Crítica de libros

ANCIA, *Blas de Otero*. A. P., editor. 1958.

Ancia es ansia, ansia sobre todo. Blas de Otero, al reunir y aumentar en este volumen sus obras segunda y tercera, ha puesto mucha carga en el título. El "desarraigo" —fortuna de una denominación generacional—trae el deseo de otra cosa. Se ve aquí, en conjunto, mucho mejor lo que es esa cosa, el camino hacia ella, en el espíritu y en la forma, tan hermanados. Primero el desgarre, todavía la retórica estallante de los adjetivos, de la visión como enfebrecida de soledad, en la que Dios, un Dios bíblico, es, sobre todo, como en Unamuno un gran silencio, que, sin embargo, obliga a cantar y, sobre todo, a preguntar. Los sonetos de Blas de Otero en esa etapa de su obra vienen a ser relámpagos, lenguaje tormentoso, plásticamente sombrío, llamadas desesperantes, en fin:

y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano,
corre a salvaros y no sabe cómo!

La "inmensa mayoría" está detrás de las palabras. Y, a pesar de ello, hay aún en el poeta imposibilidad de acudir a ella, porque acaso su mismo hervor de dentro se lo impide. Le paraliza su desolación. Define su tiempo "un mundo como un árbol desgajado", pero no se entrega; puede mucho en él el barroquismo conceptista que hace de versos lanzas, nervosidades y rotundidades:

Soneto mío
que así acompañas mi palpal de ciego.

Realmente, lo que ocurre entonces es que hay demasiado vacío bajo los pies. Vamos viendo que tiene la preocupación, el tono de la gran poesía. Blas de Otero afila cada vez más su palabra, la doma, secreto de Machado, San Juan, la carga de temperamento, de modo que dé paso a otra etapa, la decisiva. El poeta coloca emocionalmente su palabra. (Este es el Quevedo.) Aísla una sola — una sola palabra puede ser verso—, lo cual, en la poesía creacionista, nos sabía a divertimento tipográfico, cuando tenía otro sentido que entonces no cabía percibir; la aísla para que sola en una línea concentre y sugiera.

Blas de Otero sabe que sólo se llega a la mayoría por el recuerdo de lo que sin que ningún poeta lo renueve está en el pueblo, y al alcance de todos. Las formas se van haciendo más breves, con otra clase de intimidad, con gozo, fachenda y gracia. Y la frecuencia de este modo de acercamiento a su propósito inicial aparecen en toda

su espléndida manifestación. Menos gesto de tormento en esa lírica, o al menos ese tormento se comparte. El poeta quiere ser ya una especie de voz común, un mensajero de verso rápido e intenso, un ofrecido.

Lo que con mayor claridad se advierte en las obras últimas—*Pido la paz y la palabra* y lo conocido por publicación fragmentaria de *En castellano*—asoma en este libro, que, como digo, responde a otro momento espiritual. Su técnica del soneto es inconfundible:

Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie—ahí está el detalle—
que hasta diese la mano y escupiese.

Lo interesante es que todo eso de la humanización de la poesía social, que tanto hemos oído en los últimos años, tiene en Blas de Otero un representante que antes que nada cree en la eficacia artística del verbo. Y ahí está también el detalle.

Es curioso ese pequeño grupo de poemas titulado "Parábolas y Dezires". Al pueblo hay que hablarle con su propia voz, y tal vez por ello Otero ensaya la gama sentenciosa y españolísima:

Si no os hicierais como niños
no entraréis en el cielo de los reinos:
la tierra.

Pero esa gama es creación más que apoyo en lo hecho:

Detrás de la nada, ¿no hay nadie?
...¿Quién pudiese levantarle el ala a un
[ángel...

Al principio, Unamuno y Quevedo. Después, César-Vallejo—particularmente en el poema "Ya es tarde"—. Luego, ahora, Blas de Otero se queda solo en su obra. Porque hay que aprender a quedarse solo. Solo con la inmensa mayoría.

LOS MANANTIALES, *Ramón González Alegre*. Colección Alba. Vigo, 1958.

Alguna vez he dicho refiriéndome a González Alegre que puede ser considerado un valioso enlace entre temas, preocupaciones y tonos, en los que suele incidir la poesía castellana (que no es sólo grave y trascendente), y ese primer clareo que significó en nuestra historia la poesía galaica. González Alegre no podrá ser nunca un poeta regionalista. Con todo respeto para los que sí lo son. El, aun poniendo al fondo, como en "Los manantiales", su paisaje nativo, no se ciñe a unos sentimientos terruñeros. La Naturaleza y el hombre se ponen a dialogar nuevamente con una dulzura sin rebose de miel y la flauta de Pan, la socorrida flauta de Pan, apenas si suena. Aldea, islas, ríos, fuentes; pero, sobre todo, "prados internos", como titula uno de sus poemas:

Están candentes las desiertas llamas
de mis prados internos,
y sólo tú, tierra berciana mía,
remueves mi secreto.
Porque sólo en tu grito permanece
esta llaga de amor que tanto quiero.

Este hombre busca en el bello "fuera" del paisaje no el regodeo sensual, sino un ser silencioso a quien decir lo que le pasa. Y ese paisaje le ayuda en su expresión,

le consuela filosóficamente de esa melancolía humedecida que le hace ir viendo y hablando. Hay algo dramático en los adentros, pero más se sugiere, se contiene con elegancia:

¡Si pudiera mostrarte, hermano Burbia,
la húmeda fiebre que me grita dentro!

Y el cómo de esta situación poética es flúido y claro. Los poemas se concentran en los versos finales, y así sus recorridos aparecen escalonados para ese cierre emotivo, en diverso gama. En el titulado "Cinco moradas en el agua del Bubia", dividido en varias partes, el procedimiento es diferente, pues hay un cuido de cada estrofa independientemente del resultado final:

Y era yo quien viajero suspiraba
dentro del río llorando mis heridas,
molinero en las rosas encendidas,
molinero en el agua que cantaba.

Puede más la tristeza que la desesperación. Pesa más este poema en el libro que todos los otros. Los resume y los embellece.

UN VERANO EN TENERIFE, *Dulce María Loynaz*. Aguilar. Madrid, 1958.

Todo ser humano ha soñado alguna vez, ha querido vivir alguna vez, en una isla. En esta ocasión, la isla de Dulce María Loynaz, criatura afortunada, poetisa de Cuba, y puede decirse que española, está en la realidad de nuestra geografía. Se llama Tenerife. Calma. Pastosidad de clima. A veces las personas van a vivir al lugar del que son afines por dentro, como si tierra y alma se llamaran a distancia y se encontraran al fin. De este encuentro ha salido un libro en prosa que es la manera de expresión del poeta cuando el conocimiento de paisajes y personas le desborda, no cabe ya en rimas o en versos libres, y el afán de comunicarse se amplía lo más posible. Esto nuevamente le ha ocurrido a Dulce María Loynaz, que se ha dejado llevar, página a página, por el empeño de contarnos cuanto vivió allí sin olvidarse de cantar. Por eso en *Un verano en Tenerife* se han unificado diversos matices de una sensibilidad evidente y probada en otros libros. La poetisa, la narradora, la mujer de sociedad, acostumbrada a no plegarse únicamente en soledades creativas. Y de cada una de ellas hay señales como para que sea posible apreciar cumplidamente el despliegue de una personalidad femenina de nuestro tiempo. Pero, ante todo, lírica. Una lírica volcada hacia afuera, anhelosa de los pequeños detalles, que lo son todo. Que no se desvanece, sino al contrario, entre viejos pergaminos sobre la historia de la isla, ni en la agradable reunión social, ni mucho menos ante el mágico contacto del paisaje. De manera que Dulce María Loynaz aparece siempre natural y encantada de cuanto ve y escucha, atenta al menor estremecimiento de su contorno para referirlo en una prosa hecha con regusto y cuido extremo, lenta de fruiciones, como si nos hablara recreándose en ese mundo veraniego y paradisíaco.

Naturalmente, al encontrarse con la frontera de la leyenda, todas esas calidades espontáneamente literarias se acentúan, porque ahí anda el

misterio acuciador. "El sepulcro vacío" es un delicioso motivo para la imaginación a través del cual se busca lo milenario, lo que de una manera telúrica explica sin palabras cuanto ha vivido en esta tierra. Pero en otros capítulos asimismo —algunos como crónicas poéticas— se nos transmite, en un tono no exento de humor, la concreta existencia de unos meses que quedaron fijados en el papel al recrearlos. Y, al llegar el momento de despedirse, Dulce María Loynaz puede escribir emocionadamente: "Adiós, isla florida, donde fuí tan feliz, tierra fragante que casi no eres tierra. Adiós, espuma de volcanes, rosal de aire, sueño de sirena. Que los dioses te guarden y te dejen recordar algún día a la viajera."

Aunque cuando se ha vivido tan intensa y bellamente, ¿puede haber adiós?

Aguilar presenta este libro, en su colección literaria, con su pulcritud y elegancia de costumbre.

AMOR ES LA PALABRA, *Antonio Murciano*. Colección Lazarillo. Madrid, 1957.

Parece que el amor—el amor solo, que dice Gerardo Diego— pugna por salir otra vez a flote en la poesía española, de la que ha estado algo ausente, perdido en el gran temporal.

En Antonio Murciano es cosa nueva la lírica suave, bonita, sin retorcimientos ni grandes problemas (esos grandes problemas que mayormente son dos: el mundo es un asco, pero mientras la esperanza aguante...). Murciano se echa aquí a cantar lo que tiene más próximo: su amada. Poemas, pues, de amor en homenaje fervoroso, íntimo, alegre, sinceramente alegre, aunque se ponga un poco de tristeza en las cosas. Elegante melancolía, que tan bien le va a la canción:

> Muchacha,
> toma tú lo que yo tengo
> y dame lo que me falta.

Las formas escogidas ya dicen mucho—Carmen, Zejel, Gacela—y dice más el modo alado, breve, preciso de expresar una serie de sentimientos que bien podríamos llamar sentimientos de vísperas, de amor a punto de consumarse. "El poema vive la víspera de su boda" es la más interesante muestra de este libro. Hay en él un sabor de auténtico—no quiero decir que el resto no lo sea—, y resulta original haberlo escrito como fin de una etapa:

> Me tiembla Marzo por la sangre. El viento
> bate cristales por mi duermevuela.
> Se me enreda en las manos todo. Siento
> que una ronda de arcángeles me cela.

Como siempre, lo autobiográfico, a poco que se acierte en ponerlo de pie, resalta sobre lo demás. Resalta asimismo ese soneto "Hora de la siesta", donde Murciano da un momento muy característico de la vida del Sur:

> Hoy arde todo, amor, todo está en llama,
> todo está mudo en ciega calentura,
> y el pueblo—blanco y gris—se transfigura
> en la luz que amarilla se derrama.

En suma: amor es la palabra. Y la realidad. Esa realidad amorosa en la que me atrevo a asegurar va a seguir insistiendo el poeta Antonio Murciano.

QUINTA PALABRA, *Julio Mariscal Montes*. Alcaraván, 4. Arcos de la Frontera, 1958.

La Pasión de Cristo escrita en sonetos por un poeta andaluz. La Pasión escrita con esa pasión cuadrada que cabe perfectamente en los endecasílabos—justos aquí—sin desmelenamientos piadosos ni preguntas angustiosas y metafísicas o que quieran serlo. Mariscal Montes, el del pueblo recóndito, el de la Andalucía menos traída y llevada, clava cada momento doloroso de Cristo como en un cuadro y luego hace que ese cuadro se estremezca, con las más directas, precisas y emocionadas palabras. La Verdad y el comentario lírico de la Verdad, que es también de quien, con su ya característica broncura, la sabe y la fija sobriamente. Y claro es que de esa sencillez grande no está ausente un tercer sentido y fondo que se masca, aunque el poeta no lo diga expresamente: la tierra de donde *Quinta palabra* ha venido. Esta o aquella imagen; un como aire seco y trágico del Sur, que es todo lo contrario de palabrería, de lujos, de abstracciones. (De todo esto que digo bien supieron dos andaluces máximos: Antonio Machado y Bécquer, poetas de dos Andalucías distintas.)

He leído, naturalmente, todo el libro de Mariscal, pero voy a pararme sólo en tres sonetos. El primero, "Filiación", es una muestra de cómo una enumeración, en la que apenas añade algo el poeta—lo precisa para darle forma—, basta para que resulte tan contundente y estremecedora. Es ir al asunto de un modo respetuoso y claro, sin poner por en medio cualquier expresividad que no sean los justos datos divinos:

> Jesús de Nazaret; Cristo prendido;
> tres años de cosechas y nublados
> dándose en su palabra iluminada.
>
> Cristo muere en la Cruz, escarnecido;
> una esponja con hiel, unos soldados
> y una Mujer que llora desolada.

Hasta los adjetivos son los mismos que se han aplicado siempre al Crucificado, y, no obstante, este soneto queda como un ejemplo de recreación perfecta. El "milagro" creo que se debe ahora a la concisa fuerza de estos catorce renglones en manos de quien no acostumbra a perderse en faramallas.

De aquí—lo objetivo, diríamos, lo inmutable—vamos a otro: "Ecce Homo". El poeta, aunque siga el hilo de la Pasión, ya no se atiene solamente a hechos históricos: ya está él en primer plano para decir, como en una saeta demasiado humana, algo personal, elegido de siempre en su alma.

> Así es como te quiero. Así, Dios mío:
> con el dogal de "Hombre" a la garganta.
> Hombre que parte el pan y suda y canta
> y va y viene a los álamos y al río.

Para concluir:

> Carne para los perros del tempero,
> piedra en que tropezar, luz y pecado:
> hombre que solo nace y solo muere.

No han hecho falta ni adjetivos —los adjetivos tantas veces fáciles muletas—para redondear el deseo ante Cristo. El verbo es capitán general en la andadura. Y qué claro está de dónde viene la poesía en ese magnífico "hombre que parte el pan y suda y canta".

Por último, la Muerte. No es redundancia. El tercer soneto que comento queda en un término equilibrado entre los otros dos: "obje-

tivo y lírico". *Consumatus est.* Mariscal Montes ya pregunta algo que puede preguntarse cualquier día:

¿Cómo, Señor, se doma la corriente
de esta sangre podrida y andariega?

A tal poeta, tal prologuista. José María Pemán, en un par de páginas que merecerían por sí solas un largo comentario, nos anticipa en lo esencial lo que es esta Pasión sentida por un andaluz, esto es, doblemente humanizada, con una temperatura de realidad.

POEMAS DE PIEDRALAVES, *Miguel Angel de Argumosa.* Colección Conde Arnaldos, 1957.

De cuando en cuando alguien escribe un libro sencillo. Pero como existe la sencillez de la pobreza, de la limitación excesiva, y la sencillez del talento que ha sabido quedarse en lo esencial, es preciso distinguir. Argumosa es sencillo por circunscribirse a un ámbito natural, de cosas pequeñitas y como aldeanas; ésas de los ensimismamientos azorinianos y del apóstol Francis Jammes. Se advierte que Piedralaves es muy del poeta, muy cotidiano. Es sencillo también por la forma, tan simple e impresionista. Cada pieza del libro es como un cuadro. No quiere apurar, resuelve el poema a ráfagas, lo fija brevemente.

Siempre iban juntas. En sus ojos
las mismas cosas se miraban.
Siempre había los mismos frutos,
siempre el mismo correr del agua.
Sus palabras se parecían
como tres hojas de una rama.
Dieciséis años cumplirían
cuando el verano terminara.

Convengamos en que las palabras aquí son justas y tienen esa opacidad en la rima tan agradable. Convengamos en que tal como está realizado *Poemas de Piedralaves,* con desentendimiento de fórmulas al día, es bobo exigir otra cosa. Ahora bien: se me antoja difícil que un poeta pueda verterse plenamente en unos límites tan estrictos, aunque deliciosos. No creo que Argumosa lo haga. Mas bien supongo que, como en otros casos cercanos, tenderá a subjetivizar, a hacer más lírico su sentimiento. Piedralaves, como partida y ambiente favorito. Bien. Pero lo sencillo no quita lo otro, aunque cantar la aldea sea en estos tiempos un buen motivo, por contraste.

LUNES, 12. *Eduardo de la Rica.* Colección Doña Endrina. Guadalajara, 1958.

Dentro de un movimiento poético español, vertido principalmente en las revistas *Deucalión, El Pájaro de Paja* y *Doña Endrina,* hemos de considerar este libro breve, diríamos que para no pecar ni en eso siquiera de solemne, y que es todo él un matiz, donde se hallan fuera, aparte las formas más o menos tradicionales, cuanto pueda significar bulto, énfasis, actitudes extremas ante la vida y la muerte. Eduardo de la Rica añade a la cantidad y calidad de ese mo-

vimiento un tono como más melancólico, serio, tenuamente advertidor:

Tenedlo muy en cuenta;
la calle resplandese
y el sol otorga dones perceptibles,
pero hallaréis también en cualquier punto,
mordisqueando el aire,
el perro aquel de todos los cansancios.

Esta poesía sacrifica de antemano recursos estilísticos que tienen muchos siglos de existencia para poder acreditarse como ahita de renovación. Utiliza otra retórica: la de no tenerla en apariencia al menos. No cabe duda que el empeño es difícil. Pero constantemente se advierte el esfuerzo—vano alguna vez, claro—por sustituir esos efectos por otros, menos trillados, lo que le da un aire de interesante tanteo. Se ve bien que Eduardo de la Rica es un lírico con materia pensante que, en vez de dárnosla en forma rotunda y pretenciosa, la diluye en el poema, la presenta bajo formas poéticas. Frecuentemente apoyada en un lenguaje que toma del cotidiano cuanto resulte eficazmente expresivo.

RUISEÑORES DEL FONDO, *Manuel García Viñó.* Adonais. Madrid, 1958.

Gustavo Adolfo Bécquer ha tenido siempre nietos poéticos en Sevilla, y la tradición puede casi más que todo. Está bien que ahora precisamente, cuando la mayoría insiste en expresar, a menudo poniendo el grito en el cielo, las llamadas "realidades", García Viñó, uno de esos nietos de Gustavo Adolfo, oriente hacia el "mundo del sueño" su obra, centralice en la amada—amada con alegría—su verbo suave y romántico sin medias tintas, pues su lenguaje está lleno de "ilusión", "nostalgia", "abismos", "niebla", "ángel", etc.

A mi entender, lo que pretende es recrear desde una perspectiva neorromántica, lo amoroso, de una manera pura, no tangencial, como viene ocurriendo. Puede parecer que para ello el poeta se ha situado fuera, evadido, pero a pesar de que sus palabras inducen en apariencia a estimarlo así, no es éste el caso.

García Viñó atiende en sus versos a la atmósfera—como ya he dicho, romántica de mil novecientos cincuenta y ocho—y al ritmo. Hay en estos poemas ritmos que vienen a coincidir casi exactamente con los poetas del XIX. De ahí la gracia de la fusión. Ese arranque desde muy atrás contrasta con los sentimientos: confianza, armonía melancólica, contemplación de lo que está detrás de las cosas—ese trasfondo tan grato a los líricos sevillanos de todos los tiempos—y una particularidad señalable. Es la siguiente: *Ruiseñores del fondo,* al contrario que suele suceder hoy, empieza en esperanza y concluye en leve desesperanza. Tal vez porque ése es el instante de regreso a la realidad, que se verifica sin desgarro.

Esta poesía es siempre de matiz delicado. Hay unos dísticos donde la delicadeza, muy apresada, tiene más jugosidad, más eficacia. Por ejemplo:

Las flores no me dicen su olor altivamente
desde que tú te hiciste corazón de la tarde.

O mejor aún:

Salí a los campos y pedí a las nubes
un poco de algodón para mi herida.

Creo que estos dos dísticos pueden indicar bien la finura de tono dominante en el libro. García Viñó sabe que en los enlaces fieles a temáticas y formas anteriores no pierde nunca quien cuida todo lo posible de anteponer el modo de decir a lo ya dicho.

SOLEDAD Y MEMORIA, *José López Rueda.* Cuenca. Ecuador, 1958.

No es indiferente que un poeta feche sus poemas. Nos diga, además, dónde los escribió. Tal costumbre proporciona un modo de seguir la obra; facilita que podamos esclarecer mejor, y por el mismo orden en que ha sido hecha, lo que leemos. Hay una poesía que tiene su atractivo en ser una serie de instantes, sin esquema (por fortuna), acompasada al transcurrir vital, varia en enfoques, en tiempos diferentes. La verdad: se ha abusado un tanto de la excesiva apretura, del corsé lírico, de lo monográfico. En perjuicio, naturalmente, de ese frescor que fué base de tanto verso grande, y no me refiero a la medida.

López Rueda es, ciertamente, grave y preocupado; se plantea el enigma de vivir, se pregunta y se contesta; pero, ante todo, creo que pretende y consigue darnos una impresión de su vida, una descripción de sentimientos a medida que los fué experimentando—de ahí el interés de las fechas—, estimulado por su propio existir, en España, o en América, donde ahora está. El responde a esas llamadas que pueden venir del paisaje, de una tórtola, de un volcán o de unos toros muertos. Y en todo ello se explica, sin cerrarse ni la forma ni lo que va dentro. Es natural, su poesía es necesaria. Por eso, porque su valor de desahogo puede más en él que el oficio—el huero oficio tantas veces—, López Rueda no se detiene a limar un verso, a sacarle jugo, a planteárselo como puro arte. Sin embargo, nos llega a interesar—acaso por esto interesa—su gráfica humana, siempre melancólica de español lejano. Soledad y memoria. Sencillamente lo que ha hecho posible en todos los tiempos el hecho de la poesía.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS

LA PLAYA Y OTROS RELATOS, *Cesare Pavese.* Versión española de Enrique Sordo. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1958.

Pertenecen las narraciones agrupadas en el presente libro de Pavese al período casi inicial de su producción. Cuando en el año 1942 apareció *La spiaggia,* solamente una novela de Pavese—*Paesi tuoi,* escrita en 1939—y su libro de poemas *Lavorare stanca,* su obra más antigua, se habían publicado. Tras estas dos obras, Pavese comenzó la redacción de una serie de novelas cortas en las que se manifiesta de un modo particular la poderosa vena poética que anima su total producción. A este grupo de obras pertenecen las presentes narraciones: *La playa,* ya citada, y una selección de relatos, de los escritos entre los años de 1941 a 1944, y reunidos más tarde por su autor bajo el título de *Feria d'agosto.*

La obra de Pavese, tan prematuramente truncada, nos muestra ya desde sus primeros escritos esas características de honda soledad, el convencimiento de esa contradicción vital que supone para él la existencia, la desilusión, que habían de conducir a Pavese-escritor tanto como a Pavese-hombre a escribir la definitiva página con que termina su diario—"Palabras, no. Un gesto. No escribiré más"—, fechada nueve días antes de que pusiese fin a su vida, el 18 de agosto de 1950.

Para expresar esa sensación vital, Pavese parte de un aparente realismo, pero cargado de sugerencias. Este sugerir las cosas es el medio predilecto del autor, hasta el punto de que se sirve de los acontecimientos—realistamente narrados—para expresar un ambiente, una atmósfera especial, en la que los personajes no son sino un medio, y en la que el auténtico tema es el ritmo de la vida, en sus contrastes, sus contradicciones y sus misterios. A esta idea pertenece, sin duda, *La playa,* en su *aparente* superficialidad y aun frivolidad de los sucesos.

Más cercanas a una inspiración poética son las ideas—tan alejadas de su origen intelectual o cerebral, que son casi irreconocibles — que motivan la creación de los otros relatos: la autenticidad del hombre junto a la tierra—*Historia íntima*—, el choque de dos *atmósferas* o dos posiciones de vida—*La ciudad*—, la creación de un símbolo para un mundo de inquietudes y fantasías—*El mar*—, etc. El hilo exterior que los une a todos ellos es la adolescencia de sus protagonistas, colocados ante la vida interrogativamente, anhelando vivirla y comprenderla, como el chiquillo de *El mar,* que anhela ir a él porque lo ha creado en su imaginación —"no sabe lo que es ponerse frente a una casa y mirarla hasta que ya no parece una casa"—; porque el mar es el símbolo de su fantasía y "para ir hacia el mar bastaba con encaminarse a él", pero que no consigue llegar porque no todas las cosas se realizan, lo mismo que hay cosas que "no son nada cuando se dicen".

El estilo de Pavese alcanza en estos relatos una belleza y hondura grandes, con imágenes y asociaciones en algunos de ellos de marcada inspiración poética. Lástima que la traducción adolezca de algunas deficiencias de expresión, al igual que son de lamentar los errores sobre alguna obra de Pavese que figuran en la contraportada del libro.

EL EMPLEO DEL TIEMPO, *Michel Butor.* Traducción española de J. M. Caballero Bonald. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1958.

Desde la aparición y éxito—únicamente en la medida que representaba una posible salvación para una supuesta crisis novelística—del tan traído y llevado *Ulysses,* de James Joyce, hemos asistido en literatura a la floración de una nueva *manera* de hacer o concebir la novela, en que un predominio de la técnica, no como medio o vehículo invisible, sino como base sustancial de la obra, amenaza ahogar aquello para lo que nació: la novela misma.

Procedente Michel Butor de una formación y ambiente eminente-

mente universitarios, conoce perfectamente las nuevas formas novelísticas imperantes, los procedimientos a emplear. Y lo que es más importante: los ha asimilado totalmente, hasta recrearlos en sí mismo. Pero de tal manera, que su novela puede interesarnos más por el perfecto alarde técnico que supone que por los demás elementos novelísticos, que pasan, indudablemente, a un plano secundario en su estructura. Se ha producido —de ahí mi comentario inicial— una subversión de valores. Como tal alarde técnico, Butor nos presenta una obra casi perfecta: el juego del tiempo, en que la narración se ve constantemente interferida por la inclusión del presente o de distintos momentos del pasado, según éstos cobren mayor o menor influencia a la luz de ese mismo presente; el hábil mantenimiento de una intriga, casi policíaca, que motiva casi siempre ese juego temporal; la repetición, obsesionante por lo reiterativa, de la narración de sucesos, triviales en apariencia—la compra de un libro, la quema de un plano, la conservación de una foto, etc.—que adquirirán más tarde una categoría primordial; el progresivo esclarecimiento de los hechos, al ser iluminados por una luz totalmente distinta, por una causalidad diferente y muy a la manera faulkneriana —recordemos *Absalom, Absalom!,* del novelista norteamericano—, en la última parte del libro, que encierra la clave de todo él, y en donde—volvamos a recordar la novela citada—vemos todos los acontecimientos plegarse a una idea esencial, latente hasta entonces, pero no generadora de la acción, y de la que resulta el auténtico protagonista de la obra: la ciudad de Bleston, aislada de sus habitantes, concebida como una entelequia.

Junto a esto, escrito el libro en forma de diario, el empleo del monólogo interior—incluso alguna página sin puntos—, que irrumpe con gran habilidad en el mismo diálogo, al intercalar sensaciones del protagonista en monólogos ajenos (página 116), y que pasará hacia la tercera parte del libro a un monólogo dirigido, con una hábil transición de primera a segunda persona (página 368), forma que alcanzará su total madurez en la tercera novela del autor, *La modification,* aún más introspectiva que ésta, pero de mucha mayor densidad humana, con la que logró el premio Renaudot, en 1957, el mismo año en que *L'emploi du temps* quedaba finalista del Goncourt.

Dividida la novela en cinco partes, se desarrolla en ella el diario de un muchacho francés que ha de pasar un año en una inhóspita ciudad inglesa, Bleston, que entabla desde el comienzo una sorda lucha contra Jacques Revel, el recién llegado; lucha que motivará todo el desenvolvimiento de la casi inexistente acción exterior—si concebimos ésta a la manera tradiccional como el desarrollo de un argumento—y, desde luego, toda la evolución psíquica de los personajes.

Las ocultas aversiones y odios que Revel encontrará esbozados en lo que le rodea, y que, en definitiva, no van a ser sino la plasmación del odio de Bleston hacia él, están centralizados en una antigua y maravillosa vidriera de la Catedral Vieja, en que se desarrolla el fratricidio de Caín. El autor ha conseguido en la descripción de la vidriera, en las explicaciones que de ella le da un sacerdote, mientras la luz, al ir desapareciendo, va

transformando el contorno de las cosas y, sobre todo, de la vidriera misma, uno de los trozos novelísticos más perfectos de la obra. Escrita la escena varios meses después de haberse desarrollado, se suman, en el diario del protagonista, al recuerdo del hecho, todas las premoniciones y "presagios" que le han combatido después, y que se deslizan imperceptiblemente en la prosa. La visión, pues, del asesinato, del odio, arrastrará en cierto modo al protagonista, y le aleja de su propio tema, que él hace suyo, al principio inconscientemente, por creerlo trasunto de sus propias experiencias, y desarrollado también plásticamente en una colección de tapices franceses del Museo: el mito de Teseo, su lucha con el Minotauro, en el Laberinto—la propia Bleston—, y en la que él quisiera verse ayudado por Ariadna —Ann—, a quien al fin pierde, lo mismo que a su hermana Rose —Fedra—, por la inercia que sobre él hace gravitar el tema opuesto —odio y asesinato—, el de Bleston, la fuerza contraria.

Escrita la novela con una morosidad y reiteración enormes, con una densidad de lenguaje grande, entraña, por el excesivo cerebralismo de su fondo y, sobre todo, de su forma, una cierta dificultad en la lectura, aunque siempre ayudada ésta por la excelente traducción que del libro ha realizado el señor Caballero Bonald.

M.ª DEL PILAR PALOMO

