

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 hosa 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. «Visionario 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 «afrancésado» 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 *matière-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., *Zabriskie 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*. ¿Quinientos? ¿Cincuenta? ¿Ninguno? Yo he leído la obra. La tengo. Pero abrigo muchísimos escrúpulos de conciencia. ¿Está permitido en la España del desarrollo la lectura del anglófilo, afrancésado, 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 exultante 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 poliglotismos 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-