

que es el motor psico-sociológico que la impulsa humanamente y da coherencia. Concepción intuitiva y desarrollada con habilidad por la sugestiva figura de Escrivá, que supo atraer a 60.000 personas de todo el mundo, ya que se encuentra el Opus en 80 países. Cifra mayor que la de cualquiera de las órdenes o instituciones religiosas más amplias y de solera de siglos existentes en el catolicismo; y cifra que fue conseguida en bien pocos años.

El lector deseoso de mayor detalle espiritual no encontrará en este trabajo un estudio de la estructura religiosa del Opus y de su espiritualidad. Cosa que está indudablemente por hacer, pues el somero trabajo del teólogo Hans Urs von Balthasar no merece ese nombre. Únicamente puede ser un buen paso previo el libro —apenas conocido— del profesor Enrique Ballester, «Crítica del Camino», que todavía no sé por qué no ha merecido apenas mención por parte de la crítica ni de las revistas católicas que frecuentemente buscan sacar a relucir todo lo que puede ser noticia acerca de la Obra. Este trabajo del inteligente profesor de Economía entiendo que es decisivo para conocer la espiritualidad del Opus, por su análisis científico del libro *Camino*, hecho con el mayor desapasionamiento, tan necesario en estos trabajos; aunque requerirá, sin embargo, matices y desarrollos que resultan hoy necesarios para captar la indudable evolución de la espiritualidad del fundador en estos últimos años.

Yo mismo, por caminos bien distintos de los usados por Carandell, he podido comprobar, a través de mi largo camino religioso, algunos de los hechos afirmados por él; y no dudo que su afán de historiador de la anécdota del personaje central del Opus avalan el resto con suficiente seguridad. Me parece muy acertado que sea cauto el autor



Josemaría Escrivá de Balaguer.

en no acercarse demasiado ligeramente a la figura del famoso Padre Ayala, S. J., fundador de la *Asociación Católica Nacional de Propagandistas*. Un estudio cuidadoso de las obras de este ya olvidado jesuita, que fue clave de la política de los católicos en este siglo hasta hace pocos años, llevaría a señalar con precisión semejanzas y desigualdades, y ciertamente más semejanzas que igualdades.

Me permitiría, no obstante, señalar algo que debería ser afirmado con más cuidado en próximas ediciones del libro: la raíz protestante del espíritu del capitalismo. Los trabajos recientes de Kurt Samuelsson y otros investigadores invalidan claramente la tesis excesivamente simplista de Max Weber a principios de este siglo, identificando moral protestante y espíritu del capitalismo.

Respecto a la sospecha de Carandell sobre si en 1934 existía o no la Obra, no coincide con los datos que yo tengo del tiempo de nues-

tra II República: supe entonces de algunas personas que ya formaban un claro núcleo, bastante estructurado en torno a Escrivá, y tenían análogos características a las que luego hemos conocido en la Obra de manera clara.

Obra la de Carandell que merece ser leída por todos, pues a tirios y troyanos interesa conocer los datos que aporta, para conocer mejor la figura del fundador del Opus. Pero repetiré que no se dejen llevar sus lectores por la vena del humor de Carandell, ante asunto de tanta importancia para el catolicismo español, y miren y valoren desapasionadamente lo que él dice. Y ojalá que este trabajo, que tantas anécdotas y hechos inéditos o mal conocidos recoge, sirva de estímulo para adentrarse desapasionadamente en el tema de la espiritualidad del Opus, que puede dar la clave de la atracción tan amplia que ha tenido la Obra, no sólo entre sus 60.000 seguidores, sino entre los mucho más amplios lectores de sus

revistas, y de sus libros de espiritualidad de la *Colección Patmos o Palabra*. Así, en vez de divagar con críticas o alabanzas, tendremos un análisis real y objetivo de las causas por las que consiguió el Opus tanta influencia en el campo religioso de nuestro tiempo. Quizá esta sea la mayor crítica que se puede hacer para muchos con inquietud intelectual, y no las frases tan simplistas que caen de boca en boca muchas veces y que, a muchos no nos convencer por su ingenuidad, y queríamos algo más sólido que explicase los hechos y a cuyo esclarecimiento colabora Carandell ahora. ■ E. MIRET MAGDALENA.

La poesía de Ernesto Cardenal

Tengo la impresión de que la poesía de Ernesto Cardenal no ha obtenido en España, hasta la fecha, el eco que su poderosa personalidad merece. Acaba de editarse entre nosotros una amplia antología de su obra (1), en una colección de difusión normalizada, y es de esperar que esta anécdota editorial le haga acreedor de mejor suerte en un futuro inmediato entre nuestros lectores y críticos.

Lo cierto es que, a pesar de que el libro citado hace el quinto de los suyos que se publican en España (2), Carde-

(1) Ernesto Cardenal: *Poesía escogida*. Barral editores. Barcelona, 1975. 284 páginas.

(2) Los títulos anteriores de Cardenal editados en España son: *El estrecho dudoso*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1966. 204 páginas. *Salmos*. Colección El Toro de Granito. Avila, 1967. 76 páginas. Se trata de una selección que recoge veinticinco de los ciento cincuenta «salmos» de que consta el edición original. *La hora cero y otros poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971. 50 páginas. *Poemas*. Colección Ocnos. Barcelona, 1971. 160 páginas. Se trata de una antología inferior sólo en extensión a la ahora editada.

nal sigue siendo un ilustre desconocido.

Lo cierto es que la poesía de Cardenal, a partir de la publicación de *La hora cero*, en el año 1960, inaugura un estilo totalmente nuevo en la poesía de lengua castellana de nuestro siglo, José Coronel Urtecho, en el prólogo a la primera edición de *El estrecho dudoso*, sintetiza en justas palabras sus características: «... la poesía de Ernesto Cardenal —dice— es voluntariamente refractaria a todo tipo de simbolismo, austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior, como el mismo suele decir, una poesía exteriorista. (...) Sus versos son estrictamente funcionales, visuales, "proyektivos", como diría Charles Olson (3), es decir, ajustados a las facilidades de la máquina de escribir para registrar una nueva sensibilidad (...), ya que a menudo proceden parcial o totalmente de documentos contemporáneos a los sucesos, cartas, cédulas, actas y narraciones de cronistas e historiadores (...), cortada, distribuida, o, si se quiere, dosificada la comunicación con un ritmo correspondiente a las intensidades combinadas de la atención, la excitación emocional y la respiración, y con la rápida técnica alucinante de una película documental, que es, a mi juicio, la técnica apropiada para una nueva épica». Algo muy similar, en definitiva, a lo que más tarde ha hecho en España un poeta como Fernando Quiñones en sus «Crónicas», con un asombroso mimetismo, no desprovisto de alienato propio.

La hora cero, primer poema de Cardenal, profusamente reeditado a todo lo largo y ancho de

(3) *Poesía proyectiva*. Véase al respecto el artículo-manifiesto de Charles Olson, traducido y presentado por Luis Maristany, en «Camp de l'Arpa», número 7, Barcelona, agosto-septiembre 1973.

Hispanoamérica, y quizá por ello no incluido en la antología que motiva nuestro comentario, fue escrito por Cardenal en vísperas de su entrada en La Trapa como novicio, donde tuvo como maestro al poeta y escritor norteamericano Thomas Merton. Su rabioso compromiso con la realidad y la historia inmediata de su país, la fuerza de unos versículos totalmente ajenos a la rítmica tradicional, el prosaísmo trascendido por la propia y primitiva fuerza de las palabras, hacen del poema un clásico de nuestra lengua. Los *Epigramas*, publicados al año siguiente, pero presumiblemente de redacción anterior, tomaban como punto de partida a los clásicos griegos y latinos en una actualización llena de gracia y de ironía, mucho más cercana a nosotros que la de los maestros tomados como modelos. Los dos libros siguientes, *Getsemani, Ky.* y *Salmos*, ambos de 1964, inciden más directamente en la experiencia personal del poeta, quien, durante su redacción, se hallaba cursando estudios eclesiásticos para tomar las órdenes mayores en el año 1965, año de la publicación de su también difundidísima *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. En los *Salmos* hallamos ciertas precisiones ideológicas ausentes en sus libros anteriores (y en muchos de los posteriores):

«Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas del Partido», dice el primer versículo del libro, sin que en ningún caso se nos aclare a qué Partido se refiere el poeta. «Librame Señor, de la SS, de la NKVD, de la FBI, de la GN», precisará más adelante. En general, se trata de una extensa lista (ciento cincuenta salmos o partes del poema) de invocaciones con un denominador común: la llamada a Dios para que intervenga en los asuntos de este mundo, cosa que, a juz-

gar por lo vivido desde entonces, no se ha dignado hacer.

El estrecho dudoso (1966) vendría a ser, en cierto sentido, la traslación del Canto General, de Pablo Neruda, al caso particular de Nicaragua, patria del poeta. Inaugura en este libro Cardenal la utilización de la crónica histórica como fuente, como argumento del poema, cosa que repetirá más tarde en sus poemas sobre los indios americanos. En ambos casos, los resultados obtenidos son tan válidos y eficaces como cuando Cardenal, dejando a un lado la historia pretérita, se centra en la presente, sustituyendo a la crónica como argumento por el lenguaje de la publicidad, de los medios de comunicación social o de los discursos políticos. No se trata, ni mucho menos, de que el poeta manipule estas jergas a la búsqueda de la parodia o el esperpento, sino de mostrárnoslas en su genuina significación, como tapadera de unos intereses inconfesables, cuya arma esencial está en la mentira y la falacia sistemática y perenne. Los últimos poemas que conocemos del poeta nica-

ragüense siguen en esa línea (Canto Nacional, Viaje a Nueva York, etcétera).

Estamos, pues, ante un lírico doblado de épico, ante un artista que no cede «las palabras de la tribu» a quienes no las merecen, y cuya obra toda es un rescate del sentido primigenio del lenguaje común. Condición ésta que queda sobradamente clara en la antología de su obra que nos ocupa. Aunque haya que hacerle a la misma, por otra parte, algunas objeciones.

En primer lugar, que nos deje en la ignorancia de quién ha efectuado la selección de los textos y, por lo tanto, del criterio que se ha seguido para ello. Después, la falta de una introducción, que situara al lector ante la obra de Cardenal, y a éste, en la poesía de su tiempo, por lo menos dentro de su área lingüística. También es de lamentar que no se hayan datado los poemas, impidiendo seguir la progresión estética y ética del autor, aunque deducimos que los poemas se han ordenado cronológicamente. Y para terminar, la ausencia de poemas tan característicos e impres-

cindibles como La hora cero, o la fragmentación de otros, que, como El estrecho dudoso, piden una lectura «in extenso» para ser valorados y gustados en su justa medida. Aunque ante las casi trescientas páginas de jugosa, densa, desveladora, emocionante y profunda poesía del libro, los anteriores «pepos» pueden obviarse con la socorrida frase de «pellitos a la mar».

■ MARTIN VILUMARA.

«Purita», simplemente

La contracultura de nuestro país es paupérrima, no tanto porque falten elementos humanos para llevarla a cabo, sino por los elementos culturales y sociales que condicionan nuestra vida hasta el punto de cuadricularla y cronometrarla casi totalmente para que entre en un esquema conformista y desesperanzado. El «comic», uno de los más importantes medios de expresión de la contracultura, tiene aquí muy pocos seguidores, y los dibujantes prefieren, para expresar una realidad innegablemente gris, recurrir al fácil medio de los tebeos para niños, donde se ven reflejadas de forma suave y pallada nuestras manías y costumbres nacionales. Desde «El Guerrero del Antifaz» hasta «Pulgarcito», los tebeos para niños hacen, bien una exaltación fascista de las «virtudes raciales», bien una crítica costumbrista que tiene mucho de sainete.

Por todas estas razones hay que saludar con alegría la aparición de «Purita» (1), nuevo producto agresivo del mismo equipo que realizó el «Rollo enmascarado». Con una forma de dibujo ecléctica, que reúne las influencias del

«comic underground» americano, del tebeo clásico español e incluso del dibujo artístico puro, «Purita» critica abiertamente, sin temores ni distracciones. Cumple, pues, una función fundamental en el campo del tebeo: dar una alternativa a la so-sa recopilación de imágenes y de chistes más o menos duros, abriendo paso a la crueldad, al sadismo y a la represión sexual que forman el entramado de nuestro pasear por la vida ciudadana y española. La historia central —hilo de Ariadna que se va perdiendo para volverse a encontrar, dando cohesión formal a todo el libro— de «Purita Braga de Hierro» es la historia metafórica de una represión. En torno a ella gira todo lo demás, desde la triste historia del individuo honesto y trabajador que de pronto ve su vida cambiar y desintegrarse por culpa de un billete capicúa, hasta la brutal invasión del mundo por copias exactas del ratón «Mickey».

El libro no tiene una gran coherencia formal, pero en realidad tampoco la necesita: se trata de un experimento abierto, de la búsqueda de una nueva expresión a la vez personal y colectiva. El «Arte» queda lejos, y también eso que se llama «subcultura»; los autores del «comic» han pretendido únicamente expresar una realidad circundante asombrosa, de una forma tan revulsiva como lo es esta misma realidad. El feísmo buscado responde a una fealdad real de lo que se retrata, y los defectos de dibujo e incluso de ortografía en castellano tienen una razón de ser, puesto que se refieren a un mundo defectuoso. «Purita» es una de las primeras manifestaciones gráficas y editoriales de nuestro movimiento de disenso nacional. ■ EDUARDO HARO IBARS.



Tiempos de violencia

Si hay un tópico repetido a lo largo de toda la Historia del Cine, y con mucha mayor intensidad en los diez o quince últimos años, es que el erotismo y la violencia son —de hecho— componentes fundamentales en la comercialización de un arte que llegará a ser devorado y muerto por ambos. Habitualmente, se trata de un diagnóstico elaborado desde posturas moralísticas, desde una línea beata de pensamiento que ve en el cine más un medio de catequesis que de libre expresión de ideas y se asusta ante todo aquello que no responda escrupulosamente a una ortodoxia moral periclitada. Muy de tarde en tarde hallamos una contemplación serena del fenómeno que investigue con seriedad el verdadero alcance del hecho, sus raíces y motivaciones, así como —lo que es fundamental— la perspectiva a partir de la que ese erotismo y esa violencia vienen dados en la pantalla. Lo que realmente importa aquí es la toma de postura de un autor ante lo que narra su visión concreta de las diferentes acciones que quedan insertas en la película. Condenar por principio el erotismo o la violencia es, por encima de cualquier otra cosa, una estupidez, un querer cerrar los ojos ante la cotidiana realidad del mundo en que vivimos. Dentro de un sistema capitalista y debido a las propias relaciones de producción que origina, sus correspondientes relaciones humanas están marcadas por el signo de la

violencia, de una violencia estructural que se manifiesta en actos del mismo signo, bien porque sean directamente derivadas de aquella, bien porque el deseo de destruirla hace surgir otra violencia paralela y consecuente con la primera. Nada más pernicioso ideológicamente que enjuiciar como un hecho aislado el que se produce en estos términos, sin relacionarlo de manera dialéctica con el contexto en que nace. Pero ese es el pan nuestro de cada día e, igual que en todo lo demás, tampoco el cine se muestra aquí como una excepción.

Tres películas de reciente estreno en Madrid («Rompehuesos», de Robert Aldrich; «Carne viva», de Michael Ritchie, y «Sábado inesperado», de Dino Risi) plantean una vez más el tema central de la violencia (dejemos por ahora el del erotismo para mejor ocasión) desde diferentes puntos de partida y tratamientos, pero con el nexo común de una problemática actual sobre la que se efectúa una reflexión. Particularmente polémica en el caso de Aldrich, cineasta tantas veces desconcertante y siempre moviéndose en el filo de navaja de la ambigüedad que le hace caer tan pronto en uno de sus lados como en el contrario. Su «Rompehuesos» (1974) —nueva barbaridad de título en castellano de lo que en el original americano es «The longest yard» y en el inglés «The mean machine»— es buena muestra de tal difícil equilibrio. Centrado en la vida de un penal donde dominan unos guardianes sádicos y preside un director frustrado cuya única obsesión es que el equipo de rugby de la prisión triunfe en la liga de semiprofesionales, el film incluye en ese microcosmos a un antiguo gran jugador al que se le encarga el entrenamiento de un equipo de



Ernesto Cardenal.