

nal inglés del siglo XV *La nube del desconocimiento*. Lo importante es que esas claves no resuelven nada: no subordinan estos poemas a una estructura previa que, de algún modo, los explique (y nos absuelva de su lectura); de hecho, el segundo de los poemas de libro, titulado «El sistema», trata de la imposibilidad de saturar una estructura, de lograr, por medio de su exploración, que la propia estructura llegue a cerrarse satisfactoriamente. Aplicando las palabras que el propio Ashbery dedicó en una reseña de 1960 a *Stanzas in Meditation*, de Gertrude Stein (otra clave, otra invitación), *Tres poemas* es «un himno a la posibilidad; una celebración el hecho de que el mundo existe, de que pueden ocurrir cosas». Pero maticemos esto: los poemas de *Tres poemas* son una celebración que busca su motivo, un himno desprovisto del tono jactancioso de los himnos; son un himno que se duda, una celebración que se ensimisma.

Esa duda y ese ensimismamiento le dan el tono al libro, y le otorgan un armazón temático, leve pero constante: no estamos aquí ante un caso de escritura automática, en el sentido de dispersión temática del texto o decadente confesión desde la semiconsciencia. Se tematiza el pensamiento, el ensimismamiento del poeta, de otros personajes (reducidos a la ambi-

güedad y a la delgadez referencial de los pronombres con los que se les denomina), el ensimismamiento del poema mismo, replegándose, estudiándose con los instrumentos que le proporciona la prosa expositiva y ensayística (de ahí el *prosaísmo* que tantos críticos han señalado en estos poemas en prosa). Y se tematiza, sobre todo, el tiempo (cronológico y atmosférico), el paso de los días, lo que Julio Cortázar definía en su «Manual de instrucciones» (título coincidente, por cierto, con uno de los primeros poemas de Ashbery) como «La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo». La angustia de Ashbery ante este «abrirse paso» (a empezar, a los inicios) y a ese paso de los días, de las semanas, de las estaciones, está tamizada por el tono prosaico resultante de su labor de objetivación de esta angustia subjetiva, para la que se vale también de continuas comparaciones e hipótesis («como si») que suponen fugas de ese prosaísmo, y que a su vez son pensadas, incluidas en la labor cotidiana de la escritura. *Cotidiana* en el sentido de que se ocupa de los días, pasados, pero sobre todo futuros, tomando éstos como un espacio que hay que llenar, y en el sentido de que los días ocupan el poema y le proporcionan el andamiaje para su movimiento expansivo de avan-

ce. El efecto que resulta de esto coincide con el de un poema-objeto de Joan Brossa (Museo Esteban Vicente de Segovia) en el que de un tintero volcado fluye una mancha de tinta que no es negra, sino el fragmento de un calendario.

La prosa de *Tres poemas* aspira a ser una emulsión, como lo es el tiempo para Ashbery («El tiempo es una emulsión», dirá en «Autorretrato en un espejo convexo»). En esa masa de escritura temporal, de escritura dedicada al tiempo, encontramos desleídos y en suspensión diversos personajes literarios y continuas referencias literarias. Las estaciones, las mañanas, los días, y, en general, los distintos métodos de medir el tiempo pueden llegar a constituirse en personajes, como ocurre en «El nuevo espíritu» con las constelaciones, o con las cartas del Tarot, una forma de intentar darle cara y rasgos al tiempo futuro. En la distinción que hace E. M. Foster entre personajes «redondos» y «planos», las cartas del Tarot serían el epítome de lo segundo, un puesto al que también parecen aspirar los pronombres de referente disuelto (emulsionado) de *Tres poemas*. El devenir de todos estos elementos en la escritura le otorga a la obra un leve grosor épico-narrativo. Pero *Tres poemas* no queda subsumido en esas posibles narraciones truncadas; antes al

contrario: éstas contribuyen, como todo en la obra, a que los poemas crezcan, no se detengan, y ejemplifiquen la capacidad generativa de una sintaxis que a veces roza, pero nunca rebasa, los límites de la corrección gramatical.

Esta exigente e importante obra no podía presentarse sin más en castellano; su exigencia y dificultad debe ser defendida. Jiménez Heffernan, el traductor del *tour de force* sintáctico que es *Tres Poemas*, lo sabe, de ahí que su traducción vaya precedida por un prólogo de 67 páginas con informados juicios críticos que sirven de introducción no sólo a esta obra, en la que se centra, sino al conjunto de la obra de Ashbery. *Tres poemas* requiere ese amparo crítico porque, como toda gran obra poética, provoca ansiedad, una ansiedad que hay que presentar convenientemente al lector de poesía a fin de conjurarla, convirtiéndola paradójicamente en un estímulo para la lectura. Es un desafío leer una poesía que nos habla desde un espacio tan desacostumbrado en la poesía en español (hecho que de por sí justificaría la traducción de *Tres poemas*), y en el que, además, hallamos ese reconocimiento (pre-, post-, incluso a-psicológico) que conlleva la gran poesía y que nos sorprende más aún porque al mismo tiempo somos conscientes de la novedad de los medios con que se ha logrado.

Podemos obtener todo eso de *Tres poemas* con sólo aceptar su reto.

Mario Jurado Bonilla

Lecciones del maestro*

La superstición de los números redondos ha querido esta vez entregarnos una obra de envergadura. La celebración de la llegada del volumen número 1000 de la prestigiosa colección Áncora y Delfin de la editorial Destino a las librerías, colección que resume la evolución de la novela en España desde hace más de medio siglo, ha sido excusa de excepción para que el maestro de novelistas Miguel Delibes, que ha publicado en ella casi toda su obra, entregue unos papeles inéditos que transitan entre el ensayo de crítica literaria y las memorias literarias, dándose así la inevitable conjunción de vida y literatura que el propio autor sostiene como inevitable. Esos escritos son los que conforman la última novedad del novelista, *España 1936-1950: Muerte y resu-*

rrección de la novela. Recuperados con algún añadido estos textos de crítica literaria se remontan a los años 50 y 60, y tratan de sintetizar las corrientes principales de la novela en España desde la negra y larga posguerra (de ahí la «resurrección» del título) hasta casi nuestros días, es decir, la faja de tiempo en la que el novelista ha desarrollado su quehacer. El libro se completa con tres conferencias y una emocionante «Confidencia» en las que el autor de *Cinco horas con Mario* ofrece las claves de su forma de entender la novela, su poética del hecho narrativo.

Las dos primeras partes del libro se centran en las dos generaciones de narradores que surgieron tras la guerra civil (Delibes prefiere hablar de grupos generacionales, dando primacía siempre a la individualidad del artista que al gregarismo o la moda al uso). El propio Delibes nos ofrece modestamente su objetivo: «No pretendo clasificar por su calidad a los jóvenes escritores del medio siglo, sino hacer historia de ese momento de la novela española que trata de enderezarse tras el rudo batacazo de la guerra civil».

La primera de esas generaciones está comandada por la portentosa presencia de Camilo José Cela, al que Delibes no escatima reticencias, tanto al creador (no está dotado para la novela, es incapaz de infundir vida a lo narra-

* Miguel Delibes, España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela, Destino, Barcelona, 2004, 166 pp.

do), como al publicista de sí mismo (escritor que, en la senda escandalosa de Dalí, se ha construido un personaje que constantemente copa los medios de comunicación). Delibes capta en sus rasgos característicos de novelista a cada uno de sus retratados. Apunta afinidades estéticas con pormenor en tal o cual narración, y apoya algunos de sus asertos en las clásicas obras críticas que abordan el período de Eugenio de Nora, Juan Luis Alborg y Gonzalo Torrente Ballester. Y siempre desde su raso, claro. Para Delibes, la novela verdadera debe contener brío en la narración, que en ella palpita la vida, que desborde de pasión y de verdad. No debemos olvidar, por otra parte, que las notas se ciñan a los años 50 y que todos los autores analizados estaban en plena etapa creadora, con lo que ello conlleva de transformación o asunción de diversas estéticas, de la simple evolución de una trayectoria novelística.

El libro de Delibes, asimismo, se convierte en un oblicuo homenaje a tantos afanes sin triunfo, a tantos escritores hoy olvidados, aplastados por la rueda del tiempo (así José Suárez Carreño, Ángel María de Lera, Tomás Salvador...). A su vez, como en el caso de Rafael Sánchez Ferlosio, Delibes vislumbra las capacidades geniales del autor, por aquel entonces, de *Industrias y andanzas de Al-*

fanhuí y de *El Jarama*. Se señala a esta obra como capital porque, además de sus indudables méritos estéticos, «ha hecho escuela», convirtiendo a su autor en estandarte de la generación siguiente, la que Delibes llama «de los niños de la guerra», en la que él se incluye tanto por afinidades estéticas como de talante, de actitud moral sobre lo que debe ser y para qué debe servir una novela.

Apoyado en su experiencia como creador, Delibes va desgranando juicios sobre las obras de sus coetáneos. Su ojo crítico le sirve para apreciar aquellos valores perennes de la novela española del momento y para discernir de entre las obras narrativas de cada autor aquellas más logradas. Por ejemplo, el Ignacio Aldecoa que más le satisface es el del cuento, el castellano de Juan Goytisolo le parece pobre, no así el de su hermano menor Luis, pasa de puntillas por la obra de Ana María Matute y por la de algunos novelistas del exilio (Sender, Manuel Andújar...), o da la clave del silencio reiterado en el tiempo de Carmen Laforet tras el merecido y tremendo triunfo de la gran *Nada*: «Convengamos en que ninguna cosa es tan perjudicial para un autor como revelarse con un éxito explosivo».

De una gran trascendencia son los cuatro escritos que cierran el volumen y que nos hablan de la

poética de la novela de Delibes en primera persona. En ellos nos da los rasgos básicos acerca de su forma de entender el hecho narrativo, el oficio de escritor, las servidumbres de la profesión, la necesidad de una sensibilidad especial para escribir sin la cual no hay nada que hacer... Casi a modo de testamento vital, que es testamento artístico, ya que «Precisamente la tortura –o tal vez la dicha– del artista, del novelista, estriba en la imposibilidad de echar la llave ni de día ni de noche; en su actitud de permanente vigilia» (lo que concuerda con su defensa del autobiografismo esencial de toda obra de arte, porque éstas deben hablar de la esencia del ser humano, y el artista, a la persona que mejor conoce, es a sí mismo). El último de esos textos, titulado «Confidencia», es todo un ejercicio de sincero autoanálisis en el que brevemente Delibes traza las líneas de fuerza de lo que ha sido su arte de hacer novelas, las constantes que siempre han regido su concepto de la narración. En esas pocas páginas encontramos su definición clásica de novela, «Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil)», un elogio de la tarea de periodista, que ayuda a pulir la prosa hacia la síntesis y la exactitud, una defensa del personaje novelesco como eje sobre el que

deben pivotar las demás instancias narrativas, una proclama en favor de la fidelidad a uno mismo, y dos confesiones que nos hablan a las claras de la talla humana del autor: el reconocimiento de la voluntad ética, compañera de la estética, que ha regido todas sus páginas (siempre en favor del débil, procurar «el perfeccionamiento social»), aún siendo consciente de que eso podía «dañar» el resultado final de una obra, y la raíz de la cual nace el impulso creador, al verse el autor ante la agresión del mundo «poseído [por] unos sentimientos de soledad, de incompreensión y de miedo». Si siempre que nos acercamos a un libro de Miguel Delibes nos invade ese clima de epifanía que destilan sus páginas, este *1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* es epítome brillante de toda una vida dedicada a escribir novelas, sencillamente, como diría el maestro, a contar historias.

Marcos Maurel