

# LOS CIEN VOLÚMENES

Siglo X a.C.-II d.C.

## *La Biblia*



A la hora de formular el listado de cien libros literarios que, en estos principios del siglo XXI, podrían configurar una representación mínima de la herencia que hemos llamado Biblioteca de Occidente en Contexto Hispánico, solamente dos obras han obtenido unanimidad en mi consulta, la Biblia y el *Quijote*. Es llamativo a primera vista que el volumen de la Biblia alcance tal unanimidad al respecto, cuando no es un libro, sino un extenso conjunto de libros y textos sueltos; no proviene de Occidente, sino del Próximo Oriente y no es acogido principalmente como literatura, sino como sagrada escritura de judíos y cristianos.

El nombre *Tá Biblía* (τὰ βιβλία) es el plural griego que significa los libros (sagrados) por antonomasia y comprende, en nuestra perspectiva, la colección de la Biblia judía, con los textos que han sido tomados a lo largo de la historia de Israel como manifestación de la relación y predilección de Dios por su pueblo, más el Nuevo Testamento cristiano, que recoge la vida y doctrina de Jesús de Nazaret, aceptada por sus seguidores como revelación del hombre Cristo Jesús en el que habita la plenitud de Dios corporalmente (Col. II, 9) (*Dios y hombre verdadero*) y que asume la manifestación de Dios a Israel como anteceden-

te de la Buena Noticia, Euanguélion (εὐαγγέλιον), de que la salvación se dirige no solamente a un pueblo determinado sino a todos los seres humanos.

En la configuración del listado de la Biblia se registran variaciones (pequeñas en relación con el conjunto) acerca de los libros que la componen auténticamente, como palabra revelada. La *Biblia católica* acoge la admitida por la Iglesia católica, comunidad de los cristianos que están en comunión con el obispo de Roma, sucesor de Pedro de Galilea a quien Jesús de Nazaret encomendó confirmar a sus hermanos. Es la comunidad más numerosa y cuenta, a principios del siglo XXI, con más de mil millones de bautizados. Además, otros cristianos no católicos aceptan el mismo canon. No es de extrañar, pues, que la Biblia católica sea la más extendida en el cómputo de miles y miles de ediciones, en más de 2.300 lenguas, que se siguen acumulando hasta hoy.

Las biblias católicas constan de 46 escritos de Biblia judía (Antiguo Testamento) y 27 de Nuevo Testamento. A.T.: Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio, Josué, Jueces, Rut, 1 Samuel, 2 Samuel, 1 Reyes, 2 Reyes, 1 Crónicas, 2 Crónicas, Esdras, Nehemías, Tobías, Judit, Ester, 1 Macabeos, 2 Macabeos, Job, Salmos, Proverbios, Qohélet (Eclesiastés), Cantar de los Cantares, Sabiduría, Sirácida (Eclesiástico), Isaías, Jeremías, Lamentaciones, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, Malaquías. N.T.: Evangelio de Mateo, de Marcos, de Lucas, de Juan, Hechos de los Apóstoles, las Epístolas de Pablo de Tarso (o atribuidas a él), 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> a los Corintios, Epístolas a los Gálatas, Efesios, Filipenses. Colosenses,

1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> Epístola a los Tesalonicenses, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> a Timoteo, Epístolas a Tito y a Filemón, a los Hebreos, la Epístola de Santiago, la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> Epístola de Pedro, la 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> Epístola de Juan, la Epístola de Judas, Apocalipsis.

Si no todos los textos son literarios, ningún libro recoge mayor y mejor conjunto de relatos de interés humano; de poemas grandiosos sobre el amor humano (*Cantar de los Cantares*) y el amor divino o caridad (*Himno de la Caridad*, I Corintios, 13, 4-9) y el dolor (*Libro de Job*). Y la oración de oraciones (*Padrenuestro*).

Si la noción de occidente tiene perfiles borrosos, quizás la definición más exacta es la de «cultura que mira a Jerusalén, Grecia y Roma». Pues bien, la Biblia es, como dice George Steiner, «en el ámbito occidental, aunque no solo en él, el libro que define la noción misma de texto. Todos nuestros demás libros, por diferentes que sean en materia o método, guardan relación, aunque sea indirectamente, con este libro de los libros. Guarda relación con los hechos de un discurso articulado, de un texto dirigido al lector, con la confianza en unos medios léxicos, gramaticales y semánticos, que la Biblia origina y despliega en un nivel y con una prodigalidad no superada desde entonces. Todos los demás libros, ya sean historias, narraciones imaginarias, códigos legales, tratados morales, poemas líricos, diálogos dramáticos, meditaciones teológico-filosóficas, son como chispas, muchas veces desde luego lejanas, que un soplo incesante levanta de su fuego central».

He aquí la primera obra por excelencia (y orden de antigüedad) de la Biblioteca de Occidente que le vamos a presentar.

Miguel Ángel Garrido Gallardo

Siglo VIII-VII a.C.

Homero, *Odisea*

«Ninguna fábula entre cuantas fabricaron los poetas me parece más fuera de toda verisimilitud que el que Ulises prefiriese los desapacibles riscos de su patria Ítaca a la inmortalidad llena de placeres que le ofrecía la ninfa Calipso, debajo de la condición de vivir con ella en la isla Ogigia». Eso dijo Feijóo en tono más escéptico que benedictino. Olvidó, sin duda, la clave: la *Odisea* hay que leerla cual un niño que quiere, cuando sea mayor, ser como Ulises. Esa epopeya, con casi tres milenios a las espaldas, esa venerable antepasada de nuestra cultura occidental, uno de los dos o tres mitos fundacionales de Europa, es un torrente vigoroso, es el clásico más vivo, más fogoso de cuantos yo he leído y releído.

El ritmo de la obra no flaquea ni en una página, desde la invocación liminar a la Musa hasta la violentísima venganza final. De todo ocurre en los doce mil versos distribuidos en veinticuatro cantos: guerras, amores, amoríos, luchas con monstruos, tempestades en la mar, sirenas seductoras, ninfas y diosas enamoradizas, princesas bellísimas y hasta una esposa fiel que teje y desteje en espera de su marido aventurero. Todo ello durante diez años que, tras otros diez de guerra, tarda Ulises en regresar de Troya a Ítaca (unos cientos de millas náuticas, de no haber recorrido miles el héroe por diversos motivos), de los cuales diez años pasa siete con Calipso y uno con Circe, más unas diez horas que dedica a exterminar con saña a todos los pretendientes que rondaban a Penélope.

Y, sobre todo, cuanto ocurre está relatado en unos hexámetros dactílicos de sobrecogedora belleza y ritmo perfec-

to; el primero y más grande de todos los relatos de aventuras tiene un empaque formal soberanamente digno. Si fuese cierto que Homero estaba ciego, no cabe duda de que su sentido del oído era el mejor del que queda constancia en la historia de la épica. O de la lírica o de la tragedia, que de todo hay en esta obra total y grandiosa. Es difícil para el lector —claro que antes de que hubiese lectores había oyentes— decidir cuál de los cantos llega más hondo en su mente y en su corazón. Son todos tan distintos y tan gloriosos... La isla de Calipso produce alegría melancólica, la bajada al Hades horror y curiosidad, la venganza de Ulises nos causa una culpable alegría ante el feroz castigo dado a los pretendientes. Esta epopeya es perfecta porque nos hace sentirnos alternativamente niños deslumbrados y asustados, jóvenes fogosos, viejos sabios, almas en pena.

No es de extrañar que ante este cuerno de la abundancia hayan proliferado cábalas sobre la autoría de la *Odissea*. Que si fue una mujer quien la compuso, quizá hija del Homero autor de la *Ilíada*, o tal vez una sacerdotisa en Egipto, o que no fue así, que Homero existió y compuso ambas epopeyas, aunque fuese haciendo uso de relatos anteriores. Qué más da. Nadie duda de que se trata de una epopeya nuestra y fundacional. Aunque sería más realista decir que nosotros, los occidentales, más occidentales ahora que nunca, puesto que nuestro sol poniente está muriendo, somos hijos también de Ulises, de Penélope, de Atenea, la diosa protectora de Ulises, y de los demás héroes, dioses y monstruos que poblaban el Mediterráneo en el amanecer de los tiempos.

El Marqués de Tamarón

Siglo VI-V a.C.

## Esquilo, Tragedias

Esquilo (525 a.C.-456 a.C.) es el primer clásico del que conservamos parte de su obra. A él se le atribuyen noventa tragedias, si bien solo han llegado hasta nosotros siete: *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Prometeo encadenado* y la trilogía *La Orestía: Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*.

Esquilo vivió la progresiva implantación de la democracia en Grecia tras la tiranía de los Pisistrátidas, y la consolidación de Atenas como potencia tras la guerra contra Persia, en la que combatió. Participante en concursos poéticos desde su juventud y ganador de varios de ellos, dividió su vida entre Atenas y Siracusa, y murió tras haber desarrollado un papel decisivo en la configuración de la tragedia clásica griega.

Las tragedias esquíleas, a excepción de *Los persas*, parten de la materia mítica para su composición, todas ellas ofreciendo temas y acciones que otros autores volverán a recuperar, siempre con mayor impacto para la posterioridad que Esquilo: el mito de Prometeo, el ciclo tebano y el ciclo troiano son los que nos han llegado; este último es del que más repercusiones dramáticas goza, y es con *La Orestía* la obra con la que Esquilo alcanza un mayor dominio de la técnica dramatúrgica. *Los persas*, por su parte, nos ofrece la particularidad de ser una de las pocas piezas de la dramaturgia clásica griega que aborda temas contemporáneos, vivencias del propio autor sobre la experiencia de la guerra; nos plantea un punto de vista interesante, ya que no se limita a exaltar las virtudes de la ganadora Grecia, sino que sabe poner-

se al lado de los personajes vencidos y hablar del profundo dolor de las víctimas y de la inutilidad de la violencia.

Dentro de la trilogía que recorre las trágicas existencias de Clitemnestra, Agamenón, Orestes y Electra, Esquilo consolida una única acción, separando argumentalmente las partes que la componen, pero sin perder por ello la unidad. Asistimos en *Agamenón* al deseo de venganza de Clitemnestra hacia su esposo, mientras que el Coro se debate en su juicio sobre tal acción («¡Ultraje por ultraje! / ¡Difícil de juzgar es este trance! / expolio contra expolio: quien ha matado, paga»). *Coéforas* nos habla de la persuasión de Electra sobre su hermano Orestes; por último, en *Euménides* vemos la locura de Orestes tras el matricidio y su búsqueda incesante de respuestas frente a la acción cometida. Una inmersión tensa y apasionante en la conciencia del personaje, en conflicto permanente entre el deseo de venganza y el amor a su madre.

Esta trilogía, cumbre de las obras conservadas del autor, ofrece un creciente dominio de la técnica de composición de la tragedia griega, si atendemos a las características que años más adelante nos ofrece Aristóteles en su *Poética*: unidad de acción, verosimilitud, peripecia y dolor profundo o *pathos* del héroe ante las acciones realizadas, para llegar a esa catarsis que la contemplación de la desdicha ajena supone en el espectador. Esquilo, además, introduce el tercer personaje en escena, facilitando con ello el ritmo de la acción y los diálogos, si bien la parte correspondiente al Coro tiene aun en él un peso importante que se irá perdiendo en dramaturgos posteriores.

Marga del Hoyo Ventura

Siglo V a.C.

Eurípides, *Medea*

Del trágico Eurípides (480 a.C.-406) se conservan un total de diecinueve obras, de las cuales dieciocho son tragedias asignadas con certeza a él, más el drama satírico *El cíclope*; con *Medea*, representada en el 431 a.C., obtiene el tercer puesto en los concursos de tragedias. Autor con gran influencia en la dramaturgia posterior, sobre todo a partir de las traducciones latinas que de él se llevan a cabo, sus innovaciones en el género trágico abarcan tanto lo estructural como la configuración de los personajes y la revisión de la materia mítica.

En *Medea*, Eurípides retoma el mito según el cual Medea, esposa de Jasón y madre de sus hijos, ultrajada por él, que la abandona para casarse con la hija del rey, decide vengarse. Esta tragedia nos habla como ninguna otra de los límites de violencia a los que aboca la venganza y del conflicto de una mujer decidida a llevar a cabo acciones extremas al ser humillada.

Ya en el prólogo de la obra, que corre a cargo del personaje de la Nodriz, se nos presenta a Medea como un personaje fuerte («Desde luego que quien con ella se enemista no se llevará fácilmente la palma de la victoria») y muy rico en matices en cuanto a su construcción; Eurípides construye una mujer compleja, atormentada por el ultraje y el dolor, que clama contra la situación de poder que ejerce el hombre frente a la mujer y que desoye los consejos de calma y prudencia que el Coro le hace llegar. El autor, inmerso en la época de esplendor ateniense pero



no en todo conforme con los ilustrados de la época y con el pensamiento sofista, reflexiona y cuestiona ciertos aspectos de la sociedad del momento, y los traslada a sus personajes, profundizando en ellos y acercándolos al espectador y lector actual. Algo defraudado con su ciudad y con el público, Eurípides, que en los últimos años de su vida abandonará Atenas por voluntad propia para asentarse en la corte de Arquelaos en Macedonia, criticará a través de las voces de sus personajes la relatividad de las normas y la moral, clamando contra un mundo convulso y trastocado, como vemos en *Medea*: «Ha desaparecido el prestigio de los juramentos, y el pudor ya no subsiste en la gran Hélade».

Medea decide dar muerte a sus hijos para evitar la venganza de Jasón sobre ellos. La acción supone el culmen del *pathos* trágico del personaje, y se lleva a cabo desde la pasión, que vence a la reflexión: «Comprendo qué clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones».

De nuevo Eurípides, con un fuerte sentido de la teatralidad, nos muestra la complejidad de las acciones humanas, y nos deja ver, a través de la violencia de la acción, un mundo doloroso y oscuro, donde la crueldad y los errores llevan a los personajes al límite de su conflicto, al límite de sus emociones; lo que, sin duda, conmovió al espectador contemporáneo que se acerca a *Medea*.

Marga del Hoyo Ventura

Siglo V a.C.

Sófocles, *Edipo Rey*

En la *Poética*, que es el texto fundacional y todavía fundamental de la teoría del teatro, de la literatura y del arte —sin ser siquiera un libro, sino un conjunto de notas para desarrollar oralmente—, Aristóteles eleva *Edipo Rey* a la cima de la creación, de la poesía, de la tragedia. Y con razón.

Curiosamente tal juicio de valor, que no desmentirá cualquier lectura o representación que estén a la altura de la obra, la pone de actualidad y hasta la sitúa en el centro de la polémica teatral cuando algunos —los menos, pero que se hacen pasar con éxito por los nuevos— se empeñan en practicar un teatro posdramático, es decir, no dramático. Aparte de lo contradictorio o hiperbólico del empeño, se entiende perfectamente que Sófocles y *Edipo Rey* les molesten y hasta les desesperen. Porque son precisamente el paradigma de la perfección dramática.

Nunca, antes ni después, se ha tramado un argumento mejor, se mire como se mire. Un juez justo y benéfico emprende la indagación de un crimen que contamina a la ciudad, al Estado, y la impulsa con implacable celo hasta descubrir con horror que el criminal es él mismo. Un hombre puro y piadoso, apenas conoce por el oráculo el destino funesto que le aguarda, se dispone con todas sus fuerzas a evitarlo; pero cada paso que da para huir de él, lo conduce inexorablemente a cumplirlo. Un rey afortunado y feliz, salvador de la patria, amante de su mujer y

de sus hijos, descubre que, sin saberlo, es el asesino de su padre, el esposo de su madre y el hermano de sus hijos.

Edipo es ese rey, ese juez, ese hombre. Y su peripecia es puesta en escena por Sófocles de forma insuperable. Nos hace asistir al momento final de la investigación, al descubrimiento o toma de conciencia —«anagnórisis»— de que el terrorífico destino se cumplió sin remedio. Y sin culpa. Se toca fondo así en la inhumana, sagrada o monstruosa, oscuridad del misterio. Pero se hace —y este es el logro artístico supremo de Sófocles— mediante las palabras más claras, racionales, luminosas o equilibradas que se hayan nunca escrito. Por decirlo con Nietzsche: las más bellas palabras apolíneas ante el más negro abismo dionisiaco.

Los posdramáticos cultos esgrimen a Esquilo para revolverse contra Sófocles; poniendo en entredicho, por cierto, la presunta novedad de su empeño con este paso atrás; que los lleva a un gigante, sí, pero anterior, más primitivo. Un paso en falso, inteligente aunque equivocado.

Porque lo portentoso no es que Aristóteles acertara, como es habitual, y tuviera razón entonces, sino que sigue teniéndola hoy. Y lo cierto es que *Edipo Rey* de Sófocles sigue encabezando el canon del teatro occidental de todos los tiempos, sin que ni siquiera Shakespeare se atreva a disputarle ese número uno.

No hay obra ni más grande ni más perfecta.

José-Luis García Barrientos

Siglo V-VI a.C.

Aristófanes, Comedias

(*Las nubes*, *Las aves* y *Las ranas*)

Aristóteles no escribió en su *Poética*, o si lo hizo no nos ha llegado, sobre el canon de la comedia; a todo lo más conocemos algunos rasgos que apuntó: imitación de hombres de calidad moral inferior, para abordar la realidad cotidiana y censurar los vicios de la sociedad. Con este fin, Aristófanes encuentra en la sátira de las costumbres de su tiempo el camino para denunciar cuanto encontraba desordenado, y mediante este procedimiento, verdadero eje de su dramaturgia, construye sus comedias que, al ridiculizar la realidad mediante la deformación, provoca en el espectador o en el lector la risa. En *Las nubes* (421 a.C.) caricaturiza a Sócrates y a la escuela socrática, pues no está conforme con otorgar la razón a aquel que mejor razone, independientemente de quien posea la verdad; en *Las aves* (414 a.C.) pone en la diágena de su crítica a Atenas, la complejidad para habitar en una gran urbe, Pistetero y Evélpides la resuelven marchando a una ciudad construida en el cielo; en *Las ranas* (405 a.C.), las eternas disputas literarias sobre quien sea el mejor autor dramático, centran el tema de esta comedia: Eurípides y Esquilo se disputan el laurel del Olimpo y tras una larga y acerbada discusión, Aristófanes se decanta por el segundo.

Estas y las otras ocho comedias conservadas, entre las más de cuarenta que escribió, ofrecen abundante información sobre la vida y costumbres de la sociedad ateniense, y sientan las bases de la comedia, pero a cambio exigen del lector atención, para observar los temas abordados,

los ya enunciados y otros que de modo colateral se introducen, y amplios conocimientos del mundo helénico, pues solo desde esta perspectiva se disfrutaban sus comedias (las ediciones que se publican contienen abundante aparato crítico, eficaz para desentrañar referencias o situaciones planteadas por el dramaturgo).

La lectura de *Las nubes*, *Las aves* y *Las ranas* ha inspirado a comediógrafos posteriores. Junto a la sátira y la parodia, Aristófanes emplea otros recursos para suscitar la risa, entretener y divertir: servirse de la expectativa (personajes y espectadores conocen poco de cuanto ocurre en la trama), permitiendo así que las nuevas situaciones provocadas por la acción dramática les sorprenda y aumente la extrañeza y la deformación de los hechos; acompañar al espectador a reírse de un personaje junto a otro personaje, pero deteniéndose en las burlas, antes de ridiculizarlos; y provocar situaciones absurdas, donde la lógica salta por los aires, o equívocos, siempre eficaces en el género cómico. Abundan en estas tres comedias los ingeniosos juegos de palabras, los dobles sentidos, las frases ambiguas y las expresiones escatológicas, fuente todas ellas de comicidad; asimismo, se leen o el lector descubre en los parlamentos efectos cómicos visuales, capaces de suscitar una sonrisa. Para un director de escena contemporáneo, en su tarea de convertir el texto en espectáculo, las comedias de Aristófanes constituyen un reto, porque junto a las herramientas suministradas por el comediógrafo debe elaborar una partitura dramática que acerque los contenidos a la actualidad, sin traicionar al autor o desequilibrar las comedias.

José Gabriel López Antuñano

Siglo V-IV a.C.

Platón, *El banquete*

Como clásico por excelencia, que lo es, Platón pertenece al canon escolar. Es referencia obligada en materias como literatura y, más detalladamente, filosofía. Desde esa presencia en la escuela ha pasado también a formar parte de nuestras expresiones populares, como *saber es recordar* o el célebre *amor platónico*, frases que repetimos desligadas del autor que las ha propiciado, acompañadas de un cierto tono de insatisfacción por lo inalcanzable y un significado que no refleja el original ni siquiera de lejos. Ese significado original del amor platónico y su relación con el mundo de las ideas se desarrolla monográficamente en *El banquete*, aunque se encuentra también en el *Fedro* y en otros diálogos platónicos.

Además, Platón, este autor que nos resulta un tanto familiar desde los manuales de la primera juventud, nos sorprende al leer cualquiera sus obras por su prosa luminosa y su claridad. Su capacidad literaria nos permite leerlo sin la tensión ni el esfuerzo mental que exigen otras obras filosóficas, descubriendo que suele ser relativamente fácil y, por supuesto, muy agradable entender sus planteamientos leyendo directamente su obra, siendo como es Platón un autor imposible de resumir si no es a costa de perder todo el ropaje literario, las imágenes, las largas comparaciones o la creación de mitos con las que presenta sus teorías y nos deja penetrar en el pensamiento y en el mundo de un hombre sabio de la Antigüedad.

*El banquete* es en opinión de muchos, a la que me sumo, su obra más atractiva. Por señalar alguno de los

rasgos destacados de este diálogo, visto desde distintos enfoques, para los antropólogos refleja todavía un momento de la humanidad en el que la comida deja de ser un acto de pura supervivencia, posiblemente realizado en soledad y de forma oculta, para convertirse en un acto social con todas las formalidades. Para los filólogos significa la primera obra con la que se inicia un género destinado a tener muchos seguidores, el de la literatura de banquete o, dicho con más propiedad, el de la literatura simposíaca «de la bebida en común», pues en el banquete griego se bebía después de comer, y el vino, entonces, animaba las tertulias que seguían al festejo, algunas tan exquisitas como la recogida en esta obra, mientras que otras terminaban, como también aquí se recoge, en la embriaguez general. Desde el punto de vista del pensamiento filosófico, se expone en esta obra la teoría platónica del amor junto a otras teorías sobre el amor y sus beneficios.

Se inicia *El banquete* con las palabras de Apolodoro, uno de los discípulos de Sócrates, que accede a hablar a sus amigos de un famoso banquete que había tenido lugar muchos años atrás y, sobre todo, de los importantes discursos filosóficos que se habían pronunciado en él. Tomando el papel de narrador, habla con detalle del banquete, de las anécdotas, de los discursos y los personajes más destacados, que cobran vida propia hasta el punto de que el lector se siente trasladado a aquel festejo olvidándose del narrador, que solo vuelve a aparecer de forma fugaz.

Los discursos se inician una vez que se establece el tema del que se va a hablar: la alabanza del amor, tema entonces novedoso, porque eran los daños amorosos los que

solían narrarse. Hablan, pues, los comensales por turno, de izquierda a derecha. El primero, Fedro, del amor como el dios más antiguo y principio de los mayores bienes. Siguen Pausanias, que distingue dos tipos de amor, y el médico Erixímaco, que destaca el poder del amor, caracterizando el amor sano por buscar la concordia de lo opuesto, al igual que la medicina y al contrario del amor enfermizo. Aristófanes, el comediógrafo, pronuncia un discurso sorprendente para el lector actual en el que presenta al amor como la búsqueda de otra parte de nosotros mismos, pues en su origen los seres humanos, varones, hembras y de naturaleza hermafrodita, habían sido seccionados en dos partes por la divinidad, viéndose obligado el ser incompleto resultante de aquel corte a buscar su otra mitad, por la que se siente atraído. Después el anfitrión, Agatón, hace un discurso formalmente bello sobre el amor como un dios joven y tierno, que se asienta en los espíritus delicados, no practica la violencia ni la injusticia y proporciona todos los bienes. Finalmente, Sócrates expone su teoría de que el amor es un deseo y, como todo deseo, el deseo de poseer lo bello-bueno que no se tiene. El hecho de ser deseo y, por tanto, de faltarle algo impide considerarlo un dios, debiendo entenderse que es un ser intermedio entre la divinidad y los mortales. Según le había revelado la sabia Diotima al propio Sócrates, el Amor es hijo de Poros —el Recurso— y Penía —la Pobreza—. Por estos dos aspectos heredados, busca con sus recursos, lo bello-bueno de lo que carece, por su pobreza. Para ello ha de recorrer un camino que se inicia cuando el amor repara en un cuerpo bello para pasar, en fases sucesivas de superación, al amor de todos los cuerpos bellos, a la belleza del



alma, superior a la del cuerpo, a la belleza de las creaciones del alma —leyes, ciencias, artes—, hasta alcanzar, por último, la contemplación de la Belleza (= Bondad) en sí. Esta visión de la idea de Belleza y no el amor a un ser concreto constituye la mayor felicidad del hombre y es propiamente el amor platónico del que se habla en *El banquete*.

*El banquete* es una obra filosófica y amena de un gran filósofo y un excelente escritor. Los que no puedan disfrutarla en el texto original, disponen de espléndidas traducciones anotadas en castellano para leer la obra completa, o al menos, los discursos más importantes, como el de Aristófanes y el de Sócrates. No se la pierdan.

Ana Moure

Siglo I a.C.

Virgilio, *Eneida*

Junto con su predecesor Apolonio de Rodas y sus sucesores Ariosto, Tasso o Alonso de Ercilla, Virgilio representa el *Kunstepos* frente al *Volksepos* de Homero, del *Beowulf* o del *Cantar de los Nibelungos*. Esa épica «artística» siempre tiene un autor preciso, real, histórico, no una criatura nebulosa como el autor de la *Ilíada*. Virgilio existió, nació en Mantua, fue protegido de Augusto y amigo de Horacio (que lo llamó en alguna parte *animae dimidium meae*). En la *Eneida* se propone cantar las excelencias de un héroe secundario de la guerra de Troya, hijo de Anquises y de Afrodita/Venus, que aparece poco en los poemas homéricos, pero que

a Virgilio le viene pintiparado para justificar la procedencia troyana de la *gens Iulia*, o sea, la familia de Octaviano, el sobrino de Julio César, que pasaría a la historia con el título de primer emperador y con el nombre de Augusto (no cabe otro más solemne). Con la *Eneida* se inicia ese tipo de obras, en verso o en prosa, que pretenden suministrar el abolengo del que carecen a las dinastías imperantes con las que simpatiza el autor. Se me viene a las mientes, por ejemplo, la *Historia de los reyes de Britania*, de Geoffrey de Monmouth (c. 1135), que intenta dar a los Plantagenet reinantes un pedigrí de fábula que se remontaría al troyano Bruto. Pero, al margen de esta intencionalidad espuria al servicio de este o aquel linaje, lo que instala a Virgilio en las vitrinas de la permanencia es su portentosa sensibilidad a la hora de urdir versos inolvidables. Viven en mi recuerdo, de manera indeleble, algunos de ellos. En el libro I, por ejemplo, el Mantuano se pregunta, ante el despliegue de insidias y partidismos de que hacen gala los dioses en su apoyo a tal o cual causa: *Tantaene animis caelestibus irae?* No concibe que sentimientos tan negativos como la cólera puedan habitar en el corazón de los dioses. Más adelante, en el mismo libro, Venus se aparece a su hijo bajo la especie de una doncella armada; al darse la vuelta, su divinidad se revela por la forma de andar: *et vera incessu patuit dea*. ¿Y qué me dicen de ese prodigioso hexámetro del libro VI, tan citado por Borges como ejemplo supremo de hipálage: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram?* La *Eneida* es un museo de prodigios textuales, un vivero inagotable de *loci memorabiles*, un palacio encantado de palabras maravillosas.

Luis Alberto de Cuenca

## Siglo I a.C.

Horacio, *Odas*

Tras las primeras *Sátiras*, urdidas en edad juvenil y llenas de rencor ante la sociedad por la precaria situación personal a que lo había conducido la guerra civil, Quinto Horacio Flaco tiñe de elementos estoicos su epicureísmo inicial en una segunda etapa creativa —la que alumbró el resto de las *Sátiras* y los *Epodos*—, caracterizada por el pacto social que supuso para él entrar en el círculo de Mecenas a través de su amigo y *Doppelgänger* Virgilio. La tercera fase está representada por los cuatro libros de las *Odas* o *Cármenes* (Carmina), sin duda la obra maestra del poeta de Venusia. En las *Odas*, Horacio se propone trasplantar a suelo romano el canto de los primitivos líricos griegos, en especial de Alceo, Safo y Anacreonte. La empresa entraña, entre otras dificultades, la de adaptar las formas métricas de la monodia helénica a los moldes rítmicos latinos, pero el poeta logra salir airoso de la difícil prueba, trascendiendo ampliamente la dependencia en que se encuentra respecto a sus modelos y alcanzando un grado inigualable de originalidad en los resultados. La voz individual de la melancolía o de la vivencia amorosa raras veces se dejan oír en toda su plenitud romántica en el *corpus* lírico de Horacio, que sacrifica en su poesía la individualidad para poder llegar más fácilmente al sentimiento humano general, a la voz de todos. De ahí la facilidad de sus *Odas* para conectar con jóvenes y viejos, con gentes de las más diversas épocas y naciones, porque su obra fue creada para ser universalmente asumida. No le pidamos borrascosas pasiones

ni mundos enfermizos: para eso están Catulo, Propertio y Tibulo. Horacio es la medida, el clasicismo, la euritmia, el justo medio, el perfecto equilibrio. Ello no obsta, sin embargo, para que toda relectura de sus *Odas* conduzca siempre a un valioso hallazgo, a una grata sorpresa. El *carmen* que prefiero de todos es el IX del libro III, donde Horacio pierde buena parte de su flema y se arroja al vacío. Lidia y Horacio se han peleado. El poeta se ha echado una nueva amante, la rubia Cloe, y Lidia un nuevo amigo, el bello Calais. Bajo las hipérboles dictadas por los nuevos amores alienta, sin embargo, la memoria quemante del antiguo. Lo que fuera en origen palpitación y tacto, soledad y abandono, labios secos y lechos vacíos, se convierte por obra y gracia del arte horaciano en palabras y versos inextinguibles. Hubo un día en que la rubia Cloe y la vehemente Lidia fueron simples mujeres, y ahora son nombres embalsamados *in aeternum* por el poeta que las amó. En su metamorfosis, como en la del propio Horacio, nadie ha sufrido, nadie ha muerto. Las palabras de Horacio no envejecen ni cambian. Son para siempre.

Luis Alberto de Cuenca

Siglo I a.C.-I d.C.

Ovidio, *Metamorfosis*

Dedicado al amor, a la vida nocturna y al *dolce far niente*, Ovidio tenía una facilidad tal para versificar que, en mitad del bullicio y la jarana más enfebrecida, era capaz de ir dando cauce a sus dísticos elegíacos y a sus hexáme-

tros. Dejó una vasta obra amatoria, unos *Fasti* importantísimos desde el punto de vista etnográfico y antropológico (no en vano los editó con amplio comentario el maestro Frazer) y unas elegías muy bellas compuestas en su destierro a orillas del Mar Negro, pero su obra capital son sin duda los quince libros de las *Metamorfosis*, que terminó de escribir poco antes de perder el favor de Augusto. Ningún otro libro de la Antigüedad Clásica se leyó tanto e influyó de manera tan decisiva en el imaginario del Occidente medieval y renacentista como las *Metamorfosis*, un tratado a la postre de mitología general, pues las transformaciones de que trata son frecuentísimas en los mitos grecorromanos. Cuando yo estudiaba Preuniversitario, la única edición bilingüe de las *Metamorfosis* que circulaba por las bibliotecas y librerías españolas era la de Ruiz de Elvira de Alma Mater, que por entonces solo llegaba al libro X, repartiéndose lo publicado en dos volúmenes (el tercero y último salió mucho más tarde, cuando ya estaba yo oficiando de secretario de la colección). Aún recuerdo la sensación irrepetible que experimenté al acercarme por primera vez a las páginas pares de esa edición, donde figuraba el texto latino. El verso virgiliano puede ser más conmovedor, más entrañable, pero el hexámetro de Ovidio en las *Metamorfosis* suena al oído como debió sonar al de Pitágoras la armonía de las esferas, como debió sonar al de Alighieri el coro de los ángeles en el *Paradiso* de su *Commedia*. Leyendo las *Metamorfosis* se sume uno en un abismo de mitos que, sin tratar de explicar nada que no sea la propia magia del himno sacro que despliegan, tienden puentes sembrados de metáforas a la elucidación del mis-

terio humano. Son infinitas las leyendas narradas por Ovidio en su *opus magnum*, pero ninguna tan hermosa como la que se encuentra en el libro III y nos cuenta la historia de Narciso. Los amores de ese joven (cuyo nombre ha dado después tanto juego en las arenas movedizas de la psicología clínica) con la ninfa Eco se narran en una especie de *nouvelle* en verso que resulta tan prístina e inefable como las palabras del chamán en la reunión cabe el fuego del clan originario. Tendría que venir Victor Hugo para acumular adjetivos, como ya hizo en su *William Shakespeare*, que pudieran aproximarnos a la grandeza expresiva y a la musicalidad incomparable con que Ovidio va enhebrando mito tras mito en los quince libros de su poema más genial.

Luis Alberto de Cuenca

## Siglo II

### Plutarco, *Vidas paralelas*

Por muchas que sean las lecturas históricas que se atesoren, siempre se volverá a la obra plutarquiana en búsqueda de la profundidad psicológica y hondura analítica de actitudes individuales y colectivas que solo cabe encontrar en los clásicos, de manera muy especial en los grandes cultivadores del oficio de Clío en el mundo grecolatino. No en balde —y en ciertos pueblos hasta fechas relativamente recientes— incontables generaciones del pasado medieval y moderno se educaron, en amplia medida, en las enseñanzas proporcionadas por un libro que nunca cansa, singularmente, a los espíritus con vocación pública y docente

y a los lectores en edad juvenil —hora de ideales y ensueños— y senecta —sazón de recapitulaciones y epílogos—.

Este griego por entero romanizado por su incondicional admiración hacia el genio civilizador de la Urbe sentó las bases del proceso histórico en el desenvolvimiento y proyección de los hechos y hazañas de las grandes personalidades. La biografía se decantó así como el motor de la historia, en la que la marcha de los pueblos sería moldeada por la actividad de sus caudillos y figuras de excepción. El modelo de interpretación plutarquiano tardaría mucho en ser reemplazado como el más extendido en Occidente, y nunca de manera total, según lo revela, entre otros datos similares, el auge y popularidad actuales de las biografías en toda suerte de expresiones mediáticas. Ni siquiera en el siglo xx, en el que tanto enraizaron la concepción y el método marxistas, situados en los antípodas de los plutarquianos, quedó obsoleto u orillado. Su paradigma se descubrió intacto en las naciones más moduladas por el credo materialista, a la manera de la Rusia de Lenin o Stalin, la China de Mao o la Cuba de Fidel Castro. Leer a Plutarco es asegurarse un placer literario a la vez que una fuente de experiencias intelectuales inagotable.

José Manuel Cuenca Toribio

## Siglo II

Luciano de Samosata, *Diálogos de los dioses*

Sirio de nacimiento, educado en retórica y sofística, nihilista y uno de los ingenios más preclaros de su tiempo, según

su propio testimonio era una persona sensible y con dotes de artista que huye de la filosofía para caer en brazos de la retórica; fracasa como abogado y se dedica a dar conferencias y a la literatura, que escribe en griego en pleno helenismo romano; lucha contra la superstición, la mitología y la magia, hace una sátira del hombre y sus vanidades, incluso presenta a los dioses como figurillas con las que jugar y reír (*Sueño*, 29). Autor fundamentalmente de diálogos: *Diálogos de los dioses*, *de los muertos*, *marinos* y *de las cortesanas*; entre sus obras también destacan *El sueño*, las *Historias verdaderas* o el *Elogio de la mosca*. La tradición cristiana describe su muerte atacado por unos perros furiosos como castigo por su escepticismo y sus burlas a la divinidad.

Una de las más importantes obras de Luciano es sin duda sus *Diálogos de los dioses*, en las 26 breves composiciones que forman el libro, desarrolla en dos o tres páginas alguna de las escenas más conocidas, sueltas y escogidas aparentemente al azar, de la mitología según la tradición literaria de los autores clásicos, con los dioses olímpicos como personajes principales: el castigo de Prometeo, el rapto de Ganimedes, el nacimiento de Atenea, el adulterio de Afrodita y Ares o el juicio de París.

Destaca la rápida descripción de los personajes literarios y escenas mitológicas por todos conocidas, siempre con tono irónico y satírico, como en una especie de revisión de los relatos tradicionales adaptados a las necesidades del escepticismo sofista de su época. Luciano destaca por su originalidad y comicidad, a modo de humorista e imitador de la antigüedad, representa el papel de los dioses con una reflexiva indiferencia religiosa que ya parece gene-



ralizada en el contexto histórico y cultural del siglo II d.C., siempre para sacar punta a situaciones controvertidas, divertidas o absurdas.

Más que una burla a los dioses es un alarde literario en el que los propios dioses presentan una actitud crítica ante su oficio o tarea encomendada, por ejemplo Hermes se queja ante su madre Maya de las mil ocupaciones que tiene en el Olimpo, «en cambio, los hijos de Alcmena y Sémele (Hércules y Dionisio), pese a haber nacido de miserables mortales, disfrutan del banquete sin preocupación alguna, y yo, en cambio, el hijo de Maya, hija de Atlas, soy su criado» (24); la conversación entre dos mujeres sobre su amante: «Pero, dime, ¿es hermoso tu amante? —A mí me parece muy hermoso, sobre todo cuando extiende su clámide en una piedra y se tiende sobre ella, dominado por el sueño, exhala su aliento de ambrosía... pero para qué contarte lo que sigue, tú ya tienes experiencia en esas cosas...» (11); o la discusión casi infantil entre Hércules y Asclepio interrumpida por Zeus: «¡Basta ya de pelear como si fuerais hombres! Todo eso es inconveniente e indigno del festín de los dioses» (13).

Eduardo Fernández

## Siglo IV

### Agustín de Hipona, *Confesiones*

Nacido en Tagaste (hoy Souk-Ahras, en Argelia), en el 354, Aurelius Augustinus llegó a ser obispo de Hippo Regius (Hipona, en la misma provincia), donde murió en el 430.

Es uno de los autores más influyentes en el pensamiento religioso occidental de forma continua hasta la época moderna.

Entre su abundante producción destacan las *Confesiones*, obra escrita cuando ya era obispo y en la que repasa su vida: la riqueza de la información autobiográfica que transmite el libro es, quizás, una de sus mayores virtudes, ya que ha servido de base para conocer su formación y comprender mejor su pensamiento. La juventud disipada y el nacimiento de su hijo Adeodatus, los estudios en Cartago y el descubrimiento de Cicerón y la retórica constituyen los inicios de una transformación que le llevará a buscar la sabiduría entre las escuelas filosóficas más en boga en su momento, como los maniqueos. Luego, el traslado a Roma (383) y a Milán, al servicio del emperador, pero con tiempo para seguir las enseñanzas de Ambrosio, obispo de la ciudad, y para alejarse de la filosofía maniquea, a la vez que se acercaba al platonismo y al cristianismo por influjo de su madre, Mónica, que había ido a Milán al quedarse viuda, para reconducir la vida de Agustín.

Al poco tiempo de llegar a Milán, en el invierno del 386, se retiró con su madre, su hijo y varios discípulos a Cassiciacum para dedicarse a la meditación, al estudio y a la conversación y al diálogo: así surge un nuevo modelo de vida monástica. Como consecuencia de este retiro recibió el bautismo.

Mónica no tardó en morir, y los recuerdos de Agustín hacia el final de su madre pueden ser considerados entre los fragmentos más conmovedores de la literatura occidental. Ya en su tierra natal, obtuvo el permiso para esta-

blecer un monasterio junto a la iglesia en Hipona, ciudad de la que llegaría a ser obispo (del 396 hasta su muerte), dedicado al estudio y a la enseñanza de la doctrina cristiana. Eran ya los tiempos de las invasiones bárbaras, del saqueo de Roma por los godos de Alarico (410) y la presencia de los vándalos en el norte de África (430).

Ningún autor cristiano de la Antigüedad dejó tan profunda huella en la Edad Media como Agustín a través de sus numerosas obras y a través de sus «fundaciones» monásticas, que dieron lugar a la llamada *Regla de san Agustín*, conjunto de normas para vivir el cristianismo en comunidad, dedicado a la vida contemplativa, a través de la meditación y el estudio, y también del rigor moral.

El pecador que se arrepiente de su vida al leer la conversión de san Pablo, el estudioso de Cicerón y de Platón, el escritor que se confiesa con humildad no pasó inadvertido a escritores y pensadores, entre los que destacará Petrarca, pero también fue fuente de inspiración de moralistas como Kempis, leído en Occidente durante siglos.

Hay razones sobradas para que las *Confesiones* formen parte de esta colección.

Carlos Alvar

## Siglo XII

### *Canción de Roldán*

En la noble y añeja colección Araluce de nuestra infancia descubrí hace milenios lo que en aquella serie se conocía como la *Canción de Rolando*, en versión adaptada para la

juventud y rica y bellamente ilustrada con seis o siete láminas en color fuera de texto. El ilustrador, cuyo nombre no recuerdo, nos ofrecía una visión de la epopeya especialmente patética, dentro de un cierto expresionismo sombrío, lo que contribuía a aumentar el impacto que producía la lectura. Historia de traiciones emblemáticas y de desmesurados heroísmos, la *Chanson de Roland* es una pieza brillantísima de lo que los alemanes llamarían *Volks-epos* o épica popular, pese al fantasmagórico (o no tan espectral) Turoldo que figura como copista en el manuscrito de Oxford. Para el niño de nueve o diez años que era yo al asomarme a aquel librito de Araluce, la aventura de compartir con Rolando, Oliveros y compañía la desazón de sentirse traicionados y, a la vez, la alegría brutal de morir rodeados de cadáveres enemigos, constituyó una experiencia que aún hoy, más de medio siglo después, resuena en mi memoria con la insistencia apocalíptica de un tam-tam que llama a la guerra, desafiando a la muerte. La épica me enseñó que nuestros más íntimos terrores pueden ser doblegados recurriendo a la máscara del heroísmo. Con ella velando nuestras facciones, todo cobra sentido dentro del sinsentido general de la vida humana. La *Canción de Rolando*, que luego tuve ocasión de disfrutar en su lengua original (en edición, cómo no, del inevitable Joseph Bédier) y, más tarde, en la preciosa versión de Benjamín Jarnés que publicó Revista de Occidente en los años veinte del siglo pasado, me dio una confianza tal en las posibilidades del hombre para superar su propia condición que puedo decir, sin temor a equivocarme, que obró en mí como una especie de manual de autoayuda a lo su-

blime, cuando no a lo divino. Fruto de aquel arrobamiento, que conservo todavía hoy en lo esencial, fue un poema pretenciosamente titulado «Roland ofrece a Aude, y no a Durendal, como homenaje el último de sus pensamientos» y que vio la luz en uno de mis primeros libros de versos, *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972). En él me rebelaba ante el incontestable hecho épico de despedirse de la espada antes de morir y no pensar, como las leyes de la *courtoisie* aconsejarían, en la dama de nuestros sueños. La lírica empezaba a devastar mi espíritu con sus dudas existenciales.

Luis Alberto de Cuenca

## Siglo XII

### *Poema de Mio Cid*

El *Poema de Mio Cid* tiene la belleza de una obra primitiva, y como suele ocurrir con las obras que inician una tradición literaria o artística, son muchas las dificultades que debe superar el lector. Quizás, la primera surge del hecho de que nuestro *Poema* no estaba destinado a la lectura, sino que debería transmitir su mensaje de forma oral. Otro de los escollos es el del género literario al que se adscribe: la poesía épica. Es un género que dejó de existir en el siglo XIV, pero cuya huella fue profunda en nuestra cultura: la historiografía, el romancero, el teatro, el imaginario colectivo en definitiva, heredaron abundantes elementos de la épica, pues esta daba forma literaria a los ideales de un pueblo, que se veía representado en los miembros de la

nobleza y esta, en sus héroes. Ahora, es Rodrigo Díaz de Vivar, castigado con dureza por el rey Alfonso VI de Castilla. Poco importan los motivos; es el rigor del destierro —privación de sus posesiones y alejamiento de su familia— el que marca el desarrollo de la acción. El destierro fue, sin duda, la mayor deshonra para el caballero, pero no fue la única calamidad, pues con la pérdida de sus posesiones se produjo también el descrédito a los ojos de su familia, de su esposa y sus dos hijas, y de sus amigos y vasallos, que a pesar de todo no dudarán en seguirle en busca de fortuna, de medios para vivir, de nuevas tierras en las que establecerse... Y todo ello no podía alcanzarse sin luchar y pasar privaciones y arriesgar la vida. Poco importa que en la realidad los hechos ocurrieran de otro modo, o incluso que no llegaran a suceder, pues no estamos ante la biografía de un personaje histórico, sino ante la recreación literaria de una figura en gran medida de carácter simbólico. Es la distancia que separa la realidad, la historia, de la ficción basada en esa realidad, pero que ya es otra cosa.

Un hecho fortuito hizo que se perdiera el comienzo del *Poema*. Y el lector inicia su lectura con sorpresa, sin saber qué ocurre, quiénes hablan, por qué llora el caballero. La sorpresa continúa versos más abajo cuando un grupo de hombres armados, impresionantes en la altura que les dan sus caballerías, se enfrentan a la tímida voz de una niña de nueve años, que les hace ver la realidad, la cruda realidad: son unos proscritos por el rey. Y de sorpresa en sorpresa, a golpe de contrastes, avanza la lectura del libro, que nos muestra la belleza de una obra primitiva.

La sensibilidad de grandes poetas, como Antonio Machado, no podía dejar escapar tanta belleza y la recrearon parcialmente, con una estética más moderna pero con la fuerza de los siglos pasados.

El *Poema de Mio Cid*, primera obra literaria castellana, merece estar en un puesto de honor en la Biblioteca de Occidente.

Carlos Alvar

### Siglo XIII

Gonzalo de Berceo,

*Milagros de Nuestra Señora*

Gonzalo de Berceo, vinculado al monasterio riojano de San Millán aunque no era monje, es el primer poeta en castellano cuyo nombre se conoce. Autor de una rica producción literaria, entre sus obras destacan los *Milagros de Nuestra Señora*, libro que se inscribe en la corriente del culto a la Virgen María difundido en el Occidente europeo por los cistercienses desde mediados del siglo XII, gracias al fervor que había manifestado Bernardo de Claraval hacia la madre de Jesús. Berceo quiere sumarse a este movimiento, quizás inspirado por Nuestra Señora de Marzo, venerada en el altar mayor del monasterio de San Millán de Yuso, con el propósito de entretener a los peregrinos que se acercaban al lugar para rendir homenaje a san Millán, patrono de los reinos de Castilla y Navarra desde el siglo X, enterrado en este centro monástico y cul-

tural. Los milagros realizados por la Virgen atestiguaban la universalidad de María y la unión espiritual de aquel lugar escondido de la Rioja con los grandes monasterios europeos: eran ya dos motivos para ir en peregrinación a San Millán, la adoración de la Virgen y la presencia de las reliquias del patrono del reino (o del copatrono, junto con el apóstol Santiago).

A mediados del siglo XIII, Gonzalo de Berceo reunió esta colección de veinticinco milagros, los tradujo del latín y les dio forma en verso. La gran habilidad del poeta consistió en construir su obra con los recursos de la literatura más culta, siguiendo las enseñanzas que se daban en las escuelas y en las universidades: al fin y al cabo, se trataba de crear una composición que dejara de manifiesto la grandeza de la Virgen, la generosidad con la que trata a sus devotos, y cómo no abandona nunca a los pecadores que confían en ella. No es un planteamiento teológico, no podría serlo, sino un mensaje de esperanza a quienes acudían al santuario de Yuso. En general, esos peregrinos no sabían nada de teología, ni de latín, y tampoco estaban habituados a una poesía de carácter culto; por eso, Gonzalo de Berceo recurre a facilitar la expresión, adaptándola a la forma de hablar de su gente: mantiene la seriedad en la construcción, pero aligera el mensaje con abundantes elementos afectivos, tomados de la vida cotidiana, fácilmente reconocibles para quienes estaban oyendo hablar de hechos milagrosos. Quedaba así anulada la distancia entre lo extraordinario y lo diario; los oyentes comprenderían de inmediato que la Virgen también podría acercarse a ellos, salvarlos en algún momento difícil, siempre y



cuando mantuvieran su devoción, pues bastaba con saber rezar y tener buena voluntad.

Los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, merecen un lugar en esta Biblioteca de Occidente por su belleza literaria, por la habilidad estilística del autor, por la capacidad de acercarse a la vida cotidiana sin perder la elegancia poética. Y porque establecen un vínculo con el mundo de la espiritualidad popular del resto de Europa.

Carlos Alvar

## Siglo XIII

### *Cantar de los Nibelungos*

También debo remontarme a la benemérita colección Araluce para referirme a mi primer contacto con el cantar cuyo primer pareado reza así (en alemán moderno): *Uns ist in alten Mären Wunder viel gesagt / von Helden, reich an Ehren, von Kühnheit unverzagt*. El librito se titulaba *Sigfrido*, como el protagonista del *Nibelungenlied*, y exhibía en su cubierta una lámina en la que un tipo rubio y fornido acuchillaba sin piedad a un dragón colosal, cuya sangre se reunía en un estanque rojo donde el héroe, avisado de que aquello podía reportarle nada menos que la invulnerabilidad, pensaba bañarse después de acabar con el monstruo. Pero la saga no se limitaba, como la de *Beowulf*, a una serie de enfrentamientos entre el san Jorge de turno y la bestia diabólica de rigor, sino que buceaba en las relaciones humanas con una profundidad psicológica tan formidable que habría que llegar a Shakespeare para encontrarse con un

desparpajo psicoanalítico tan formidable como el del anónimo autor del *Cantar de los Nibelungos*. El paralelogramo compuesto por Brunilda, Crimilda, Gúnter y Sigfrido constituye uno de los mayores y más profundos cruces de pasiones que hayan podido verse en literatura. Prueba de ello son las estremecedoras traslaciones plásticas que llevó a cabo Füssli del asunto, penetrando en el tema con una sinceridad y una valentía dignas del mismísimo Sade. Psicologismos aparte, el poema nibelúngico es una joya de primera magnitud en la corona de las letras universales. Lo leí en versión íntegra en un tomito de la colección Crisol de Aguilar, aparecido en 1963, que traducían, en versos españoles que imitaban los pareados originales, los germanistas Mariano y Agustín Santiago Luque. Había sido traducido por vez primera al español en Barcelona, 1883, por un tal A. Fernández Merino, dentro de una bonita colección con vistosa encuadernación editorial, numerosas ilustraciones y cortes pintados. He tenido varios ejemplares de esos *Nibelungos*. Recuerdo haber regalado uno de ellos a Javier Gurruchaga, cuando andábamos juntos en el proyecto de la primera Orquesta Mondragón. Es de temer que la traducción no fuese directa del *mittelhochdeutsch*, ni siquiera del alemán actual, sino del francés. España ha sido siempre así, reacia al conocimiento de otro idioma extranjero que no sea la lengua de Montaigne. El académico de la Española y experto en lenguas germánicas Emilio Lorenzo subsanó esa deficiencia hace unas décadas, traduciendo de forma impecable y de su original alemán el *Nibelungenlied*: consta en el catálogo de Visor.

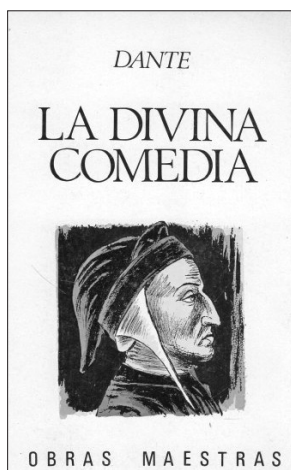
Luis Alberto de Cuenca

1304-1321 (?)

Dante Alighieri,  
*Divina Comedia*

El año 1302 fue crucial en la vida de Dante, que a la sazón tenía treinta y siete años; su participación en la política florentina tuvo como consecuencia inmediata el destierro, la condena a muerte y, en definitiva, la imposibilidad de regresar a su ciudad natal, Florencia. Pero, además, se produjo una ruptura total con su actividad literaria anterior, marcada por la «dulzura» del *Stilnovismo*, como atestigua la *Vita Nuova*. Ahora los temas van adquiriendo una dimensión filosófica más amplia; la experiencia autobiográfica, idealizada con tintes de hagiografía en la *Vita*, se va a convertir en la expresión alegórica de la *Commedia*, con toda su carga de sentidos y de niveles de significación y, por tanto, de interpretación, como ocurría con las Sagradas Escrituras.

Dante titula su gran poema «Commedia», aunque una larga tradición iniciada por Boccaccio la ha adjetivado como divina, tanto por su grandeza como porque trata de asuntos no terrenales. En realidad, Dante parecía pensar más bien en el hecho de que la comedia era un género que permitía la presencia de todos los registros estilísticos, desde los más elevados a los más vulgares, y, sobre todo, le permitía emplear la lengua cotidiana, frente al latín. La co-



media, además, era el género utilizado para reflejar la vida de las personas en sus quehaceres diarios. Y de todo ello hay en este largo poema, elaborado incansablemente a lo largo de quince años, desde poco después del destierro hasta el final de los días del escritor.

En apariencia, el tema no es otro que un viaje en el que el autor encuentra su propia identidad. Pero desde antiguo el viaje representa la condición humana, y así no solo se trataría de la adquisición de unas experiencias, sino que, además, cada una de las etapas contendría su propio simbolismo: la noche del *Inferno* sería la desesperación; la llegada al *Purgatorio* al alba, representa la esperanza; la entrada en el *Paradiso* a mediodía, es clara muestra de la salvación, por la abundante luz que hay. Así, este viaje iniciado la noche del Jueves Santo del año 1300 es, a la vez, un libro de viajes muy especial y una rica muestra de literatura de visiones, también sui géneris; todo ello aderezado con elementos de literatura apocalíptico-profética y una enorme riqueza de materiales diversos. En definitiva, se trata de una auténtica enciclopedia de los conocimientos de principios del siglo XIV.

El contenido de la *Divina Comedia* se difundió con extraordinaria rapidez y alcanzó gran popularidad en vida aún de su autor. Luego, llegaron lecturas públicas, comentarios y traducciones. Y el libro pasó al canon de las letras universales en el siglo XVIII y se mantiene inamovible en su prestigio.

Por la riqueza de su contenido, por la variedad estilística, por ser un espejo de la vida humana, la *Divina Comedia* merece un lugar entre los libros de la Biblioteca de

Occidente, y su presencia rendirá justicia a una de las obras que más ha influido en Europa.

Carlos Alvar

1335

Infante don Juan Manuel,  
*Libro de los exemplos del conde Lucanor*

Don Juan Manuel es el más destacado de los prosistas castellanos del siglo XIV, y como miembro de la alta nobleza se han conservado abundantes noticias de su personalidad política, que ayudan a comprender la actitud del escritor. Educado en la corte de su primo, el rey Sancho IV, participó pronto de forma activa en la política castellana, buscando mantener a salvo su patrimonio. Tras nueve años de intrigas y esfuerzos, consiguió ser corregente en 1319, cuando contaba treinta y siete años: era época convulsa; se suceden asesinatos, enemistades y batallas en campo abierto, hasta que Alfonso XI se declara mayor de edad, en 1325, y los regentes tienen que abandonar el cargo. Las guerras y las intrigas políticas solo acabaron al morir don Juan Manuel, en 1348.

Nuestro personaje terminó *El conde Lucanor* en 1335, perdida ya la esperanza de regir los destinos de Castilla, después de que Alfonso XI hubiera encerrado en la prisión a su propia esposa, doña Constanza, hija de don Juan Manuel (1326), que tuvo que refugiarse en Aragón. Lejos de la corte, siguió decidido a construir su modelo cultural y político, pero ya solo podía hacerlo en la ficción: es entonces cuando redacta *El conde Lucanor*, colección de

cuentos y máximas de marcado carácter didáctico. Y para mayor claridad, traspone el mundo de la corte a la literatura, y así se convierte en receptor de los cuentos; los entiende, le parecen bien y con ellos aprende. Luego manda hacer el libro, igual que su tío Alfonso X, y facilitando los medios se convierte en un impulsor del saber. Pero la figura del autor solo se levanta llena de orgullo cuando actúa en primera persona al decir que versificó el contenido de cada relato en la correspondiente moraleja; ahora es el transmisor del saber. Así, surge con fuerza un modelo, su tío el rey Alfonso, y queda clara su idea de sociedad en la que los caballeros deben ser capaces de estudiar, reflexionar y actuar según unos conocimientos y experiencias que él mismo les ofrece en los cuentos. Se siente orgulloso porque crea y transmite ese saber por encima del resto de la corte. Ha vencido a los enemigos de toda su vida.

Por la clara conciencia de autor que tiene don Juan Manuel, caso único en la literatura castellana medieval, por la variedad de sus fórmulas estilísticas en una continua búsqueda de la armonía con el contenido para alcanzar el deseado didactismo, su libro de *El conde Lucanor* ocupa un lugar importante en la Biblioteca de Occidente: don Juan Manuel es un escritor más entre los aristócratas laicos europeos del siglo XIV que intentan recuperar un puesto en la cultura, casi exclusivamente ocupada por el clero, para contrarrestar la pérdida del poder político que sufría la nobleza. Y lo hace con materiales tradicionales, pero con un estilo nuevo, personalísimo, equilibrado y meditado, en lucha contra un orden de cosas que no le gusta.

Carlos Alvar

1343

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

*Libro de buen amor*

No se sabe casi nada de Juan Ruiz, autor de una de las obras más singulares de nuestra literatura medieval: parece indudable que era arcipreste de Hita (cerca de Guadalajara) y de la lectura del *Libro de buen amor* se desprende que era hombre de cultura universitaria. En efecto, esta obra presenta una gran riqueza de asuntos organizados alrededor de las vicisitudes sufridas por el protagonista en sus pretensiones amorosas, todo ello relatado unas veces en tono jocoso, o mediante registros y técnicas variadas en otras ocasiones; allí se suceden, entre otros elementos, la parodia del lenguaje de signos utilizado en los monasterios y que constituía la base de ciertas discusiones entre los gramáticos del siglo XIV; luego, se incluyen reflexiones acerca de la necesidad que tiene el hombre de amar, tema frecuentado por los filósofos. Ovidio, Aristóteles o Averroes y otros muchos autores suministran parte de los materiales que van formando esta obra heterogénea, entretejidos con elementos tomados de la tradición oral: la religiosidad popular se mezcla con el espíritu profano; la exaltación de la vida y la fiesta, con la reflexión más o menos trascendental. Y en el fondo, la búsqueda de la mujer, lo que convierte al libro en una especie de arte de amar. Los fracasos del protagonista en sus pretensiones le llevan a buscar una intermediaria, la alcahueta Trotaconventos, brillante precursora de Celestina. Sin embargo, el destino del fallido seductor no mejora.

De contenido heterogéneo, caótico en apariencia, el *Libro de buen amor* respeta, sin embargo, unos planteamientos estéticos bien definidos, como la utilización de estrofas de cuatro versos (la cuaderna vía) muy rigurosas en sus normas métricas.

La originalidad de la estructura no se corresponde con la de ninguna otra obra conocida del occidente europeo, a pesar de que casi todos los episodios tienen una tradición literaria claramente arraigada en la cultura occidental. Al conjunto, el autor añade el tono didáctico y la pretensión de reunir una antología de su producción poética, en formas métricas diversas, que queda enmarcada en el relato de esas catorce experiencias amorosas.

No todo son bromas, Juan Ruiz se hace eco de algunas cuestiones muy debatidas en los ámbitos universitarios de su época. La diversidad de posturas manifestadas a lo largo de la obra dan al conjunto una ambigüedad deseada por el autor.

Por la gran riqueza de sus significados y por la variedad de niveles de lectura y de interpretación quedaría justificada la presencia del *Libro de buen amor* en la Biblioteca de Occidente. Si además se añaden la tradición universitaria que lo sustenta y la indudable cultura de tradición oral y escrita de su autor, no hay duda de que surgirá de inmediato el juego intelectual entre Juan Ruiz, el protagonista en sus distintos aspectos, y los lectores: son los ingredientes necesarios para comprender la gran originalidad y la indudable aportación que ofreció a nuestra literatura el Arcipreste de Hita a través del *Libro de buen amor*.

Carlos Alvar



1362

Giovanni Boccaccio, *Trattatello  
in laude di Dante (Vida de Dante)*

Cuando apenas contaba catorce años, Giovanni Boccaccio abandonó Florencia y se trasladó con su padre a Nápoles: era el año 1327. En esta ciudad (en 1330-1331) siguió los cursos de leyes de Cino da Pistoia, famoso jurista y uno de los amigos más cercanos de Dante Alighieri. En Nápoles también, Boccaccio tendrá noticias de la poesía de Petrarca, gracias al agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro. Dante y Petrarca se convertirán en sus dos grandes modelos. A lo largo de toda su vida, el autor del *Decamerón* dedicará importantes esfuerzos en reunir informaciones y textos de Dante: no será solo imitación. El lento aprendizaje incluyó también la lectura detenida de las obras del maestro y, sobre todo, la copia reiterada de las mismas. Lector, imitador, copista..., y a partir de 1373, comentarista a diario de la *Commedia*, pagado por la ciudad de Florencia: entre los asistentes se encontrará Benvenuto da Imola, uno de los grandes comentaristas posteriores de la obra de Dante.

Boccaccio fue el mayor conocedor de la obra de Dante en el siglo XIV, junto con los hijos del mismo poeta, y en gran medida es considerado responsable de la fama alcanzada por el autor de la *Commedia* entre sus contemporáneos.

No sorprende que Boccaccio escribiera una biografía de su maestro y esbozara otra de su amigo Petrarca, para lo que tuvo que reinventar el género de la biografía, desa-

parecido en la Edad Media. Entre las innovaciones que aporta hay que señalar ante todo la defensa de la poesía y del empleo de la lengua romance, de tal forma que la vida de Dante se justifica como una patética lucha por desarrollar y mantener la vocación literaria frente a todo tipo de adversidades (políticas, económicas, familiares, etc.). Pero además, al ser una biografía, sirvió como presentación del autor, según el modelo que se utilizaba ya con los autores clásicos (Petrarca lo hizo con Cicerón): Boccaccio es el primero en tratar a un poeta contemporáneo con la técnica que se aplicaba a los escritores latinos o griegos, lo que supone el máximo encumbramiento de Dante, que a partir de este momento pasa a formar parte de los autores dignos de imitar.

Elogio y censura, biografía y leyenda. Todo ello se une en esta obra, dándole un tono vehemente en ocasiones, apasionado casi siempre, pocas veces crítico con respecto a las informaciones recibidas: todo vale para recomponer el retrato físico y moral del gran maestro.

Boccaccio dedicó al estudio de Dante gran parte de su vida, y en ningún momento flaqueó su entusiasmo; ni siquiera el nuevo mundo poético de Petrarca pudo alejarlo del autor de la *Commedia*, que se había convertido para Boccaccio en el más vivo de los clásicos. ¿Son necesarias más razones para que la *Vida de Dante* forme parte de la Biblioteca de Occidente? El camino abierto por Boccaccio será seguido por los humanistas y luego por los estudiosos de los grandes autores.

Carlos Alvar

1465

## Jorge Manrique, Obra poética

Cuando me preguntan qué poeta en lengua española es mi favorito, respondo sin dudar: «Lope de Vega». Si lo que me preguntan es qué poema prefiero de los escritos en castellano desde las jarchas hasta hoy, contesto sin vacilación: «Las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique». Vida, muerte, posteridad, paso del tiempo, inanidad de todo, son algunos de los temas desarrollados en esas *Coplas* mágicas, ausentes de manera injusta en los repertorios canónicos confeccionados por franceses o por anglosajones, pero felizmente presentes en esta Biblioteca de Occidente, pues suponen, junto a la poesía de François Villon, una culminación del genio literario europeo en ese otoño medieval glosado por Huizinga y tan importante para la configuración conceptual del mundo moderno. Don Jorge, como el Doncel de Sigüenza, fue un caballero lector que aunó en su persona el ejercicio de las armas y el de las letras y que murió en plena juventud en el asalto a la fortaleza de Garcimuñoz, en medio de las guerras dinásticas que asolaron la España del siglo xv. Fue un notabilísimo poeta de cancionero, destacando en el género galante. Pero sus *Coplas* eclipsan de forma abrumadora el resto de su obra, que, sin ellas, hubiese tenido un mayor relieve y una mayor presencia en los manuales de literatura, pero que, con ellas en las alforjas creativas de su autor, todo cuanto hizo al margen de tan pasmosa elegía queda reducido a la categoría de lo meramente testimonial (pese a la enorme calidad de alguna de

sus composiciones cancioneriles). Las *Coplas a la muerte de su padre* son cifra y símbolo de la mejor poesía española de todos los tiempos. Han conseguido (junto con algunos pasajes del *Tenorio* de Zorrilla y del *Don Mendo* de Muñoz Seca, y algunas piezas infantiles de Rubén) la más preciada de las inmortalidades: la de ir pululando de boca en boca en la memoria de la gente, que puede recitar de memoria al menos una o dos de sus estrofas, cinceladas por su autor con una elegancia, una sencillez y una capacidad de síntesis paradigmáticas. Nunca el motivo eterno del *ubi sunt?* ha conocido unos niveles interpretativos tan altos y tan hermosos como en las *Coplas* de Manrique. Hay un libro de Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, que resume a la perfección lo que supone y lo que aporta la escritura manriqueña y, en especial, sus *Coplas* a las letras universales.

Luis Alberto de Cuenca

1499

Fernando de Rojas, *La Celestina*

*La Celestina* es una obra-isla desde el punto de vista teatral, que me parece, amén de pertinente, el más interesante. Rodeada de agua por todas partes, de nada que permita explicarla en su radical y soberbia singularidad, como si de nada procediera, ni siquiera de su autor, ni condujera a nada, se levanta solitario e inaccesible este monumento literario y teatral —sobre todo teatral— que alcanza las alturas de las creaciones míticas.

El primer prodigio es la creación de ese gran personaje que acaba apoderándose también del título. Y siendo de los raros que pasan a la lengua como nombres comunes. Cualquier hispanohablante, aunque no haya leído un solo libro y menos esos, entiende lo que es ser un quijote, un donjuán o una celestina... Y poco más: sí, con menor alcance, un lazarillo, pero no un *segismundo* ni una *anaozeres* ni un *maxestrella*, etc.

El checo Jirí Veltruský elige con astucia *La Celestina* para demostrar su tesis de que el drama se lee exactamente igual que la novela y el poema, como pura literatura. No es verdad, pero sí un buen estímulo para descubrir, a la contra, la apabullante y misteriosa teatralidad de la obra. Qué importa que fuera escrita para ser leída en voz alta. Lo que cuenta es que rezuma teatro por todas sus costuras, que está pidiendo a gritos —y consiguiendo a veces— escenarios y actores en los que revivir.

*La Celestina* es un clásico entre los clásicos. Eso nadie lo duda, pero quizás tampoco acierte nadie a explicar el porqué. Además de la creación de ese personaje gigantesco que rebasa la talla de la obra y se escapa de ella, nada justifica el lugar eminente que ocupa, con toda pero enigmática justicia, en nuestra cultura: ni la dicción, excelente pero no sublime, ni la ficción, que deja mucho que desear, con una trama regida por la casualidad y unos personajes —los demás— olvidables fuera del universo mágico de la obra.

Ante las especulaciones sin cuento que ha suscitado el concepto de clásico, la idea más sencilla y cierta es la de algo que sigue vivo, en uso. El concepto se torna aún

más preciso para el teatro. Son clásicas las obras que siguen superando la prueba de la escena. Y, que yo sepa, *La Celestina* ha dado siempre muestras de la máxima vitalidad sobre las tablas; la última que recuerdo, la dirigida por Robert Lepage y protagonizada por Núria Espert.

El enigma de *La Celestina* se cifra en una palabra. Vida es la respuesta a todas las preguntas. Ninguna obra entabla una relación más honda y más directa con la vida, la refleja y se nutre de ella con tanta intensidad. Y el teatro es el arte viviente por excelencia.

José-Luis García Barrientos

1509

Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*

Erasmus y humanismo son sinónimos tan claros como clara fue la vuelta a las fuentes clásicas que supuso su irrupción en el panorama cultural de la época. No es de extrañar que el protestantismo quisiera arrimarse a ese árbol fecundo e ingenioso que era el autor de *Elogio de la locura*, pero el propio Erasmo supo desligarse en su límpida contestación a Lutero, tan célebre. El rigorismo del alemán, las tinieblas de un hombre condenado al pecado, contrastan con la jubilosa censura del pensador de Rotterdam. Para muchos, sin embargo, las obras de Erasmo se reducen a esta que aquí comentamos, dedicada, por cierto, a su amigo Tomás Moro. No apreciar el resto de su obra es una injusticia pero también una pérdida para el hombre de hoy.

En *Elogio de la locura* la sátira adquiere naturaleza de crítica social, un aspecto más importante del que parece a simple vista. En efecto, es también el *Elogio* una forma de rendir sincero homenaje a los clásicos, tan diestros en hermanar el arte de la ironía con el de la crítica. El libro, publicado cuando Erasmo ya era un pensador conocido y respetado, logra su propósito: su publicación escandalizó tanto por su tono —a veces incurre hábilmente en la grosería— como por su contenido, ya que incluye, escondido en una brillante frivolidad, una condena de los vicios de aquellos situados en los lugares más altos de la cima social.

Porque para Erasmo tanto los burgueses como los prelados están atrapados en la necedad. Y de ella ni siquiera puede escapar el vulgo. Pero ser presa de la necedad es la garantía de esa felicidad mundana, estéril y superficial, que Erasmo condena irónicamente. Se puede vivir en la realidad o en las apariencias, y qué duda cabe que es más cómodo, más placentero y en ocasiones más lucrativo lo segundo que lo primero. La pregunta es si resulta más humano y honesto.

¿Cuál fue la intención de Erasmo con esta obra? Ningún intérprete podría asegurarlo con rotundidad. Pero no estaría de más pensar que a veces la ironía puede hacer olvidar también un sentido directo. Tal vez la alusión a la locura y a la estulticia esconda una enmienda a la escolástica, de la que el pensador no gustaba especialmente. Si esto fuera así, el *Elogio* anunciaría la llegada de una edad que, pese a apelar a la razón, conduciría a muchas aporías, como bien sabe la posmodernidad. Esto supone en ocasiones ver con los anteojos que ofrece la perspectiva históri-

ca. En cualquier caso: ¿no sería legítimo ver en este elogio una alabanza de la función social y política de la ironía? Erasmo, al cabo de los siglos, sigue dando que pensar.

Josemaría Carabante

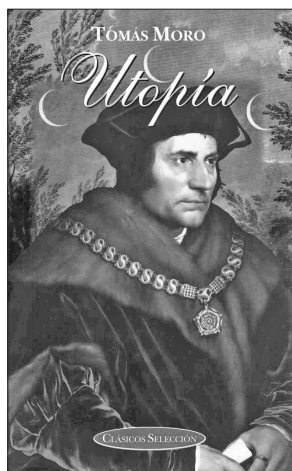
1516

## Tomás Moro, *Utopía*

En 1516 se publica en Lovaina el *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, de Tomás Moro; habrá que esperar a 1551 para que la primera traducción inglesa, la de Ralph Robinson, vea la luz.

La obra tiene forma de diálogo y se divide en dos partes. En la primera, Peter Gilles, amigo de Moro, le presenta a Rafael Hithlodeo, pensador, viajero y alguna vez acompañante de Vespucio: la sugerencia de nuevos horizontes tras el descubrimiento del Nuevo Mundo es evidente. Cuando Moro y Gilles le sugieren entrar al servicio de algún rey, Hithlodeo se detiene en una crítica de los reyes y consejeros, la cual da pie a que en la segunda parte describa la isla de Utopos, visitada en uno de sus viajes, y la sociedad armónica que en ella prospera.

El modelo de Moro es clásico: *La República* de Platón. Y es que las utopías, tercas en su deseo de hacerse pre-





sentes una y otra vez, aparecen con persistencia a lo largo de la historia de nuestra cultura. Quizás sea porque objetivan, en un espacio relativamente aislado, el deseo de armonía y de justicia de las que carecen los días. No es gratuito que esta que nos ocupa, la más famosa de ellas y de la que reciben su nombre, viera la luz en los albores de una época tan inclinada al equilibrio: el Renacimiento; ni que la forma adoptada por Moro —el diálogo— fuera la del encuentro.

El nombre no debe llevar a engaño: es cierto que «utopía» es el «no lugar», si acudimos al prefijo griego «ou» (negación); pero también «el lugar bueno o deseable», si reconocemos en el vocablo el prefijo «eu» (lo bueno, lo deseable). Refleja, por así decirlo, la tensión interna de un hombre que, como Moro, lo es de su tiempo. Hombre de leyes y de Estado, humanista, entregado a la construcción de una sociedad justa, da forma mediante las palabras de Hithloday al reino de Utopos tan solo cuando ha expuesto con crudeza los males que asolan Inglaterra y, de manera especial, la ambición y el deseo de poder, y la falta de paz y de justicia. De esta manera, la isla descrita no aparece en la obra como término de una mera fuga, sino como respuesta a los males de la sociedad europea del momento; esto es, como concreción alcanzable de las aspiraciones morales y políticas.

La mirada de Moro a su tiempo sorprende por su capacidad de abarcar y su agudeza. El hecho de apuntar a las razones morales hace que su crítica del momento sea tan actual. Tanto, que aún hoy en día abundan dispersas en la red de palabras de *Utopía*, tales como: «Cuando miro

esas repúblicas que hoy día florecen por todas partes, no veo en ellas —¡Dios me perdone!— sino la conjura de los ricos para procurarse sus propias comodidades en nombre de la república. Imaginan e inventan toda suerte de artificios para conservar, sin miedo a perderlas, todas las cosas de que se han apropiado con malas artes, y también para abusar de los pobres pagándoles por su trabajo tan poco dinero como pueden. Y cuando los ricos han decretado que tales invenciones se lleven a efecto en beneficio de la comunidad, es decir, también de los pobres, enseguida se convierten en leyes».

La tensión entre el pesimismo de estas palabras y la esperanza de plenitud configura las páginas de esta obra. El mismo Moro no pudo sustraerse de los acontecimientos de su época y, fiel a su conciencia, se encontró a sí mismo camino del patíbulo, como preludio de la sangre que empezaría a verterse por Europa. Y si bien en algún momento confiesa que «muchas cosas se encuentran en la república de Utopía que desearía para nuestros Estados, pero tengo pocas esperanzas de verlas realizadas», lo cierto es que la propuesta es de por sí una puerta abierta a la esperanza. Como decía Quevedo a propósito de la lectura de *Utopía*, «escribió poco, y dixo mucho: si los que gobiernan le obedecen, y los que obedecen se gobiernan por él, ni a aquellos será carga ni a estos cuidado».

Ignacio Roldán Martínez

1532-1564

Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*

Entre 1532 y 1564 Rabelais dio a las prensas cinco libros (el quinto, que apareció póstumamente, no se sabe a ciencia cierta si fue escrito por él) protagonizados por dos gigantes, inmoderados en todos los aspectos de la vida, que proporcionan a su autor, un médico cultísimo educado en las mejores letras griegas y latinas que podían enseñarse en la época, la posibilidad de pasar revista, desde una perspectiva satírica, a la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XVI, la de los poetas de la Pléiade, la de la Escuela de Fontainebleau, la de los *châteaux* repletos de tesoros bibliográficos, la de los Estienne y Casaubon, la Francia humanística que toma el relevo de la Italia cuatrocentista para forjar un Quinientos galo pletórico de cultura y de erudición. En un preliminar a *Gargantúa* (1534), o tal vez a *Pantagruel* (1532), afirma Rabelais que la risa es el *proprium* (hablando en términos escolásticos) del ser humano y que, por lo tanto, reír es lo que nos distingue de los demás animales (incluidas las hienas, para las que la risa es un mero accidente físico, no un ejercicio de voluntad). Ello nos predispone a esperar que el libro que comienza donde termina esa sentencia nos haga reír, nos suma en una perpetua carcajada que dé cumplimiento perfecto de nuestra condición humana. Y así es, desde luego, pero teniendo en cuenta que esa risa y esas carcajadas no están al alcance de cualquiera, porque la sofisticación que anida en la relación de las aventuras de los gigantes rabelesianos es muy elevada y, aunque la risa es

el *proprium* del hombre, lo es en mayor grado de unos que de otros, según su formación y su agudeza personales. Llegué a Rabelais a través de la versión española, pionera, de Eduardo Barriobero y Herrán, publicada por Aguilar en tres volúmenes en rústica de los años veinte del siglo pasado que luego se reunirían en un solo tomo, encuadernado en piel, de la colección Joya. Ha habido luego otras traducciones dignas de mención, como la de Gabriel Hormaechea (Acantilado) o la de Alicia Yllera (Cátedra, cuatro tomos; falta el quinto y definitivo). En cuanto a los ilustradores, quien mejor ha sabido traducir en imágenes el abigarrado y delirante universo de Rabelais es, sin duda, su compatriota Gustave Doré, como lo hizo con otros clásicos de primera fila, como el *Quijote* de Cervantes, la *Commedia* de Dante o *Lost Paradise* de Milton.

Luis Alberto de Cuenca

1543

## Garcilaso de la Vega, Obra poética

La llegada del Renacimiento a la literatura española es un proceso largo en el que intervienen numerosos factores, pero en el que se puede fijar una fecha significativa: la del año 1526, cuando durante las celebraciones en Granada del matrimonio del emperador Carlos V con Isabel de Portugal, el embajador veneciano Andrea Navagero habló de poesía con el poeta barcelonés Juan Boscán. Como a tantos poetas italianos, a Navagero le gustaba el endecasílabo

y, sobre todo, se sentía atraído por las innovaciones que Petrarca y el petrarquismo habían aportado a la poesía lírica. En España, los autores se movían aún en la tradición medieval y disfrutaban con las poesías contenidas en el *Cancionero general*, publicado por Hernando del Castillo en Valencia (1511), que se caracterizaban por un ritmo duro y una rima muy marcada, entre otros rasgos. Boscán habló del tema a su amigo Garcilaso de la Vega y ambos decidieron experimentar con los modelos italianos, intentando aplicarlos en España. Un largo viaje de Garcilaso en tierras italianas, al servicio del Emperador, y su estancia en Nápoles (1522-23 y 1533) facilitaron, sin duda, el paso que transformaría el curso de nuestra poesía y dejaría en ella una profunda marca durante los siglos posteriores.

Garcilaso sigue el ejemplo de los poetas napolitanos, recupera las enseñanzas de los grandes autores clásicos, como Virgilio, Ovidio y Horacio, e incorpora a la literatura española nuevas formas métricas y temas procedentes de la tradición petrarquista. Todos ellos serán rasgos indelebles en los poetas del Siglo de Oro. En esta serie de innovaciones le acompañaron Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, embajador en Venecia, pero fue el prestigio de Garcilaso el que marcó el camino. Bastará recordar que su obra fue publicada en 1543 por Gerónima Palova de Almogávar, viuda de Boscán, cuando hacía siete años que nuestro poeta había muerto; esta edición, que presentaba los poemas de Garcilaso como un complemento de los de Boscán, tuvo un enorme éxito, pero a partir de 1569 los versos del poeta barcelonés fueron cayendo en el olvido, mientras que las obras de Garcilaso empezaron a publicar-

se exentas y a ser comentadas por grandes maestros (Francisco Sánchez, el Brocense, 1574, y Fernando de Herrera, 1580) como se hacía con los autores clásicos. También estas ediciones comentadas fueron objeto de reediciones durante mucho tiempo: la poesía de Garcilaso se había convertido en ejemplo para quienes querían practicar una de las cualidades del cortesano, y eran muchos los seguidores del modelo.

Con su lenguaje fácil, la musicalidad de sus versos, el continuo recuerdo amoroso cargado de melancolía, Garcilaso fue capaz de cambiar nuestra trayectoria poética, facilitando el nacimiento de la literatura del Siglo de Oro: todos los poetas lo leen, lo saben de memoria, y muchos lo imitan, con enorme calidad.

Por haber sido el impulsor de tal renovación, cuya riqueza llega desde España a América, nadie duda de lo merecida que es su presencia en esta Biblioteca de Occidente.

Carlos Alvar

1554 (?)

*Lazarillo de Tormes*

*Lazarillo de Tormes* inaugura el género de la novela picaresca, muy representativo de la literatura española de los siglos XVI y XVII y que viene a ser como la antítesis de géneros renacentistas e idealistas muy en boga en esos años, como la novela caballeresca y la novela pastoril, poblada de personajes y situaciones idealizadas. La novela picares-

ca ofrece en vivo la realidad, de ahí su interés documental para conocer la España de estos siglos.

La edición más antigua que se conserva de esta novela es de 1554. Se piensa que se escribió entre 1525 y 1524. No se conoce el nombre de su autor, aunque se supone que fue un importante intelectual de su tiempo influido por las ideas erasmistas que no quiso tener problemas con las autoridades de su tiempo. Eso sí, se despachó a gusto con algunos de los vicios más visibles de una sociedad que vivía instalada en la hipocresía, a diferentes niveles. Por su manifiesto anticlericalismo, la novela fue expurgada en sucesivas ediciones.

Mediante el artificio de una extensa carta dirigida a «Vuestra Merced», suponemos que un alto dignatario eclesiástico, Lázaro comienza a relatar su vida hasta llegar a la «placentera» situación en que se encuentra. Cuando escribe la carta ha conseguido una cierta estabilidad laboral y un cierto también prestigio social, pues es el pregonero, cargo que ha obtenido gracias al arcipreste de la iglesia toledana de San Salvador. Lázaro se ha casado con una de sus criadas y los rumores que circulan es que el casamiento es una tapadera para que el arcipreste continúe amancebado con ella.

Para entender por qué Lázaro asume esos hechos, decide contar su vida. Él, Lázaro González Pérez, es huérfano de padre. Su madre vivía amancebada con un negro que le dio un hermanastro mulato. Con pocos años es entregado a un ciego para que le haga de criado y de guía. Con él inicia su aprendizaje vital, que está plagado de engaños, trucos y calamidades. La ingenuidad de Lázaro contrasta con la as-

tucia del ciego. Pero Lázaro no es un pardillo y aprende rápido. Tras hacer que el ciego se estrelle contra un grueso poste, desahogándose así Lázaro de tanto castigo y repri-menda, decide abandonarlo. Desde ese momento pasa a servir a diferentes señores, experiencias que sirven al autor, utilizando personajes y escenas del folclore popular, para trazar una ácida y divertida radiografía de aquella España.

Lázaro sirve después a un clérigo avariento e hipócrita que le hace pasar hambre. Luego a un escudero de origen hidalgo muerto de hambre que vive para las apariencias y al que incluso Lázaro tiene que alimentar. A continuación, trabaja para un fraile mercederario, un bulero, un pintor de panderos y como aguador al servicio de un capellán, oficio con el que gana algún dinero. Por último, desempeña el cargo de pregonero,

A diferencia de los géneros antes mencionados, Lázaro no cuenta en su carta grandes hazañas ni éxitos fantasiosos. Con gran realismo y sencillez, relata crudamente su vida miserable. El tono de la novela es humorístico y bur-lón, aunque la novela es sobre todo un relato pesimista sobre los vicios y la hipocresía que están instalados y an-quilosados en una sociedad enferma, obsesionada por fin-gir la virtud y el honor.

La novela picaresca tendrá importantes continuadores como Mateo Alemán, autor de *Guzmán de Alfarache* (1599); Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obre-gón* (1618), y, entre otros, Francisco de Quevedo, *Vida del buscón don Pablos* (1626).

Adolfo Torrecilla



1572

Luís de Camões, *Os Lusíadas*

Los grandes viajes realizados por Vasco da Gama, que consiguió establecer una ruta marítima desde Portugal hasta la India en los últimos años del siglo XV, constituyen la trama sobre la que Camões construye un poema épico, *Os Lusíadas* (1572), que se convertirá en el gran canto de las hazañas del pueblo portugués y en una extraordinaria obra literaria.

Nada de original tiene el hecho de que se escriba un poema heroico durante el Renacimiento: los recuerdos remotos de Virgilio y de Lucano habrían sido suficiente justificación para los poetas del siglo XVI; pero, además, el éxito de Ariosto y de Tasso se convirtió pronto en un acicate más. Y siguiendo los preceptos aristotélicos, eran muchos los que veían en la epopeya la más elevada forma de expresión poética, pues mantiene la proximidad a la historia y hace pocas concesiones a la ficción. Sin embargo, Camões fue capaz de convertir los viajes en una experiencia en la que se mezclan la objetividad de lo vivido y una rica tradición cultural.

Camões ha sabido construir el poema con distintos tonos y cuyo hilo narrativo nos lleva mucho más allá de las hazañas de Vasco da Gama: basta el encuentro con un rey africano para que el héroe lleve a cabo un breve bosquejo de la historia de Portugal, sin omitir el episodio de la muerte de Inés de Castro (1355), lo que da la posibilidad al autor de mostrar también sus capacidades poéticas en tono

trágico. O cuando Tetis recién casada con el gran capitán (Vasco da Gama), le muestra un mapa del mundo, enumera pueblos, trajes y culturas diversas: son los habitantes de la Tierra los que han hecho que el mundo sea como es. La curiosidad va más allá que la de Alejandro Magno, pero el espíritu del humanista se impone y permite al poeta, como si fuera un dios, contemplar el mundo desde arriba. El encuentro con Oriente va a permitir a Portugal y, en definitiva, a todo Occidente alcanzar un cambio que parecía imposible. El mundo antiguo queda superado por las hazañas de Vasco da Gama, que había abierto la ruta marítima que permitió al propio Camões llegar a la India, conocer la realidad de las tierras lejanas, admirarse con lo que vio y con la magnitud de la empresa realizada por los portugueses. Eran los mares que lo llevaron a describir la belleza vivida en versos de incomparable fuerza; los mares en los que naufragó al regresar, salvando la vida y el manuscrito de *Os Lusíadas*.

La Biblioteca de Occidente considera que la obra de Camões debe formar parte de su colección porque constituye el más hermoso relato del encuentro de Oriente y Occidente; porque su autor supo expresar con admiración y belleza la multiplicidad de las culturas, y escribió un poema épico que supera el ámbito nacional y se convierte en la exaltación de la capacidad humana; y porque es una obra que invita a la reflexión al lector actual.

Carlos Alvar

1578 (?)

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*

Ausencia, tensión, movimiento: tres sustantivos que se bastan para articular, de manera excesivamente esquemática, el amor en el extenso poema del *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz. Porque el amor, para el fraile de Fontiveros, no es algo estático, como a veces se describe la experiencia mística, sino más bien un arco tensado, la flecha que ansía el blanco. Si en *Noche oscura* el alma se evade en busca del Amado «sin otra luz y guía / sino la que en mi corazón ardía», en el *Cántico espiritual* la amada gime de dolor ante la ausencia de su anhelo y emprende, ya desde la primera estrofa, su búsqueda: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste / habiéndome herido; / salí tras ti clamando, y eras ido».

En esta búsqueda, la pasión amorosa se derrama por la naturaleza. Si el Amado, «Mil gracias derramando / pasó por estos sotos con presura, / e, yéndolos mirando, vestidos los dejó de su hermosura», la amada, en su búsqueda, anhela ver reflejados los ojos del Amado en los semblantes plateados de la cristalina fuente.

La lira introducida por Garcilaso y enaltecida por fray Luis se presta de forma admirable a la expresión ansiosa y serena a un tiempo del amor en el *Cántico espiritual*. En ella se recogen temas y motivos no solo del bíblico *Cantar de los cantares*, su modelo primero, sino también de la tradición grecolatina, de la lírica popular, la poesía trovadoresca y la cancioneril, la tradición petrarquesca que fluye en nuestras letras a través de Garcilaso, la lírica ascética

de fray Luis de León. El empleo de motivos y temas de esta vasta tradición permiten contemplar en los versos la experiencia del amor humano, como también descubrirlo transfigurado por esa unión del alma que, por serlo con Dios, es inefable.

Se cuenta que san Juan compuso las primeras treinta y una estrofas del *Cántico espiritual* en prisión conventual. Su fuga de ella en medio de la noche semeja la del alma que, ante la ausencia del Amado, se escapa «por la secreta escala» para ir a su encuentro; y el convento de las Carmelitas Descalzas en el que encuentra refugio, la espesura en la que encontrarse con el Amado: «Gocémonos, amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura».

Ignacio Roldán Martínez

1584

## Fray Luis de León, Poesía

La obra poética de fray Luis de León cuenta con el mérito, entre muchos otros, de haber elevado a la lengua castellana de mediados del siglo XVI a la altura poética que alcanzaron en el periodo clásico las lenguas griega y latina. El propio fray Luis, consciente de la importancia de esta empresa lingüística, lo expresa en el proemio al manuscrito de sus poesías (de en torno a 1580) que nunca publicó en vida, no teniendo siquiera la intención de hacerlo: «Que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le enco-

mienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar».

Alzarse como un clásico dentro del siglo de oro de nuestra literatura y, ciertamente, con una producción poética exigua que se reduce fundamentalmente a 22 odas, dos quintillas y cinco sonetos, dice mucho de las cualidades excepcionales de este hombre del Renacimiento español que persiguió con denuedo en su poesía las virtudes de la sencillez y la naturalidad. En este sentido, se puede decir que su estilo, tanto en prosa como en verso, se inserta de lleno dentro de la corriente del ideal cortesano propugnado por Juan de Valdés que aconsejaba «huir la afectación».

Goza de la rara habilidad, en pleno frenesí de la asimilación de las formas italianizantes, de acercar los moldes expresivos del castellano a la estructura de la poesía latina. Y aquí radica precisamente su máxima originalidad, la de saber compaginar con un estilo indiscutiblemente propio la tradición clásica (a través principalmente de Horacio y Virgilio) con las fuentes de inspiración cristiana (sobre todo la Biblia). Las claves temáticas de su poesía original y de sus traducciones se resuelven en una serie de motivos que ya son clásicos gracias al tratamiento que fray Luis hizo de ellos o que adaptó de los moldes latinos: el anhelo de «la vida retirada»; la búsqueda de la «escondida senda»; la contemplación de «noche serena»; la conquista de «la armonía»; la relectura del «*beatus ille*»... Todas ellas responden a las tres etapas que Dámaso Alonso destacó dentro de su poesía: la primera, la más religiosa, la segunda, de desgarró autobiográfico, vinculada a su vi-

vencia en la cárcel, y la tercera, la más atenta a la serenidad y al anhelo místico.

La poesía de fray Luis de León en su aparente sencillez apela a unos universales de un profundo calado «humanista» como son la perfección, la naturalidad, la armonía, la dulzura o la claridad, que se entreveran en su poesía, siempre con un transfondo cristiano, en una perfecta correspondencia entre «lo que se dice» y «la manera como se dice» y que convierten a nuestro poeta en un clásico por antonomasia.

Luis Alburquerque García

1601

Shakespeare, *Hamlet*

Leer a William Shakespeare ha sido lo más importante que me ha pasado en los últimos sesenta y dos años. Y estoy seguro de que será, también, lo más importante que va a pasarme en el futuro. Porque en Shakespeare confluyen el pasado, el presente y el porvenir como tres grandes olas que se amansan en su teatro, mientras nos susurran esta canción: «Cuanto es el hombre, cuanto ha sido y cuanto será se contiene en este puñado de piezas teatrales. Quien quiera conocer las miserias y las grandezas del ser humano de hoy, de ayer y de mañana ya sabe adónde debe acudir». De eso sabía un rato Victor Hugo, quien, en su *William Shakespeare*, formidable monografía sobre el Cisne del Avon que leí hace medio siglo en la inevitable colección Crisol, abordó la dramaturgia shakespeareana con el

impulso homérico que transmite la obra del autor de *Los miserables*. Como aprobé la Reválida de 4º con matrícula de honor, mis padres me regalaron las *Obras completas* de Shakespeare, traducidas por Luis Astrana Marín (Aguilar). Las leí de cabo a rabo a lo largo de todo el curso siguiente, durante las triunfantes mañanas de los domingos y, por lo general, en la cama. Desde las 6 hasta las 11 AM, para ser exactos. Leer a Shakespeare en la cama es como hacer el amor, también en la cama, con la vida, que es una morena espectacular de ojos verdes que se parece a Hedy Lamarr. Su obra dramática agota el repertorio humano y explora el territorio de nuestra especie con minuciosidad ucrónica. No hay sentimiento, sensación, pasión, descubrimiento, hallazgo, frenesí, que no pueda encontrarse en el teatro de Shakespeare, en la fantástica e hiperrealista galería por donde circulan sus personajes, hechos del viento y de la arcilla con que Dios creó al primer hombre, arquetipos de todas nuestras culpas y de todos nuestros aciertos, mensajeros que llegan a explicarnos nuestras propias vidas con el ejemplo de las suyas, rebosantes al mismo tiempo de verdad y de ambigüedad. Una galería poblada por fantasmas reales de muy diverso género que, cuando pasan a nuestro lado, nos arrojan a la mente la semilla de nihilismo que llevan en la mano, una semilla que germina paradójicamente en nuestro interior, repoblando los bosques y las selvas de nuestra alma, que son los bosques y las selvas del universo, porque lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande son tan solo metáforas de una misma espesura intelectual.

Luis Alberto de Cuenca

1604-1642

## Lope de Vega, Comedias

Lope de Vega (1562-1635), uno de los autores más prolíficos de la literatura universal y de los más importantes en lengua española, resumió los rasgos de la comedia en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), rasgos que él ya ponía en práctica y con los que había escrito innumerables piezas. Sus comedias aúnan los elementos dramáticos que este autor, con enorme olfato teatral, calidad poética y carrera exitosa, sabe utilizar con magistral mano. Todo ello favorecido por una sociedad que hace del teatro su ocio principal, y por una amplia infraestructura, tanto en espacios como en producción.

Con el objetivo claro de agradar al público, Lope defiende la calidad dramática y la teatralidad por encima de toda norma, y aboga por la revisión de los preceptos clásicos e incluso por su desprecio si con ellos se construyen obras que no lleguen a emocionar al espectador. Con Lope los géneros se mezclan, uniendo risa y dolor en la misma acción; se unen los personajes, y graciosos y villanos comparten escenario con reyes y nobles; se enriquece el lenguaje hasta hacerlo brillante, enorme en sus posibilidades tanto sintácticas como semánticas, fonéticas, rítmicas, sinestésicas y estilísticas... El lenguaje del teatro de Lope es ante todo acción verbal, que adopta la forma de diálogo o soliloquio para transmitirnos el conflicto y la emoción de los personajes.

Lope ejemplifica en sus comedias mejor que ninguno de sus contemporáneos la capacidad del teatro del Siglo de Oro para absorber en la obra teatral toda la Naturaleza: lo



mitológico, lo histórico, la tradición pastoril, el enredo cómico, lo político, lo religioso... Se apoya el autor para ello en un pilar fundamental: los personajes de sus obras. Partiendo de los parámetros del tipo clásico, Lope crea personajes complejos, que elevan el conflicto teatral muy por encima del simple enredo, y que nos atrapan hoy por su enorme humanidad. Citemos solo algunos ejemplos de las más grandes obras del autor.

Peribáñez, protagonista de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, capaz de desafiar a la ley establecida de sumisión al poderoso. Federico y el duque de Ferrara, personajes masculinos de *El castigo sin venganza*, en complejo debate entre la pasión, la moral, el arrepentimiento y la venganza a la que la norma obliga. O Alonso, *El caballero de Olmedo*, asediado por temores y presagios que le impiden disfrutar de su posición de triunfador ante el rey y ante la dama amada...

Entre los personajes femeninos, destaca Laurencia, de *Fuenteovejuna*, que moverá al pueblo a vengar su agravio; y dentro de las piezas cómicas que hacen del juego del amor su fuerza principal, destacamos a Diana de *El perro del hortelano*, Finea de *La dama boba*, Belisa de *Las bizarrias de Belisa*... Todas ellas superan al personaje tipo de la dama y nos ofrecen mujeres fuertes, que evolucionan, que luchan, que mueven los hilos de la acción.

Poesía y teatro se unen en las comedias de Lope, absolutamente vivas para el espectador de hoy, y nos muestran la complejidad de las emociones humanas dentro de un perfecto juego dramático que sigue triunfando a través de los siglos.

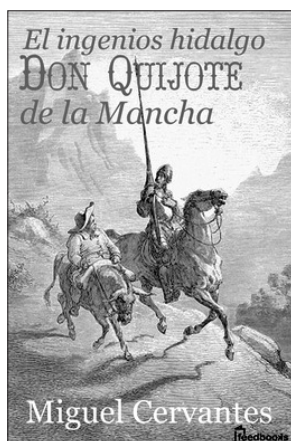
Marga del Hoyo Ventura

1605-1615

Miguel de Cervantes,  
*Don Quijote de la Mancha*

Con frecuencia se repite que el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías y que el propósito de su autor era acabar con estas narraciones disparatadas, llenas de hazañas imposibles. Y sin duda es así, pero las claves de la lectura van más allá y habría que buscarlas en los propios libros de caballerías y, especialmente, en el *Amadís de Gaula*: son el amor y las hazañas; en definitiva, aventuras realizadas con el pensamiento puesto en la dama amada.

Los precursores de don Quijote apenas tuvieron más preocupaciones que las derivadas de su propio quehacer heroico; sin embargo, el Ingenioso Hidalgo nos abre la puerta de su casa manchega para dejarnos ver una biblioteca, principio de no pocos de sus males, y a partir de ese momento, los libros nos acompañan de formas diversas, pero siempre están presentes: los personajes leen, están al tanto de las más recientes publicaciones, visitan una imprenta, discuten de literatura; en definitiva, viven gracias a la tradición literaria en la que están insertos, y viven de lo que han aprendido en esos libros, tendiendo de ese modo un puente con el lector, que conoce perfectamente las lecturas que sirven de sustento a la ficción. La polémica literaria adquiere, así, un papel de primordial



importancia; caballeros, nobles, curas o amas, cabreros y actores, todos tienen su propio punto de vista que dialoga con el del lector. Las hazañas leídas superan, con creces, a las vividas; y apenas hay más hechos de armas que los realizados por el protagonista.

Don Quijote ha superado a sus predecesores, pero el reto de Cervantes era grande: por una parte, tenía que hacer creíbles las aventuras de su caballero andante, y, por otra, tenía que dar cabida en la narración a una amplia variedad de personajes, de temas, para que el conjunto fuera una historia surgida de la vida misma, protagonizada por un hidalgo, pero en la que intervenía de forma muy especial un escudero, Sancho Panza, con su peculiar punto de vista de las cosas que ocurrían; y el hilo narrativo se enriquece con la presencia de tal cantidad de personajes, que bien se puede decir que el *Quijote* es un pedazo de la vida de España entre el siglo XVI y el XVII.

El éxito del *Quijote* desde el momento mismo de su publicación o un poco antes, las traducciones continuas a las lenguas de Occidente y también a las del lejano Oriente, justificarían su inclusión en esta Biblioteca. Pero no hay que olvidar que las traducciones dieron lugar a imitaciones, a versiones teatrales, musicales, a pinturas y a obras cinematográficas desde los inicios de este invento, y sobre todo, el *Quijote* ha servido y sigue sirviendo de modelo a escritores de todo el mundo y es considerado uno de los libros más influyentes de la Historia de Literatura. No es una elección; su presencia es incontrovertible, pues no en vano con él empieza la novela moderna.

Carlos Alvar

1613

Luis de Góngora y Argote, *Soledades*

Aunque en muy rara ocasión suele darse unanimidad —por la intrínseca dificultad de la materia— en la valoración de los autores más reputados del Parnaso universal, es lo cierto que, en el caso español, aquella existe hoy día a la hora de enjuiciar la obra del poeta cordobés (1561-1627) como la de mayor vena inventiva, capacidad expresiva y fuerza lírica de toda la literatura española, una de las más importantes en dicho género de la universal. En la inmensa producción gongorina todo está uniformado por la perfección. Desde sus insuperables letrillas y romances burlescos o con eco fronterizo hasta sus cincelados sonetos y poemas mayores, no dejó cuerda lírica sin tocar con genio inimitable y superior. Poeta total, será en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y, en particular, en las inconclusas *Soledades* en las que el conceptismo que le tiene como autor cimero y en donde, enfrentado a grandes desafíos de composición y lenguaje, su estro refulgió con mayor vitalidad. De las cuatro partes que, en su plan original, compondrían la obra, solo la primera y algo de la segunda llegarían a ver la luz; suficientes, empero, para asentarlos definitivamente en el trono de la poesía española. Pese a que Menéndez Pelayo no lo colocara en tan alto sitio, la crítica del siglo XX, como ya se apuntaba más atrás, así lo revalidó una y otra vez. La lectura de *Soledades* no es fácil, pero, desentrañadas sus claves a través del contacto frecuente con el texto, el esfuerzo obtiene inmediata y go-

zosa recompensa con el disfrute de un festín inacabable de belleza y riqueza idiomática.

José Manuel Cuenca Toribio

1623-1674

Calderón de la Barca,  
Comedias, autos, loas y entremeses

Goethe y los románticos alemanes lo encumbraron a la cima del teatro universal junto a Shakespeare. Admiradores suyos son García Lorca, Beckett o Camus. Según Ignacio Arellano, su obra es «más profunda que la de Lope y más compleja que la de Shakespeare». Y sin embargo...

Persiste, con esa tozudez del prejuicio analfabeto, una imagen negativa de Calderón de la Barca: la de un clásico dogmático, monolítico, antipático. Nada más lejos de la realidad ni más refutado por sus textos. Para poner en evidencia el infundio basta leer o ver representadas (bien) sus obras. Pero hay que tomarse la molestia, que se trocará en placer sorprendente, inolvidable y de la máxima calidad.

Calderón es un dramaturgo universal —el más universal de nuestra lengua— y un genuino hombre de teatro que dirige algunas de sus piezas y se involucra en lo espectacular. Poeta trágico capaz de explorar los laberintos de la opresión ideológica, política y social, es a la vez uno de los más grandes maestros del género cómico. Fue también un hombre de su tiempo y mucho menos casticista que hombre de Europa. Escritor original, irrepetible, me-

rece más que nadie en nuestra literatura, salvo quizás Cervantes, el título de genio.

*La vida es sueño* habla de tú a tú, en la cumbre, a *Edipo Rey*, con la que tiene muchas afinidades. Pasa por ser un drama filosófico hondo y complejo, y lo es; pero sin resultar difícil ni aburrido sino, al contrario, apasionante, milagrosamente al alcance de cualquiera y teatral hasta decir basta. Ya notó Bergamín cuánto tiene de obra de aventuras, de intriga y amor («porque todo se acabó / y eso solo no se acaba», dice Segismundo refiriéndose a su amor por Rosaura). Del merecido éxito de una reciente puesta en escena, que prueba lo que digo, no se destaca bastante el mérito principal: que, en vez de emborronarlo, transparenta el fastuoso texto de Calderón.

El rencor de la mediocridad contemporánea tiene dos bases firmes: el catolicismo de Calderón y la perfección de su dramaturgia. Ambas irremediables. Mucho más difícil que depurar de marxismo el teatro de Brecht es privar el de Calderón de cristianismo. Sin él, nada se entiende de *La vida es sueño*, por más cargada que esté, y lo está, de conflictos humanos; ni de *El príncipe constante* o de cualquier otra obra, por no hablar de los autos sacramentales.

La idea de perfección, ligada a las de artificio, rigor, cultura, técnica, dificultad o consciencia, puede oponerse en arte a las de naturalidad, inspiración, duende, arrebató, facilidad o (relativa) inconsciencia. En esta alternativa —Góngora o Lope, Borges o García Lorca— Calderón se alinea, para bien y para mal, con los artistas más plenamente conscientes. Pero también el teatro: más parecido

al soneto o la octava real que al romance o el verso libre, para entendernos.

Así que cuesta imaginar quién pueda exceder a Calde-rón —¿Sófocles, Racine?— en perfección dramática.

José-Luis García Barrientos

1626

Francisco de Quevedo,  
*La vida del buscón*

*La vida del Buscón* fue la única novela que escribió Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), uno de los personajes más clarividentes de la España del siglo XVII, escritor polifacético que tras la máscara de la sátira y la ironía ocultaba un profundo intelectual y político que vivió intensamente los problemas de su tiempo. Autor de una obra rica y variada, escribió ensayos ascéticos, filosóficos y políticos y una obra poética de gran calidad que abordó numerosos registros, desde la poesía existencial y filosófica hasta la amorosa y tradicional, pasando por las sátiras grotescas y humorísticas, las que le dieron más popularidad y las que le granjearon numerosos enemigos. Es una lástima que todavía hoy día solo se conozca esta faceta de Quevedo, ocultando otros aspectos de su pensamiento y de su literatura mucho más novedosos y de más calidad.

El título completo de su única novela, publicada en 1626, es *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*. Quevedo nun-

ca reconoció que él fue el autor de esta obra, pero ya antes de su publicación impresa circulaban copias manuscritas en las que se reconocía su autoría.

Al igual que otras novelas picarescas, su intención es criticar determinados vicios y defectos de aquella España. Hay en el autor un deseo moral de denunciar y censurar comportamientos erráticos, además de resaltar la imposibilidad de la regeneración personal cuando el clima político y social presenta tantas corruptelas. En el caso del protagonista Pablos, Quevedo destaca la imposibilidad de su ascenso social, condenado a la mediocridad. Sin embargo, por encima de un desmedido afán moralizador, Quevedo buscó en esta obra divertir mediante la sátira y la caricatura. Su protagonista, Pablos, encarna los ingredientes fundamentales del género picaresco. Es hijo de ladrón y de alcahueta. Entra al servicio de varios amos, primero de un noble, Diego Coronel, con el que vive en Segovia en la famosa pensión del dómine Cabra, un clérigo «archipobre y protomiseria». Luego marchan a la ciudad de Alcalá de Henares, donde se separan tras vivir numerosas aventuras en su universidad. Pablos corre diversas y esperpénticas aventuras en Alcalá, Madrid, Segovia, Toledo y Sevilla hasta que decide embarcarse a las Indias en busca de una fortuna que en España le es esquiva.

El personaje evoluciona a medida que se suceden las aventuras y los cambios de residencia. Al estar escrita en primera persona, la narración gana en autenticidad y realismo, uno de los ingredientes fundamentales de la novela picaresca. En la novela, como en toda la literatura de Quevedo, destaca el poderoso dominio del lenguaje, que



en esta ocasión es una excelente muestra de las posibilidades estilísticas del conceptismo, con el empleo de originalísimos juegos de palabras, descripciones grotescas, chistes, dobles sentidos, paradojas, etc., recursos que Quedo pone al servicio de una despiadada sátira social.

Adolfo Torrecilla

1647

Baltasar Gracián,

*Oráculo manual y arte de prudencia*

Como en toda gran obra, fondo y forma van ensamblados a la perfección en este manual de supervivencia en el mundo de la corte, de la política y de las armas, o quizá en el mundo a secas. El pesimismo antropológico de Gracián casa y a la vez contrasta con el contundente y sombrío discurso. Se dice que el pesimismo de Gracián es barroco, y sin duda lo es, pero no sólo es eso. Menos aún es producto de la decadencia de España de mediados del siglo XVII.

Gracián siguió él mismo la máxima 110 de su *Oráculo manual*:

*No aguardar a ser sol que se pone.* Máxima es de cuerdos dejar las cosas antes que los dejen. Sepa uno hacer triunfo del mismo fenecer, que tal vez el mismo sol, a buen lucir, suele retirarse a una nube porque no lo vean caer, y deja en suspensión de si se puso o no se puso. Hurte el cuerpo a los ocasos para no reventar de desaires; no guarde a que le vuelvan las espaldas, que lo se-

pultarán vivo para el sentimiento y muerto para la estimación [...].

Pues bien, el jesuita que esto escribió, amonestado públicamente en el refectorio por su superior, condenado a pan y agua, condenado también a privarse de tinta, pluma y papel, murió el 6 de Diciembre de 1658. Diríase que para no reventar de desaires, no aguardó a ser sol que se pone. No llegó al solsticio de Invierno.

Otro tanto hizo el General y Virrey de Aragón, Duque de Nochera, encarcelado en Pinto, donde murió en 1642. Lo curioso es que dos años antes de su súbita muerte Gracián le había dedicado su tratado *El político*. Es más, Gracián había sido confesor del Virrey Nochera, con lo que la dedicatoria a su penitente debe de ser caso único.

El *Oráculo manual y arte de prudencia*, publicado en 1647, a más de ser fiel a su título lleno de resonancias prácticas, es un prodigio de clarividencia conducente al pesimismo. El estilo de sus 300 máximas es sobremanera denso y de un laconismo conceptista que acude a la antítesis, a la anáfora, a la paronomasia y, sobre todo, a la elipsis hasta conseguir un efecto tan brillante como oracular, que resalta el claro y sombrío pesimismo.

En cuanto al pesimismo antropológico —y no sólo barroco— explica su éxito dentro y fuera de España, en el siglo XVI pero también en tiempos posteriores. Es más, al ser compatible su pesimismo antropológico con un cierto pesimismo sobre la naturaleza caída del hombre, no fue ninguna duda sobre su ortodoxia lo que le trajo problemas a Gracián con sus superiores en la Compañía. En cambio, influyó indirectamente en La Rochefoucauld y fascinó a

Schopenhauer, hasta el punto de que aprendió español para leerlo y traducirlo. Pero tan sólo en el encabezamiento de la máxima intentó a veces Schopenhauer traducir los juegos de palabras constantes en el discurso de Gracián. Por cierto que la excelente traducción al inglés de Christopher Maurer, éxito de ventas hace veinte años, ni siquiera aspira a traducir los retruécanos, gracias a lo cual muchos ejecutivos americanos lo tuvieron como libro de cabecera. En resumen y en penúltima máxima, 299:

*Dejar con hambre.* Hase de dejar en los labios aun con el néctar.

El Marqués de Tamarón

1667

Milton, *El paraíso perdido*

Preguntarse por el origen, de dónde venimos, y preguntarse por qué estamos aquí y para qué estamos aquí son interrogantes fundamentales de la persona humana. Porque si hemos sido creados por un Dios omnipotente que ha trazado un plan para nosotros, las cosas cambian mucho. Milton dedica diez mil versos al asunto de los asuntos, que es el mencionado, con el condimento de la caída de Adán y Eva y las consecuencias del pecado original.

No hace tanto que un verano Juan Pablo II armó un revuelo en determinados medios de comunicación al afirmar que el cielo y el infierno no eran propiamente *lugares*. Quizá sea esa la consecuencia de haber sacado el es-

tudio de la teología de muchas Universidades del mundo hispánico. Ya Milton, en su poema, pinta el cielo y el infierno como estados anímicos, antes que espacios físicos. El cielo es la opción por Dios, la cercanía y el amor a y de Dios. El infierno es el encerrarse en uno mismo y en no abrirse a la trascendencia divina.

La creación. El problema del mal. El sufrimiento. Un Dios bueno que ha querido que el mundo sea como es. Pero, ¿por qué así y no de otra determinada manera? ¿Por qué el sufrimiento? ¿Por qué la maldad? ¿Por qué niños inocentes que mueren de hambre cada día? Los teólogos responden de una manera. Milton, con su poema épico, se acerca a ellos y arroja luz desde otro ángulo. Echa mano del misterio de un Satanás en permanente estado de sufrimiento, que aspira a «vengarse» de Dios arrebatando la felicidad a los hombres.

En cuanto a la forma, este londinense puritano es uno de los primeros poetas «modernos»: utiliza el verso blanco. Para él, la rima no es un complemento necesario ni del poema ni del buen verso, sobre todo si se trata de obras tan extensas como la suya. *El paraíso perdido*, pues, lo ve este vate como un esfuerzo, primicia en lengua inglesa, para recuperar la libertad de los poemas heroicos clásicos. En la literatura en español, el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, es un ejemplo de composición en verso blanco.

Un último récord: cuando Milton empezó a escribir *Paradise Lost*, a finales de 1650, se había quedado ciego, por lo que dictó por completo sus estrofas.

José Grau

1668

Jean Baptiste Poquelin (Molière), *El avaro*

Molière retrató en sus comedias los vicios de siempre en el contexto de su época y de este modo dejó obras siempre contemporáneas por los temas abordados con personajes inmortales, que se identifican con la hipocresía, la hipocondría, los celos, la coquetería, la misantropía o la avaricia (por citar solo a algunos). Este último defecto se singulariza en *El avaro* (1668) y para destacarlo, exagera hasta el extremo los rasgos de la personalidad de Harpagón, conduce al ridículo las intervenciones del protagonista y plantea situaciones absurdas de indudable comicidad. Además, conocedor de las reacciones de los espectadores (no conviene olvidar que Molière es al tiempo actor y comediógrafo), escribe con total dominio de la escena y de los resortes que provocarán diferentes reacciones de su público, del regocijo a la compasión. Así, en busca de la risa, se hace cómplice con el espectador de alguno de los personajes para engañar o burlarse de otro, consiguiendo la perplejidad primero, la carcajada después; acude al equívoco para forzar escenas chocantes; complica las situaciones hasta lo paradójico originando continuos enredos; o bien, para hacer reír cuando la risa no sigue a las acciones dramáticas, maneja el lenguaje con precisión para reiterar la palabra cómica, buscar las frases de doble sentido o suscitar los equívocos verbales; además, indica en las acotaciones los gags cómicos visuales que, añadidos a las reacciones estrafalarias de los personajes inducidas por la forma de comportarse, mantienen al espectador o lector con una eterna sonrisa.

Las notas enumeradas, algunas de sus obras escritas en clave de farsa y una tradición para escenificarle siempre con un tono desenfadado y burlesco, han llevado a proponer puestas en escena de comedias como *El avaro* dentro de este subgénero que, pendiente de provocar la risa sin pausa, borra los rasgos definitorios de los personajes e impide apreciar el brusco choque entre la realidad y la deformación de esta, consecuencia del deterioro que conlleva la avaricia. Además impide apreciar la intención crítica, pretendida por Molière.

El lector que se acerque a *El avaro* se regocijará con las extravagancias de Harpagón y los recursos del autor, pero disfrutará con la evolución de este personaje en la comedia durante los cinco actos y observará la humanidad y riqueza de sentimientos de los dos hijos, Elisa y Cleanto, y sus respectivos pretendientes, Valerio y Mariana, a su vez pretendida por el viejo avaro. Asimismo, percibirá otros temas que no escapan a la censura de Molière en esta comedia de costumbres de la época: la educación estricta que aboca a comportamientos contrarios a la razón, como es el caso de Mariana; un escrupuloso decoro que impide la libre expresión de los sentimientos y el engaño; un falso sentido del honor; el amor que se profesan las parejas; las relaciones paterno filiales; o el disentiimiento sobre los casamientos concertados. Molière introduce estos elementos en una comedia que posee mucho ritmo interno y estructurada mediante una sucesión de escenas breves, donde nada sobra y todo se concentra.

José Gabriel López Antuñano

1670

Pascal, *Pensamientos*

Sería difícil encasillar los *Pensamientos* en un género concreto. Se ha incluido a Pascal entre los moralistas franceses, así que debemos concluir que pueden ser leídos como un tratado moral. Pero esta clásica recopilación de reflexiones es mucho más que eso: filosofía teórica, filosofía de la religión, teología... No conviene olvidar que los *Pensamientos* pertenecen a un proyecto inconcluso y muy querido de Pascal, que pretendía defender la fe cristiana... pero defendiéndola también de la sistematicidad; de ahí que las intuiciones acaben desperdigadas, pero también por ello que resuenen con más fuerza, una fuerza que nos enciende la afectividad. Muchos han querido ver en las máximas de este libro la forma de ser de un hombre genial —matemático, empresario, inventor—, una radiografía de sus resortes intelectuales y sentimentales, en los que se revela su yo más íntimo.

Lo bueno de estos *Pensamientos* es que se pueden leer al antojo: o seguidos —pero pausadamente— o a saltos. Su lectura, en un sentido mucho más profundo que en otras ocasiones, no termina nunca. El caudal de los *Pensamientos* no es posible resumirlo; dicen mucho en su más profunda sencillez. Una de las razones de su inconmensurabilidad es la capacidad de Pascal por hablar al corazón del hombre, reivindicando en un contexto no siempre cómodo —pugnas religiosas, jansenismo y jesuitismo, filias y fobias filosóficas— las razones del corazón. Y adelantándose algún tiempo al cúmulo de lo emocional, hoy tan mentado como incom-

prendido, es consciente de que el corazón, como la razón, puede educarse y sabe que si no se orientan sus ímpetus acaba en la atrofia más absoluta: «Del mismo modo que se estropea la inteligencia, se estropea el corazón», señala.

Apelar al corazón no es más que una forma de recuperar esa otra parte del hombre relegada en la edad dorada de la Razón. «Es preciso convencer al hombre entero, cuerpo y alma», explica, sin olvidar que también en la esfera religiosa se ha despreciado la relevancia de lo afectivo. ¿No es demasiado actual, demasiado contemporáneo, Pascal al proponer la defensa de una fe amable? En efecto, nos advierte también del peligro de racionalizar tanto la creencia hasta el punto de hacer de la fe una virtud teológica superflua. Es Pascal, pues, el pensador de la fe, el filósofo que se resiste a las pruebas metafísicas que trataban de demostrar la existencia de Dios, consciente del sentido profundo de la creencia y de necesidad humana de creer. Dios también habla al corazón del hombre. Dios del amor y del consuelo como alternativa al Dios de los filósofos. Frente a las cinco vías y al apriorismo anselmiano, la famosa apuesta de Pascal subraya el sentido vivencial y existencial de la fe, el riesgo de la existencia mucho antes de que lo hiciera Kierkegaard y el existencialismo cristiano.

De todas las sentencias, de todas las reflexiones —tan brillantes en su forma y en su fondo—, la que me parece que condensa todo su pensamiento es la que caracteriza al hombre como un junco que piensa. Es el resumen de la grandeza y de la debilidad de la vida humana. Merece toda una vida para pensarla.

Josemaría Carabante



1677

Racine, *Fedra*

¿Shakespeare o Racine? Esta es la cuestión. Y Shakespeare, seguramente, la respuesta. Sí, pero Racine... —y en *Fedra*, que es la quintaesencia de su dramaturgia, que es la dramaturgia de la quintaesencia— tiene algo, para la literatura y para el teatro, que Shakespeare no tiene y que nadie tiene como él. Eso que no es fácil de definir lo encarama a una de las cumbres del teatro mundial.

A pesar de su inconfundible eminencia, *Fedra* es una de las obras más controvertidas del teatro francés; tanto que puso a Racine al borde de la desesperación y fue la causa determinante de su retirada. Los ríos de tinta que sobre ella han corrido no debieran borrar esta lección acerca de los poderes del mal gusto y la estulticia —ahora como entonces— sobre la inteligencia y el buen juicio.

Racine y *Fedra* son la quintaesencia del clasicismo. Y el clasicismo tiene mala prensa. Al menos desde hace dos siglos, desde el romanticismo y sus metamorfosis, sobre todo en las sucesivas oleadas vanguardistas y neovanguardistas. Y como casi siempre, la prensa se equivoca. Basta abrir los ojos y mirar, de primera mano, el dominio fascinante que se extiende —con algunos huecos y resistencias— por más de dos milenios y del que nuestra obra es la manifestación más pura, rigurosa, esmerada y consciente (a la vez, por supuesto, que inspirada): el clasicismo.

Son tendencias muy firmes del teatro actual la vuelta a la hegemonía de la palabra y el minimalismo. Pues bien,

dudo de que se pueda encontrar en todo el repertorio obra más minimalista y más estrictamente verbalizada que *Fedra* de Racine. El texto consta de 1.654 versos alexandrinos y una sola indicación escénica, tras el verso 157: «Ella [Fedra] se sienta». Y sobre el decorado de las primeras representaciones este es el único testimonio: «El teatro es un palacio abovedado. Una silla al principio» (Michel Laurent).

En *La muerte de la tragedia*, George Steiner ha sacado punta significativa a esa silla y a esa única acción expresa. También da algunas claves de la superioridad de *Fedra*. «Racine impuso las formas de la razón sobre la negrura arcaica de su tema», «una brutal leyenda sobre la locura del amor». «Todo lo que ocurre, ocurre en el lenguaje. En esto consiste la especial estrechez y grandeza de la manera clásica francesa». Como nada del contenido de la obra es exterior al lenguaje, «las palabras se acercan mucho a la condición de la música, donde contenido y forma son idénticos». «La violencia se encuentra toda en la poesía». Su despliegue y refrenamiento son tan completos que «la economía de Racine ha parecido a algunos más convincente que la liberalidad de Shakespeare».

Desde luego, en elegancia, nobleza, unidad, equilibrio, estilo... Racine no cede el paso a ningún dramaturgo, ni *Fedra* a ninguna otra pieza.

José-Luis García Barrientos

1719

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*

Considerada la primera novela moderna inglesa, *Robinson Crusoe* se publicó en Londres en 1719. En un momento que las expediciones marítimas y los descubrimientos geográficos estaban en auge, Defoe pudo inspirarse en varias experiencias reales que tuvieron eco en los medios de comunicación: las fracasadas aventuras del marino escocés Alexander Selkirk y las del marinero español Pablo Serrano. El subtítulo plasma la fascinación que existía en esos años por todo lo exótico: «La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero, quien vivió veintiocho años completamente solo en una isla deshabitada en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco; Habiendo sido arrastrado a la orilla tras un naufragio, en el cual todos los hombres murieron menos él. Con una explicación de cómo al final fue insólitamente liberado por piratas. Escrito por él mismo».

Sorprende la apariencia de verosimilitud que Defoe quiso dotar a su narración, un interesante y exótico análisis de cómo el hombre apenas tiene recursos para enfrentarse a lo desconocido que le rodea. Como *Los viajes de Gulliver*, publicada años después, también el libro admite una lectura muy local, pues Defoe describe las actividades y el espíritu de Robinson Crusoe como los del perfecto colonialista en una época de desarrollo del Imperio inglés. La primera parte del libro cuenta a la perfección el ambiente de aventura que se vivía en su época y el desmedido afán de fortuna por encima de frenos morales.

Y es que —así comienza el argumento de la novela— Robinson, de 19 años, desoyendo los consejos de sus padres, se embarca en busca de aventuras. Navega por las costas africanas, es apresado por un barco pirata y pasa años de esclavitud. Logra escapar en una chalupa y es recogido por un barco portugués. Después se establece en Brasil, donde compra una plantación y la cultiva durante varios años hasta que le proponen participar en una expedición a la costa africana para conseguir esclavos ilegalmente, porque hacen falta en las plantaciones de Brasil. El barco en el que viaja Robinson naufraga y mueren todos menos él, que llega a una isla desierta.

En la isla, Robinson pasa mucho tiempo solo, temiendo los ataques de unos caníbales que de vez en cuando desembarcan en la isla para realizar sus banquetes de víctimas humanas. De uno de esos banquetes se escapa un indio caribe, al que Robinson salva, catequiza y pone por nombre Viernes, el otro gran protagonista de la novela.

Por su originalidad y calidad literaria, la novela tuvo un enorme éxito, lo que también certifica el peso que tenía la cultura inglesa en el contexto internacional en aquel tiempo. Narrada con un estilo inmediato, en primera persona, es una novela que ha marcado época y que ha creado tendencia. Todavía hoy su argumento forma parte del imaginario colectivo tantas veces anhelado: qué haría yo en una isla desierta. En este sentido, hay que destacar el éxito de la película *Náufrago*, del año 2000, interpretada magníficamente por Tom Hanks.

Adolfo Torrecilla

1726

Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*

La primera edición de *Los viajes de Gulliver* apareció en Londres en 1726 y llevaba el siguiente subtítulo: *Viajes a varias remotas naciones del mundo*. Su protagonista es Lemuel Gulliver, primero médico y después capitán de varios barcos. Su autor fue el escritor irlandés y pastor anglicano Jonathan Swift (1667-1745).

Pronto estos viajes se hicieron famosos en todo el mundo y algunos de sus temas siguen siendo casi míticos. Publicados muchas veces para el público infantil o juvenil, pero a costa de numerosas amputaciones, siguen siendo muy desconocidos en su verdadera naturaleza: una sátira política y social, inspirada en los tiempos en que Swift vivió, y que critica, entre otras realidades, las disputas entre los dos principales partidos británicos: los conservadores *tories* y los liberales *whigs*. Sin embargo, Swift ha conseguido que una obra muy ceñida a su tiempo y realidad se convierta en una inteligentísima parábola de alcance universal. Ahí está su prestigio internacional y sus numerosas ediciones para demostrarlo. Además, muchos pasajes forman ya parte del imaginario colectivo tanto para el público infantil y juvenil como para el adulto.

A estas implicaciones inmediatas hay que sumar el ingrediente paródico, pues el libro es, además, una burla de los numerosos libros de viajes que estaban entonces de moda, donde se contaban las más fantásticas historias, muchas de ellas inventadas. Y puestos a inventar, Swift se queda solo.

Quizá lo más destacado del libro, y lo que le convierte en un escritor siempre moderno, un auténtico clásico, es la

tendencia a la misantropía del autor, que se traduce en una no muy buena opinión sobre el género humano, rasgo que queda demostrado de manera muy especial al final del libro, en su cuarta parte, cuando el capitán Lemuel Gulliver viaja a la tierra donde habitan los hoyyhhnms, unos caballos racionales, sabios, de gran y exquisita sensibilidad, que serán para siempre los preferidos de Gulliver. Resulta emblemático el retrato que hace en esta parte de su libro de los yahoos, seres humanos salvajes que encarnan la pesimista imagen que Swift tenía de sus contemporáneos. Aunque es la parte menos conocida y divulgada, contiene la esencia del pensamiento crítico de un escritor que supo poner el dedo en la llaga de muchos de los problemas de su tiempo.

Conviene resaltar, además, la imaginación de Swift para crear escenarios y situaciones fantásticas, como las aventuras que vive Gulliver en la isla flotante de Laputa, un reino dedicado a las artes de la música y las matemáticas; o también el viaje a la isla de Glubbdubrib, donde se encuentra con los struldbugs, los difuntos más famosos de la historia. A Luggnagg, donde viven unos inmortales decrepitos. O los episodios más divulgados, los que transcurren en Liliput y en Brobdingnac, que contienen los episodios más efectistas y simples, pero que tuvieron en su tiempo, y siguen teniendo, una sobresaliente eficacia para mostrar aspectos desconocidos de la condición humana, desarrollada en pasajes insólitos y divertidos, llenos de imaginación y plasticidad. Pero esto es solo el decorado para una intención más ambiciosa: transmitir su impresión de los numerosos fallos que cometemos los hombres.

Adolfo Torrecilla

1749

Henry Fielding, *Tom Jones*

La inquieta y agitada vida del aventurero Tom Jones, expósito, despertó en el momento de su publicación (1749) entusiasmo y sobresalto a partes iguales en la puritana sociedad británica, todavía inmersa en los tiempos de la rebelión jacobita (1745). Su autor, Henry Fielding, hijo de un prestigioso general y huérfano de madre desde la infancia, fue educado por una abuela adusta y de rigurosos principios religiosos, naturalmente, anglicanos. Estudiante en Eton vivió rodeado del ambiente refinado de alta sociedad, cuyos defectos habría de fustigar con especial saña en su más famosa novela con la que ha pasado a la historia como uno de los autores más señalados de la literatura británica y universal. Tom Jones encarna la figura del héroe, sinvergüenza simpático, alegre y tan valeroso como carente de escrúpulos.

Con tal de alcanzar sus fines, generalmente de orden material, no duda en recurrir a cualquier tipo de recursos, legales o no. Sin embargo, se muestra noble y caballeroso, a su modo, con las damas, a las que seduce y abandona cuando son de baja condición, o a las que permanece fiel, como en el caso de su eterna enamorada, Sophia Western, contrapunto de dulzura, honestidad y virtud respecto al libertario Tom. Junto al héroe aparece una extensa galería de personajes, trazados con magistrales perfiles psicológicos, que encarnan diversas formas del bien y el mal y sirven como pretexto para fustigar tradiciones y actitudes de la sociedad inglesa, indiscutidas hasta entonces y que le

valieron a la novela el rechazo de los sectores más conservadores. Tom nace, de padres desconocidos, en el recatado hogar de Mr. Alworthy, distinguido caballero de la Inglaterra rural, que lo adopta como propio al encontrar al bebé depositado en su cama. Crece en ese ambiente y recibe una educación esmerada que, sin embargo, no logra enderezar sus naturales tendencias que se le atribuyen a la oscuridad de sus orígenes. Atribución infundada, como se verá al descubrir la identidad de su verdadera madre biológica. De cualquier modo, Tom Jones se muestra en todo momento vital, apasionado, mujeriego, *transgresor*, en frase de moda, pendenciero, que no duda en aceptar duelos seguro de obtener finalmente la victoria sobre sus rivales. Algunos de ellos tan malvados y tenaces como Mr. Blifil, que fuera su compañero de juegos infantiles y sobriño de su patrocinador, el bueno de Mr. Alworthy.

La novela de Fielding ha sido clasificada dentro del género picaresco, en cuanto muestra una clara actitud crítica en contra de la sociedad de su tiempo, al denunciar sus vicios con tintes de ironía, suavizada hábilmente por un agudo sentido del humor. El rigorismo religioso queda ridiculizado a través de la persona del pastor anglicano, el reverendo Thwackum, persona intransigente y antipática que, no obstante, disfrutaba de gran predicamento e influencia entre sus feligreses. Otros de los defectos criticados se refiere a la actitud cerril del padre de la bella Sophia, Mr. Western, que se niega, movido por prejuicios sociales, a permitir el matrimonio de su hija con el «expósito», supuestamente plebeyo y calavera, Tom Jones. Es una obra testimonial, cruel en ocasiones, divertida siempre, que



ha situado a *Tom Jones* entre las novelas más destacadas de la Historia de la Literatura británica y universal.

Rafael Gómez López-Egea

1759-1767

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

La publicación de esta novela por entregas, iniciada en enero de 1759, alcanzó desde el principio un extraordinario éxito popular y lanzó a su autor, Laurence Sterne, escritor prácticamente desconocido hasta ese momento, al primer plano de la narrativa de su época. Nacido en Irlanda cuando formaba parte del Reino Unido, en 1713, hijo de militar británico, después de cursar estudios universitarios en Cambridge, se ordenó como pastor de la Iglesia de Inglaterra en 1738. Contrajo un matrimonio, que no fue muy afortunado, en 1741. Instalado en Londres, llevó una vida disoluta que, debido a su adscripción al estado clerical, causó cierto escándalo en la buena sociedad londinense a la que pertenecía. Su carácter rebelde le llevó a rechazar la hipocresía moral de las clases altas, como demostró en su principal obra de creación literaria que ahora se comenta. Hombre culto, liberal en sus costumbres y lector consumado, se declaraba admirador de célebres personalidades del pensamiento y las letras, como el escritor humanista francés Rabelais, el fundador de la novela moderna, Cervantes y el filósofo John Locke.

Sterne observaba con espíritu crítico y tono provocador los defectos que atribuía a la sociedad de la que formaba parte. En su ingeniosa novela, cuyo título completo fue *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, utilizó a su personaje inventado como pretexto para hilvanar una profunda sátira, burlesca y a veces cruel, de sus conciudadanos. El curioso individuo Tristram, de extraño y pintoresco nombre, supuestamente se dispone a contar en primera persona su vida y milagros al lector en una suerte de relato autobiográfico. En su empeño no parece acompañarle la suerte. El autor lo presenta a propósito como desmañado y falto de recursos literarios que el improvisado narrador intenta compensar gracias al testimonio añadido de una serie de personajes que intervienen en la acción más para exponer sus propios criterios que en aportar nuevos datos a la biografía de Tristram. Su padre, Walter Shandry, la madre cuyo nombre no aparece, el tío Toby y su criado, el doctor Slot y el clérigo Yorick se convierten en las piezas del juego que el autor mueve con maestría para cumplir sus propósitos críticos. La trama lineal desaparece y los episodios descritos se trasponen en el tiempo sin respetar la cronología de unos hechos que se encadenan por asociación de ideas o similitud en las situaciones. Esa técnica descriptiva, que recuerda la literatura experimental de escritores recientes, da lugar a situaciones divertidas que acreditan al autor como un dominador de los recursos de humor, en ocasiones amargo y siempre certero. Como es natural, las continuas reflexiones filosóficas de los personajes difuminan hasta casi desaparecer los rasgos

del carácter del protagonista, de modo que el hilo argumental se pierde intencionadamente sin que decaiga en ningún momento el interés del cuento. Como afirma el escritor y crítico Javier Marías, traductor de esta novela en edición de Alfaguara, Tristram «puede abrirse por cualquier página, con asombro y sonrisa siempre».

La obra de Sterne, entre la ironía, el humor y la picaresca, no fue publicada en España hasta el año 1975, circunstancia corregida en la actualidad gracias a cuidadas traducciones, algunas de las cuales vienen acompañadas de bien documentados estudios introductorios.

Rafael Gómez López-Egea

1798

Coleridge, *Baladas líricas*

Las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge, así, al alimón, con bastante más material poético del primero que del segundo, vieron su primera luz en 1798. Pero de todo lo contenido en ese volumen (al que seguiría un segundo en 1800, que completaría la obra) lo más impactante fue la primera versión de *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge. Más tarde, en 1817, aparecería una segunda versión de ese maravilloso poema, que es la que habitualmente viene imprimiéndose desde entonces. Pero fue en las *Lyrical Ballads* de 1798 donde la historia del albatros y del viejo marino se contó por primera vez. Recuerdo haberla leído en castellano hace muchísimos

años, en traducción de Marià Manent, dentro de una *Antología de la poesía inglesa* en un tomo de papel biblia editado por Plaza & Janés. Se me hace la boca agua pensando en la felicidad que me procuró, y sigue procurándome cada vez que la perpetro de nuevo, la lectura de esa balada singular, atípica, misteriosa que supone, de alguna forma, el pistoletazo de salida de la poesía romántica anglosajona. Fue compuesta por Coleridge entre 1797 y 1798, muy poco antes de su aparición impresa, y está escrita en clave onírica, como el poema *Kubla Khan*, entreverada con los hilos del sueño (y si el sueño es opiáceo, pues mejor que mejor). Resulta enternecedor que dos amigos decidiesen firmar juntos una recopilación de su obra poética juvenil, saltándose la norma obligatoria del narcisismo individualista, y eso es lo que Wordsworth y Coleridge hicieron al dar a las prensas los dos tomos de sus *Lyrical Ballads* (1798-1800). Era un tiempo de inauguración perpetua: la Revolución Francesa había puesto a cero el reloj de la Historia, y todo volvía a empezar, renaciendo de las cenizas del Antiguo Régimen, con unas ansias desmedidas de comunicar otros mensajes, de abrir cajas cerradas durante siglos que contenían tesoros ocultos de espiritualidad, de libertad omnímoda, de sensibilidad rayana en lo enfermizo. En el terreno de la prosa, los novelistas góticos del último tercio del siglo XVIII —los Walpole, Radcliffe, Lewis— ya habían impulsado esa nueva cosmovisión regida por los sentimientos más oscuros y no por la razón, engendrando una aurora de modernidad *révoltée* e individualista, *alma mater* del malditismo decimonónico. En poesía, esa misión estuvo protagonizada por los *Lake Poets*, o sea,

por Wordsworth y por Coleridge, inmediatamente antes de que Byron, Shelley y Keats ratificasen con su *auctoritas* el romanticismo.

Luis Alberto de Cuenca

1807

Wordsworth, *Poemas*

Gente corriente, humilde. Vida cotidiana. Lenguaje sencillo e inmediato. Aquí tenemos tres características de la poesía de William Wordsworth (1770-1850), junto con Samuel Taylor Coleridge, quizá el más importante de los poetas románticos ingleses.

Sus *Poems in Two Volumes* (1807) se consideran la cima de su poder lírico y de su popularidad, aunque tuviera una fría recepción en su época, incluida la que le hizo el célebre Lord Byron. *Poems in Two Volumes* son también la parte más asequible y conocida de su obra: poesías cortas publicadas en la época de 1798 a 1807, que con *The Story of Margaret*, *The Prelude* y *The White Doe of Rylstone*, igualmente de esa década, constituyen su auténtica revelación en el panorama mundial de la lírica.

En *Poems in Two Volumes* hallamos la genial oda «Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood» (Indicios de inmortalidad derivados de los recuerdos de la primera infancia). Aquí presenta el mundo a través de los ojos maravillados de la infancia y contrapuesto a la visión realista del hombre, para quien la cos-

tumbre hace que despoje a las cosas de su luz clara original. De esa oda son los versos: «Aunque nada pueda hacer volver la hora / del esplendor en la hierba, de la gloria en las flores, / no debemos afligirnos, pues encontraremos / fuerza en el recuerdo...». En la película de Elia Kazan *Esplendor en la hierba*, la recita Deanie (Natalie Wood), enamorada de Bud (Warren Beaty), dos adolescentes de los Estados Unidos, año 1928.

En *Poems in Two Volumes*, Wordsworth se sometió a una estricta disciplina métrica. Logra contener una pasión grande en un molde de forma tan perfecta que ahora se le considera también como uno de los sonetistas ingleses más sobresalientes. Varios de sus sonetos están inspirados en la Guerra de la Independencia española.

José Grau

1808/1832

Goethe, *Fausto*

La obra cumbre de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) es *Fausto*. Difícilmente encontremos en la literatura universal una obra de mayor ambición y, a la vez, de más larga gestación. La podemos ubicar en el género dramático, excediéndolo cumplidamente. El primer esbozo de la obra lo completa Goethe en 1773, con 24 años, es *UrFaust*, el *Fausto primigenio*, al tiempo que culmina su famosa novela *Die Leiden des jungen Werthers*, la historia del joven suicida, paradigma del romanticismo alemán. Reto-

mando su *UrFaust* tres lustros más tarde, no dará la obra por concluida hasta tres meses antes de su muerte. La primera parte del definitivo poema dramático se conoció en 1808 y la segunda se publicó póstumamente en 1832. El personaje de Fausto, tratado para el teatro de forma magistral por el isabelino Marlowe en 1592, que condenará al infierno al personaje, parte de la leyenda alemana en la que un sabio formaliza un trato con Lucifer por el cual le entrega su alma a cambio de la mayor dicha. La primera parte del *Fausto* de Goethe, que se corresponde con el *UrFaust*, es romántica y tiene como heroína a Margarita. La segunda parte, estructurada en cinco actos, a la manera griega, tiene como emblema a Helena, la bella mujer de Menelao raptada por Paris. El mundo romántico germano frente al mundo clásico grecolatino, tras la estancia del poeta en Roma en los años 1786 y 1787. En la configuración final del *Fausto*, Goethe vuelca toda su muy destacada sabiduría teatral, adquirida durante las décadas en que fue director del teatro del duque de Weimar, programando cerca de 4.000 espectáculos, entre ellos varias obras de Calderón, como *El príncipe constante*. Así, hace comenzar su *Fausto* con un «Preludio en el teatro», en el que intervienen un director, un autor y un actor. Es un diálogo en el que Goethe establece su preceptiva, otorgando el poder final al hecho escénico. Dando paso, a continuación, al «Prólogo en el cielo», en el que, ante los arcángeles Rafael, Gabriel y Miguel, Dios permite a Mefistófeles que tienta en su libre albedrío a Fausto. Tras esta doble introducción, llega la primera parte de la obra, en la que Mefistófeles logrará arrancar el compromiso del

doctor: «Si algún día llego a pedir al instante que esté viviendo: “¡Detente! ¡Eres tan bello!”, podrás encadenarme y moriré feliz». Mefistófeles acompañará a Fausto en su devenir. Primero, participando en la triste peripecia de Margarita, que ante la petición final al Padre Celestial de la pobre muchacha, «Una Voz (De lo alto)», sentenciará: «¡Está salvada!». Después, en la segunda parte, donde no le llega a humillar la belleza de Helena ni la poesía de Euforión, hijo de ambos, Fausto encontrará en la solidaridad humana el instante a detener, y su muerte, antes de que los coros angélicos se eleven llevándose su «parte inmortal», y una corte celestial arrope a la Mater Gloriosa, mientras el Doctor Marianus introduce al Coro Místico y su exclamación final: «Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto».

Ignacio Amestoy

1813

Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*

¿Qué es lo que sigue llamando la atención de las novelas de Jane Austen para que sigan suscitando tanto interés? Resulta difícil de explicar que en pleno auge de la novela erótica, como la saga *Cincuenta sombras* de E. L. James y sus vomitivos sucedáneos, la gente siga admirando en Austen la cortesía, la moderación, el recato, la buena educación, la finura y la limpieza de unas relaciones amorosas y sentimentales en las que no se hace ninguna exhibición indecorosa de la intimidad.



*Orgullo y prejuicio* comienza con una de esas inolvidables y contundentes frases llenas de sabiduría popular: «Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, en posesión de una notable fortuna, necesita una esposa». Esta novela, la más célebre de Jane Austen (1775-1817), apareció en 1813. Un famoso y conocido comienzo que sirve también de resumen de buena parte de su mundo literario, con novelas protagonizadas por la aristocracia rural inglesa que cuentan sus pormenores amorosos, sentimentales y estratégicos para conseguir un matrimonio acorde con su condición.

*Orgullo y prejuicio* se centra especialmente en las relaciones entre Elizabeth Bennet, la segunda de cinco hermanas, y Fitzwilliam Darcy, uno de los habituales potentados que circulan por las novelas de Austen. La posesiva madre de Elizabeth solo tiene una única obsesión en la vida: casar dignamente a sus cinco hijas. Para ello las ha preparado, y a ese fin, y a cotillear, dedica todas sus energías. El personaje de la señora Bennet, la madre de Elizabeth, es un ejemplar muy singular, pues su cometido acaba siendo empalagoso y deja en evidencia las limitaciones de una educación femenina orientada hacia ese exclusivo fin. Elizabeth escapa de ese modelo de mujer entregada nada más que a la búsqueda desesperada de un noviazgo en el que no se tengan en cuenta sus íntimos sentimientos.

La llegada del señor Bingley a la casa de Netherfield Park altera la rutina social en Longbourn. Todas las madres y jóvenes de la zona pronto descubren que se trata de un excelente partido y comienzan, con los habituales formalismos, las calculadas aproximaciones para ponerse

a tiro. En un baile, el señor Bingley conoce a Jane, la hermana mayor de Elizabeth, y todo apunta a que de ahí puede surgir una promesa de matrimonio. Pero las cosas se complican por la presencia de los amigos y familiares del señor Bingley, que piensan que ni Jane ni su familia están a la altura de las circunstancias. En ese mismo baile, Elizabeth conoce al señor Darcy, amigo de Bingley; nada sin embargo parece ocurrir entre los dos, pues tanto Elizabeth como el señor Darcy son personas despegadas, originales, a su manera orgullosas, que ven con cierto desdén y rechazo determinadas costumbres sociales.

La novela avanza a base de encuentros y desencuentros donde queda de manifiesto la fabulosa capacidad de observación de Austen para retratar aquella sociedad de finales del siglo XVIII y, a la vez, para penetrar en la psicología femenina y masculina de aquel tiempo. Nada escapa a su mirada y con una calculada ironía censura los vicios más extendidos y la falsificación de los sentimientos, a la vez que desmenuza con mucha elegancia los anhelos de felicidad de una sociedad más materialista de lo que parece.

*Orgullo y prejuicio* se publicó después de *Juicio y sentimiento* (1811) y antes de *Mansfield Park* (1814) y *Emma* (1815), sus novelas más celebradas. Ya desde su publicación consiguieron un rotundo éxito y fueron muy valoradas. Estas novelas cuentan también con numerosas versiones cinematográficas y televisivas.

Adolfo Torrecilla

1819-1824

Lord Byron, *Don Juan*

Se han estudiado abundantemente las diversas versiones realizadas sobre el tema de don Juan y el donjuanismo. El poema de Byron es típicamente romántico y añade algunos matices al significado más conocido y divulgado en España. Resulta en cualquier caso un personaje más moderno y menos barroco; más un paladín de la libertad que un pecador casi irredento. Ese tono del hombre libérrimo es lo que atrajo a Byron que, como indicaba Luis Antonio de Villena al hablar de esta obra, estuvo también personalmente atrapado entre la libertad y el malditismo: don Juan sería, en esta interpretación, una máscara del propio poeta inglés. No faltan referencias autobiográficas en la obra que han sido y seguirán siendo objeto de estudio para los especialistas, como si conociendo exhaustivamente a don Juan pudiera saberse más de Byron. Así también el poema estuvo, por suerte o por desgracia, sometido a los avatares de su propia existencia: publicó los cantos iniciales en 1819, pero lo retomó pasado el tiempo, en 1824, sin concluirlo desgraciadamente a causa de su propia muerte.

A diferencia de otras obras, en el *Don Juan* de Byron el personaje se presenta a sí mismo y lo hace como un conquistador de la libertad, más que de las mujeres, como alguien que, en lugar de acoger el castigo o de mostrar su arrepentimiento, rompe con las convenciones, sea cual sea el lugar donde se encuentre. Es también mujeriego, qué duda cabe. Algo muy romántico, es cierto. Además el en-

cantador de damas, que juega a seducir o engatusar en otros casos, aparece bajo un disfraz de inocencia. No es tanto ya el seductor como el seducido. Satírico y mordaz, en ocasiones falto de delicadeza, desfilan junto con don Juan y doña Julia, Haydée, piratas y esclavos, la amada Grecia de Byron, Rusia, además de un retrato de la aristocracia inglesa en los cantos finales. Byron fue en el poema demasiado atrevido con sus invectivas y mostró una genial hostilidad hacia determinadas convenciones sociales que, en verso y sazonadas con gracia e ironía, pudieron resultar más tolerables o llevaderas. Sería injusto negar la poderosa influencia que ejerció su poético *Don Juan* en la literatura inglesa posterior. Está considerada su mejor obra. Una lectura obligada, sin lugar a dudas.

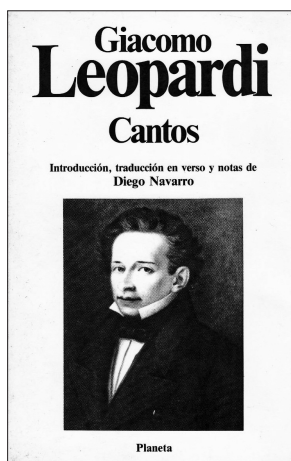
Josemaría Carabante

1824

Leopardi, *Cantos*

«O speranze, speranze; ameni inganni / Della mia prima età!» (¡Oh esperanza, esperanza, agradable engaño / de mi primera edad!).

Estos dos versos de «Le ricordanze», parte de sus *Cánticos*, reflejan bien lo que es la creación poética de Giacomo Leopardi (1798-1837): poesía interior, de gran resonancia sentimental, evocación de lo anhelado y de la juventud. Para Leopardi, la primavera y el amor se funden en un sueño inalcanzable, cuyo contraste con la cruel realidad



son la causa de su desesperación. Casi la única dulzura que le queda es naufragar en la infinitud y en la eternidad imaginadas.

¿Por qué esa visión tan pesimista? ¿No le ayudó a sentir la vida de otra manera el haber nacido en un gran palacio familiar de la costa adriática, hijo de madre marquesa y padre conde algo bohemio, acumulador de libros?

Desde su nacimiento, Giacomo fue minado por la enfermedad. Padeció la enfermedad de Pott, que le combó la espalda. Padeció también un severo raquitismo. Los años de la niñez y de la juventud los pasó estudiando desesperadamente y leyendo con una curiosidad inagotable hasta altas horas de la noche. Arruinó su salud. Fue siempre un temperamento enfermizo.

Quizá lo anterior explique que sus *Canti* sean gritos de un alma atormentada. En cuanto representación de algo que acaece o puede acaecer a cada ser humano, son expresiones genuinas del alma. Llevados a la máxima perfección formal, han hallado un hueco excepcional en el panorama de la literatura universal.

José Grau

1832-1849

## Edgar Allan Poe, Cuentos

Que en tan solo cuarenta años de vida haya logrado Poe escribir una obra que lo sitúa entre los diez o doce escritores más importantes de todos los tiempos nos habla de que el genio no necesita envejecer para serlo. Si descontamos las innumerables horas que gastó nuestro autor en la insalubre práctica de trasegar licores, su vida útil se reduce a muchos menos años de los cuarenta que vivió: no pasarían de veinte o veinticinco años los que consiguió estar sobrio el creador de *Berenice*. Además de borracho, Poe fue un psicópata. Cortázar, que lo trató mucho y muy de cerca, pues tradujo su obra completa al castellano, lo dejó dicho en letras de molde: «Poe ignora el diálogo y la presencia del otro, que es el verdadero nacimiento del mundo. En el fondo tampoco le interesa que le comprendan los seres a los que ama: le basta con que le quieran y protejan». Si eso no es ser un narcisista límite, o sea, un psicópata, que venga el doctor Freud y me convenza de lo contrario. Lo que ocurre es que la literatura se sitúa siempre al margen de la moral. Pueden escribirla extraordinarios hombres ordinarios como Cervantes o Shakespeare, niños mimados por la sociedad de su época como Sófocles o Voltaire, buenísimas personas como Robert Louis Stevenson o auténticos seres asociales como Poe. Sea como fuere, las letras del planeta Tierra posteriores a la muerte de Edgar Allan Poe son diferentes, más ricas, más profundas, más diversas, porque no hay género literario

contemporáneo que no derive, de una u otra manera, de la obra de aquel caballero esclavista del profundo Sur que nació en Boston para despistar a sus biógrafos. Conviene recordar que a Poe nadie le hizo caso en aquellos adolescentes Estados Unidos de América en los que le tocó vivir. Solo su poema *El cuervo*, aparecido en 1845, obtuvo resonancia pública. Sus cuentos no pasaron de ser ocurrencias de visionario para solaz de friquis de la época (que ya los había por aquel entonces), hasta que llegó Charles Baudelaire, su traductor al francés, e introdujo en Europa la narrativa de Poe en cinco volúmenes, hoy mitológicos, aparecidos entre 1856 y 1865. Únicamente a partir de ese momento podemos hablar de instalación definitiva de Edgar Allan Poe en una *suite* del Olimpo literario, a la derecha de la de Montaigne, a la izquierda de la de Shakespeare y enfrente de la de Cervantes.

Luis Alberto de Cuenca

1837

## Hans Christian Andersen, Cuentos

Los cuentos de Andersen se han convertido, desde el momento de su escritura, en parte irrenunciable del canon de Occidente. El mundo recreado en ellos forma parte de nuestro imaginario, configurado poco a poco por las lecturas de los cálidos días de nuestra infancia; o gracias a la imagen, no solo de las ediciones ilustradas para niños, sino de las adaptaciones fílmicas.

De alguna manera, esto nos salva. Y es que en narraciones como «La pequeña cerillera», «El patito feo», «La sirenita» o «El traje nuevo del emperador» reconocemos, seguramente, nuestra primera vivencia de la compasión, de la propia valía, de la belleza interior, de la entrega o de la sencillez.

Hay veces que merece la pena sumergirse en los primeros años de la vida de un escritor, en busca de sus temas o motivos. Esta es una de ellas. Hans Christian Andersen nace en Odense, Dinamarca, en 1805, hijo de un zapatero y de una lavandera. Sus primeros años de existencia se suceden en medio de la pobreza y, en ocasiones, de la miseria. Tiene que abandonar sus estudios tras la muerte de su padre. Fracasa en su aventura en Copenhague apenas cumplidos los catorce años, cuando prueba suerte como cantante, actor e incluso bailarín en el Teatro Real; este periodo termina con el rechazo de dos obras de su autoría en 1822. Por suerte, el director del teatro le acogerá bajo su protección y le pagará la continuación de sus estudios.

Su primer éxito es su famoso poema «El niño moribundo», publicado en la revista literaria más prestigiosa del momento, *Kjøbenhavns Flyvende Post*. Y aunque durante años intenta triunfar en el mundo de la novela (*El improvisador*) y del drama (*El mulato*), y escribe libros de viaje (*Siluetas*) en los que refleja las impresiones de sus recorridos por gran parte de Europa, su fama duradera le vendrá de la mano de sus cuentos, a los que podemos sumar títulos como «La reina de las nieves», «Las zapatillas rojas» o «La princesa y el guisante». Cuentos que, por cierto, el mismo Andersen se dedicó a leer en voz alta



desde 1858. Hasta 1872, tres años antes de su muerte en 1875, seguirá publicándolos.

En vida entabló amistad con el escultor Bertel Thorvaldsen, conoció a Franz Liszt y Felix Mendelssohn, y a poetas como Ludwig Tieck y Adalbert von Chamisso; en Inglaterra se hizo amigo de Dickens. Junto con la de este último, y junto con la de otros narradores como Charles Perrault y los hermanos Grimm, su obra pervive a pesar de las modas y de las ideologías, en esa tensión constante que todo cuento de valor supone entre el enseñar deleitando y la mera belleza de una simple narración.

Ignacio Roldán Martínez

1842

Nikolái Vasílievich Gógol, *Las almas muertas*

El argumento de la novela, considerada como una obra maestra de la literatura rusa del siglo XIX, ofrece un vivo y cruel retrato de la sociedad de la época, todavía anclada en formas de vida superadas desde hacía siglos en la mayor parte de las naciones de la Europa occidental. Conviene recordar, a estos efectos, que la emancipación de los siervos se produce en Rusia gracias a una ley promulgada en 1861, casi veinte años más tarde que la publicación de *Las almas muertas*. Dato histórico y realidad social que conviene tener en cuenta a la hora de comprender el mensaje lanzado por Nikolái Gógol, cuando todavía permanecían vigentes las normas de vida y costumbres de-

nunciadas por el autor que causaron una gran impresión en los ambientes culturales europeos. La picaresca, el cinismo, la ambición y las prácticas corruptas se interfieren a través de los personajes y situaciones descritas por Gógol en su magistral novela. El argumento es tan brutal como fácil de comprender su desarrollo. Chichikov, un avisado personaje extraído de la pretenciosa baja nobleza rural, emprende una aventura viajera que le va a permitir incrementar su debilitada fortuna con solo aprovecharse de la ingenuidad de unos, la ambición de otros y la incultura de casi todos. El truco es muy sencillo. En compañía de un cochero y un sirviente y con aires de gran señor, recorre pueblos y aldeas perdidos en la estepa rusa ofreciendo un negocio que parece ventajoso. En esa época, los impuestos quedaban fijados en función del número de siervos de los que disponían los terratenientes. Cuando se producían muertes no registradas en los censos, los propietarios se veían obligados a abonar impuestos por los siervos fallecidos y no registrados como tales en los censos. Chichikov ofrecía un pago simbólico a cambio de incorporar a los muertos-vivos para la administración, que incorporaba a su nómina de siervos para obtener legalmente del gobierno nuevas tierras al haber aumentado el número de familias a su cargo. Ya investido como poderoso terrateniente, le resultaría muy fácil conseguir créditos bancarios avalados por sus propiedades. El comercio de esas «almas muertas» se veía respaldado por terratenientes sin conciencia y funcionarios corruptos amparados por la miseria de los campesinos, incapaces de reclamar unos derechos que, por otra parte, no existían para ellos. La cues-

tión es que, al analizar la obra maestra de Gógol, resulta que no solo estaban muertas las almas de los pobres campesinos, al fin y al cabo víctimas del macabro fraude del bandido Chichikov, sino que también y de forma vergonzosa las tristes almas de los que participaban en el repulsivo negocio. Seres abyectos, fríos o indiferentes, que toleraban impasibles la corrupción o desviaban la vista para no contemplar los efectos de su actitud miserable. Muchos aspectos de la sociedad rusa quedan retratados con fuerza en esta novela más reveladora que cualquier texto documental sobre las condiciones de la sociedad rusa a finales del siglo XIX, como preludio de lo que ocurrirá apenas cincuenta años más tarde.

Rafael Gómez López-Egea

1847

Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*

*Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*) es, sin duda, una de las novelas más logradas de la época victoriana. Cuando Emily Brontë la publicó en 1847, la crítica lamentó algunos aspectos violentos y dolorosos de la trama; pero, a la vez, otorgó a la autora el reconocimiento de su talento para construir una estructura compleja, para evocar con fuerza los distintos lugares narrativos, para presentar una visión poética y grandiosa, y para conjugar los elementos góticos y los románticos. En estos últimos aspectos, no se equivocaba la crítica.

En efecto, en *Wuthering Heights* dos narradores, Lockwood y, sobre todo, Nelly Dean, nos entregan dos visiones de la historia de amor y odio que se desarrolla entre las vecinas «Granja de los Tordos» (*Thrushcross Grange*) y «Cumbres borrascosas» (*Wuthering Heights*): la una, tranquila y sosegada; la última, caótica. La pasión que une a Catherine con su hermanastro Heathcliff es una pasión reprimida y destructora. Pero al ser dos los narradores, y al ser el ama de llaves, Nelly, no solo testigo principal sino a la vez intérprete de los acontecimientos, la narración se torna compleja. A esto hay que añadir el manejo del tiempo, con la inclusión de *flashbacks* y la ruptura de la estructura lineal.

Difícilmente la prosa de *Cumbres borrascosas* refrena la pasión que se desborda a expensas de la razón, la imprevisibilidad del corazón frente al orden y la serenidad de las normas sociales. No en vano se puede decir que con la aparición de las hermanas Brönte (no solo Emily, sino Charlotte y Anne, también escritoras), el yo romántico descubre en la narrativa inglesa la voz que ya había encontrado en la poesía.

Ignacio Roldán Martínez

1850

Charles Dickens, *David Copperfield*

Charles Dickens (1812-1870) consideraba *David Copperfield* su novela favorita: «De todos mis libros, este es el

que prefiero», escribió en 1867. Cuando escribo este artículo, la edición que manejo es una de 2004, de la editorial Alba, cuya traducción de Marta Salis se basa en el texto de la primera edición, de 1850, que apareció muy poco tiempo después de que finalizase la novela por entregas. La edición reproduce, además, las ilustraciones originales de H. K. Browne, Phiz, que fueron apareciendo entre 1849 y 1850. O sea, una joya, como otros muchos libros de Alba.

El envoltorio es, pues, magnífico y ayuda a reencontrarse con una de esas novelas-río inolvidables que demuestran la fuerza de la literatura para provocar emociones duraderas. Puede que, literariamente, no sea la mejor obra de Dickens (otras cuentan con ingredientes más originales, personajes más complejos y abordan cuestiones literarias y existenciales de mayor calado), pero *David Copperfield*, mejor que ninguna otra, demuestra que se puede escribir literatura popular sin rebajar la calidad literaria (algo muy difícil de encontrar en las librerías actuales). Como escribió G. K. Chesterton en el magnífico ensayo que dedicó al autor inglés: «Dickens permanecerá como señal imperecedera de lo que ocurre cuando un gran genio de las letras tiene un gusto literario coincidente con el común de los hombres». De acuerdo.

La novela es también una excelente muestra de cómo se escribía en el siglo XIX. Aparecen multitud de personajes y situaciones, con sus ramificaciones que intentan imitar, a veces de manera ingenua y rebuscada, el acelerado ritmo de la vida. En este caso, Dickens utiliza una his-

toria melodramática: niño criado por un padrastro frío y una madre enferma ingresa en un severo e inhumano internado dirigido por el cruel Mr. Creakle, luego entra a trabajar en unos sórdidos almacenes, la criada Pegotty no se olvida de él y como tiene un gran corazón acude en su auxilio... Hay mucho melodrama, pero todo escrito con una sosegada y entrañable contención.

Dickens se inspiró en algunos hechos de su propia vida, lo que da a esta novela mucha ternura y verosimilitud. Como es habitual en sus libros, hay que resaltar el interés que pone en el retrato de los personajes secundarios, todos ellos de una reconocible vida y singularidad, característica que es en este caso una destacada marca de la casa. También hay crítica social, mostrando la cruda realidad de lo que pasaba en plena Revolución Industrial, sin dar la murga a los lectores con mensajitos políticos. Puede que la novela abuse de un sentimentalismo edulcorado, pero no viene mal hoy día, cuando, quizá, hemos perdido algo de sensibilidad social.

A pesar del tiempo transcurrido, *David Copperfield* sigue conmoviendo a lectores de todas las edades (yo he vuelto a llorar, no lo puedo negar). Su lectura es una oportunidad, además, para que los jóvenes lectores aparquen las prefabricadas novelitas juveniles que tanto se han puesto de moda y se enfrenten con una historia que engancha sin trucos desde la primera hasta la última página.

Adolfo Torrecilla

1851

Nathaniel Hawthorne,  
*La casa de los siete tejados*

La historia de la literatura ha sido injusta con Nathaniel Hawthorne: el escritor americano está en el origen de toda la gran literatura de aquel continente, pero es sin duda menos conocido que otros a los que les ha faltado su elegancia, aunque han tenido más éxito para conectar con el lector de hoy. Ahora bien, quien ha tenido la suerte de leer *La casa de los siete tejados* sabe lo que significa quedar hechizado por un ambiente, por una atmósfera, por lo ténebre. Confieso, sin embargo, que llegué a Hawthorne tarde y de una manera indirecta: le descubrí a través de Emerson y de Thoreau. El aprecio intelectual y sentimental que estos dos sentían por su vecino de Concord fue ya garantía suficiente. A lo que se sumó el aprecio de Melville. Los grandes siguen a los grandes.

*La casa de los siete tejados* gira en torno a la culpa heredada: el coronel Pyncheon, soberbio y envanecido, construye una casa en un terreno en el que se levanta la cabaña de una persona humilde, Mathew Maule. A partir de ahí la maldición parece pesar sobre el linaje de los Pyncheon. La historia ha dado lugar a una cantidad indigerible de estudios de todo tipo: desde los más profundos a otras interpretaciones más arriesgadas de los teóricos de la literatura. Lo que sí parece es que Hawthorne incorporó aspectos personales y biográficos en la obra, que transcurre en Salem, su ciudad natal.

Se ha incluido con razón *La casa de los siete tejados* dentro de la literatura gótica: desfilan fantasmas, tentaciones de brujería, misterios, magia, terror y espíritus. Es además de un simbolismo avasallador. Más allá de este ambiente en ocasiones sórdido —que contrasta con la pureza del estilo de Hawthorne— lo más gótico es la trama: su enseñanza moral. Como indica el propio escritor americano, su intención fue dibujar cómo el delito pasa de generación en generación, condenando a los herederos inocentes de un linaje al más tremendo de los fatalismos.

Sin embargo, el romanticismo de *La casa de los siete tejados* no nubla otro sentido, tal vez más interesante, del texto: la extraña relación entre la familia de aristócratas y del vulgo. Los Pyncheon y los Maule se encuentran encadenados sin quererlo, implicados en una espiral de odio y atracción que continúa infinitamente. En el romance, como lo calificaba el propio Hawthorne, no es un asunto menos principal la caracterización moral de ambas familias: la codicia y el egoísmo de unos frente a la sencillez y libertad de la que gozan los otros. *La casa de los siete tejados* es una lectura sin duda obligada para quien quiera entender los orígenes de la concepción cultural y social de los Estados Unidos.

Josemaría Carabante



1851

Herman Melville, *Moby Dick*

A simple vista, *Moby Dick* parece una crónica de la vida áspera de los balleneros; una crónica que se hace árida por momentos, con esas prolijas interpolaciones en la trama principal de la novela, en las que Melville nos describe con una exhaustividad mareante las técnicas de captura y descuartizamiento de las ballenas. Si el lector logra superar la sensación de desconcierto que producen estos pasajes, alcanzará el segundo nivel de lectura de *Moby Dick*, cuyo asunto central es la locura del capitán Ahab, empeñado en perseguir a la ballena blanca por los océanos y en enfrentarse con ella, aun a costa de destruir su barco y aniquilar a su tripulación. En este segundo nivel de lectura, el lector podrá disfrutar de una de las principales magias de la escritura de Melville, presente también en otras obras suyas (empezando por el celeberrimo relato *Bartebly, el escribiente*): la irracionalidad de un hombre solo —Ahab— basta para contaminar el universo entero, tornándolo también irracional. La contemplación de ese universo acechado por el caos a través de la mirada de Ahab es uno de los logros más estremecedores y vastos de la obra de Melville.

En este segundo grado de lectura suelen quedarse todos los intentos de «adaptación» de *Moby Dick*; así ocurre, por ejemplo, con la espléndida versión cinematográfica dirigida por John Huston, con guión de Ray Bradbury (que, sin embargo, no acierta ni de lejos a captar la grandeza sobrecogedora del original). En algún pasaje de su obra,

el autor nos previene contra el peligro de considerar *Moby Dick* «una atroz alegoría intolerable». Sin embargo, en un tercer nivel de lectura (el más íntimo y verdadero), *Moby Dick* es una alegoría, quiéralo o no su autor; y teológica, para más señas. Algunos autores han considerado que tal alegoría muestra una «batalla contra el Mal»; pero lo cierto es que la ballena blanca no se muestra «malvada» en el estricto sentido de la palabra, sino más bien impasible, inhumanamente impasible, si se quiere. Más propiamente, creo que la batalla que nos presenta Melville es de índole prometeica: es la rebelión del hombre contra Dios. Naturalmente, la teología que subyace en la obra de Melville es errónea en muchos aspectos, infectada por el hálito de la desesperación (nota constante, por lo demás, de casi toda su obra), como corresponde a una formación férricamente calvinista; así, por ejemplo, Melville no entiende los efectos de la Redención sobre la *massa perditionis*. La ballena blanca es la alegoría de un Dios que arroja a los hombres a la vastedad del cosmos y permanece inmutable, mientras chapotean en su insignificancia.

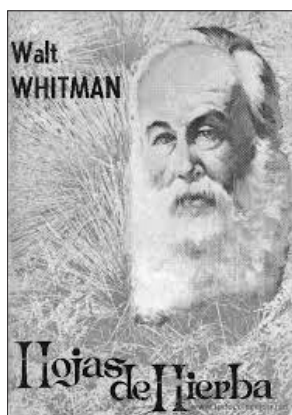
Melville publicó su magna obra en 1851 y murió sin que esta hubiese sido entendida por sus contemporáneos. Cuando, allá por 1920, *Moby Dick* empieza a ser considerada, el mundo había cambiado demasiado: la «muerte de Dios» proclamada por Nietzsche, por un lado, y la eclosión de una religiosidad pinturera y emotiva, por otro, dificultarían sobremedura la comprensión de las inquietudes teológicas, angustiadas o blasfemas, de Melville.

Juan Manuel de Prada

1855

Walt Whitman,  
*Hojas de hierba*

*Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*) se publicó por primera vez en 1855, pero su autor fue corrigiendo y ampliando este libro inmortal hasta su muerte, en 1892, de modo que su redacción fue tarea de toda una vida, la gran



aportación del neoyorquino Walter (Walt) Whitman a las letras estadounidenses y, desde ahí, a las letras universales. Pocas obras existen en la literatura occidental de tanto calado general, de una implicación tal en nuestro sistema tribal de referencias, como la de Whitman. En la poesía española contemporánea habita nuestro Whitman particular, León Felipe, que reescribió en su obra poética la de su maestro norteamericano, añadiéndole, cómo no, las gotas de originalidad necesarias para no incurrir en una mera repetición de moldes estéticos. Walt Whitman viene del versículo bíblico, lo que no es de extrañar en un país como los Estados Unidos, en el que la Biblia ha tenido siempre un protagonismo esencial en la educación, y ello desde que en 1620 arribaran a las costas de Nueva Inglaterra los peregrinos del *Mayflower* con un montón de biblias desencuadernadas de tanto ser leídas durante el viaje. La poesía de Whitman, como la del salmista bíblico, exalta el cuerpo como parte de la naturaleza, canta la vida, manifiesta su profunda alegría por el festín que los

sentidos proporcionan al hombre, criatura central y nuclear en la *Weltanschauung* del poeta. Siguiendo a su compatriota el filósofo Ralph Waldo Emerson y al movimiento trascendentalista por él propugnado, la poesía de Walt Whitman celebra que el universo esté lleno de dioses, y que esos dioses estén hechos de carne, de materia, y que eso no signifique en modo alguno pérdida alguna de espiritualidad, sino fusión alegre y gozosa de la materia con la forma y celebración incondicional de eso que Aristóteles denominó «cuerpo animado». Todo ello trae consigo otras celebraciones limítrofes y confluyentes con la del yo personal e intransferible (*Song of Myself*), como la de la ciencia y la tecnología modernas, la de la democracia norteamericana o la de figuras mitológicas como la del presidente Abraham Lincoln, paladín de la causa del abolicionismo, compartida por el poeta. Hay un aroma de fraternidad universal, de canto a la libertad responsable, en *Hojas de hierba* que hace de su lectura una fiesta mayor de solidaridad entre los hombres, pero sin renunciar un ápice al más radical de los individualismos, que posee en el inmenso corazón de Walt Whitman un altar imperecedero.

Luis Alberto de Cuenca

1859

George Eliot, *Adam Bede*

George Eliot es el pseudónimo masculino de Mary Anne Evans, considerada una de las mejores escritoras británi-

cas. Contemporánea de las hermanas Brontë (Charlotte, Emily y Anne), las sobrevivió a todas (1819-1880).

Autora de siete novelas y de casi una docena de libros de poemas, es conocida sobre todo por las narraciones *Silas Marner*, de una notable amargura, y *Middlenmarch*, ameno retrato de la vida de provincias, con gran número de personajes inolvidables.

*Adam Bede* es la primera novela publicada por Eliot, en 1859. La trama se basa en el relato que hizo a la autora su tía Elisabeth Evans, predicadora metodista (en la novela con el nombre de Dinah Morris, prima de la protagonista, Hetty Sorrel).

1799, en la ficticia localidad rural de Hayslope. Adam Bede es un carpintero, excelente persona, enamorado de Hetty Sorrel, sobrina de un granjero amigo. Pero a ella le atrae el capitán Arthur Donnithorne, nieto y heredero de un hombre rico. Hay cierto amor en Hetty, pero también una calculadora ambición matrimonial. Cuando Adam interrumpe una cita entre ellos, Adam y Arthur pelean. Arthur se compromete a renunciar a Hetty, dejar Hayslope y regresar a la milicia.

Abandonada así por Arthur, Hetty decide casarse, sin amor, con Adam, pero antes de la boda descubre que está embarazada. Busca a Arthur. No lo encuentra. La vergüenza le impide regresar a Hayslope. Después del parto, se deshace del hijo. No lo asesina con sus propias manos, pero lo abandona donde no puede encontrar más que la muerte. Es capturada, juzgada por infanticidio y condenada a la horca. Cuando Arthur Donnithorne, con licencia de la milicia para el funeral de su abuelo, se entera de

la inmediata ejecución, conseguirá que la pena de muerte sea conmutada por la deportación.

Finalmente, Adam y Dinah toman poco a poco conciencia de su amor mutuo, se casan y viven en paz con su familia.

Más que por la trama, la novela es célebre por el retrato moral de los personajes y por el estilo, de un vigor que algunos han comparado con Shakespeare. Frente a la frívola y calculadora Hetty, la figura de Dinah Morris es un ejemplo de bondad, de realismo y de altruismo. Adam Bede es, en principio, una persona de principios rígidos, pero los acontecimientos que tiene que vivir le hacen comprender mejor a los débiles y a los que se equivocan. La novela termina con estas palabras de Dinah: «*Come in, Adam, and rest; it has been a hard day for thee*»; «Ven, Adam, y descansa; este ha sido un día duro para ti».

*Adam Bede* es una muestra destacada de la convicción de George Eliot de que el arte de la novela va más allá del entretenimiento y que debe reflejar la naturaleza humana. Para Eliot, la felicidad es el premio de virtudes como la vida por la tolerancia, la compasión y la comprensión. En cambio, la frivolidad, la ambición sin límites, la indiferencia no pueden traer más que desgracias.

Adolfo Torrecilla

1866

Fiodor Dostoievski, *Crimen y castigo*

Dostoievski gusta colocar a los personajes de sus novelas delante de situaciones extremas, ante las que reaccionan

con el cálculo de la inteligencia y el impulso y fulgor de los sentimientos; al tiempo, el carácter extraordinario de las acciones protagonizadas saca al subconsciente de su letargo y entra en conflicto con la parte racional, impulsándoles a transitar por caminos existenciales no frecuentados. En este contexto sitúa a Raskolnikov en *Crimen y castigo* (1865), un joven estudiante que, agobiado por las deudas e imposibilitado para mantener a su familia, planea con frialdad y detalle el asesinato de la prestamista Alena Ivanovna para robarla. Todo se desarrolla según las previsiones, pero la aparición de Isabel, hermana de la usurera, a la que asesina, y las llamadas infructuosas de un cliente mientras él está en el interior de la casa, le excitan y trastornan, obligándole a huir, presuroso y sin el botín. Aquí termina la primera parte.

En las cinco restantes, el lector asiste a la búsqueda de lugares seguros por parte de Raskolnikov, a la investigación policial, a los interrogatorios, con los ingredientes de una novela de acción. Sin embargo, esta se convierte en marginal, porque lo que atrapa es la apertura de la conciencia del protagonista, en su lucidez y desvarío, en el reconocimiento del mal y la justificación del asesinato, en la febrilidad y el sosiego, en la desfachatez y los remordimientos, en la sagacidad y la torpeza, en el dolor y el amor, en la insensibilidad y la ternura: sentimientos contradictorios que conviven de modo tormentoso en el estudiante. Dostoievski permite conocerle, sin mediación del narrador, y sobre él proyecta algunas de las ideas que le atormentaban: la remisión de la culpa, la purificación por medio del dolor y el amor, la existencia del mal en un

mundo creado por Dios, la coexistencia del temor y la felicidad, etcétera.

Raskolnikov suscita a un tiempo compasión y repulsa: esta es una de las virtudes de Dostoievski, despojar de todo maniqueísmo al protagonista y concebir una personalidad poliédrica que, según muestre una u otra cara, cambia la percepción del lector y de los restantes personajes. Estos, a su vez, se dibujan con trazos firmes y no se empequeñecen ante la consistencia de Raskolnikov; su presencia permite diálogos espontáneos, verosímiles y coherentes, al tiempo que concentrados en la expresión y con fuerza dramática, aprovechados por muchos dramaturgos para trasladarlos a la escena. La novela avanza con tensión narrativa merced a estos diálogos, a las aperturas de la conciencia del protagonista y al narrador que, además de conducir la acción, propone un interesante juego entre el ser y el actuar de Raskolnikov y, en menor medida, de otros personajes. Lo psicológico y las reflexiones intelectuales no deben opacar las formidables descripciones de un San Petersburgo humilde y reconocible a día de hoy, en contraposición al distinguido de otros escritores: sus calles, los interiores de las casas o las formas de vestir son toda una pintura de época.

José Gabriel López Antuñano



1868

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*

La más popular de las obras del poeta sevillano forma parte de la conciencia colectiva literaria del país. Hasta hace muy escaso tiempo era difícil hallar a alguien con mínima cultura que no conociera y pudiera repetir algunos de sus versos más famosos. Cuando se llega a tal grado de empatía entre creador y público, el fenómeno responde siempre en buena parte al talento del autor de haber dado expresión a sentimientos muy hondos del espíritu y talante de las sociedades y de las mujeres y hombres que las integran. Para el gran público, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) es el vate romántico por excelencia, en cuya obra los temas claves de dicho movimiento cultural y artístico se explanan con mayor precisión y acuidad. La visión de la muerte, la obsesión, por lo demás tan española, de lo tanático, de lo fugaz y perecedero, ocupan el lugar central en las *Rimas*. Escoltada por la nostalgia y la melancolía, es lógico que la opinión general identifique esta obra becqueriana con el canto a lo efímero y la vanagloria de todas las realizaciones humanas, por grandiosas que a primera vista sean. Poesía, sin embargo, de muy honda complejidad no obstante su aparente sencillez formal, la vertida en las *Rimas* es objeto de continuos estudios y controversias entre los investigadores, unánimes, empero, en la estima de su autor como uno de los cuatro o cinco más importantes de la contemporaneidad española.

José Manuel Cuenca Toribio

1869

Leon Tolstói, *Guerra y paz*

En la andadura literaria y cultural del siglo XIX los grandes novelistas sustituyeron en ocasiones a los historiadores profesionales como forjadores de la conciencia nacional. Textos como los galdosianos *Episodios Nacionales*, los balzaquianos de la *Comedia Humana* o los dickensianos de la Inglaterra victoriana elaboraron un relato completo de las vicisitudes de sus sociedades en el tránsito del antiguo al nuevo régimen, de la civilización cualitativa característica de las centurias precedentes a la cualitativa propia de la modernidad.

Situada en tal contexto, la obra de Tolstói ofrece su perfil y dimensión más exactos. Pues, en efecto, fue el principal monumento literario a la hora de definir la personalidad histórica y político-social rusa en el momento en que toda Europa asistía al triunfo del principio de la nacionalidad como eje vertebrador de la existencia y acción de los pueblos del viejo continente. De este modo, el carácter epopéyico de la novela del aristócrata (1828-1910), con intensas y sinceras pulsiones populistas, como un duelo a muerte entre el imperio de los Romanoff y la Francia napoleónica, regicida y revolucionaria, exaltó hasta el paroxismo el nacionalismo eslavo de la «tercera Roma» (Moscú, Rusia) como síntesis y compendio de la civilización cristiana. La perfecta simbiosis entre la trama narrativa y la cruzada militar contra el «Capitán del siglo» dio a la obra el merecido estatuto de clásica, con un instantá-

neo y masivo eco dentro y fuera de la Rusia de los últimos zares.

José Manuel Cuenca Toribio

1872

Pérez Galdós, *Trafalgar*

Casi medio siglo después de su redacción, nadie quedará defraudado con el libro que abriera la serie de los *Episodios Nacionales* que escribiese el escritor grancanario Benito Pérez Galdós (1843-1920) entre 1872 y 1913 —fecha de aparición del sexto y postrer *Episodio* de la quinta serie de las que los componen—. Ningún otro texto podrá sustituirlo como perfecta introducción a la crisis del Antiguo Régimen en nuestro país. La monografía más documentada o la investigación más acribiosa sobre la postrera etapa de la dictadura godoyesca capta con mayor fidelidad la tábida atmósfera que envolviera la fase final del reinado de Carlos IV (1788-1808). A través de la acuciosa mirada del grumete Gabriel Araceli —personaje real conocido por el autor de *Fortunata y Jacinta* en su entrañable Santander—, Galdós describirá el desolador panorama de una monarquía a punto de precipitarse en una insondable hondonera, dando al traste así a su estatus de gran potencia y obturando por largos años los caminos de su modernización. Medularmente español, el descollante novelista —para muchos críticos, el segundo en la lista de sus figuras más destacadas, tras Cervantes—, salvará del naufragio general a su héroe Gabriel —símbolo de los va-

lores del pueblo hispano— y a la marinería y oficialidad de la escuadra sacrificada en la célebre batalla (21-X-1805), con un canto epinicio a la hidalguía y patriotismo de sus jefes: Churruca, Gravina, Valdés...

José Manuel Cuenca Toribio

1876

Mark Twain, *Las aventuras de Tom Sawyer*

Libro inolvidable que tantos recuerdos trae de la infancia. Es una de esas novelas que están plenamente asociadas a la biografía personal de cada uno. En mi caso, su lectura trae recuerdos del caluroso verano que la leí y disfruté y cómo Tom Sawyer se convirtió a partir de ese momento en un imaginario compañero de juegos y de travesuras.

Sobre todo de travesuras, pues Tom no es un chaval ni modélico ni ejemplar, lo mismo que Huckleberry Finn, su fiel compañero de aventuras. Eso sí, tampoco son unos trastos y los dos tienen un fondo bueno que aparece en las dos novelas que les dedicó el escritor norteamericano Mark Twain (1835-1910). La primera en publicarse fue *Las aventuras de Tom Sawyer*, en 1876, una novela en la que Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain fue su inseparable seudónimo) recrea sucesos de su infancia en un ambiente familiar, aunque la acción del libro transcurre en el imaginario St. Petersburg, uno de los pequeños pueblos de la ribera del larguísimo río Misisipi. El éxito fue tan grande que Twain escribió la continuación de las aven-

turas de los dos chavales en *Huckleberry Finn*, publicada en 1885, y que se convirtió con todo merecimiento en una de las grandes novelas americanas.

*Las aventuras de Tom Sawyer* es una novela dirigida a un público infantil y juvenil, aunque como suele suceder con las grandes novelas de este tipo, también disfrutan de ella todo tipo de lectores, sobre todo los adultos, que la han leído siempre como una viaje a sus más íntimos y personales recuerdos. Su continuación, *Huckleberry Finn*, es mucho más ambiciosa desde todos los puntos de vista y en ella Twain hace un divertido pero demoledor análisis de la sociedad de su tiempo, cargando las tintas en algunos personajes y sucesos que reflejan el racismo y la hipocresía de buena parte de sus compatriotas.

En *Las aventuras de Tom Sawyer* el protagonismo lo tiene Tom, un joven huérfano que vive con su tía Polly. La novela transcurre en el verano y cuenta sobre todo las trasadas en las que se ven involucrados Tom y sus amigos. Refleja también con mucho acierto su proceso de enamoramiento de Becky, la hija del nuevo juez del condado.

En pocas semanas las aventuras se suceden, unas de carácter más doméstico y otras que alteran la tranquila vida de St. Petersburg. La que funciona como hilo conductor de la novela es el asesinato del doctor Robinson en el cementerio del pueblo. Aunque acusan a Muff Potter, tanto Tom como Huck saben que el asesinato lo cometió el indio Joe, personaje peligroso que está involucrado en otros turbios sucesos. Cuando se celebra el juicio, Tom revela lo que vio en el cementerio el día del asesinato del doctor, lo que provoca la huida del indio Joe. Los sucesos

posteriores están relacionados de una u otra manera con la presencia invisible de Joe, que determina las acciones de Tom y de Huck. La novela tiene excelentes momentos, como el regreso de Tom, Joe y Huck al pueblo cuando se celebraba su entierro tras tenerles por desaparecidos y muertos, el miedo ante el indio Joe en una alambicada cueva y las conversaciones entre Huck y Tom sobre lo mal que se vive cuando uno tiene la vida solucionada.

Una excelente e inolvidable novela, pues, que creó dos personajes ya clásicos e inmortales: Tom y Huck.

Adolfo Torrecilla

1877

Gustave Flaubert, *Tres cuentos*

Considerado uno de los maestros de la literatura francesa del siglo XIX tras los éxitos de público y crítica logrados por *Madame Bovary* (1875), *Salambó* (1862) y *La tentación de san Antonio* (1874), Gustave Flaubert (1821-1880) se consideraba, rebasados los cincuenta años, prematuramente agotado, sin la capacidad creadora y el vigor de sus años jóvenes. Una serie de circunstancias adversas, externas e interiores, contribuían a fomentar un clima depresivo que, no obstante, hubiera debido vencer al comprobar la cálida acogida que la crítica dedicó a la primera edición de su obra *Tres cuentos*, considerada como una de las mejor elaboradas y perfectas de su producción narrativa. El libro fue propuesto como ejemplo y modelo del género del

relato breve, alejado de sus extensas y ambiciosas novelas anteriores. Relata en sus *Tres cuentos* historias de temáticas diferentes cuyo protagonismo corre a cargo de personajes también de naturaleza diversa, que aparecen situados en tiempos muy distantes, desde el siglo XIX a la Edad Media y la predicación de san Juan Bautista..

La acción del primero de los cuentos, «Un corazón sencillo», transcurre en los años contemporáneos del propio Flaubert (segunda mitad del siglo XIX) y muestra ciertos rasgos de realismo social, tratados de forma emotiva en la persona de una sirvienta de la Francia provinciana. El autor le atribuye el nombre de Felicté, en clara alusión sarcástica a su desgraciada vida personal. La chica presta servicio en el hogar de los Aubain, familia burguesa de la Normandía rural, de limitados recursos económicos, que dispone de una criada como forma externa de mantener su posición social. Nadie se ocupa de Felicidad, salvo para exigirle el cumplimiento de sus deberes, como un mero instrumento funcional carente de la dimensión afectiva, pese a la reciedumbre moral y los nobles sentimientos en los que la joven se muestra superior a la frialdad de sus pretenciosos «señores». Los detalles realistas de ambiente y lugar que caracterizan el relato no le serían difíciles de imaginar a Flaubert, nacido en la localidad de Ruan, situada en la Alta Normandía.

En la segunda historia narrada, La leyenda de San Julián el hospitalario, se aborda un tema completamente distinto, situado, además, de modo indeterminado en una mítica Edad Media, en los dominios de un señor feudal de cierto rango. Tras una larga espera, al matrimonio les nace un hijo que, según los augurios, habrá de alcanzar la

santidad. Educado el niño en las artes de la caza, se convierte con los años en un ser cruel que goza con hacer sufrir a los animales, y acaba por abandonar el hogar paterno para vivir una vida de aventura que le aleja de las predicciones de santidad. Se trata de una leyenda medieval recreada, que mezcla fantasía y realidad y en la que, pese a la vertiente malvada del protagonista, queda siempre a salvo la posibilidad de redención, gracias al afecto y fidelidad de sus seres queridos que siempre han acompañado las andanzas del personaje central.

El tercer relato se inspira en el pasaje del Nuevo Testamento en el que se narra el dramático episodio del martirio de san Juan Bautista ordenado por Herodes en el transcurso de una fiesta con motivo de su cumpleaños. La danza de Salomé y las intrigas de su madre, Herodías, el ambiente corrupto y degradado de la corte, en la que figuran autoridades romanas e israelitas, despiertan la imaginación de Flaubert y le permiten trazar los perfiles de un drama de gran fuerza expresiva, que el autor resuelve de modo magistral desde el punto de vista literario, sin olvidar su trasfondo moral y religioso.

Rafael Gómez López-Egea

1877

Henry James, *El americano*

Tendría que estudiarse hasta qué punto el trasfondo de las novelas de Henry James traduce un conflicto personal



y dibujan el encuentro —muchas veces cruento— entre la cultura americana y la europea. Christopher Newman, el protagonista de *El americano*, una de las mejores y más célebres novelas del indispensable escritor americano, es el prototipo del ciudadano del Nuevo Continente: un hombre hecho a sí mismo, nacido de la nada, capaz de vencer la miseria de un entorno hostil y que a golpe de esfuerzo ha sido capaz de ascender por la escala social. Pero al americano, a este digno y fiel hijo de Franklin, le falta el aura o, por decirlo con otra expresión, el brillo y el prestigio que dan los siglos. En resumen, le falta ese aire de nobleza que otorga el viejo continente.

La fascinación que a Newman le provoca la cultura —vale igual decir Europa— es la misma que la fascinación que sienten los nobles por el dinero en la hora de su fatídico crepúsculo. Estados Unidos crece en éxito en la medida en que Europa y su aristocracia mueren por inanición. Podría decirse que lo que le falta a uno al otro le sobra: historia y linaje, en un caso, y en el otro, dinero, pragmatismo, capacidad de mudar e innovar. Eso explica que la obra, construida con la ordenada estructura clásica y siempre perfecta a la que nos tiene acostumbrados James, siga atrapando aún hoy día a cualquier lector: aún no hemos superado muchos de nuestros complejos. Como ocurre en los textos clásicos —incluso podríamos decir que por ello son clásicos—, la trama literaria en ocasiones transmite algo más que una simple historia.

Christopher Newman, el americano, se ha retirado de los negocios henchido de dólares y cansado de ese activismo productivo. Quiere descubrir la belleza de Europa y

se plantea un viaje que tiene algo de sabático y de iniciático: una iniciación a la cultura que es al mismo tiempo un cambio de vida y un descanso. La encrucijada entre el nuevo y el viejo mundo se concreta en un matrimonio. La novela descansa sobre la imposibilidad de comprar algunas cosas: a Christopher se le resiste su matrimonio. Madame Cintré quiere casarse, pero muchas veces es inútil luchar contra el linaje. La familia se opone y lo hace tajantemente: «No nos podemos resignar a una persona mercantil».

El encuentro entre el viejo y el nuevo mundo —dolorosamente sentido en la prístina relación entre Christopher y Madame Cintré— es también el conflicto entre los nuevos valores y los viejos, aquellos que siguen apelando a una dinámica histórica y que aparecerán reflejados con sus adornos góticos y sus composturas anticuadas. Y refleja asimismo la virulencia entre las irrupciones de un individuo autónomo y absolutamente libre y la coacción que ejercía la historia y la tradición. *El americano* es, pues, el relato de una comunicación distorsionada, de la incapacidad de expresar lo antiguo en lo nuevo y lo nuevo a través de lo antiguo. No hay en James ningún tipo de moralismo —ni una reivindicación de valores concretos—, sino la intención de comprender y hacer comprender el suplicio y las torturas que conlleva el alumbramiento de nuevos mundos, de nuevas sociedades y de nuevas costumbres.

Josemaría Carabante

1884-1885

Clarín, *La regenta*

Leopoldo Alas (Clarín) armoniza en *La regenta* la introspección psicológica en los personajes con la detallada descripción del entorno que habitan, Vetusta, nombre figurado de Oviedo; además, mezcla con acierto en el mismo relato dos temas frecuentados en la narrativa del siglo XIX, el adulterio y los devaneos de un clérigo atraído por una mujer. El autor traslada al papel sus observaciones sobre la ciudad de adopción: plasma con la precisión de un minucioso narrador los estamentos sociales que detentan el poder en Vetusta, a los que critica con una ironía que, a veces, se desliza hacia la acerada sátira de costumbres. Fustiga a través de una visita morosa lugares emblemáticos de Vetusta (el casino, la catedral, las tertulias de alta sociedad, finca de recreo de una acomodada familia, etc.) el ambiente cerrado y pueblerino, ocioso y rico en chismorreos, las cortas miras y mezquindad de los habitantes, la hipocresía y fatuidad, las miserias de la condición humana. Al hilo de pormenorizados cuadros, es fácil reconocer calles y plazas del centro de Oviedo, aunque el autor pretenda extrapolar la censura y extenderla al decimonónico ambiente de las capitales de provincia.

Los personajes resultan variados en su descripción física y con enjundia en su caracterización, pero Clarín da un paso más para adentrarse con aguda precisión en la psicología de los principales, entre otros, Ana Ozores, la regenta, Fermín de Pas, el magistral de la catedral, Víctor Quintanar, regente y marido de Ana, Álvaro Mesía, un me-

quetrefe que engatusa con sus añagazas a la regenta. El novelista, conocedor de las técnicas narrativas que se incorporaban a la novela decimonónica (no en balde ejerce con autoridad la crítica literaria), acude al narrador omnisciente y al monólogo de estilo indirecto para mostrar los pliegues de la conciencia y los sentimientos de estos y otros personajes, sintiéndose el lector receptor de las confidencias, de la pugna entre deber, deseo y cuidado de las apariencias. En este marco, destaca el profundo conocimiento del alma femenina, adentrándose en la de Ana Ozores con una maestría difícil de igualar.

La trama de la novela, con el entrecruzamiento de lo psicológico y lo sociológico, se expande conforme la narración avanza, con dosificación de la información para mantener al lector expectante ante el devenir de los acontecimientos. En los primeros capítulos, Clarín se centra en los protagonistas, Ana Ozores y Fermín de Pas, pero el diagrama se abre e introduce nuevos personajes, capaces de cambiar el curso de la narración y el rumbo de los acontecimientos. El distanciamiento conseguido merced a una perspectiva irónica, objetiva el relato, pero contrasta el doble rasero del autor ante sus personajes: sobre los principales, la tragedia se cierne a causa de sus errores, pero suscitan compasión y simpatía, excepto en el caso Álvaro Mesía; con los secundarios en la novela se muestra inclemente, pues son los artífices del opresivo clima que atenaza Vetusta, y constituyen una galería de retratos reconocibles de contemporáneos a Clarín.

José Gabriel López Antuñano

1884

Henrik Ibsen, *El pato silvestre*

Hay autores que cambian el rumbo de un género o de una literatura. Y no por una generación o un siglo. Para siempre. En la lírica occidental hay un antes y un después de Petrarca. Nada posterior se entiende sin él. Lo mismo que la poesía y quizás la literatura en español muta radicalmente a partir de Rubén Darío. Es algo prodigioso y que habría que indagar a fondo.

Ibsen es uno de esos maestros mágicos. Todo el teatro posterior es ibseniano, lo sepa o no, lo quiera o no; por completo diferente al anterior. Según Siegfried Melchinger, la clave radica en su «dramaturgia del desenmascaramiento», que se prolonga en dos líneas más o menos paralelas, la de crítica a la sociedad con énfasis en lo ideológico, que tiene a Shaw y Wedekind como continuadores inmediatos, y la que se centra en lo existencial, iniciada por Strindberg y continuada por Pirandello, que pasa por O'Neill y llega hasta Beckett.

Es curioso notar el gran equívoco de la inmediata recepción de Ibsen, que fue tomado por un agitador social, por un auténtico y radical revolucionario —autor de referencia, por ejemplo, del anarquismo catalán— mucho más que como el gigantesco innovador teatral que sin duda fue (basándose, por cierto, como todos, en modelos tradicionales, como la tragedia y la «pièce bien faite»). Ciertamente que parte de su dramaturgia desenmascara los convencionalismos, la hipocresía o los intereses de la sociedad burguesa. Pero no es para tanto. Basta leer *El pato silvestre*.

Aunque varias obras pueden disputarle con éxito la primacía —*Casa de muñecas*, *Espectros*, *Hedda Gabler*, *Un enemigo del pueblo*...—, no se puede negar que *El pato silvestre*, de alcance mucho más existencial que social, es una pieza bien representativa de la dramaturgia de Ibsen.

Se trata de un «drama analítico», cuyo modelo supremo es *Edipo Rey*. Arranca la acción poco antes del desenlace, y la irrupción de los fantasmas del pasado agita más que aniquila el anodino equilibrio del presente. El develamiento de la verdad no puede resultar más inoportuno. No solo para el pobre protagonista, que intentará volver a enterrarla, sino también para su fanático amigo, obstinado en desvelarla; a cual más mentecato.

El personaje menos fatuo defiende la conveniencia de vivir en la ilusión, o sea, en la mentira. Pero nada hay menos trágico que esa negación de la verdad; destructora o curativa, pero necesaria, por enigmático que eso pueda resultar. Aunque la muerte del único personaje inocente purifica en cierto modo el mezquino universo de la obra y la dota de visos de tragedia seca e inesperada. Solo que al antiguo *fatum* parecen haberlo sustituido la insignificancia y la idiotez humanas.

Asombra que pueda construirse un drama tan excelente con unos personajes tan mediocres. Y no parece casual que Buero Vallejo, maestro en ese mismo arte y dramaturgo ibseniano hasta la médula, escribiera una versión española de la obra.

José-Luis García Barrientos

1886

Antón Chéjov, *Cuentos*

Antón Chéjov (1860-1904), uno de los grandes autores de la dramaturgia contemporánea y figura fundamental de la escena europea, empezó su faceta literaria con textos breves y generalmente humorísticos, donde satirizaba las costumbres de la vida rusa. Paulatinamente fue perfeccionando la técnica del relato corto, llegando a ser uno de los autores más destacados en este género.

Al igual que en sus piezas dramáticas, en los relatos breves Chéjov nos acerca a la Rusia decadente de finales del siglo XIX y principios del XX: una Rusia en vísperas de la revolución que ya Chéjov no vivió, que asiste a la degradación económica, cultural y moral de la nobleza latifundista. Con este telón de fondo crea un abanico de personajes complejos, cuya reflexión supera en muchos momentos a su acción, y a los cuales podemos asomarnos a través de sus palabras, en forma de monólogo también en los cuentos, y ver la complejidad del alma humana bajo el conflicto de la angustia ante el vacío de sus existencias.

El relato breve contemporáneo supone una síntesis narrativa y una condensación de la fábula que necesita de la pintura rápida de personajes y facilita la tensión de la acción, acercando el género, en algunos casos, más a la poesía que a la narrativa tradicional. En el caso de Chéjov, los relatos se abren dejándonos ver una situación de estatismo y aburrimiento que vertebra las vidas de sus personajes, hastiados de ese tedio pero establecidos en él. Tal es el caso de Gurov, protagonista del conocido cuento *La*

*dama del perrito*; de Nadia, de *La novia*; o del complejo personaje de Anna Akímovna, protagonista de *El reino de las mujeres*, relato que profundiza en ese mundo en proceso de cambio. Todos desean cambiar, o al menos evitar, su situación, dar un sentido a su vida; para ello Chéjov acude al monólogo interior, que nos muestra su pensamiento, y a los diálogos banales que sumergen al lector en esa sensación de que nada ocurre mientras el alma de los personajes bulle. La atmósfera, marcada por la sensorialidad impresionista, enmarca una acción que a menudo arranca de forma anecdótica y que se desencadena precipitadamente hasta llegar a lo más íntimo del alma de los personajes: jardines, grandes casas plagadas de notas de violín y piano, abedules, tilos, estanques, conmueven a los personajes llenándolos de angustia o de desdicha, pero también protegiéndoles en su melancolía y su rutina.

Con enorme economía narrativa, Chéjov aboga por la belleza sincera de las almas y desdeña la mediocridad, fuente para él de todos los males. Lo ético unido a lo estético, para acercarnos a lo inquietante de la existencia humana, como en *El estudiante*; a la fuerza de un carácter en trance de decidir su destino, como en *La novia*; a la ensoñación como alternativa a la realidad, como en *El beso*; o, sencillamente, a la grosería, la ignorancia y la adulación, en relatos como *La muerte de un funcionario*.

Chéjov vuelve en los cuentos a ofrecernos su mirada compasiva pero no resignada sobre el hombre contemporáneo, y sienta las bases de la narración breve posterior, influyendo en autores como Cortázar o Nabokov.

Marga del Hoyo Ventura



1896

Rubén Darío, *Prosas profanas*

El afán erótico del ser humano es el *Leitmotiv* de toda la obra lírica de Rubén, como ya vio Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío* (1948), su inmortal ensayo sobre el vate nicaragüense. Hablar de esa pulsión erótica es referirse a la fugacidad del deseo cumplido y a la lancinante permanencia del afán. Es aludir a la radical insuficiencia del goce erótico pero, a la vez, a la irrenunciabilidad al erotismo, como certifica el poema «Lo fatal», aquel que comienza: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...». Gozosa y dolorosamente, Rubén vivió, en la poesía y en la vida, su afán erótico. Cuando yo era pequeño, mi padre me leía en voz alta a Rubén Darío, pero no declamándolo al viejo estilo, sino teniendo en cuenta que yo era un niño y que jugábamos a que él me recitase poemas. Nunca olvidaré aquellas lecturas. Por ellas me enteré de que había caballeros capaces de vencer a la muerte, que las hadas llenaban copas repletas de felicidad y que las mujeres más bellas sentían devoción por los héroes más fieros. Por ellas también supe que la poesía debe cumplir con ciertas normas para serlo, que no basta con repartir la prosa en renglones para hacer poesía. Todo eso lo aprendí en Rubén y no se me va a olvidar nunca. Rubén es, para mí, el poeta más importante que ha escrito en lengua castellana desde Manrique, Sor Juana, Lope, Góngora, Quevedo y Bécquer. Libros como *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896, y París, 1901) y *Cantos de vida y esperanza* (1905, al cuida-

do de Juan Ramón Jiménez, que inauguró con él la costumbre de publicar libros orgánicos y no meras recopilaciones de poemas) se me antojan hitos inigualados en nuestra poesía contemporánea. Sin Rubén, ni los hermanos Machado ni Juan Ramón hubieran sido tan geniales. Precisamente a través de ellos se prolonga Darío en las promociones posteriores, empezando por la generación del 27. En lo que atañe a la generación del 70, también llamada del 68, de los novísimos o del lenguaje, Darío cuenta con un intercesor tan valioso como Pere Gimferrer. Yo mismo descubro en mi poesía la huella de Rubén, aunque sea a través de algún alumno suyo tan aventajado como José del Río Sainz y, desde luego, del autor de *La muerte en Beverly Hills*, a quien considero mi maestro. Toda la poesía española actual que me interesa tiene que ver con Rubén Darío.

Luis Alberto de Cuenca

1906

Knut Hamsun, *Vagabundos*

Hamsun fue, sobre todo, un escritor de raza, un tipo para el que escribir era una necesidad física, un impulso, tan perentorio e inaplazable como el comer, un instinto, como aquellos a los que se ven sometidos y frente a los que permanecen inermes sus propios personajes. Es uno de los grandes escritores nórdicos e incluso le concedieron el Nobel en 1920. Tanto su obra como su persona se han visto enturbiadas en agrias polémicas por su apoyo al régi-

men nazi; de ahí que no esté bien visto, casi tampoco hoy día, hablar de él. ¿Fue realmente un nazi consciente del propio nazismo, de lo que suponía? Su apoyo a la ocupación alemana de Noruega estaba vinculado al hastío que le producía la industrialización; pero en realidad fue culpable de soñar con una vuelta a los orígenes culturales daneses, cuando en realidad lo que proponía el nazismo era una vuelta inexorable a la barbarie.

La obra de Hamsun obliga a replantear el interrogante y a indagar sobre la posibilidad de separar vida y obra, ideología y valor estético. Tan simplista sería descargarle de culpabilidad o justificarle como no reconocer el valor de su obra literaria o, como suele suceder, despreciarla por motivos políticos. *Vagabundos*, como toda su obra, transmite un conflicto existencial y es en todos los sentidos la historia de una búsqueda, el retrato verídico de las miserias y de las perplejidades de la condición humana. Hamsun es decididamente vital. La vida arrolladora tiene también su trasunto interno: por eso se ha dicho que el escritor noruego es, más allá de todas sus polémicas, un maestro en la descripción de la conciencia y en la expresión de los soliloquios interiores del hombre. Simplemente, trató de transmitirnos los suyos.

*Vagabundos* es algo más que una historia. Constituye una alegoría de todo lo que el vitalismo desecha de las sociedades capitalistas: un poema sobre el desarraigo de los individuos y sobre la necesidad de buscar un sentido por el que vivir. ¿Existe la posibilidad de apartarse de un sistema que, incluso satisfaciendo las necesidades más primarias, no remedia las de otro tipo, pero igual de primordiales? *Vagabundos* es la primera parte de una trilogía que continúa con

*Agosto* y el *Juego de la vida*, en la que la reivindicación de la originalidad humana se revela como fuente también de crítica social. El gusto por el individualismo anárquico, al que Hamsun se encuentra apegado, abre paso a una confrontación entre comunidades autónomas y autosuficientes, pero posibilitadoras de una existencia auténtica, y los núcleos industriales modernos, con su carga de trabajo deshumanizadora, su egoísmo y sus intereses productivos. La novela fue llevada al cine a finales de los años ochenta.

Josemaría Carabante

1909

Ramón María del Valle-Inclán,  
*Relatos de la guerra carlista*

Los *Relatos de la guerra carlista* fueron proyectados por el autor como una larga serie de títulos similar a los episodios nacionales galdosianos. Al final solo aparecieron los tres primeros que integran una trilogía formada por «Los cruzados de la causa», «El resplandor de la hoguera» y «Griefaltes de antaño», publicados entre 1908 y 1909. Como inacabadas figuran «Las banderas del rey» y «La guerra de las montañas».

Se trata de tres novelas cortas en extensión aunque de notable calidad literaria estilística, modernidad e interés humano. Para comprender en toda su intensidad dramática el marco ambiental en el que transcurren los hechos narrados conviene recordar la situación caótica en la que

se encontraba la sociedad española durante esos años en los que se libraba la guerra bajo las banderas del aspirante al trono, el llamado Carlos VII, duque de Madrid. Isabel II abandona el trono en 1868. En 1870 asume la corona don Amadeo de Saboya. El nuevo monarca, que inicia su mandato ante el cadáver del asesinado general Prim, se retira amargado y desesperado en 1873. Se proclama la I República, efímera. Solo dura unos meses. En ese intervalo se levanta la segunda carlistada, que recibe el apoyo entusiasta de amplios sectores de las regiones del Norte, Este (Cataluña) y Centro de la Península, con especial virulencia en Navarra y País Vasco. Resuenan cañones, himnos entusiastas y consignas de la vieja España: Dios, Patria, Fueros, Rey. Valle-Inclán nace el año 1866, en la localidad gallega de Villanueva de Arosa, cuando todavía gobernaba la reina Isabel. Al comenzar la guerra carlista, en 1872 Valle es un niño de seis años. Al finalizar la contienda civil (1876), Amadeo de Saboya, República y Restauración (Alfonso XII) mediante, nuestro autor acaba de cumplir diez años. En sus tierras gallegas, como en tantos lugares de España, las guerras carlistas han llegado a su fin, pero sus consecuencias (odios, rencores, amargos recuerdos) permanecen en el ánimo de los mayores, que lo transmiten a los jóvenes. Mucho debieron impresionar a Valle-Inclán aquellos acontecimientos cuando acertó a reflejarlos en toda su fuerza dramática a través de una serie de personajes que parecen tan reales que han llegado a disfrutar de nombre propio en el imaginario popular, como el famoso marqués de Bradomín, financiador exaltado, hasta arrui-

narse, de las huestes del fracasado rey Carlos VII. Valientes y cobardes, pillos en busca de beneficio, ambiciosos e idealistas, truhanes y héroes, se suceden en un cuadro colorista que Valle-Inclán ha sabido trazar con singular acierto, como, por ejemplo, la ágil plasticidad de algunas escenas en las que el autor se adelanta varios años a las técnicas cinematográficas. Impresiona la riqueza del léxico popular utilizado en los diálogos, con expresiones que pueden parecer vulgares y que, sin embargo, logran el efecto deseado: acercar al lector a la mentalidad y estados de ánimo de los protagonistas.

Los militares de uno y otro bando, en el fragor de la batalla o una vez finalizado el combate, cometen arbitrariedades y ordenan ejecuciones sumarias, movidas por el odio y los deseos venganza, no hay más ley que la derivada de la fuerza. Queda en el aire, finalmente, la pregunta: ¿muestra Valle-Inclán en sus relatos simpatía hacia el carlismo? ¿Llegó a figurar en sus filas? En todo caso, parece evidente su admiración y respeto por aquellos hombres, de la nobleza, el pueblo y la milicia, que arriesgaron y perdieron sus vidas, haciendas y prestigio a favor de una causa perdida teniendo en cuenta que las corrientes de la historia, la política, el pensamiento y la cultura caminaban en la dirección opuesta.

Rafael Gómez López-Egea

1912

Antonio Machado, *Campos de Castilla*

En los manuales del bachillerato de una España con viva conciencia unitaria —y no por ello menos abierta a una concepción plural de su identidad e historia— era tributo obligado referirse al describir los caracteres definidores de la generación del 98, a la imantación por las gentes y tierras de Castilla experimentada por aquellos de sus integrantes nacidos fuera de la Meseta. De entre todos ellos, fue el sevillano Antonio Machado (1875-1939) en el que cumplió de manera más completa y acabada tal destino. Transcurrida buena parte de su vida profesional en institutos de enseñanza media de la región entonces y hoy comunidad de Castilla-León, experimentó por su paisaje y habitantes una honda afección como alcaloide, en su opinión, de lo español.

La obra seleccionada vino a cerrar quizá su periodo de mayor identificación con la parte de la nacionalidad hispana. Dignidad —transmutada no pocas veces en altivez—, austeridad, reciedumbre, honestidad serán a sus ojos algunos de los principales valores que atesora el espíritu castellano y con los que el poeta sevillano se declara y siente singularmente vinculado: «Castilla del desdén contra la suerte, Castilla del honor y de la muerte, tierra inmortal, Castilla de la muerte»... Ante ello, no es de extrañar que el autor de *Juan de Mairena* exclamara: «Campos de Castilla, conmigo vais, mi corazón os lleva». Lectura, pues, de todo punto recomendable para toda suerte de público, sobre todo, el juvenil, en una hora en que el sen-

timiento nacional tan profundamente albergado en el alma de los miembros de la generación del 98 se enfrenta a envites de sorprendente magnitud.

José Manuel Cuenca Toribio

1912

Marcel Proust, *Jean Santeuil*

Cuando fallece Marcel Proust en París, en 1922, deja pendiente la tarea de seguir publicando los volúmenes restantes de su magna obra *En busca del tiempo perdido*. Otros lo harán. Pero, además, su correspondencia invita a recuperar de entre sus papeles una novela anterior, escrita en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Seguramente es esta la que Bernard de Fallois publica en 1952, tras ordenar algunos de los fragmentos conservados y darles título.

En las páginas de *Jean Santeuil*, Proust ensaya lo que será su estilo posterior, los temas y la creación de personajes y ambientes que darán cuerpo más adelante a los quince volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. Ricardo Gullón sugerirá más tarde que es sobre la memoria sobre la que está construida la obra de Proust, autobiográfica por tanto, pero también de sensaciones. Y a propósito de *Jean Santeuil* dirá el crítico español: «Algunas frases están ya henchidas de savia y manifiestan el afán de expresar totalmente sus sensaciones, de agotar las posibilidades de la memoria en torno al recuerdo».



El estilo definitivo de Proust, ensayado aquí, evocará un impresionismo que, como recuerda Benjamín Cremieux, no se limita a registrar impresiones fugaces, sino que va más allá, pues lo que pretende es «descubrir la parcela de realidad profunda, nutricia, contenida en la impresión».

*Jean Santeuil* nos habla del joven Proust, a pesar de esconder el componente autobiográfico tras la tercera persona y tras el artificio de un relato que se publica a la muerte de un escritor. El narrador pretende reflejar «la esencia misma de mi vida recogida sin poner en ella nada ajeno». Esta esencia es la de Jean, un niño extremadamente sensible, quizás por influencia de su madre; la del primer amor con su compañera de juegos; la de la pasión por la lectura de poetas contemporáneos; la del afán por escribir y por reconocerse en sus primeros escritos, en medio de la incompreensión de quienes lo rodean. Cuando entra en la alta sociedad, sentirá los celos y el amor efímero. Y, en medio del retrato de la sociedad francesa de fines del XIX, se detendrá en el caso Dreyfus, al que dedica, como lo hará después, muchas páginas.

Los temas pueden parecer triviales; pero en la obra aparecen ennoblecidos por esa memoria que los recoge y actúa sobre ellos. Como se dice en una de sus páginas: «La memoria [...] ese otro poderoso elemento de la naturaleza que como la luz y la electricidad, en un movimiento que de puro vertiginoso se nos antoja un inmenso reposo, una especie de omnipresencia, está a la vez en todas partes alrededor de la tierra, en las cuatro esquinas del mundo, en donde palpitan sin cesar sus alas gigantescas, como las de uno de esos ángeles que la Edad Media imaginaba».

**Ignacio Roldán Martínez**

1913

Bernard Shaw, *Pigmalión*

George Bernard Shaw (1856-1950) compuso *Pigmalión* en 1913, tras haber publicado y estrenado varias piezas con éxito, y siendo crítico teatral del *Saturday Review*. Es, junto con *Santa Juana*, la obra más conocida y visitada de esta figura fundamental de la lengua inglesa, activista político y pensador de la primera mitad del siglo XX.

De origen humilde, el joven Bernard Shaw se empeñó en ser escritor, y unió su crítica hacia a la desigualdad social a una afilada lengua y a su capacidad de análisis de la realidad. La lectura de Karl Marx le impactó profundamente, y desde su juventud se mantuvo firme en su defensa del socialismo, que concretó algunos años en la doctrina del *fabianismo*, movimiento liderado por la clase media, y crítico con las consecuencias sociales del capitalismo. Shaw fue defensor del reparto igualitario de la renta, del sufragio universal y figura clave dentro de las turbulencias políticas irlandesas en su proceso de independencia del Reino Unido. Su revisión permanente de la realidad social le hizo aproximarse en algún momento al fascismo, al que criticó su defensa de la propiedad privada, raíz para Shaw de «pobreza general y riqueza excepcional». Shaw concentró gran parte de su pensamiento en aforismos, punzantes, irónicos, ingeniosos, fruto de la pasión del autor por las innumerables posibilidades del lenguaje.

*Pigmalión* nos habla de la relación que nace entre el autor y su creación, una relación de dependencia y necesidad, que refleja nuestras limitaciones, objetivos y metas,

y que a la vez está viva. El telón de fondo es el mito antiguo de Pigmalión, enamorado de la estatua que crea y en la que confluyen todos los rasgos hermosos que no consiguió ver en las mujeres. La historia, conocida fundamentalmente a partir de *Las metamorfosis* de Ovidio, ha sido transmitida a través de los siglos por diversas creaciones artísticas, y se une en varios autores, como en Goethe y en Shaw, con el personaje de Dido/Elisa. Retoma uno de los mitos más tratados en la literatura de todos los tiempos: el del creador que hace cobrar vida a su obra, que vemos en *Frankenstein* de Mary Shelley, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y en una larga lista de títulos más.

Shaw construye un poderoso y atractivo personaje de Eliza, y hace de sus diálogos con el profesor Higgins uno de los elementos más interesantes de la obra. No recurre al sentimentalismo ni al previsible *happy-end* de la estupefaciente versión de Hollywood *My fair Lady* (1964), sino que defiende una Eliza fuerte, segura en sus decisiones, y que mantiene con Higgins una relación compleja de enorme afecto y deuda sin perder por ello su capacidad de decisión a la hora de trazar su propio camino, ni su libertad en las acciones.

El interés y la preocupación de Bernard Shaw por la mejora de la política y la sociedad a partir de la educación y del cuidado del lenguaje le empuja a defender la necesidad de un teatro didáctico, como se ve por los interesantes prefacio y epílogo a la obra, síntesis entre la inquietud poética y la necesidad de reforma social que marcaron al autor.

Marga del Hoyo Ventura

1922

Franz Kafka, *El castillo*

Solo un genio puede tener la capacidad para convertir una inicial en todo un mundo. Es lo que ocurre con K. Se ha visto en K un reflejo del propio Kafka, pero también la fisonomía del hombre contemporáneo, atrapado en las fauces de un sistema burocrático que es tan funcional como surrealista e inhumano. Y el acierto de Kafka ha sido acercar precisamente lo irracional e instalarlo como un elemento más a tener en cuenta en nuestras vidas. Por eso, sus relatos son tan estremecedores: en ellos todo parece cotidiano y trivial, descubrimos nuestro día a día en esta descripción y en aquella atmósfera, hay muebles como los nuestros y hombres que se nos parecen y de repente aparece e irrumpe, por decirlo de una forma expresiva, lo kafkiano.

K es un agrimensor que acude a un castillo que ha reclamado sus servicios, pero resulta que es tan impenetrable la fortaleza como desconocido su cometido. La historia se complica con personajes y aparece la confusión: en realidad, como informan al protagonista, su llamada obedece a un error y no le reclamaban. A partir de ahí K vivirá en lo inconcebible.

El castillo representa la burocracia moderna y K al individuo que nada conoce de ella y que no puede defenderse. La crítica de Kafka se dirige contra el carácter impersonal y pétreo del funcionariado pero también se enfrenta a la dinámica de un complejo burocrático que, como en sus rela-

tos, ha perdido su finalidad. Eso es lo desesperante de todas las historias de Kafka: cómo la puesta en marcha de ciertos mecanismos acaban en reduplicaciones sin sentido.

Las obras de Kafka resultan tan desasosegantes como veraces; de ahí su éxito y su capacidad por seguir diciéndonos, al cabo del tiempo, tantas cosas. Muchos expertos en su obra han ofrecido diversas interpretaciones para todas y cada una de sus obras. A decir verdad, no sabremos nunca lo que en realidad quiso decir Kafka con este relato, susceptible de tantas lecturas y de tantos sentidos. Se ha dicho asimismo que en él comparecen la soledad del hombre de hoy, la búsqueda de la salvación individual, la necesidad de encontrar un sentido al dolor... Y se han llegado a proponer diversas significaciones sexuales.

En este sentido, y para entender mejor a Kafka, no está de más recordar lo que R. Safranski ha dicho sobre el misterioso autor checo. A juicio del pensador alemán, Kafka quiso en sus obras escenificar literariamente una lucha interna: exponer, en definitiva, la lucha entre su verdad y la verdad común y aceptada. Por eso fue, sin lugar a dudas, un genio. Con una vida de burgués aparente, dedicado celosamente a su trabajo, guardaba una interioridad confusa que chocaba con su día a día. No se sentía bien con su vida normal. La lucha que emprendió con sus fantasmas, la violencia a la que le condujo su callada inadaptación es tal vez la de todos, pero él tuvo la valentía de expresarla de un modo único y genial.

Josemaría Carabante

1924

Thomas Mann, *La montaña mágica*

La personalidad de Thomas Mann se alimenta del interés por diferentes saberes (historia, literatura, filosofía, economía), de la capacidad de observación de las realidades del presente, enfocadas desde su humanismo, y del compromiso con la sociedad de su tiempo. De este modo, la trayectoria intelectual se entreteje con una obra literaria extensa, variada y profunda; con numerosas conferencias, artículos o ensayos sobre el arte, la literatura, la sociedad y reflexiones sobre la existencia o comportamientos humanos, cimentadas en el conocimiento de la filosofía centroeuropea; y con la dedicación a la docencia en algunas épocas de su vida. Estas coordenadas encuadran *La montaña mágica*, publicada en 1924, novela sobre la que vuelca su visión y conocimiento acerca de una Europa en crisis, con una civilización tambaleante, que acrecienta su inestabilidad bajo la sombra de la primera guerra mundial.

Esta percepción la proyecta en *La montaña mágica* a través del protagonista, Hans Castorp, un enfermo de tuberculosis que debe renunciar a un brillante futuro para curarse en un apartado hospital de Suiza, y de la relación de este con otros enfermos. El retrato de Castorp se esboza con rasgos como la inactividad y conformismo que reemplazan un inicial vitalismo; la indecisión consecuencia de un pesimismo de fondo donde se percibe la huella de Schopenhauer; la presencia constante de la enfermedad y la obsesiva introspección, tras la que aletea la muerte que no desea pero que espera sin remisión; la huida de

esta cruel realidad a través de ensoñaciones o de las relaciones con Claudia Chauchat, teñidas de un vago erotismo y que toman más cuerpo en la imaginación que en la realidad. Estas líneas que perfilan a Castorp conviene leerlas como metáfora de la Europa postbélica.

El autor, que narra desde una perspectiva omnisciente, se esconde en el protagonista y a través de él o de las relaciones que entabla, se reconoce la *weltanschauung* de Mann, término de difícil traducción, equiparable en cierto modo a la aprehensión global del mundo y de la existencia, adoptada al mismo tiempo desde la inteligencia, la afectividad y la acción. Esta concepción se concreta en multiplicidad de temas, entre los que destacan: el arte, con el complejo conocimiento de la realidad para transformarla en objeto de creación artística, y la necesaria madurez vital para crear; la creencia de que vida y naturaleza resultan atrayentes, aunque desesperantemente inaprensibles por la condición del hombre; el paso del tiempo que acerca a la humanidad hacia su decrepitud, sin que nada pueda evitarla; el tedio existencial y la soledad, que no alivian los entretenimientos del hospital o los placeres perecederos, etc. *La montaña mágica* presenta varias capas de lectura, pero desde el primer momento el lector queda atrapado por la tensión narrativa, lograda merced a una deslumbrante facilidad en la escritura, que muestra en esta novela como en otros escritos, para describir con exhaustividad y selección, y contar con expectativa, morosidad y una tenue ironía que distancia al narrador de personajes y ambientes.

Marga del Hoyo Ventura

1927

Virginia Woolf, *Al faro*

La escritora británica Virginia Woolf (1882-1942) consideraba su quinta novela, *Al faro*, como una de sus más valiosas creaciones literarias. Así lo indica ella misma en las anotaciones de su diario, al exponer su estado de ánimo durante la fase de escritura:

Escribo ahora con mayor rapidez y libertad que ninguna otra cosa que haya hecho en toda mi vida; más —veinte veces más— que cualquier otra novela. Creo que esto demuestra que estaba en el camino correcto y que es aquí donde podré cosechar los frutos que alcance mi alma.

Confirman esta opinión los medios más solventes de la crítica británica, que ha incluido *Al faro* entre las novelas más destacadas del panorama literario del siglo XX en Gran Bretaña.

Se trata de un relato de carácter introspectivo, muy del gusto de la autora, en el que las reflexiones íntimas y los sutiles conflictos emocionales que surgen de las relaciones personales, ocupan un lugar destacado en perjuicio de una trama argumental que se convierte, como la discutida visita a un faro perdido y sin importancia, en elemento secundario, aunque su sombra se cierne de principio a fin sobre los protagonistas.

La acción se inicia en el transcurso de unos días de descanso que el matrimonio Ramsay disfruta en su mansión



de la isla de Skye, perteneciente al archipiélago de las Hébridas, en Escocia. La señora Ramsay propone una excursión en barca a un faro solitario que ejerce sobre ella cierta fascinación. Su deseo tropieza con la negativa del marido, que lo considera arriesgado por la inseguridad del tiempo y el mal estado de la mar. La falta de acuerdo y el hecho de que su hijo James apoya la propuesta de su madre, crea una sobrecarga de tensión entre los discrepantes. En la velada participan varios invitados, entre los que destaca la pintora Lily Briscoe, mujer tímida e insegura a la que anima la señora Ramsay a cultivar sus aficiones artísticas y de la que se erige en mentora y consejera. Queda así esbozado en la primera parte del relato que transcurre apenas en dos días, el marco ambiental en el que se desarrollará, diez años más tarde, el desenlace de la acción. El episodio se sitúa en el mismo lugar de la isla Skye, al que acuden los supervivientes del anterior encuentro, ya que varios de los presentes en el episodio anterior, incluida la señora Ramsay, han fallecido. Tal vez movidos por su recuerdo, el viudo y sus hijos emprenden la aplazada excursión al faro, circunstancia que permite a la autora transitar por ese complicado mundo de afectos y ensoñaciones que integra por la vía sentimental, después de una pausa reflexiva, las dos secuencias en una misma representación escénica.

Virginia Woolf, mujer de exquisita formación, miembro distinguido de los refinados ambientes de la cultura, el arte y las letras en la Inglaterra de principios de siglo XX, refleja retazos de su propia biografía a través de la señora Ramsay. Late en su novela un cierto sentido del dolor, la

vida y la muerte, como si la autora presintiera en la dama protagonista el destino que le aguardaba cuando decidió suicidarse, incapaz de soportar el sufrimiento de graves desajustes emocionales, que provocaban en Virginia largos periodos depresivos que, ni siquiera al pensar en el amor que su marido le profesaba, lograba superar.

Rafael Gómez López-Egea

1928

Federico García Lorca, *Romancero gitano*

En ciertos extremos la mencionada obra de Federico García Lorca (1899-1937) constituye el vértice de la producción lírica del poeta —y acaso también del escritor— contemporáneo español quizá más conocido a escala internacional. Publicado en 1928, en una de las décadas de mayor fuerza creadora de las letras y el arte hispanos de las dos últimas centurias, el libro es uno de los más representativos y, desde luego, de los más divulgados de los dados a la luz por la generación del 27. Proclive en ocasiones al tópico y al andalucismo de pandereta por entonces tan difundido, el torso de la obra concentra los máximos logros de las vanguardias en boga con los del sentimiento telúrico más alquitarado y la emoción personal más tremente ante la desgraciada tesitura en que vivía en la época la casi totalidad de la población gitana en su tierra promisoría de Andalucía. Los aciertos en la captación de ambientes y situaciones, de paisajes del alma y la tierra reco-

ren todo el libro, con momentos estelares de originalidad y calidad lírica. En una coyuntura de extremada conflictividad social de la región —tácita o expresada—, la Andalucía profunda servirá de escenario al numen lorquiano para alumbrar uno de los libros de más alto gálibo de la poesía española del novecientos. No solo para los lectores extranjeros y los alumnos de español de las universidades extranjeras más acreditadas, sino también para las generaciones juveniles de nuestro país el conocimiento moroso de la obra implicará un notable enriquecimiento cultural y literario del poeta granadino víctima alevosa del cainismo hispano en los primeros días de la tragedia de 1936-1939.

José Manuel Cuenca Toribio

1929

Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*

La trama argumental de la novela *Berlin Alexanderplatz* presenta una estructura de gran sencillez. Parece más bien un pretexto con el fin de esbozar un cuadro realista sobre la caótica situación en la que vivieron las diversas clases sociales en la Alemania de entreguerras: 1928-1930. La imagen del protagonista, el desdichado Franz Biberkopf, representa en cierto modo a los miles de ciudadanos que sufrieron las consecuencias de la ansiedad, la amargura y falta de horizontes humanos y profesionales de su generación, enfrentada a un futuro incierto. Franz acaba de cumplir cuatro años de condena en prisión, en la que

ingresó por un homicidio involuntario. Se promete a sí mismo no reincidir en los mismos errores que le llevaron a tan triste situación. Muy pronto descubrirá la imposibilidad de alcanzar sus buenos propósitos. La realidad se impone. Carente de recursos, ganado por el ambiente y tras diversos incidentes desafortunados, acaba por donde había empezado: se sumerge en una vida de sombras carente de ilusiones y resignado a un fracaso inevitable.

La acción transcurre en torno a una zona de Berlín, la Alexanderplatz, en la que todo es posible. En torno a ella, se mueve un mundo abigarrado en el que confluye gente de muy variada procedencia, origen e intenciones. Ciudadanos modestos, obreros y empleados, coinciden con oportunistas sin escrúpulos, delincuentes y hasta criminales. No faltan señoritos diletantes de clases acomodadas que acuden atraídos por la fama de la mítica plaza, bien conocida por sus peculiares rasgos: libertad, libertinaje y desenfreno. Un lugar tentador para una sociedad en carne viva que prefiere olvidar el pasado (la guerra humillante) y no pensar en el futuro, cumplir las condiciones del «infame» tratado de Versalles.

Döblin, médico psiquiatra de origen judío polaco emigrado a Berlín en 1898, que prestó sus servicios al ejército alemán durante la Gran Guerra, trabajaba en un hospital de la sanidad pública. Allí tuvo ocasión de conocer a fondo los afanes e inquietudes de sus pacientes, cuyas confidencias interiores y velados traumas le proporcionaron una visión certera del drama que afectaba al conjunto de la sociedad. Döblin, ya para entonces bien conocido en el mundo de la literatura alemana, transmite con mano

maestra y depurada e innovadora técnica narrativa la tragedia de unos seres humanos, como el propio Franz Biberkopf, triste marioneta desmadejada, víctima de unas circunstancias que le han sido impuestas por los dirigentes políticos y no se sabe qué extrañas fuerzas desconocidas. Estas circunstancias fueron aprovechadas por los dirigentes del nuevo Partido Nacionalsocialista que precisó un claro culpable: los judíos. Como parece natural, Döblin se vio forzado a escapar de la feroz persecución racista de los nazis. Primero se dirigió a Suiza y Francia, finalmente emigra a los Estados Unidos, donde se convierte al catolicismo y presta servicios como guionista de cine en Hollywood. Regresa a una Alemania de posguerra todavía, si cabe, más triste y deprimida que la anterior, que abandona para afincarse unos años en Francia, hasta su definitiva vuelta a casa, para morir en el sanatorio de Emmendingen el año 1957.

Rafael Gómez López-Egea

1935

Fernando Pessoa, Poemas

Un escritor que publica críticas contra sus propias obras, las que han firmado sus heterónimos, es desde luego un hombre original. El artificio lo podría haber empleado muy bien Jorge Luis Borges. Pero no, estamos ante Fernando Pessoa (1888-1935), uno de los mayores poetas y escritores de la lengua portuguesa y de la literatura euro-

pea. Fue en 1914 cuando este ser de apariencia tildada e inocente, de costumbres pausadas, ligadas al libro, a la literatura y a la imprenta, se presenta con sus otros heterónimos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo dos Reis. Nacidos en 1889 los dos primeros, en 1912, el último. Campos, Caeiro, Reis, Pessoa y algún otro «son» («¿forman?») el poeta. ¿«El» poeta? ¿«Los» poetas?

La técnica del desdoblarse, tan recomendada para no darse importancia, tan utilizada por los ascetas para ver con objetividad sus defectos, como los vería alguien desapasionado, ajeno, que le conociera bien, es recurso que sirve a Pessoa para confeccionar una poesía en la que todo es ilusión y sueño; una vida de absurdo. De ahí surgen constantes interrogantes sin respuesta.

Hombre de discreta biografía, muerto prematuramente a los 41 años, fue excelso poeta bilingüe, portugués e inglés (*English poems*). Cada vez más, con el paso del tiempo, se ha ido convirtiendo en una figura fascinante para los críticos literarios y para cuantos lectores de poesía no se conforman con planteamientos convencionales.

José Grau

1936

William Faulkner, *Absalón, Absalón*

Los Sutpen, una familia americana, son los protagonistas de la historia narrada en *Absalón, Absalón*. La acción se sitúa en un lugar inexistente, el imaginario condado de Yok-

napatawpha, en el estado de Misisipi. Los narradores aspiran a ofrecer una reconstrucción lo más cercana posible a la realidad del drama protagonizado por la saga de los Sutpen como representantes de otras muchas familias del Sur de los Estados Unidos que sufrieron los efectos de una guerra sangrienta que, además, perdieron frente a la pujanza de la industria del Norte. Faulkner, maestro innovador en la técnica narrativa de largas parrafadas y complicada sintaxis, imitada más tarde con gran éxito por Gabriel García Márquez, refleja con fidelidad las raíces del problema que enfrentaba en los campos de batalla a los ejércitos de la Unión y de los Confederados. A través de los Sutpen, la novela plantea la complejidad de las cuestiones, debatidas, que no se reducían tan solo a la abolición de la esclavitud, sino que abarcaban además formas y medios de vida, sistemas de producción económica, valores familiares, cultura, tradiciones, sentido del honor, valores que los Sutpen ven caer a su alrededor impotentes, hasta quedar destruidos, arruinados y extinguidos como pequeña sociedad familiar.

Si bien se trata de una obra de ficción, resulta fácil percibir rasgos de la propia biografía del autor plasmados en numerosos pasajes de la novela. Como ocurre con frecuencia, observar la biografía del autor, en este caso William Faulkner, nos puede servir de gran ayuda para comprender aspectos fundamentales de su obra literaria y del carácter de sus personajes, en buena medida basados en hombres y mujeres que poblaron el entorno del novelista. No en vano Faulkner nació el año 1897 en la localidad de New Albany (Misisipi) en el seno de una familia tradicio-

nal, a la que podemos atribuir con fundamento una cierta afinidad con los ideales defendidos por los sudistas en la guerra civil. El mítico lugar de Yoknapatawpha, del que son oriundos los Sutpen, se reconoce en el actual condado de Lafayette, mientras parece evidente que una parte de los episodios y de los personajes que aparecen en *Absalón, Absalón* encarnan una versión literaria del testimonio de personas que sufrieron de cerca las consecuencias de aquella guerra que duró cinco largos años: 1861-1865. El resultado es una gran historia de sufrimientos, heroísmos y bajas, descrita sin pasiones, que admite diversidad de puntos de vista, no coincidentes, a través de los cuatro narradores que ven la realidad compleja y difícil de abarcar, ambientada en lugares y familias imaginados que ofrecen sin embargo símbolos paralelos de un mundo que fue real.

Rafael Gómez López-Egea

1939

James Joyce, *Finnegan's Wake*

Vaya por delante una advertencia: no es posible leer sin frustración *Finnegan's Wake* en castellano. Si no me equivoco, solo existe una traducción completa de la obra que es casi inencontrable, aunque puede leerse una selección en los clásicos universales de Cátedra. A mi juicio, todo intento de traducción, aunque en sí mismo merece el elogio, está condenado a la traición del original. No es posible tener en cuenta todo lo que Joyce quiso transmitir en



cada línea y en cada palabra sin desertar el sentido y la forma original, tan relevante en esta obra. Es decir, una nueva versión de *Finnegan's Wake*, en cualquier lengua, exige tener en mente otro *Finnegan's* y, por tanto, ser otro Joyce. ¿Quién se atreve a ello? Porque a decir verdad tampoco es fácil leerla en inglés, teniendo en cuenta que es un texto experimental, abstruso, desordenado y difícil. Es posible que en las ediciones al uso ocupen más espacio las notas a pie de página que el cuerpo principal. Cosas que tiene la innovación.

Porque por lo que se refiere a la experimentalidad, muy pocas obras pueden asimilarse a esta de James Joyce, en la que no solo hay asociaciones personales o intrincados párrafos, sino que las propias palabras están mezcladas en sus lexemas. Joyce llevó hasta el extremo en este caso las posibilidades del lenguaje y tal vez por ello ya merezca un lugar de honor en el panorama de la literatura universal. Fíjense si no en la novedad que representa la continuidad entre el principio y el final, por ejemplo.

Incluir *Finnegan's* en el canon de una biblioteca clásica no significa que sea una lectura para todos ni que cualquiera sea capaz de digerirla. Pero ya es hora de hacer comprender que también la cultura es lo difícil, por más que se intente simplificar su digestión con manuales sobre lo que conviene saber. La experiencia de leer y de acercarse, al menos en las traducciones disponibles, a algunas líneas de *Finnegan's* es algo que no conviene perderse: arduo y difícil, pero bello e irremplazable.

Se trata, pues, de un texto denso, de una oscuridad creciente. Como una mezcla de sueños, historias, tra-

diciones, todas presentadas en una aglomeración rítmica. Joyce señaló que *Finnegan's* le supuso tanto trabajo (más de quince años) y lo hizo tan complejo que ocuparía durante siglos a los expertos. Sin duda lo consiguió. «Un camino solitario al final, amado, junto al...» termina y comienza siempre de nuevo.

Josemaría Carabante

1942

Albert Camus, *El extranjero*

*El extranjero*, publicada en 1942, es la primera novela del escritor francés Albert Camus (1913-1960). Tanto sus ensayos como sus novelas encarnan lo mejor de la literatura existencialista de la Europa del siglo XX, aquella que enfrenta al hombre contra su destino y que analiza el sentido de la vida desde una perspectiva novedosa y nihilista, ya que Camus, como se aprecia en *El extranjero*, rechazó el cristianismo, el marxismo y también el existencialismo como soluciones individuales y colectivas.

El argumento de *El extranjero* cuenta la anodina vida de Meursault, un joven oficinista argelino que un día recibe la noticia del fallecimiento de su madre. La manera de encajar esta noticia es ya un buen ejemplo de su indiferencia existencial, pues Meursault, que no derrama ni una lágrima, no hace de ello un drama ni una tragedia, ante la sorpresa de los responsables del asilo y de algunos de los compañeros de residencia de su madre. Meursault

incluso está deseando que el entierro acabe cuanto antes para regresar de nuevo a su casa.

Al día siguiente, como no sabe qué hacer, decide ir a la playa. Allí se encuentra con María, una antigua compañera de trabajo, con la que inicia una intensa y acelerada relación. Por la tarde van juntos al cine y después pasa la noche con Meursault. La novela describe también los vecinos y el ambiente que rodea su vida, todo bastante mediocre, gris y deprimente.

A Meursault todo le da lo mismo, incluso su relación con María. Raimundo, uno de sus turbios vecinos, le invita a pasar un día en una cabaña cerca de la playa. Meursault y Raimundo, que puede estar involucrado en peligrosos asuntos, ven cómo un grupo de árabes les sigue. Con ellos incluso tienen un altercado, que acaba con Raimundo herido. La cosa no acaba ahí. Meursault vuelve a encontrarse con uno de aquellos árabes. Ante las amenazas de este, y sin saber muy bien por qué, Meursault saca su pistola y dispara al árabe, al que hiere de muerte. Luego, con parsimonia, le dispara cuatro veces más para rematarlo.

La segunda parte transcurre en el calabozo y en la audiencia, donde se juzga su asesinato. Tanto el abogado como el juez no entienden su actitud desangelada, pues Meursault no muestra la más mínima señal de arrepentimiento. En una conversación con el juez de instrucción, confiesa también que no cree en Dios y, por tanto, tampoco le da mucha importancia ni a su vida ni a su futuro. Ninguno de los interrogatorios a sus compañeros y vecinos aporta nada positivo al carácter de Meursault. El jurado le declara culpable y le condenan a muerte. En la celda, más

que sentirse arrepentido lo que está es aburrido por todo lo que le ha pasado. En sucesivas ocasiones rechaza entrevistarse con el capellán, ya que no cree en Dios. Meursault aguarda pasivamente a que se cumpla la sentencia.

¿Por qué un personaje tan escéptico y desapasionado sigue llamando tanto la atención? ¿Qué tiene esta novela para que siga siendo un referente literario y existencial? Camus dio forma con este insípido drama al desencantado estado de ánimo del hombre del siglo xx. Nada le llama la atención ni le apasiona. No cree en la comunidad, ni en la política, ni en la religión. Su dramático atractivo es su persistente indiferencia. Para Meursault, nada tiene importancia, pues su vida no tiene sentido. Por eso no monta ningún numerito en el juicio ni cae en una agónica y depresiva crisis existencialista. Lo que sigue sorprendiendo es su radical pasividad y su total ausencia de valores. Su desidia puede ser la del hombre del siglo xx que no acaba de encontrar su sitio en el mundo y que desconfía de las grandes ideologías redentoras. En su apático desdén existencial reside su atractivo, también literario.

Adolfo Torrecilla

1944

Azorín (J. A. T. Martínez Ruiz),  
*La isla sin aurora*

*La isla sin aurora* ve la luz en la posguerra, en 1944. Es evidente, por la fecha, que pertenece a la última etapa de

la producción azoriniana. Y, sin embargo, sorprende por ser un «libro a ratos extraño, desconcertante», inserto en una «atmósfera mágica que envuelve los sucesos», al decir de Martínez Cachero. En la misma línea, Leopoldo Panero calificó de «lectura casi sonámbula» el viaje a esta isla sin aurora a través de la prosa medida, exacta, de Azorín. Como lectura del matiz y del ensueño podría también considerarse. Y es que el mismo argumento se sumerge en el mundo del duermevela: tres personajes sin nombre —el poeta, el novelista y el dramaturgo— se embarcan en dirección al Pacífico en busca de la isla que da título a la novela.

En sus páginas, Azorín nos entrega una reflexión en torno al fenómeno de la creación literaria. Al fin y al cabo, los protagonistas representan a cada uno de los tres géneros mayores de la literatura. Sin embargo, a medida que el viaje se completa cobra relevancia uno de los temas más recurrentes del maestro alicantino: el paso del tiempo, simbolizado por ese barco frente a las costas de la isla, denominado *Sin retorno*.

Es uno de los temas más recurrentes en la literatura. Pero el autor de Monóvar lo aúna con el de la creación literaria de manera magistral. Ya Ortega, en su ensayo «Nuevo libro sobre Azorín», dirigía su atención a lo que él consideraba núcleo del arte azoriniano: «El arte de Azorín consiste en suspender el movimiento de las cosas, haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente». Y en «Azorín: primores de lo vulgar», resaltaba su atención a lo minúsculo

y su preferencia por el pretérito perfecto: mirada y estilo conjugados en la tarea de congelar la realidad que discurre y se escapa, pero también heridos por la certidumbre de que el presente se vive «como habiendo pasado ya».

Decía Fernández Almagro que en este libro Azorín «consigue, con extraordinaria belleza de expresión y sugestión continua, los efectos más puros que hasta ahora haya logrado —y ya es decir— en el aventurado camino que va del detalle físico y real, comprobado, a la esencia de las cosas». Quizás la *superlativización* del adjetivo «puro» sea arriesgada; sin embargo, el viaje a la isla sin aurora queda como testimonio de un escritor que, en efecto, perpetuó los detalles de su mirada en el vocablo exacto y esencial, y por lo tanto eterno.

Ignacio Roldán Martínez

1948

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*

Si hay autores difíciles de clasificar, uno de los que con más claridad pertenecen a ese género es el irlandés Samuel Beckett (1906-1989), premio Nobel de Literatura en 1969.

Aunque desde los años treinta publicó narrativa, la fama internacional llegó para él con el teatro de *Esperando a Godot*, escrita en francés y publicada en 1952. La versión en inglés, hecha por él mismo, se editó en 1955. Luego vendrían *Fin de partida* (1955-1957), *La última cinta* (1958) o *Días felices* (1961). Pero en narrativa ya había

destacado en *Murphy* (1934-1937), como lo haría más tarde en *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) o en *El innombrable* (1953).

*Esperando a Godot* transcurre en dos actos en los que no ocurre nada más que la espera, por parte de Vladimir y Estragón, de un cierto Godot, cuya naturaleza no se concreta nunca. De vez en cuando aparecen Pozzo y su esclavo, Lucky, para anunciar que hoy tampoco será, quizá mañana. Las primeras palabras de la obra son: «No hay nada que hacer». En medio, expresiones de este estilo: «¿Y si nos arrepintiéramos?». «¿De qué?». O en este otro intercambio: «¿Qué quieres decir con que algo es algo?». «Que es algo, por lo menos». El final deja todo abierto: Vladimir dice: «Qué, ¿nos vamos». Estragón responde: «Nos vamos». Y Beckett acota: «No se mueven».

Algo tan sencillo y lineal se prestó desde el principio a muchas interpretaciones. En el contexto de la moda existencialista, típica de los primeros años cincuenta, se dijo que ese Godot era Dios (God) y que la obra reflejaba la ausencia de Dios, el desamparo humano... Esa interpretación quizá se apoyó en que en una de sus caóticas conversaciones, Vladimir y Estragón hablan del buen ladrón y del mal ladrón, con referencias claras a los evangelistas y a la salvación. Pero Beckett, con su contundente franqueza y su rechazo de cualquier retórica de moda, dijo que si hubiese querido que fuese Dios habría puesto «Dios».

Vladimir y Estragón son el tipo de personajes que gustan a Beckett, como la Winnie de *Días felices*, absurda en su afán de felicidad en medio de un deterioro creciente. Murphy, en el relato del mismo nombre, que es muy ante-

rior a Vladimir y Estragón, es ya un ser errático, cuya vida no le importa a nadie.

*Esperando a Godot* es una obra amena, gracias, en gran parte, a los gestos, reacciones y contradicciones, puntualmente acotadas en la obra. Gracias también a la sencillez de la puesta en escena, ha sido representada miles de veces, hasta hoy.

Los temas marcados en *Esperando a Godot* son los de toda la producción de Beckett: el desgaste del tiempo, la espera, el sinsentido, la muerte, el exilio, la pérdida, lo elemental, el olvido. Nadie más minimalista que Beckett, antes de que se hablara de eso. Y todo atravesado por un humor negro pero no tremendista, como si todo fuera un juego al que hay que jugar necesariamente.

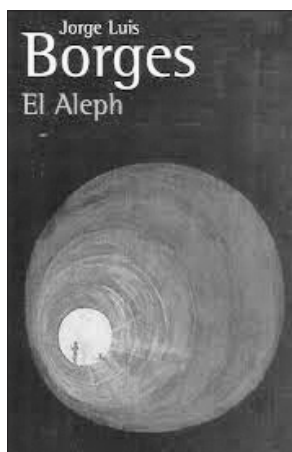
Adolfo Torrecilla

1949

Borges, *El Aleph*

*El Aleph* sucede, como colección de cuentos, a *Ficciones*. Algunos de los relatos más representativos de Borges, como «El Aleph», que da título al volumen, y «La casa de Asterion», están contenidos en sus páginas. En ellos se mezcla de forma admirable un estilo narrativo riguroso y exacto que, a partir de una anécdota mundana o nacida de la vasta erudición del autor, introduce la especulación. Los temas, recurrentes en Borges, son la inmortalidad, el infinito, el destino, la soledad, el doble.





No hay duda, y es algo aceptado por la crítica y sus innumerables lectores, que Borges es el maestro del relato breve. La dimensión de cada una de sus ficciones pretende, como esa esfera oculta en el sótano de la mansión de Daneri, a la que este da el nombre de Aleph, la mínima extensión; pero, a la vez, también como esa esfera, contener en sí la vastedad de sus lectu-

ras, la infinitud del universo entero y simultáneo, quizás la divinidad.

Ese es el argumento del cuento que da título a la colección, el «inefable centro» del relato: el descubrimiento de un punto en el que están contenidos todos los puntos del universo, reflejados en él como en un espejo, «sin superposición y sin transparencia». Otros motivos espaciales borgeanos abundan en lo mismo: el laberinto, la biblioteca infinita que en sí misma contiene todos los volúmenes posibles, lugares que replican otros lugares y que contienen todos.

Pero, además, en los relatos de Borges las posibilidades de la escritura, como los reflejos del Aleph, no tienen límite. Y si la combinación de signos en la frase y de las frases en un discurso es siempre nueva, también lo es la manera en que Borges reformula sus propias lecturas, quizás también infinitas. De ahí los quiebres constantes en la lógica de la realidad, las paradojas, la ironía, la nega-

ción del mismo relato; porque el Aleph contemplado —lo dice al final el mismo Borges— puede no ser el único, puede ser falso, reflejo quizás del Aleph auténtico.

Puede que este sea uno de los encantos de la narrativa borgiana: el juego en la construcción de tramas, en la interpretación constante. En este sentido, vale la valoración que José Miguel Oviedo hace del Borges creador de relatos: «Escritor cuyo rigor (de geómetra o arquitecto de laberintos y de austeras pirámides verbales) no le impidió ser amable y entretenido como muy pocos».

Ignacio Roldán Martínez

1949

George Orwell, 1984

Durante el siglo XX se han escrito magníficas distopías que, muchos años después, han provocado pasajeras modas literarias dentro de la literatura juvenil, como la trilogía *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins. En 1921, el escritor ruso Yevgeni Zamiatin publicaba *Nosotros*, recientemente reeditada en la editorial Cátedra, una magnífica novela con sus toques de ciencia ficción que ponía el dedo en la llaga de algunos tics totalitarios que el autor intuyó ya en la revolución rusa. También Aldous Huxley construyó en *Un mundo feliz* (1932) una inteligente parábola sobre una sociedad futurista de la que ha desaparecido la libertad individual. Por su parte, Ray Bradbury acertó en *Fahrenheit 451* (1953) a mostrar los peligros de

una sociedad que considera la cultura como un peligro público.

El escritor británico George Orwell (1903-1950), tras una agitada trayectoria como escritor, corresponsal y activista político, publicó al final de su vida dos excelentes novelas que ya hay que leer como indiscutibles clásicos. En 1945 apareció *Rebelión en la granja* y en 1949, un año antes de su muerte, *1984*. Las dos contienen el desencanto de Orwell por cómo se habían materializado unos paraísos políticos por los que lucharon millones de hombres —él incluido— pensando que lo estaban haciendo por la defensa de la libertad. Las dos novelas superan con creces sus intenciones inmediatas, ya que Orwell las escribió para denunciar especialmente la dictadura comunista de Stalin, un experimento político que llevaba ya millones de personas muertas y represaliadas a sus espaldas (y las que todavía quedaban).

Orwell describe en su novela la evolución futura de un estado totalitario que controla con todos los mecanismos posibles a la población. En unos casos lo hace de manera directa, imponiendo sus métodos controladores y represivos a los miembros externos e internos del Partido Único, categoría a la que pertenece el protagonista de esta distopía, Winston Smith, funcionario oficialista que trabaja en el Ministerio de la Verdad. En otros casos, lo hace de manera indirecta, despreciando al resto de la población, los llamados «proles», la gente del pueblo cuya única obsesión es sobrevivir. No sé qué me impresionó más cuando leí la novela: si la imaginación de Orwell para precisar los mecanismos absolutos de control a los miembros del Par-

tido Único o la despectiva actitud del Partido Único hacia la gente del pueblo.

Orwell lanza un mensaje clarividente sobre los peligros de una sociedad aletargada que cede el poder a unos políticos profesionales que organizan un sistema totalitario para imponer sus ideas de manera sibilina o por la fuerza. Es muy eficaz la imagen de ese Gran Hermano que todo lo ve y todo lo controla, incluso los más ocultos pensamientos. El Gran Hermano convierte al individuo en una pieza metálica del engranaje político-social para dar forma a un estado aparentemente «solidario» y «fraternal». Qué gran mentira. Qué peligros encierra engordar las responsabilidades y las obligaciones del estado en detrimento de la iniciativa social de sus ciudadanos. Cuando se considera al estado la llave de todo, la persona está a expensas de planificaciones y programaciones (o sea, de las grandes mentiras). Y mientras los miembros de ese Partido Único se someten por las buenas o por las malas a esos objetivos grandilocuentes, el pueblo llano vive engañado en la trampa de una existencia gris e inmediata. Esta es la gran trampa de los totalitarismos. Y Orwell, como muy pocos escritores, tuvo una inmensa lucidez para describir sus tramposas estrategias.

Adolfo Torrecilla

1951

Marguerite Yourcenar,  
*Memorias de Adriano*

*Memorias de Adriano* es, sin duda alguna, una de las mejores muestras de la novela histórica escrita en el siglo xx, y precursora en gran medida del prestigio que este género ha gozado en las últimas décadas. La forma que le confiere Marguerite Yourcenar, la de una larga epístola dividida en capítulos y dirigida a Marco, permite que la voz del emperador Adriano fluya sin intermediarios y nos revele los acontecimientos de su vida pasada y su interioridad.

En sus cuadernos de notas a las *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar recupera una frase inolvidable de Flaubert: «Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón hasta Marco Aurelio, en que solo estuvo el hombre». Y añade: «Gran parte de mi vida transcurriría en el intento de definir, después de retratar, a este hombre solo y al mismo tiempo vinculado con todo».

Solo con su interioridad, vinculado con todo gracias a la posición privilegiada de quien puede abarcar en una mirada las fronteras de su imperio y la civilización, clásica y amada, que Roma extiende por el mundo, Adriano no se detiene en la narración de los hechos que se suceden en su vida: el yo examina su reinado y las campañas militares, reflexiona sobre las artes, recupera sus viajes, revive la pasión por el joven Antínoo y se enfrenta a la muerte. Y si uno de los aciertos de Yourcenar consiste en «elegir el

momento en el que el hombre que vivió esa existencia la evalúa, la examina, es por un instante capaz de juzgarla», no cabe duda de que en el juicio que Adriano hace de su existencia a las puertas de la muerte afloran las distintas visiones del pensamiento antiguo, inflamadas, a su vez, de un amor exaltado por el ser humano y por el mundo.

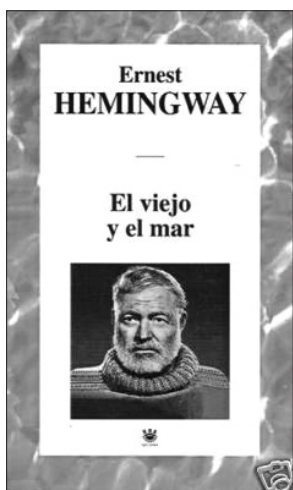
«Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...». Puede que, en el fondo, no sea Marco el destinatario de la epístola; puede que lo sea esa alma que es parte de uno mismo, tierna, flotante, huésped y compañera; ese espíritu con el que dialogamos con cierta nostalgia, deseosos de perpetuar las cosas amadas. La memoria, de alguna manera, contribuye a hacer de este anhelo una realidad; pero es la escritura, esta vez la de Yourcenar, la que garantiza a la última visión de Adriano la perpetuidad ansiada.

Ignacio Roldán Martínez

1952

Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*

Junto a sus grandes valores estilísticos, la prosa del gran escritor norteamericano (1899-1961) posee para los lectores



de lengua castellana un atractivo suplementario: su apasionado interés por todo lo español y también por todo lo hispano-americano. Tras su descubrimiento de Europa —en especial, París, su indiscutible capital en el periodo de entreguerras—, la Península ibérica, su pasado, gentes y folclore se convirtieron en la temática predilecta de su biografía y, en parte, igualmente de su obra literaria. Su novela *Por quién doblan las campanas*, de axiología crítica discutible, constituye, sin embargo, un canto emocionado al pueblo español en su conjunto, sin distinción de bandos. La última de sus grandes obras se ambienta en la Cuba procastista con un hilo argumental cargado de simbolismo y profundidad. El choque entre la inmensidad del mar y, a la luz humana, el misterio insondable de la vejez da lugar a una narración cargada de íntima poesía. La prosa podada de toda ornamentación, concisa y directa del autor de *Adiós a las armas* alcanzará su expresión más alquitarada en esta obra del premio Nóbel estadounidense que sería llevada al cine después de recoger fuertes aplausos de crítica y público.

José Manuel Cuenca Toribio

1952

Ralph Ellison, *Vuelo a casa*

Ralph Ellison (1914-1994), escritor y profesor, se hizo famoso por la novela *El hombre invisible*. El título lo empleó primero H. G. Wells, pero en un contexto de ciencia-ficción. En Ellison, el hombre invisible es el negro a quien nadie tiene en cuenta.

La primera afición y el primer trabajo de Ellison fue la música de jazz, como trompetista. Desde 1929 publica artículos, ensayos y relatos. Estuvo en la marina mercante durante la segunda guerra mundial y más tarde fue profesor en una cátedra sobre folclore y cultura afroamericana. *El hombre invisible* es de 1952. Un hombre negro anónimo se convierte en un hombre «invisible» ante la indiferencia que le rodea.

Ellison posee un estilo sencillo y culto al mismo tiempo, con mucho diálogo, en el que se advierte tanto la tradición literaria norteamericana, desde Walt Whitman a Ernest Hemingway, hasta la poesía de T. S. Eliot y el dramatismo de los sufridos personajes de Dostoievsky.

*Vuelo a casa* es una colección de trece relatos, compendiados por el editor John F. Callahan tras la muerte de Ellison. Reúne cuentos publicados en los años cuarenta, más otros inéditos. Las historias están ordenadas según las edades del hombre, desde la niñez a la madurez.

No son relatos de retórica denuncia antirracista. Basta la narración de los hechos para que el lector se haga cargo de la realidad. El primer relato, «Una fiesta abajo en la



plaza», cuenta cómo un conjunto de hombres blancos aco-rralan, desnudan y queman a un negro. Solo en ese relato se muestra la violencia de forma tan dura. Así, en el segundo, «Un chico en tren», después de la muerte de su marido, una mujer negra viaja en el tren con sus dos hijos pequeños, que ríen, se divierten y juegan. El más pequeño de los hijos tiene la piel mucho más clara que su hermano, y cabe pensar en un abuso sexual por parte de un blanco...

En otro de los cuentos, «El vigilante de Hymie», la pobreza es igual para un grupo de desgraciados, un blanco y varios negros que viajan ilegalmente en un tren de mercancías. En un determinado momento, el hombre blanco mata a uno de los vigilantes del tren. La policía buscará al culpable solo entre los negros.

Los cuentos están ordenados de tal forma que, aunque los personajes sean distintos, hay unidad, como en una novela. En los últimos cuentos los protagonistas, ya no viajan de un lado a otro, sino que se han establecido en grandes ciudades. Pero también allí se les ignora o se les discrimina.

No hay ni uno solo de estos tres cuentos que dé pábulo a la esperanza. La visión de Ralph Ellison, aunque se entiende, está llena de amargura, sin que aparezca la menor pista para una solución justa. La realidad, sin embargo, demostraría que, a partir de los años sesenta, la situación de los afroamericanos mejoró. Probablemente Ellison no llegó a imaginar que quince años después de su muerte los Estados Unidos tendrían un presidente negro.

Adolfo Torrecilla

1952

## Paul Celan (Paul Pésaj Ansel), Poemas

«Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch» («Escribir una poesía después de Auschwitz es bárbaro», en el sentido de «grosero» o «temerario»), opinó en su momento el filósofo Theodor W. Adorno. Pero se equivocaba. Si lo que quería decir es que nos hemos de poner serios, ahí está Paul Celan para materializarlo, por ejemplo con su «Todesfuge» (Fuga de la muerte), y de paso para mostrar que justo él, un judío que escribe en alemán, la lengua de sus verdugos, ha conseguido sintetizar en pocos versos todos los horrores del Holocausto.

Paul Celan (1920-1970), asquenazí de Czernowitz, hoy Ucrania, entonces parte del Imperio austrohúngaro, hijo de un judío sionista y ortodoxo que lo educó en hebreo, y de Fritzi (Friederike Schrager), su madre, una ávida lectora de literatura en alemán, es el prototipo de persona destrozada por los totalitarismos del siglo xx. La ruptura de su psique fue tan radical que su desequilibrio acabó llevándolo al suicidio. Sus padres, su pueblo, murieron en campos de concentración nazis. Ante una hecatombe de esa magnitud, de poco sirve que a uno le nombren entre los más grandes poetas líricos en lengua alemana. De poco sirve terminar consiguiendo una cierta celebridad en París y contar entre sus lectores a Martin Heidegger. Los recursos son de otro género, y este gran poeta no los tuvo.

El destino de Celan hubiera sido el de Franz Kafka si la tuberculosis no lo hubiera matado antes de la llegada del

nazismo. Es parecido, sin suicido, al de uno de los grandes escritores rusos del siglo XX, Vasily Grossman, que con su obra *Vida y destino* ha sentado otro monumento literario sobre los totalitarismos del siglo XX. Es el del gran crítico literario Marcel Reich-Ranicki, recientemente fallecido, el 18 de septiembre de 2013, con más de noventa años... Denominadores comunes: judíos, hombres de letras, excepcionalmente sobresalientes, sacudidos hasta los huesos por el Holocausto.

El pueblo judío fue el pueblo elegido, por lo tanto el que tenía que dar ejemplo de ser mejor, el que tenía que vivir de tal manera que los otros descubrieran en ellos al Dios verdadero. ¿Es esta una razón de por qué con tanta frecuencia entre los judíos están los artistas, científicos y hombres de letras más brillantes? Desde luego, Celan lo es. Y lo es en concreto para entender el siglo XX.

José Grau

1954

Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*

Aparecido en pleno auge de la llamada «poesía social», algún sector de la crítica ha venido considerando *Historia del corazón* como integrado en esta corriente poética. Son principalmente dos de los poemas del volumen los que más se acercan a esta categoría y justificarían tal adscripción: el siempre antologado «En la plaza» y «El poeta canta por todos». En ambos el poeta se funde con la oleada

humana, haciendo uso precisamente de imágenes marinas, pero de un mar que ya no es cósmico sino el latido de un corazón unánime.

No obstante, el poemario en su conjunto es más existencial que social, existencial en un sentido más participativo, bien es verdad, de lo que había venido siendo la poesía de Aleixandre hasta entonces. Es un libro escrito desde el «nosotros» de la condición humana compartida, que deriva hacia cierto tono gnómico o sapiencial: «Hermoso es el reino del amor, / pero triste es también».

Incluso cuando el poeta echa mano de la segunda persona no lo hace para particularizar a un interlocutor sino para situarse en un estadio medio entre la autorreflexión y el «tú» universal, reclamando la participación del lector; diríamos que es el «tú» del autodescubrimiento y de la búsqueda de convicción: «Lo sabes? Todo es difícil. Difícil es el amor. / Más difícil su ausencia. Más difícil su presencia o estancia. / Todo es difícil... Parece fácil y qué difícil es / repasar el cabello de nuestra amada con estas manos materiales que lo estrujan y obtienen» («Difícil»).

El lenguaje de Aleixandre se ha hecho más directo, más terso, más cercano al coloquio sin renunciar al largo aliento de los versículos que caracterizan toda su poesía, aunque sin el vuelo visionario anterior a la guerra, lo que da como resultado una rehumanización de su obra que venía ya desde *Sombra del Paraíso*.

No hay que ver en este descenso a lo terreno una renuncia. En *Historia del corazón* el rendimiento lírico de esta especie de sumisión rasante es palpable, pues los poemas ganan una tensión que abre la poesía de Aleixandre

hacia un intimismo ensanchado que culminará en la gran obra de madurez, *Poemas de la consumación*, del que aquí se adelantan tonos y temas.

Esta tensión, que da fuerza a los textos, se observa en la continua lucha entre la conciencia del peso terreno de la existencia y lo alado y sublime del amor, del deseo, de los sueños y las aspiraciones compartidas. Así, el cuerpo de la amada se convierte en «solo sonido de mi voz» («Mano entregada»); el protagonista de «El viejo y el sol» se eleva de su onerosa ancianidad en un rayo de sol, convertido en pura luz; o la amada se transfigura en medio de una naturaleza fertilizadora («En el bosquecillo»); incluso las imágenes de elevación y surgimiento hacen que la masa social pierda su horizontalidad para elevarse a otro estadio.

La palabra «historia» del título es índice de un transcurso humano. El libro es el recorrido del corazón del hombre y su crecimiento desde la infancia («La mirada infantil» se titula una de las secciones), pasando por el encuentro con el otro, tanto en el amor como en la convivencia social, hasta llegar a esa vejez que se deslíe hacia otra luz... ¿o hacia otra oscuridad? En un diálogo literario con el Rubén Darío de «Lo fatal», Aleixandre dice sí saber a dónde vamos y de dónde venimos, pues somos «entre dos oscuridades, un relámpago», pero también dialogando con Quevedo escribe: «alma más bien en que todo yo he vivido» («Mirada final»).

Ángel Luis Luján Atienza

1955

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

Puede causar extrañeza que el proyecto de la Biblioteca de Occidente contemple la publicación de una novela como *Pedro Páramo* junto a grandes clásicos. La obra con su origen mexicano —y apariencia localista— fue publicada en 1955 y recogía la exuberancia de todo un continente convulso y un español de América que alcanzaba una de las mayores cotas expresivas. Todo ello —sin más— justificaría que esta novela se incluya entre las mejores de la literatura universal. Pero, con ser mucho, no recoge lo más genuino de un relato que, a pesar de su brevedad —apenas cien páginas—, consiguió dar un giro a la narrativa universal e iniciar el fructífero realismo mágico.

El protagonista y narrador, Juan Preciado, recibe la promesa de buscar a su padre, Pedro Páramo, un cacique sin escrúpulos que les abandonó. La muerte de su madre le obliga a ponerse en camino hasta Comala, donde —según la memoria de sus antepasados— encontrará a todos sus parientes y conocidos de los que ha oído hablar desde su niñez.

El viaje por un mundo fantasmagórico lleva a nuestro protagonista a una tierra inhóspita, donde los días y las noches se suceden de forma inconexa y los parajes resultan tan reales, como si de otro mundo se tratará. Todo parece muerto o está yerto para el único vivo: él mismo. La entrada en la tierra de la Media Luna, propiedad de Pedro Páramo, con sus colinas secas y rastrojadas, sus casas destruidas y vacías, crean su propia conciencia de alma vaga-

bunda por un mundo de penas y glorias. Poco a poco el miedo se apodera de todo su ser. La percepción de estar en el mundo de los muertos es cada vez más viva.

Solo a la mitad de la novela descubriremos que el mundo por el que caminamos con nuestro protagonista es el mundo de los muertos, el mundo de todos aquellos que no han encontrado el descanso para su alma. Un universo por el que vagan los recuerdos, rencores, temores, de los que poco a poco se han ido de Comala con penas y deudas sin saldar. Juan Preciado conocerá a todos los que trataron a su padre y le odiaron. Se adentrará en su personalidad atormentada por los vicios, víctima de su único amor verdadero, al que no le queda más que su propia muerte.

Ni el tiempo, ni el espacio se dejan capturar en la Media Luna, ni siquiera el protagonista es capaz de saber los momentos de cada uno de los personajes que desfilan por ese mundo de penas. Solo a través de los diálogos llegamos a percibir un universo hecho añicos, inconexo, fragmentado, calidoscópico, donde los distintos hilos narrativos van a confluir en uno: la verdadera historia de Pedro Páramo. Su muerte hace revivir las condenas y maldades de todos los que le rodearon y a los que ni siquiera ha dejado libres en el más allá.

La obra proyecta una tierra espiritual convulsa, llena de creencias y supersticiones, donde la violencia, el adulterio, el hurto... se mezclan constantemente con la evidencia de la inmortalidad, sin solución de continuidad. En el mundo de Pedro Páramo todo está permitido y todo se puede comprar, hasta la vida eterna.

Juan Rulfo consiguió con esta novela reflejar el México más profundo de la revolución de los cristeros, sin adentrarse en polémicas ni juicios, a través de una técnica narrativa novedosa y genuina. Su lenguaje breve y conciso agudiza esa sensación de precariedad en la que se encuentra precisamente su grandeza. Nunca algo, con menos palabras, condensó tanta historia humana y con tanta profundidad.

*Pedro Páramo* es una novela fuera de cualquier espacio y lugar, que debe todo a su tradición mexicana, pero que se proyecta hacia el futuro de manera universal. Sus lugares son locales, pero podrían estar en cualquier parte. Sus personajes son reales, pero pertenecen a otros mundos irreales y fantasmagóricos. Nada parece lo que es, pero todo podría ser en cualquier lugar y tiempo. Incluso la obsesión mexicana por la muerte es un universal que invadirá la literatura occidental de los últimos años del siglo XX. Su lectura es imprescindible para entender el antes y el después de nuestra literatura occidental. Son muchos los libros de las últimas décadas —que en cierta medida y desde algún aspecto— guardan esta deuda. Realmente, no hay nadie —como decía Jorge Volpi— que «salga indemne de esta experiencia».

Elena Martínez Carro



1956

João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: veredas*

João Guimarães Rosa (1908-1967) es el gran escritor del siglo XX en lengua portuguesa y ha pasado a la historia de la literatura por su gran obra de 1956, *Gran Sertón: veredas*. Médico y diplomático, incansable lector, su obra maestra es como un minucioso retablo ambientado en el sertón, vasto territorio del noroeste de Brasil.

No es una novela al uso, sino una suma de historias, un complejo relato lleno de derivaciones y de meandros. Narra la vida de un hombre del sertón, Riobaldo, pero en realidad se trata de una obra coral, con una importante presencia de la miseria, la rebeldía y el bandidaje. En cierto modo es un reescritura de la historia de Brasil, con la oposición entre lo arcaico y lo moderno, la ciudad y el campo.

Riobaldo, un hombre ya viejo, casado, dueño de una hacienda en el sertón, cuenta su vida a alguien que le escucha, quizá un antropólogo cultural. Ahora vive en paz pero de joven fue yagunzo, guerrero del sertón. Cuenta la pobreza en la niñez. Muerta su madre se traslada a vivir en la casa de un hacendado, que resultará ser su hasta entonces desconocido padre. Y entonces Riobaldo decide valerse por sí mismo. Encuentra trabajo como maestro de Zé Beblo, un político provinciano que sueña con acabar con los yagunzos, aunque en realidad utiliza los mismos métodos.

Riobaldo deja a Zé Beblo y encuentra a Diadorin, un joven yagunzo. Atraído por él, al que conoció de niño, se

convierte en yagunzo también. Siguen largos episodios de guerra en los cuales Riobaldo acaba siendo el jefe de los bandidos. La misteriosa relación con Diadorin se resuelve, a la muerte de este, cuando se descubre que es una mujer.

En ese cañamazo de historia se desarrolla una crítica profunda y acerada. El sertón sigue esperando trenes, puentes, que no llegarán. Pero paradójicamente tampoco los desea, porque la vida en el sertón tiene su propia lógica. Gente aislada, abandonada, pero con un orgullo ancestral, que le hace no arrepentirse de sus crímenes.

No es fácil resumir en qué consiste propiamente la actitud del narrador. Hay muchos pasajes críticos, pero de vez en cuando la crítica se eleva hasta el nivel de la utopía, porque Riobaldo es capaz de bosquejar un mundo distinto, una tercera posibilidad, salirse de la oposición entre lo antiguo y lo nuevo y llegar a un mundo en el que lo inmediato, lo sencillo, lo telúrico puede desarrollarse.

Las historias entrecruzadas, entre ellas una muy delicada de amor, y en general todo el libro está al servicio del lenguaje, una recreación que hace Rosa de un dialecto portugués, en una asombrosa mezcla de lenguaje cotidiano y de idioma culto. Con esa poderosa arma de un lenguaje nuevo es capaz de acentos líricos y de motivos épicos. Es ese lenguaje el que podría lograr la mediación entre la crítica y la utopía y componer un mundo distinto. En esa aspiración reside el atractivo perenne de este libro.

Adolfo Torrecilla

1956

Nikos Kazantzakis, *El pobre de Asís*

En su última obra importante, titulada *El pobre de Asís* ofrece el autor una versión de la vida de san Francisco de Asís, ajustada a su particular y heterodoxa forma de interpretar el fenómeno religioso, centrada en intuiciones personales ajenas al conocimiento real de los hechos recogidos por fuentes de solvencia histórica. A Nikos no le preocupa, en absoluto, reconstruir la verdadera imagen de san Francisco de Asís, fundador de la orden que durante siglos ha servido como ejemplo de amor a los hombres y respeto a la naturaleza creada por un Dios providente que vela por ella. Un Francisco humano, especie de Quijote incomprendido y conmovedor al que acompaña un buen Sancho Panza, el hermano León, seguidor incondicional encargado de contar la verdadera (falsa) historia de su admirado santo. La novela, publicada un año antes de la muerte de Nikos Kazantzakis (nacido en Heraclión, la capital de la isla griega de Creta), muestra ya una pérdida de la virulencia respecto a sus anteriores creaciones literarias, en las que la imagen del Jesús redentor ofendía gravemente a los cristianos de cualquier confesión religiosa, motivo por el cual algunas de sus obras fueron incluidas en el hoy desaparecido Índice de libros prohibidos y también en la misma lista de la Iglesia ortodoxa de Grecia. Asís aparece como «el pobre de Dios», loco e incomprendido, como el caballero de la Mancha, cuyo mensaje se pierde en el vacío y muere con él, al no encontrar seguidores capaces de continuar su obra. Según la particular y sesgada visión del

mensaje de Cristo presente en novelas anteriores del autor sobre ese tema, Francisco, despreciador del mundo y visionario como Jesús, propone el ideal de la pobreza integral y el desprendimiento de los bienes materiales como única fórmula capaz de aproximarse al Creador, siguiendo el mensaje de amor de Jesús. En el relato destaca el interés del autor en resaltar los rasgos que, según él, adornan y definen el carácter de san Francisco, la sencillez de sus gestos, la calidez de su mirada y su capacidad para transformar en poesía encendida el canto a la naturaleza en el que los seres humanos se funden con el resto de la creación. Sin embargo, atento a expresar sus propias convicciones, Nikos no duda en alterar el espíritu franciscano para ceñirse al suyo particular siempre angustiado por el drama del sufrimiento humano, las injusticias sociales que aspiraba a remediar con su militancia en las filas del Partido Comunista griego. Tal vez un Nikos Kazantzakis envejecido, desilusionado ante el fracaso de sus ideales de juventud quisiera reflejar en el santo de Asís una parte de sus mismas frustraciones, al atribuir a los hermanos de la orden franciscana la supuesta traición a los ideales por los que su fundador tanto había luchado a lo largo de su vida. En cierto modo, en el relato dedicado al pobre de Asís resume el autor una parte significativa de una obra literaria cargada de significado, en la que se plantean y debaten con diversa fortuna, al margen de la ortodoxia religiosa, complejos problemas existenciales que fueron debatidos con calor en el fragor de las contiendas ideológicas del agitado siglo XX.

Rafael Gómez López-Egea

1956

Juan Ramón Jiménez,  
*Tercera Antología poética*

Juan Ramón Jiménez, uno de los poetas más admirados y reconocidos en una época dorada de la poesía española del siglo XX en la que figuran nombres tan universales como los de Federico García Lorca, los hermanos Machado, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y una extensa nómina de notables figuras, ocupa un lugar destacado por la originalidad de su estilo y los rasgos innovadores de su producción. Tuvo Juan Ramón una vida difícil, complicada todavía más por desgracias familiares que ejercieron notable influjo en su extrema sensibilidad, a veces casi enfermiza, que se deja sentir de modo perceptible en las distintas épocas que marcaron la trayectoria de su creación poética. Nacido en la localidad onubense de Moguer, próxima a los estuarios y vericuetos que fluyen entre los últimos tramos de los ríos Odiel y Tinto, lugares colombinos dominados por el monasterio franciscano de la Rábida, nunca olvidará Juan Ramón las sensaciones transmitidas a través del paisaje, que tantos recuerdos de nostalgia despertaron en su fina sensibilidad.

Tras superar con brillo y notas excelentes los estudios de bachiller, se ve obligado por imposición familiar, a cursar la carrera de Derecho en la Universidad de Sevilla. No fue capaz de asimilar unas materias tan alejadas de su vocación artística y abandonó pronto los complicados avatares de leyes y códigos que poco le interesaban.

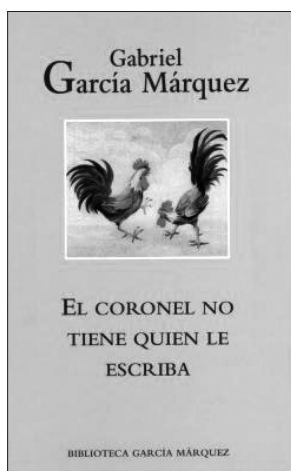
Tras unos primeros escarceos literarios en medios de prensa de Huelva y Sevilla, el ambiente de la capital de España le ofrece, sin duda, un clima favorable a sus inquietudes estéticas que expresa en sus primeras obras publicadas a comienzos del nuevo siglo xx: *Ninfas* y *Almas de violeta*. Dos sucesos tristes vienen a cortar la trayectoria del incipiente poeta en Madrid. La muerte de su padre se une al embargo de los bienes familiares a favor de una entidad bancaria, que los ejecutó de modo inexorable. Juan Ramón sufrirá uno de sus numerosos estados depresivos que se van a suceder en distintas fases hasta el final de su vida, cuando tras recibir en 1956 el Premio Nobel de Literatura apenas logra superar la muerte de su mujer, Zenobia Camprubí, a la que sobrevive solo dos años. En los intervalos de la enfermedad, no cesa la creación poética de Juan Ramón, inspirada en numerosos amoríos, que hasta su definitivo matrimonio con Zenobia, verdadero amor y estabilidad de su vida emocional, quedan reflejados en versos publicados de modo disperso que aparecen sucesivamente reunidos en selectivas antologías poéticas. La última de ellas, titulada *Tercera Antología poética*, se realizó a base del original cuidadosamente revisado y seleccionado por el autor que incorporó los versos más significativos de las antologías anteriores. Los temas que le inspiran van desde la exaltación del amor sensible de su juventud y madurez a la mirada crítica en torno al mundo que le rodea, visto con ojos críticos, amargura o desilusión. En todo caso con esta *Tercera Antología* el lector dispone de la oportunidad de conocer el conjunto de la extensa y exquisita producción de un gran poeta que, curiosamente,

fue galardonado con el Premio Nobel por una de sus obras en prosa: *Platero y yo*.

Rafael Gómez López-Egea

1961

Gabriel García Márquez,  
*El coronel no tiene quien le escriba*



Esta novela, publicada en 1961, la segunda que escribió Gabriel García Márquez (1927), tiene influencias de los años que el autor colombiano trabajó en el cine, redactando numerosos guiones cinematográficos hasta su dedicación exclusiva a la literatura. «Es una novela —ha escrito— cuyo estilo parece de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son seguidos por una cámara. Y cuando

vuelvo a leer el libro, veo la cámara». Ya en *La hojarasca*, su primera novela, había iniciado el autor colombiano su ciclo temático sobre Macondo, que tan buenos resultados le daría más adelante y cuya obra más significativa es *Cien años de soledad*, publicada en 1967. Esta obra es la más representativa del efervescente realismo mágico, que tanta trascendencia tendría para la literatura hispanoame-

ricana y europea, ya que es, quizás, la obra más internacional de ese *boom* rompedor que protagonizaron los escritores hispanoamericanos.

*Cien años de soledad* es una obra deslumbrante, fantástica, muy imaginativa, desbordante. Nadie discute ni su originalidad ni su calidad. Sin embargo, algunos preferimos la sobriedad estilística de *El coronel no tiene quien le escriba*, una obra maestra del realismo sin etiquetas. Se aprecia que García Márquez ha realizado un ejercicio de autocontrol para que su novela no se desparramase en las notas características del realismo mágico, con fantásticas aventuras y personajes que realizan acciones insólitas y extravagantes. Nada de esto acontece en esta novela. Tampoco el autor la conduce hacia territorios políticos, y eso que el trasfondo social de la novela, ambientada en la década de los cincuenta, podía haberla llevado la novela hacia esos derroteros, como les sucedió a otros autores colombianos.

«El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más que una cucharadita». La pobreza se ha instalado en su vida y en la de su asmática mujer. Toda la esperanza está puesta en la llegada de una carta oficial que reconozca su pensión por los servicios militares prestados durante tantos años. Pero la carta no llega. Cada viernes, el coronel acude al puerto a ver si su carta llega en la lancha del correo. Después de dieciocho años bajando, su esperanza empieza a resquebrajarse. Apenas tienen qué comer. El matrimonio sobrevive con agrias discusiones y empeñando los escasos objetos de valor que tienen y que forman parte de un pasado que tienen un tanto idealizado



en sus recuerdos. Solo les queda alimentar un gallo de pelea que han heredado de su difunto hijo, muerto en un estallido de violencia sobre el que el autor pasa de puntillas para no desviar la atención en lo que de verdad quiere contar: la lentitud del transcurrir del tiempo sin que apenas suceda nada de nada.

García Márquez describe dos meses en la vida de este coronel que sirvió en las campañas de Aureliano Buendía. Pero su vida no tiene nada de fantástica ni de mágica. En él todo es desasosiego, espera, constatación semanal de un fracaso que disfraza agarrándose a una tímida esperanza. La novela es perfecta en su realismo, impecable en cómo consigue narrar el paso del tiempo y contenida en su sobriedad narrativa. Esta novela demuestra también la versatilidad de García Márquez, que ya había quedado demostrada con anterioridad en los numerosos guiones, relatos y reportajes periodísticos que escribió, muchos de ellos de una sobresaliente calidad. Puede que *El coronel no tiene quien le escriba* sea una excepción en su desmesurada trayectoria narrativa. Otros la vemos, en su simplicidad, como la quintaesencia de su arte como escritor.

Adolfo Torrecilla