de Daganzo es también ejemplo excepcional de elaboración de un «teatro en libertad», en tiempos difíciles para la creación artística. La inteligencia del autor, en estas circunstancias, radica en localizar la acción en una aldea cualquiera, pequeña, insignificante, tal vez despreciada o ignorada en la Corte (había dos Daganzos, uno ya desaparecido y otro con un censo de 677 vecinos en 1910 (23) y el genial hallazgo del personaje Rana, que todo lo dice de memoria. De esta forma, y desde la mentalidad del censor, ¿qué riesgo podría derivarse de un pleito entre necios, que ocurre en Daganzo, y de un rústico memorizador y coplero que poco o nada entiende de lo que está diciendo y que, además, ofrece la garantía de su antisemitismo? Es así como podemos explicarnos la presencia de los discursos de Rana o las referencias a la Inquisición, «que llevan a los hombres al brasero», y que Cervantes vaya más lejos de lo que la censura podía «normalmente» autorizar.

En este sentido, el entremés confirma los conceptos de Brecht sobre la posibilidad del dramaturgo de encontrar las vías necesarias para decir lo que quiere decir (24). Y cuando no hay modelos o precedentes los inventa, produciéndose, irónicamente, la trasposición de autor desplazado (pues Cervantes lo era), a precursor de nuevas formas y estructuras dramáticas.—*ALBERTO CASTILLA (Dprt. of Spanish. Mount Holyoke College, South Hadley, Massa. 01075 USA).*

CRISIS Y PROFECIA

And then their end should come, when France receiv'd the Demon's light.

William Blake

I

Desde los elevados áticos, un hombre contempla el futuro. Se muestra inquieto. Sobre un piano se inclina o sobre una página en blanco. No sabe si Grecia o Europa. Escribe locura. Cuando el siglo XIX iniciaba su marcha, este hombre pudo escribir *Empédocles* —un retorno presocrático, la permanencia mítica—. También pudo

---

El añadido «nunca representados», que figura en el título de las comedias y entremeses de Cervantes publicados en 1615, aplicado a entremeses tales como *El viejo celoso, El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo,* podría entenderse, por consiguiente, en las dificultades del autor para superar semejante control censorial que, posiblemente, se ejercía menos severamente cuando se trataba de la publicación de la obra.

(23) Schevill y Bonilla, *op. cit.,* véase nota, p. 193.

(24) Bertolt Brecht, «Cinq difficultés pour écrite la verité» (traducción del alemán de Armand Jacob), *Europe,* 133-134, 1957, véanse pp. 240-252.

convertir a la lánguida esposa de un banquero en Diotima: el ritmo del amor junto al ritmo de la muerte. Suzette Gontard es un impulso, más allá, Hölderlin transforma la locura. A la manera de un filósofo cosmogónico nos lega de su obra el fragmento. *Opera vel fragmenta* (sería un título querido). La voluntad de la gran obra tropieza con un fluido contrario. Sublime, el inmenso Etna será dictado de imposibilidad. Desde las terrazas me atrevo a seguir una visión que se bifurca.

Podría rastrear un camino a través del Este americano, a través de los muelles, de los almacenes y de las factorías. Alcanzar en Baltimore —curiosa rima: ore, *Never more*— el espectro de un hombre. El miedo a la muerte es siempre menor que su encanto: *The Raven* del siglo XIX cierne sus negras alas. La conciencia se amplía. Recuerdo un prólogo. Quien lo escribe conoce el *spleen*. ¿Melancolía por la expulsión del paraíso o melancolía por el futuro paraíso que nunca se alcanza? Baudelaire rescata una imagen. El amante estará siempre contemplando el infierno, pocas veces le distrae su trabajo (Shelley ya había rescatado de la muerte sólo la efigie de la juventud para que, en un apartado romano, sirviese de permanente aurora. Von Kleist se hizo imagen misma de la muerte —para Pavese *I suicidi sono omicidi timidi* —, pero sólo llega a ser en nuestros sentimientos un poema de tradición oral o una descuidada copia de la que se pierden signos e incluso vocablos enteros).

Vico no había llegado a advertir que en el amanecer de los pueblos y en su crepúsculo la poesía no ha sido hecha. Y si, unilateralmente, Hegel puede cerrar el periplo de la filosofía, la poesía se empeña en el vidrio del *plus ultra*, vaticinando: la cultura no está hecha, la poesía no está hecha. La muerte acaece pero no la totalidad de la muerte.

(Puedo ver cómo Nietzsche ha ignorado en Wagner la voluntad del arte. Uno de los topos no ha sabido contemplar el esfuerzo de un hombre que une el tiempo, que, lejos de lo disperso, nos entrega un mundo acabado, algo que Michelangelo nos hubiese querido entregar. Un mundo que, definitivamente, es umbral para el mundo.)

II

En París, a noviembre de 1908, Rilke escribe el *Réquiem* por el conde Wolf de Kalckreuth. Los versos rozan el reproche, la extrañeza y el secreto. Wolf, poeta de diecinueve años escasos, deserta de la existencia a través del pistoletazo de pólvora antigua. Rilke comienza a exigirle una transformación implacable. Lejos del lamento, invita al poeta a un creación que asuma la existencia: sólo a partir de ahí,

sólo a partir de la misma enfermedad, sólo a partir de *Der Zauberberg* o de la epidemia vienesa, sólo elevando el arte sobre el *Klage*. En las páginas de Mann, en las páginas de Joyce. Wolf, que buscaba con su muerte la sintaxis azul de Platón, llevará como bagaje su obra no hecha. Cientos de adolescentes, como Wolf de Kalckreuth, incapaces de asumir la creación, toman el camino del suicidio; otros, el de un arte débil; otros se incapacitan para dicha creación al contemplar lánguidamente sus posibilidades que nunca llevan a cabo. Es el caso de Walter, personaje de *Der Mann ohne Eigenschaften*, el inacabado misterio de Musil.

Mientras se esparce por el orbe la voz de los sepultureros de Occidente, con obras que en vez de introducirse en la decadencia hablan de ella, existen también, más o menos esparcidos, aquellos que consiguen de la enfermedad la obra fuerte: Rilke, Mann, Musil, Joyce, Eliot, etc. Los artistas de la voluntad. Frente a Apollinaire, veo cómo existe la poesía en y fuera de la lengua francesa. En los tumulares campos se alza la belleza del ciprés y, a veces, la rosa, no la rosa de entre páginas, sí una rosa nuevamente, por siempre creada. En el crepúsculo de los pueblos la poesía todavía no ha sido hecha. Al cabo, la decadencia es un motivo.

III

Juan Larrea, prosiguiendo la labor de dibujar el vuelo del Espíritu sobre la historia, nos ha entregado un libro (*) que se sumerge en la crisis para, al cabo, acceder a las soluciones. Ha tratado de descifrar signo por signo el corazón del arte de la época. El rastro que he seguido a través de la mirada de un vidente —Hölderlin— (de Paganini solamente se puede seguir la lucha entre fuerza y demonio) se amplía en la densa cultura del autor de *Versión celeste*. En Larrea, el profundo conocimiento de lo francés corre paralelo a una recapitulación de su experiencia literaria. En sus manos, de igual manera, el surrealismo queda definido desde una postura interna, como allegado a su ideología, y desde otra externa, como buscador inagotable de una expresión ligada al espiritualismo, al humanismo, a la trascendencia:

Siendo así que:

«la tinta que se desprende de mi pelo
a cada temblor de lira,
oscurece el sentido de una imagen lejana.»

Larrea, más allá de un lema, sabe de una efigie.

(*) Juan Larrea: *César Vallejo y el surrealismo*. Visor, Madrid, 1976.

IV

Su último libro es más que una réplica a Coyné, más que una enumeración de datos, más que un emotivo recuerdo de Vallejo: es una profecía. Por lo tanto nos movemos en los confines de la conciencia, *Oeil qui gardes en toi / Tant de sommeil sous un voile de flamme,* en el sueño que descubre una tierra a la que otorga nombre y tiempo. Cipango se hace realidad y el hombre vuelve a tener aurora. Será América, la América de Vallejo, la América que habla español y que recoge a los hijos del exilio, más mirando hacia el futuro que agradeciendo el pasado.

Existen dos cantores y una síntesis. Dos voces matinales frente al crepúsculo del otro lado del Atlántico: Darío y Martí. Mientras que en Europa los poetas se han convertido en magos bizantinos, mientras que, casi otomano, urge el pánico a las puertas del continente eterno, la voz epidérmica de los cantores americanos encuentra rápido eco, alcanzando el oído que esperaba oír. Vallejo, la síntesis, sentirá el crimen consumado de Europa: *España, aparta de mí este cáliz.* Después sólo América será posible. Larrea ha sido vidente: el 36 español es punto final de un ciclo, amanecer de otro. Como toda visión —no en el aspecto retrospectivo, más bien en el futuro que conlleva— es profética y poética; por tanto, estela en los pórticos, indiscutible.

En el epílogo del *Apocalipsis* se anuncian plagas para quien añadiese algo al texto de San Juan. Larrea, exegeta de la respuesta de Corinto, no ha añadido, ha vislumbrado solamente cómo la Palabra se reúne al cabo con la Historia. El apocalipsis se alimenta de la sangre de España, Finisterre se ha hundido y queda abierto el camino, el *plus ultra.* Como los brazos de un cíclope el Nuevo Continente enlaza los polos, hacia él se traslada la llama que un día se encendió en el Oriente de cálidos deltas. Vallejo es voz de esa aurora. Coyné, como muchos otros, aferrados a la inefable palabra europea, no supo verlo. La respuesta de Larrea ha atado hilo por hilo. Suyo es el telar.

V

Yo hablaría de aquel rastro que pasaba por conciencias hermosas, lúcidas, divinas, demoníacas. Es un rastro que si concluye en el surrealismo francés de Breton o en los escorpiones del viejo Antonin, inventa la conclusión de Europa. Pero volvería a los artistas de la voluntad. Ellos son paradigma de cómo la cultura puede establecer unas bases cósmicas. América, de acuerdo con Larrea, puede repre-

sentar un nuevo humanismo, pero, quizá, en la clara visión no han encontrado lugar las corrientes que yo llamaría paralelas: el exceso del surrealismo no termina con Occidente. Recuerdo dos ejemplos que no me resisto a señalar: Elliot, en el que se dan cita el nacimiento americano y la poderosa llamada europea, y Saint-John Perse, en quien la epopeya del exilio alcanza su matiz y su gloria, latiendo en sus versículos las costas recién descubiertas, la pátina virgen que desvela el visionario, evocando el olor extraño de los puertos en las tierras del sol. También en Vallejo estuvo presente la tensa viabilidad entre los dos mundos. De la misma manera que Grecia, nunca *post-mortem*, hizo su periplo inmortal por la conciencia de Occidente para ser cénit en Hölderlin, ejemplo en Nietzsche, lección de *Dasein* en Heidegger, América no puede prescindir de Europa, como a ésta no le cabe la ignorancia. La profecía americana es la profecía de la cultura universal. Si no, quién sabe, acaso Baudelaire diría:

Quelle est cette île triste et noire?-C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.

JULIO M. MESANZA. (Calle Eugenio Salazar, 42. MADRID-2.)

SOBRE LA UTILIZACION DE FUENTES EN "EL RUEDO IBERICO"

1. El propósito de este trabajo es señalar algunas fuentes de *El ruedo ibérico* y analizar cómo fueron utilizadas por Valle-Inclán. Uno de los recursos de que se vale la novela histórica consiste en incluir en el discurso narrativo otros discursos de diversa procedencia: libros de historia, memorias, cartas, periódicos, etc.; luego el autor introduce o no modificaciones en estos documentos con objeto de acomodarlos a su universo novelesco. Valle-Inclán se refiere a este procedimiento en una entrevista publicada en *ABC* el 3 de agosto de 1930:

> En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien. Pero si no existe esa oportunidad no hay duda de que va mal. Eso puede ocurrir en toda obra literaria. Cuando escribía yo la *Sonata de primavera,* cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare puso en