

para siempre, que, como Alberti, ve muy lejano el regreso a Granada. Yo creo que Goytisolo Boabdil lo ve improbable y, en el fondo del fondo, un regreso inútil. Un desesperado amor visceral le ata lingüísticamente a la tierra lejana y cercana de España. Pero la relación es mucho más ambigua que la del personaje de *Señas de identidad*; me resistía a llamarla amor-odio, pero es inevitable. La abstracción sartriana de la realidad como obscena ha sido para muchos españoles una acongojante comprobación concreta. La literatura ha sido para muchos de ellos un cincel de plomo con el que querían agredir la obscena piedra hosca y transformarla en una estatua armónica y antropomórfica. El cincel de plomo en una mano y la otra sobre los ojos para ver más lejos, Boabdil Goytisolo, desde la costa africana, escribe: «... después tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar: el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará».

LA SOMBRA DE BLANCO WHITE.—Juan Goytisolo no publica en España desde *Fin de fiesta*. Barral tuvo que tragarse la edición de *La isla y mexicanizarla. Señas de identidad y Reivindicación del conde don Julián* han aparecido en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. Esta editorial cumple, con respecto a la literatura española, función similar a la cumplida por Andorra o Perpiñán con respecto a nuestro público cinematográfico con posibles. «Visiona» lo que aquí no se puede «visionar».

Goytisolo se ha convertido en la bicha negra de nuestra cultura progresista. Creo que es el Blanco White que nuestros programadores necesitaban para mantener vivo el mito del intelectual «afrancado» o «anglófilo», «abominable» y «antipatriótico».

Y, en cambio, no hay escritor más español, más patriótico que Juan Goytisolo. Toda su obra está condicionada por el país. Su etapa lógica era un intento de comunicación de esta lógica al país, al paisaje y al paisanaje. Su

etapa subnormal está en función de una traicionada confianza en la idoneidad del instrumento para cambiar una realidad.

Es posible que a partir de ahora Goytisolo pueda escribir con una libertad prácticamente absoluta. Todo lo que puede condicionar la realidad española, desde la esperanza hasta el cansancio, ya lo ha dicho su novelística a través de una evolución en la que constantemente se ha mantenido la identidad *ma-tière-manière*. Estos términos traducen mejor la significación de la obra de Goytisolo que los más convencionales y devaluados: fondo-forma. Su identidad se establece a través del espíritu santo de la moralidad. Es el tono moral el que permite que la formalización tenga mucho que ver con la temática. La música narrativa del Goytisolo de sus dos últimas novelas es tan atonal como su moral y su temática; se equivocarán todos los que traten de justificarla por la influencia de Martín Santos o los latinoamericanos. Estos escritores sólo han aportado a Goytisolo el incentivo ejemplar de su libertad.

Si quieren ustedes ver M. A. S. H., *Zabriske Point*, Z. La caída de los dioses, *Hair*, *Calcuta*, etcétera, etcétera, necesitan un certificado de madurez previo llamado pasaporte. Un segundo certificado de madurez previo llamado dinero para poder utilizar el pasaporte e irse al extranjero a ver cine. Me parece grave. Pero está ahí el problema Goytisolo. También, en cierta manera, hay que ir al extranjero para leerle. Es el novelista actual español de mayor audiencia internacional. Traducido al lenguaje triunfalista, podría decirse que Goytisolo pasea por el mundo el nombre de España, menos en España. No sé cuántos permisos de importación se habrán concedido a *Reivindicación del conde don Julián*. ¿Cincuenta? ¿Ninguno? Yo he leído la obra. La tengo. Pero abrigó muchísimos escrúpulos de conciencia. ¿Está permitido en la España del desarrollo la lectura del anglófilo, afrancesado, abominable, antipatriótico Juan Julián Goytisolo Blanco White, alias «Boab-

dil el Chico»? ¿Se tolera, aunque no se aconseja? ¿Procede? ¿No procede? ¿3-R? ¿15-R? ¿300-R? ¿Para ancianos con reparos? ¿Sin reparos? ¿Y hasta cuándo? ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Poética japonesa: Matsuo Basho

La forma clásica de la poesía japonesa es el *tanka* o *waka*, integrado por cinco versos en dos estrofas, de tres la primera (cinco, siete y cinco sílabas) y dos la segunda (siete sílabas cada una), pudiendo componerse cada estrofa por un poeta distinto. La sucesión de *tankas* constituye la *renga*, y en su composición intervienen, por lo general, varios poetas, a la manera del cadáver exquisito de los surrealistas.

A partir del siglo XVI, la *renga* adoptó una forma coloquial y satírica, el *haikai* no *renga*, recibiendo la primera unidad poética de la secuencia la denominación de *hokku*.

A comienzos del siglo XVII se inicia, en el Japón, un período que se prolongará hasta mediados del siglo XIX, y que entre sociólogos e historiadores recibirá la denominación de «Japón Tokugawa», nombre de la familia que asumió la dirección del Estado hasta la restauración del poder imperial. Es un período de introspección y cerrazón al mundo exterior, en el que, sin embargo, se opera una decisiva transformación histórica, la emersión en las principales ciudades de un patriciado urbano que, frente al feudalismo guerrero imperante, va a hacer surgir un nuevo estilo de vida, una nueva concepción del arte y de la cultura.

Es el período en el que aparece el grabado en madera, la novela picaresca y licenciosa, el teatro Kabuki. La poesía se desembaraza de ritualismos y fórmulas arcaicas, convirtiéndose en una réplica al tumulto urbano. Matsuo Basho es la figura capital de este movimiento renovador. Nacido en 1644, fue el promotor de una tendencia que, incorporando un sentido de la vitalidad hasta entonces desconocido y a partir de formas populares, elaboró una poesía culta y soberanamente cuidada. Del *renga* no *haikai*

se desgaja una unidad poética, el *haiku*, integrado por diecisiete sílabas y tres versos (cinco, siete y cinco sílabas). «Desde un punto de vista formal el *haiku* se divide en dos partes: una da la condición general y la ubicación temporal o espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo». En Basho, el *haiku* se convierte en un medio para la vinculación de la reflexión introspectiva y la naturaleza, en un ayuntamiento espiritual en el que el destello poético es caligrafía, pintura y meditación, todo junto.

Ahora acaba de aparecer en castellano un libro singular, la traducción de *Oku no Hosomichi* (1), elaborada por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. En *Sendas de Oku* aparece toda una ruta sentimental, poética y religiosa, cubierta por Basho y su amigo Sora hacia el área septentrional del Japón; una región aún hoy hermética y distante. Trabajando sobre el material propuesto por Hayashiya, Octavio Paz ofrece una versión cuidada, explicativa y plenamente abierta. Las notas de Hayashiya convierten su lectura en una conexión de datos históricos, literarios y míticos verdaderamente sugestiva, propiciando una aproximación a una cultura entre nosotros, como tantas otras cosas, descuidada. Los escritos preliminares del libro ofrecen una introducción a la poética japonesa y a la obra de Basho y su escuela, a la vez que dilucidan la influencia ejercida sobre poetas hispanos e hispanohablantes. ■ EDUARDO CHAMORRO.

(1) *Sendas de Oku*. Matsuo Basho. Breve Biblioteca de Respuesta. Barral Editores, 1970.

«Arniches y el habla de Madrid»

El libro, Premio Rivadeneyra de la Real Academia Española, analiza uno de los temas que fueron más caros a la crítica teatral española de años atrás: el lenguaje de Arniches y su relación con el lenguaje popular madrileño. Para unos, Arniches trabajaba a base de la fijación tex-

tual de lo que oía en sus cotidianas visitas a las calles vecinas a la plaza de Cascorro. Para otros, el lenguaje de



sus sainetes era el producto de una libre y personal recreación de ese habla popular. Según estos últimos, Arniches no sólo era el «inventor» de un lenguaje, sino que, paradójicamente, invirtiendo el proceso natural, provocaba en las clases que correspondían a sus personajes teatrales una mimesis de ese lenguaje. Arniches sería algo así como el «creador» o poco menos del lenguaje popular madrileño.

Más importante que rechazar este segundo punto de vista es examinar sus raíces. Pensar que un hombre de vida triunfal y acomodada, por modestos que fueran sus orígenes y mucha su voluntad de entender a las gentes del Rastro, puede crear el lenguaje que corresponde a quienes viven en muy distintas circunstancias, es olvidar la razón cultural, el carácter de imagen del mundo, que todo lenguaje encierra. Imponer un lenguaje a cualquier persona o comunidad es monstruoso precisamente porque se le impone, a través de las palabras, una nueva relación emocional con las personas y las cosas, yugulando aquella que venía expresada por el idioma desplazado. El idioma de una persona, al margen de los poliglismos más o menos profesionales, no es, en fin, una combinación silábica, sino un instrumento decisivo para proyectar el modo de ser. ¿Y cómo iba don Carlos, desde sus particulares y sociales vi-

vencías, a encarnar el lenguaje de quienes vivían de modo muy distinto? ¿Acaso su intento de recreación del lenguaje popular no debía conducirle necesariamente a dar la imagen que la clase media tenía o quería tener de las clases más débiles? ¿No es este, precisamente, el gran pecado del populismo?

El tema trasciende el «caso Arniches» para inscribirse dentro de un examen general de casi todo el teatro que en España se ha calificado de popular. Con todo, Arniches es —por la extensión, el éxito y aun la calidad de su obra— el ejemplo más significativo. De ahí el interés de este libro de Manuel Seco (Ediciones Alfaguara), lexicógrafo, autor de varios trabajos importantes y catedrático de lengua y literatura en un Instituto de Madrid.

En «Arniches y el habla de Madrid», tras recoger en un primer capítulo algunos puntos de tipo general, se lanza al examen detallado del léxico de Arniches. Viene después la conclusión del autor en el campo apuntado. Arniches no sería ni el puro notario ni el inventor de un lenguaje popular: «Arniches crea, sin duda, pero dentro de los moldes mismos que usa el pueblo para crear el por sí. Lo cual viene a ser un realismo más "real" que aquel que se limita a repetir fotográficamente los objetos tal como son, ya que los da no sólo como hechos, sino haciéndose, en su pleno vivir».

El apéndice incluye el texto de «Los tiros», uno de los sainetes rápidos de Arniches, una cuidada bibliografía y un índice de palabras.

El conjunto es muy estimable como aportación de un lexicógrafo a ese debate sociocultural que pone hoy en cuestión la idea de que Arniches inventó un lenguaje popular o que —desbordando la imitación fotográfica— llegara a co-crear con el pueblo un lenguaje que saltó de los escenarios a las calles del Rastro. Salvo algunos ejemplos esporádicos de «frases» o palabras concretas, aceptadas por el hipotético espectador popular —¿es que las gentes del Rastro iban entonces al teatro?—, no parece que esta co-creación sea posible más que en el plano estilístico,

como aventura puramente literaria del autor, de la elaboración escénica. La calle, la realidad, es otra cosa. ■
J. MONLEON.

CANCION

María del Mar Bonet: dejémonos de «amateurismos»

Palma está lejos, dice la canción. Cataluña está lejos (hablo de canción, aunque también podría hablar de otras cosas). Para nosotros, que vivimos en la meseta y tratamos de encender luces con más o menos buena voluntad. Con retraso, porque ellos, catalanes, tuvieron la ventaja de defender su lengua, de estallar un día con su antigua y maltratada lengua, cantando a Brassens, cantando a Brel, recogiendo amorosamente su folklore, su canción popular, mientras aquí oíamos, a escondidas, las viejas canciones de la resistencia, sin que nadie se decidiera a coger una guitarra y cantar, sin que cuando algún voluntarioso desertor de la tuna trataba de hacer cosas nuevas le hiciéramos caso, le ayudáramos, le formáramos ambiente para sembrar las raíces de la nueva canción.

Aquí empezamos ahora (aquí es Madrid, un desordenado centro de gente ambiciosa, una burocrática ciudad mal hecha, negándose a la estética en su propia estructura visual). Allí ya recogían sólidos frutos que acuden al Olympia, que se codean con Pete Seeger en la propia Norteamérica, que han sabido crear un público que llena teatros y compra discos. Raimon, Pi de la Serra, Lluís Llach, el castellanizado Joan Manuel, Nuria Feliú, Guillermina Motta... Ahora, también, María del Mar Bonet. Veintitrés años. De Palma (estoy lejos de los almendros y de aquellas calles que cierran la mu-

ralla... lejos de aquellos tejados donde los gorriones se quieren y cantan»). Nacida a la canción en Barcelona, en medio de Els Setze Jutges. Premio Revelación 1967 con su primer disco. Que llega al Palau al lado de Rafael Subirachs y Lluís Llach. Que forma parte, más tarde, del Grup de Folk, encargado de rescatar las canciones tradicionales del área catalana. Que pone música a un poema de Lluís Serrahima («Que volen aquesta gent?») sobre un triste e indignante suceso de 1969. Que ha grabado tres «singles» y un LP. Y que no le parece nada fácil luchar contra la música de consumo a pesar de todo.

—Es difícil abrirse camino para los que no cantamos cosas comerciales. Es largo y duro. Hay que luchar contra las casas de discos para no hacer concesiones. A ellas les cuesta mucho introducirnos.

hacer nada en catalán. Por eso, cuando se pudo, la gente desbordó todo el entusiasmo por su lengua que había ido acumulando. Els Setze Jutges desarrollaron una importante labor de revalorización del idioma y la canción. Hemos cantado en pueblos, y eso nos ha dado una gran difusión. Ahora eso se hace notar, y nos van aceptando hasta en el resto de España.

—¿Qué os falta, entonces, para que haya una promoción total y os hagáis con el gusto del público?

—Falta profesionalidad. Hay mucho «amateurismo». Nos faltan representantes y casas de discos con mayor profesionalidad. Y de todas maneras, nos falta el apoyo fundamental de los medios de difusión.

—¿Y cómo podríamos lograr eso?

—Habría que reorganizar todo el tinglado comercial de la canción de consumo, reor-

na, Madres del Cordero...) incluye a José Menese.

—El flamenco me parece algo extraordinario. Y hay cantantes extraordinarios de flamenco. También en Castilla hay hermosos cantos populares y buenos cantantes del pueblo, de esos que nunca se dedicarán a cantar como profesión ni serán conocidos, por supuesto.

—¿Qué se le podría exigir a un cantante en España en estos momentos?

—Ante todo, que sea honrado consigo mismo y con lo que hace. También un rigor en la canción y en la música. Hasta ahora ha habido muchos «amateurs» que cantaban de todo. Hubo un momento en que salían cantantes de todas partes, cantando cualquier cosa.

—¿Les exigirías también un compromiso ideológico?

—Cada uno tiene ya un compromiso ideológico. No creo en los que lo niegan. Siempre se tiene. Lo que pasa es que unos lo tienen de un color y otros de otro. Tampoco creo en aquellos que hacen canciones exclusivamente de compromiso, desdénando la estética. Me hartan los que se llaman cantantes «comprometidos».

—¿Qué opinas de los que traicionan a la «causa» y se rinden a la comercialidad?

—Que no han traicionado nada si ellos no lo creen así. Cada uno tiene su criterio, su forma de vivir y sus ambiciones. La posición personal de cada uno es eso, personal, y en eso no me meto. En estos casos actúo como público, y sólo me interesa juzgar su trabajo. Si lo que hacen es bueno, tiene calidad, me gusta, acepto esa obra, sin entrar a juzgar la postura personal de quien lo hace. En realidad, la obra es un espejo fiel de la verdadera postura personal.

Palma está lejos, dice la canción. Cataluña está lejos (hablo de canción y también de otras cosas). De allí vino María del Mar Bonet —¿cómo le brillan los ojos cuando canta!— a esta meseta seca y sedienta de tantas cosas, para traernos ese aire popular mallorquín («Trato de que evolucione esa música folklórica; intento que tenga raíces populares, pero, al mismo tiempo, trato de que sea más actual,



Nuestra canción, entre popular e intelectual, es difícil de promocionar, porque los medios de difusión están dedicados a la música comercial.

Una auténtica obsesión le envuelve al hablar de los tinglados comerciales.

—Lo que me gusta es cantar en público y grabar discos de los que me sienta satisfecha. Pero todo el ambiente comercial que lo envuelve me resulta muy difícil. Me cansa.

—Pero, al fin y al cabo, en Cataluña parece que os habéis abierto camino.

—En Cataluña ha habido muchos alicientes para que fuera cuajando este movimiento. Tú sabes que hubo una época en que no se podía

ganizar los medios de difusión... Bueno, habría que reorganizar muchas cosas más: que hubiera más escuelas, mayor preparación cultural...

María del Mar Bonet no es la primera vez que viene a Madrid, aunque sí sea la primera vez que actúa en un local comercial (¡qué le vamos a hacer!). María del Mar Bonet, no sé si por solidaridad profesional o por diplomacia catalana, me habla con gran optimismo de la canción que se hace en castellano.

—Yo creo que hay gente de calidad, aunque no sean conocidos. Sí, aquí también hay cantantes extraordinarios.

Entre la gente que me nombra (Paco Ibáñez, Elisa Ser-