

exige la teoría del propio autor, que se dirige a gente culta y entendida.

Por tanto, Menéndez Pelayo no acabó de entender bien lo que él califica apresuradamente de «orgía erudita». La erudición, por otra parte, representa la reverencia que Rodrigo Caro sentía por la «sagrada antigüedad».

Es evidente que Rodrigo Caro en este libro se propone «renovar lo que de antiguo está caído» y «dar autoridad a lo nuevo». Observa el presente a través del pasado. En este método comparativo da más importancia a la antigüedad, y al terminar el sexto diálogo queda contento de que hayamos visto jugar a los niños de Atenas y de Roma, cuando es posible que al lector actual le interese más ver jugar a los niños andaluces de Utrera, de Sevilla o de Madrid. Pasado el tiempo, así como el autor se quedaba sorprendido por la pervivencia y las concomitancias de los juegos de otros siglos y de su propia época, dos siglos después resulta interesantísimo comparar los juegos del xvii con los del xx.

Según observa J.-P. Etienvre, Rodrigo Caro hace una enumeración y descripción de los juegos, aunque no hace un análisis de ellos en función de una cultura, por lo que no se le puede considerar, a la manera moderna, un etnólogo. No importa, ha almacenado tal cantidad de material, que hoy día es una mina para la investigación y el deleite. Personalmente, en parte porque prescinde de la excesiva erudición y se ve una observación más directa de la «grey pueril», de la gente menuda, yo prefiero los diálogos quinto y sexto. Allí vemos el juego de la *olla*, el de la *rayuela*, sabemos qué es llevar el *gato al agua*, nos describe el juego de *sal salero*, que no resistimos la tentación de copiar, contado por el criado Melchor: «A ese juego le llaman *sal salero*. Es así: pónese una rueda de muchachos y uno en medio; éste dice en alta voz, teniendo cerrados los ojos y andando a la redonda: *zarabuca, de rabo de cuca, de cucandar, que ni sabe arar ni pan comer, vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel*. Donde para decir esto, aquel muchacho sale y se va a esconder, y así va repitiendo las mismas palabras y echando fuera muchachos hasta que se han ido todos. Después los sale a buscar diciendo: *sal salero, vendrés caballero en la mula de Pedro*. Ellos procuran salir de donde están y llegar primero al puesto, porque al que puede coger le hace que lo traiga a cuestras. Este es el juego cumplidamente.

Don Fernando.—Vuestra merced, señor Melchor, lo ha dicho muy bien, si supiese decirnos qué significan aquellas palabras: *zarabuca, de rabo de cuca...*

Melchor.—Señor, yo no sé decir más, sino que ésta es el algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende.»

Rodrigo Caro se ha dado cuenta del disparate de las rimas infantiles,

del llamado *nonsense* en inglés, propio de las *nursey rhymes*. Es el absurdo del *arremoto*, *piti*, *poto*, para echar a suertes, y de tanta *jitanjáfora* como anda por América. A Caro le interesa la ceremonia de escupir en algunos juegos y se pregunta por la saliva misteriosa y por qué se escupe en la mano para curar a los niños. Llega a la conclusión de que es una especie de conjuro propiciatorio, pues en la hechicería siempre se echaba saliva. También se pregunta la significación que tiene *echar pelillos*, y da una explicación convincente de que se usa para olvidar diferencias. El porqué de los dichos y el porqué de los hechos es motivo de interés. Luego estudia y describe el juego de los *panes*, de los *bolillos*, de los *pretendientes*, de *Penélope*, de la *mosca de metal*, de *pasa Gonzalo*, de *tres en raya*.

No se descuida en observar los principios de cuento: «Suelen los muchachos, antes de comenzar un cuento o conseja, decir: 'Erase que se era, el mal que se vaya y el bien que se venga; el mal para los moros y el bien para nosotros'». Es extraño que no se interese por los finales de cuentos, tan raros y variados. Señala las patrañas: «por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas». Y, finalmente, hasta menciona los juguetes, tal los *adufillos* o *sonajuelas*, las *bigas*, *espadillas*, *hachuelas*, *manecillas* y hasta los *cocos* que espantan a la «república pigmea», que son: la *mala cosa*, la *mula descabezada*, el *diablo cojuelo* y la *pantasma*.

Al terminar la lectura podríamos decir, parafraseando al propio Rodrigo Caro cuando califica los *Días geniales o lúdicos*, de Libro Expósito, o sea, abandonado por su padre, que gracias a la diligencia cuidadosa de Jean-Pierre Etrienvre el libro ha recobrado su paternidad.—CARMEN BRAVO-VILLASANTE (*Arrieta*, 14, 5.º izqda. MADRID-13).

DESCUBRIMIENTO IRÓNICO DE LA VANGUARDIA

Se ha olvidado injustamente toda una época de la poesía española, concretamente la que va de la ruptura con el modernismo a la aparición de la llamada «generación del 27». De grupos y movimientos anteriores sólo nos quedan nombres aislados: Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna —al que nadie ha considerado nunca como poeta, si bien sus greguerías son fenómenos puramente poéticos, creaciones que se basan en la metáfora, pequeños poemas en prosa que nos devuelven lo insólito de la vida—o Gerardo Diego, asimilado completamente por la generación posterior. Y, sin embargo, sin las puertas que abrieron los primeros vanguardistas españoles, volcados hacia la entonces fecunda Francia, impreg-

nados de futurismo, creacionismo y otros ismos entonces de moda, tal «generación del 27» no hubiera existido o hubiese sido muy diferente.

El movimiento ultraísta fue el motor más importante, el que hizo despegar el avión de la poesía española desde el estanque pútrido de las aguas modernistas hacia cielos mucho más limpios, hacia horizontes más abiertos—o más cerrados; no hay que olvidar que uno de los libros de Huidobro, creacionista y emparentado con el ultraísmo, se llama *Horizon Carré*, horizonte cuadrado—y hacia mayores posibilidades de juego poético. Ciertamente es que la mayor parte de los ultraístas dejaron productos poéticos de escasa calidad. Pero tendríamos que discutir qué es exactamente la calidad literaria; el hecho es que tales productos menores fueron globalmente útiles a la causa de la poesía, y a través de ellos el lenguaje creativo castellano encontró nuevas posibilidades de expresión. Desde antes de la primera guerra mundial, y en el ambiente de crisis que azotaba a la burguesía de Europa, los ultraístas hicieron sus frívolos juegos de manos, desbrozando con ellos el camino para la aparición de un pensamiento nuevo, de un lenguaje artístico nuevo, que en muchos aspectos todavía no ha sido superado.

Figura importantísima de este movimiento fue Rafael Cansinos-Asséns, tan olvidado ahora como el movimiento al que dio lugar. Este extraño sevillano, que se complacía en reivindicar su estirpe judía y se confesaba admirador a ultranza de Rubén Darío, de Villaespesa y de Manuel Machado, fue uno de los primeros en ver la necesidad de cortar con todo aquello que tales poetas representaban. Su labor de crítico literario y su conocimiento de idiomas extranjeros le pusieron muy pronto en contacto con otra realidad, con otro mundo literario distinto. El ultraísmo—si bien su manifiesto no está firmado por él, y pocos y acogidos al disfraz del seudónimo son los poemas que publicó dentro de esta tendencia—tuvo en él a su creador e impulsor máximo, y no diré que también a su codificador, pues no fue ésta una escuela cerrada, con leyes inflexibles, decálogos o credos. Sólo el impulso de lo nuevo, la búsqueda de lo insólito, el deseo de despegarse del pasado, movía a esta banda de poetas.

Rafael Cansinos-Asséns nunca vio sino con una tolerancia divertida lo que él consideraba excesos de sus amigos: la búsqueda frenética de la modernidad gratuita, el intento de afincarse siempre en lo insólito, los entusiasmos de jefe de fila juvenil de algunos de los miembros del grupo, como, por ejemplo, Guillermo de Torre, no le iban mucho a este esotérico maestro, que no había renegado ni mucho menos de sus raíces y cuyo buen sentido le impedía adoptar una postura de total iconoclastia. *El movimiento V. P.*¹, que aquí comento, es un documento que sirve como

¹ Ediciones Peralta. Libros Hiperión.

muestra de tal ironía. Puede decirse que se trata de una novela, si nos olvidamos un poco de las leyes cerradas que definen qué es una novela y qué no lo es. Es, en cualquier caso, una narración irónica y llena de claves, de lo que era el movimiento ultraísta en Madrid, en una época gloriosamente viva en que la gente se enfadaba y tenía rivalidades casi insuperables por asuntos literarios. Nadie está citado por su nombre, ni siquiera con nombre supuesto. Se llaman los personajes «el poeta bohemio y burgués», «el poeta más joven», «el poeta del Norte y del Sur»..., y tras estos nombres, el conocedor descubre a personas entonces vivas, amigos y enemigos de Cansinos, que ironiza sobre ellos sin amargura y les zahiere sin insultarles. En el prólogo excelente a este libro también excelente, Juan Manuel Bonet—joven estudioso de viejos fenómenos literarios—descubre los nombres que están detrás de los nombres y pone en claro el porqué de las situaciones que se desarrollan en esta divertida narración.

Ya es hora de empezar a conocer qué fue el ultraísmo, de empezar a saber qué pasó en la poesía española antes del advenimiento de García Lorca, Cernuda y Alberti; es muy escasa la bibliografía sobre el tema y—sobre todo—más escasos aún los textos de los poetas de entonces que podemos encontrar. Ciertamente es que en su gran mayoría fueron publicados en revistas de manera suelta—en *Grecia*, en *Cervantes*...—; pero algún editor audaz podría tomarse el trabajo de buscar y recopilar estos textos y hacer una antología de la poesía ultraísta española. Así veríamos, en primer lugar, cómo la calidad general no es tan mala como se piensa. Y cómo, a pesar de su aparente frivolidad, este movimiento de entusiastas juguetones sirvió para desencadenar fenómenos posteriores de mucha mayor envergadura.

Y hora es también de desempolvar la figura y los libros del gran Rafael Cansinos-Asséns. No quiero hacer aquí un panegírico exhaustivo de su figura, aunque se lo merece. Pero considero que alguien que ha puesto en pie un importante movimiento literario, que ha traducido todo lo que se podía traducir y que tiene escritas todas las novelas y casi todos los poemas del mundo merece algo más que el olvido y la muerte intelectual. *El movimiento V. P.* debería ser un primer paso, una primera piedra en una labor de edición y reedición de originales de Cansinos, que seguramente sorprendería a muchos.

Además de todo esto, y de la importancia que para todo estudioso o amante de la literatura tiene, conviene también decir que *El movimiento V. P.* es una novela muy divertida.

Algunas mañanas despierta uno con la angustiosa sensación de vivir en un mundo que no le corresponde, como si la realidad se hubiera desfigurado de algún modo durante el sueño y las apariencias desvelasen, desnuda y fría, su oculta tramoya de desesperante horror. Esa sensación amarga puede estar basada—además de en la neurosis de quien la siente—en el poco conocimiento de lo real que tenemos; en realidad, para nosotros el mundo no pasa de ser un entramado de construcciones verbales, a veces contradictorias, y de brillantes imágenes impuestas. Nuestro mundo no es, ni mucho menos, el mundo real. Y, lo que es peor, no sabemos a ciencia cierta si eso que ahora llamamos *real* existe o si no es más que otra construcción verbal. Las fallas, las grietas del espíritu de que hablaba Artaud, no revelan brillantes paraísos ni tétricos infiernos: suelen mostrar la nada más absoluta, esa nada que no es ni blanca ni negra, y que los orientales han poetizado con el nombre de nirvana, mientras que aquí lo llamamos catatonía.

La experiencia de la realidad en Mariano Antolín, sobre todo tal como la muestra en su última novela publicada, *Entre espacios intermedios. Whaam!*², es precisamente ésta: una desazonada y fallida búsqueda de encontrar una agarradera, un algo real, en un mundo hecho de capas corticales falsas, artificiales. El experimentalismo con los modos de narración y lenguaje, que en otros puede ser completamente gratuito, está justificado en Antolín, puesto que a través de su buceo en el lenguaje y en las construcciones que en él se desarrollan, se lleva a cabo un análisis de la «poca realidad»—según acertada frase de Breton—del mundo. Los personajes de Mariano Antolín—meras convenciones, no del todo humanas, no del todo reales, sino más bien proyecciones o proyectos—se mueven precisamente entre espacios intermedios, en difusas zonas del espacio/espíritu, desde las que buscan una conexión con otras áreas de la realidad. Como personajes de novelas de caballerías en busca del Santo Grial, ellos buscan lo que pueda haber de sólido, de consistente en el mundo. Sin encontrarlo nunca, claro, porque Antolín—crítico de sí mismo en todo lo que hace—sabe que, a fin de cuentas, sus personajes y sus situaciones son solamente reales sobre el papel y en el momento en que escribe. Y que la escritura—o su escritura, al menos—no puede pasar de ser un simple juego, un biombo donde se proyectan las sombras chinescas de su propio espíritu.

Aquí, la negación del modo narrativo típico de la novela burguesa es voluntariamente destruido. Hay narración, pero no hay formas narrativas. Hay hilazón, trama sobre la cual una acción ocurre; pero no es

² Publicado por Iniciativas Editoriales. Colección «Ucronía».

ese hilván riguroso, cerrado y esclavizador de la novela tradicional, que nos da del mundo una visión única, condicionada por las relaciones de causa-efecto. Tampoco hay esa necesidad, angustiosa en las novelas burguesas, de justificar los movimientos de los personajes, bien apelando a una fácil psicología de salón, bien remitiéndose a necesidades puramente narrativas. Y tampoco busca el autor una especie de autoanálisis estructuralista del propio texto: eso sería juego onanista cerrado en sí mismo, mientras que las novelas de Mariano Antolín están abiertas al exterior. Sobre todo esta última, que es una incitación a la aventura y a la meditación del lector.

Es muy importante señalar en la novelística de Mariano Antolín Rato la importancia de la experiencia psicodélica—o «psiquedélica», como él prefiera llamarla—, de la búsqueda de otros modos de percepción que no son los habituales. En su caso, tal experiencia está desligada de cualquier connotación mística, si entendemos por místico el intento de percibir un plano trascendental, superior y—en última instancia—divino del mundo o una comunión con Dios o, al menos, con lo numinoso. Antolín no deja de tener los pies en la tierra nunca. Lo que le interesa es este mundo y la multiplicidad de mundos posibles que en él se encierran. Por eso no apela nunca—o si lo hace es en tono de broma—a hinduismos de bazar, a orientalismos perfumados con sándalo barato, como meretrices del mundo mental. Su material, los elementos que emplea para la construcción de sus novelas, son más bien cotidianos y no los hubiera desdeñado Rimbaud en su transmutación poética de lo cotidiano: elementos del *rock*, de la ciencia-ficción, de la novela popular o de la radio, mezclados a alusiones vagamente científicas, le sirven para recrear un mundo tecnológico, esa «aldea global» mcluhaniana que es, en suma, donde vivimos.

Y tampoco se pierde en operaciones de alta matemática celeste. Simplemente, nos da una obra subversiva en el más alto grado. Buen ejemplar de terrorismo intelectual, trata de destruir los cimientos de nuestro mundo, demostrando que son sólo una visión deformada de éste. La publicidad con sus neones y sus colores planos, o la narrativa popular con sus frases hechas y sus decorados de cartón, han conformado una nueva visión de la vida. Supermán ha entrado en nuestros hogares de una forma tan efectiva como si realmente volase por los cielos. Y Mariano Antolín Rato, como un superpillo galáctico, trata de cazarle al vuelo, de golpearle con su matamoscas. Pretende romper los mitos o no romperlos precisamente, sino darles una dimensión no mítica, incluyéndolos en un contexto donde su funcionamiento fuese desvelado como lo que es: simple efecto mecánico de la ocultación sistemática de ocultación de lo real de que somos objeto. Actúa en esto con la técnica del pintor *pop*, que pasa por

tramas de *comic* un cuadro de Picasso o las ruinas del Parthenon, o que reproduce la imagen estereotipada de una botella de Coca-Cola. No ignorante de las posibilidades de belleza que encierran tales objetos, pero sabe que la reiteración de lo obvio produce una nueva visión de ello. Que, a fin de cuentas, el satori de los budistas Zen no es más que el resultado de la repetición consciente de los gestos más cotidianos.

Si su primera novela, *Cuando 900.000 mach aprox.*, era la transmutación *literaria* de un arquetípico viaje de ácido; si *De vulgari ziklón b. manifestante* se pretendía un manual de psicocartografía *literaria*—como también lo es para Antolín la *Divina Comedia*—, *Entre espacios intermedios. Whaam!*, es un buceo *literario* en nuestra realidad mediatizada. Pero siempre, siempre, todo lo que hace es literatura. No es mensaje, no es análisis filosófico, no es búsqueda de verdades oscuras. Se trata de literatura. Y de muy buena calidad, por cierto.—EDUARDO HARO IBARS (*Plaza del Conde Valle de Suchil*, 20. MADRID-15).

EL HECHIZO DE LO INMEMORIAL*

Bucear en las raíces de lo inmemorial suele ser una tarea impracticable. Por lo mismo que en este caso todo rastro de origen se ha perdido en la memoria, el origen es imposible de hallar. Hay que proceder por analogía, por reconstrucción imaginaria, a veces por mera intuición. Hay que rastrear todo lo que en el presente pueda ser una huella más o menos precisa del pasado sin fecha, sin caer en la fácil tentación de la explicación mitológica, en la cual quien trata de explicar sólo llega, la mayoría de las veces, a hablar fantásticamente de sí mismo y nada de lo pretendidamente explicado.

Con el cante jondo y su hermano menor y tardío—y para muchos bastardo—, el cante flamenco, ocurre una de estas búsquedas del rastro perdido. El mismo espacio de la investigación es resbaladizo. Algunos engloban en el cante jondo todo el fenómeno del cante popular meridional de España, considerando al flamenco un derivado. Otros plantean una división formal más o menos clara. Otros, por fin, invierten los términos y consideran que el jondo es una mera entonación o forma de emitir el cante flamenco. No faltan los teluristas y escatólogos, que tanto abundan en materia folklórica y su periferia, para quienes la «jondura» del cante es algo misterioso e inefable, que se debe a factores tan poco aprehensi-

* NORMAN C. MILLER: *García Lorca's, poema del cante jondo*. Tamesis Books Limited, London, 1978, 226 págs.