una continuidad que viene del 98, o incluso de antes, de la Institución Libre de Enseñanza, y llega hasta el 27. Nosotros intentábamos de alguna manera, los poetas, conectar con el 27, aprovechar esa enseñanza para buscar otros caminos a partir de ahí. Pero en novela no había antecedentes inmediatos claros. Yo fui un novelista tardío, de modo que puedo hablar poco de esa etapa, pero sé que fue una etapa de iniciación larga, que dura hasta mediados de la década de los 50, cuando se celebra en Collioure, el pueblo francés donde murió Antonio Machado, el veinte aniversario de su muerte. Nos reunimos allí un grupo de escritores, poetas, novelistas, ensayistas de dentro y de fuera de España. A partir de ahí creo yo que se va estructurando un poco lo que luego sería la generación. En primer lugar, contábamos con un canal editorial común, que eso es fundamental, la editorial Seix-Barral y Carlos Barral, que es compañero nuestro aparte de escritor, amigo y poeta. A partir de ese momento (la unión hace la fuerza) pensábamos que éramos un grupo de amigos, como habían sido los poetas del 27, incluso los escritores del 98, que teníamos bastantes cosas en común, una procedencia familiar parecida, un origen universitario, como ha recordado Juan Marsé, una tendencia al consumo estima-



Algarra/Garrido



Eduardo Galdó

Arriba: Armando López Salinas y Juan Marsé.
Abajo: Ángel González, Juan Marsé e Isaac Montero.

ble de bebidas alcohólicas, y todo esto va conformando que este grupo de amigos tome conciencia o despierte unánimemente a la realidad española, y que entonces esta segunda etapa sea de compromiso político, de lucha clandestina, de querer hacer de la literatura un arma, un vehículo de combate, pensando que esa literatura podía llegar a unos hipotéticos destinatarios, a una burguesía ilustrada, a una vanguardia obrera. Pero este ciclo que tuvo su justificación histórica clarísima —no voy a entrar ya en juicios de valor sobre el empobrecimiento que supuso en ciertos aspectos de la literatura, pero en todo caso tuvo una justificación histórica clara—, esto, de pronto, también se cancela, como se cancelan todos los ciclos literarios de la historia lineal de cualquier literatura, es decir, se termina una fase y se abre otra con nuevas perspectivas y nuevas búsquedas. También la sociedad española había cambiado entonces de alguna forma. Para bien o para mal, es otra cuestión. En todo caso, a partir de ahí se inicia una tercera etapa en la que cada uno va a volver a sus orígenes o a intentar defenderse como puede y de acuerdo con sus gustos literarios, con sus preocupaciones estéticas o sus propias manías persecutorias. Fernando Quiñones tiene la palabra.

FERNANDO QUIÑONES: Bueno, que se participase de una manera amplia por parte de los que estáis padeciendo ahí, de pie o sentados, sería importante. Por otra parte, Pepe Caballero me acaba de despojar de las dos únicas cosas que quedaban, la de declararse no teorizante (yo no lo soy en absoluto) y el aludir a que él es un novelista tardío. Yo lo fui, creo, bastante más. Quisiera fijarme en un detalle peculiar del 50, que fue la extraordinaria floración del relato breve. Yo me resisto a decir cuento, borraría la expresión de los diccionarios, incluso la acepción, porque un género ya muy dañado por las vicisitudes comerciales y por una serie de causas más misteriosas y otras más evidentes, se hunde; el relato breve, llamado otrora príncipe de las letras, es una suma incomparable: tiene la intensidad casi de la poesía y el mundo de la narrativa a bordo de quince, de veinte o de seis páginas. Me gustaría que nos ayudéis a buscar algunas causas. ¿Por qué, por ejemplo, en la generación del 50 todos esos estupendos novelistas, desde Rafael Sánchez Ferlosio a Ana M.^a Matute en Barcelona o Ignacio Aldecoa o Jesús Fernández Santos, etc., empiezan por ser excelentes narradores breves? Se publican libros de relatos, difícilmente superados luego, que estos escritores, estos novelistas que alternan la novela con el libro de relatos breves, prodigan con especial intensidad en esos últimos años 50 y primeros 60. ¿Qué ha pasado? ¿Qué está pasando con eso?; no los quieren los editores, es un paria en cualquier sitio. Podría relatar un par de anécdotas, una de ellas personal, extraordinaria, recién vivida. En realidad, la poesía tiene su pequeña ciudad residencial en el mundo de las editoriales y en el mundo de las imprentas con cuatro callecitas, dos arbolitos y tal, pero ahora mismo el relato breve, sobre todo el libro de relatos, es un paria donde quiera que se presente. Es algo que está, por lo visto, terriblemente llamado a desaparecer. No ocurre eso sólo aquí: en EEUU, editoriales tan impresionantemente cuidadosas del género como Faber and Faber han dejado de editarlo. En editoriales españolas de primer orden, como Planeta, existe, prácticamente, la consigna de no publicar libros de relatos, porque no resultan comerciales. Esto tiene que ver con una idea muy equivocada del lector español y probablemente extranjero también: que el relato breve es una especie de retal o de novela malograda. Todo esto viene a empeorarlo la palabra cuento, y no digamos la palabra cuentista, que para el hombre de la calle suena a lo que nos suena en primer lugar a cualquiera de nosotros. Entonces, de ahí me gustaría que vinieran algunas preguntas y que por supuesto todos adquiriéramos la idea de que está a punto de desaparecer uno de los géneros más prestigiosos y más hermosos: las revistas pueden publicar un relato, pero luego esto no cuaja en un libro, porque los editores no los quieren, salvando a cuatro monstruos como Borges, como Hemingway, como Herman Hesse, nombres de éstos, inderrotables. Y ya con esto y con mi intención de que quede el mayor tiempo posible para el coloquio, cedo la palabra a Isaac.

JUAN MARSE: Yo quería señalar algo sobre lo que acabas de decir del cuento, para tu información, vamos, para la información general. Es verdad todo lo que dices, pero yo conozco por lo menos dos proyectos que se van a poner en marcha de inmediato. Uno de ellos, de la editorial Bruguera, para publicar lo que, más o menos, se llamaría el cuento semanal, con un carácter muy muy regular. Y hay otro proyecto también del cual he oído hablar a medias en Planeta. Quiero decir, es verdad lo que dices de que siempre ha habido un desdén evidente en el mundo editorial por el relato breve, pero en este momento creo detectar por lo menos dos casos que son muy interesantes. Simplemente eso.

FERNANDO QUIÑONES: Menos mal.

ISAAC MONTERO: Bueno, y ahora, ¿yo que digo si soy el último? Podía discrepar con Juan García Hortelano, que se ha apuntado a ser el más joven de la generación.

JUAN GARCÍA HORTELANO: No hay por qué recalcarlo.

ISAAC MONTERO: Yo nacía cuando estaban entrando las Brigadas Internacionales en Madrid, o sea que las cosas claras y con testimonio al apoyo, que dicen los franceses. Además, tengo otro problema y es que yo esta mañana he estado aquí dando una conferencia sobre la generación del 50, sobre la narrativa de la generación del 50, y no es cosa de reiterarse. Pero bueno, voy a cumplir un poco con este cupo obligado. Si quiero lanzar un par de ideas. Una en la que todos, de algún modo, hemos insistido: si existe un espíritu común en este grupo de poetas y narradores de los 50. Un narrador tan tardío como puede serlo Fernando Quiñones, publica sus primeras novelas hace relativamente pocos años. Formalmente, a primera vista, tienen poco que ver con las novelas que se publican al principio o en la mitad de la década de los 50. Un análisis más profundo, más cuidadoso, permite descubrir rasgos comunes importantes. Bueno, entonces quizás no existe una generación, como ha dicho Juan, quizás sea un invento didáctico, muy probablemente, pero sí existía ese espíritu. Y resumo un poco la tesis de esta mañana para aquellos de ustedes que no hayan estado. Consistía, lo han señalado también otros compañeros anteriormente, consistía, a mi modo de ver, en intentar acercarse, desde el punto de vista de los novelistas, a la realidad de nuestro país, entender el arte literario como un instrumento de transformación de las conciencias y practicarlo con una lengua no académica, con una lengua más próxima a los usos coloquiales y al mismo tiempo incorporando las técnicas, los recursos más nuevos, a los que muy dificultosamente teníamos acceso en un momento de represión, de censuras. Todo eso precipita en una creación colectiva, en una creación de grupo con una altura media más que notable, que es un caso bastante infrecuente en la historia de la literatura española y concretamente en la novela. No recuerdo que el número de novelas que tienen ese tono medio-alto, tan alto, no recuerdo, o por lo menos, no sé, será una opinión interesada, pero yo no recuerdo que se haya dado muchas veces. Y nada más.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Creo que hay una cosa, por lo menos, segura que nos unía, que era efectivamente dar una versión de la época y del país en el que vivíamos distinta a la versión de los estamentos oficiales, del régimen, es decir, describir una realidad cada cual a su manera, pero que era urgente que se ofreciera en términos verosímiles y verídicos. Lo que en líneas generales luego se llamó el realismo social y estas cuestiones que manejaron los críticos, so-

bre todo. Para confundir realmente. Lo que nos unía era, frente a la versión maquillada, falsa, de lo que estaba pasando en el país, ofrecer la verdad, eso por lo menos.

La mayoría de la gente opina que en los años 50 se vivía entre la apatía y la desesperación y yo me pregunto cómo, desde el punto de vista literario, se podía denunciar aquel sistema sin miedo a la tijera, quiero decir ¿qué argucias utilizabais para poder pasar de la censura?

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Sin duda, había una parte de apatía en este país, pero al mismo tiempo había otro sector en España que ni se resignaba a la situación en que ellos mismos vivían, ni a la general en nuestro país. En España, de una manera u otra, yo al menos así lo entiendo, acabada la Guerra Civil, siguió la lucha por la libertad durante muchos años. Ha sido una noche muy larga, pero una larga noche donde mucha gente, no sólo escritores, lo dije antes, se han dejado su vida o su pellejo en las tapias de muchos cementerios de España, en muchas comisarías, en la tortura. Nosotros practicábamos en aquellos años, todos los que estamos aquí y otros muchos, algo que yo he denominado en alguna ocasión la insurrección firmada, porque cada dos por tres hacíamos documentos, que hacíamos llegar al ministro de turno, sobre los problemas, no sólo de la cultura española, sino también sobre lo que sucedía en nuestro país. Los que estamos aquí y muchos más hemos reclamado cantidad de veces desde la amnistía a la libertad de los presos políticos, la libertad sindical, hemos apoyado las huelgas de los trabajadores, hemos ido a las universidades en muchas ocasiones, ¿verdad, José Agustín?, en Barcelona, en Madrid, en no importa qué lugar a apoyar la lucha de los universitarios. Es decir, que también como ciudadanos participábamos en esa lucha. Claro que estaban esos problemas de la censura. Hace un momento, Isaac Montero y yo estábamos hablando de uno de sus prólogos que yo tengo en casa y que se lo voy a enviar, porque él no lo ha podido recuperar: la contestación que él le dió a Fraga Iribarne cuando le prohibieron una de sus novelas. Pues bien, en ese terreno claro que hemos buscado vías de burlar la censura. Bertolt Brecht, en su tiempo, hablaba de las cuatro o cinco maneras de decir la verdad. En España, en el siglo pasado, Larra escribió bellísimas páginas sobre el tema de cómo burlar la censura en la época en que a él le tocó vivir. También aquí, aunque hay que decir que muchas veces perdíamos esa batalla contra la censura, ¿quién no la ha perdido?, y otras veces lo conseguíamos, según fuera el censor. Había el censor eclesiástico, el censor militar y el censor de costumbres, y cada uno se preocupaba por la parte que le correspondía. Naturalmente, las argucias literarias de cada uno eran diversas. No siempre se lograba salir airoso de esa pelea, otras veces sí. Algunas veces, y sobre todo en los primeros libros de muchos de nosotros, se nos cogió un poco por sorpresa. Desde luego, las cosas no fueron tan fáciles y tan sencillas, por lo menos en los primeros años.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Voy a añadir una apostilla a la intervención de Armando López Salinas. Da la impresión de que estamos hablando aquí de la prehistoria, y somos viejos pero no tanto. Damos la impresión de escritores vetustos que sólo se ocuparon durante su ya larga historia en el ejercicio de la literatura de la actividad política. Esto durante un ciclo determinado fue cierto, sin duda ninguna, pero a mí me gustaría, porque aquí un porcentaje elevado de asistentes es joven y ya estos recuerdos pertenecen a una historia muy lejana y muy remota, casi como cuando yo tenía la edad de muchos de vosotros y me hablaban de la guerra de Cuba, más o menos; entonces, quizás convenga orientar un poco las preguntas sobre temas literarios, sobre lo que estamos haciendo o de lo que estamos intentando hacer dentro del núcleo generacional, que seguimos siendo así en los manuales. Pero, en todo caso, que sean preguntas no sociológicas, sino más bien literarias.

¿Cómo os lleváis personalmente?

FERNANDO QUIÑONES: Pues mira, ahí sí entro yo. A ver, que yo vea las caras primero. Singularizó también, digamos, a los nacidos cuando empezó la guerra, a este grupo, un componente de amistad muy importante, como lo hubo también en la generación del 27. Es decir, es raro que cualquiera, por muchas combinaciones que puedan pensarse, de los que estamos aquí sentados no se haya encontrado muchas veces tomando copas o hablando de las cosas, padeciendo persecución también. Me estoy acordando de lo del Museo del Prado. Íbamos a pedir la libertad de alguien y decidimos meternos en la sala de los Goyas, donde no podía haber violencia, naturalmente. Entonces nos pusimos delante de los cuadros y cuando cerraron el museo nos quedamos allí. El director, casi de monóculo, nos invitó excitadamente a salir varias veces, pero no lo hacíamos; llegó la policía que, naturalmente, se puso de espaldas a los cuadros y pegaban para adelante, no había el menor problema de que a los cuadros les pasara nada. Bueno, aparte de circunstancias como esa, también hay otras: yo me acuerdo ahora de ir a los toros con gente, tomando muchas copas, como es natural, e intimando en un plano afectivo, aunque la diversidad de la obra fuera, como lo es, muy grande, porque creo que también es curioso, al mismo tiempo que esperable, que no nos parezcamos sino muy relativamente. Es decir, los que aquí, por ejemplo, cultivaron la poesía social hacían una cosa muy *sui generis* cada uno, una cosa muy propia. En el caso de Pepe Caballero muy transformada, llevada a unos términos conceptuales muy singulares y muy precisos, más directos en el de otros, pero de ninguna manera creo que ingresáramos en lo que era una poesía social obligada, rutinaria, llena de tópicos, de latiguillos, de frases hechas y demás. La amistad sí ha funcionado y funciona entre nosotros.

LUIS GARCÍA MONTERO: Para empezar con las preguntas literarias yo las voy a iniciar con una para Ángel González ¿qué cree él que distancia a este grupo literario de la generación inmediatamente anterior, es decir, la generación representada por Camilo José Cela o por Carmen Laforet?

ÁNGEL GONZÁLEZ: Bueno, algo les deben a estos autores, creo que bastante. Es una tradición inmediata con la que ya pueden contar. La guerra sí fue realmente un foso y un vacío cultural demasiado grande, y Cela, Carmen Laforet, etc., inician una escritura que tiene ya muchas de las características que van a definir la primera parte de la obra de estos escritores. En ellos, creo yo, todo es mucho más consciente, no diría deliberado, pero sí más consciente que en estas primeras muestras que brotan en España en los primeros años de la posguerra. Por otra parte, señalaré que un rasgo que podríamos llamar generacional es el hecho de que, Pepe Caballero lo dijo con otras palabras, esta generación quema, termina, concluye una etapa e inicia otra, cuyas características definidoras de este nuevo giro que toma la literatura siguen estando vigentes, una etapa que todavía no se puede dar por cerrada, pero aquí, en esta generación, está justamente el gozne que hace que sobre ella, en torno a ella, gire toda la literatura española de estos últimos años. Y en este caso ya los escritores de la generación de Cela vienen un poco a remolque de esta generación; es lo que Cernuda llamaba la influencia al revés, la influencia de los jóvenes sobre los mayores, que también se produce. Esta generación no sólo va a influir a los que la continuaron, sino que va influir también a los que la precedieron. De manera que, insisto, me parece una generación clave. A mí no me gusta hablar de generación, pero hay motivos para hablar de generación y

J.M. Caballero Bonald
y Armando López Salinas.



Algarra/Garrido



Algarra/Garrido

uno de ellos se ha expuesto aquí prácticamente hoy: lo que dijo el primero era lo que pensaba el segundo, que añadió algo que le quitó argumentos al tercero y así sucesivamente; resulta que todos pensaban igual. Esto creo que es un rasgo importante para definir una generación.

ISAAC MONTERO: Yo querría hacer una matización a algo que dijo antes Juan Marsé. A mí me da la impresión al escucharte que en el principio, en los trabajos iniciales del grupo que pone en marcha esta narrativa, había unos propósitos comunes muy compartidos; otra cosa es que luego cada uno tratara de llevar eso a las páginas de sus libros a su leal saber y entender. Había propósitos compartidos, por ejemplo la pretensión de trabajar con la realidad inmediata, con los problemas que considerábamos acuciantes de nuestro país, de nuestra sociedad, la pretensión o la elección de ciertos modelos como podían ser el neorrealismo de los italianos, por un lado, la narrativa norteamericana, por otro, y, fundamentalmente, la pretensión de trabajar con una lengua no acartonada, no académica, no arcaizante. Todo eso creó una estética; luego, cada uno la manejaba como podía. Eso fue así, por los menos yo lo vi así, porque, como les decía esta mañana, con permiso de Juan García Hortelano, yo lo veía un poco desde atrás.

JUAN MARSÉ: Yo no puedo hablar en nombre de los demás, lógicamente, por muchas cosas que nos unan, sólo puedo hablar por mí mismo, y yo, por ejemplo, te puedo decir que nunca tuve una clara conciencia de estar haciendo una literatura militante, nunca. Sabía perfectamente cuáles eran los problemas del país, los problemas de falta de libertad de expresión, la represión de los obreros, etc., pero de alguna manera pensaba que una novela no iba a cambiar nada, ni una novela ni diez, ni cien iban a cambiar eso, desdichadamente. Lo único que se podía hacer, a mi modo de ver, era lo que he dicho antes: frente a una imagen del país que no correspondía a la realidad, ofrecer o intentar ofrecer una imagen real por parcelada que fuese, por limitada que fuese, por deficiente, digamos. Y deficiente, desde el punto de vista formal, lo era, porque sí, porque el lenguaje era bastante pobre, las novelas no ofrecían una riqueza temática, ni formal, etc... Pero por lo menos se podía hacer esto.

ISAAC MONTERO: No, yo creo que tú esto lo has definido muy bien, porque cuando yo te decía que os acercábais a la realidad del país, yo tenía en la cabeza *El Jarama*. No creo que una novela como *El Jarama* tuviese ninguna pretensión militante clara, inmediata, no, pero sí había una intención, lo que tú has dicho muy bien, de dar una imagen real, que se estaba escamoteando, que se estaba ocultando.

JUAN MARSÉ: Lo que sí hay es escritores que se agrupan tal vez por afinidades evidentemente políticas. En muchos casos, sí que te sentías arropado, pero era algo así como sentirte acompañado por la imagen que ofrecía un escritor en ese momento, en el país, frente a otros estamentos intelectuales decididamente reaccionarios. Eso sí, pero al encerrarte a solas con tus textos...

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Evidentemente yo sí intentaba hacer, realmente, y de ello no me arrepiento en absoluto, ni me rasgo las vestiduras, una cierta literatura militante. Es cierto, no reniego de ella en absoluto, ni renegaba entonces, ni reniego ahora. En mi opinión personal, con la historia de chico gusta a chica se puede hacer *Romeo y Julieta* o se puede hacer un serial radiofónico; o con el tema de la propiedad privada se puede hacer un panfleto, que también tiene su importancia, o se puede hacer *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht. El problema, al final, y eso se tiene o no se tiene, y yo lo tendré en mayor o menor medida, es el talento del autor, su capacidad, su trabajo personal. Para mí no es un problema temático. En definitiva, cualquier tema es novelable o poetizable; luego interviene la calidad literaria, la calidad que el escritor pueda dar. En muchas aventuras literarias, paraliterarias y extraliterarias nos hemos encontrado, en alguna cárcel que otra también, y, por tanto, creo que en eso no había tampoco engaño.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Otro añadido: Armando López Salinas realmente se define como militante, y lo ha sido y lo es, y me parece muy respetable su actitud; Isaac Montero, que es más joven que yo aunque no lo parece, está obcecado con la idea del reflejo literario de la realidad, o de buscar a través de la literatura una imagen de una realidad muy concreta. Pero yo estoy mucho más de acuerdo con Juan Marsé en el sentido de que seguramente nosotros pretendíamos un poco hacer que el personaje central de la novela, el protagonista, fuera en cierta manera el testigo, o el propio autor convertido en testigo de unos hechos históricos concretos que no circulaban por los medios de difusión o de información habituales. Pero, en todo caso, eso fue, insisto en ello, una etapa muy concreta de nuestra carrera literaria. Porque Juan Marsé e Isaac Montero y Juan García Hortelano y Fernando Quiñones, después de una etapa de *compromiso*, por decirlo con palabras ya muy manoseadas, de compromiso político, social, después de eso, cada uno empezó a hacer una literatura que consideraba incluso más revolucionariamente válida, una literatura fundamentalmente bien hecha, bien escrita.

¿Hasta qué punto conjugan ustedes la realidad y la utopía, la realidad y la fantasía?, ¿dónde tienen el horizonte ahora?, ¿por dónde van los caminos?, ¿dónde están los horizontes que tiene el novelista actual?

FERNANDO QUIÑONES: La primera pregunta me interesó, pero se me ha olvidado la segunda, por favor si me la recuerda muy someramente. (...) Sí, bueno, la utopía y la fantasía son distintas, me parece. La narrativa es una mezcla de ambas cosas, y a veces la frontera no está nada clara: es una mezcla de realidad tomada de la misma y de invención, es decir, de imaginación. De pronto, en un dato estrictamente real viene ya una derivación imaginativa que lo transforma a lo largo de un párrafo, o de todo un texto de trescientas páginas, o de veinte. Ocurre de continuo, es una realidad transformada, enriquecida con la imaginación y, por supuesto, convertida en un lenguaje que es un producto único para el caso. Cada relato, cada novela, tiene el lenguaje que le conviene, lo que llamamos el tono, y está nutrido igualmente de un apoyo en la realidad más directa y una derivación a la imaginación del autor.

LUIS GARCÍA MONTERO: Volviendo al tema, le preguntaría a Juan García Hortelano la importancia que él considera que tuvieron aventuras como el premio Formentor, o el premio Biblioteca Breve, porque también el intento de crear un espacio editorial era necesario y fue obra, en buena parte, de la generación.

JUAN GARCÍA HORTELANO: Bueno, los premios literarios yo creo que fueron muy importantes, y en una manera cuantitativa lo siguen siendo para los escritores jóvenes. Los premios literarios siempre los he considerado como un medio de poder publicar, y durante diez años he estado presentándome a ellos hasta que gané uno y con eso conseguí poder publicar libros y ya dejé de presentarme. Si gané alguno después fue porque me presentaron los editores. A mí me parece que en aquellos años los premios literarios, y concretamente premios que eran de muy regular calidad (ahora, históricamente, ya lo podemos ver), como el Nadal, fueron extraordinariamente importantes, porque en aquel desierto cultural animaban y daban fuerza, y de alguna manera contrarrestaban los premios literarios oficiales, de los cuales no tenemos afortunadamente ya memoria. Eran unas operaciones co-



Francisco Catalá Roca

«EN UN MOMENTO DETERMINADO NOSOTROS ESTÁBAMOS COMPROMETIDOS CON UNA HISTORIA CONCRETA DEL FRANQUISMO, O CON UNA REALIDAD CON LA QUE NO ESTÁBAMOS DE ACUERDO, PERO UNA VEZ SUPERADOS, O EN PARTE, CIERTOS ASPECTOS, DE FALTA DE LIBERTAD O EL ARDUO PROCESO HACIA LA DEMOCRACIA, EL ESCRITOR LLEGA A UN COMPROMISO OSTENSIBLE, QUE ES EL COMPROMISO CONSIGO MISMO, EL COMPROMISO DE ESCRIBIR LITERATURA LO MEJOR POSIBLE Y DE HACER DE SU OBRA, SI ES POSIBLE, UNA OBRA DE ARTE. ESE ES EL COMPROMISO DEL ESCRITOR, ENRIQUECER LA SENSIBILIDAD DEL LECTOR A TRAVÉS DE LO QUE ÉL ESTÁ HACIENDO, CON INDEPENDENCIA DE LA POLÍTICA». (JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD).

merciales, como siguen siendo, para vender ese producto tan difícil de vender en este país que es el libro de autores jóvenes, como éramos nosotros en aquella época, o incluso ahora, de autores menos jóvenes. En aquella época hubo premios muy importantes; hubo uno, como Pepe Caballero nos recordaba ahora, que fue especialmente importante, y no porque lo ganase él y lo ganase yo, que también, sino porque fue el premio de la Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral; fue un invento, para decir las cosas claras, de Carlos Barral, que ha sido una de las figuras más importantes como animador cultural de este país. Desde el año 39 hasta los 70 prácticamente, hay dos grandes editores: uno, que murió tempranamente, era José Janés, y además en una época particularmente difícil, pero que hizo una labor cultural importante, y otro que fue Carlos Barral, que ya sobrepasaba el ser poeta, también narrador, y había que inventarse esa figura de animador cultural, porque Carlos inventaba cosas continuamente, tanto para luchar contra el régimen como para, que es lo que yo creo que más le divertía, para crear literatura, difundir literatura, divulgar literatura. Y en ese sentido el premio Biblioteca Breve marcó un hito importante y sobre todo dió un tono un poco distinto a eso que antes recordabais: en qué medida nosotros debíamos algo a la generación anterior de Cela o Carmen Laforet, y en qué medida luego ese fenómeno que nos contaba Ángel de que les habíamos influido. Lo que sí me parece es que hay ahí un fenómeno curioso, también determinado por esa situación anómala. Por supuesto que la amistad es una característica de este grupo, y así se sigue manteniendo cuando ahora ya podrían, digamos, surgir las diferencias. La verdad es que en esos primeros años, como decía Juan, en el ejercicio de la literatura, con independencia del producto literario nos animaba mucho tener amigos y amigos excelentes. También es verdad que no estaba la cosa como para gollerías literarias y para peleas de tribu literaria al estilo siglo XIX o de Café Gijón madrileño de los 40; nos habían dado tan mal ejemplo nuestros inmediatos mayores que la verdad es que en esto fuimos chicos muy bien educados. Pero, además de eso, yo creo que si que se produjo un fenómeno literario curioso, y en ese sentido sí es generacional en todo, en poesía y en novela, que consistió en que nunca matamos el padre en el sentido kafkiano del término, en que nunca arremetimos como se debe arremeter contra la generación anterior, como han arremetido los novísimos contra la generación del 50. Todo escritor joven lo primero que tiene que hacer es atacar a los anteriores, eso se da por supuesto. Nosotros no podíamos hacer eso, primero porque la cosa no estaba de gollerías, pero es que, además, escritores que a lo mejor no nos gustaban mucho, resulta que eran amigos nuestros y, sobre todo, que estaban en el mismo carro de lo que se decía antes *de los abajo firmantes*, de la generación *de los abajo firmantes*, de estar el día firmando papeles, protestando por todo, papeles que de vez en cuando seguimos firmando, por otra parte. Eso me parece que sí es importante, que fue una generación que no tuvimos la rebeldía natural y casi necesaria contra nuestra generación de padres, no matamos al padre, y, bueno, al mismo tiempo hemos tenido la suerte de ser negados por los venecianos o por los novísimos, o por los buenos escritores que han venido después.

¿Hay en ustedes una experiencia de exilio interior, en su propio país? Y conectado con ello, ¿ha influido en ustedes la literatura del exilio?

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: ¿La influencia literaria del exilio en nosotros? ¿No? No. Yo creo que no, me parece que esta pregunta es un poco abstracta. Y no creo que haya una censura, por muy bárbara que sea, capaz de coartar la libertad íntima del escritor; el escritor se sienta y delante de la máquina es el más libre del mundo, aunque luego no se publique, eso es otra cosa. Y en este sentido, el que se sintió realmente incómodo, perseguido muy de veras, a veces eligió un exilio también voluntario: el caso, por ejemplo, aquí entre nosotros de Ángel González. Yo mismo estuve años en América. Pero quizás esa primera voluntad de exilio tuvo unas connotaciones más bien de comodidad en el trabajo o de airearte un poco fuera del país. Pero como influjo literario no creo que afectara directamente a alguno de nosotros.

ISAAC MONTERO: Al contrario, ¿no Pepe? Más bien, en el grupo lo que se percibe es el deseo de romper ese cerco inquisitorial, de censura, de dificultades, de obstáculos, de romperlo cada uno a su manera, sorteándolo, encontrando recursos para hablar de las cosas; yo creo que fue al contrario, desde el punto de vista literario me refiero, una voluntad de permanecer aquí, de...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Sí, también, en cierto modo eso es cierto.

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Si, lo que ha dicho Montero es cierto; yo al menos, personalmente, nunca me sentí exiliado en España, lo que sí sentía y sabía es que había otros exiliados fuera de mi país y que reclamábamos, todos y cada uno, la vuelta de ese exilio, que pudieran volver a España. Es decir, exiliado nunca, peleón siempre.

Quiero hacer observar que la generación del 50 es una generación reprimida que se encuentra absolutamente desprovista de significación social. Es una generación que intenta por todos los medios construir un lenguaje, estético por supuesto, a partir del cual sociedad y literatura tengan un puente de comunicación, con objeto de ir dando una salida a una represión terrible, sobre todo en el campo literario, pero también en todos los otros campos. Pero, observo que en este coloquio se ha dicho "vamos a entrar en los temas literarios, vamos a dejar los temas sociológicos", y yo creo que eso es imposible; hacer tal planteamiento es un retroceso en el análisis literario. En concreto, mi pregunta es a López Salinas: se ha dicho, y yo tampoco estoy de acuerdo, que el grupo tiene un órgano de expresión, una editorial, es decir, que esta generación sobrevive como puede y ahora últimamente se le está dando el sitio que merece, quizá porque ya se le llama generación; pero yo creo que es importante que tú nos digas la significación que tiene el Partido Comunista de España en este momento de la literatura. Creo que es un tema muy importante, porque significó mucho, y nadie puede evitar pronunciarse sobre ello.

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Bueno, puedo hablar de ese tema y, de una manera u otra, todos los que estamos aquí, cada uno con sus experiencias distintas. Lo primero que quisiera señalar es que, efectivamente, hay la búsqueda de ese plano editorial y que es Carlos Barral, en definitiva, el que llega a cuajar ese tipo de operación editorial. Pero también señalaría que algunos escritores que hoy no están aquí, que son también, por así decirlo, de nuestra generación, y que son representativos, a mi modo de ver, también de esa época, como son Antonio Ferres, o Jesús López-Pacheco, por ejemplo, fueron, y yo mismo, finalistas al premio Nadal, antes de publicar en Seix-Barral. Y muchos de nosotros sólo tenemos un libro publicado con Carlos Barral, otros más. También hubo algunas otras editoriales, que, por razones diversas, empezaron a publicar nuestros libros, aunque, vuelvo a repetir, es el caso de Carlos Barral, sin duda alguna, el que abre en definitiva esa vía y ese camino. Yo creo que durante esos años la presencia de los comunistas en la vida cultural española (y no sólo en la novela, también en el cine —ahí están las Conversaciones de Salamanca— y en la poesía, —Celaya, Blas de Otero—), tuvo una expresión real y su importancia. A veces, de una manera simpática y agradable, se ha dicho que venía Jorge Semprún o el maestro Ferres, o yo en algún caso,



Algarra/Garrido

a decir que había que escribir la literatura de la berza frente al sándalo. Fue una imagen literaria sin duda graciosa, aunque no creo que correspondiera muy bien a la realidad, pero en todo caso eso en alguna ocasión se ha apuntado. Pero sí, los comunistas tuvieron gran influencia en la cultura de nuestro país. Tampoco es fácil hablar en general, si se quiere hacer un análisis objetivo, porque había mucha gente de ideología democrática, que estaba también en esta lucha y que no ha sido, ni fue comunista. Pero también pienso que será difícil, en esa dirección, no señalar la importancia que comunistas, o un grupo de comunistas, tuvo en esa batalla, en aquel tiempo, por una renovación de la cultura en España. Sin lugar a dudas, por lo menos para mí.

La época del compromiso, ¿ha sido una moda estética y literaria pasajera, o todavía os sentís comprometidos? Porque por lo que habéis dicho, sólo López Salinas...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: «Comprometido», «comprometido con»... eso suena muy mal. Yo, que admiro a Armando, me parece que esas preguntas, además de que me aburren sistemáticamente porque me suenan ya a una etapa muy vieja, que tampoco tiene realmente nada que ver con lo que estamos hablando de literatura... El compromiso de un escritor depende de ciertas circunstancias históricas. En un momento determinado nosotros estábamos comprometidos con una historia concreta del franquismo, o con una realidad con la que no estábamos de acuerdo, pero una vez superados, o en parte, ciertos aspectos, de falta de libertad o el arduo proceso hacia la democracia, el escritor llega a un compromiso ostensible, que es el compromiso consigo mismo, el compromiso de escribir literatura lo mejor posible y de hacer de su obra, si es posible, una obra de arte. Ese es el compromiso del escritor, enriquecer la sensibilidad del lector a través de lo que él está haciendo, con independencia de la política.

A Juan Marsé: ¿no hay en Últimas tardes con Teresa una fuerte ironía respecto del compromiso, concretamente de algunos universitarios?

JUAN MARSE: Sí la había. Hay un planteamiento irónico, por no decir sarcástico incluso, con respecto a esta relación con la realidad, con esa cosa entre comillas que solemos llamar realidad. Evidentemente, la novela cuenta ese doble equívoco: Teresa cree que este rufián de barrio es un militante, y además un militante del partido, y él a su vez sufre también un equívoco, que consiste en ver que a través de esta muchacha, que pertenece a la burguesía catalana, podrá acceder a los medios de fortuna, se integrará en la sociedad de los ricos. Para entendernos, ese doble equívoco produce, en definitiva, toda la novela. Pero además, ahora me estaba acordando de una cosa que ha dicho Armando antes, que parecía como levemente despectiva, de que un argumento se puede basar en chico gusta a chica, chica gusta a chico. Solamente quisiera recordar que este tema, en manos de Nabokov, por ejemplo, produce una obra maestra y en manos de Corín Tellado no produce nada; pero vamos que el tema en sí mismo no es bueno ni es malo.

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Como ha habido una pregunta dirigida a mí, sobre el tema del compromiso, quiero decir que a mí personalmente, como lector de novelas, como lector de poesías, a mí me interesa todo lo que considero que está bien hecho, y me interesa tanto la literatura hecha por escritores, digamos, no comprometidos, como aquella realizada por los que sí lo están. En fin, depende, en definitiva, del libro que entre mis manos tenga, no rechazo ninguno de ellos, es más, pienso que mucha literatura de la llamada no comprometida, al cabo del tiempo se ha transformado de hecho, a través del género literario que se trate, en una visión en muchos casos más comprometida que otras que en su momento lo fueron más directamente. Cada uno de nosotros tiene su talento personal al enfocar los problemas. Es verdad que de la España de entonces a la de hoy se ha cambiado, y mucho, lo que pasa es que para mí sigo creyendo que existen problemas en la España de hoy, que a mí me interesan, y en la medida en que pueda los voy a seguir contando desde mi punto de vista. Como cada uno es libre de hacerlo desde el punto de vista que crea conveniente, yo no entro en el problema del compromiso o del no compromiso; creo que ese es un problema también del talante personal de cada escritor al enfrentarse a esos problemas. A mí me siguen interesando como entonces. En otros lugares del mundo también se está haciendo ese tipo de literatura y creo que se seguirá haciendo. Pero no tengo ningún *a priori* peyorativo sobre la literatura llamada no comprometida, en absoluto.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Quería ampliar un poco la idea de antes. El compromiso no puede ser apriorísticamente planteado por el escritor antes de escribir, sino que la ideología del escritor se dará por añadidura en lo que escriba, se traspasará a lo que escriba a pesar de no proponérselo. Porque yo, escriba una novela simple, para entendernos, o una novela complicada técnicamente, mi ideología está ahí funcionando, siempre la misma aunque la novela sea simple o sea complicada, porque ningún escritor va a escribir fuera de sus normas de conducta privadas, de sus idearios estéticos y políticos.

FERNANDO QUIÑONES: Bueno, en mi caso, ya que se está por estas veredas, me ideologizé bastante más tarde, en la década de los sesenta; en la de los cincuenta, lo que estaba era tratando de huir de todo condicionamiento político en la literatura, es decir, también me pesaban las pautas protestatarias como una obligación que había que cumplir. Por ejemplo, hacia relatos taurinos o fantásticos, o hacia una poesía que, como dice Armando, tal vez tenía algo que ver con una cierta ideología, pero por supuesto con una ideología descargada de todo peso posible en el sentido de obligación, sino buscando más bien el hecho estético. Ya dije que una cierta ideología básica la adquirí más tarde y que me bastaba ese componente literario de hecho estético para hacer lo que trataba de hacer.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Es curioso, porque Fernando Quiñones traspone la cronología, es decir, él hace después lo que nosotros hicimos antes.

FERNANDO QUIÑONES: Sí.

La censura ha acabado con la muerte de Franco?

JUAN MARSE: Creo que sí, después de la muerte de Franco no hay que presentar los originales a consulta previa, y no hay ningún organismo que decida qué palabras deben figurar en un texto o qué palabras no.

FERNANDO QUIÑONES: Bueno, en ese aspecto sí, pero por ejemplo hay de pronto una especie de autocensura de publicaciones que se filtran. Está por ahí José Agustín Goytisolo, está aquí Pepe Caballero Bonald; cuando estuvimos en el Sahara con los polisarios, hace cuatro o tres años, todos hicimos artículos y todos tuvieron grandes dificultades de publicación. *El País*, por ejemplo, no publicó un artículo, José Agustín se vio en problemas también en Barcelona para publicar el suyo, y entonces hay que pensar en una especie de censura, no ya estatal, pero sí persistente de algún modo.

Me alegro que acabe de decir eso, porque pensar que la censura es exclusivamente que haya un censor oficial. Ese es el censor que menos daño hace.

FERNANDO QUIÑONES: Bueno...

JUAN GARCÍA HORTELANO: ¡Uy!

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Este no...

Lo malo es el censor oculto, el censor que a veces se mete dentro del propio escritor y le autocensura, ese sí que es el gran enemigo, porque contra el otro censor la gente se va a levantar, eso está claro; el censor tachará, utilizará el lápiz rojo, que debería ser azul... Pero el malo es el otro, y el otro continúa a través de las editoriales, y continuará a través de la prensa; y continúa por lo mismo que Quiñones acaba de decir, si hay artículos que no se publican ¿por qué no se publican? Porque hay un censor. Y sobre lo último que se ha dicho del compromiso, yo entiendo una cosa: mientras existan graves y tremendas injusticias en el mundo, el compromiso es una necesidad. El compromiso tiene que existir porque el intelectual tiene una función en la sociedad, que no es solamente estética: claro que también hay que tener en cuenta lo estético, porque sino no lo leería nadie, pero el que tiene la habilidad para escribir, ese tiene que utilizar esa capacidad, si verdaderamente tiene sensibilidad, para intentar, en la medida en que se pueda, poner eso al servicio de los más débiles, porque los intelectuales en realidad deben de convertirse en la palabra de los que no tenemos palabra...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Celebro que su intervención haya producido el entusiasmo; déjeme hablar a mí ahora para contestar. Mire usted, yo no he hablado de ningún aspecto despectivo del compromiso. Yo estoy diciendo que la literatura no tiene por qué ser comprometida políticamente, porque el intelectual, el escritor que es intelectual, tiene otras posibilidades y otros caminos para ejercer una labor social con independencia de su trabajo literario. Lo que yo defiende es que la literatura no tiene por qué ser comprometida política y socialmente, porque la literatura sobre todo se hace con palabras, con la lengua, y la lengua es un instrumento que uno usa para hacer una obra de arte, con independencia de que eso tenga valor social o no. Eso como primera medida y como segunda respuesta a esto de la censura interna, yo creo que usted se refería a que el escritor tiene mala salud...

Yo me refería a la censura en cuanto en tanto haya poderes que pueden impedir, aunque aparentemente no esté ahí el censor del lápiz rojo, y eso de alguna manera crea una censura interna porque también el escritor tiene que publicar, tiene que vivir y tiene que adaptarse a lo que le exigen, sin que nadie se atreva a decirle joye, tú me tienes que escribir esto!, son mucho más sutiles los procedimientos.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Pero usted no está hablando de literatura, usted está hablando de otra cosa, y yo insisto en lo que dije antes, la censura interna coincide con el escritor que tiene mala salud.

FERNANDO QUIÑONES: Bueno, yo creo realmente que tengo que abundar en mucho, no sólo de lo que está diciendo Pepe Caballero, sino otros de la mesa. Es decir, uno puede ser una persona comprometida ideológicamente y políticamente convencida de muchas cosas, yo puedo firmar ocho papeles incómodos desde el punto de vista del *status quo* todas las semanas, y puedo darle los calzoncillos a los pobres, pero al mismo tiempo lo que me apetece en ese momento es escribir un cuento de ciencia ficción, perdón, un relato de ciencia ficción, y eso es absolutamente legítimo; quiero decir que no está obligada la obra misma, que puede ser excelente o puede no serlo, pero no por eso, a la ideología personal del individuo. Claro que aparece, por supuesto que aparece, pero que no tiene por qué ser asumida como pauta de trabajo.

Yo no estoy planteando que todos ustedes tengan que estar escribiendo novelas revolucionarias; me estoy refiriendo al compromiso de los que tienen las capacidades, de ustedes, que son la voz de los que no tenemos voz y pueden hacer una labor extraordinaria.

LUIS GARCÍA MONTERO: Vamos a abrir un poco más el debate.

Este señor está utilizando, para atacar estos supuestos enemigos y para abordar estas cuestiones, valores que son los que legitiman la explotación y la falta de libertad. Creo que ese discurso es un discurso absolutamente reaccionario.

LUIS GARCÍA MONTERO: Me parece que no merecería la pena reducir el problema a cuestiones personales, lo digo tanto para evitar que tú sigas en tu análisis como para evitar una respuesta que enzarzaría en mal camino la mesa redonda.

Problemas de este tipo nacen cuando no se hace un planteamiento original de lo que nos ha traído aquí. Nosotros creemos que esta generación está viva, y entonces es verdad que cuando uno se enfrenta con una generación viva el problema se ha desenfocado; el lenguaje y esto se lo digo al señor Caballero Bonald, es un producto social, y un escritor, cuando tiene que ir a los signos del lenguaje, lo utiliza con una postura ante la vida; luego, los resultados estéticos son consecuencia de lo que decía Pavese de que el oficio de escribir es consecuencia de los momentos de inspiración, es decir, la estética es consecuencia de entender lo que significa el compromiso sin demagogia. El problema es: la generación del 50, y eso es a lo que estamos aquí, efectuó un compromiso histórico, eso de crear un muro entre lo que es el hecho estético y la sociedad, esto ¿por dónde viene?

LUIS GARCÍA MONTERO: Para zanjar el tema, y resumiendo un poco en las palabras de José Manuel Caballero Bonald como en el resto de los participantes en la mesa no me ha parecido a mí que se haya querido formar un muro entre la historia y la literatura, se ha dicho evidentemente que todo hecho literario es un hecho ideológico y que, por tanto, escribise de lo que se escriba, la ideología del escritor está patente, tanto para hablar de la política como para hablar del amor. Quizás el problema sea reducir la cuestión, de manera poco revolucionaria, al problema de los contenidos, pero en este sentido no creo que nadie haya intentado taponar la realidad y la influencia de la realidad en la literatura. Ahora, voy a pasar la palabra a la persona que la ha pedido. Si diré, para poner punto final a esto, que me alegra que se haya apartado el tema sociológico, porque creo que la sociología es un invento de la burguesía y que si se quiere estudiar revolucionariamente el hecho literario habría que utilizar el marxismo, que es cualquier otra cosa menos sociología.

Siento romper el morbo, pero para eso he venido desde Barcelona, para hacer una serie de preguntas que me interesan mucho. Esta mañana decía el señor Isaac Montero que una de las influencias principales que hubo en la literatura de los 50 fue un empuje que vino de Iberoamérica, es decir, que empezó con Vargas Llosa y después tres o cuatro escritores. Estoy de acuerdo, y pregunto qué influencia tuvo, porque pienso que puede ser importante, la generación perdida americana. Y en segundo lugar si esta generación del 50, existió también en Cuba, en Nicaragua, en El Salvador, en Guatemala.

FERNANDO QUIÑONES: La generación perdida creo que ejerció una influencia muy importante; en mi caso concreto, elevadísima a través de autores como Hemingway, sobre todo en relato corto y Faulkner y Steinbeck. Fue un descubrimiento de algo, es decir, una ruptura con viejos esquemas de cosas, y cómo escribir en corto diez o doce páginas fulgurantes, y también me parece que ha contado mucho en otros países. No conozco Cuba, por ejemplo, pero sí Nicaragua y los poetas también anglosajones modernos: Pound, Eliot, etc., si han ejercido influencia. Me gustaban tanto, me los he leído tantas veces que algo debió filtrarse sin un

propósito determinado, por otra parte absurdo, de copiar parámetros de trabajo. Yo, además, pertenezco a la raza de los intuitivos y no a la de los pensantes, entonces se producía una especie de ósmosis favorable, que ahora noto yo, muchos años después de hechas mis cosas, como *La gran temporada*, pues veo ahí que, aunque distante, hay un Hemingway muy asimilado, y concretamente a través del tema taurino.

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: También hay una cierta influencia de Baroja, del Baroja de *Aurora Roja*, de alguna parte de la novelística de Baroja. Respecto de los americanos, yo creo que es así independientemente de que eso tuviera luego su traducción española. La de los latinoamericanos, la de Vargas Llosa, es posterior, es decir, el *boom* es posterior, aunque ya se conocía alguna novelística, como la de Rómulo Gallegos.

FERNANDO QUIÑONES: La vida, dicho esto con asterisco, en su infinita capacidad de invención y sorpresa nos depara luego la de que de dos de los más importantes escritores socialistas de la generación perdida, Dos Passos termina de asesor del gabinete político de Goldwater, que es super Blas Piñar, el Dos Passos que había hecho la trilogía aquella y *Manhattan Transfer*, y el señor Steinbeck, autor de *Las uvas de la ira*, termina de uniforme cantando las glorias de la guerra de Vietnam en minuciosas crónicas galantes.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Esas influencias son muy difíciles de rastrear o de localizar. Hay una impregnación de gusto, porque entre Hemingway y Faulkner hay un abismo, no tienen nada que ver, y la influencia de Faulkner ha estado mucho más patente o ascendiente, el gusto por la forma de escribir de Faulkner. Pero lo que yo creo que influyó más, aparte de los escritores jó-



Algarra/Garrido

venes hispanoamericanos, fue la generación anterior: Carpentier, Lezama, Rulfo, Borges, y sobre todo una influencia clara —de ella Juan García Hortelano puede hablar mejor que yo—, que es la del *nouveau roman* francés, de la novela behaviorista, del ojo de la cámara, que está claramente en las primeras novelas de Juan y en algunas otras que no voy a enumerar ahora.

FERNANDO QUIÑONES: Fueron posteriores, quizá.

JUAN GARCÍA HORTELANO: Yo creo que sí, que Pepe lo está poniendo en su sitio y sin ponerse profesoral. Yo no quisiera ponerme profesoral, pero si señalarles que acaba de salir un libro, al parecer muy interesante (digo al parecer por las referencias de amigos que tengo, yo no lo he leído), que trata de la influencia de Faulkner en la novela española de nuestra generación. Bueno, a mí me da la impresión de que las influencias de Faulkner se pueden rastrear por muchos sitios. Faulkner es tan enormemente singular y peculiar que es difícil decir que hay influencias de Faulkner en nosotros, salvo en un escritor que yo creo que siempre las ha confesado y de una manera muy clara, que es Juan Benet. Me parece que el problema de las influencias no somos nosotros las personas más adecuadas para hablar de él, porque un escritor, por lo general, cuando habla de las influencias, habla de aquellas cosas que probablemente le gustaría que le hubiesen influido, o habla más de sus preferencias de lectura, y ese sí que es un terreno que tendríamos que dejarle a los profesores de literatura. No obstante, en mi caso, como decía Pepe, tuve una influencia en aquellos años del compromiso, en el sentido sartriano de la palabra, tuve una influencia muy clara del *nouveau roman* por una razón, porque a mí la única literatura en la que me educó, por decirlo de una manera pedante pero bastante exacta, literariamente, narrativamente, la única literatura en la que me educó fue la literatura francesa. En ese sentido yo soy un afrancesado, y soy muy consciente de ese afrancesamiento. En mis dos primeras novelas publicadas hay una exagerada influencia del *nouveau roman*, pero la literatura tiene esos misterios y nunca reglas fijas, porque esa misma influencia está en una gran novela cuyo autor yo sospecho que no leyó el *nouveau roman* o que si lo leyó le resbaló sin entrarle por los poros, *El Jarama* de Ferlosio, en donde hay técnicas conductistas, behavioristas, toda aquella jerga que nos traíamos en los años 50 y primeros 60 y sin embargo, es de sospechar que Ferlosio no leyó nunca a Nathalie Sarraute o Robbe-Grillet.

FERNANDO QUIÑONES: Puedes tenerlo perfectamente por cierto, porque yo fui de algún modo el secretario de la novela, los seis últimos meses de la elaboración de la novela viví en casa de él, trabajábamos a cualquier hora del día y de la noche, yo hacía de mecanógrafo, y no, es una cosa absolutamente autóctona.

JUAN GARCÍA HORTELANO: Claro y, sin embargo, *El Jarama* es un ejemplo de técnicas del *nouveau roman*; a mí me parece que eso de las influencias, en una literatura que por otra parte está tan en evolución como es la nuestra, es como muy prematuro, tan prematuro como considerarnos una generación. No obstante, me divierte mucho y a veces incluso hasta me ilustra o me aclara el que se hable de esas cosas. Yo no creo que la novela anterior española nos influyese mucho, porque yo no creo que desde Cervantes exista novela española. Pepe Caballero nos ha apuntado muy bien antes que hubo un truncamiento en la poesía y de una manera muy rápida y muy esquemática ha ido haciendo la filiación legítima de todo poeta español; todo poeta español tiene tradición, lo cual no quiere decir que los grupos o las generaciones poéticas sean todas muy buenas, pero lo que sí tienen es tradición, lengua propia, fuente en la que beber; los novelistas no, a no ser que volvamos a la gran novela, al inicio de la gran novela europea, que fue Cervantes y la picaresca. Entonces, a partir del siglo XVII los novelistas españoles somos de cualquier otra lengua, pero no de la lengua española, y no hay una lengua literaria, narrativa, específica española en el sentido que podemos decir que hay una poesía española.

Me vais a perdonar; yo soy un peón de albañil. Y a mí me gustaría que esto estuviera lleno de obreros; estoy seguro de que en el polígono de la Cartuja, ni en el Zaidín, ni en Haza Grande, ni en el Albaycín, cuando yo miente a Juan Marsé o a Armando López Salinas o a Montero, estoy casi seguro que el noventa y nueve por ciento de esos obreros no los van a conocer. ¿Vosotros no tenéis un compromiso con nosotros de ver que nos están encarcelando? ¿vosotros no tenéis un compromiso con nosotros, con la clase obrera?, y a vosotros ¿no os importa que la clase obrera no leamos esos libros?, porque no los leemos.

JUAN MARSÉ: Así, de entrada, creo que a la novela se le están pidiendo tantas cosas esta noche... Sí, es cierto, yo tengo un compromiso contigo y con tus compañeros, pero lo tengo en tanto que ciudadano, en tanto que fulanito de tal, en tanto que una persona que vive en este país y comparte una serie de problemas con otros, pero como novelista no lo tengo. A ver si nos entendemos, yo siempre pensaba que hacer política y novela, al mismo tiempo no es bueno, porque se acaba por no hacer ni política ni novela; yo tengo un compromiso contigo, lo tengo, pero lo tengo como Juan Marsé, como ciudadano, no como novelista.

ISAAC MONTERO: Había otra pregunta: yo creo que a todos nos gustaría que nos leyeran en esos barrios, que nos leyera toda la gente, creo que a todos nos gustaría...

ARMANDO LÓPEZ SALINAS: Yo quería decir una pequeña cosa. Los que estamos aquí, y otros que no están, no de ahora, sino desde hace muchos años, hemos vivido ese problema concreto de las cosas que pasan en nuestro país; yo recuerdo, por ejemplo, a Caballero Bonald en la misma celda de Carabanchel, y a otros en otras ocasiones por haber defendido esos problemas y otros que tú aquí muy justamente acabas de señalar. Estoy seguro de que todos los que estamos aquí estamos con esos jornaleros y estamos porque esos problemas se resuelvan. Claro que nos gustaría, cómo no, que lo que escribimos pudiera ser leído por todo el mundo, por todo el mundo, lógicamente, que está interesado en la literatura. Pero yo creo, y perdonadme la cita que, como decía me parece que Machado, hacer literatura para el pueblo pasaba por Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra; señalaba así una cosa muy justa, y es que una obligación fundamental de los escritores (que seamos capaces cada uno de llevarlo a la práctica es otra cosa) es intentar hacer la obra propia lo mejor posible. En ese sentido, y en esos problemas, por lo menos los que aquí estamos si estamos preocupados sinceramente, así lo creo, por esos problemas por ti señalados.

Soy de Almería, y allí hay barrios exactamente iguales que el Zaidín. Los jornaleros debían leer, porque hoy, en las democracias, hay bibliotecas, hay acceso para leer y existe también un programa de adultos, hoy se está intentando que todo el mundo tenga un nivel básico. ¡Hay que leer! En España no se lee nada, incluso los estudiantes universitarios.

LUIS GARCÍA MONTERO: Por favor, por favor.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Creo que es un buen epílogo ese para despedirnos, ¿no?

LUIS GARCÍA MONTERO: ¿Habría una última pregunta?

No se les entiende, hay tantas veces que no tenéis nada que decir que sólo utilizáis las palabras como si fuera en un juego...

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: Pues es otro buen epílogo ese■



«LA GENERACIÓN PERDIDA CREO QUE EJERCIÓ UNA INFLUENCIA MUY IMPORTANTE; EN MI CASO CONCRETO, ELEVADÍSIMA A TRAVÉS DE AUTORES COMO HEMINGWAY, SOBRE TODO EN RELATO CORTO Y FAULKNER Y STEINBECK. FUE UN DESCUBRIMIENTO DE ALGO, ES DECIR, UNA RUPTURA CON VIEJOS ESQUEMAS DE COSAS, Y CÓMO ESCRIBIR EN CORTO DIEZ O DOCE PÁGINAS FULGURANTES, Y TAMBIÉN ME PARECE QUE HA CONTADO MUCHO EN OTROS PAÍSES». (FERNANDO QUIÑONES).

J. C. Rodríguez, J. Navarro, J. A. Fortes, A. Muñoz Molina, y A. Soria Olmedo SEMINARIO SOBRE NOVELA

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Se suponía que iba a haber una introducción general y que cada uno íbamos a hablar de un libro o algo; yo tenía previsto, mientras hacían la sabia introducción general cualquiera de los profesores aquí presentes, ir tomando mis notas, pero me han cogido por sorpresa. El único libro sobre el que yo pensaba hablar, y sobre el que voy a hablar es *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, por una razón sobre todo, y es que me parece la novela más importante, no sólo de esa generación, sino quizá de las más importantes novelas del siglo XX. Y me parece también que es el punto de partida de un malentendido. Esta novela es un malentendido porque se supone que con ella se alcanza una especie de cima químicamente pura de lo que se ha llamado el behaviorismo o de la novela social, de la novela objetiva, la novela como pura constatación de un trozo de realidad. Creo que ese malentendido dio lugar a una cantidad de novelas erróneas, en las que nos informaban de conversaciones sin el menor interés entre personas que tampoco tenían ninguno, y en las que no existía el tiempo. Yo creo que, por el contrario, *El Jarama*, es una novela mucho más dilatada, mucho más misteriosa y profundamente alegórica; alegórica en el mejor sentido, como debe ser toda novela, es decir alegórica *a posteriori*, no porque su autor nos quiera hacer un resumen de lo que es el mundo y de lo que es la vida, sino porque el propio poderío de la narración atraviesa todos los niveles de significación posibles y se convierte en eso, en un testimonio de lo que es la vida.

Porque yo creo que el tiempo es la materia prima con la que trabaja un novelista, el principio de la materia narrativa, exactamente igual que en la música. En la poesía por ejemplo, o en el relato, el sentido del tiempo es muy distinto. El tiempo en ellos es un presente muy breve, pero en la novela cabe la posibilidad de dar una sensación de dilatación del tiempo, de la duración, del paso y de la relación entre puntos diversos del tiempo, de tal manera que sea un efecto parecido al de la perspectiva en la pintura del Renacimiento.

En *El Jarama*, los niveles del tiempo, a mi modo de ver, son riquísimos, porque empieza con una cita de Leonardo que nos remite un poco a Heráclito. Hay el símbolo puro, limpio, limpiísimo, del río, del río como el tiempo, y además hay un diálogo, —uno de los muchos diálogos para besugos que hay entre los personajes—, en el que parece que están parodiando a Jorge Manrique cuando se preguntan los unos a los otros a dónde lleva este río. Ese es el primer nivel y yo diría que el ámbito o el marco del libro, pero hay también otro, un momento en que el tiempo abstracto, en que esa sensación pura de duración, se convierte en una duración y en una referencia política y al mismo tiempo épica y heroica, porque el título de la novela es el título de una de las batallas más importantes de la guerra civil. Y la guerra civil aparece en la novela de una manera constante, silenciosa, porque es un tiempo de silencio en el que las palabras no se pueden decir. En efecto, alguien recuerda los cadáveres que bajaban por el río, alguien recuerda cómo era aquello en el tiempo de las batallas, y hay un contrapunto entre esos cadáveres, entre esas batallas, y la banalidad del presente, la banalidad de las vidas de los bañistas, por ejemplo; cuando este tiempo de la guerra civil se convierte en presente es cuando los personajes que están en la venta, los personajes viejos, los que tienen memoria, establecen ese vínculo. Los bañistas, por el contrario, el único tiempo en el que viven es el último de todos a los que yo quería hacer referencia: el presente banal, moralmente y vitalmente impotente, el presente de la tiranía y de la destrucción de toda posibilidad vital.

Esto nos lleva a una consideración sobre los personajes. Del mismo modo que el tiempo, ese tiempo presente de los bañistas —por ejemplo— es inerte, no sirve de nada, está vacío, los personajes prácticamente no existen en la medida en que no pueden existir sino como bocetos, como proyectos de personajes. Hay un momento en el que se habla de la posibilidad de que aparezca un personaje que está contado a la manera clásica; me voy a permitir leerlos: «Desde Coslada, el camino más derecho era venir toda la vía adelante hasta el paso a nivel. No le importaban los zapatos, cuando nuevos le habían importado, ahora sólo recién limpios le volvían a importar un poco por los cantos agudos de la vía. A veces cuando nadie le miraba, venía haciendo equilibrios, por encima de un rail. La niña de la caseta (.....) y el hombre de los zapatos blancos se volvió bruscamente hacia atrás».

La presentación de este personaje, el hombre de los zapatos blancos, a mí me recuerda otra presentación de otra novela, el principio de *Santuario* de W. Faulkner, cuando se presenta a Popeye que está en cuclillas ante un charco, fumando. Son personajes cargados de un porvenir, cargados de una historia potentísima, que, igual que un pintor que señala con un trazo, está señalada en los zapatos blancos. Pero la diferencia entre los personajes de Faulkner y los personajes de esta novela es que es imposible que esa historia se cumpla, del mismo modo que es imposible que la historia civil y la felicidad de estos personajes se cumplan. Y en el lenguaje eso tiene una manifestación, que es el doble registro que tiene el idioma; la manifestación del idioma como expresión vacía.

Leyendo *El Jarama*, yo me acordaba de Flaubert, y me acordaba de la *Educación sentimental*, y pensaba que el propósito que se hizo Rafael Sánchez Ferlosio de contar el idioma tal como sucede en sus formas más banales, en sus formas más nuevas, me recordaba el propósito de Flaubert, su diccionario de términos estúpidos, y el enorme trabajo que él refleja en su correspondencia y que le costó escribir unos diálogos tan absolutamente faltos de todo sentido en la *Educación*

sentimental.

Pero creo que hay una correspondencia muy firme, y que no es casual en este encuentro, en esta coincidencia. Porque Flaubert lo que se proponía en la *Educación sentimental* era narrar una impotencia moral y política. La impotencia moral y política por ejemplo del protagonista de Frédéric Momeau, porque toda la *Educación sentimental* es la historia del no cumplimiento de sus posibilidades como personaje; del mismo modo, yo creo que en *El Jarama*, la historia que se refleja es la misma, otra impotencia moral y política, vital, de los personajes y del país.

Por último quería hacer una breve referencia al otro registro importante de la novela, que es el idioma de Sánchez Ferlosio, el contrapunto entre el lenguaje vacío y la voz de él. Yo creo que hay novelistas que tienen voz y oído, y hay novelistas con voz pero con escaso oído para el idioma hablado. Un novelista magnífico con voz y con oído es Galdós, o Cervantes. Pues bien, Sánchez Ferlosio tiene, aparte del oído, una voz que alcanza una precisión que yo creo que es la única afirmación moral y estética importante en el libro, la única afirmación moral posible: Les voy a leer un trozo... «A través de la verja se veían las cruces de hierro... sobre las cruces y la tierra de muertos». Y nada más.

ANDRÉS SORIA: Hemos empezado, digamos, la alcachofa por el corazón, que es por donde se debe empezar. En cualquier caso, puesto que esto lo vamos a hacer entre todos, yo me había impuesto la tarea, más de profesor y también más superficial, de dar unas notas parciales, porque el examen final naturalmente lo pondría el debate. Notas parciales, como voluntariamente parcial es la exposición, basada, creo yo, sobre el exclusivo principio de que están todos los que son, aunque no sea al revés.

El primer problema de tipo general en torno a la generación de los 50, es precisamente el problema de las generaciones. Sabemos que, desde los versos de Homero, que dice que las generaciones de los hombres son como las hojas de los árboles, la primera conclusión que se puede sacar de las generaciones es que sencillamente se suceden, es decir unas criaturas se mueren y otras nacen. Sin embargo, las generaciones literarias son un producto del siglo XX, extraño por lo difundido, explicable porque es una noción surgida como sabemos en el ámbito de la fenomenología alemana; como un instrumento histórico, cuya pretensión es alcanzar una *Wesenschau*, una *visión esencial* común a un grupo histórico; es decir que tal noción tiene sentido sólo, en estricto, desde esos presupuestos.

Tal como nosotros la utilizamos es más o menos dejando este propósito. Sobre todo si nuestro propósito no es el de atrapar esencias por la cola, sino acercarnos a la historia, el concepto de generación resulta restrictivo. De hecho se utiliza, pero hay que recordar que el valor que puede tener es el de una muleta más o menos cómoda, porque lo que nos interesa es precisar esos elementos históricos.

Es decir, si pretendemos debatir unos textos (y ya ha habido un ejemplo fulgurante) unos textos narrativos escritos en España, pongamos, entre 1954, cuando se publican *Los Bravos* de Fernández Santos, *El pequeño teatro* de Ana M.^a Matute, *El fulgor y la sangre* de Aldecoa, *Juegos de Manos* de Juan Goytisolo, y 1961, cuando se publica *Tiempo de silencio*, lo primero que hay que constatar inevitablemente es que fueron escritos y publicados durante la dictadura franquista, por unas personas que además maduraron en el corazón de tal dictadura. Es un hecho que, por un lado, no disculpa literariamente a los libros, pero inevitablemente los condiciona. García Hortelano, en su introducción a la Antología del grupo poético de los 50, para referirse a la situación general, dice: «Tras la guerra, el desierto». Pero efectivamente este desierto de la postguerra quizá habría que verlo de una manera distinta, a la imagen convencional de arena y cielo y de vez en cuando una flor o un oasis, que nos puede sugerir esta idea de desierto; quizás se trate de un desierto bastante lujurioso, poblado de flores y surcado de aguas; lo que ocurre es que esas flores y esas plantas son incomedibles y huelen mal. Y las aguas son igualmente fétidas. Es decir, como recordaba y podría explicar Juan Carlos Rodríguez, el fascismo español tiene sus propios aparatos culturales, sus propios críticos, de Juan Aparicio a Tomás Salvador, sus periódicos, sus novelistas, sus poetas, además de sus censores. Es decir, que no sólo recorta la razón, (si es que se puede hablar de una Razón con mayúscula), sino que posee unas razones.

Naturalmente, dentro de este aparato cultural hay vertientes que son imposiblemente cerriles y otras que son más liberales, o tienen más grietas, que son más débiles.

En este clima habría que recordar el papel que juegan revistas como, por un lado, *Cuadernos Hispanoamericanos* desde 1948, *Laye* en Barcelona entre el 50 y el 53, *Acento cultural* entre el 58 y el 61 en Barcelona, *Revista Española*, antes, en 1953, *Ínsula* desde 1956 o *Papeles de Son Armadans* desde 1956 al 1978; o por actividades públicas como el *Instituto de Humanidades* que Ortega mantuvo entre 1948 y 1950. Naturalmente, habría que matizar el papel de cada una de estas revistas.

Se debería recordar que *Acento cultural* y *Laye* son revistas sufragadas por la Falange que, como ustedes saben, ha tenido siempre un prurito revolucionarista que permitió que se pudiesen, digamos, infiltrar, por utilizar una palabra de hace unos años, opciones que no corresponden estrictamente al discurso falangista; otro es el caso de revistas como *Ínsula* que, desde el origen, se pretende liberal, reunidora de las dos Españas, que sufre por ello y otras veces se hace tan conciliadora que pierde su vigor; otro es el caso de la efímera *Revista Española*, sufragada por Rodríguez Moñino, donde hicieron sus primeras armas un grupo de los escritores que aquí se estudian.

Incluso para ver el papel de estas revistas, habría que repasar las parodias y las críticas dirigidas a ellas, por los propios escritores, recuerden las palabras dirigidas por Jaime Gil de Biedma contra *Ínsula* y el espíritu de *Ínsula* en el *Diario del artista seriamente enfermo*, o la famosa y a mi ver, irónica parodia a Ortega en *Tiempo de Silencio*, o el hecho de que Juan Marsé gane un premio muy jugoso exclusivamente haciendo una parodia de las memorias de un falangista como fue Pedro Lain, en *Descargo de conciencia*; esa conciencia se descarga como en unas seiscientas cincuenta páginas y el genio de Marsé utiliza ese pie forzado, creo recordar, para hacer una novela que probablemente no sea de las magistrales pero sí de las más afortunadas.

Habría que tener en cuenta además de estas revistas, el papel de los aparatos editoriales (y también se hablará de eso): por un lado, la editorial Destino y por otro, la fundamental Seix-Barral, pilotada por Carlos Barral a finales de los años 50.

Habría que ver también la poética o las poéticas que sustentan a estas narraciones, y de nuevo habría que aludir a la circunstancia política y recordar que, después de un período inicial donde en medio de un panorama muy profuso podría destacarse el *Pascual Duarte*, *Nada* o, si acaso, *Delibes*, hay una promoción que es la que a nosotros nos interesa: unos jóvenes que pretenden renovar la tarea de narrar. Les favorece cierta conjuntura de menos rigor en el régimen de opresión, y pretenden más o menos apoyarse en una noción enormemente resbaladiza, la noción de *realismo*, que normalmente se concreta en el propósito de, dicen unos cri-

ticos, «ofrecer el testimonio de un estado social desde una conciencia ética y única»; se escriben por lo tanto determinados textos teóricos, también de desigual valor, como *La hora del lector* de José M.^a Castellet o *Problemas de la novela* de Goytisolo o las *Notas* de José M.^a de Quinto o la *Anatomía del realismo* de Alfonso Sastre. En este apartado, por lo tanto, habría que profundizar en la discusión que enfrentó a los posibilistas primero en el teatro, a Buero Vallejo con los imposibilistas tipo Sastre.

Habría que profundizar también en el problema de las fuentes, aun sin caer en el famoso hidraulismo que censuraba Salinas, en las fuentes de esta novela: ver el papel del neo-realismo italiano, del neo-realismo cinematográfico y literario, el papel de la novela norteamericana, de la novela francesa, incluso el papel de la novela norteamericana vista por los franceses, porque hay un libro del 52 que probablemente se manejó, de Claude Edmond Magny que se llama: *La era de la novela norteamericana*; causó sensación entre los existencialistas franceses, por su aporte de vida y de inmediatez y relación directa con la naturaleza. Es decir, se debería profundizar en esa frase de Yndurain, que decía que la novela de esta época era hija de Hemingway y nieta de Baroja, una *boutade* con bastante gracia. Habría que repasar también las clasificaciones que da la crítica, que tiende a dividir la novela esta como las drogas, en novelas blandas y novelas duras, es decir, una tendencia neorrealista por un lado y luego una tendencia más puramente social. En la tendencia neorrealista estarían Aldecoa, Fernández Santos, Martín Gaité, Sánchez Ferlosio, todo ese grupo que se puede agrupar en torno a la Universidad de Salamanca y que comparte una preocupación por el lenguaje que seguramente es su mayor virtud y que se acaba de apuntar en un caso, digamos, egregio. Y por otro lado los *duros*, entre los cuales se contarían Caballero Bonald, Antonio Ferres, Armando López Salinas, Juan Marsé, García Hortelano, Luis Goytisolo y Juan Goytisolo. Esta división, evidentemente debe ser matizada en la medida en que se suele utilizar el criterio de la alusión a algo que a la generación del 50 les preocupó, lo que pasa es que les preocupó de una manera bastante primitiva porque no tenían medios informativos suficientes, es decir, cómo aplicar la teoría marxista de entonces a la novelística, es decir, en estricto el realismo socialista. De ahí que quizá el balance, y también sería un tema de discusión, fuera que en muchos casos casi las mejores de estas novelas son novelas escritas por los que hemos visto clasificados como partidarios, digamos, de la tendencia dura, pero en los años 60 o incluso al final de la década de los 50, es decir, García Hortelano que escribe al final de la década y sobre todo Juan Marsé, cuya producción data de los años 60. Naturalmente, hay un hito divisorio al que ya se ha aludido, justamente la novela *Tiempo de silencio* que hace cambiar muchas cosas en cuanto a la estructura de la novela fundamentalmente y en cuanto a la ironía y sarcasmo, (yo sólo veo diferencia de grados entre ambas cosas) que por otro lado remite a Martín Santos al padre de la patria novelística en absoluto, que es Cervantes.

La aparición de la novela de Martín Santos, ya con vistas al futuro, crea una dialéctica porque sirve de punto de referencia y de debate implícito para otras novelas. Hay una operación en este sentido que a mí me parece excesivamente transparente, la de Juan Goytisolo. Otras opciones más sólidas mantienen también ese diálogo con esta novela fundamental. Y esos serían los rasgos más elementales, digamos, del andamio que nosotros, como esos incesantes constructores de los *Fraguel*, tendríamos que ir rellenando.

JOSÉ ANTONIO FORTES: Hablaré sobre los problemas concretos de la situación literaria en la época, y procuraré ser todo lo breve posible, no ya por lo que dure mi palabra, sino por lo que es menester decir entre todos los que aquí estamos, de este tiempo de escritura en los años 50 y 60. Así que mi brevedad será relativa a este doble punto.

Quiero ceñirme sólo a dos lugares concretos del trabajo de escritura de los intelectuales inconformistas de los años 50 y 60, es decir, del frente de lucha antifranquista, envidiable frente, como no ha habido otro en la historia española desde el tiempo de la República; y bien es sabido que con grandes diferencias en las condiciones sociales e históricas que determinaban muy mucho el trabajo ideológico e intelectual. No era lo mismo plantear un enfrentamiento, una ruptura contra la ideología establecida o el poder ideológico establecido, con sus aparatos, etc..., en un tiempo de relativas libertades parlamentarias, como en un tiempo de dictadura: a partir de ahí, esas diferencias en torno a lo envidiable del evento. Este evento, sin embargo, tiene a su vez fuertes y graves diferencias internas, si nos atenemos al colectivo de intelectuales en Madrid o al colectivo de intelectuales en Barcelona, que, por cierto, en aquel tiempo estaban muy peleados; las peleas incluso llegaron al tiempo del jovencito Vázquez Montalbán, del cual tendremos que hablar, y sobre todo, como va a venir aquí, tendremos que preguntarle qué pasaba, todavía en los 70, cuando se peleaba él con Valeriano Bozal, pongo por caso; habría que preguntarle de esa continuación de peleas Madrid-Barcelona. El hecho es que sus peleas remiten a unas *hermandades* forzadas entre *Revista Española* por parte de Madrid y *Laye* por parte de Barcelona. Las peleas vienen a partir de este *hermanamiento* grosero, porque jamás podremos unir lo que es un proyecto intelectual orteguiano, esto es, intelectual elitista, *Revista Española*, que se quiere puro, que se quiere amable con todo el mundo (diría incluso Alfonso Sastre), con lo que era en realidad una revista pagada por el SEU: *Laye*, y a mí que no me digan que cuando Castellet o Carlos Barral escribían en *Laye* no sabían que junto a su palabra había *escogidos* (subrayo la palabra, escogidos) pensamientos joseantonianos.

Habría que repasar, por tanto, las páginas de *Laye* para jamás caer en la aberración, como han caído los propios historiadores de la intelectualidad barcelonesa, de compararla con *Revista Española* de Rodríguez Moñino y del grupo de escritores de los 40 ó 50, más asépticos, o que se creían más asépticos; habría que compararla, sin embargo, con las revistas madrileñas *La Hora* o *Acento Cultural*, que eran evidentemente revistas pagadas por el SEU, por Falange; pero si el dinero era el mismo, sin embargo el resultado en *La Hora* y *Acento Cultural* no estaba tan sobreesemantizado joseantonianamente. Esto, para mí, es grave, y empecé a plantearme ciertas dudas con respecto al *oficialismo*; insito, en segundo término, el oficialismo con el que se escribía y contaba la historia, no ya por el crítico de turno, no ya por el estudioso de turno, sino por el propio protagonista del asunto. El *oficialismo* de los propios protagonistas venía de sí mismos, reinventando su historia, oficializando, sí, oficializando su historia, la historia. Bien, y preguntarme en el sentido siguiente: si una revista como *Laye* en Barcelona, tan sobreesemantizada como acabo de decir por el pensamiento joseantoniano, le cupo salir a un aparato editorial de envergadura como una *Laye* Ediciones, y de ahí, el trasvase Tajo-Segura a las ediciones Seix-Barral, en Madrid sin embargo, los planteamientos mucho más duros y más radicales de disintonía con respecto al pensamiento falangista que lo sufragaba económicamente hicieron imposible que fuera a dar a ningún aparato editorial. Quiero decir, la radicalidad de las posturas del intelectual madrileño tuvo que pedir de prestado continuamente un aparato editorial, un espacio gráfico, una zona donde aparecer, donde opinar, donde pensar, y esa zona prestada, esa zona editorial prestada, fue casi siempre, oh gran paradoja, *Ínsula*, como revista que los acogía más a ellos, y la paradoja es aberración cuando vemos que las páginas que los acogían eran también las páginas de *La Estafeta Literaria*.

De izquierda a derecha: J.M. Castellet, Gabriel García Márquez, Carlos Barral, Mario Vargas Llosa, Félix de Azúa, Salvador Clotas, Julio Cortázar y Juan García Hortelano.



Sin embargo, pese a esa aberración extrema y a ese prestado forzado, sin embargo, los artículos que escribían los intelectuales madrileños eran artículos muy pensados, eran muy concretos, muy objetivos, sabían perfectamente los objetivos a cubrir, los objetivos a alcanzar, la escritura a realizar. La reflexión del intelectual, en Madrid, era siempre una reflexión sobre el propio trabajo intelectual: estoy pensando en concreto y, les voy a decir las notas, en un artículo de López Pacheco, Jesús, que se llamaba «Servidumbre y grandeza del escritor» publicado en *Ínsula* en diciembre del año 58. Casi a pocos meses para que el otro gran texto, inusitado dentro del ambiente intelectual catalán, el de Juan Goytisolo y su artículo «Por una literatura nacional popular», apareciera en *Ínsula* en enero del 59. La aberración por tanto indica que el aparato *Ínsula* era un lugar idóneo para decir cosas que no se decían cuando el aparato era auténticamente dominado por ellos mismos. Bien.

A partir de López Pacheco y de ese artículo, yo sugiero otros (como el de A. Ferrer en el n.º 27 de *Cuadernos para el diálogo*), para, detenidamente, siguiéndoles la pista, el paso, la historia del trabajo intelectual, teórico y reflexivo del grupo de intelectuales anticonformistas de Madrid, enfrentarlo directamente con aquel que ha llegado a ser la lectura oficial de toda la lucha antifranquista, esto es, aquella lectura del capital intelectual que los barceloneses, los catalanes que manejaban el asunto, nos ofrecían como la única existencia. Y a partir de ahí mi crítica es radical y dura cuando empiezo a leer *La hora del lector* de Castellet o las *Notas* de Castellet, o incluso las *Notas* de Juan Goytisolo frente al artículo suyo en *Ínsula* y me encuentro con que, la verdad, la sobresemantización joseantoniana no era tal, sino que era algo muy implicado en el pensamiento moralista de Castellet y del grupo de Cataluña. La verdad, que el término *honradez*, *deber ser*, etc., son términos determinantes para la crítica de Castellet y de Carlos Barral. Yo me atrevería a decir que de exposiciones falangistas evidentemente morales, pasaban a una suerte de marxismo moral que no se que será pero que, por lo visto, tuvo su éxito histórico, y todavía hoy. Esto en cuanto a diferencias que nosotros podemos ver y considerar más en detalle (porque hay cantidad de nombres, cantidad de artículos); al mismo tiempo, aquella primera necesidad de demostrar la fragilidad del aparato teórico barcelonés: en otro punto, el frente antifalangista funcionó en cuanto que era un producto vendible dentro del mercado común europeo de este año, porque Carlos Barral se lo montó muy bien cuando lanzaba los distintos escritores, las novelas, a Italia o a Francia; habría que repasar, no ya las editoriales como Gallimard, donde estaba Juan Goytisolo o los contactos con Einaudi en Italia, sino también las distintas revistas francesas que acogían indiscriminadamente, aberrantemente, en plan heterogéneo, desde un Cela hasta un Jesús Fernández Santos, o a un Juan Goytisolo, o a cualquiera que después de un nombre español ofreciese un texto narrativo. En este punto, para demostrar de nuevo la aberración del aparato teórico y crítico de los catalanes, frente a la seriedad de Madrid, quiero traer aquí a colación un nombre, una opinión de Jesús Fernández Santos cuando en una de estas revistas decía que Cela era el escritor de la burguesía española, y ello frente a la aceptación fiel de un Castellet celebrando *La Colmena* como modelo narrativo para la juventud intelectual antifranquista. Sería, por tanto, un campo de referencia obligada y de discusiones, todavía vivas, porque hay que pedir siempre responsabilidades, todavía vivas, y que aquí dejen.

Me voy a otro campo donde las responsabilidades son mucho más lacerantes,

si cabe. La verdad que frente a la oficialidad de Barcelona, está la segunda oficialidad, montada después por *universitarios* que quieren leer la historia de la lucha intelectual antifranquista, según la forma de un *Jarama* o según la forma de cualquier novela que tenga el marchamo (publicado, escrito) de Madrid. Es el centralismo editorial. Todo aquello que sale en Madrid o en Barcelona es bueno, aunque sea un bodrio. Bien; pues a partir de ahí empieza a surgir el desmantelamiento de la segunda lectura oficial, cuando consideramos que la versión modélica centralizada es una versión, no la versión, quiero decir, sencillamente, porque el capital intelectual formado en Madrid, por ejemplo, estaba formado por madrileños, evidentemente, pero también por emigrantes de las distintas regiones españolas. Cuando un andaluz emigraba a Madrid o a Barcelona, esta emigración no era gratuita, no era folklore, ni por supuesto era turismo, había aquí unas determinantes que obligaban a la emigración. ¿Qué determinantes? Pues echamos vista a la situación intelectual en Andalucía, y nos encontramos con que aquí habían quedado terceras o cuartas filas, intelectualmente hablando, poetas de Ateneo, ciertos profesores de universidad dedicados al desenterramiento de tumbas (académicas, naturalmente), o algunos escritores novelísticos, narrativos, que muy tardíamente, no en los 40 sino en los 50, empezaron a sacar sus relatos y sus primeras escrituras. Pero claro, segundo, estas escrituras y estos relatos en absoluto tenían lugar físico donde aparecer, no tenían lugar físico, porque este lugar físico y material eran siempre revistas poéticas, evidentemente a partir de aquí se empieza a explicar que Andalucía sea tierra de poetas y no de escritores, porque el escritor no tenía cabida física y material para publicar sus relatos y tenía que emigrar a Madrid y Barcelona. Esto es lo que llamo, de y en principio, las condiciones de trabajo de la literatura, las condiciones *literarias* para la emigración, que, como veréis, no tienen nada que ver con las *esencias literarias*, ni con el *espíritu literario*, y sí con las históricas condiciones materiales de trabajo.

La ausencia, la inexistencia de lugar donde dar a conocer, publicar el producto escrito. Esta necesidad y esta carencia obligaba, insisto, a la emigración; pero esta emigración se hacía, repito, no en plan folklórico, ni en plan turismo, sino que se hacía vía partido comunista; y claro, a partir de aquí, la historia reescrita desde hoy puede llevar a rasgar más de una vestidura: cuando al susodicho intelectual de los años 50 se le pregunta hoy, empieza a romperse el traje: yo, por ninguna parte tengo el carnet del partido comunista, ni lo he tenido nunca, así que no me pidas responsabilidades. Pero claro, eso son cosas desde hoy no desde aquel tiempo. En aquel tiempo, cualquier intelectual que se preciara tenía que ir, como mínimo, de compañero de viaje del partido, si no no había tu tía. El intelectual andaluz de izquierdas, sin revista donde publicar, obligado a la emigración, emigra vía partido comunista, y va a Madrid a las células del partido comunista, y se reúne con los comunistas, y aprende literatura con los comunistas, y evidentemente, también va a alguna que otra reunión literaria como en el Sésamo, pongo por caso, o en el Hotel Suecia con Carlos Barral, Castellet, etc., o en Ritz, cuando se dio aquella cena en el 59 para la presentación de *Las afueras* en Madrid... Hay por tanto, dos lugares de reuniones: los *puramente*, subrayo la palabra, puramente literarios, y aquellas otras reuniones en las células del partido comunista. Esto condiciona su trabajo en segundo término porque primero este intelectual ha emigrado con textos escritos. Un texto escrito, que para nada responde al modelo madrileño, pone muy mucho en cuestión ese modelo madrileño. Un texto escrito que existe, que está ahí, que se rastrea en los textos publicados por los intelectuales andaluces emigra-



«EL TIEMPO ES LA MATERIA PRIMA CON LA QUE TRABAJA UN NOVELISTA, EL PRINCIPIO DE LA MATERIA NARRATIVA, EXACTAMENTE IGUAL QUE EN LA MÚSICA. EN LA POESÍA POR EJEMPLO, O EN EL RELATO, EL SENTIDO DEL TIEMPO ES MUY DISTINTO. EL TIEMPO EN ELLOS ES UN PRESENTE MUY BREVE, PERO EN LA NOVELA CABE LA POSIBILIDAD DE DAR UNA SENSACIÓN DE DILATACIÓN DEL TIEMPO, DE LA DURACIÓN, DEL PASO Y DE LA RELACIÓN ENTRE PUNTOS DIVERSOS DEL TIEMPO, DE TAL MANERA QUE SEA UN EFECTO PARECIDO AL DE LA PERSPECTIVA EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO». (ANTONIO MUÑOZ MOLINA).

dos, y que hay que constatar como diferencias con respecto al modelo madrileño, y pongo énfasis de nuevo en este asunto. Luego, el texto escrito resultado de su aprendizaje en las células del partido, esto es, el aprendizaje en un marxismo ortodoxo, y también el texto escrito luego del resultado de su aprendizaje en las reuniones del Sésamo o en cualquier otro lugar donde se hablara aparentemente de Literatura. Son tres, por tanto, los discursos existentes dentro del grupo intelectual de madrileños, en torno a los años 50 y 60. Esto, insisto, hace aún más agudas y lacerantes las diferencias con respecto al monolítico producto lanzado desde Barcelona y de Madrid, y cuando ya el hermanamiento empieza a producirse en el 59; sí cierto, *hermanamiento* Madrid-Barcelona; pero también en el 62 empieza a producirse la traición de Barcelona con respecto al trabajo intelectual de Madrid. Y eso tampoco hay que olvidarlo, ¿verdad? Del 59 al 62, hay escasos años para demostrar la inviabilidad de cualquier producto: aquí no hay una consideración intelectual, y si hay consideraciones económicas, para el abandono del proyecto Novela del Realismo Social.

Se me han quedado datos, interesantes en mi opinión, definitivos en mi opinión, olvidados también en mi opinión, para explicar el proceso intelectual del grupo madrileño y el proceso intelectual del grupo catalán; pero claro, son datos, y cualquier otra sugerencia saldrá en el diálogo posterior a nuestras palabras. Gracias.

JUSTO NAVARRO: Plantearé una única cuestión que quizá, en esta situación precisa, resulte inoportuna: hoy, a mi juicio, muy poco nos atrae (permítaseme rescatar *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, y *Las afueras*, de Luis Goytisolo) de la narrativa publicada en España entre 1954 y los primeros años del decenio de los sesenta. Hay, sin duda, algo que nos hace insufrible la mayoría de las novelas de ese tiempo: en la literatura de la generación de los cincuenta, del cincuenta y cuatro, del medio siglo o del realismo histórico —como, queriendo ser más riguroso, la denominó José María Castellet— resalta sobre todo la confianza terrible que los autores parecen tener en su palabra; la importancia —que acaba en impertinencia— casi religiosa que le otorgan a sus discursos. Tanta presunción (como si nunca hubiera sido trazada la línea de sombra que en la racionalidad moderna abrieron Marx, Nietzsche y Freud), tanto deseo de comunicar una verdad preestablecida y en poder del novelista, trae un aire de impudicia molesta que, por fin, nos arrebatara de las manos sin remedio estas viejas novelas de treinta años.

Los colofones lógicos y ejemplares de aquel modo de narrar —*Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín Santos, y *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo— revelan sintomática y radicalmente la anquilosada actitud moral, el noventaiochismo soterrado o invertido que sostenía el proyecto literario de la generación de los años cincuenta. Pere Gimferrer señaló en su día hasta qué punto *la pérdida de la tradición contemporánea* es la marca de la literatura que sigue a la guerra civil; la narrativa de los cincuenta —a pesar de los esfuerzos de Castellet por acercarla a posiciones de avanzada tales como el *nouveau roman*— muestra, en efecto, el espacio anacrónico de la cultura española de esos años: la irónica ambigüedad de la novela poligonal de nuestro siglo (piénsese en Joyce, Proust o Musil) era desplazada por un alegorismo de asociaciones emblemáticas en el que destacaba la pretensión permanente de predicar algo definitivo sobre la vida de la época y sobre la naturaleza humana. ¿Por qué, pues, no nos pertenece aquella añeja literatura? Me parece que no participamos en su liturgia de la palabra.

Hasta 1971 no surgirá la novela que, a mi entender, rompe irreversiblemente con el paradigma narrativo de los cincuenta: me refiero a *Los dominios del lobo*, de Javier Marías. Pero, bien mirado, la propia generación de los cincuenta produciría un curioso negativo de sí misma: la obra de Juan Marsé funcionaba desde 1965 (sale entonces *Últimas tardes con Teresa*) como una eficaz crítica interna de los presupuestos y procedimientos del proclamado *realismo histórico*. La publicación de *Si te dicen que caí* (1973) certificará la quiebra —ya en la estrategia narrativa de Marsé— de la seguridad en lo que la memoria transmite y en el discurso que el sujeto construye. El empleo, como lugar de arranque, de un esquema literario convencional —el de la *novela negra*: *Si te dicen que caí* se inicia con el hallazgo de un cadáver, con el enfrentamiento del personaje con un muerto a partir del que deberá recuperar unos hechos, la *historia*— subrayará el artificio de todo relato: la imaginación —nos dice Marsé— instaura siempre una forma de mentira. Juan Marsé derriúa así, con armas lingüísticas y una máquina retórica adecuadas, la máscara denotativa de los signos literarios. La fe en la icasticidad de tales signos —dotados a los ojos de los cincuenta de una aptitud sin límites para la representación del mundo— no era —y esto quizá será lo peor— mala fe, sino pura y simple ingenuidad.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Hay algo importante que se acaba de señalar, yo diría que más que una novela o un libro de poesía lo que rompe la estructura del mundo que estamos reivindicando, rememorando, es quizá una curiosa manera de ver el marxismo y una curiosa manera de ver la ideología general, ese trastocamiento que significó Mayo del 68, que significó el estructuralismo. Y ya que se ha señalado aquí, no me importa en absoluto recordar que uno de los textos fundamentales en este cambio fue precisamente *Las palabras y las cosas* de Foucault, como lo fue el pensamiento de Althusser: es verdad que en *Las palabras y las cosas* se ponía en duda, precisamente, la relación entre la palabra y la cosa, pero teniendo en cuenta, frente al idealismo fenomenológico, muy claramente, la importancia de la realidad objetiva, que era mucho más decisiva que lo que nosotros dijéramos sobre ella.

De cualquier manera no hay que olvidarse que el pensamiento de Marx así recuperado, e incluso esa inversión curiosísima de la fenomenología que es el estructuralismo, fue un giro copernicano, pero un giro copernicano que tenía también una cuña por medio, una cuña nueva que nadie se la esperaba y que el propio Althusser señaló en su artículo sobre Lacan. Esa cuña se llamaba Freud. No nos podemos olvidar de que precisamente la puesta en desconfianza de la palabra literaria, el no creer ya en la literatura, el no creernos nuestras propias palabras, viene de una carta de Freud, la famosa carta en la que dice a un colega suyo que el motivo del descubrimiento del psicoanálisis es sencillamente un hecho: Nuestros enfermos mienten. Nuestros enfermos mienten.

Pienso que la puesta en cuestión de la literatura viene de esos tres niveles: la nueva interpretación del marxismo, la nueva interpretación de la ideología burguesa, que de la fenomenología pasa al estructuralismo, y evidentemente esa cuña inesperada que es el maestro Freud.

El Jarama es quizá, como lo han señalado tanto Antonio Muñoz como Andrés Soria, es quizá la condensación básica de la novela de la época. Yo quisiera limitarme a entrar mínimamente en el texto. Es verdad que *El Jarama* es un paréntesis, es el primer texto vacío en nuestra literatura del tiempo; es un paréntesis entre una descripción geográfica y otra descripción geográfica. Pero en medio de esa descripción, como se ha señalado, se comienza con una cita heraclitiana de Leonardo da Vinci: «El agua que tocamos en los ríos, es la postrera de las que se

fueron y las primeras de las que vendrán, así el día presente».

Esta cita de Leonardo previa al texto señalado inicia *El Jarama*, dando la razón a Dámaso Alonso que afirmaba la importancia de las notas preliminares en la comprensión del sentido de una obra, en la configuración de la totalidad significativa de ella. Las aguas y el río como símbolo de lo movable, indican precisamente el fluir continuo de las cosas, el dinamismo perpetuo de las aguas del río en dos rasgos: la eternidad de su curso y, sin embargo, la transitoriedad de sus corrientes. Ese fluir de Leonardo en tanto esencia del Universo se contraponen al presente absoluto que en apariencia constituye la novela. Aunque habría que insistir en este doble juego como rector y constructor de la obra, haremos hincapié no obstante en una peculiaridad. Ferlosio utiliza el río, ese Jarama fluyente y vivo, como símbolo constante en contraposición al universo humano estático y sin vida que le rodea. Por esta peculiaridad el principio y el final del libro son, como decíamos, lugares muy condicionados prosódicamente, y por lo mismo la descripción del río envuelve la novela desde arriba, provocando la majestuosidad de ese presente actual. La esencia domina a la apariencia, el movimiento a lo estático, el cambio a lo fijo. Pareciera, cuando la descripción asoma al final del libro como si sólo lo fugaz y lo mudable tuvieran existencia y realidad. En esta cita, repetimos, se condensa ya la obra entera. Hay sin embargo una cuestión básica en *El Jarama* que es la construcción vacía de un mundo interior, y la presentación de ese mundo interior es lo que vamos a intentar ver mínimamente en tres nodulos que a su vez indican una relación determinada, aunque no por ello concretada plenamente. Veamos en el texto las primeras frases: «¿Me dejas que descorra la cortina? Siempre estaba sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, hacia la luz. El mostrador corría a su izquierda paralelo a su mirada. Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostuviese el brazo derecho, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador».

La novela y la presentación de ese mundo interior comienza, pues, con una voz: «¿Me dejas que descorra la cortina?» Un voz humana que establece en ausencia la relación entre dos interlocutores desconocidos; el tipo de relación si lo conocemos; se trata de una relación de dependencia presentada ya con elementos del proceso repetitivo, casi ritual, señalado como reestructurador y configurador de la obra, esto es, como objeto preciso aquí y ahora, con un fin preciso, una acción, descorrer la cortina, pero también como gesto realizado y condicionado por un mundo en síncope. Un objeto sin significado, estático, la cortina, objeto este concretado sólo en la acción de descorrer. Tanto gramatical como significativamente encontramos ya la oposición de planos mencionados, en un lado una apariencia esencial, en otro, la posibilidad de su negación: «Siempre estaba sentado de la misma manera, su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo, su cara contra la puerta, hacia la luz». La relación apuntada («¿me dejas que descorra la cortina?») se mediatiza con esta descripción; antes de relación humana es relación de cosas, de un mundo representado como independiente de los interlocutores, en sus características y sus relaciones. En primer lugar, el término *siempre* restituye ese plano del presente absoluto, concretado por la acción anterior de descorrer; a continuación el imperfecto, o sea, *estaba*, refuerza la impresión del presente absoluto, y en su oposición a ser revela una realidad aparentemente conformada como eterna en el tiempo por ese adverbio *siempre* y en el espacio reforzada por otro adjetivo adverbial: *de la misma manera*. Aún más, el carácter abstracto del sustantivo *manera*, remacha todavía más la impresión en el tiempo y el espacio de ese estatismo y esa absolutividad. La primera fase de la descripción: «Siempre estaba de la misma manera sentado» ya está formulada y con ella queda formulado un pequeño cosmos de relaciones, una actitud estática, «estaba sentado», un tiempo absoluto «siempre», un espacio superficial «de la misma manera».

La segunda parte de la descripción: «su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo, su cara contra la puerta, hacia la luz» concreta el cosmos presentado, describiendo la relación o relaciones de los objetos de ese cosmos entre sí y sólo tangencialmente su dependencia de ellos, con los interlocutores aún sin definir.

La construcción paralelística de esta segunda parte nos llega con ese juego de contrarios, explicitando en ella la realidad. La componen, por una parte, dos sujetos, cara y espalda; por otra, dos objetos: luz y oscuro; existe igualdad de ritmo en el primer elemento de ambas construcciones, semejanza en los miembros, pero no así en las mediaciones. «Oscuro» mantiene una relación difusa con «espalda»; puerta, por el contrario, que no es algo abstracto sino concreto, mantiene una relación con «cara» precisa e inmediata; pero el elemento de mediación, contra, nos manifiesta el tipo particular y preciso de la relación: aparencial. Más aún, «contra» está poseída de un significado violento, forzado, hostil, significado que se acrecienta con la aparición de un todo: el hombre. Esas partes deslabazadas, separadas del todo por medio de la preposición «contra», mantienen una relación con el medio, con ese mundo que se nos ha presentado precisado por el juego de la pared del fondo y hacia la luz. En esta segunda parte de la descripción aparecen los límites de ese mundo, de ese mundo interno en que nos sumergió precisamente el hecho de descorrer las cortinas; por una parte el límite de la pared del fondo, oscuro, y, por otra parte, hacia la luz. Oscuro, que es abstracto, hace referencia a ese límite de un mundo interior, «puerta», que es concreto, plantea un umbral que junto al límite acata visualmente el espacio, el espacio precisamente de ese mundo interior que Ferlosio trata de definir. Solamente es una frase, podríamos seguir muchísimo más, pero no les voy a aburrir. Muchas gracias. Ahora son ustedes los que tienen que intervenir.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Si no hay otras intervenciones, yo quiero enlazar con algo que ha dicho Juan Carlos Rodríguez y que señalé al principio: la presencia solapada en la novela de la distancia en el tiempo, y de la guerra civil.

Ese personaje al que Sánchez Ferlosio describe con esa potencia dramática al principio, es el señor Lucio, el hombre que se caracteriza todo el tiempo por estar siempre allí. Generalmente, los otros personajes le reprochan de una manera vaga que no haga nada, y él siempre dice: «Yo he hecho cosas, yo hacía cosas antes»; le dicen «¿cuándo?», y él dice, «antes», y le preguntan «¿antes de qué?», y dice él: «antes de aquello y allí, pues si te crees que no hacíamos ejercicio, pues se figura la gente que allí nada más están sentados y aguardan que traigan la comida. Anda que no bregábamos allí, total en la celda no parabas más que de noche». Ese señor estático y muerto que está ahí, es un represaliado de la guerra civil del que después sabemos que perdió su negocio por cuestiones «de entonces», como dicen ellos, y yo creo que lo que refería al principio de la cualidad moral, la inmovilidad y la desesperación, ha sido perfectamente explicado por Juan Carlos Rodríguez en su manifestación formal.

ANDRÉS SORIA: A mí, otro tema que me ha interesado en el curso de esta serie de intervenciones; ha sido una cosa que ha planteado Justo Navarro, el tema de la predicación en las novelas de la generación de los 50, es decir, esa convicción de una determinada verdad. Y yo creo que eso podría ser un hilo conductor para ir distinguiendo entre unas y otras, porque también quizá hay distintos matices y distintos niveles en esa convicción. *El Jarama*, en cierta manera, tiene esa coraza objetivista, como le pasaría también quizá a Hortelano, que diferencia ne-



Rafael Sánchez Ferlosio.

tamente a estas novelas de las novelas, digamos, testimonio, la novela de los López Salinas, de los Ferres y los Grosso, incluso, en la medida en que quizá ese objetivismo sirve también como escudo frente a esa invasión de la verdad, digamos, antes de llegar a Marsé, que también quizás se beneficia de una coyuntura histórica, es decir, de que antes de él ha habido experimentos que han fracasado.

JUSTO NAVARRO: A mi juicio, hay dos puntos en la generación del 50 que yo diría que son aparte: uno es *El Jarama* y otro es tan aparte que ni siquiera le hemos nombrado, pero que es un caso que habría que plantear, me refiero a Juan Benet. Respecto a García Hortelano, no estoy de acuerdo con Andrés Soria; García Hortelano, a mi juicio, es tan moralista como el que más, por lo menos en sus primeras cosas, incluso en sus últimas, diría yo, es un autor que tiene ese rasgo moralista que se le descubre de un modo u otro; no moralista como moralizador, pero sí ese rasgo de saberse en posesión de cierta verdad que hay que enseñar a los demás.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: No me parece real la imagen que ha dado Justo Navarro de que esta gente del 50 tenía una obsesión casi ilustrada por la verdad. Hay que tener en cuenta que posiblemente no había otra brecha. Posiblemente, cuando estos hombres escriben sus libros de viaje intentan encontrar una realidad, para comunicarla así, pero esa realidad se pone luego en quiebra como lenguaje literario. No había otro sitio, por eso posiblemente la novela se convierte en protagonista de nuestra historia cultural, por eso la estamos celebrando, mucho más, digamos, que la poesía, que lo hace también pero de una manera mucho más minoritaria.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Hay una cuestión básica, y es que el escritor lo único que tiene es el lenguaje. Antes, por ejemplo, cuando hablaba Justo Navarro de la confianza excesiva en la palabra, yo no creo que se trate de confianza en la palabra, sino de la certeza más bien desesperada de que lo único que se tiene es la palabra. Eso por una parte, y por otra, referida a lo que dice Juan Carlos Rodríguez, es cierto, porque efectivamente esos personajes que están en el interior de la venta, ese personaje que hay allí, tienen una diferencia generacional, aproximadamente de padre a hijo, con respecto a los otros personajes, que se están bañando en el río, que no tienen memoria; y claro, hay una valoración del lenguaje y de la cautela en el idioma que se corresponde por un lado con el miedo político a hablar y la imposibilidad política de hablar, pero también con un principio poético del narrador que es el laconismo, un principio poético aprendido, estoy seguro, en Dashiell Hammet, en la novela negra americana. Decía Pound que la poesía es la palabra máximamente cargada de sentido, y yo creo que la apuesta de todo escritor, en la que se vence o no se vence, y en la que Sánchez Ferlosio vence absolutamente, es cargar tanto de sentido la palabra que haya que decir las mínimas palabras posibles.

JOSÉ ANTONIO FORTES: Si se me permite, quiero recordar aquí el verso de Blas de Otero: Me queda la palabra. Pues ese *me queda la palabra* es algo a objetivar y a discutir, pero por favor, no olvidemos que esta confianza que tenían estos señores en su palabra es que sabían que tenía salida editorial, tenían una editorial a la mano donde publicar sus textos; eso es fundamental para comprender cualquier proyecto intelectual; si no estamos andando cojos o estamos esencializando

zando el asunto, y ya hay demasiados siglos de esencialismo de las cosas. Porque no tener en cuenta, o considerar mínimamente que esta confianza venía por saber y tener al alcance una editorial donde publicar las cosas, eso se lleva al paroxismo más aberrante con la juventud, a la que ha hecho mención también Justo Navarro, de los 70, la gente que publica en la *Gaya Ciencia*, mozuelos de 25 años guapos y hermosos, a los que la primera parida que se les ocurre tiene salida editorial, y cualquiera es el guapo que discute que no es un modelo literario.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Hay dos cuestiones que se han señalado aquí y que me parecen fundamentales. Una primera cuestión es lo que acaba de decir Antonio Muñoz, evidentemente, el doble plano que existe en *El Jarama*, el plano de los que tienen memoria y de los que no tienen memoria. Es una curiosísima manera de introducir, para entendernos de algún modo, el realismo crítico lukacsiano. Por otra parte, ya que estamos hablando de lenguaje, hay en *El Jarama* una cuestión (que posiblemente Antonio Muñoz, que tiene el libro ahí, nos podría leer si la encuentra ahora) que es la parodia definitiva que Ferlosio hace del lenguaje oficial, y en este caso del lenguaje del informe de la Guardia Civil al notificar o al tratar de dar la noticia de la muerte de la chica en el río. Es, yo pienso, la primera vez que en España aparece una crítica real de lo que es el lenguaje oficial, de lo que es la norma del lenguaje oficial, entonces mientras espero que Antonio encuentre el texto, podemos seguir discutiendo sobre esto.

ANDRÉS SORIA: ¿Sobre la cuestión de las editoriales?

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Sobre la cuestión de la memoria, decía yo. Es que me parece fundamental la cuestión que ha dicho Antonio Muñoz sobre cómo aparece la memoria histórica en esta novela. Es curiosísimo, y es sintomático, no sólo en *El Jarama*, sino en la novela de la época.

ANDRÉS SORIA: Sí, lo de *El Jarama* es otro caso de memoria en hueco que, además, has visto tú, en *Tormenta de verano*, en donde lo que ocurre es que se pone en vilo, más que la referencia al pasado, la presencia de un cierta moral.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Esto es cierto.

ANDRÉS SORIA: Para mí es una cuestión de matices, el ver que en novelas del aburrimiento, por ejemplo de los Goytisolo, las primeras novelas, y las correspondientes de García Hortelano, en cuanto que esas primeras novelas de Juan y de Luis Goytisolo son absolutamente deleznales, y las de Hortelano no. Porque hay una contención.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Sí, hay un problema básico, que yo no sé si es de censura o no, supongo que sí. Pero antes tú te referías al objetivismo de Hortelano como coraza y es cierto; *Nuevas amistades* es un texto construido en torno al aborto, y, sin embargo, no se pronuncia jamás la palabra aborto, ni se escribe, claro; y es curiosísimo, porque en esos momentos en que Barthes estaba hablando sobre la importancia de la ausencia en el texto, ausencia más flagrante que esa no la he visto en mi vida.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Ese es un procedimiento literario; *La vuelta de tuerca* es un relato de fantasmas en el que no se sabe si hay fantasmas.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Pero lo asombroso, Antonio, es que no sé si esta gente había leído a Barthes. El moralismo que señalábamos antes, o que se-

ñalaban Andrés Soria y Justo Navarro es mucho más simple, pienso yo, es de película, es decir, resultaba que de pronto los jóvenes empezaban a meterse mano...

JOSÉ ANTONIO FORTES: El moralismo es más inconsciente.

ANDRÉS SORIA: Sí, pero es que por otro lado hay una cuestión a que siempre se alude en los manuales con el nombre de realismo crítico, o realismo, y que es una cuestión histórica, que consiste en que unos escritores, a imitación de otros escritores europeos, pero con una evidente formación autodidacta, quieren hacer una novela del realismo socialista.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Llevas razón en lo de europeos, porque hemos estado hablando antes de franceses y americanos, pero que Pratolini o...

ANDRÉS SORIA: Es decir, hay dos tipos de modelos; por eso a mí, prescindiendo de los matices que José Antonio introduce, me parece que la operación de la Editorial Seix-Barral es fundamental en la evolución de la cultura de posguerra porque consiste en ponerse en contacto con otras, digamos, minorías intelectuales, que en toda Europa proceden de un estrato muy determinado, el estrato antifascista, en Italia, por ejemplo, el propio editor Einaudi, la escritora Natalia Ginzburg, Cesare Pavese, proceden del Partido de Acción que tiene relativos contactos con el marxismo pero que no es un partido marxista, sino que recupera, reinvierte determinadas instancias de la razón burguesa europea, en lo que tiene de más social; por otro lado, hay también un paradigma editado en la editorial Progreso, el famoso *Así se templó el acero*, eso sí que es un sermón.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Un buen sermón.

ANDRÉS SORIA: Hombre, es el Partido de Acción y es Gramsci también.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Es un poco la idea de que, evidentemente, en toda Europa esta literatura nace de la imagen de la literatura nacional popular, o sea de las fuentes antifascistas, y nace muy vinculada al partido comunista, con todas sus virtudes y todos sus inconvenientes, porque además hay que tener en cuenta que entonces el partido comunista tenía a nivel ideológico una mentalidad literaria bastante raquítica. El problema que tú acabas de plantear, y en lo que ciertamente llevas razón, el problema de la recuperación de la razón burguesa, es precisamente el cómo se traduce la destrucción de la razón o *El asalto a la razón* de Lukács..., porque ese libro sí que se leía.

JUSTO NAVARRO: El problema que tenemos con estas novelas que yo he llamado morales o moralizadoras es que el discurso moral que plantean no es un discurso moral alternativo, sino que está inscrito absolutamente en el horizonte ideológico dominante en la época. Una de las cosas que más nos criticaban en el colegio los hermanos que nos enseñaban era entregarse a la vida muelle, a dejar pasar el tiempo sin hacer nada, había que trabajar etc... Y en la mayor parte de las novelas de los años 50, de eso se trata; hay una frase que a mí no se me olvida de Juan Goytisolo en una de estas novelas del aburrimiento y dice: «¿Hasta cuando avanzaremos por los senderos de la angustia?» o algo así; eso no lo decía de broma, lo decía en serio. Y no era alternativa de nada; yo creo que esas novelas nos las deberían de haber dado en la escuela para que dejáramos la vida en los bares, la bebida, nos buscáramos un trabajo, lo que hacemos ahora, y trabajar.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Lo que pasa es que yo creo que estamos hablando en unos términos muy absolutos sobre las determinaciones sociales o políticas, sobre la moralidad generacional. Y yo creo que hay que hacer una precisión de entrada y distinguir entre escritores magníficos y escritores detestables, si no podemos olvidarnos la materia de la que estamos tratando, es decir, que hay escritores que son magníficos, como Sánchez Ferlosio, Martín Santos, unos cuantos así, y escritores que fueron detestables siempre, y no sé si eso depende de ser catalán o madrileño. Porque en primer lugar, yo creo que el escritor es un apátrida, absolutamente apátrida, y en segundo lugar que se da la casualidad de que en Andalucía no había ningún novelista de la talla de Sánchez Ferlosio o de Martín Santos; eso es un hecho que depende del azar, o depende de Dios, o depende de lo que sea, pero que es así.

JOSÉ ANTONIO FORTES: No, de ser hijo de Sánchez Mazas.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: Perdona, pero no. Igual que cuando antes se hablaba de los huecos, tampoco vamos a ponernos con los huecos que están determinados exclusivamente por la situación social y política. Cuando yo antes hablaba de *La vuelta de tuerca* no me refería a que Sánchez Ferlosio, Martín Santos o García Hortelano tuvieran el librito en casa. Me refería a que existe una tradición narrativa muy antigua en esta novela, es el mismo hueco que hay en la escena erótica quizás más importante que hay en la novela del siglo XIX, que es cuando Madame Bovary se entrega a su amante, cosa que ha sido muy subrayada por Vargas Llosa en su libro sobre Flaubert, y el momento de la entrega se describe como si fuera una cámara que va detrás del coche de caballos, y se describen las calles de París por las que va pasando el coche, es decir, que es un procedimiento de una tradición muy antigua, y nos pertenece a todos, y por otra parte lo de la dependencia entre el aparato editorial y la escritura; cuando uno escribe, cuando cualquier señor escribe, no está pensando en el aparato editorial que hay detrás, escribe porque no tiene más remedio y porque si no escribe se muere, porque es lo único que le importa, es lo que yo decía antes de la palabra, no del exceso de confianza en la palabra, porque también generalizaríamos y pondríamos al mismo nivel a escritores buenos y a escritores malos, cosa a la que me niego, sino la conciencia de que no tienes más que eso, es decir, o haces eso, en lo que tampoco crees mucho, o se ha terminado.

JUSTO NAVARRO: Pero es que a eso vamos, hemos dejado un lugar aparte para Sánchez Ferlosio, por ejemplo, y precisamente lo hemos dejado en lugar aparte porque esa trama moralizadora se borra en su escritura. Pero probablemente, en la mayor parte de los autores de la generación del 50, la trama moral aplasta la escritura, y son novelas ilegibles; lo que estoy haciendo no es un juicio moral, sino un juicio estético, podríamos decir.

ANDRÉS SORIA: Lo que pasa es que yo creo que también se puede matizar; no se trata de mantener una posición ecléctica, sino de matizar, es decir, novelas concretas, quizá por su propia limitación, son logros, por ejemplo *Los Bravos* de Fernández Santos o *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité; es decir, el problema surge cuando hay una desproporción entre determinadas grandes pretensiones y logros objetivamente pobres.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Si, hay que matizar, y me alegra que hayas hablado de Fernández Santos, de *Los Bravos*, que es una novela que hemos citado poco aquí, pero que es una novela fundamental, como *Gran sol*, de Aldecoa que tiene un aliento épico por debajo que le da un valor indudable, y luego, sobre todo, lo que acaba de señalar Andrés, la diferencia entre las aspiraciones y los logros. En cada caso hay que matizar; por ejemplo el Fernández Santos de *Extramuros* que tanta fama le ha dado es más débil, mientras que el Fernández Santos de *Los bravos* era un novelista que apuntaba muchísimas cosas, y repito, Aldecoa en *Gran Sol* por ejemplo, o esos cuentos de *El corazón y otros frutos amargos* llega a muchísimo más que en las novelas pretendidamente importantes suyas; o por ejemplo, también por citar a Aldecoa, *Young Sánchez* que es una de las primeras

aproximaciones, esa sí, totalmente americana, de tipo Hemingway al mundo del boxeo.

JOSE ANTONIO FORTES: A mí me gustaría que hubiera estado aquí el excelso José M.^a Castellet, porque este buen señor plantó un recorrido personal de la historia de la literatura española absolutamente falsificador; no falso, sino falsificador. Había un salto en el vacío, entre la primera movida suya de apoyo incondicional a los escritores de los 50, bien sea en poesía o en novela; que sus textos responden a eso, sus notas de lectura de la novela, o bien su *Hora del lector* o bien *Un cuarto de siglo de poesía española*, a ese apoyo incondicional a esos escritores; y después, el segundo falsificador, el viraje de apoyo incondicional a los novísimos, como también apoyo a su novela; porque el señor José M.^a Castellet no tiene nunca *aparato teórico* ninguno detrás, lo que hace es una reconversión moral teórica, de principios absolutamente joseantonianos; es lo que yo quería aquí manifestar tajantemente; la moralina no está en el texto, en que ofrezca y proponga y escriba una moral; porque el escritor era incapaz de hablar de otra cosa que de aquella leche (moral) que mamó. Lo que cuestiono es el pretendido salir fuera de la moralidad vigente en un Castellet o en cualquier otro teórico de la escritura de los años 50, en Barcelona. Porque nos encontramos con una gran diferencia apabullantemente silenciada, una reflexión teórica que hay en el grupo de intelectuales de Madrid, donde no se da en la reflexión teórica ninguna carga de moralidad; ¿qué ocurre?, que aquí hay un fallo objetivo: esta reflexión sin moralidad no tiene lugar concreto de salida, y se pierde, se silencia, se olvida, se tergiversa; porque, segundo, que es muy distinto que un señor se ponga a escribir sabiendo que lo que escribe sale, a que un señor se ponga a escribir sin posibilidad material (editorial) de que lo que va a escribir salga; eso marca, realmente tarta; no censura, sino que determina el pensamiento.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA: ¿Tú crees que Cervantes en la cárcel tenía alguna garantía editorial?

JOSÉ ANTONIO FORTES: Eso es en el siglo XVII, y estamos hablando del siglo XX.

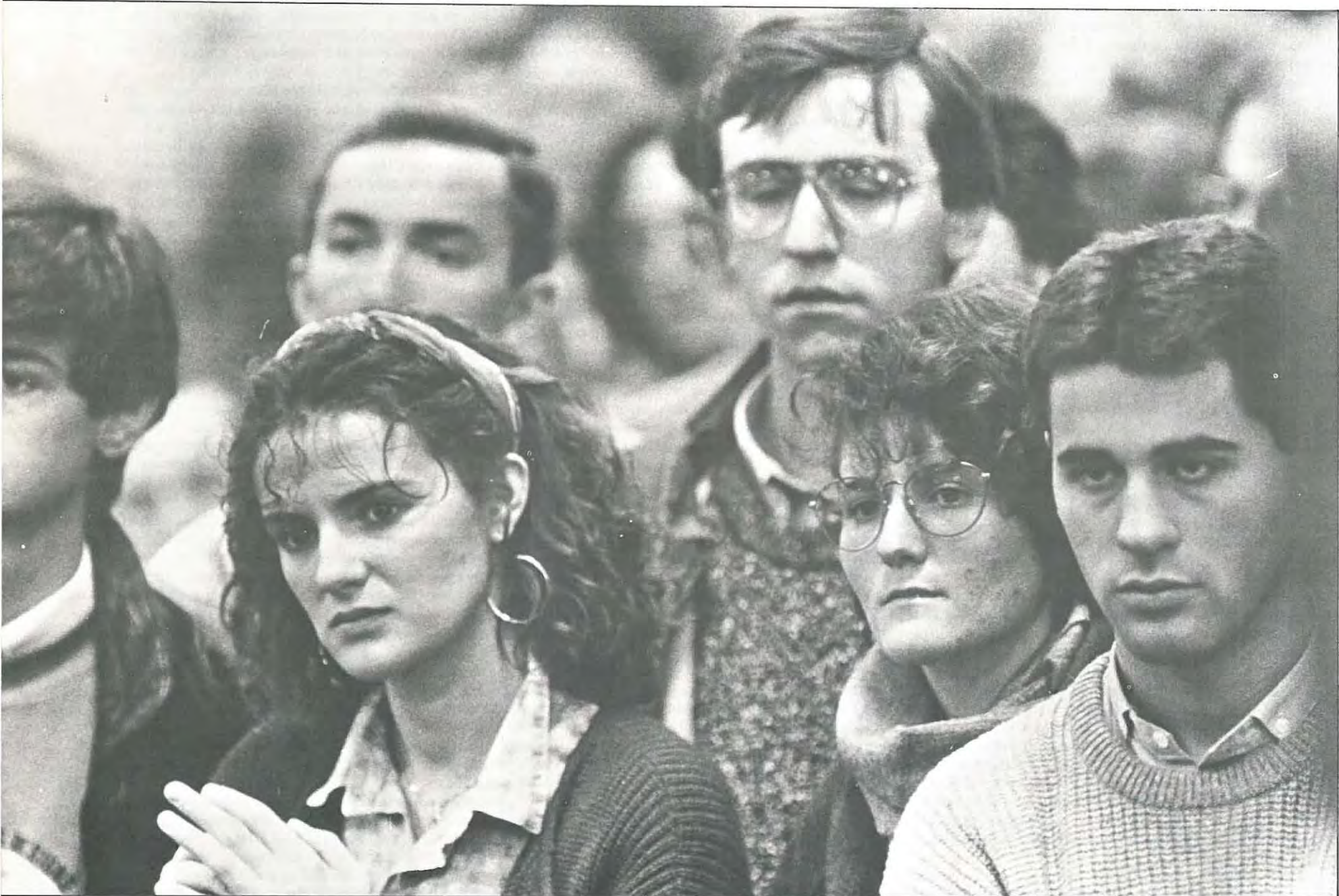
ANDRÉS SORIA: Pero esto supondría un panorama muy abundante de escritores en la España de Franco, es decir, me extraña mucho que las pocas novelas con las que se cuenta (de las cuales además hay que hacer una selección y son muy pocas las que se tienen en pie) sean como la punta de un iceberg, yo no creo que hubiera otros muchos escritores incapaces de expresarse por no tener un aparato editorial. No lo sé, es decir, me da la impresión de que no es así.

JOSÉ ANTONIO FORTES: Si nos entramos, como tú bien sabes Andrés, en el terreno de las hipótesis históricas, la verdad es que vamos a callejones sin salida; lo que hay objetivamente escrito es una situación de datos perseguibles; el teórico, y no vamos al terreno práctico de escritura, el teórico que habita en Barcelona teoriza moralmente, en una línea de impregnación joseantoniana, insisto; sólo tenemos que ver un intento fallido de despegue de esta moralidad, en un escritor tan moral en sus textos prácticos como es Juan Goytisolo; Juan Goytisolo intenta despegarse de esas posiciones de moralidad dominantes, en un texto teórico, el artículo que publica en *Ínsula* y publica en Madrid: *Por una literatura nacional-popular*, de enero del 59. Ese es el único intento; pero no hay más de 3 ó 4 intentos teóricos, por objetivar, sin moralidad ninguna: el trabajo del escritor, la situación de dependencia, de indignidad, de servidumbre del escritor, sólo da esa reflexión teórica y crítica objetivamente fuerte, saliéndose del ámbito de la moralidad, no invirtiendo la moralidad sino saliéndose, en escritores de Madrid; lo que ocurre es que aquí hay un fallo también en los datos objetivos: el fallo de que esos escritores no tenían un lugar regularmente dominado para expresarse, y tenían que estar de prestado; eso, en el campo teórico; que la historia no dió para más. Pues, a partir de aquí, empiezo a hablar de traición, porque el señor Barral se montó el asunto en plan Europa-económica para vender libros, pero cuando el mercado se tenía que abrir en España, es decir, cuando la lucha había que abrirla aquí en España, conseguía lectores fuera del ámbito universitario que eran los únicos lectores de la Seix-Barral, cuando la lucha aquí se planteaba en terreno mucho más de batalla, de pegarle puñetazos a un público lector y letrado, a partir de ahí, se dejó el asunto. No se dejó el asunto por incapacidad de escritura del intelectual; se dejó el asunto por incapacidad económica; porque cuando había que dar la cara buscando un público lector interno, demasiado era el costo exigido. Quiero decir que, a partir de ahí, todo un proyecto que se puso en marcha, envidiable donde los haya, con todos los fallos y los errores cometidos; por primera vez aparecía un aparato teórico, práctico, con revistas, con editoriales, capaz de plantarle cara al aparato dominante de la ideología con todas sus revistas oficiales, con todos sus escritores oficiales; cuando por primera vez había eso, se abandona el asunto en el momento más crucial; y eso en mi tierra se llama traición; se cometió en el año 62, y la segunda traición se cometió en el año 72-73 ó 74. Son las dos traiciones, y así nos va la historia en el 1985, intelectualmente hablando, donde no hay sino un vacío, un real hueco, no sólo un ideológico hueco, y donde aquí el intelectual pulula por conseguir un lugar al sol, esto es, un lugar como vocero del poder, y punto. Esto se ha ido labrando por incapacidad real, práctica de nuestros intelectuales; si, pero también con hechos objetivos, perseguidos, en una historia analizable y perseguible, con datos, fechas, nombres, artículos, revistas, editoriales, sin entrar en esencialismos de lenguaje o no lenguaje, que eso es la misma historia de siempre, como ha dicho nuestro profesor Juan Carlos, la misma historia puesta al día, remozada; porque creyendo que somos jóvenes, y decimos las mismas cosas, creemos que nuestra teoría es joven. No; es el mismo idealismo de siempre; el mismo; así que, a datos, que no son un empirio-criticismo barato, sino a datos que marcan una historia. Nos encontramos con que, realmente, cuando había que dar el enfrentamiento fuerte, conseguir que el obrero leyera, o algo más simple, conseguir romper la lectura del círculo universitario, todo se vino abajo; no porque el producto no valiera, no, sino porque económicamente no era funcionable. Bueno; pero no quiero dar aquí un mitin ideológico. Por otra parte, la historia siempre es una historia fallida, incapaz de realizarse. Es la historia, en mi opinión, dramática de España, o del pueblo español, o de como queramos llamarle, sin grandilocuencia de palabras por mi parte; es una historia siempre fallida. Así Jesús Fernández Santos el salto que da de crítica de la burguesía, fuerte, lo expresa siempre en revistas francesas. Carmen Martín Gaité, Ferlosio son hijos de una pequeña burguesía muy acomodada. Sánchez Ferlosio, con todo lo excelso que se quiera ver, responde a un Sánchez Mazas, y a una aceptación por los catalanes de Burgos en Barcelona otorgándole el premio al *Jarama*. Bien, el salto que dieron algunos de ellos, pues, fue un salto no seguido; no fue consecuente en ellos mismos. Hay que distinguir la etapa aglomerada de una *Revista Española*, ver cómo se van dejando posiciones; porque si tú te das cuenta, en la *Revista Española*, donde está Carmen Martín Gaité o Jesús Fernández Santos, también está Alfonso Sastre, y no me digas que la historia seguida de Sastre tiene algo que ver con Jesús Fernández Santos, absolutamente no; ¿qué ocurre ahí?, que hay toda una amalgama en potencia, y habría que ver el resultado no fallido de esa potencia, de esa vida común, en el medio *Revista Española*; ¿vale?, entonces, en *Revista Española* se da un capital, un capital intelectual

evidentemente con mucho futuro; ¿qué ocurre?, que ante esa fallida consecuencia de los planteamientos, cada cual tira por su sitio, cada cual tira por su lado, y los extremos a que alcanza un Jesús Fernández Santos, junto a un Alfonso Sastre o una Carmen Martín Gaité, pues son bien claros; ¿qué ocurre?, que no hay otra historia que leer, y no es, sencillamente, sino llamar a las cosas por su nombre. Que no se dió para más; pues muy bien; pero no se dió para más. Son dos aspectos, que no hay que confundir. No justificación, sino sencillamente objetivación; objetivar esa incapacidad de no dar para más, y llamar a las cosas por su nombre, y empezar a desmontar, pero realmente a desmontar, los textos de aquel tiempo, teóricos y prácticos, y ver hasta donde llegábamos, hasta donde se alcanzaba, y habría que hacerlo poco a poco. Cuando por primera vez en España, después de una guerra y en una postguerra tan terrible y ensuciada, bueno, nos encontramos con que se plantaba mínimamente en una coherencia toda una lucha contra el poder establecido. Y eso es envidiable. Mi pasión por los años 50 está ahí, en ver que, en mi ge-

neración, en mi tiempo, se han ido desmontando todos los proyectos colectivos; aquí cada cual nos peleamos con cada cual y cada cual tira por cada sitio; y que me encuentro con que en la historia de España hay un momento envidiable, con todas sus contradicciones, y con todas sus incapacidades e imposibilidades, en los años 50, y que eso empezó a montarse seriamente en torno al año 59 y habría que recordar aquí aquel congreso nonato, en el 56-57 en Madrid; no estoy hablando de la reunión de la Unesco en torno a la cultura; no, estoy hablando del congreso universitario del 56-57. Tenemos que ir al 59 para ver cómo esta historia va cogiendo fuerza, pero cogiendo fuerza por escritura, textos y aparición; y después, que del 59 hasta el 62 se rompe todo; y son tres años, que es imposible que en tan poco tiempo fracasase un proyecto.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ: Bueno, si no hay ninguna otra cuestión que plantear, cerramos, si, que ya hemos trabajado bastante. Cerramos la sesión. O la abrimos■



Algarra/Garrido



En la mayoría de los casos, las fotografías que ilustran este número fueron cedidas a OLVIDOS por los escritores de que en él se habla; en tales condiciones, para OLVIDOS ha sido imposible conocer los autores de dichas fotografías, que por ello aparecen sin que se consigne su nombre. La reproducción de ese material para su publicación, así como de cartas, manuscritos, libros, etc., fue realizada por Javier Algarra y José Garrido.

Fotocomposición: Walter De Fanti
OLVIDOS DE GRANADA, ha sido impreso en Ediciones Anel, S. A., de Granada.

