

*casa sin ventanas*). Concepción Sada recogía el tema femenino con marcado acento de desengaño (*Un mundo para mí*). Otras hay, como Magdalena Mondragón, que insertaban un aire de sensualidad a sus imaginaciones (*La tarántula*) o que asumían, como Margarita Urueta, el tono irónico para abordar lo tradicional (*Ave de sacrificio*). De más reciente actualidad, Luisa Josefina Hernández (*Los sordomudos*) y María Luisa Algarra (*La primavera inútil*) evidenciaban gran preocupación por la aplicación de nuevas técnicas a sus versiones teatrales de la realidad mexicana. Un experimento, aunque fugaz, sumamente interesante, se derivaba de las dramatizaciones de corridos mexicanos (*Elena, la traicionera*) de Isabel Villaseñor. Tampoco eran pocas las escritoras chilenas que se empleaban en el teatro. Luisa Zanelli llegó a escribir hasta 30 piezas. Gloria Murena era conocida por sus diversas comedias. La novelista Magdalena Petit trasladaba sus fantasías históricas a la escena (*La Quintrala*) o imaginaba la de *Kimeraland*. Dinka de Villarroel estrenaba *Campamentos* sobre la corrupción sindical, con severo control del lenguaje. María Asunción Requena se refería en sus dramas al pasado histórico, mientras Isidora Aguirre, luego de sus éxitos con la comedia musical *La pérgola de las flores*, apuntaba hacia un teatro de la épica nacional en *Los que van quedando en el camino*. En Paraguay se producía un caso único con Josefina Pla, quien, en colaboración con Roque Centurión, escribía el drama *Desheredados* acerca de la guerra del Chaco, así como *María Inmaculada* —entre otras sobre la mujer—, y el libreto en guaraní para la ópera nacional *Parasy*, además de la farsa *Una novia para José Vai (el feo)*, de propia producción. Entre las dramaturgas cubanas prevalecía el tema femenino. Renée Potts aportaba una escéptica y poética versión del caso con sus comedias *Cocoa en el Paraíso* y *Domingo de Quasimodo*. Nora Badía estrenaba su monólogo de sustancia psicológica *Mañana es una palabra*. María Álvarez Ríos se revelaba como una comediógrafa de prolija acción, al igual que Adelaida Clemente en el drama. Hilda Perera producía por entonces sus tiernos relatos contra la discriminación racial *Cuentos de Apolo*. Zona teatral importante, Venezuela tenía en la novelista Lucila Palacios una dramaturga de leyendas (*Orquídeas azules*) y de cuentos infantiles. Y en la escritora Ida Gramcko, notable poeta y narradora, una autora de dramas en verso (*María Lionza, La hija de Juan Palomo*). De Argentina, María Luz Regás, Pilar de Lusarreta y Alcira Olivé se unían con éxito a la abundante corriente de la comedia de pasatiempo; Graciela Tesaire recibía premio por *Ráfaga*; la Comedia Nacional lanzaba la obra de Malena Sandor; Haydée Ghío y Marisa Serrano debutaban en el «teatro polémico» de Barletta; María Luisa Rubertino, Virginia Carreño y Martha Gavensky surgían de la escena independiente, y últimamente María Escudero, en la provincia de Córdoba, discurría sobre teatro colectivo.

De nuestra más cercana actualidad todavía habría que mencionar algunas de sus muchas y valiosas escritoras. La mexicana Rosario Castellanos, poeta (*Lívida luz*), narradora (*Balún Canan*), dramaturga (*Salomé*). La uruguaya Idea Vilariño, conmovedora voz de dolor y muerte (*La suplicante*). La cubana Fina García Marruz, sensible poetisa de las cosas amadas (*Las miradas perdidas*). La salvadoreña Claribel Alegría, lírica esencial (*Vigilias*). La paraguaya Carmen Soler, combatiente de la poesía social. La argentina Beatriz Guido, sobresaliente novelista de la decadencia política y moral de la oligarquía bonaerense (*Fin de fiesta*). Y tres escritoras del nuevo género

relato-testimonio: la brasilera Carolina María de Jesús, con *La favela*; la cubana Aída García Alonso, con *Manuela, la mexicana*, y María Esther Gilio, con su documento *La guerrilla tupamara*.

NATI GONZÁLEZ FREIRE  
Calle Cero, 305, apto. 3-B.  
e/ 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, Miramar.  
LA HABANA. Cuba.

## Para una antología esencial de Claudio Rodríguez

Los acontecimientos literarios —premios, homenajes, aniversarios— pueden estimular, detrás de su obvia proyección pública, una muy positiva experiencia personal: impulsarnos de nuevo a adentrarnos en una obra que hemos admirado y querido, pero que el tiempo ha acabado necesariamente por alejarnos. Sin embargo, no es esto en verdad lo que me ocurre con la de Claudio Rodríguez, a quien se le ha concedido el Premio Nacional de Literatura (en su sección de Poesía), el pasado año de 1983. Al contrario, por haber vuelto sobre ella en varias ocasiones (y porque la considero una de las más singulares de la lírica española de posguerra y de todo nuestro siglo), su poesía más bien se ha sedimentado en mí, no ya como material siempre dispuesto para una revalorización digamos histórica, sino como una compañía ahondada y entrañable, de la cual estoy seguro de que no podré nunca desprenderme (y para mi bien).

Hace poco, y no recuerdo ahora exactamente quién, alguien sostenía que los jóvenes españoles de cierto momento habían aprendido a leer el mundo «guilleamente», o sea, de la mano de un poema o de unos versos del autor de *Cántico*. Por mi parte, yo suelo instintivamente asomarme a la contemplación de la vida, y a iluminar esa contemplación, a la luz de alguna intuición expresiva del poeta zamorano, a quien *casi* me sé de memoria. Quiero decir con esto que mi personal lectura de la realidad y la existencia (practicada en su base desde un entusiasmo vital que no enturbia la paralela conciencia del dolor, la pérdida y la injusticia, por otro lado no menos integrantes de esa misma realidad), viene a coincidir, naturalmente, en sus dos vertientes sugeridas —la luminosa y la sombría— con la que la poesía de Rodríguez fundamentalmente propone, y a la larga ésta refuerza a aquélla. Es decir, que yo tiendo a leer el mundo «claudianamente», y ante un paisaje, o ante un sencillo gesto humano, me encuentro repitiendo para mí algunos versos del poeta. De aquí lo que antes afirmaba de cuán entrañable, de cuán ejemplar, me ha sido y sigue siendo su alzada y hermosa palabra poética.

Pero de todos modos, el recaer en Claudio Rodríguez el Premio Nacional de Literatura, en su última edición, vino a situar de nuevo a su poesía en un plano de atención más objetivo y, a la vez, más solidario —devolviéndole así a este afanoso cantor de la solidaridad, la alianza, la amistad y la hospitalidad, lo que tanto en este sentido él nos ha dado. Porque, como escribía Juan García Hortelano en una nota periodística publicada en *El País*, a raíz de darse a conocer la noticia del Premio, toda la tribu literaria estaba de fiesta con ese premio, ya que —añadía— «no conozco a nadie que no quiera bien a Claudio». De aquí mi alegría ante la petición de *Cuadernos Hispanoamericanos* de escribir (de volver a escribir) algo sobre la obra de Rodríguez, pues tomé esa invitación en calidad de excusa —como si la necesitara— para internarme de nuevo en esa obra.

Felizmente, este recorrido de hoy (que se traducirá en unas notas por fuerza parcialísimas) me fue más clarificador que aquellos en que antes, y sólo por mi cuenta, me había arriesgado <sup>1</sup>. Y es que, circunstancialmente, lo acometía ahora bajo el muy positivo efecto de la lectura de dos excelentes exploraciones críticas por la poesía de Claudio a que había tenido acceso por deferencia y generosidad de sus autores (dos buenos amigos, míos y del poeta), ya que esas exploraciones se encuentran aun inéditas en el momento en que esto escribo. Uno de esos trabajos es el medular ensayo de Gonzalo Sobejano, titulado «Impulso lírico y epifanía en la poesía de Claudio Rodríguez»; el otro, el extenso y penetrante capítulo que a «La mirada auroral: la poesía de Claudio Rodríguez» dedica Dionisio Cañas en su libro *Poesía y percepción* (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Angel Valente) <sup>2</sup>. No sólo me apoyo de modo muy explícito en ellos: virtualmente los saqueo. (Pero para que esta acción no llegue a la impudicia, cuando libremente me valgo de esos trabajos, añado tras la cita, y entre paréntesis, las siglas que corresponden al nombre de los dos autores.) Desde luego, también aprovecho algo de lo por mí adelantado en las dos ocasiones anteriores que consigno en la nota 1, pues mi visión última de la poesía de Claudio Rodríguez, si bien matizada y enriquecida por sucesivas relecturas (y por el auxilio de esos ensayos a que acabo de hacer referencia) sigue descansando en los mismos presupuestos.

Si el ejercicio de la intertextualidad es hoy muy traído y llevado en la creación literaria como móvil o mecanismo de gran eficacia (e incluso de inevitabilidad: «todo el mundo reescribe», se oye decir), ¿por qué no acoger también, en la práctica de la crítica, limpia y honestamente, ese mismo mecanismo? (Ya que otra cosa es la «intertextualidad» crítica ejercida como «plagio camouflado», mucho más frecuente de lo que se cree.) En «Oda a la hospitalidad», escribe Rodríguez: *Porque el canto es tan sólo|palabra hospitalaria*. Y este modesto «canto» de homenaje que hoy emprendo hacia

---

<sup>1</sup> Me refiero a estos dos anteriores ensayos míos: «Hacia la verdad en *Alianza y condena* (1965) de Claudio Rodríguez», recogida en *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, Insula, 1972), y «Claudio Rodríguez, entre la luz y el canto: sobre *El vuelo de la celebración*» (Papeles de Son Armadans, núm. CCLX, noviembre de 1977).

<sup>2</sup> Ambos trabajos son de inminente aparición. El ensayo de Gonzalo Sobejano será incluido en *De los romances villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana* (Homenaje a Gustav Siebenman), ed. José M. López de Abiada (José Esteban, Editor, Madrid). El libro de Dionisio Cañas se encuentra en prensa en la editorial Hiperión (también de Madrid).